

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES**

João Pinheiro Brod

**IM(PAR)
PROCESSOS COMPOSICIONAIS EM PARCERIA**

Porto Alegre
2024

João Pinheiro Brod

IM(PAR)
PROCESSOS COMPOSICIONAIS EM PARCERIA

Trabalho de Conclusão

Orientador:
Prof. Dr. Julio Herrlein

Porto Alegre

2024

ATA DA BANCA

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Rodrigo e Fernanda, por construírem um ambiente de tanto carinho e incentivo em que me permitiram crescer, sonhar e realizar esses sonhos. Pelas referências que são e sempre serão, por acreditarem em mim e no sonho de estudar música no ensino superior.

Agradeço à Maria, que cuidou de mim e dos meus irmãos com muita atenção e afeto. Hoje os teus meninos já estão grandes, mas te levam pra sempre no coração. E no nome dela, a todos aqueles - familiares e amigos - que olharam por mim com carinho e participaram de alguma maneira dessa minha trajetória.

À Hellen, minha companheira, que enfrentou a dificuldade da distância e da incerteza com amor, sonhos e esperança. Obrigado por “me jogar pra cima” sempre que me encontrava desanimado, por encorajar meus sonhos e ideias malucas e sonhar junto comigo, por estar (mesmo que longe) sempre ao meu lado.

Ao meu orientador, professor Julio Herrlein, que me acompanhou em boa parte da minha trajetória na universidade. Foste uma grande inspiração como músico, professor e como pessoa, te agradeço pelas sugestões, auxílios e socorros. Por me mostrar que o estudo é infinito, mas que isso não é algo ruim, afinal estudamos aquilo que mais amamos fazer: música.

Ao Xico, amigo que a música me trouxe, que topou essa aventura e esteve do meu lado no decorrer do projeto. Te agradeço por essa parceria, pelas horas de gravação, arranjo e conversa, pela tua sensibilidade e ideias incríveis.

Aos meus queridos letristas Sara, Rodrigo, Tiago e Xico por abraçarem a ideia e se colocarem nas músicas de maneira única.

Aos talentosos amigos que tive a oportunidade de conhecer na universidade e a honra de tê-los na ficha técnica do álbum: Angelís, Bruno, Denner, Mateus e Rafa.

A todos os amigos que conheci na universidade, que me abraçaram, abriram suas casas e me receberam de diferentes maneiras em suas vidas. Agradeço por me enxergarem e por acreditarem em mim, por influenciarem direta e indiretamente no meu crescimento musical e pessoal.

RESUMO

Este trabalho apresenta o processo de composição, desenvolvimento e produção do álbum *Ím(par)*, que contém cinco composições do músico João Pinheiro Brod em parceria com os letristas Rodrigo Brod, Xico Chagas, Tiago Fischer e Sara Oliveira. O trabalho contém a trajetória e as motivações de João para a realização deste projeto, junto de análises das composições e depoimentos dos processos de arranjo e gravação do álbum.

Palavras – chave: Música; Composição; Canção; Arranjo; Parceria;

ABSTRACT

This work presents the process of composing, developing, and producing the album *Ím(par)*, which contains five compositions by musician João Pinheiro Brod in collaboration with lyricists Rodrigo Brod, Xico Chagas, Tiago Fischer, and Sara Oliveira. The work includes João's journey and motivations for undertaking this project, along with analyses of the compositions and testimonies regarding the arrangement and recording processes of the album.

Keywords: Music; Composition; Song; Arrangement; Partnership;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1: Website que contém trabalhos meus como arranjador e instrumentista..... | 14 |
| Figura 3: Parte A de Tema 2..... | 19 |
| Figura 4: Primeiros versos de Pensando Bem..... | 24 |
| Figura 5: Parte A de Melhor Assim. Em azul a primeira ideia melódica, em verde o desenvolvimento a partir do motivo anterior..... | 25 |
| Figura 6: Trecho de Clube Da Esquina Nº2..... | 26 |
| Figura 7: Parte B de Melhor Assim. Em azul, a repetição da parte A e em verde o trecho que se assemelha ao Clube Da Esquina Nº2..... | 26 |
| Figura 8: Registro da apresentação de Melhor Assim. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cq8kXQSraae/ | 27 |
| Figura 9: Voicing do acorde Db6(9,#11)..... | 32 |
| Figura 10: Parte B de Tema 2. Em azul o destaque para o aproveitamento motivico e em verde a repetição reduzida da seção A, dessa vez resolvida em 4 compassos..... | 33 |
| Figura 11: Seção C de Tema 2..... | 33 |
| Figura 12: Parte D de Eclipse..... | 35 |
| Figura 13: Parte A de Eclipse. Em azul, o aumento sugerido pelo Tiago..... | 36 |
| Figura 14: Trecho da parte A de Trem Azul..... | 39 |
| Figura 15: Primeiros 4 compassos de Dindi..... | 40 |
| Figura 16: Parte A de Zonas Centrais..... | 41 |
| Figura 17: Parte B de Wave..... | 41 |
| Figura 18: Parte B de Zonas Centrais..... | 42 |
| Figura 19: Parte C de Zonas Centrais..... | 43 |
| Figura 20: trecho de Berimbau..... | 44 |
| Figura 21: Trecho da Parte C de Zonas Centrais..... | 44 |
| Figura 22: Trecho da parte C de Zonas Centrais..... | 45 |
| Figura 23: Trecho de Azul..... | 49 |
| Figura 24: Trecho do primeiro esboço da parte A de Tema 4..... | 49 |
| Figura 25: Parte B de Se O Tempo Acabar..... | 51 |
| Figura 26: Parte C de Tema 4..... | 52 |
| Figura 27: Primeira ideia de refrão para Ím(par)..... | 57 |
| Figura 28: Trecho da parte A de Ím(par)..... | 58 |
| Figura 29: Trecho da parte B de Ím(par)..... | 59 |
| Figura 30: Parte C (refrão) de Ím(par)..... | 59 |
| Figura 31: Trecho do arranjo de Ím(par)..... | 65 |
| Figura 32: Trecho do arranjo de Se O Tempo Acabar..... | 66 |
| Figura 33: Trecho do arranjo de Zonas Centrais..... | 67 |
| Figura 34: Trecho do arranjo de Eclipse..... | 68 |
| Figura 35: Trecho do arranjo de Melhor Assim..... | 69 |

| | |
|--|----|
| Figuras 36 e 37: Registros das sessões de gravação de violino e saxofone.. | 71 |
| Figura 38: Registro da gravação dos vocais no estúdio Tec Áudio..... | 72 |
| Figura 39: Registro em storie do Instagram da gravação de percussão de Ím(par)..... | 73 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 1. BIOGRAFIA..... | 11 |
| 2. UNIVERSIDADE E MOTIVAÇÕES..... | 15 |
| 3. EU, COMPOSITOR?..... | 17 |
| 4. POR QUE CANÇÕES?..... | 20 |
| 5. COMPOSIÇÕES..... | 24 |
| 5.1. MELHOR ASSIM..... | 24 |
| 5.2. ECLIPSE..... | 32 |
| 5.3. ZONAS CENTRAIS..... | 39 |
| 5.4. SE O TEMPO ACABAR..... | 49 |
| 5.5. ÍM(PAR)..... | 57 |
| 6. ARRANJOS..... | 62 |
| 7. GRAVAÇÕES..... | 69 |
| 8. IM(PAR) - PARTITURAS..... | 73 |
| 8.1. MELHOR ASSIM..... | 73 |
| 8.2. ECLIPSE..... | 75 |
| 8.3. ZONAS CENTRAIS..... | 78 |
| 8.4. SE O TEMPO ACABAR..... | 80 |
| 8.5. ÍM(PAR)..... | 83 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 86 |
| REFERÊNCIAS..... | 88 |

INTRODUÇÃO

Este projeto aborda a trajetória na música do instrumentista, arranjador e agora compositor João Pinheiro Brod, retorna até os seus primeiros contatos com a música e transita pelos ambientes que o construíram como artista. Busca ilustrar memórias e experiências musicais de sua vida e como elas se relacionam com o presente trabalho: a música como um espaço de afeto, práticas em grupo, experiências de arranjo e todos os aprendizados proporcionados por estes elementos.

O trabalho trata também de revelar aspectos e particularidades de processos que, além de composicionais, foram processos de autoconhecimento. São relatadas as experiências e dificuldades de um músico que antes do início do projeto, não tinha contato próximo com a composição, mas que se encontrou compositor e se divertiu muito durante o caminho. Aborda também o apreço pela canção e a sua relação com a palavra, junto do surgimento da ideia de produzir um trabalho em parceria com outros artistas.

Cada composição foi produzida em parceria com diferentes artistas, que se juntaram ao projeto como letristas das músicas. Cada canção possui seu próprio capítulo, que conta com relatos do processo de composição, referências e análise musical, além de depoimentos dos letristas e impressões finais. O trabalho também aborda o processo de arranjo das canções, com referências e pequenos exemplos musicais que ilustram diferentes situações presentes nas composições. Por fim, ainda dispõe de alguns relatos dos processos de gravação, pós-produção e finalização do projeto.

1. BIOGRAFIA

Lembro muito bem do momento em que decidi de fato aprender a tocar um instrumento, um dos meus primeiros contatos marcantes com a música. No ano de 2008, em uma festa na casa dos meus pais, um baixo elétrico veio parar no meu colo e prontamente me ensinaram a tocar um tema que sempre se fez presente no repertório da família. Pinga Com Limão, de Alvarenga e Ranchinho (1929 - 1978) teve sua releitura feita pela banda Premê (1976 -), se tornou um blues em mi maior que eu conseguia tocar com as cordas soltas e de vez em quando apertando a nota si no braço do instrumento, eu achei aquilo o máximo. Esse momento foi a primeira de muitas viradas de chave para mim, pois havia uma diferença muito grande entre as vezes em que eu brincava de fazer música, de ter uma banda com meu pai e meu irmão, e o que acontecia naquele curto espaço de tempo. Me recordo de perceber que eu fazia parte daquela construção sonora que se desenvolvia, que meus acertos e erros traziam sensações diferentes para aquela música. Era quase como se eu tivesse um super poder, eu não havia sentido nada como isso até então.

Nasci e cresci em um ambiente bastante musical, com muito apego à arte, instrumentos e música para ouvir. Meu pai é guitarrista, cantor e compositor, formou algumas bandas de rock alternativo, com diferentes formações desde a sua adolescência até os dias de hoje. Minha mãe “entrou na onda” e formou junto com ele a banda *Super Vicky*, atuando como vocalista enquanto estava grávida. É comum ouvirmos que algumas influências vêm de berço, mas acho que no meu caso a paixão pela música veio da barriga mesmo. Depois do episódio da Pinga Com Limão, imediatamente comuniquei aos meus pais que gostaria de aprender a tocar algum instrumento. Aos 7 anos de idade fiz minhas primeiras aulas de violão, passei pela guitarra e outros instrumentos até me encontrar novamente com o baixo, que hoje é meu instrumento principal.

Nunca me faltou apoio e incentivo quando o assunto era música, tive condições para ter meus próprios instrumentos feitos para canhoto, acesso a aulas e oficinas de música, além de bastante atenção e ajuda dentro de casa. Estudei em uma escola que tinha uma forte conexão com as artes e lá pude participar de diversas atividades extracurriculares oferecidas pela instituição.

Sempre tive bastante facilidade no aprendizado de instrumentos e de teoria musical. Reconheço minha capacidade de absorver ideias, conteúdos e materiais musicais sem grandes dificuldades e percebo que esta é uma característica que comecei a desenvolver desde muito novo. Acabei fazendo uma pausa nas aulas particulares de instrumento depois de 2 anos, mas segui tocando e estudando de maneira mais informal, aprendendo com outros professores e colegas músicos nas diferentes práticas que fui encontrando pelo caminho.

A prática em conjunto sempre fez parte da minha trajetória musical: tocar em grupo, montar uma banda de garagem, escrever músicas e versões para tocar com outras pessoas eram ideias pelas quais eu sempre me interessei. Tive a oportunidade de fazer parte do grupo instrumental da minha escola por 10 anos, o que me permitiu participar dos Encontros de Orquestras da Rede Sinodal de Educação (ENCORE), que reuniam orquestras e grupos instrumentais de diversas outras escolas. Passei por vários outros conjuntos durante minha adolescência: orquestras, *big bands* e outras bandas, além de participar de diversas outras atividades artísticas que eu encontrava: como canto coral, teatro e produção audiovisual. Em dado momento me dei conta de que participava de 6 conjuntos instrumentais ao mesmo tempo, minha rotina consistia em: escola, ensaios e shows, e eu adorava.

Como disse anteriormente, passei pelo violão e pela guitarra até chegar no baixo elétrico, porém no meio desse caminho decidi me aventurar também pelos instrumentos de sopro e acabei encontrando o trombone de vara. Estudei por cerca de 3 anos nas oficinas de instrumento do Sesi de Lajeado, que disponibilizavam as aulas e os instrumentos para quem fosse instrumentista dos grupos da instituição. Na época eu não pensava muito sobre, apenas queria tocar um instrumento diferente, mas hoje percebo que o estudo desses instrumentos teve uma influência muito grande no meu conhecimento de teoria musical, leitura e escrita de partitura, além do próprio aprendizado do instrumento. Foi na junção da prática de orquestra com o estudo dos instrumentos de sopro que eu descobri um novo interesse: o arranjo.

Durante este período, me deparei com os vídeos do canal *Hal Leonard Jazz Ensemble*¹, que reunia arranjos de Paul Murtha (1960 -), Michael Brown (1962 -) e diversos outros ótimos arranjadores. Comecei a me interessar pelo trabalho do arranjador, me encantava a ideia de transformar composições e encontrar novos caminhos para elas. As minhas primeiras experiências com arranjo começaram com transcrições de músicas em versões pelas quais eu me interessava, adaptando para as instrumentações que estavam disponíveis na época. Com o passar do tempo, fui aprimorando a escrita e me arriscando em algumas primeiras ideias de arranjos, contei com a parceria dos professores e regentes responsáveis pelos grupos instrumentais dos quais eu participava que me permitiram trazer alguns desses primeiros arranjos até os conjuntos. Todas as minhas ideias sempre foram muito bem recebidas, dessa forma segui experimentando, testando, inventando e aperfeiçoando minha escrita. Logo me encontrei apto a escrever arranjos para outros grupos e encarar o arranjo também como um trabalho. Os arranjos foram uma das minhas principais fontes de renda durante o período de isolamento, quando trabalhei como arranjador em diferentes projetos de orquestras da região do Vale do Taquari. Dentre os projetos que participei, posso citar o repertório de natal da Orquestra de Concertos de Lajeado, os concertos Grandes Poetas da Música Brasileira e Glamour In Concert da Orquestra Gustavo Adolfo Univates, além de outros arranjos para orquestras e conjuntos instrumentais de escolas da Rede Sinodal.

¹ Canal no Youtube do conjunto de jazz da empresa norte-americana Hal Leonard, que postava arranjos de composições famosas no ambiente do pop e funk norte-americano em versões para Big Bands e outros grupos instrumentais com uma roupagem jazzística.



Figura 1: Website que contém trabalhos meus como arranjador e instrumentista.

A ideia de seguir estudando música em um curso superior me rondava constantemente, cresci em um meio no qual é comum enxergar a arte como uma ferramenta de aprimoramento de outras habilidades: trabalho em grupo, relação com o público, lógica e criatividade, sempre voltada para um fim não artístico, com uma visão empreendedora, liberal e focada no mercado de trabalho. A decisão de encarar a arte como algo inteiro, de fazer dela meu principal objetivo é pouco comum em um ambiente marcado pelo princípio utilitarista. Talvez esta escolha até seja disruptiva, mas enxergo ela como uma maneira de reconhecer e aproveitar das oportunidades e privilégios que a vida me deu durante todo esse caminho, para assim construir uma carreira com aquilo que mais amo fazer.

Os instrumentos que toquei e o repertório que eu desenvolvi durante este percurso sempre fizeram parte de uma prática voltada ao popular, portanto a escolha do curso não foi muito difícil. Difícil foi decidir que eu realmente queria sair da cidade de Lajeado, deixar práticas e relações que eu havia construído até então, para vir a Porto Alegre. Porém, era essa uma possibilidade de conhecer pessoas novas, tocar com artistas diferentes e aprender em um espaço completamente novo que me interessava. Então eu fui, com o baixo nas costas e o sonho de estudar música.

2. UNIVERSIDADE E MOTIVAÇÕES

Entre na universidade no ano de 2020 e de pronto as primeiras experiências foram ótimas: professores motivados, colegas talentosos, aulas de prática em um estúdio inaugurado por nós, minhas expectativas cresciam cada vez mais. Porém, tudo isso foi interrompido devido ao caos trazido pela pandemia do COVID-19, nos distanciando de tudo aquilo que tínhamos acabado de vivenciar e adiando cada dia mais a possível volta à normalidade. Trabalhei ao máximo para me manter em dia com o curso mesmo durante o período de isolamento, mantendo uma rotina de estudo, participando das aulas, dos trabalhos e exercícios propostos sempre que possível.

Com o passar dos meses, o que parecia ser uma tarefa simples foi se tornando cada vez mais difícil. A possibilidade de volta que nos enganava e se encontrava mais distante a cada dia, junto da falta de contato e prática com outras pessoas trazia um desânimo e o questionamento de se realmente valia a pena todo o esforço e o estudo realizado em prol de algo e de um futuro que nunca chegava.

Depois de 4 semestres neste período de isolamento, no qual as práticas musicais se restringiram a gravações e produções a distância, somadas a todas as dificuldades tecnológicas, de comunicação e saúde que permeavam o momento, a volta à presencialidade veio como um alívio, um respiro que trouxe consigo a sensação de que logo a vida voltaria ao normal. A interação, as trocas, os olhares e a prática em conjunto fizeram uma falta imensa durante esses dois anos. Fazer música com outras pessoas era uma tarefa muito difícil nessas condições. Uma simples troca de ideias que levaria menos de 5 minutos havia se tornado uma interação longa e trabalhosa, com muitas gravações, *downloads*, áudios e conversas no *whatsapp* que duravam dias. Ainda que este período trouxesse aspectos interessantes e com os quais aprendi muito, como a produção musical, o arranjo e a interação entre música e tecnologia, nada substitui a experiência presencial, podendo aproveitar dos espaços, colegas e professores da Universidade.

Acredito que a música sempre ocupou e desempenhou um papel de afeto durante toda a minha trajetória. Como disse antes, conheci ótimos artistas e fiz diversos amigos enquanto participava dos grupos instrumentais e dos encontros que eles me proporcionaram. Para mim a arte também foi uma ferramenta de criar

relações, que me aproximou de muitas pessoas e traduziu muito daquilo que eu não conseguia falar, ela desempenhou um papel que vai além da teoria, da prática, das progressões harmônicas e dos 32 compassos de um *standard*. Daí surge a ideia de fazer um álbum colaborativo, contando com a participação de colegas talentosos e de trocas que somente a universidade pode nos proporcionar. A ideia do projeto é poder contar com as ideias, interpretações, olhares e perspectivas de outros artistas que somam nesta produção.

3. EU, COMPOSITOR?

Por muito tempo me enxerguei apenas como um instrumentista, que interpreta a obra de outros artistas e acompanha outros músicos, ou como arranjador, que adapta, transforma e reinterpreta temas de outros compositores. Logo, o estudo de repertório e do próprio instrumento acabavam aparecendo em primeiro plano. Embora o arranjador também tenha a tarefa de compor em seu arranjo, a composição como o ato de criar uma ideia autoral, do zero, sempre ocupou um lugar secundário em minha prática musical. Até então, quando me encontrava com um tempo livre, o primeiro movimento era pegar o instrumento e tocar algo que estivesse estudando, ou alguma música de um compositor que gosto, dificilmente o pensamento de compor vinha à mente antes do estudo do instrumento. E por isso, eu não tinha ideia de como seria o som de uma composição minha, com o que se pareceria, se eu ia gostar ou não do resultado, eu nunca havia conhecido o “João compositor”. Com a possibilidade de realizar um trabalho de conclusão de curso que consistia na composição e gravação de músicas minhas, decidi encarar o desafio, tendo a composição como o objetivo principal e assim podendo me reconhecer e me entender melhor como músico compositor.

A primeira composição surgiu um semestre antes de começar este trabalho. Foi uma primeira experiência que levei até a disciplina de Prática Musical Coletiva VI e que logo foi abraçada pelo professor Julio Herrlein e todos os colegas dessa mesma aula. Essa também foi uma grande virada de chave para mim, pois até então eu acreditava não ter muita coisa para “dizer” com minhas composições, não conseguia externar muitas das minhas ideias e não me levava a sério como compositor. Construir esta primeira composição do início ao fim me fez perceber que na verdade tenho o que dizer, mas que não necessariamente tenha que ser com palavras. A composição de todas as canções para este trabalho foi uma experiência de autoconhecimento, pois encontrei o João compositor, conheci seus hábitos, manias, o que ele gosta e não gosta e quais são os seus caminhos para compor.

Descobri alguns padrões e tendências no meu processo composicional que acabaram influenciando e direcionando o destino deste projeto. Percebi que, como compositor, penso muito na interação da melodia com a harmonia, como uma influencia a outra e como a manipulação e combinação de ideias simples pode gerar

sonoridades complexas. Dessa forma, o melhor caminho que encontrei para compor é pensar nestes dois elementos de forma conjunta, utilizando um instrumento harmônico juntamente da voz. Busquei um primeiro momento de composição mais solto, sem pensar em uma forma específica, apenas focando em externar as ideias e suas intenções. Assim, dei início a um processo de *brainstorming*² solitário, no qual eu gravava toda e qualquer ideia que tivesse, independente do momento e lugar em que eu estivesse, sem qualquer julgamento. Eram áudios de 15 a 45 segundos que continham pequenos fragmentos melódicos, progressões harmônicas, *grooves*³ e algumas considerações minhas em relação a essas ideias. Posteriormente, resgatei essas gravações e as escutei novamente, prestando atenção naquilo que me interessava e no que não me agradava. Todas as composições do projeto surgiram através deste processo de externar, escutar, avaliar e selecionar ideias.

A partir deste método, pude perceber algumas características específicas do meu processo composicional e nas músicas que surgiam por meio dele. Senti que as melodias se desenvolviam e fluíam com mais facilidade quando cantadas, acredito que a voz permita uma reprodução mais fiel e imediata das ideias sonoras que vêm à mente, ou ao ouvido. Isso acabou resultando em linhas melódicas que são “cantáveis” e “cancionáveis”, e que utilizam de momentos de silêncio ou de respiro.

Essa dualidade da composição com o cérebro x ouvido se fez presente em uma discussão durante uma aula da disciplina de Composição de Canção. O professor Luciano Zanatta trouxe um relato de uma aula ministrada pelo professor Antônio Carlos Borges Cunha, no curso de composição. Esse relato trazia o conceito de compor com o ouvido como o ato de reproduzir em uma composição, um elemento musical que o compositor tenha escutado anteriormente. Assim, o compositor consegue se aproximar de algum gênero ou característica musical específica, inserindo ideias musicais presentes em sua memória auditiva de maneira fiel à experiência de escuta. Por outro lado, o ato de compor com o cérebro consistiria em conduzir essa experiência da escuta por um processo de absorção,

² Ferramenta comumente utilizada em ambientes criativos de publicidade, design e comunicação que consiste em uma dinâmica em grupo, na qual cada participante contribui com ideias espontâneas em busca da solução de algum problema.

³ Nesse caso, me refiro ao padrão rítmico ou levada da música, ideias que indiquem o caráter rítmico da música: um samba, um funk, uma balada, um ijexá, etc.

reflexão e combinação com outras experiências e significados presentes na bagagem do compositor.

Eu acabei interpretando esses conceitos da minha própria maneira. Para mim, o ato de compor com o ouvido está tanto ligado à experiência de escuta em si quanto ao processo de combinação e reinterpretação desses elementos. Tudo aquilo que escuto é absorvido e passa por diversos filtros da minha mente e acaba por ser armazenado nesse espaço em que tudo acaba por se misturar, pequenos fragmentos musicais escutados em um momento se misturam com outras ideias já presentes nesse espaço e, assim, diversas combinações se desenvolvem nessa “bagunça organizada”. Quando digo que componho com o ouvido, quero dizer que estou acessando esse espaço da minha mente que está diretamente ligado à experiência de escuta e a minha memória musical. O ato de compor com o ouvido, para mim, consiste em compor de maneira mais instintiva, sem conhecer o resultado, utilizando desses elementos presentes na memória e encontrando combinações que agradam o ouvido, pois é ele quem guia esse movimento. Assim, compor com o cérebro está ligado à análise, um pensamento que reúne conhecimentos teóricos para chegar em um resultado específico como, por exemplo, utilizar uma cadência de engano para gerar uma surpresa e conduzir a composição para uma mudança de ambiente.

Nesse primeiro momento, minha maior preocupação era de conseguir reunir uma boa quantidade de ideias musicais, sem me prender a conceitos de forma e quadratura. Foi esse desprendimento que contribuiu com o desenvolvimento de fragmentos musicais que não seguem características comuns de ambos os conceitos. É possível perceber trechos que utilizam 5 compassos para concluir uma ideia, compassos “extra” que direcionam a música para outra seção e a própria forma global das composições não segue as formas comuns de canção, como verso, ponte e refrão, por exemplo.

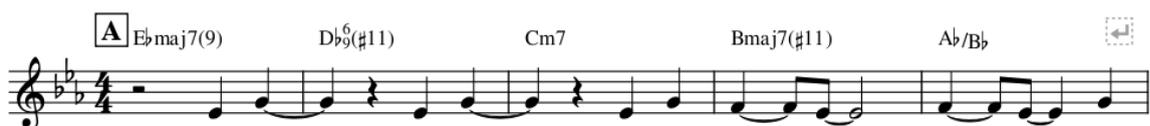


Figura 3: Parte A de Tema 2.

4. POR QUE CANÇÕES?

A canção sempre se fez presente em minha prática musical, seja acompanhando outros artistas, escrevendo arranjos, ou até mesmo sozinho em meu quarto com um violão. O fato é que a música cantada, com letra, está muitas vezes mais próxima de mim do que a música instrumental por estar sempre nas rádios, nos repertórios, ou simplesmente por ficar mais facilmente na minha cabeça.

Sempre admirei o trabalho do poeta, que consegue articular e brincar com as palavras de modo a expressar uma ideia por caminhos inusitados, que nos surpreendem e nos despertam diferentes emoções. Da mesma maneira também tenho um enorme respeito pela figura do letrista, que também brinca com as palavras e as amarra à música, confirmando e assegurando o sentido e o discurso da canção de maneira leve e natural. Luiz Tatit (2002) fala sobre a figura do cancionista logo no início de seu livro *O Cancionista*:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse de qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo (Tatit, 2002, p.1).

Em todas as composições deste trabalho, me preocupei bastante com o discurso da composição, para onde cada seção nos leva e quais são suas intenções. Muitas vezes eu sabia o que gostaria de dizer, sobre o que a composição tratava, mas não conseguia colocar isso em forma de letra, não conseguia encontrar as palavras e equilibrá-las em cima da linha melódica. Senti falta desse apoio na narrativa que a letra traz à composição, as melodias das músicas eram cantadas mesmo que sem letra, mas me deixavam com a vontade de ouvir um texto junto a elas. Bastos (1996) fala sobre a relação da música com a letra e da interdependência de ambas na canção.

É interessante pensar a canção como produto de um encontro entre musicalidade e linguagem que, dialogando, produzem uma narratividade que é guiada pela letra, mas não se orienta unicamente por ela. Ou seja, na canção, a música tem letra tanto quanto a letra tem música (Bastos, 1996 apud Piedade e Falqueiro, 2019, p.3).

A busca por músicas “cancionáveis” foi também impulsionada pela disciplina de Composição de Canção, cujos trabalhos consistiam na produção de músicas que não necessariamente precisavam ser canções com letra, mas sim composições que contassem com uma estrutura melódica que se aproximasse das características de uma melodia de canção. De maneira extremamente direta e resumida, precisávamos apresentar composições que contassem com uma melodia que pudesse ser cantada, sem grandes saltos ou movimentos extremamente rápidos, deveríamos pensar nas limitações da voz como instrumento que poderia executar essa melodia. Assim, juntei o útil ao agradável, pensei na composição Melhor Assim como um primeiro exercício, um piloto daquilo que seria o objeto do meu trabalho: composição de canções em parceria.

Para essas parcerias, me inspirei em colaborações já existentes na música brasileira e que deram muito certo. Decidi que ficaria responsável pela composição da música, que viria primeiro, para então entrar em contato com o parceiro que participaria da composição como letrista. Matos (2016) escreve sobre o comportamento de Vinícius de Moraes (1913 - 1980) como letrista, relatando que Vinícius abdicava da antecedência do texto na canção, ele compunha a letra simultaneamente com seu parceiro ou em cima de uma composição já existente. Uma das parcerias mais icônicas de Vinícius foi com Tom Jobim (1927 - 1994), que resultou em composições como Eu Sei Que Vou Te Amar (1958), Garota de Ipanema (1962) e Insensatez (1961).

Em um vídeo em seu Instagram, Gilberto Gil (1942 -) conta a história de quando escreveu a letra de A Paz (1987), composição de João Donato (1934 - 2023): “Donato, João Donato, chegou com essa melodia que ele tinha escrito, enfim, pra uma moça do campo dos afetos dele e chegou e disse assim: faça uma letra, Gil, pra essa música. A música se chamava Leila 4, ele tinha feito pra Leila, esse afeto dele, várias musiquinhas e uma delas era essa. E ele disse, faça uma letra. Aí eu me lembro que eu tinha que sair correndo, não podia, mas disse, não, faça, faça, isso cê faz rápido, você vai fazer logo. E aí ele ficou ali no sofá, do Messeu, cochilou um pouco no sofá, e quando ele acordou eu já tinha feito a letra.”

Outras várias composições também receberam o texto depois da música e foi assim que decidi trabalhar neste projeto. Depois de compostas, procurei organizar as músicas em um formato que considerasse o mais reduzido possível,

mas que ainda assim se sustentasse como composições por si só. Assim, gravei versões que continham apenas a harmonia tocada pelo violão, que já indicava uma ideia rítmica, junto da melodia cantada pela voz, ainda sem ideias de arranjos, convenções e instrumentação que viriam posteriormente junto da inserção da letra e da participação do letrista. Junto da composição, enviei sugestões de tema e discurso para cada música que a letra poderia, ou não, seguir. Nestas sugestões havia algumas ideias mais subjetivas: sensações, climas e ambientes, mas em certos momentos surgiram também ideias mais concretas como narrativas e acontecimentos cotidianos.

Busquei não interferir demais nesta primeira interação do letrista com a composição, as dicas e sugestões eram entregues com o objetivo de guiar e orientar a direcionalidade do discurso da composição, mas não necessariamente precisavam ser seguidas ao pé da letra. Assim, o produto final sempre era uma surpresa e devo adiantar que gostei muito dessa experiência. A incorporação das letras nas canções trouxe o sentido que faltava em cada uma delas, confirmou certas ideias que eu tinha e trouxe novidades que me deixaram bastante contente. Assim como a música influenciou o caminho do texto, a letra também acaba por orientar o destino futuro da música: ideias de arranjo, estrutura e até mesmo de caráter das canções só podem ser definidas com a presença da letra.

Da mesma forma que a composição parecia algo muito distante para mim, a escrita da letra também parecia, porém mais distante ainda. Quando apresentei algumas das composições nas disciplinas de Composição de Canção e Prática Musical Coletiva, ouvi de colegas e professores que eu parecia estar muito mais próximo de conseguir escrever letras do que eu realmente achava, que muitas vezes eu já tinha o discurso da composição pronto e só restava encontrar as palavras certas que abraçassem a ideia. Ainda assim, não acreditava que eu tivesse a intimidade necessária com as palavras para conseguir compor as letras das minhas composições.

Quando apresentei este trabalho no primeiro colóquio, em setembro de 2023, recebi da professora Caroline Abreu a provocação e o incentivo para que eu tentasse, na segunda etapa do projeto, compor uma canção para a qual eu também escrevesse a letra. Em um primeiro momento agradei a sugestão sem acreditar que conseguiria realizá-la, mas sou uma pessoa que sempre gostou de desafios e senti

que não poderia desistir sem ao menos tentar. Decidi então me arriscar em uma última composição, com música e letra escritas por mim.

Assim, o EP Ím(par) tomou forma, as letras chegaram e preencheram o que faltava para as quatro composições, trazendo consigo surpresas boas e atingindo os objetivos do projeto.

5. COMPOSIÇÕES

O álbum conta com 5 canções, que serão analisadas nesta próxima seção. Para estas análises, caminho por conceitos de teoria musical e de análise mais tradicionais com impressões e analogias a elementos não musicais, que auxiliam o entendimento destes conceitos, quais seus efeitos e suas intenções. Além disso, a presença de elementos sensoriais e abstratos busca trazer leveza ao texto e descomplicar algumas ideias que possam parecer complexas em um primeiro momento.

5.1. MELHOR ASSIM

Melhor Assim é a minha primeira composição, desenvolvida no início do meu sexto semestre, em janeiro de 2023. Tudo começou com um motivo melódico que ficou na minha cabeça por alguns dias, motivo que tem forte influência de uma canção chamada *Pensando Bem* da banda 5 a Seco⁴ (2009 -), presente em seu álbum *Síntese*, de 2018. A melodia de Melhor Assim possui um desenho muito parecido, embora com final e desenvolvimento diferentes. Foi na base da tentativa e erro que consegui chegar em dois acordes que dialogam com o motivo e que dão início, definem e constroem todo o ambiente sonoro que vem a seguir na composição.



Figura 4: Primeiros versos de Pensando Bem.

Fonte: De autoria própria

Seguindo o raciocínio de pensar na combinação de elementos simples em busca de sonoridades complexas, utilizei de uma progressão harmônica bastante usual de apenas dois acordes (I - IV). Embora isoladamente seja uma progressão

⁴ Banda composta pelos músicos Leo Bianchini, Pedro Altério, Pedro Viáfara, Tó Brandileone e Vinicius Calderoni. Apresentam composições autorais que incorporam elementos dos gêneros pop, MPB e indie rock.

simples ao lado de uma melodia bastante discreta, é a junção destes dois elementos que gera o clima característico da música. A melodia que inicialmente se baseia no movimento de graus conjuntos, sem grande extensão, acaba por atingir e repousar nas extensões dos acordes como a quarta aumentada, a sétima maior e a nona maior, o que gera uma certa curiosidade e uma inquietação gostosa no ouvido. A sensação resultante desta combinação é de um ambiente aéreo. A ausência da tensão de um acorde dominante faz com que nos sintamos em um eterno repouso, mas são pequenas surpresas da melodia que nos trazem a sensação de movimento nos primeiros compassos. A maneira com que a música chega nesses espaços é bastante natural, o aproveitamento do motivo inicial e o seu desenvolvimento durante a primeira seção criam uma certa ideia de lembrança e unidade no trecho.

5 A E7M(9) A7M(9/#11) E7M(9)

m

8 A7M(9/#11) E7M(9) A7M(9/#11)

Figura 5: Parte A de Melhor Assim. Em azul a primeira ideia melódica, em verde o desenvolvimento a partir do motivo anterior.

A parte B funciona como uma extensão da parte A, que se repete e se estende por outros caminhos. A segunda seção parte para um caminho harmônico um pouco diferente, ainda aproveitando a ideia da repetição harmônica e melódica. A utilização da repetição como ferramenta na composição faz com que a inserção de um elemento novo e inesperado, por mais simples que seja, gere inevitavelmente uma surpresa. O acorde de D7M(9) chega como uma quebra da expectativa do ouvinte, que escuta o movimento F#m - B7 se repetir e resolver em um lugar inesperado, juntamente da mudança do registro e da ideia melódica. É como se a canção se desprendesse por um breve momento do espaço em que se encontra, mas logo retorna e repousa novamente. Esse pequeno trecho da parte B de *Melhor Assim* se assemelha à melodia da música *Clube da Esquina Nº2* do álbum *Clube da*

Esquina do ano de 1972, de Lô Borges (1952 -), Márcio Borges (1946 -) e Milton Nascimento (1942 -) que tem forte influência na composição como um todo.



Figura 6: Trecho de Clube Da Esquina Nº2.

Fonte: De autoria própria

Figura 7: Parte B de Melhor Assim. Em azul, a repetição da parte A e em verde o trecho que se assemelha ao Clube Da Esquina Nº2.

A ideia da terceira seção é de que ela seja uma mudança ainda maior de ambiente, com mudanças no caráter harmônico, melódico e rítmico da canção. Se nas primeiras seções da música o objetivo era que a canção soasse um pouco mais como em uma balada de *jazz*, a parte C de *Melhor Assim* busca “colocar tudo no chão”: a melodia inicialmente acerta a “cabeça dos tempos”⁵, junto da progressão C#m7 - F#7(9). Depois que essa proposta é estabelecida, a melodia se solta e se movimenta mais livremente, atingindo o ápice da composição. Por fim, a música volta para a parte A, que dessa vez atua como uma conclusão do seu discurso.

Quando apresentei essa música na disciplina de Prática Musical Coletiva, eu não tinha muitas ideias em relação ao arranjo e de como encaixar outros elementos na composição, mas os colegas souberam se colocar muito bem na música e

⁵ Nesse caso, a melodia está sendo articulada apenas nos tempos fortes (1, 2, 3, e 4) da música.

trabalhar para que conseguíssemos fazer um arranjo em conjunto, que viria servir de base para o arranjo das gravações desse projeto. Além disso, Melhor Assim não tinha letra, apenas o nome. Decidi então mostrar a música para o Rodrigo Brod, meu pai, e o convidar para participar como letrista da composição.



Figura 8: Registro da apresentação de Melhor Assim.

Lembro de assistir a vários ensaios de bandas que meu pai participava e lá ouvir muitas das suas composições, das quais sempre gostei e guardei em espaços de afeto na memória. Gosto muito das letras que meu pai escreve, como ele traz elementos cotidianos para tratar de ideias e sensações complexas, contando sempre com um humor que me agrada bastante. É possível encontrar algumas das suas composições na sua página do Soundcloud e acredito que as músicas Ao Meio e Christopher Reeve ilustrem muito bem essas características citadas.

As minhas sugestões em relação ao tema da composição eram bastante subjetivas: disse que não era uma música triste, talvez melancólica, mas não triste. Trouxe a ideia de enxergar alguma situação ou acontecimento que já foi triste em um momento passado, mas que não é mais, de aceitar que existem momentos ruins e que eles fazem parte da nossa história, que podemos olhar para eles mesmo que de longe e nem sempre precisamos nos esquecer dos mesmos. Junto dessas sugestões entreguei um áudio tocando a música no violão e cantando a melodia

sem letra, apenas com fonemas que para mim se encaixavam bem com a intenção da melodia.

Meu pai contou que essa foi a primeira vez que ele escreveu uma letra para uma música que já existia, que ele normalmente compunha a letra junto da melodia e da harmonia. Disse que foi um pouco mais difícil por não ser algo que ele está acostumado a fazer, mas comentou que gostou da experiência, das sugestões e da presença de um tema para a composição, que apesar de existir uma proposta ainda se sentiu bastante livre para se colocar na canção.

Perguntei sobre a linha de raciocínio que ele seguiu para a letra, como ele interpretou as sugestões e onde elas acabam aparecendo na canção. Ele disse que gosta bastante de pensar nas palavras como figuras sonoras, se preocupando com o som que elas têm e como se encaixam na melodia, mas também de jogar e brincar com a ordem e o significado delas. Comentou sobre a utilização de ideias e elementos simples e cotidianos para fazer relação com assuntos mais profundos. Na primeira estrofe ele mostra que é possível observar a presença de uma analogia à figura de um varal: existem coisas que são de secar, de esquecer e que precisam ficar paradas sem que ninguém mexa nelas, mas não quer dizer que elas sejam coisas totalmente ruins.

*É de esquecer
Um tanto eu vou
Deixar ao sol
Que é pra secar o seu*

Em uma conversa gravada, ele comentou: “o que eu pensei muito assim foi... alguém numa vida, assim, cotidiana, coisas de casa, coisas do dia a dia, assim... dialogando com essas memórias né, então por isso que tem o varal, aí tem essa coisa de não deixar passar do ponto e queimar”. A letra caminha entre situações cotidianas e rotineiras de uma pessoa e as suas memórias, com analogias que funcionam como lembranças de acontecimentos passados que devem ser lembrados, guardados, ou talvez esquecidos. Ele também explicou que gosta da ideia de uma frase que começa no verso anterior, quando o fim de um verso já é o início de outro.

*Melhor assim
Do que passar
Do ponto e queimar
O que ficou
Tão longe e vai*

*Busca lá, que ele vem
Um cheiro e um jeito de parar*

Sobre o desenvolvimento da letra e a escolha do jogo entre as palavras *lembrar* e *esquecer*, explica: “como tudo na vida, assim, tem coisas que tu acha importante lembrar e tem coisas que tu quer esquecer... Então a música começa falando de esquecer, né, porque sim acabou, então tem coisas que temos que esquecer. Mas aí no momento em que algumas coisinhas de lembranças vão voltando, aí vem o *é de lembrar*”. Ele explica que existe a consciência de que algo acabou, ou ficou para trás, mas que ainda há coisas que o personagem da letra acha importante guardar consigo, então ele se questiona: “onde eu fico naquilo que já passou?”.

*É de lembrar
Um tanto eu sou
Diz onde eu vou
Pra me guardar
No que já foi?*

A parte C acaba brincando com a ideia da repetição de palavras e termina com uma despedida: “ok, vamos nos ver outra vez em algum outro momento, né... onde tiver sol, onde ainda tiver algo positivo... onde tiver luz, onde tiver calor. E aí se despedindo mas dizendo que a dor não fica, que a dor é pra depois, pra quando não sobrar”. A reflexão do personagem é de que a dor verdadeira só existe quando não há mais nada, enquanto houver alguma lembrança ainda será um *até outra vez*.

*Se eu for dizer que é melhor
Melhor dizer que já foi*

*Até outra vez
Onde tiver sol amor
Dor é pra depois
Pra quando não sobrar*

*Até mais ver
Logo eu vou*

Por fim, ainda contou que as sílabas que eu utilizei na primeira versão que mandei para ele acabaram influenciando certas decisões de palavras, que muitas vezes o fonema que eu cantava entregava de certa forma a intenção sonora do trecho. A última estrofe funciona como uma conclusão, amarra os dois versos do início em cima da volta da parte A e finaliza a reflexão da canção.

*Melhor assim
É de esquecer
E um pouco de lembrar*

Essa canção funcionou como piloto do projeto, foi a minha primeira experiência de composição e de parceria, e o resultado me agradou bastante. Acredito que meu pai entendeu muito bem a proposta do projeto e da canção, absorveu as sugestões e encaixou elas em sua própria interpretação. Gostei bastante do jogo entre as palavras *lembrar* e *esquecer* e como o último verso acaba fazendo essa ligação entre os dois termos antagônicos. Certos trechos da melodia foram ajustados para que a letra se encaixasse melhor, o que acabou trazendo a melodia mais próxima à fala. A letra trouxe o conteúdo que faltava para a composição, deu sentido e confirmou as sensações que eu buscava expressar. Para mim, meu pai acertou em cheio e somou muito bem na composição.

5.2. ECLIPSE

Dei início a Eclipse com o objetivo de encontrar uma melodia discreta e repetitiva, que seria colorida pelo movimento da harmonia. A primeira ideia veio depois de pegar o violão e tocar o acorde *Db6(9,#11)*, organizado em um *voicing*⁶ que evidenciava o intervalo de terça maior entre a 9ª maior e a 11ª aumentada do acorde. Assim, encontrei o motivo inicial da composição, em um intervalo simples como o de terça maior, mas que se encontrava em um lugar não tão usual e destacava as extensões do acorde de Db.

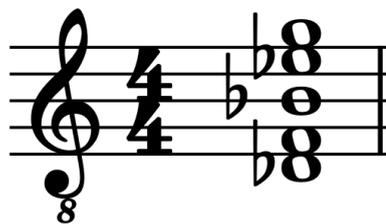


Figura 9: Voicing do acorde Db6(9,#11).

Comecei a procurar esse intervalo em outros acordes, já buscando também uma progressão harmônica que fizesse sentido e demonstrasse uma certa linearidade. Assim fiquei por um tempo, cantando o intervalo de terça maior e testando acordes que às vezes encaixavam, outras vezes não. Cheguei em um resultado que me contentou: uma melodia singela que enfatiza este intervalo juntamente de uma harmonia que abraça o intervalo e constrói a direcionalidade do trecho. Somente depois de compor os primeiros compassos da canção, percebi que o resultado desse primeiro trecho é uma ideia que leva 5 compassos para se concluir e repetir, o que dá uma certa sensação de irregularidade mas de uma forma que soa bastante natural e discreta.

Enxergo essa música como uma grande colagem de ideias que foram se desenvolvendo a partir da seção inicial. Depois de finalizar a parte A, procurei desenvolver outras ideias melódicas em cima da mesma progressão harmônica, fugindo um pouco da ideia inicial e dando mais movimento para a melodia. Logo

⁶ Distribuição das notas em um acorde, maneira com que o músico dispõe as notas verticalmente buscando uma sonoridade específica do acorde.

encontrei um caminho melódico que gostei, mais solto, mas que ainda fazia o uso do aproveitamento motivico e trazia consigo uma lembrança da parte A.

Figura 10: Parte B de Tema 2. Em azul o destaque para o aproveitamento motivico e em verde a repetição reduzida da seção A, dessa vez resolvida em 4 compassos.

Durante essas tentativas de encontrar melodias para uma terceira parte, acabei chegando em uma linha que me agradou muito mas que não soava bem com aquela mesma progressão, decidi gravar a melodia e guardar para um próximo momento da música. Resgatei a gravação, busquei outros acordes que se encaixavam melhor com a intenção que gostaria de dar ao trecho e encontrei o que considerava a parte C da canção. Pensei nessas duas seções (B e C) como pequenas ilusões, partindo da ideia de que a seção A funcionaria como um chão e essas outras seções como pequenos voos que a música toma, mas sempre retornando à terra firme, visto que logo após a seção C também haveria uma repetição da seção A.

Figura 11: Seção C de Tema 2

Compus essa música pensando na sensação de sentir calor no frio, quando saímos de casa para “tomar um sol” em um dia de inverno e em como o calor tem um valor diferente conforme o ambiente em que estamos. Desse pensamento podem-se tirar muitas analogias: quente-frio, felicidade-tristeza, amor-ódio, entre

outras diversas dualidades que já conhecemos. Se me perguntassem: “essa é uma música feliz?”, eu diria que sim, mas não é felicidade eufórica, penso em uma felicidade serena, daquelas que dão um calor no peito e que fazem uma falta imensa em um dia frio. Acredito que a música consiga ilustrar essas ideias em alguns de seus elementos: a levada do violão que trouxe a ideia do ijexá, buscando um elemento rítmico oriundo de um lugar geograficamente “quente”; o caminho da harmonia utiliza de poucos momentos de tensão, o movimento de um acorde para o outro acontece de forma suave através da condução de cada voz com movimentos curtos e lineares, o que traz um ar mais leve à composição; Ainda assim, a música não assume uma postura completamente fria ou completamente quente, o comportamento da melodia em certos momentos traz uma dramaticidade que contrasta com o clima leve e sereno da harmonia.

Dei a música como finalizada por um tempo, afinal já haviam 3 seções e o discurso me parecia convincente. Porém, voltei a ouvir as gravações alguns dias depois e senti falta de uma mudança de clima, senti que a composição girava por muito tempo em torno de um mesmo centro tonal e de um mesmo ambiente sonoro em todas as seções. Quando ficamos no sol por muito tempo, mesmo que em um dia frio, começamos a nos sentir desconfortáveis e quentes demais, é o contraste do calor do sol com o frio do inverno que torna essa sensação algo prazeroso.

Foi então que procurei algo que contrastasse com tudo que havia sido construído até então. Pensei em tomar um voo maior, que não fugisse completamente da tonalidade e do ambiente da composição, mas que trouxesse novidades e surpresas para o ouvinte.

The image displays a musical score for 'Parte D de Eclipse' in G minor (three flats). It consists of four staves of music, each with chord annotations above the notes. The first staff (measures 40-43) features chords D (boxed), Fm7(9), Bb7(13), and Ebmaj7(9). The second staff (measures 44-47) features Fm7(9), Bb7(13), and Db9(#11). The third staff (measures 48-51) features Gm7, Abmaj7, Gm7, and Abmaj7, with triplets indicated by '3' and brackets. The fourth staff (measures 52-55) features Gm7, Abmaj7, Gm7, and Ab/Bb, also with triplets indicated.

Figura 12: Parte D de Eclipse.

Convidei o colega Tiago Fischer para escrever a letra desta composição, enxerguei nela algumas semelhanças com o trabalho dele e com trabalhos que já fizemos em conjunto. Conheci o Tiago durante a primeira semana de aulas no ano de 2020 e naquele ano, nos vimos presencialmente uma única vez. Continuamos interagindo virtualmente em trabalhos e produções nas disciplinas online, participamos de produções em conjunto de músicas que se encontram no Spotify como Enquanto A Rua Não Vem e Corpo-carnaval. Foram nessas oportunidades que tive contato com o trabalho do Tiago como cantor, compositor e letrista, e por gostar bastante daquilo que conheci, ele se faz presente como letrista desta canção.

Passei para ele essa ideia da relação entre o calor e o frio e todas essas dualidades antes citadas, comentei que certos trechos da melodia ainda eram bastante flexíveis e poderiam ser alterados conforme o desenvolvimento da letra, assim como a própria estrutura global da canção.

Dessa forma, a primeira alteração aconteceu logo no início da composição: aquilo que eu enxergava como parte A da canção se tornou uma introdução, uma melodia sem letra que abre e fecha a composição. Conseqüentemente, a parte B acabou por virar parte A, a parte C virou parte B e assim por diante. A estrutura da canção mudou bastante com a chegada da letra até que encontrássemos a forma certa para a música. Tiago sugeriu um aumento na parte A (antiga parte B),

juntamente de uma melodia que funcionaria como resposta daquela que já existia. Também propôs que utilizássemos o motivo inicial em menos momentos da música, pois ele acabava por “quebrar” o ritmo da canção.

11 **A** D \flat maj7(9) B $_9^{\flat}$ (#11) B \flat m7 Amaj7(#11)

A-trás da_ pe - dra_ do se gre-do_um-fei-xe de_ ra - io de luz

15 D \flat maj7(9) B $_9^{\flat}$ (#11) B \flat m7 Amaj7(#11)

num di - a frio o tem-po_ re - sol - veu pa - rar pra_ou- vir tua voz

Figura 13: Parte A de Eclipse. Em azul, o aumento sugerido pelo Tiago.

Na primeira versão letrada da música, a estrutura era a seguinte: introdução / A / B / A / B / C / A / B / A / B / introdução/final. Porém, logo percebemos que a música teria ficado muito extensa e repetitiva, o que poderia gerar uma sensação de monotonia e redundância na composição. Assim, decidimos alterar uma última vez e definir a estrutura final dessa maneira: introdução / A / B / A / C / A / B / A / introdução/final.

Tiago é formado em geologia, o que lhe trouxe contato com elementos como a terra, natureza, cultura e sociedade, a maneira como as pessoas lidam com aquilo que o planeta oferece: “isso vai ter reflexos na alimentação...na cor da pele...na forma de falar... nas roupas que se usam”. As experiências que a geologia trouxe para sua vida influenciaram e direcionaram seu olhar para as relações humanas e seus ambientes, de maneira que a música acaba por ser uma maneira de conservar e mantê-las vivas em um mundo que não respeita limites e passa por cima de costumes, memórias e histórias de sociedades inteiras.

Em relação à letra de Eclipse, Tiago conta que se amarrou à ideia de sair de um ambiente frio em busca de um lugar quente e que dessa maneira, tentou juntar diferentes interpretações para essa mesma ideia: “pode ser tu sair de um lugar que tá na penumbra pra um lugar que está iluminado; tu sair de dentro de uma casa fria,

úmida, no inverno, naquele dia ensolarado e ir pro sol; tu sair de um momento da tua vida que as coisas estão acontecendo de uma forma fria...pra um momento quente”.

Como falado anteriormente, Tiago possui essa tendência de utilizar elementos da natureza em suas canções e, assim, o primeiro verso da canção já traz consigo a *pedra do segredo* como ambiente da primeira estrofe: “A Pedra do Segredo... é uma formação geológica que existe em Caçapava Do Sul... que ela carrega consigo esse segredo, uma coisa misteriosa... são silhuetas de rostos do macaco para o ser humano, então a pedra do segredo, ela traz uma ideia do segredo da evolução da humanidade.”

Além da natureza, experiências pessoais aparecem de alguma maneira na letra da canção. A ideia de estar vivendo um momento romântico, no qual parece que o mundo lá fora não interessa e que nada mais importa aparece logo nos primeiros versos da canção.

*Atrás da pedra do segredo
Um feixe de raios de luz
Num dia frio, o tempo resolveu parar
Pra ouvir tua voz*

E novamente no primeiro retorno da parte A.

*Tudo girava em torno de
Fugir de dentro, atrás do sol
Voar em baixas altitudes sem sair
Do edredom*

Tiago comenta também que gosta de pensar que existem elementos na letra que são bastante visuais e outros que podem ser de livre interpretação. A letra da canção gira em torno de uma busca pelo quente, pelo calor do amor, da vida e da luz. Por fim, Tiago ainda conta que quando estava no processo de finalizar a letra, veio à mente um pensamento novo, e nele um elemento que ainda não havia sido considerado: o eclipse. “O eclipse é um fenômeno onde um astro é escondido... e no caso da música aqui eu coloco o eclipse solar, porque a gente tá em busca da

luz”. Foi então que ele se deu conta de que a letra da canção flutuava entre a sombra e a luz, pequenos eclipses que constroem o discurso da canção e abraçam a dualidade entre o quente e o frio.

Para mim é evidente que o Tiago possui uma maneira única de escrever, ele faz conexões entre ambientes distantes através de analogias que os aproximam e envolvem aqueles que escutam a canção. Gosto muito da sua relação com a terra, com elementos naturais que existem fisicamente e o seu encontro com aquilo que não é palpável. Acho incrível como é possível enxergar as minhas impressões e sugestões dentro de uma interpretação profunda e singular feita por ele.

Tiago ainda comentou que foi uma tarefa bastante difícil, que tentou fugir de um lugar literal e de palavras como amor, paixão, coração, mas que muitas vezes acabava por se perder no discurso. Ainda assim, ele encarou essa construção como um desafio e se vê contente com o resultado. Eu novamente me encontro surpreso e muito realizado com esta composição. Acredito que atingimos objetivos e ideias esperadas mas também encontramos outros destinos inesperados pelo caminho, que ajudaram a construir Eclipse.

5.3. ZONAS CENTRAIS

Dei início a esta composição após a escuta e o estudo de temas como *Trem Azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos (1948 -), lançado no ano de 1972 e *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira (1914 - 1995), gravada no ano de 1959 pela cantora Sylvia Telles. Percebi nestas composições a utilização de progressões harmônicas com um caráter mais próximo à harmonia modal, na qual um acorde não tem tanta influência sobre o outro como na música tonal, a tonalidade acaba por ser definida através de outras ferramentas que não cadências dominante-tônica, como repetições, desenho melódico e a posição dos acordes dentro da quadratura. Em *Trem Azul*, há a utilização de somente acordes maiores com sétima maior que não fazem parte de uma mesma tonalidade, mas que se relacionam entre si através da condução das vozes internas dessas tétrades. Assim, a falta de um movimento cadencial, do contraste entre dissonância e consonância ilustra um ambiente mais aéreo e flutuante, circular e quase hipnótico.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts at measure 17 and contains four measures with the following chord progressions: C⁷M, A^{b7}M, E^{b7}M, and B^{b7}M. The second staff starts at measure 21 and contains four measures with the following chord progressions: C⁷M, A^{b7}M, E^{b7}M, and D^{b7}M. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The bass line is not explicitly shown but is implied by the chord progressions.

Figura 14: Trecho da parte A de Trem Azul.

Em *Dindi*, algo parecido acontece: logo nos primeiros compassos pode-se observar o movimento harmônico de acordes maiores com sétima maior que estão a uma segunda maior de distância, mas mantendo sempre a nota do baixo, o que, junto da melodia repetitiva e com menos movimento gera uma sensação semelhante ao *Trem Azul*, embora ocorra de maneira mais curta e sucinta.

Moderato Cmaj7(9) Bbmaj7/C Cmaj7(9) Bbmaj7/C

Céu tão gran - de_é o céu E ban - dos de nu - vens Que pas - sam li - geiras Pra
 Sky so vast is the sky With far - a - way clouds Just won - der - ing by

Figura 15: Primeiros 4 compassos de Dindi

Comecei a explorar algumas ideias melódicas em cima de progressões harmônicas parecidas, buscando encontrar sonoridades e ambientes como das composições que citei. Acabei me direcionando novamente para a simplificação dos elementos, escolhendo a ideia de um verso que girasse em cima de apenas dois acordes, assim como em Dindi. Feito isso, utilizei da voz para encontrar caminhos melódicos que brincassem com esses acordes e soassem naturais e agradáveis ao ouvido.

Assim foi se desenvolvendo a parte A de *Zonas Centrais*, que consiste em uma primeira ideia na qual a melodia contorna e repousa na quarta aumentada de ambos os acordes, somada de uma segunda ideia na qual o desenho melódico se repete, mas agora contornando as terças de cada um dos acordes. Esse artifício é bastante utilizado por Tom Jobim, que utiliza de uma mesma ideia melódica em sequência, transpondo-a para diferentes regiões conforme o comportamento da harmonia. Podemos observar isso em composições como *Wave*, do álbum de mesmo nome lançado em 1967 e no single *Garota de Ipanema*, de 1962. Embora a transposição que ocorre em *Zonas Centrais* seja diatônica e não literal como nas composições de Tom Jobim, a ideia é bastante parecida e serviu de inspiração para a elaboração deste trecho da composição.

[A] Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11)
 5 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Gadd9 A/G Gadd9 A/G
 11 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11)
 15 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Gadd9 A/G Gadd9 A/G

Figura 16: Parte A de Zonas Centrais.
Em azul a primeira ideia melódica, em verde a repetição.

G m 7 G m 6/B \flat A m 7
 Da pri - mei - ra vez e - ra a ci - da - de
 When I saw you first the time was half past three
 30
 B \flat $_4^7$ (9) F m 6/A \flat G m 7
 Da se - gun - da, o cais e a e - ter - ni - da - de
 When your eyes met mine it was e - ter - nity
 34

Figura 17: Parte B de Wave.
Em azul, a primeira exposição da melodia e em verde, a repetição transposta um tom abaixo.

As outras seções da música vieram de forma mais espontânea, buscando conversar ou contrastar com as ideias já apresentadas, juntamente de uma temática que vinha se construindo para a letra que viria posteriormente. A ideia é que a canção ilustre uma cena cotidiana que acontece em um ambiente urbano, onde passam muitas pessoas que estão presas em suas rotinas repetitivas e cansativas, andando de um lado para o outro sem conseguir parar e observar o que acontece à sua volta.

O personagem central da letra é uma pessoa que conseguiu se “desprender” dessa corrente e atua como um observador da cena que se passa à sua frente. Conseqüentemente, ele acaba por avistar uma pessoa que lhe chama a atenção e faz com que ele comece a divagar e imaginar um cenário diferente daquele, sem todo o clima de uma grande metrópole, onde ele talvez conseguisse alcançar e entender quem é essa pessoa que lhe intriga. Por fim ele acaba voltando à realidade e percebe que essa pessoa já passou, e o que resta para ele é a dúvida: *quem é você, bem?*.

A ideia da seção B é de que ela funcione como um lamento do personagem, como se fosse o primeiro momento em que ele avistasse essa pessoa misteriosa, que não o vê. Dessa forma, este trecho da canção busca uma troca de ambiente, alterando o registro da melodia para uma região mais aguda e utilizando de um caminho harmônico com um acorde menor junto de um movimento descendente do baixo, o que resulta numa certa dramaticidade e numa quebra do clima que vinha se construindo até então.

The image shows two staves of musical notation for Part B of 'Zonas Centrais'. The first staff starts at measure 21 and contains four measures with the following chord symbols: Bm7, Bm7/A, Abm7(b5), and Gmaj7(#11). The second staff starts at measure 25 and contains four measures with the following chord symbols: Bm7, Bm7/A, Abm7(b5), and C#7(b13). The notation includes a boxed 'B' above the first measure of the first staff, indicating the start of section B.

Figura 18: Parte B de Zonas Centrais.

Depois dessa seção, há uma repetição da parte A, mas que dessa vez resolve em um outro acorde (F#m) que conduz através do movimento descendente da oitava para a próxima seção da música. Pensava na parte C como o espaço de tempo em que o personagem se perde em sua própria imaginação. A tonalidade menor aparece novamente, porém dessa vez com uma progressão harmônica que busca mais movimento e menos dramaticidade, se aproximando da harmonia tonal mas também relembrando posteriormente a progressão harmônica inicial. A melodia também se movimenta mais, de forma mais livre e com uma extensão maior, aproveita de um motivo rítmico recorrente para encontrar caminhos melódicos que se comunicam e constroem este trecho.

2 C

44 Bm7(9) E7sus(9/13) Amaj7 C#7(b13)

48 Bm7(9) E7sus(9/13) Amaj7 A7(b13)

52 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11)

56 Dmaj7(9/#11) F#m7(9) Fdim7 E7sus(9/13) E7(b9)

Detailed description: The image shows a musical score for Part C of 'Zonas Centrais'. It consists of four staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 44 and contains four measures with chords Bm7(9), E7sus(9/13), Amaj7, and C#7(b13). The second staff starts at measure 48 and contains four measures with chords Bm7(9), E7sus(9/13), Amaj7, and A7(b13). The third staff starts at measure 52 and contains four measures with chords Dmaj7(9/#11), Cmaj7(9/#11), Dmaj7(9/#11), and Cmaj7(9/#11). The fourth staff starts at measure 56 and contains five measures with chords Dmaj7(9/#11), F#m7(9), Fdim7, E7sus(9/13), and E7(b9). A recurring melodic motif, consisting of a sequence of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#), is highlighted in blue across several measures in all four staves.

Figura 19: Parte C de Zonas Centrais.
Em azul o motivo rítmico aproveitado em diferentes momentos do trecho.

O letrista dessa canção é Xico Chagas, um parceiro que conheci na universidade e que tem um trabalho como compositor, produtor e letrista que gosto muito. Sua composição *Migração Dos Pássaros*, lançada em 2023 recebeu a premiação de Álbum do Ano no Prêmio Açorianos de Música 2023, além das

premiações de Melhor Intérprete, Melhor Álbum Instrumental, Melhor Produtor e Melhor Compositor. Xico participou como letrista da composição *Como Atriz e Ator*, de Gustavo Virissimo, que conquistou o primeiro lugar no 3º Festival Popular Vozes Contemporâneas. Preciso dizer também, que além de talentoso compositor, letrista e produtor, Xico é um grande amigo que tive o prazer de conhecer durante o meu período na universidade e é uma honra poder contar com ele na construção deste projeto.

Essa narrativa que expliquei anteriormente, por fim, chegou até o Xico, que logo abraçou a ideia. Em algumas conversas definimos alguns pontos importantes para a letra da música, comentei a ideia de que a cena se passaria em um espaço de tempo curto, de segundos, mas que pareceria muito maior para o personagem que observa. Xico sugeriu que a canção não falasse especificamente sobre amor, que a paixão não fosse o foco da letra. Também comentou que gostaria de usar elementos como caminhões e trens, por ouvir sílabas que o lembraram da palavra “vapor” na versão que gravei cantando a melodia ainda sem letra. Por fim, ainda observei um outro ponto importante: a presença de *Berimbau*, composição de Baden Powell (1937 - 2000) em parceria com Vinicius de Moraes lançada em 1963, na parte C da canção.

Figura 20: trecho de Berimbau.

Fonte: Sher Music

Figura 21: Trecho da Parte C de Zonas Centrais.

Assim como toda a melodia da canção, esse trecho surgiu de forma bastante espontânea. Após algumas tentativas de encontrar bons caminhos

melódicos este foi o que mais me agradou. Logo que cantei, não reparei a semelhança com a melodia de Berimbau, mas percebi quando ouvi a gravação no dia seguinte. Conversando com o professor Julio, com Xico e outros colegas com os quais compartilhei a música, chegamos à conclusão de que este trecho funcionaria bem como uma citação e que a letra poderia também abraçar a ideia, fazendo alguma referência à letra de Berimbau, escrita por Vinicius de Moraes. Acredito que esse acontecimento acabou despertando no Xico a ideia de utilizar as referências e citações como ferramentas para construir ambientes e paisagens dentro da canção.

Utilizando e observado as palavras como materiais sonoros, Xico deu ênfase à palavra capoeira que também se faz presente no trecho de Berimbau e prestou atenção ao som das consoantes que a compõem. Foi procurando expressões que repetissem o som das consoantes C, P e R que ele encontrou as palavras para completar o trecho: “*capoeira que pariu*”. Disse que gostou do resultado pois se interessa pela ideia de inserir palavras que não são tão atraentes e comuns em um ambiente poético. Também comentou sobre a relação do trecho com o resto da letra, como ele traz o pensamento de observar o ambiente em que nos encontramos, o que o constrói e de que lugar cada elemento vem.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff, starting at measure 52, contains the lyrics "Ca - po - ei - ra que pa - riu_____ pra". Above the staff, three measures are highlighted in light blue. Above these blue measures are the chord symbols Dmaj7(9/#11), Cmaj7(9/#11), and Dmaj7(9/#11). The second staff, starting at measure 55, contains the lyrics "lá do_a - no dois_ mil_____ as zo - nas_ cen - trais do_ Bra -". Above this staff, three measures are also highlighted in light blue, with the chord symbols Cmaj7(9/#11), Dmaj7(9/#11), and Cmaj7(9/#11) written above them.

Figura 22: Trecho da parte C de Zonas Centrais.
Em azul a referência à música Berimbau.

Xico contou em uma troca de áudios no *Whatsapp* que primeiramente se baseou na narrativa já existente que eu havia passado para ele, mas sem se preocupar muito em manter uma cronologia clara ou estampar nitidamente as situações e perspectivas existentes nela: “tem o ponto de vista dele [nota do autor: ele, o sujeito lírico, quem canta a letra] observando as coisas, os acontecimentos urbanos, assim, cotidianos... tem a pessoa misteriosa que ele vê e que ele destaca

ali naquele momento, e essa dualidade de coisas acontecendo rápido e ele não conseguindo acompanhar”. Ele trouxe a ideia de pensar em dois conceitos contrastantes e tentar juntá-los de alguma forma na canção. Essa foi uma interpretação dele em relação ao momento em que o personagem começa a divagar em seus pensamentos e fugir da realidade em certo momento da narrativa. Assim, Xico inseriu elementos que ilustram uma paisagem natural que se contrapõe ao clima de um ambiente urbano antes estabelecido na canção. Xico fez isso de uma maneira muito criativa, aproveitou da sugestão de fazer referência a Berimbau e utilizou de outras citações para descrever essa imagem que o personagem fantasia sobre.

*Cata o expresso final
Pra Bonsucesso, praia Pontal
Puxa um Rio ardentemente
O verão, é verão*

As referências a *Expresso 2222*, lançada em 1972 por Gilberto Gil, *Tropicália* de Caetano Veloso (1942 -), lançada no ano de 1968 e Berimbau de Baden Powell constroem essa imagem de um “sonho brasileiro”, uma paisagem natural com praia, calor e música que o personagem idealiza enquanto se encontra em meio às construções de uma cidade grande. Xico diz que buscou tratar o ambiente como um personagem, desenvolvendo as suas características visuais e sensoriais sem utilizar expressões óbvias: “em vez de falar cidade eu falei de zona central, em vez de falar pessoas eu falei caretas... tudo isso pensando desde o primeiro verso e tentar seguir esse mesmo estilo pelo resto da letra”.

Ele comenta também sobre uma possível limitação da letra, em relação à falta de desenvolvimento da pessoa misteriosa que o personagem observa e como acaba por ser difícil descrever algo que nem mesmo o próprio personagem da narrativa entende direito. Eu, por outro lado, encarei isso como uma característica positiva da letra, pois conversa com a ideia de que a música não fala sobre o amor e a relação entre duas pessoas, mas acaba confirmando o enigma na mente do personagem, que vê alguém passando mas sem nenhuma outra grande informação, não há tempo para que essa pessoa seja desenvolvida na história.

Acredito que Xico entendeu muito bem a proposta do trabalho, absorveu muito bem todas as ideias e sugestões que dei e sintetizou tudo na sua própria interpretação. Nas primeiras estrofes, utiliza de elementos concretos que estão presentes nos centros das cidades para ilustrar o comportamento das pessoas e a rotina existente em um ambiente cinza e urbano.

*Ai, ninguém mais se viu
 Numa das zonas centrais do Brasil
 As caretas vão e vem
 Caminhões, aviões*

*Sobre bus e metrô
 As construções e tetos vitraux
 Pela vista inteira
 E total tropical*

*O vapor denso
 Sopra o que eu penso
 Na rua, na sua
 Todo mundo*

Depois que este cenário já foi estabelecido, passa a introduzir mais as referências das canções brasileiras e outros elementos que agora desenvolvem a paisagem quente e agradável presente na ilusão do personagem. Também sugere a presença de uma pessoa que interfere em seu sonho, chama a atenção e passa pelo personagem. A falta de informação sobre essa pessoa acaba por retratar a dúvida do personagem em relação a ela.

*Cata o expresso final
 Pra Bonsucesso, praia Pontal
 Puxa um rio ardentemente
 O verão, é verão*

*Quente, quente
Viu passar
Às pressas da
Gente, gentilmente
Se afastar*

*Capoeira que pariu
Pra lá do ano dois mil
As zonas centrais do Brasil
Te vi correr
Quem é você, bem?*

Por fim, pedi para que Xico pensasse em uma última estrofe para finalizar a canção. Sugeri que a letra, assim como a música, tivesse forte relação com a primeira estrofe e talvez até começasse da mesma forma, mas terminando diferente. Assim, a última estrofe conclui o caminho da narrativa, evidenciando a distância percorrida pela mente do personagem que, ao fim da canção, ainda se encontra no mesmo lugar, observando a pessoa misteriosa que agora já sumiu em meio às caretas.

*Ai, ninguém mais se viu
Nada no céu, nem rodas no chão
Eu só busco a tradução
De você, vi você*

5.4. SE O TEMPO ACABAR

O objetivo inicial desta composição era encontrar sonoridades que se aproximassem de gêneros como o *funk* e o *soul*⁷, principalmente ritmicamente. Procurei por progressões harmônicas que se movimentassem bastante, mas ainda conversassem com essa ideia, já pensando também em um *groove* com um caráter similar aos gêneros citados. A harmonia desta composição tem forte influência das composições de Djavan (1949 -), como *Azul* do álbum *Na Pista, Etc* de 2005, *Samurai* do álbum *Luz* de 1982 e *Oceano* do álbum *Djavan* de 1989.

Gm7 C#o Dm7(9) F7(9) Bbmaj7 A7(b13) Dm7(9) Ab7(#11)

Eu não sei se vem de Deus. do céu fi-car a-zul

Figura 23: Trecho de Azul.

Fonte: De autoria própria

A Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13) Gm7 C7(b9) Fmaj7(9) Em7(b5) A7(b13)

Figura 24: Trecho do primeiro esboço da parte A de Tema 4.

Acredito que a ideia rítmica da base harmônica tenha sido influenciada por diversas fontes. A música *Samurai* possui um *groove* reto em 4/4 em um andamento médio (aproximadamente 85 BPM), mas que traz uma sensação de estar sempre um pouco para trás, o que chamamos de *behind the beat*⁸. O repertório de *funk* e *soul*, internacional e brasileiro, está muito presente na minha prática musical. Faço parte de alguns grupos que executam este repertório que vai desde Djavan até

⁷ Gêneros musicais originários das comunidades afro-americanas nos Estados Unidos. Nesta música, serviram como referência para alguns elementos rítmicos e de instrumentação: caixa nos tempos 2 e 4, baixo e bateria em destaque, condução rítmica da guitarra, four on the floor, etc.

⁸ Tocar "atrás do tempo" é uma ferramenta bastante utilizada em gêneros musicais dançantes como o *funk* e o *soul*, que consiste em atrasar um pouco a articulação das notas em relação ao tempo da música.

Michael Jackson (1958 - 2009), passando por Jamiroquai (1992 -) Tim Maia (1942 - 1998), Seu Jorge (1970 -), Ed Motta (1971 -) e diversos outros compositores que de alguma forma se relacionam com esses citados. Tocar esse repertório me coloca em contato direto com diversas ideias de levadas que fazem parte dessa linguagem musical. Muitos desses *grooves* surgem de forma natural e improvisada durante a performance. Assim, algumas dessas ideias como convenções, antecipações de acordes, variações e deslocamento rítmico, *drunk feel*⁹ e o próprio tocar *behind the beat* acabam por fazer parte do meu “arsenal” de ferramentas composicionais.

O *groove* de Se O Tempo Acabar baseia-se em uma ideia parecida com Samurai, mas conta com alguns elementos diferentes. Comecei tocando a harmonia com uma levada reta em 4/4, mas aos poucos fui buscando uma certa “malandragem” com algumas antecipações dos acordes e um caráter mais solto e livre em relação ao tempo da música.

Busquei na melodia uma proximidade com a fala, utilizando de uma linha bastante articulada mas sem grandes movimentos verticais. A canção *Descobridor*, do álbum *Memórias (De Onde Eu Nunca Fui)*, de 2021 da banda Lagum¹⁰ (2014 -) em parceria com o rapper Emicida (1985 -) serve como um exemplo do que eu procurava alcançar: a primeira parte da canção utiliza de uma melodia que emula de certa maneira a fala, se aproximando um pouco do rap mas sem “entregar o jogo” antes da chegada do Emicida na música. Assim, cheguei à parte A da composição, com uma progressão harmônica linear que se repete junto de uma melodia que se aproxima da fala, mas ainda mantém características que nos permitem reconhecer e “cantarolar” a sua linha mesmo sem a presença de uma letra.

A parte B da composição veio antes “ao ouvido” do que ao instrumento. Depois de definir a primeira seção, comecei a buscar uma continuidade para composição. Esta segunda seção “chegou” praticamente resolvida em minha cabeça, sendo necessários apenas alguns testes e ajustes para completar o que chamo de parte B da canção: uma melodia com um caráter um pouco mais dramático, que já utiliza de saltos descendentes e de um movimento rítmico mais

⁹ Ferramenta bastante presente em composições de Hip-Hop do final dos anos 90. Consiste em deslocar as notas de um *groove*/levada em relação ao tempo, antecipando e atrasando certos elementos, emulando a sensação de estar tocando bêbado.

¹⁰ Banda mineira formada pelos integrantes Pedro Calais, Otavio Cardoso, Jorge Borges e Francisco Jardim. Suas composições incorporam elementos do *pop*, *pop rock* e *reggae*.

reto. A progressão harmônica consiste no movimento descendente da oitava do acorde de Am que, somado à melodia, confirma o drama da seção. A parte ainda conta com uma conclusão, uma espécie de interlúdio que conclui a seção mas não conclui o discurso da música, pois acaba nos deixando com a sensação de que algo ficou em aberto, para trás.

10 **B** Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(b9)

14 Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(b9)

18 Bbmaj7 A7(b9) Bbmaj7 A7(b9)

Figura 25: Parte B de Se O Tempo Acabar.

A ideia inicial de estrutura para a canção era de se apoiar neste interlúdio, que ora fingia concluir uma primeira ideia que se repete, ora levava a composição para uma terceira seção. A terceira parte é o clímax da canção, chegamos até ela através desse interlúdio, de um crescendo melódico e de dinâmica. A melodia atinge um registro mais agudo e se movimenta mais verticalmente, contrastando com o caráter até então apresentado. A harmonia baseia-se em uma progressão descendente dos acordes que se encadeiam e abraçam a linha melódica da seção.

47 C Ebmaj7(9) Dm7 Dbmaj7(#11) Em7(11) E7(b9)

51 Ebmaj7(9) Dm7 Dbmaj7(#11) C⁶₉

55 Bbmaj7 A7(b9) Bbmaj7 A7(b9)

Figura 26: Parte C de Se O Tempo Acabar.

Sara, ou Oliva nas plataformas digitais, é cantora, compositora, letrista e aluna do curso de Música Popular da UFRGS. Conheci a Sara através de amizades em comum, mas pude apreciar melhor seu trabalho musical através das redes sociais. Ela faz parte da banda Quarto Ao Lado, que possui composições autorais lançadas em diferentes plataformas digitais, além de ter suas composições lançadas como Oliva. Lembro de ter a música de Se O Tempo Acabar praticamente finalizada e ainda não ter certeza sobre quem seria o letrista da música, até procurar pelo trabalho da Sara e encontrar suas produções online. Apesar de ser uma música mais próxima do *soul* e do *funk*, com um *groove* mais bem definido e movimentado, a soma da harmonia com a melodia ainda me passava uma sensação de melancolia e incerteza. Percebi um ambiente bem parecido nas composições da Sara, que possuem um caráter mais introspectivo e pessoal, e senti que essa combinação poderia encaixar muito bem com a temática que eu tinha em mente para essa composição.

Comentei com a Sara que todas as letras até então abordavam temas e situações cotidianas, usando de palavras e analogias a coisas simples como casa, ruas e cidades para tratar de questões complexas que vão além do palpável. Também expliquei que nenhuma das canções abordava o tema de relacionamento de maneira mais objetiva e como foco principal da letra, que talvez seria interessante caminhar por esse lado também. Trouxe até a Sara uma ideia de atmosfera, um pensamento que envolve o cotidiano de duas pessoas que vivem juntas em um

mesmo espaço, que é fisicamente pequeno, como um apartamento. Porém, a sensação que permeia este ambiente é de dúvida, instabilidade e distância.

Em um depoimento online, Sara comenta: “a canção trata sobre um término, seja ele de amizade, romântico, familiar. Alguém que era importante na vida do personagem já não é tão presente”. Os pensamentos presentes nos versos da canção passam pela cabeça do personagem que anda pela cidade e observa os elementos que a constroem. Sara completa: “os lugares e acontecimentos acompanham os sentimentos do personagem e tudo é circular, no sentido que as fases de luto após uma perda também são”.

Podemos observar na primeira estrofe a presença de elementos cotidianos urbanos: um caminhar apertado, sinaleiras e jornais que compõem o caminho do personagem. Caminho esse que o personagem já não toma mais como seu, algo mudou e suas rotas acabaram por mudar também: “O fazer outro caminho não é algo literal, o caminho muda depois da partida de alguém importante [...] Tal mudança altera tudo e obriga a pessoa a desacelerar e repensar todo o caminho.”

*Tudo é sempre tão igual
Passos largos, sinaleiras
Lendo o jornal
Pra amanhã saber do dia*

*E num sonho eu acordei
Em outro espaço que não o teu
Nada me apressou
A tua voz não me transpassa*

A parte B ilustra o receio e a incerteza em relação ao novo, as mudanças tiram o personagem da sua zona de conforto e o fazem se sentir perdido e em dúvida: “Por conta desta mudança tudo parece ao contrário, invertido, mas também novo. [...] O novo se apresenta e, em um primeiro momento, assusta, mas depois se mostra um novo caminho, com novas possibilidades”.

*E se o sol se pôr,
Na contramão da rua principal?
Pra onde é que eu vou?*

*E se o sol nascer lá do outro lado
Como eu vou saber
Se você chegou*

O trecho que antes encaramos como um interlúdio, se tornou um pequeno pré-refrão, uma faísca que provoca no personagem uma estranheza e interesse pelo novo.

*Um vento estranho no mar
É dia aceso*

Sobre o refrão, Sara explica: “Essa estrofe já apresenta uma nova visão, mais otimista. Desprender os pés do chão e aceitar que agora o caminho é diferente, mas isso não significa que é ruim. Coisas pequenas acontecem para que o todo se altere. O novo é gigante e pode causar ansiedade, mas o rio se faz no mar, ou seja, a vida precisa mudar pra que coisas pequenas e novas cheguem.”

*E se o tempo acabar
Despeço os meus pés do chão
Sem medo*

*E se o tempo acabar
O rio se faz no mar
Sempre foi assim*

A volta da parte A é apresentada com uma nova letra e agora o personagem se depara com pequenos flashes de memória que são disparados por gatilhos como a própria casa, ou elementos que fizeram parte de sua antiga rotina. Essas memórias o confundem e dificultam a sua rota: “a volta pra casa pode trazer

memórias e algumas lembranças podem doer, aparecer em sonhos etc. As coisas se tornam foscas e estranhas quando chegamos nessa fase”

*Passos largos pra chegar
E te ver de novo
Mesmo sem te enxergar
O que o sonho não apaga?*

*Pra além desse lugar
Onde o norte é fosco, estranho
Dói não te sentir
Tudo pulsa tão ameno*

A estrutura da canção ainda não estava completamente definida mesmo após a chegada da letra, a música ainda estava aberta para mudanças conforme as necessidades do arranjo. Foi construindo o arranjo juntamente do Xico, que encontramos a forma final para a composição. Xico comentou que enxergava essa canção como algo mais próximo das músicas pop, que contam com uma estrutura comum de: verso, pré-refrão e refrão. Assim, abandonamos a ideia de ter um interlúdio que direcionava para dois caminhos diferentes e transformamos ele em um pequeno pré-refrão, resultando na seguinte forma final da canção: A - B - C - A - B - C - C.

Quando trouxe a temática para a Sara, tentei deixar em aberto o caminho pelo qual esse relacionamento hipotético iria. Imaginava que a canção poderia abordar essas dúvidas e incertezas de um relacionamento que não necessariamente teria acabado, ou que poderia estar em seus últimos momentos. Falar sobre o término foi ideia da Sara e acredito que ela fez isso de uma maneira bastante criativa e discreta.

O término tem relação com ideias de rompimento, ruptura e fim. Porém, a presença dos elementos urbanos e cotidianos traz à canção uma sensação de eterno movimento. Existe a analogia do relacionamento com a rotina, e a ideia de que o rompimento pode bloquear caminhos e trajetos que eram tão conhecidos. O que também pode direcionar os olhares do personagem para novos percursos que

ele antes não havia considerado, que o levam até destinos que ele talvez nem sequer conheça. Assim, Sara aborda o medo de sair da comodidade e se arriscar em algo novo, além de ilustrar a complexidade desse movimento.

Novamente, acredito que a Sara abordou a temática sugerida de maneira extremamente criativa. A canção fala sobre um término de relacionamento sem nem utilizar palavras como: término, rompimento, amor, tristeza, etc. As analogias a elementos rotineiros constroem um ambiente de dúvida e medo, mas também evidenciam a necessidade do movimento, que traz consigo o interesse e a esperança naquilo que é novo.

5.5. ÍM(PAR)

Após apresentar algumas dessas composições na aula de Composição de Canção e no colóquio deste projeto, recebi o retorno e as impressões dos professores Luciano Zanatta e Carol Abreu, que afirmavam sentir que eu estava muito mais perto de conseguir escrever a letra de uma música do que eu realmente acreditava estar. Após a primeira banca, realizada no final do semestre 2023/1, recebi a provocação de ambos os professores para que eu tentasse, nesta segunda etapa do projeto, compor uma música da qual eu escrevesse também a letra. Assim nasceu *Ím(par)*, canção que leva o nome do álbum e de certa forma, amarra tudo o que havia sido construído no projeto até então.

Quis me arriscar na brincadeira de compor uma música em um compasso ímpar, fazendo um “trocadilho” com o nome do álbum e da canção. Dessa forma, passei um tempo tentando criar alguns *grooves* em um compasso de 7/8 para me acostumar com o ritmo e também experimentar algumas ideias melódicas. Ao contrário das outras composições até então, o primeiro elemento a surgir nessa composição não foi o verso, mas sim o refrão, que herdou alguns versos que haviam sido pensados para uma antiga composição e agora aparecem novamente em *Ím(par)*. Esse foi o primeiro esboço da música, um *groove* em lá menor, com um caminho de baixo cromático que se repete junto de uma melodia de notas rápidas e repetidas, que expressam uma ideia de pergunta e resposta para esta seção.

The image shows two staves of musical notation for the first idea of the chorus for the song *Ím(par)*. The first staff starts at measure 91 and the second at measure 93. Both staves feature a chromatic bass line and a melodic line of repeated notes. The chords are Am7, Am7/A#, Bm7, and Bb7(#11).

Figura 27: Primeira ideia de refrão para *Ím(par)*.

Segui com a mesma progressão harmônica para encontrar melodias para um verso. Gravei a levada com a guitarra em um pedal de *loop*, para assim

conseguir pensar mais objetivamente na melodia. A meta era pensar em uma linha bastante simples, com menos notas e com menos movimentos verticais, em um registro mais próximo ao da fala. Tentei organizar a melodia do verso de uma maneira parecida com o refrão: em pares. Novamente, encontrei melodias que possuem um motivo melódico e rítmico parecidos e que se amarram uma à outra, resultando em uma sensação de que uma provoca, enquanto a outra conclui.

Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11)

O - lha só o sol do me - io di - a

5 Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11)

E_o fres - cor da tu - a ven - ta - ni - a

Figura 28: Trecho da parte A de Ím(par).

Após isso, precisava encontrar um outro espaço para a composição, uma mudança de clima que funcionaria como uma ponte para o refrão que já existia. O caminho harmônico da parte B de Ím(par) é derivado de uma rearmonização que havia feito da música *Intro (Lagum)* e que havia gostado bastante. A ideia de fazer uso dessa progressão veio através de um conselho do professor Julio, que sugeriu utilizarmos progressões harmônicas de arranjos e rearmonizações nossas como base de uma nova composição. Comecei a cantarolar sobre um trecho dessa harmonia e logo fui achando caminhos que me interessavam. A melodia desta seção ainda é bastante parecida com a melodia do verso, com pouco movimento vertical mas já com mais notas repetidas. A harmonia segue sendo guiada pelo caminho dos baixos, agora em um movimento descendente e com um caráter mais “desmanchado”

17 **B** Dm7(9/11) D/C Bm7(11) Bb7(#11)

8 Eu me des-man-cho no teu o-lhar que me re-par-te ao me-io

21 Dm7(9/11) D/C Bm7(11) Bb7(#11)

8 Eu me dis-tra-io no teu o-lhar no teu so-nhar sem fim Ti-

Figura 29: Trecho da parte B de Ím(par)

Quando comecei a prestar atenção na estrutura e no desenho da composição, senti que ela contava com um aspecto um tanto tenso e introspectivo. A melodia das partes A e B é bastante contida, cantada de forma mais suave sobre caminhos harmônicos cromáticos e enganosos. Senti que o refrão deveria ser o momento em que a música “abre”, com a melodia mais solta e intensa em dinâmica. O *groove* também deveria “se soltar”, contando com menos notas e se aproximando um pouco mais do *funk* e *soul* brasileiros. Tinha como fortes referências as músicas *Deus É Brasileiro (Lusco Fusco)*, *Envolvidão (Rael)* na versão de *Walmir Borges* e *Jóia Rara (Walmir Borges)*. Dessa forma, concluí que a harmonia também deveria assumir essa intenção e por isso decidi alterar os acordes do refrão para chegar em uma progressão que traga consigo estas referências antes citadas.

29 **C** Am7 A7(♭13) D7(9) E7(♭9)

8 E eu me per-co em me-io ao des-com-pa-sso da tua dança e-sse ba-lan-ço me faz tro-pe-

31 Am7 A7(♭13) D7(9) E7(♭9)

8 çar Tu me ton-te-ia mas eu não me canso sem-pre me-en-con-tro em al-gum lu-

Figura 30: Parte C (refrão) de Ím(par)

Depois de finalizada a música, procurei continuar os trabalhos com a letra. Entrei em um processo de análise e de organização de tudo o que havia sido trabalhado nas outras canções até então, quis que Ím(par) fosse, de certa forma, uma síntese de todo o projeto, com pequenas referências e menções àquilo que foi desenvolvido dentro dele. Percebi que todas as letras abordam, de alguma maneira, episódios e objetos cotidianos: varal de roupa, elementos de uma cidade, frio e calor, relacionamentos. E observei também que muitas vezes as letras abordavam esses objetos através de relações de dualidade: lembrar e esquecer, urbano e natural, quente e frio. Achei muito interessante e fiz questão de aproveitar essas ideias na letra de Ím(par). Além dessas pequenas referências, trouxe também uma brincadeira comigo e com um acontecimento comum no meu cotidiano: o esquecimento gerado pela falta de atenção.

*Olha só, o sol do meio-dia
E o frescor, da tua ventania
Vou levar, o que eu sempre esqueço
E deixar, tu me virar do avesso*

Para a parte B, quis mostrar na letra a intenção pensada para aquela seção: uma dissolução do *groove* e uma sensação de que a música se espalha pelo espaço. Junto disso, aparecem alguns elementos que se somam a outros da parte A e trazem a ideia da relação entre duas pessoas.

*Eu me desmancho no teu olhar
Que me reparte ao meio
Eu me distraio no teu olhar
No teu sonhar, sem fim*

Tirou meu ar, ímpar

O refrão traz consigo uma outra brincadeira: a dança. Para mim, músicas nessa fórmula de compasso me passam a sensação de estar mancando, de uma dança irregular e percebi que um dos versos, que havia sido pensado para uma antiga composição, se encaixava muito bem com essa situação.

E eu me perco em meio ao descompasso da tua dança

Esse balanço me faz tropeçar

Tu me tonteia mas eu não me canso

Sempre me encontro em algum lugar

Em meio ao descompasso da tua dança

Esse balanço me faz tropeçar

Tu me tonteia mas eu não me canso

Sempre me encontro em algum lugar

Gosto de como o final do refrão “invade” o início na repetição e fortalece o sentido da letra: *Sempre me encontro em algum lugar / Em meio ao descompasso da tua dança*. A letra do refrão conclui a lista de elementos que quis trazer na música: a relação entre duas pessoas que possuem personalidades opostas, onde uma não anula a existência da outra. O eu-lírico é sossego, calma e despreocupação, enquanto a outra personagem é movimento, ventania e rapidez. A canção aponta essas diferenças entre as personagens sem encará-las como pontos negativos, mas sim como elementos de uma relação que se constrói no desenvolver da música.

A volta da parte A conta com novos versos, que abordam novamente elementos de uma dança inconstante e as características dessa dualidade já apresentada. Traz consigo o pensamento que se manifesta de alguma forma em todas as composições do projeto: a existência de elementos antagônicos que criam relações únicas entre si. É interessante perceber como essas relações não são sólidas, mas sim fluidas. É o entendimento de que duas ideias diferentes podem coexistir e uma não necessariamente anula a outra, o conflito e a ruptura existem assim como o vínculo, a ligação e tudo que há no meio disso tudo também. Acredito que esse foi o raciocínio adotado, embora instintivamente, para o processo de produção desse trabalho: a união de duas personalidades que buscam a construção de algo que é singular, que é ímpar.

*Dois pra lá, pedem teus pés ligeiros
Dois pra cá, desfaz o meu roteiro
Deu um nó, na fé do marinheiro
Vendaval, agita o meu sossego*

6. ARRANJOS

Demos início ao processo de arranjos na segunda etapa do projeto, após a finalização das letras de todas as músicas. Começo a utilizar o pronome “nós” a partir deste momento pois nessa segunda etapa passei a contar com o colega Xico Chagas na produção das músicas. Após algumas pequenas tentativas de dar continuidade às canções, senti que não havia muito sentido em realizar essa produção sozinho. Senti falta de uma segunda opinião, de olhares e ouvidos externos que pudessem trazer ideias e impressões que não somente as minhas.

Em um primeiro encontro, estabelecemos alguns esboços e combinados para o projeto. Definimos uma instrumentação que se encontrava entre a textura que eu buscava para os arranjos e o que era possível de se realizar na prática. Queríamos fazer uso de instrumentos de sopro e cordas nas canções, que pudessem trazer outras informações melódicas e, conseqüentemente, harmônicas.

Observamos que, apesar de tudo que gostaríamos de acrescentar nos arranjos, precisávamos reconhecer que estávamos trabalhando com canções e, por isso, era necessário pensar na voz e na letra como figuras centrais do arranjo. Portanto, os outros instrumentos não poderiam se sobrepôr a elas, mas sim complementar com ideias que as destacassem.

Escolhemos trabalhar com saxofone alto e trompete como instrumentos de sopro, podendo explorar mais de uma voz para cada instrumento. Para as cordas, decidimos que um trio/quarteto de violinos conseguiria resolver nossas vontades e que, assim, uma mesma pessoa também poderia gravar todas as vozes deste instrumento. Era importante definir junto da instrumentação quem seriam os músicos que gravariam os instrumentos e confirmar que os mesmos teriam interesse em participar do projeto. Para a nossa imensa felicidade, todos os instrumentistas abraçaram a ideia e toparam fazer parte dessa nossa construção.

Contamos com Mateus Weber no saxofone alto, Denner Gomes no trompete, Angelís Lima no violino, Rafa Marques na bateria, Bruno Coelho na percussão, Xico Chagas no teclado e eu no violão, guitarra e baixo elétrico. Em relação à voz, eu trouxe a ideia de que cada letrista poderia cantar a música que escreveu a letra e contar comigo para algumas dobras, segundas vozes ou algum trecho em que julgássemos interessante revezar quem canta.

Eu apresentei algumas músicas que serviram de referência para as composições e que poderiam também influenciar os arranjos. Além disso, trouxe novas referências já pensando na sonoridade da banda. O álbum *Bicho Solto*, lançado em 1998 por Djavan, serviu como principal referência de textura de arranjo e também de timbre de bateria. Gosto bastante de como trabalham os instrumentos de sopro e de como a bateria e o baixo se encontram em evidência na mixagem. A banda *Gilsons* também serviu de inspiração para os arranjos, principalmente em relação à utilização de timbres mais modernos aliados a ritmos afro-brasileiros, que poderiam aparecer em um momento de pós-produção do álbum.

Nos dividimos em diferentes funções dentro da produção: Xico ficou responsável por atuar como o produtor do álbum, trazendo referências, opiniões e sugestões de arranjo que envolviam instrumentação, textura e estrutura das canções a partir daquilo que já estava estabelecido sobre elas. Dessa forma, pude atuar como o arranjador das músicas, absorvendo todos os apontamentos do Xico e colocando-os no papel. Por exemplo, nesse mesmo encontro Xico me apresentou possibilidades diferentes de utilização dos instrumentos de cordas, através da música *Bad Habits*, presente no álbum *Everything You've Come to Expect* (2016) da banda *The Last Shadow Puppets*.

Normalmente enxergamos os instrumentos de sopro como responsáveis por ataques em bloco e contrapontos mais rítmicos, enquanto as cordas acabam seguindo por um caminho mais melódico e de cama harmônica. Mas logo no início dessa música podemos observar a presença de ataques dissonantes executados pelos instrumentos de cordas, o que logo nos trouxe a ideia de inverter os papéis destes instrumentos: arranjar linhas mais melódicas para os instrumentos de sopro e deixar os ataques para as cordas. Toda nossa conversa pode ser observada na introdução da música *Ím(par)*:

13

Am7 mf Am7/A#4 Bm7 A#7(9|11)

Vo. O lha s6

Tpt. em Bb mp mf

A. Sax mp mf

Vln. 1

Vln. 2

Pno. mf

Pao. El.

Gui. El.

Viol. mf mp

B. El. mf

Panl.

Bat. 2

Figura 31: Trecho do arranjo de Ím(par).

Ainda sobre essa introdução, é importante apontar outras influências dessas referências musicais nos arranjos do projeto. A ideia de criar uma introdução instrumental foi do Xico, que sugeriu utilizar todos os instrumentos de alguma forma nesta primeira seção do arranjo. A música *Pássaro*, também do álbum *Bicho Solto* do Djavan, serviu como principal referência para esta seção. Em *Pássaro*, percebemos uma linha de baixo muito característica: um *riff* que se repete e guia a introdução da música. Além disso, a música conta com interações pontuais da guitarra, dos sintetizadores e posteriormente dos sopros. Foi essa estrutura que busquei para a introdução de *Ím(par)*: um *groove* sólido de bateria, com um *riff* bastante movimentado do baixo juntamente de pequenas aparições dos outros instrumentos que se apresentam aos poucos e vão se complementando ritmicamente.

Buscamos explorar diferentes abordagens em relação aos instrumentos que tínhamos à nossa disposição. No refrão de Se O Tempo Acabar, utilizamos os instrumentos em naipes, de maneira que os sopros executam ataques com um caráter mais rítmico e pequenas contramelodias, enquanto as cordas aparecem pontualmente com notas longas que enfatizam o movimento harmônico.

5

The musical score for 'Se O Tempo Acabar' features a vocal line with lyrics: 'do chão sem me - do... E...se, o tem-po a - cu - bar o ri-o se faz... no mar sem-pre foi... a - ssim'. The instrumental parts include Tpt. em Bb, A. Sax, Vln. 1, Vln. 2, Pno, Gui. El., B. El., and Bat. The score is marked with dynamics like *mp* and *f*, and includes chord symbols such as Dmaj7(g11), Em7(11), E7(9), Ebmaj7(9), Dm7, Dmaj7(g11), and C#. The Pno, Gui. El., and B. El. parts are marked with 'groove da banda' and 'Bmaj7'.

Figura 32: Trecho do arranjo de Se O Tempo Acabar.

Em Zonas Centrais, é possível perceber tanto a presença de melodias em bloco, quanto de linhas melódicas mais individuais nos instrumentos de sopro. As cordas acabam por atuar em blocos durante boa parte da canção.

33 Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) F#m F#mmaj7 F#m7 F#m6

Vo. - sso pra-ia Pon-tal Pu-xa, um Rio ar - den-te - men - te, o ve - rão. é ve - rão.

Tpt. em Bb *mp*

A. Sax *mf* *mp*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Pno Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) F#m F#mmaj7 F#m7 F#m6 *mp*

Viol. Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) F#m F#mmaj7 F#m7 F#m6

Gui. El. Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) F#m F#mmaj7 F#m7 F#m6

B. El. Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) F#m F#mmaj7 F#m7 F#m6

Bat.

Figura 33: Trecho do arranjo de Zonas Centrais.

Decidimos brincar com a relação entre os naipes, utilizando de linhas melódicas individuais que se imitam, se completam e interagem entre si. No trecho abaixo do arranjo de Eclipse, observamos o primeiro motivo melódico executado pelo violino I (baseado no próprio desenho da melodia principal), sendo repetido pelo saxofone alto, enquanto o violino II costura uma outra contramelodia que é brevemente repetida pelo trompete.

12

63 B3

Vo. mui - to - mais do que ga - ran - tir bens O sol é - um dom ma - ior as co - res de, u - ma fo - to que, hi, a - nos

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno

Gui. El.

Viol.

B. El.

Bar.

Figura 34: Trecho do arranjo de Eclipse.

Na canção, sempre há o interesse em colocar a melodia como figura de destaque e, por isso, buscamos sempre compor os arranjos em torno das melodias das canções, de modo que elas nunca acabassem “soterradas” por alguma outra informação. Uma maneira que utilizamos para destacar a melodia foi aproveitar alguns trechos e repeti-los em outros momentos nos diferentes instrumentos do arranjo, como apresentado nas figuras acima. Além disso, o simples ato de dobrar a melodia com algum outro instrumento já poderia trazer a sensação de destaque que buscávamos.

No exemplo a seguir, podemos observar que a melodia é dobrada brevemente por um dos violinos, enquanto os outros constroem uma cama harmônica para o trecho, que é concluído com uma interação dos sopros em bloco:

4

27

Vo. *Dmaj7(9)* *C#m7(9)* *F#m7(9) B7(13)* *Emaj7(9)* *Amaj7(9)|11*

bus - ca lí que, e - le vem um chei-ro, e um jei - to de pa - rar.

Tpt. em Bb *mp* *mf*

A. Sax *mp* *mf*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mp*

Pao *menos notas* *Dmaj7(9)* *C#m7(9)* *F#m7(9) B7(13)* *Emaj7(9)* *Amaj7(9)|11*

Gui. El. *Dmaj7(9)* *C#m7(9)* *F#m7(9) B7(13)* *Emaj7(9)* *Amaj7(9)|11*

B. El. *menos notas* *Dmaj7(9)* *C#m7(9)* *F#m7(9) B7(13)* *Emaj7(9)* *Amaj7(9)|11*

Bat. 2

Figura 35: Trecho do arranjo de Melhor Assim.

Esta etapa do projeto serviu também para definirmos as estruturas finais das composições. Como pudemos observar anteriormente, com a chegada das letras algumas composições sofreram mudanças consideráveis em relação a sua primeira forma. Até então, algumas ideias ainda não estavam completamente resolvidas e outras apenas esperavam o “bater do martelo”. Novas seções foram criadas, como as introduções e finais de Ím(par) e Eclipse. Outras, como o pré-refrão de Se O Tempo Acabar, foram adaptadas para se adequarem à forma final das canções.

Queríamos ter o máximo de itens definidos: tonalidade, andamento, estrutura e os próprios arranjos escritos por completo, para facilitar e tornar mais prático o momento de gravação dos instrumentos. Algumas coisas ainda mudaram durante as gravações, certas melodias dos sopros ficaram de fora, outras vozes dos violinos acabaram entrando e novas ideias para as guitarras também surgiram nesse momento de gravação.

7. GRAVAÇÕES

É importante reconhecer que a produção deste álbum é completamente independente e, por isso, tivemos que lidar com certas dificuldades de logística, espaço e baixo orçamento. Pudemos contar com os estúdios e os equipamentos da universidade para as gravações, mas tínhamos que encontrar brechas na grade de horários e a partir disso organizar diferentes agendas para realizar essas sessões. Além dos estúdios da UFRGS, também tivemos o apoio do Marcelo Corsetti que abriu as portas do estúdio Tec Áudio e nos permitiu realizar as gravações de bateria e das vozes com valores amigáveis e um serviço impecável dos técnicos Antonio Flores e Artur Wais.

Antes das primeiras sessões de gravação, eu e Xico montamos as guias de cada música. Gravamos instrumentos de base (violão, guitarra e baixo), uma voz guia e juntamos com o áudio dos instrumentos virtuais do MuseScore 4 de cada arranjo. Definimos o primeiro cronograma de gravações da seguinte maneira:

| DOM | SEG | TER | QUA | QUI | SEX | SÁB |
|-----|-----|-----------------------|-----|-----|-----------------------|-----|
| | | | | | 1 | 2 |
| 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 10 | 11 | 12 BATERIA | 13 | 14 | 15 TROMPETE | 16 |
| 17 | 18 | 19 SAXOFONE | 20 | 21 | 22 VIOLINO | 23 |
| 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| 31 | | | | | | |

Dada a complexidade de realizar uma gravação de bateria e a falta de tratamento acústico dos estúdios, optamos por realizar a gravação da bateria no estúdio Tec Áudio. A experiência e o resultado das gravações no estúdio foram tão bons que posteriormente decidimos realizar as gravações das vozes no mesmo espaço.

As gravações de trompete, saxofone e violino foram realizadas nos estúdios da UFRGS, utilizando da mesa de som, microfones, fones e *powerplay* lá disponíveis. Tentamos ser bem objetivos em relação às gravações, indo sempre direto a pontos específicos para aproveitar o máximo do tempo que tínhamos. Gravamos as músicas em partes, separando cada momento do arranjo e gravando o mesmo trecho cerca de 3 ou 4 vezes para só depois passarmos para a próxima parte.



Figuras 36 e 37: Registros das sessões de gravação de violino e saxofone.

Também tivemos que lidar com as dificuldades do período em que estávamos realizando o projeto. O final de ano sempre é bastante movimentado para os músicos e conciliar as agendas de todas as pessoas envolvidas no projeto foi uma tarefa bastante difícil.

Depois dessas 4 primeiras sessões, retomamos as gravações apenas no dia 19 de janeiro para gravarmos os vocais. Conseguimos organizar uma tarde com praticamente todos os cantores, para que assim pudéssemos gravar todos vocais nas condições mais parecidas possíveis. Os vocais de Melhor Assim foram gravados

em um momento separado no estúdio do Junior Sessi, em Estrela, por ser um local mais próximo de Lajeado, cidade em que meu pai mora.

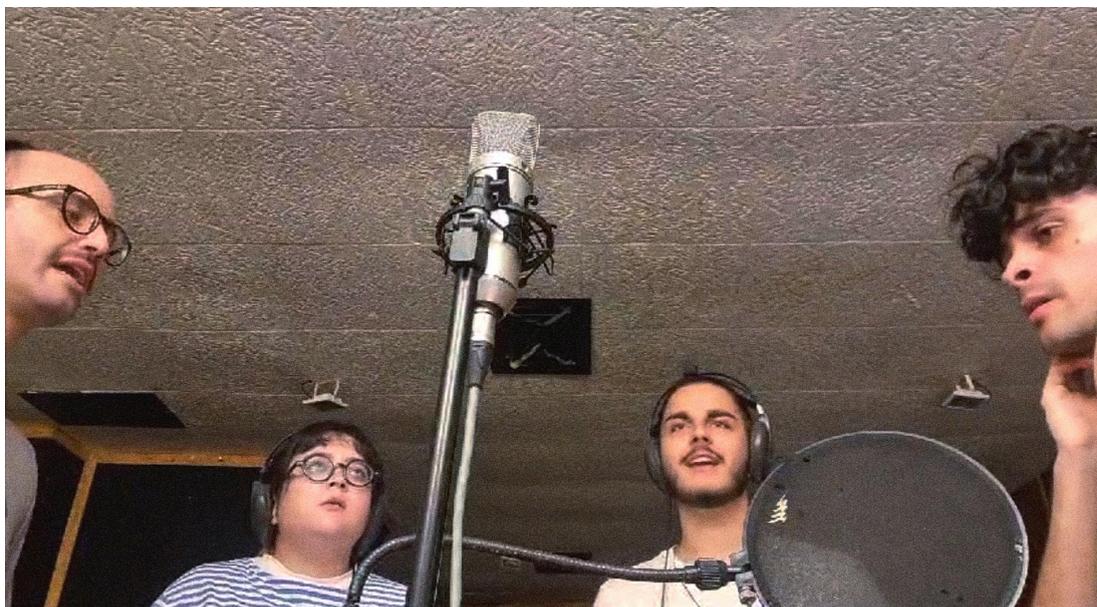


Figura 38: Registro da gravação dos vocais no estúdio Tec Áudio.

Depois de gravar todos os instrumentos citados, restava ainda regravar os instrumentos que eu iria tocar e os teclados do Xico. Decidimos realizar estas gravações em casa, para fazer tudo com mais calma e em horários acessíveis para nós dois. O baixo e a guitarra foram gravados em linha, passando por um DI e ligados diretamente à placa de áudio. Porém, para a guitarra, fizemos um processo de *reamp*¹¹ utilizando um amplificador *Marshall Mg100 FX* e uma combinação de pedais de distorção, *chorus* e *delay*. O violão foi microfonado, enquanto o piano elétrico foi utilizado como um controlador midi e os diferentes timbres são todos *plugins* escolhidos pelo Xico.

Contamos também com a presença do percussionista Bruno Coelho na música *Ím(par)*, porém eu não pude estar presente fisicamente no dia da gravação e por isso, realizamos uma videochamada para que eu pudesse acompanhar e participar da sessão a distância.

¹¹ Processo no qual reenviamos o sinal da guitarra gravada em linha para fora do computador, passamos por um amplificador e pedais de efeito, para assim gravá-lo novamente com a sonoridade que desejamos.



Figura 39: Registro em *storie* do *Instagram* da gravação de percussão de Ím(par).

Apesar dessas eventuais dificuldades, devo dizer que as sessões em si foram muito tranquilas. A presença de um arranjo bem definido, com partes individuais escritas para cada instrumento auxiliou para que o processo de gravação fosse o mais prático e organizado possível. Além disso, contamos com instrumentistas incríveis que fizeram um ótimo trabalho e tornaram esses momentos ainda mais tranquilos e divertidos. Agora, nos restava organizar todas as faixas para finalizar o projeto com a mixagem e masterização das músicas.

Antes da mixagem, ainda realizei algumas sessões de edição e seleção das gravações. Comecei ouvindo e escolhendo os melhores trechos de cada gravação, para assim transformar esses diferentes *takes* em uma faixa só. Depois, segui para um momento de edição, no qual realizei pequenos cortes e deslocamento de tempo nas faixas. Assim, garanti que todos os instrumentos estivessem soando no tempo e em conjunto.

Repeti esse processo para todos os instrumentos e todas as músicas, para que assim estivéssemos prontos para dar início ao processo de mixagem. Processo esse, que foi adiado devido à enchente que afetou todo o estado e consequentemente afetou também o estúdio da Tec Áudio, local onde iríamos (e

ainda iremos) fazer a mixagem. Assim, fizemos a escolha de adiar o momento da pós-produção até que tudo estivesse no seu devido lugar. Decidimos também pensar no lançamento, nas ideias de identidade visual e de estética do EP com mais calma, nos permitindo levar o tempo que for necessário para entregar um trabalho sólido e bem feito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enxergo este projeto como uma maneira que encontrei de amarrar tudo o que vivi desde as minhas primeiras experiências musicais até o momento em que escrevo este texto. É, de certa forma, uma colagem de diversas influências e memórias que acumulei durante minha trajetória. Lembro muito bem do meu primeiro dia de aula na universidade, das dúvidas, da ansiedade e do medo daquilo que eu não sabia. Reconheço que hoje me encontro em um momento muito diferente, que tive uma evolução gigante como músico, como profissional e como pessoa. Ainda carrego dúvidas e incertezas comigo, mas troquei o medo pela curiosidade e pela vontade de aprender e conhecer aquilo que não sei.

Cheguei em Porto Alegre sem conhecer muito bem a cidade, sem muitos contatos e bastante confuso. Porém, logo fui abraçado por colegas que enxergaram em mim o potencial e a capacidade de evoluir e de me tornar um músico melhor. Acredito que isso também esteja bem ilustrado neste projeto, com todas as participações, todo o apoio e suporte que recebi de amigos, professores e familiares. Me senti abraçado, cercado por pessoas que acreditam em mim e no meu trabalho. Dessa forma, sei que não conseguirei encontrar as palavras para agradecer toda a força que recebi neste projeto, mas buscarei retribuir essa ajuda de toda a maneira, sempre que me for possível.

Essa foi a minha primeira experiência com composição e acredito que por isso, pude compor as músicas sem muito julgamento, apenas pensando em externar diferentes ideias e juntá-las em um produto maior. Embora tenha sido um processo bastante intuitivo e experimental, vejo que conseguimos chegar a uma obra bastante sólida, que reúne diferentes propostas musicais e às organiza em uma roupagem característica, com instrumentação e arranjos que constroem uma textura comum a todas as canções.

O processo de adição das letras às composições também foi bastante divertido, tentei interferir muito pouco na composição das letras, apenas tentando direcionar as temáticas e ambientes para que no fim tudo se conectassem de alguma forma. Dessa maneira, todas as letras foram pequenas boas surpresas, onde podia enxergar tanto as minhas sugestões quanto a identidade de cada letrista.

Estou extremamente contente com o resultado alcançado com este projeto, é muito bom ver as peças desse grande quebra-cabeça se encaixando. *Ím(par)* é um álbum de canções compostas em parceria, é a junção de duas peças que formam uma só, de um par que é único, que é *Ím(par)*.

8. IM(PAR) - PARTITURAS

8.1. MELHOR ASSIM

Melhor Assim

EP Ím(par)

João Pinheiro Brod e Rodrigo Brod

A

Emaj7(9) Amaj7(9/#11) Emaj7(9)

É de_es - que-cer_____ um tan - to_eu vou

4 Amaj7(9/#11) Emaj7(9) Amaj7(9/#11)

__ dei-xar__ ao_ sol__ que_é pra se-car o seu__

B

Emaj7(9) Amaj7(9/#11) Emaj7(9) Amaj7(9/#11)

Me-lhor__ a-ssim__ do que pa - ssar__ do pon-to_e quei - mar

11 F#m7(9) B7(13) F#m7(9) B7(13) Dmaj7(9)

__ o que_ fi - cou__ tão lon - ge_e vai__ bus - ca

14 C#m7(9) F#m7(9) B7(13) Emaj7(9) Amaj7(9/#11)

lá que_e - le vem um chei-ro_e um jei-to de__ pa-rar__

B'

Emaj7(9) Amaj7(9/#11) Emaj7(9) Amaj7(9/#11)

É de____ lem-brar____ um tan - to_eu sou__ diz on - de_eu vou

22 F#m7(9) B7(13) F#m7(9) B7(13) Emaj7(9) Eb7(b9)

__ pra me_ guar - dar__ no que já__ foi__

2

26 C C#m7 F#7(9) C#m7 F#7(9)

Se_eu for di - zer que_é me-lhor me - lhor di - zer que já foi

30 G#m7 F#m7 G#m7

Até ou-tra vez___ on-de ti - ver sol___ a-mor dor__ é pra

33 F#m7 Emaj7(9) Eb7(b9)

___ de- pois pra quan - do não so-brar_a - té mais ver___ lo - go_eu

36 Emaj7(9) Amaj7(9/#11) Emaj7(9) Amaj7(9/#11)

vou

40 A Emaj7(9) Amaj7(9/#11) Emaj7(9)

Me-lhor___ a - ssim___ é de_es - que - cer

43 Amaj7(9/#11) **rall.**

___ e_um pou - co de lem - brar___

Melhor Assim

EP ÍM(PAR)

João Pinheiro Brod e Rodrigo Brod

INTRO ♩ = 58

The musical score is arranged in a system with 10 staves. The instruments and parts are: Voz (Vocal), Trompete em Bb (Trumpet in Bb), Alto Saxophone, Violino 1 (Violin 1), Violino 2 (Violin 2), Piano, Guitarra elétrica (Electric Guitar), Baixo Elétrico de 5 cordas (5-string Electric Bass), and Bateria (Drums). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 58 beats per minute. The score is divided into measures, with some measures containing specific chord symbols like Ema7(9), Ama7(9#11), F#m7, and B7. The piano part includes a section marked 'intro piano disribai cartão' and another marked 'mp'. The electric guitar part includes a section marked 'mp'. The drums part includes a section marked 'mf'.

Voz
Ema7(9) Ama7(9/#11) Ema7(9) Ama7(9/#11) Ema7(9) B7 F#m7 Ama7(9/#11) Ema7(9) Ama7(9/#11)

Trompete em Bb

Alto Saxophone

Violino 1

Violino 2

Piano
intro piano disribai cartão Ema7(9) Ama7(9/#11) Ema7(9) Ama7(9/#11) Ema7(9) Ama7(9/#11) Ema7(9) Ama7(9/#11) Ema7(9) Ama7(9/#11) *mp*

Guitarra elétrica
Ema7(9) Ama7(9/#11) Ema7(9) Ama7(9/#11) *mp*

Baixo Elétrico de 5 cordas

Bateria *mf*

7/8

BI Ema \flat 7(9)

que é pra se-car o seu

Me-lhor a-ssim

do que pa-ssar

do pon-to e quei-mar

Vo. Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11) Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11)

Tpt. em B \flat

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11) Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11) Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11)

Gui. El. Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11) Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11) Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11)

B. El. Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11) Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11) Ema \flat 7(9) Ama \flat 7(9/#11)

Bat.

voicings agudos
Ama \flat 7(9/#11)

2.4

Vo. *F#m7(9) B7(13) F#m7(9) B7(13) Dmaj7(9) C#m7(9) F#m7(9) B7(13) Ema7(9) Amaj7(9)/#11*
 o que fi - cou — tão lon - ge e vai — bus - ca lá que e - le vem um chei-ro_e_um_fei-to-de — pa-rar—

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *mf mp*

Vln. 2

Pno *F#m7(9) B7(13) F#m7(9) B7(13) Dmaj7(9) C#m7(9) F#m7(9) B7(13) Ema7(9) Amaj7(9)/#11*
f mf

Gui. El. *F#m7(9) B7(13) F#m7(9) B7(13) Dmaj7(9) C#m7(9) F#m7(9) B7(13) Ema7(9) Amaj7(9)/#11*
f mf

B. El. *F#m7(9) B7(13) F#m7(9) B7(13) Dmaj7(9) C#m7(9) F#m7(9) B7(13) Ema7(9) Amaj7(9)/#11*
f mf

Bat. *f mf*

B2

3/8

João + Rodrigo

Vo. *E* de _____ lem-brar _____ *Amaj7(9#11)* um tan - to eu sou _____ *Amaj7(9#11)* diz on - de eu vou _____ *F#m7(9)* pra me - guar - dar _____ *F#m7(9)* no que - já - foi

Tpt. em Bb *p*

A. Sax *p*

Vln. 1

Vln. 2

Pno *E* *Amaj7(9)* *Amaj7(9#11)* *E* *Amaj7(9)* *Amaj7(9#11)* *F#m7(9)* *B7(13)* *F#m7(9)* *B7(13)*

Gui. El. *E* *Amaj7(9)* *Amaj7(9#11)* *E* *Amaj7(9)* *Amaj7(9#11)* *F#m7(9)* *B7(13)* *F#m7(9)* *B7(13)*

B. El. *E* *Amaj7(9)* *Amaj7(9#11)* *E* *Amaj7(9)* *Amaj7(9#11)* *F#m7(9)* *B7(13)* *F#m7(9)* *B7(13)*

Bat. *E* *Amaj7(9)* *Amaj7(9#11)* *E* *Amaj7(9)* *Amaj7(9#11)* *F#m7(9)* *B7(13)* *F#m7(9)* *B7(13)*

37 **Rodrigo**

Vo. *Emaj7(9)* *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*
 me - lhor di - zer que é me-lhor
 di - zer que já foi -

Tpt. em Bb *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*

A. Sax *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*

Vln. 1 *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*

Vln. 2 *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*

Pno *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*
mais rítmico e pontual
funk
C#m7
mf

Gui. El. *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*
f

B. El. *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*
f

Bat. *Eb7(b9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)* *C#m7* *F#7(9)*
f

8.2. ECLIPSE

Eclipse

EP Ím(par)

João Pinheiro Brod e Tiago Fischer

D \flat maj7(9) B \flat \flat ⁶(#11) B \flat m7 Amaj7(#11) G \flat /A \flat

vocalize (darê)

6 D \flat maj7(9) B \flat \flat ⁶(#11) B \flat m7 Amaj7(#11) G \flat /A \flat

11 **A** D \flat maj7(9) B \flat \flat ⁶(#11) B \flat m7 Amaj7(#11)

A-trás da_ pe - dra_ do se gre-do_um-fei-xe de____ ra - io de luz

15 D \flat maj7(9) B \flat \flat ⁶(#11) B \flat m7 Amaj7(#11)

num di - a frio o tem-po_ re - sol - veu pa - rar pra_ou-vir tua voz

19 **B** D \flat maj7(9) G \flat \flat ⁶(#11) Fm7 A \flat maj7

Sol - fe - jos_de_um tom mai-or____ sen - tir teu som pro-vo - ca_ sen-

23 D \flat maj7(9) Amaj7(#11) G \flat m7(9) A/B A \flat /B

- sa - ções_ de paz____

27 **A** D \flat maj7(9) B \flat \flat ⁶(#11) B \flat m7 Amaj7(#11)

Tu-do gi - ra - va_en-tor-no de____ fu-gir de den - den - tro_a-trás do sol

31 D \flat maj7(9) B \flat \flat ⁶(#11) B \flat m7 Amaj7(#11)

vo-ar em bai-xas al - ti-tu - des sem sa-ir____ do e-dre-dom

2

35 $D\flat\text{maj}7(9)$

39 **C** $E\flat\text{m}7(9)$ $A\flat 7(13)$

Mui - to per - to não se vê_____

43 $E\flat\text{m}7(9)$ $A\flat 7(13)$ $B\flat_9(\sharp 11)$

Mui - to per - to não se vê_____ Tsu -

47 $F\text{m}7$ $G\flat\text{maj}7$ $F\text{m}7$

na - mi - das som - bras do fim da - tar - de o que nos quei - ma sem sen - tir -

50 $G\flat\text{maj}7$ $F\text{m}7$ $G\flat\text{maj}7$

tu - do que não se de - com - põe no es - pa - ço ma -

53 $F\text{m}7$ $G\flat/A\flat$

té - ria me - mó - ria e vá - cuo

56 **A** $D\flat\text{maj}7(9)$ $B\flat_9(\sharp 11)$ $B\flat\text{m}7$ $A\text{maj}7(\sharp 11)$

Tu - a se - quên - cia lu - mi - no - sa a - nún - cio do çó - lor que trás

60 $D\flat\text{maj}7(9)$ $B\flat_9(\sharp 11)$ $B\flat\text{m}7$ $A\text{maj}7(\sharp 11)$

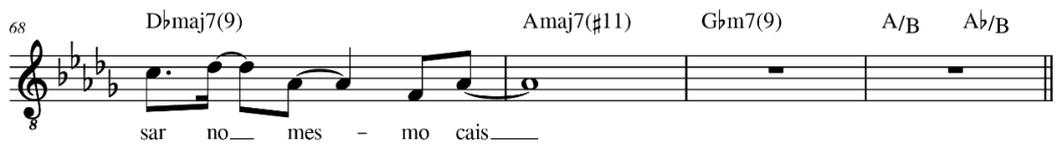
e em cons - tan - te mo - vi - men - to mo - ve o - tem - po so - bre nós

64 **B** D♭maj7(9) G♭₉(#11) Fm7 A♭maj7



O so-nho é um dom maior — quan - do pu-der-mos jun-tos re-pou-

68 D♭maj7(9) A♭maj7(#11) G♭m7(9) A/B A♭/B



sar no mes - mo cais —

72 **A** D♭maj7(9) B₉(#11) B♭m7 A♭maj7(#11)



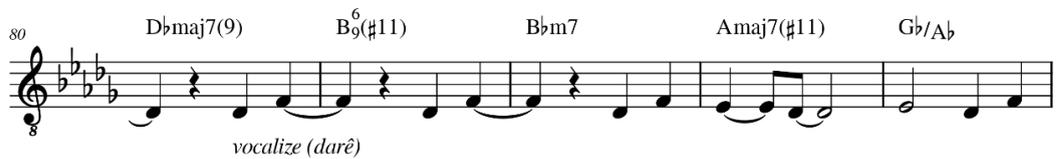
Jun-tar as pe - les nu-ma dan - ça pra com-par - ti-lhar o sal

76 D♭maj7(9) B₉(#11) B♭m7 A♭maj7(#11)



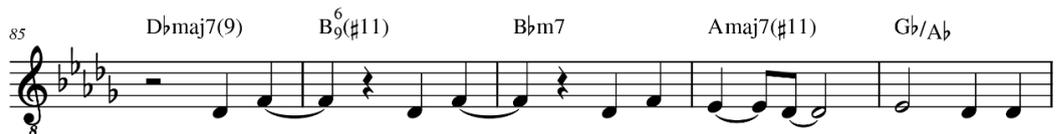
cor-pos ce - les - tes or - bi-tan - do a no-ssa pró - pria ro - ta - ção —

80 D♭maj7(9) B₉(#11) B♭m7 A♭maj7(#11) G♭/A♭



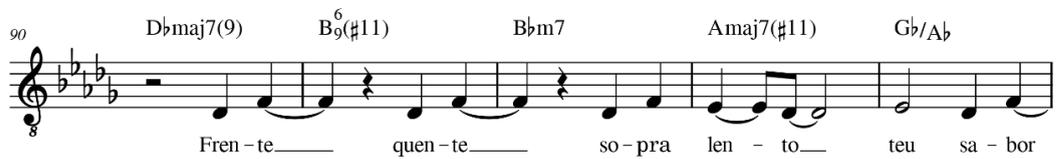
vocalize (darê)

85 D♭maj7(9) B₉(#11) B♭m7 A♭maj7(#11) G♭/A♭



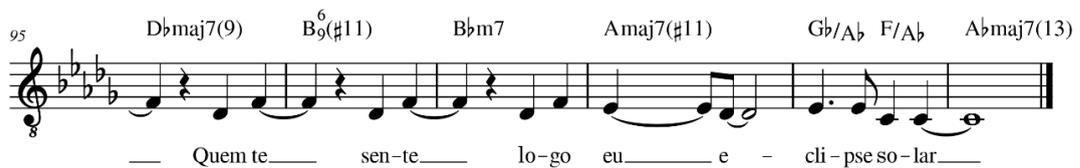
Fren - te — quen - te — so - pra len - to — teu sa - bor

90 D♭maj7(9) B₉(#11) B♭m7 A♭maj7(#11) G♭/A♭



Fren - te — quen - te — so - pra len - to — teu sa - bor

95 D♭maj7(9) B₉(#11) B♭m7 A♭maj7(#11) G♭/A♭ F/A♭ A♭maj7(13)



— Quem te — sen - te — lo - go eu — e - cli - pse so - lar —

Eclipse

EP ÍM(PAR)

João Pinheiro Brod e Tiago Fischer

INTRO ♩ = 105

The musical score is arranged in a system with 13 staves. The instruments and parts are as follows:

- Voz:** Vocal line with lyrics "vocalize (darê)".
- Trompete em Bb:** Trumpet part.
- Alto Saxophone:** Alto saxophone part.
- Violino 1:** Violin 1 part.
- Violino 2:** Violin 2 part.
- Piano:** Piano accompaniment, including chords like Ijexá Dbmaj7(9), B8(♯11), Bbm7, Amaj7(♯11), and Gb/A♭.
- Guitarra elétrica:** Electric guitar part.
- Violão:** Acoustic guitar part.
- Baixo Elétrico:** Electric bass part.
- Bateria:** Drum part, including a section marked "virada" and "mf".

Chord progressions and dynamics are indicated throughout the score, such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

7

Vo. D#maj7(9) Bb(9) Bbm7 Amaj7(#11) G#7/A#

Tpt. em Bb *mf*

A. Sax *mf*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Pno D#maj7(9) Bb(9) Bbm7 Amaj7(#11) G#7/A#

Gui. El. *y*

Viol. *y*

B. El. D#maj7(9) Bb(9) Bbm7 Amaj7(#11) G#7/A#

Bat. *y*

12 **A1** Dbmaj7(9) B♭(♯11) Bbm7 Amaj7(♯11) Dbmaj7(9) B♭(♯11)

Vo. A - trás da - pe - - do - um - fei - xe de ra - io de luz num di - a frio o tem - po - re -

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno Bbm7 B♭(♯11) Bbm7 Amaj7(♯11) Dbmaj7(9) B♭(♯11)

Gui. El.

Viol.

B. El. Dbmaj7(9) B♭(♯11) Bbm7 Amaj7(♯11) Dbmaj7(9) B♭(♯11)

Bat.

1/8

B1

Vo. sol - veu pa - rar pra_ou-vir tua voz sen - tir teu som pro-vo - ca_ sen -

Bhm7 Amaj7(#11) Dbmaj7(9) G#8(#11) Fm7 Abmaj7

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Pno Bbm7 Amaj7(#11) Dbmaj7(9) G#8(#11) Fm7 Abmaj7

Gui. El. *mp*

Viol. Bbm7

B. El. Abmaj7

Bat.

2.4

A2

Vo. - sa - ções. - de paz. - - - - -
 Tu - do gi - ra - - - - -
 va er - tor - no de.

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno

Gui. El.

Viol.

B. El.

Bat.

Chord symbols: Dbmaj7(9), Ab/B, A/B, Gbm7(9), Amaj7(♯11), B♭(♯11), Dbmaj7(9), Gbm7(9), A/B, Ab/B, Amaj7(♯11), Dbmaj7(9), Gbm7(9), A/B, Ab/B, Amaj7(♯11), Dbmaj7(9), Gbm7(9), A/B, Ab/B, Amaj7(♯11), Dbmaj7(9), B♭(♯11).

30

Vo. Amaj7(♯11) Bbm7 B♭(♯11) Dbmaj7(9) Amaj7(♯11) Bbm7 Amaj7(♯11)

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno Bbm7 Amaj7(♯11) Dbmaj7(9) B♭(♯11) Bbm7 Amaj7(♯11)

Gui. El. Amaj7(♯11) Bbm7 Amaj7(♯11) B♭(♯11) Bbm7 Amaj7(♯11)

Viol.

B. El.

Bat.

do e - dre-dom
sa - ir -
ti - tu -
vo - ar em bai - xas - al -
tro - a - três do sol

36

Dbmaj7(9)

C1 Ebm7(9)

A \flat 7(13)

Vo. Mui - - to per - to não se vê

Tpt. em B \flat

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Dbmaj7(9)

Ebm7(9)

A \flat 7(13)

Pno

Gui. El.

Viol.

B. El.

Bat.

42

Vo. Ebm7(9) Ab7(13) Bb7(11) Fm7
 Mui - to per - to não se vê -
 Ttu - na - mi - das som - bras do

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno Dbmaj7(9) Ebm7(9) Bb7(11) Fm7
 mf mp

Gui. El. Ebm7(9) Ab7(13) Bb7(11) Fm7
 mp

Viol. Dbmaj7(9) Ebm7(9) Bb7(11) Fm7
 mf

B. El. Dbmaj7(9) Ebm7(9) Bb7(11) Fm7
 mf

Bat. > virada > virada > efeitos (pratos) > pode fazer o agogô junto
 mf mp

preencher com célula do agogô

joão.brod.com.br

49

Vo. *Fm7* *Gbmaj7* *Fm7* *Gbmaj7* *Fm7* *Gbmaj7* *Fm7* *Gbmaj7* *Fm7* *Gbmaj7*

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *mf*

Vln. 2

Pno *Fm7* *Gbmaj7* *Fm7* *Gbmaj7*

Gui. El. *Fm7* *Gbmaj7* *Fm7* *Gbmaj7*

Viol. *Fm7* *Gbmaj7* *Fm7* *Gbmaj7*

B. El. *Fm7* *Gbmaj7* *Fm7* *Gbmaj7*

Bat.

fim da tar - de o que nos quei-ma sem sen - tir — tu - do que não se de - com - põe no es - pa - ço ma - té - ria - me - mó - ria_e vá -

joão.brod.com.br

A3

55

Vo. *cuo* Tu - a se - quên - cia lu - mi - no - sa, a - nún - cio do - ço - lor que trás

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *f*

Pno *pode preencher* *mf*

Gui. El. *preencher mais livre* *mf*

Viol. *mf*

B. El. *mf*

Bat. *virada* *mf*

Chord symbols: Gb/Ab, Dbmaj7(9), Bb8(#11), Bbm7, Amaj7(#11), Gb/Ab, Dbmaj7(9), Bb8(#11), Bbm7, Amaj7(#11)

67

Vo. *Fm7* — *Abmaj7* *Dbmaj7(9)* *A:maj7(♯11)* *G:m7(9)* *A/B* *Ab/B*
 quan - do pu - der - mos jun - tos re - pou - sar no - mes - - mo caís —

Tpt. em Bb *f* *mp* *f*

A. Sax *f* *mp* *f*

Vln. 1 *f* *fp* *f*

Vln. 2 *f* *fp* *f*

Pno *Fm7* *Abmaj7* *Dbmaj7(9)* *A:maj7(♯11)* *G:m7(9)* *A/B* *Ab/B*

Gui. El. *Fm7* *Abmaj7* *Dbmaj7(9)* *A:maj7(♯11)* *G:m7(9)* *A/C♭* *Ab/C♭*

Viol. *Fm7* *Abmaj7* *Dbmaj7(9)* *A:maj7(♯11)* *G:m7(9)* *A/B* *Ab/B*

B. El. *Fm7* *Abmaj7* *Dbmaj7(9)* *A:maj7(♯11)* *G:m7(9)* *A/B* *Ab/B*

Bat. //

73 **A4** Dbmaj7(9) B♭(♯11) B♭m7 Ama7(♯11) Dbmaj7(9) B♭(♯11)

Jun-tar as_ pe - les nu-ma dan - ça pra com-par - ti - llhar o sal - cor-pos ce - les - tes_ or - bi - tan -

Tpt. em Bb *mp*

A. Sax

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Pno

Gui. El. *mp*

Viol. *mp*

B. El.

Bat.

86

Vo. D#maj7(9) Bb8(#11) Bbm7 Amaj7(#11) Gb/Ab

Tpt. em Bb solo f

A. Sax

Vln. 1 mf

Vln. 2 mf

Prno D#maj7(9) Bb8(#11) Bbm7 Amaj7(#11) Gb/Ab

Gui. El. D#maj7(9) Bb8(#11) Bbm7 Amaj7(#11) Gb/Ab

Viol. D#maj7(9) Bb8(#11) Bbm7 Amaj7(#11) Gb/Ab

B. El. D#maj7(9) Bb8(#11) Bbm7 Amaj7(#11) Gb/Ab

Bat.

9/1

Vo. *f*

Tpt. em Bb

A. Sax *f*

Vln. 1

Vln. 2

Pno

Gui. El.

Viol.

B. El.

Bat.

Lyrics: Fren - te, quen - te, so - pra, len - to, teu sa - bor

Chords: D#maj7(9), B♭(♯11), Bbm7, Amaj7(♯11), G♭/A♭, D#maj7(9), B♭(♯11), Bbm7, Amaj7(♯11), G♭/A♭, D#maj7(9), B♭(♯11), Bbm7, Amaj7(♯11), G♭/A♭

8.3. ZONAS CENTRAIS

Zonas Centrais

EP Ím(par)

João Pinheiro Brod e Xico Chagas

A Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11)



Ai nin-guém mais se viu nu-ma das zo - nas cen-trais do Bra-sil As ca-re-tas

5 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Gadd9 A/G



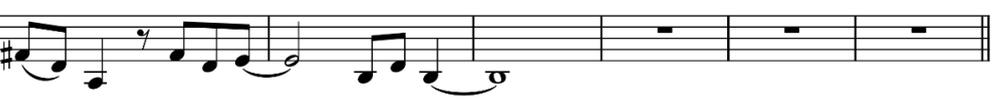
vão e vem ca - mi - nhões a - vi - ões

A' Dmaj7(9) Cmaj7(9) Dmaj7(9) Cmaj7(9)



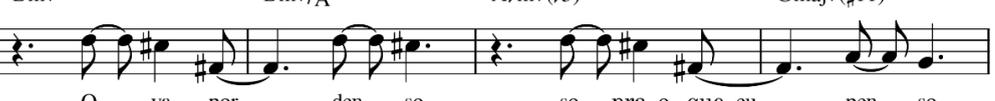
So - bre bus e me-trôs as cons-tru-ções e te-tos vi-traux Pe-la vis-ta in-

13 Dmaj7(9) Cmaj7(9) Gadd9 A/G Gadd9 Gm6



tei - ra e to-tal tro-pi-cal

B Bm7 Bm7/A A♭m7(♭5) Gmaj7(♯11)



O va - por den - so so - pra_o que_eu pen - so

23 Bm7 Bm7/A A♭m7(♭5) C♯7(♭13)



Na ru - a Na su - a To - do_um mun - do

A Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11)



Ca-ta_o_ex-pre-sso fi - nal pra Bon-su-ce - sso pra-ia Pon-tal Pu-xa_um Rio ar-

2

31 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) F#m F#mmaj7 F#m7 F#m6

den-te - men - te_o ve - rão__ é ve - rão__

C

37 Bm7(9) E7sus(9/13) E7(9) Amaj7 C#7(b13)

Quen - te__ quem te__ viu pa - ssar__ as pre - ssas da__

41 Bm7(9) E7sus(9/13) E7(9) Amaj7 A7(b13)

Gen - te__ gen - til - men - te__ se_a - fas - tar__

45 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11)

Ca - po - ei - ra que pa - riu__ pra lá do_a-no dois mil

49 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) F#m7(9) Fdim7

__ as zo - nas__ cen-trais do__ Bra - sil ai__ te

53 E7sus(9/13) E7(b9) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11)

vi co - rrer__ quem é vo - cê__ bem?

57 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11)

Ai nin-guém mais se viu__ na - da no céu__

61 Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11)

__ nem ro - das no chãe__ eu só bus-co_a tra - du - ção de vo - cê__

64 Cmaj7(9/#11) G6(#11)

__ de vo - cê__

Zonas Centrais

EP ÍM(PAR)

João Pinheiro Brod e Xico Chagas

A1

$\text{♩} = 123$

| | | | | | | | | | | | |
|-------------------|--|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Voz | <p>Ai nã-guém mais se viu— nu-ma das zo - nas cen-trais do Bra-sil— As ca-re-tas</p> | | | | | | | | | | |
| Trompete em Bb | - | | | | | | | | | | |
| Alto Saxophone | - | | | | | | | | | | |
| Violino 1 | - | | | | | | | | | | |
| Violino 2 | - | | | | | | | | | | |
| Piano | - | | | | | | | | | | |
| Violão | Dmaj7(9#11) | Cmaj7(9#11) | Dmaj7(9#11) | Cmaj7(9#11) | Dmaj7(9#11) | Cmaj7(9#11) | Dmaj7(9#11) | Cmaj7(9#11) | Dmaj7(9#11) | Cmaj7(9#11) | Dmaj7(9#11) |
| Guitarra elétrica | - | | | | | | | | | | |
| Baixo elétrico | - | | | | | | | | | | |
| Bateria | <p>Bossa nova Vassourinha <i>mp</i></p> | | | | | | | | | | |

A2

9 Dmaj7(9/#11) Gadd9 A/G Cmaj7(9) Dmaj7(9) Cmaj7(9)

Vo. vão e vem ca-mi-nhões. a - vi - ões. So - bre bus e me - trôs. as cois-tru - ções

Tpt. em Bb

A. Sax *p* *mf*

Vln. 1 *p* *mf*

Vln. 2 *p* *mf*

Pno *mf*

Viol. *mf* *mf*

Gui. El. *mf*

B. El. *mf*

Bat. *mf*

desenvolver em cima dessa ideia

desenvolver em cima dessa ideia

Bossa nova

efeitos (crescendo nos pratos)

1.5 Dmaj7(9) Cmaj7(9) Dmaj7(9) Cmaj7(9) Gadd9 A/G

Vo. *mp*
 Tpt. em Bb *mp*
 A. Sax *mp*
 Vln. 1 *mf*
 Vln. 2 *mf*

Gadd9 A/G
 Dmaj7(9) Cmaj7(9) Dmaj7(9) Cmaj7(9) Gadd9 A/G
 Pno

Gadd9 A/G
 Dmaj7(9) Cmaj7(9) Dmaj7(9) Cmaj7(9) Gadd9 A/G
 Gui. El.
 B. El. *efeitos nos pratos + bumbo nos acentos*
 Bat.

BI

2/1

Vo. Gm6 (ou E^b/G) Bm7 Bm7/A A \flat m7(\flat 5) Gmaj7(\sharp 11) que_eu_ so - pra_o den - so pen - so

Tpt. em B \flat

A. Sax

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Pno. *Ritard os acordes*
Gm6 Bm7 Bm7/A A \flat m7(\flat 5) Gmaj7(\sharp 11)

Viol. *voicings agudos, preercher*
Gm6 Bm7 Bm7/A A \flat m7(\flat 5) Gmaj7(\sharp 11)

Gui. El. *nificar o prato*
Gm6 Bm7 Bm7/A A \flat m7(\flat 5) Gmaj7(\sharp 11)

B. El.

Bat. *p* *mf*

A3

27

Vo. Bm7 Na ru - a Na su - a To - do um mun - do Ca - ta o ex-pre - sso fi - nal pra Bon - su - ce -

Tpt. em B# Bm7/A C#7(b13) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11)

A. Sax *se possível, da a baixo* mf C#7(b13) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11)

Vln. 1 Vln. 2

Pno Bm7 Bm7/A C#7(b13) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11)

Viol. Bm7 Bm7/A C#7(b13) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11)

Gui. El. Bm7 Bm7/A C#7(b13) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11)

B. El. Bm7 Bm7/A C#7(b13) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11)

Bat. Bm7 Bm7/A C#7(b13) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11)

desenvolver em cima dessa ideia mf

desenvolver em cima dessa ideia mf

desenvolver em cima dessa ideia mf

33 Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) F#m F#m F#m F#m

Vo. - sso pra - ia Pon - tal - - é ve - ra - -

Tpt. em Bb

A. Sax *mp*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Pno *desvanchar* F#m

Viol. *desvanchar* F#m

Gui. El. *desvanchar* F#m

B. El. *desvanchar*

Bat.

39

CI

Vo. *F#m7* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
 Quem - te - viu pa - sar - as pre - ssas - da -

Tpt. em Bb *F#m6* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
f *f* *f* *f* *f*

A. Sax *F#m6* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
mp *mp* *mp* *mp* *f*

Vln. 1 *F#m6* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
f *f* *f* *f* *f*

Vln. 2 *F#m6* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
f *f* *f* *f* *f*

Pno *F#m7* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
f *f* *f* *f* *mf*

Viol. *F#m6* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
f *f* *f* *f* *f*

Gui. El. *F#m6* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
f *f* *f* *f* *f*

B. El. *F#m6* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
f *f* *f* *f* *f*

Bat. *F#m6* *Bm7(9)* *E7(9)* *Ama7* *C#7(b13)*
f *f* *f* *f* *f*

57 Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) Dmaj7(9#11) Cmaj7(9#11) F#m7(9) Fdim7

Vo. — pra lá do_a-no dois mil_ as zo - nas_ cen-tais do_ Bra - sil ai_ te

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *gliss*

Vln. 2 *gliss*

Pno

Viol.

Gui. El.

B. El.

Bat.

mp

p

57 E7sus(9/13) E7(♯9) Dmaj7(9/♯11) Cmaj7(9/♯11) Dmaj7(9/♯11) Cmaj7(9/♯11) Dmaj7(9/♯11) Cmaj7(9/♯11)

Vo. quem é vo - ce - quem é vo - ce - bem?

Tpt. em B♭

A. Sax

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Pno E7sus(9/13) E7(♯9)

Viol. E7sus(9/13) E7(♯9) Cmaj7(9/♯11) Dmaj7(9/♯11) Cmaj7(9/♯11)

Gui. El. E7sus(9/13) E7(♯9)

B. El. E7sus(9/13) E7(♯9)

Bat. *vassourinha* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for page 10 of a piece. It features a vocal line with lyrics in Portuguese: 'quem é vo - ce - quem é vo - ce - bem?'. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment includes a saxophone (A. Sax) in treble clef, two violins (Vln. 1 and Vln. 2) in treble clef, piano (Pno) in grand staff (treble and bass clefs), violin (Viol.) in treble clef, guitar (Gui. El.) in treble clef, bass (B. El.) in bass clef, and drums (Bat.) in a simplified notation. The score is divided into measures, with chord changes indicated above the vocal line. The chords are E7sus(9/13), E7(♯9), Dmaj7(9/♯11), and Cmaj7(9/♯11). The piano part has a dynamic marking of *mp*. The violin part has a dynamic marking of *mp*. The guitar part has a dynamic marking of *p*. The drums part has a dynamic marking of *p*. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp and a common time signature.

6.3 **A4**

Vo. Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11) **rall.**

Ai nin-guém mais se viu — na-da no céu — nem ro-das no chãe — eu só bus-co_a tra - du - ção de vo - cê — de vo - cê —

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno

Viol.

Gui. El.

B. El.

Bat.

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) Dmaj7(9/#11) Cmaj7(9/#11) G6(#11)

8.4. SE O TEMPO ACABAR

Se O Tempo Acabar

EP Ím(par)

João Pinheiro Brod e Oliva

A Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13) Gm7 C7(9)

Tu-do_é sem - pre tão i - gual pa - sso lar - gos si - na - lei - ras len - do o jor - nal_

4 Fmaj7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13)

pra_a - ma - nhã sa - ber do di - a E no so - nho a - cor - dei em_ou - tro_es - pa - ço que não o teu na -

7 Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(b9)

- da me_a - pre - ssou_ a tua voz não me trans - pa - ssa

B

10 Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9)

E se_o sol se por na con - tra - mão da ru - a prin - ci - pal_ pra_on - de

13 Bm7(11) E7(b9) Am Ammaj7 Am7 Am6

é que_eu vou E se_o sol na - scer lá do_ou - tro - la - do co - mo_eu vou

16 Dm7(9) Bm7(11) E7(b9) Bbmaj7

_ sa - ber_ se vo - cê che - gou Um ven - to_es -

19 A7(b9) Bbmaj7 A7(b9) D7(b9)

tra - nho no mar_ É di - a a - ce - so_

2

C

22 E♭maj7(9) Dm7 D♭maj7(♯11)



— E se o tem-po a - ca-bar_ des-pe-ço meus pés_ do chão sem me-

25 Em7(11) E7(♭9) E♭maj7(9) Dm7



- do_ E se o tem-po a - ca - bar o ri-o se faz

28 D♭maj7(♯11) C⁶₉ B♭maj7 A7(♭9)



_ no mar_ sem-pre foi_ a - ssim_

A

32 Dm7(9) C♯dim7 Am7 A♭7(♭13) Gm7 C7(9)



Pa-ssos lar - gos pra che-gar_ e te ve - jo no - vo mes-mo sem_ te en-xer - gar_

35 Fmaj7(9) Em7(♭5) A7(♭13) Dm7(9) C♯dim7 Am7 A♭7(♭13)



o que_o so - nho não a - pa - ga Pra a-lém de-sse lu-gar_ on-de_o nor-te_é fos-co_es-tra-nho dói

38 Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(♭9)



não te sen - tir_ tu-do pul - sa tão a - me - no

B

41 Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9)



E se_o sol se por na con - tra-mão da ru - a prin - ci-pal_ pra_on-de

44 Bm7(11) E7(♭9) Am Ammaj7 Am7 Am6



é que_eu vou E se_o sol na - scer lá do_ou - tro-la-do co-mo_eu vou

47 Dm7(9) Bm7(11) E7(♭9) B♭maj7



_ sa - ber_ se vo - cê che-gou Um ven - to_es -

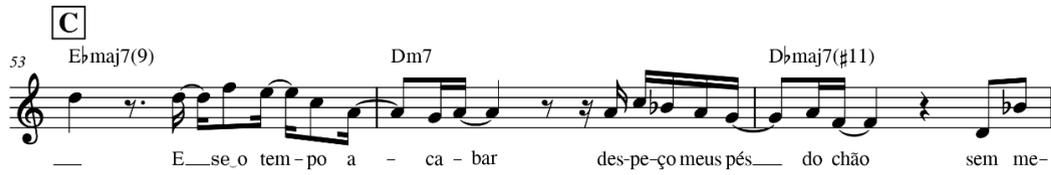
3

50 A7(♭9) B♭maj7 A7(♭9) D7(♭9)



tra - nho no mar_ É di - a a - ce - so_

53 **C** E♭maj7(9) Dm7 D♭maj7(♯11)



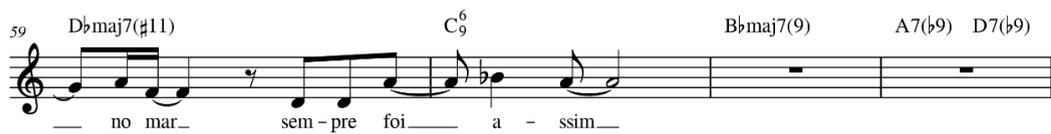
E__se_o tem - po a - ca - bar des-pe-ço meus pés__ do chão sem me-

56 Em7(11) E7(♭9) E♭maj7(9) Dm7



- do__ E__se_o tem - po a - ca - bar o ri - o se faz

59 D♭maj7(♯11) C⁶₉ B♭maj7(9) A7(♭9) D7(♭9)



__ no mar_ sem - pre foi__ a - ssim__

63 E♭maj7(9) Dm7 D♭maj7(♯11)



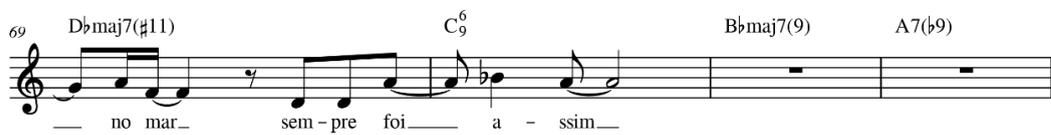
E__se_o tem - po a - ca - bar des-pe-ço meus pés__ do chão sem me-

66 Em7(11) E7(♭9) E♭maj7(9) Dm7



- do__ E__se_o tem - po a - ca - bar o ri - o se faz

69 D♭maj7(♯11) C⁶₉ B♭maj7(9) A7(♭9)



__ no mar_ sem - pre foi__ a - ssim__

73 B♭maj7(9) A7(♭9) A♭maj7(9) G7(♭13)

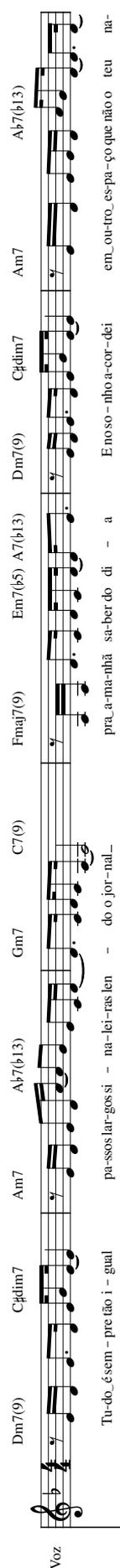
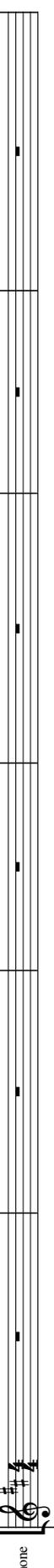
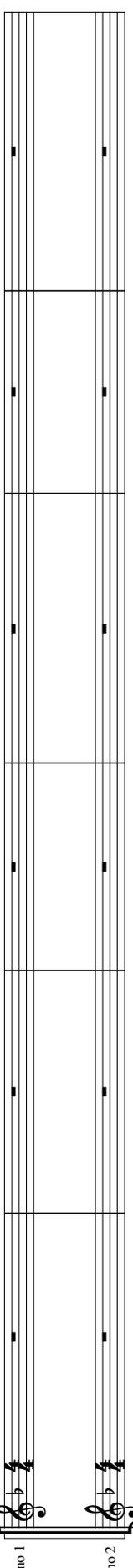
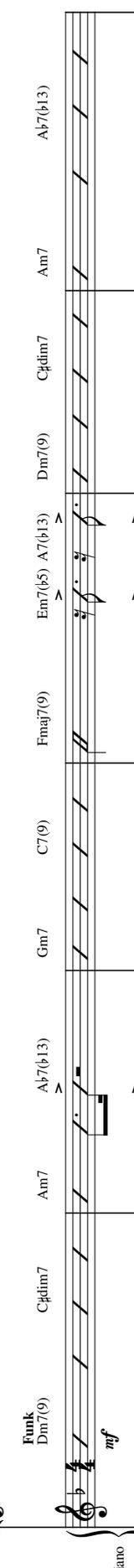
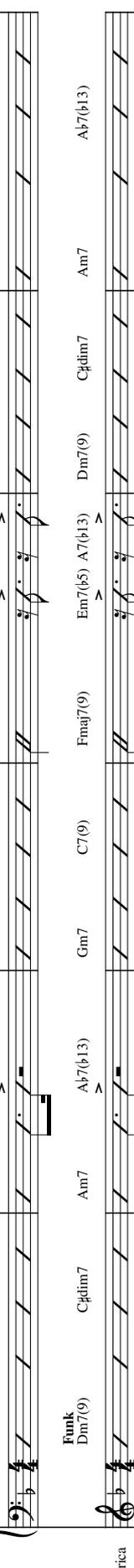
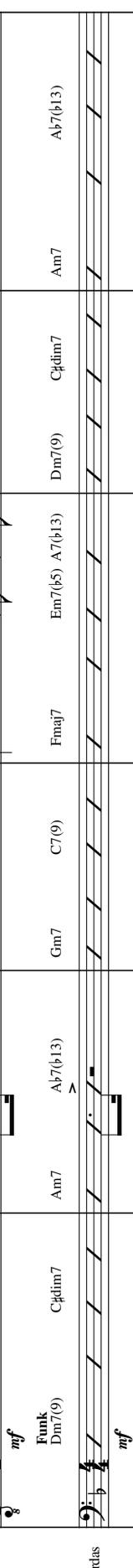


Se O Tempo Acabar

EP ÍM(PAR)

João Pinheiro Brod e Oliva

A1 Swing de semicolcheia ♩ = 92

| | | | | | | | | |
|---|--|--|---|---|---|---|--|---|
| <p>Voz</p>  | <p>Trompete em B♭</p>  | <p>Alto Saxophone</p>  | <p>Violino 1</p>  | <p>Violino 2</p>  | <p>Piano</p>  | <p>Guuitarra elétrica</p>  | <p>Baixo Elétrico de 5 cordas</p>  | <p>Bateria</p>  |
|---|--|--|---|---|---|---|--|---|

B1

7

Vo. Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(9) Am7(9) Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) 3

a tua voz não me trans - pa - ssa
 - da me_a-pre - ssou
 a tua voz não me trans - pa - ssa
 E se_ osol se por_ na com - tra_mão da ru - a prin - ci - pal_ pra_or-de

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(9) Am7(9) Am6 Dm7(9)

Gui. El. Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(9) Am7(9) Am6 Dm7(9)

B. El. Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(9) Am7(9) Am6 Dm7(9)

Bat. *four on the floor*
four on the floor

1.3

Vo. E7(♭9) Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(♭9)

é que_eu_vou lá do_ou - tro - la - do co - mo_eu vou sa - ber_ se vo - cé che - gou

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno Bm7(11) E7(♭9) Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(♭9)

Gui. El. Bm7(11) E7(♭9) Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(♭9)

B. El. Bm7(11) E7(♭9) Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(♭9)

Bat.

1/8

Vo. *Bbmaj7* *A7(b9)* *Bbmaj7* *D7(b9)* *Ebmaj7(9)* *Dm7*
 Um ven - to, es - tra - nho no mar - É di - a a - ce - so - ca - bar - des - pe - ço meus pés

Tpt. em Bb *mp*

A. Sax *mp* *f* *f*

Vln. 1

Vln. 2

Pno *desnancha Bbmaj7* *A7(b9)* *Bbmaj7* *D7(b9)* *Ebmaj7(9)* *Dm7*
f *volta groove Ebmaj7(9)*

Gui. El. *desnancha Bbmaj7* *A7(b9)* *Bbmaj7* *D7(b9)* *Ebmaj7(9)* *Dm7*
desenvolver em cima dessa ideia *f*

B. El. *desnancha Bbmaj7* *A7(b9)* *Bbmaj7* *D7(b9)* *Ebmaj7(9)* *Dm7*
volta groove *f*

Bat. *desnancha, pode brincar no hi-hat* *f*

2.4 Vo. *Em7(11) E7(9) Em7(11) E7(9) Dm7 Ebmaj7(9) Ebmaj7(9) Dm7 Ebmaj7(9) Ebmaj7(9) C# Dbmaj7(#11) Dbmaj7(#11) C# Bbmaj7 Bbmaj7 A7(9) A7(9)*
sem me - do - o ri-o se faz - no mar sem-pre foi - a - ssim
— do chão E - se-o tem-po a - ca- bar

Tpt. em Br. *f*

A. Sax. *f*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Pno. *Em7(11) E7(9) Em7(11) E7(9) Dm7 Ebmaj7(9) Ebmaj7(9) C# Dbmaj7(#11) Dbmaj7(#11) C# Bbmaj7 Bbmaj7 A7(9) A7(9)*

Guit. El. *Em7(11) E7(9) Em7(11) E7(9) Dm7 Ebmaj7(9) Ebmaj7(9) C# Dbmaj7(#11) Dbmaj7(#11) C# Bbmaj7 Bbmaj7 A7(9) A7(9)*

B. El. *Em7(11) E7(9) Em7(11) E7(9) Dm7 Ebmaj7(9) Ebmaj7(9) C# Dbmaj7(#11) Dbmaj7(#11) C# Bbmaj7 Bbmaj7 A7(9) A7(9)*

Bat. *Em7(11) E7(9) Em7(11) E7(9) Dm7 Ebmaj7(9) Ebmaj7(9) C# Dbmaj7(#11) Dbmaj7(#11) C# Bbmaj7 Bbmaj7 A7(9) A7(9)*

32 **A2**

Vo. Pa-ssos lar - gos pra che-gar_ C#dim7 Am7 Ab7(b13) Gm7 C7(9) Fmaj7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13)
 e te ve - jo no - vo mes-mo sem_ te en-xer - gar_ o que_ oso - nho não a - pa - ga Pra a-lém de-sse lu-gar_ on-de_ o nor-te_ é fos - co_ es-tra-nho dói

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno *groove funk, mais seco* Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13) Gm7 C7(9) Fmaj7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13)

Gui. El. *groove funk, mais seco* Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13) Gm7 C7(9) Fmaj7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13)

B. El. *groove funk, mais seco* Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13) Gm7 C7(9) Fmaj7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) C#dim7 Am7 Ab7(b13)

Bat. *groove funk, mais seco*

B2

38

Vo. Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(b9) Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(b9)

— não te sen - tir — tu-do pul - sa tão a - me - no E se - osol se por na con - tra-mão da ru - a prin - ci-pal_ pra_on-de é que_eu_vou

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno

Gui. El. Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(b9) Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(b9)

B. El. Gm7 C7(9) Fmaj7(9) E7(b9) Am Ammaj7 Am7 Am6 Dm7(9) Bm7(11) E7(b9)

Bat.

four on the floor

four on the floor

| | | | | | | | | | | |
|--|----|--------|-----|-----|--------|---------|--------|--------|--------|-----|
| 45 | Am | Ammaj7 | Am7 | Am6 | Dm7(9) | Bm7(11) | E7(b9) | Bbmaj7 | A7(b9) | Vo. |
| E se o sol na - seer lá do ou - tro la - do co - mo eu vou - si - ber - se vo - cê che - gou Um ven - to - es - tra - nho no mar - | | | | | | | | | | |
| Tpt. em Bb | | | | | | | | | | |
| A. Sax | | | | | | | | | | |
| Vln. 1 | | | | | | | | | | |
| Vln. 2 | | | | | | | | | | |
| Pno | | | | | | | | | | |
| Gui. El. | | | | | | | | | | |
| B. El. | | | | | | | | | | |
| Bat. | | | | | | | | | | |

C2

5/1 Bbmaj7 A7(b9) Ebmaj7(9) Dm7 Dbmaj7(#11) Em7(11) E7(b9)

Vo. É di - a a - ce - so. E - se, o tem - po a - ca - bar des - pe - ço meus pés - do chão sem me - do

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

mp

f

volta groove Ebmaj7(9)

desenvolver em cima dessa ideia Ebmaj7(9)

f

volta groove Ebmaj7(9)

volta groove

Dm7 Dm7 Dm7 Dm7

A7(b9) D7(b9) Ebmaj7(9) Ebmaj7(9) A7(b9) D7(b9)

Bbmaj7 Bbmaj7 Bbmaj7 Bbmaj7

Em7(11) E7(b9) Em7(11) E7(b9) Em7(11) E7(b9) Em7(11) E7(b9)

57

Vo. E7maj7(9) Dm7 D7maj7(#11) C# sem-pre foi a - ssim. A7(9) D7(9)

Tpt. em Bb f o ri-o se faz. no mar

A. Sax mp mp

Vln. 1 f f

Vln. 2 f f

Pno E7maj7(9) Dm7 D7maj7(#11) C# B7maj7 A7(9) mp mp

Guit. El. E7maj7(9) Dm7 D7maj7(#11) C# B7maj7 A7(9) mp mp

B. El. E7maj7(9) Dm7 D7maj7(#11) C# B7maj7 A7(9) mp mp

Bat. mp f

6.3 **C3**

Vo. E \flat maj7(9) Dm7 D \flat maj7(#11) E7(9) E \flat maj7(9) Dm7

E...se,o tem-po a - ca- bar
 sem me - do -
 des-pe-ço meus pés... do chão
 E...se,o tem-po a - ca- bar
 o ri-o se faz

Tpt. em B \flat A. Sax

f *f*

Vln. 1 Vln. 2

mp *f* *mp* *f*

Pno

E \flat maj7(9) Dm7 D \flat maj7(#11) E7(9) E \flat maj7(9) Dm7

f

Gui. El. B. El.

E \flat maj7(9) Dm7 D \flat maj7(#11) E7(9) E \flat maj7(9) Dm7

f *f*

Bat.

f

69 Vo. — no mar — sem-pre foi — a — ssim

Chords: Dbmaj7(#11), C♯, Bbmaj7(9), A7(b9), Bbmaj7(9), A7(b9), Bbmaj7(9), A7(b9), Abmaj7(9), G7(b9)

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Pno

gui. El.

B. El.

Bat.

8 *f*

groove da banda Bbmaj7

groove da banda Bbmaj7

groove da banda Bbmaj7

groove da banda Bbmaj7

8.5. ÍM(PAR)

Ím(par)

EP Ím(par)

João Pinheiro Brod

A

Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11)

O - lha só o sol do me - io di - a

5 Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11)

E_o fres - cor da tu - a ven - ta - ni - a

9 Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11)

Vou le - var o que eu sem - pre es - que - ço

13 Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 Bb7(#11)

E dei - xar tu me vi - rar do a - ve - sso

B

17 Dm7(9/11) D/C Bm7(11) Bb7(#11)

Eu me des-man-cho no teu o - lhar que me re - par-te ao me - io

21 Dm7(9/11) D/C Bm7(11) Bb7(#11)

Eu me dis-tra-í-o no teu o - lhar no teu so - nhar sem fim Ti -

25 Am7(11) Ab7(#11) Dbmaj7(9/#11)

rou meu ar ím - par

2

29 **C** Am7 A7(♭13) D7(9) E7(♭9)



E eu me per-co em me-io ao des-com-pa-sso da tua dança e-sse ba-lan-ço me faz tro-pe -

31 Am7 A7(♭13) D7(9) E7(♭9)



çar Tu me ton-te-ia mas eu não me canso sem-pre me_en-con-tro em al-gum lu -

33 Am7 A7(♭13) D7(9) E7(♭9)



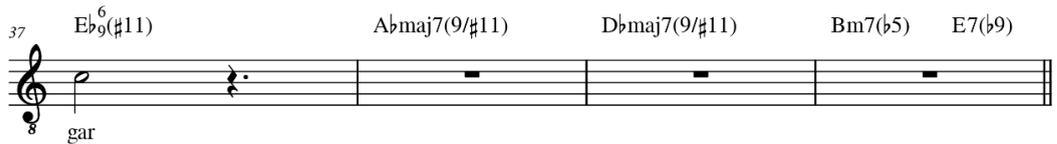
gar em me-io ao des-com-pa-sso da tua dança e-sse ba-lan-ço me faz tro-pe -

35 Am7 A7(♭13) D7(9) E7(♭9)



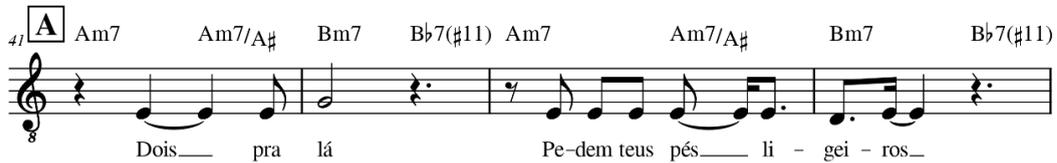
çar Tu me ton-te-ia mas eu não me canso sem-pre me_en-con-tro em al-gum lu -

37 E♭₉(♯11) A♭maj7(9/♯11) D♭maj7(9/♯11) Bm7(♭5) E7(♭9)



gar

41 **A** Am7 Am7/A♯ Bm7 B♭7(♯11) Am7 Am7/A♯ Bm7 B♭7(♯11)



Dois pra lá Pe-dem teus pés li-gei-ros

45 Am7 Am7/A♯ Bm7 B♭7(♯11) Am7 Am7/A♯ Bm7 B♭7(♯11)



Dois pra cá des-faz o meu ro-tei-ro

49 Am7 Am7/A♯ Bm7 B♭7(♯11) Am7 Am7/A♯ Bm7 B♭7(♯11)



Deu um nó na fé do ma-ri-nhei-ro

53 Am7 Am7/A♯ Bm7 B♭7(♯11) Am7 Am7/A♯ Bm7 B♭7(♯11)



Ven-da-val a-gi-ta o meu so-sse-go

3

57 **B** Dm7(9/11) D/C Bm7(11) A#7(#11)

Eu me des-man-cho no teu o-lhar que me re-par-te ao me-io.

61 Dm7(9/11) D/C Bm7(11) A#7(#11)

Eu me dis-tra-io no teu o-lhar no teu so-nhar sem fim Ti-

65 Am7(11) G#7(#11) C#maj7(9/#11)

rou meu ar ím - par

69 **C** Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9)

E eu me per-co_em me-io_aodes-com-pa-ssoda tua dança e-sse ba-lan-ço me faz tro-pe-

71 Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9)

çar Tu me ton-te-ia mas eu não me canso sem-pre me_en-con-tro em al-gum lu-

73 Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9)

gar em me-io_aodes-com-pa-ssoda tua dança e-sse ba-lan-ço me faz tro-pe-

75 Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9)

çar Tu me ton-te-ia mas eu não me canso sem-pre me_en-con-tro_em al-gum lu-

77 Eb⁶(#11) Abmaj7(9/#11) Dbmaj7(9/#11) Bm7(b5) E7(b9)

gar

Ím(par)

EP ÍM(PAR)

João Pinheiro Brod

INTRO $\text{♩} = 92$

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Voz:** Features two vocal lines. The first line starts with a *mp* dynamic and the second with a *mf* dynamic.
- Trompete em Bb:** Remains silent throughout the piece.
- Alto Saxophone:** Remains silent throughout the piece.
- Violino 1:** Remains silent throughout the piece.
- Violino 2:** Remains silent throughout the piece.
- Guitarra elétrica:** Remains silent throughout the piece.
- Violão:** Plays a melodic line with chords. Chords include Am7, Bm7, Am7/A#, and A#7(♯11). Dynamics include *mf*.
- Baixo Elétrico de 5 cordas:** Provides a bass line with chords Am7 and A#7(♯11). Dynamics include *mf*.
- Pandeiro:** Remains silent throughout the piece.
- Bateria 2:** Plays a rhythmic pattern with chords Am7, Bm7, and A#7(♯11). Dynamics include *mf*.

Additional annotations include "segue o groove" and "repete o riff" in the guitar and bass staves, and "segue o groove" in the drum staff.

1.5

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------|-----|--------|-----|----------|-----|--------|-----|----------|-----|--------|------|----------|-----|--------|-----|----------|-----|--------|-----|----------|-----|--------|-----|----------|-----|--------|-----|----------|
| Vo. | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | | | | | | | | | | | | |
| | o | sol | do | me | - | io | di | - | a | E_o | fres | - | cor | da | tu | - | a | ven | - | ta | - | ni | - | a | | | | |
| Tpt. em Bb | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| A. Sax | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Vln. 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Vln. 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gui. El. | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) | Am7 | Am7/A# | Bm7 | A#7(#11) |
| Viol. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| B. El. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Pand. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Bat. 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

21

Vo. *Am7* *Bm7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)*

You _____ le - var *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)*

o que eu sem - pre es - que - ço _____ E. _____ dei - xar *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)*

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Gui. El. *Am7* *Bm7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)*

contrapontos pontuais
Am7 *Bm7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)*

mf

Viol. *Am7* *Bm7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)*

B. El. *Am7* *Bm7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)* *Am7* *Am7/A#* *Bm7* *A#7(#11)*

mf

Pand.

Bat. 2

BI

27 Vo. Am7 Bm7 A#7(♯11) Dm7(9/11) D/C A#7(♯11) Bm7(11) A#7(♯11)

tu me vi - rar - do.a - ve - sso - me - re - par - te.ao me - io -

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Gui. El. Am7 Am7/A# Bm7 A#7(♯11) D/C Bm7(11) A#7(♯11)

Viol. Am7 Am7/A# Bm7 A#7(♯11) Dm7(9/11) D/C Bm7(11) A#7(♯11)

B. El. Am7 Am7/A# Bm7 A#7(♯11) Dm7(9/11) D/C Bm7(11) A#7(♯11)

Pand. //

Bat. 2 //

largar os acordes (delay e reverb)

efeitos (pratos)

3.3

| | | | | | | | |
|------------|--------------------------------------|---------------------|-----------------------------|---------------------|---------------------|--------------------|---------------------------|
| Vo. | Dm7(9/11) Eu me dis - tra - io no | D/C teu o - lhar | Bm7(11) no teu so - nhar | A#7(#11) sem fim | Am7(11) Ti - rou | G#7(#11) meu ar | - |
| Tpt. em Bb | | | | | | | |
| A. Sax | <i>mf</i> | | | | | | |
| Vln. 1 | <i>mf</i> | | | | <i>mp</i> | | |
| Vln. 2 | <i>mf</i> | | | | <i>mp</i> | | |
| Gui. El. | Dm7(9/11) | D/C | Bm7(11) | A#7(#11) | Am7(11) | G#7(#11) | |
| Viol. | Dm7(9/11) | D/C | Bm7(11) | A#7(#11) | Am7(11) | G#7(#11) | |
| B. El. | Dm7(9/11) | D/C | Bm7(11) | A#7(#11) | Am7(11) | G#7(#11) | |
| Pand. | | | | | | | |
| Bat. 2 | | | | | | | improviso de hi-hat e aro |

C1

39 C#maj7(9/#1) par

Vo. Am7 f E7(b9) D7(9) A7(b13) Am7 E7(b9) D7(9) A7(b13) D7(9) E7(b9)

E, eu me per-co, em me-io, ao des-com-pte-ss-o da tua dança e-ss-e ba-lan-ço me faz tro-pe-çar Tu me tor-te-ia mas eu não me sem-pre me, en-con-tro em al-gum lu-

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 tremolo mf

Vln. 2 tremolo mf

Gui. El. Am7 f Levada funk A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 D7(9) A7(b13) E7(b9)

Viol. C#maj7(9/#1) f Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9)

B. El. C#maj7(9/#1) f Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9)

Pand.

Bat. 2 f

45

Vo. *Am7* *A7(b13)* *D7(9)* *E7(b9)* *Am7* *A7(b13)* *D7(9)* *E7(b9)* *D7(9)* *D#8(b11)* *G#maj7(9#11)*

gar em me-io_ao des-com-pa-ss-o da tua dança e-ss-e ba-lan-ço me faz tro-pe - çar Tu me ton-te-ia mas eu não me causo sem-pre me_en-con-tro_em al-gum lu - gar

Tpt. em Bb *f* *fp*

A. Sax *f* *fp*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Gui. El. *Am7* *A7(b13)* *D7(9)* *E7(b9)* *Am7* *A7(b13)* *D7(9)* *E7(b9)* *D7(9)* *D#8(b11)* *G#maj7(9#11)*

Viol. *Am7* *A7(b13)* *D7(9)* *E7(b9)* *Am7* *A7(b13)* *D7(9)* *E7(b9)* *D7(9)* *D#8(b11)* *G#maj7(9#11)*

B. El. *Am7* *A7(b13)* *D7(9)* *E7(b9)* *Am7* *A7(b13)* *D7(9)* *E7(b9)* *D7(9)* *D#8(b11)* *G#maj7(9#11)*

Pand. *mf*

Bat. 2

A2

57 C#maj7(9/#11) E7(b9) Bm7(b5) Am7 Am7/A# A#7(#11) Bm7 Am7 Am7/A# A#7(#11) Bm7 Am7/A# A#7(#11) Bm7 A#7(#11)

Vo. *mf* Dois pra lá Pe-dem teus pés li - gei - ros

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Gui. El. C#maj7(9/#11) E7(b9) Bm7(b5)

Viol. C#maj7(9/#11) E7(b9) Bm7(b5) Am7 Am7/A# A#7(#11) Bm7

B. El. Am7 Am7/A# A#7(#11) Bm7

Pand. *mf*

Bat. 2 *mf*

57 **Am7** **Am7/A#** **Bm7** **A#7(#11)** **Am7** **Am7/A#** **Bm7** **A#7(#11)** **Am7** **Am7/A#** **Bm7** **A#7(#11)** **Am7** **Am7/A#** **Bm7** **A#7(#11)**

Vo. Dois — pra cá
des - faz o meu — ro - tei - ro —
Deu — um nó

Tpt. em Bb
A. Sax
Vln. 1 *mf*
Vln. 2 *mf*
Gui. El.
Viol.
B. El. **Am7** **Am7/A#** **Bm7** **A#7(#11)** **Am7** **Am7/A#** **Bm7** **A#7(#11)**
Pand. //
Bat. 2 //

63

Vo. Am7 Am7/A# Bm7 A#7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 A#7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 A#7(#11)

na fé do ma - ri - nhei - ro -
 Ven - da - val
 a - gi - ta, o meu - so - se - go -

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1

Vln. 2

Gui. El.

Viol.

B. El. Am7 Am7/A# Bm7 A#7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 A#7(#11) Am7 Am7/A# Bm7 A#7(#11)

Pand.

Bat. 2

B2
69

Vo.
 Dm7(9/11) D/C Bm7(11) A#7(#11) Dm7(9/11) Bm7(11) A#7(#11) D/C Bm7(11) A#7(#11)
 Eu me des-man-cho no teu o-lhar— que me re-par-te_ao me - io— no teu so-nhar— sem fim Ti-
 Eu me dis-tra-io no teu o-lhar— *mf* Eu me dis-tra-io no teu o-lhar— *mf* Eu me dis-tra-io no teu o-lhar— *mf*

Tpt. em Bb
mf

A. Sax
mf

Vln. 1
mp

Vln. 2
mp

Gui. El.
largo os acordes (delay e reverb)
 Dm7(9/11) D/C Bm7(11) A#7(#11) Dm7(9/11) Bm7(11) A#7(#11) D/C Bm7(11) A#7(#11)

Viol.
 Dm7(9/11) D/C Bm7(11) A#7(#11) Dm7(9/11) Bm7(11) A#7(#11) D/C Bm7(11) A#7(#11)

B. El.
 Dm7(9/11) D/C Bm7(11) A#7(#11) Dm7(9/11) Bm7(11) A#7(#11) D/C Bm7(11) A#7(#11)

Pand.
 groove

Bat. 2
 efeitos (pratos)

77 **Am7(11)** **G#7(#11)** **C#maj7(9#11)** **Am7** **f** **C** **D7(9)** **A7(b13)** **E7(b9)**

Vo. meu ar fim - par E, eu me per-co, em me-io, ao des-com-pa-sso da tua dança e-sse ba-lan-ço me faz tro-pe-

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *mp* *tremolo* *mf* *ff*

Vln. 2 *mp* *tremolo* *mf* *ff*

Gui. El. **Am7(11)** **G#7(#11)** **C#maj7(9#11)** *Levada funk* **A7(b13)** **D7(9)** **E7(b9)**

Viol. **Am7(11)** **G#7(#11)** **C#maj7(9#11)** *f* **A7(b13)** **D7(9)** **E7(b9)** *f* **A7(b13)** **D7(9)** **E7(b9)** *f*

B. El. **Am7(11)** **G#7(#11)** **C#maj7(9#11)** *f* **A7(b13)** **D7(9)** **E7(b9)** *f* **A7(b13)** **D7(9)** **E7(b9)** *f*

Pand. *virada*

Bat. 2 improviso de caixa e hi-hat *seca o prato* *pp* *ff*

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---------------|---------------|--|---|--|--------------|---------------|
| <p>8-4</p> <p>Vo.</p> <p>Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13)</p> <p>çar Tu me ton-te-ia mas eu não me canso sem-pte me en-con-tro em al-gum lu - gar em me-io_ao des-com-pa-ss0 da tua dança e - sse ba-lan-ço me faz tro-pe - çar Tu me ton-te-ia mas eu não me</p> | <p>Tpt. em Bb</p> <p><i>fp</i> <i>f</i></p> | <p>A. Sax</p> <p><i>fp</i> <i>f</i></p> | <p>Vln. 1</p> | <p>Vln. 2</p> | <p>Gui. El.</p> <p>Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13)</p> | <p>Viol.</p> <p>Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13)</p> | <p>B. El.</p> <p>Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13) D7(9) E7(b9) Am7 A7(b13)</p> | <p>Pand.</p> | <p>Bat. 2</p> |
|---|---|---|---------------|---------------|--|---|--|--------------|---------------|

89 D7(9) E7(9) D#8(11) G#maj7(9#11) G#maj7(9#11) Bm7(b5) E7(9)

Vo. *canso* *sem-pre me en-con-tro em al - gum - lu - gar*

Tpt. em Bb

A. Sax

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Gui. El. D7(9) E7(9) D#8(11) G#maj7(9#11) Bm7(b5) E7(9)

Viol. D7(9) E7(9) D#8(11) G#maj7(9#11) Bm7(b5) E7(9)

B. El. D7(9) E7(9) D#8(11) G#maj7(9#11) Bm7(b5) E7(9)

Pand.

Bat. 2

The musical score for page 18, measures 106-108, is arranged as follows:

- Vo.:** Vocal line with a melodic phrase in measures 106-108.
- Tpt. em Bb:** Trumpet in B-flat part, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- A. Sax:** Alto Saxophone part, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Vln. 1:** Violin 1 part, playing a melodic line with dynamics *mf*.
- Vln. 2:** Violin 2 part, playing a melodic line with dynamics *mf*.
- Gui. El.:** Electric Guitar part, playing chords: Am7, Am7/A# (A#7), Bm7, and A#7(#11).
- Viol.:** Violoncello part, playing chords: Am7, Am7/A# (A#7), Bm7, and A#7(#11).
- B. El.:** Bass Electric part, playing chords: Am7, Am7/A# (A#7), Bm7, and A#7(#11).
- Pand.:** Percussion part, indicated by a slash through the staff.
- Bat. 2:** Drum 2 part, playing a rhythmic pattern with 'x' marks on the snare.

REFERÊNCIAS

5 A SECO. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/5_a_Seco>. Acesso em: 22 ago. 2023.

ALOYSIO de Oliveira. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa586430/aloycio-de-oliveira>>. Acesso em: 25 de agosto de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BASTOS, Renato; BORGES, Lô. **O Trem Azul.** Disponível em: <https://sites.ufop.br/sites/default/files/demus/files/o_trem_azul_lo_borges_-_partitura_completa.pdf?m=1525724684>. Acesso em: 31 jul. 2023.

BADEN POWELL (MÚSICO). WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Baden_Powell_\(m%C3%BAtico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Baden_Powell_(m%C3%BAtico))>. Acesso em: 25 ago. 2023.

BADEN POWELL. INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-baden-powell>>. Acesso em 25 ago. 2023.

BIO. GILBERTO GIL. Disponível em: <<https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

BIO. MURTHA MUSIC SERVICES. Disponível em: <<https://www.murthamusicervices.com>>. Acesso em 22 ago. 2023.

BIOGRAFIA. DJAVAN. Disponível em: <<https://djavan.com.br/biografia>>. Acesso em: 25 ago 2023.

BRAINSTORMING. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Brainstorming>>. Acesso em: 22 ago. 2023.

CAETANO VELOSO. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caetano_Veloso>. Acesso em: 25 ago. 2023.

DJAVAN. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Djavan>>. Acesso em: 25 ago. 2023.

EMICIDA. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>>. Acesso em: 23 ago. 2023.

FOUR ON THE FLOOR. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Four_on_the_floor_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Four_on_the_floor_(music))>. Acesso em: 24 ago. 2023.

GILBERTO GIL. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Gil>. Acesso em: 22 ago. 2023.

GILBERTO GIL. “Tem músico que é Ré bemol, outros são Lá sustenido... Donato é Dó natural!”. Instagram: @gilbertogil. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CuzZt8aOwNo/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid%20=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D&img_index=1. Acesso em: 22 ago. 2023.

JOÃO BROD. Arranjo, Harmonia e Ritmo. Disponível em: <<https://joao.brod.com.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2024.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinicius de. **Garota de Ipanema**. arr. Paulo Jobim. Disponível em: <<https://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4783/dindi.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

JOBIM, Tom. **Wave**. arr. Claus Ogerman. Disponível em: <<https://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4994/wave.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 3 ago. 2023.

LÔ BORGES. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%B4_Borges>. Acesso em: 22 ago. 2023.

MATOS, Cláudia Neiva de. **A poética musical de Vinícius de Moraes: uma construção em parceria** IPOTESI, Juiz de Fora, v.20, n.1, p. 50-61, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19363>>. Acesso em 23. ago. 2023.

MICHAEL BROWN. Hebu Musikverlag GmbH. Disponível em: <<https://www.hebu-music.com/en/musician/michael-brown.2293>>. Acesso em 22 ago. 2023.

MILTON NASCIMENTO. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Nascimento>. Acesso em: 22 ago. 2023.

MORAES, Vinicius de; Powell, Baden. **Berimbau**. Disponível em: <<https://www.shermusic.com/new/9781883217679-sample.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2023.

NEELY, Adam. **HOW TO PLAY MUSIC WITH A “DRUNK” FEEL**. Youtube, 2019. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=9MzKx0fKg5o&ab_channel=AdamNeely>.

Acesso em 25 ago. 2023.

PIEIDADE, A. T. de C.; FALQUEIRO, A. M. **A retórica musical da MPB**: uma análise de duas canções brasileiras. DAPesquisa, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 463-471, 2019.

DOI: 10.5965/1808312902042007463. Disponível em:

<<https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16641>>. Acesso em 4 ago. 2023.

RONALDO BASTOS. Cultura Niterói. Disponível em:

<<https://www.culturanageroi.com.br/blog/mapeamentocultural/2556>> Acesso em 22 ago. 2023.

RONALDO BASTOS. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ronaldo_Bastos>.

Acesso em: 24 ago. 2023.

SYLVIA TELLES. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sylvia_Telles>.

Acesso em: 25 ago. 2023.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª edição. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2002. ISEN 85-314-0248-4.

TOM JOBIM. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tom_Jobim>. Acesso em: 22 ago. 2023.

2023.

VINICIUS DE MORAES. WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Vinicius_de_Moraes>. Acesso em: 22 ago. 2023.

VOICING (MUSIC). WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Voicing_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Voicing_(music))>. Acesso em: 22 ago. 2023.