

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO E MÚSICA

FIM DE FESTA:

EP DE MÚSICAS AUTORAIS, SEUS PROCESSOS E DISCURSOS

ISAIAS LUZ DA SILVA

Porto Alegre

2024

Isaias Luz da Silva

FIM DE FESTA:

EP DE MÚSICAS AUTORAIS, SEUS PROCESSOS E DISCURSOS

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

Orientador: Prof. Dr. Julio Herrlein

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Luz da Silva, Isaias
Fim de Festa: EP de Músicas Autorais, seus
processos e discursos / Isaias Luz da Silva. -- 2024.
73 f.
Orientador: Julio Cesar da Silva Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2024.

1. Música Instrumental. 2. Fusão Musical. 3. Música
Negra. 4. Música Brasileira. I. Cesar da Silva
Herrlein, Julio, orient. II. Título.

ATA DA BANCA

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço minha mãe, meu pai, minha irmã e meu irmão, madrastra, cunhado e sobrinho, a minha família que mora em outro estado mas está sempre me dando suporte e apoio. Às vezes estar longe tem custos, saudades, mas minha família apesar da distância sempre pareceu aqui do meu lado, até quando com quase 40 anos resolvi tentar novamente um curso universitário.

Agradeço a minha companheira Eduarda por todo suporte, ajuda e carinho, tão necessários em muitos momentos. Com toda dedicação ainda registrou em vídeos e fotos todo o processo de gravação desse EP, material que pretendo com mais tempo editar e lançar para o público.

Agradeço ao Prof. Dr. Júlio Herrlein por aceitar orientar esse Projeto de Graduação, me guiar com ideias teóricas e musicais nesse processo e me inspirar com a sua musicalidade e parceria. Foram com certeza os nossos momentos em aula, tocando, conversando, fazendo músicas que me ajudaram a definir a escolha por gravar um material com minhas composições. Sem contar as inúmeras vezes que o seu livro “HARMONIA COMBINATORIAL” me emprestou caminhos valiosos para compor e improvisar. E mais importante é saber que saio do curso de graduação com um grande amigo e aliado na música.

Agradeço à Profa. Dra. Marília Stein que tão generosamente me chamou para fazer parte do seu projeto de pesquisa, dividindo sabedorias e reacendendo a chama da pesquisa acadêmica em mim. Tem sido uma alegria constante poder trocar ideias, conversar sobre pautas e métodos e também trocar muito sobre a vida. Me orgulho muito de poder participar desse projeto de pesquisa e das experiências vividas nesse processo, e claro de certamente de ter adquirido um carinho e amizade pela professora! E por fim é uma alegria muito grande ter sua participação na banca avaliadora deste Projeto.

Agradeço ao Prof. Dr. Luciano Zanatta por proporcionar algumas das experiências mais instigantes nas disciplinas que tive a oportunidade de cursar. A primeira experiência de uma prática em estúdio, ainda no Estúdio SomA, com muitas ideias, liberdade e algumas barreiras musicais internas derrubadas. Sem contar as diversas conversas sobre o fazer musical, os rumos do nosso curso, a vontade de transgredir e mudar tudo que muitas vezes compartilhamos! É muito importante para mim a sua participação nesta banca avaliadora, agradeço muito o aceite ao convite.

Quero também agradecer todas as professoras e todos professores do curso de Música Popular, não vou citar para não esquecer alguém. Com certeza todas essas pessoas abriram portas, indicaram caminhos, fizeram e fazem um esforço diário para que o curso continue crescendo e melhorando, e acredito que a música local cresce e melhora pela convivência e experiências que vivemos em cada aula, cada prática, cada conversa de corredor, cada ideia nova e cada parceria. Vejo o

curso ganhando muita força com a entrada de novos estudantes e com o engajamento visceral das professoras e professores, quase tenho vontade de desistir da formatura e continuar mais uns anos por ali.

Ao meu irmão de vida e de curso Tércence Veras, que embarcou comigo nessa jornada dentro da UFRGS, entramos juntos no curso, mas nossa história já vem de muito antes. As parcerias mais insanas e improváveis, aceitando minhas ideias um tanto conturbadas sobre como produzir, mas sempre com muita generosidade e cumplicidade que só uma amizade tão longa e duradoura pode construir.

À minha prima e parceira de toda hora Cecília Capovilla e todo pessoal com quem trabalhei e ainda trabalho nos bares da vida, que me deram a chance de ter uma renda trabalhando à noite para poder me dedicar durante o dia para o curso de música.

Aos colegas com quem tive a oportunidade de conviver, construir uma amizade, trocar ideias e sentimentos tocando juntos ou nas longas conversas entre filas do RU e aulas. É muito gratificante fazer parte de um núcleo de pessoas que convergem na música, conviver com grandes artistas, muitas vezes tão jovens ou na minha faixa etária, mas que sempre tem na música um ponto em comum.

RESUMO

Este trabalho apresenta o processo de composição e gravação de quatro músicas, gravadas ao vivo nos estúdios da universidade, cujos temas principais se baseiam na fusão e na fricção de ritmos e gêneros brasileiros com elementos de linguagens da música negra norte-americana contemporânea. O trabalho também conta com um memorial descritivo dos processos de composição, arranjos, ensaios e gravação e pós produção do álbum, que conta com músicas inéditas, compostas para este Projeto de Conclusão de Curso.

Palavras – chave: Música instrumental. Composição. Fusão. Fricção. Ritmos e gêneros musicais Brasileiros. Música negra estadunidense. Jazz. Hip Hop. Neo Soul. Rhythm and blues. R&B.

ABSTRACT

This work presents the process of composing and recording four songs, recorded live in the university's studios, whose main themes are based on the fusion and friction of Brazilian rhythms and genres with elements of contemporary North American black music languages. The work also includes a descriptive memorial of the composition, arrangements, rehearsals and recording and post-production processes of the album, which features new songs, composed for this Course Completion Project.

Keywords: Instrumental music. Composition. Fusion. Friction. Brazilian musical rhythms and genres. North American black music. Jazz. Hip Hop. NeoSoul. Rhythm and blues. R&B.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Motivo do ostinato de guitarra do tema <i>Desatada</i>	27
Figura 2: Material melódico da ponte do tema <i>Desatada</i>	28
Figura 3: Motivos do ostinato de guitarra e baixo do tema <i>Desatada</i>	28
Figura 4: Frase final do tema <i>Desatada</i>	28
Figura 5: Partes A e B do tema <i>Lusco Fusco</i>	30
Figura 6: Parte C do tema <i>Lusco Fusco</i>	31
Figura 7: Célula rítmica dos tambores de Jongo usada no tema <i>Caxambu</i>	33
Figura 8: Célula rítmica da bateria do tema <i>Caxambu</i>	33
Figura 9: Frase de baixo baseada nos tambores de Jongo do tema <i>Caxambu</i>	33
Figura 10: Harmonização do teclado no tema <i>Caxambu</i>	27
Figura 11: Melodia de guitarra da parte A do tema <i>Caxambu</i>	27
Figura 12: Ostinato de guitarra e baixo do tema <i>Caxambu</i>	28
Figura 13: Excerto da parte B do tema <i>Caxambu</i>	29
Figura 14: Linha de baixo em quiálteras de 4 tempos utilizada no tema <i>Caxambu</i> ...	30
Figura 15: Exemplo de função rítmica de guitarra e teclado no tema <i>Caxambu</i>	30
Figura 16: Movimentação harmônica do teclado no tema <i>Fim de Festa</i>	31
Figura 17: Melodia de guitarra do tema <i>Fim de Festa</i>	31
Figura 18: Ponte melódica utilizada no tema <i>Fim de Festa</i>	32
Figura 19: Ponte melódica estendida utilizada no tema <i>Fim de Festa</i>	32
Figura 20: Sessão rítmica da parte B do tema <i>Fim de Festa</i>	33

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
1. BIOGRAFIA.....	14
2. O PROJETO.....	18
2.1 - Objetivos.....	18
2.2 - A Fusão e a Fricção Musical.....	19
2.3 - As Referências Musicais.....	20
2.4 - Sonoridades: Pessoas, Processos e Justificativas.....	23
3. COMPOSIÇÕES.....	26
3.1 - O Processo Composicional.....	26
3.2 - Desatada.....	27
3.3 - Lusco Fusco.....	30
3.4 - Caxambu.....	33
3.5 - Fim de Festa.....	39
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
5. REFERÊNCIAS.....	45
6. ANEXO - PARTITURAS.....	48

INTRODUÇÃO

Acredito que a construção da minha musicalidade é um processo fundamentado na identificação, afetividade, familiaridade e no caráter festivo. Parto dessa ideia de carregar as minhas vivências e experiências para este trabalho, porque entendo que não há processos sem motivação, e não há motivação sem exemplo e inspiração, assim como entendo que não há construção sem respeito e admiração às histórias anteriores e às ancestralidades. E é sobre essa perspectiva das experiências e das memórias afetivas e musicais que construo este projeto, aliando as minhas vivências tanto como performer quanto como ouvinte.

Quando a minha necessidade de pertencimento se torna um motivador de novas ideias percebo que são necessárias algumas insígnias para fazer parte de um certo núcleo de pessoas, ou mesmo fazer parte de um segmento social mais amplo, e esse arranjo social se projeta na construção das músicas deste trabalho tanto pelo discurso quanto pela relação com outros musicistas. Entender que faz parte desse processo levar a minha própria história para o fazer musical, me ajudou a vislumbrar um pouco mais quais são os meus motivadores e objetivos musicais e sociais. Essa vontade de fusionar diferentes vertentes da música afro-americana, do sul e do norte, tanto na procura estética quanto na construção dessa amálgama de sentimentos musicais e memórias afetivas é motivador deste projeto, que tem por objetivo trabalhar as texturas que essas fusões podem proporcionar.

Este trabalho apresenta uma série de composições baseadas em ritmos e gêneros musicais brasileiros e da música negra estadunidense contemporânea, 4 temas compostos e gravados com uma formação de quarteto (guitarra, teclado, baixo elétrico e bateria), em formato ao vivo nos estúdios do Centro Cultural da UFRGS¹. Destaco a centralidade do aparelho da Universidade à disposição dos estudantes como uma ferramenta necessária para realização de projetos como este, em que se faz necessário um investimento de tempo em estúdio e equipamentos apropriados para ensaio e registro das músicas, com uma estrutura sólida e segura.

¹ Dentro do Campus Central se encontra o Centro Cultural da UFRGS. Nele estão localizados os estúdios utilizados pelo Curso de Música, onde ensaiamos e gravamos este trabalho. Utilizamos os recursos técnicos que os estúdios dispunham como o console Yamaha TF-1, que possibilitou a gravação multipista utilizando o Reaper como software de gravação, direct box, microfones, powerplay (amplificador para fones de ouvido) e microfones. No total foram 12 horas de ensaios no estúdio B, distribuídas em 5 semanas e 6 horas de gravação no estúdio A, entre montagem, takes e desmontagem.

É notória a forma como a existência e disponibilidade dos estúdios proporcionou a esse projeto ser produzido, ensaiado e gravado no tempo hábil para a produção deste Projeto de Graduação, e certamente será um farol para muitas e muitos estudantes, tendo capacidade para aumentar ainda mais o número de registros e produções artístico-musicais do Curso de Música Popular da UFRGS.

Nas minhas composições busquei distribuir funções rítmicas, melódicas e harmônicas entre os instrumentos como ponto de partida, seguindo uma lógica de *distribuição funcional*². Cruzando caminhos pelo *Jazz, Rhythm and Blues (R&B), Rap, Neo Soul, Samba, Ijexá e Jongo*³, as quatro composições instrumentais contam histórias da minha vivência musical e entregam as preferências pelas sonoridades afro-diaspóricas e pelos cenários da urbanidade e das suas melancolias, necessárias para interagir com as composições.

Trabalharei neste projeto com o conceito de gênero musical baseado na proximidade, similaridade e estrutura ou arranjo social de origem do grupo idiomático e musical, da linguagem, entendendo que não é possível afirmar de forma assertiva quais as fronteiras que definem os limites entre gêneros musicais. No artigo “O CONCEITO DE GÊNERO MUSICAL” (2018), Marcio Guedes Correa desbrava o que dizem sobre gênero musical áreas de conhecimento como a comunicação (baseado na relação da comunicação com o mercado midiático e a publicidade), antropologia e a musicologia e etnomusicologia, nos fazendo perceber principalmente que os elementos aglutinadores não são em parte tão perceptíveis ou exclusivos quanto acreditamos, através da simples escuta ou consumo cotidiano de certo produto musical. No artigo Correa ainda conclui:

[...], considero que não há um consenso sobre o conceito de gênero em música. Ele pode ter funções e significados múltiplos, pois, se um gênero agrupa objetos ou espécies de acordo com suas similaridades, tal característica nem sempre é observável nas manifestações musicais. Dessa maneira, considero que ele se configura como um conjunto de funções e significados decorrentes de interesses diversos, atribuído às manifestações musicais. [CORREA, 2018, p. 14]

Porém não deixo ausente, neste conjunto de funções e significados decorrentes de interesses diversos atribuídos às manifestações musicais, a noção

² Na minha ideia é uma forma de distribuir funções rítmicas e harmônicas, baseadas nas linguagens utilizadas, fazendo com que seja possível reconhecer a linguagem ou gênero utilizado.

³ Explico mais sobre cada gênero no capítulo 3, quando detalho os processos de composição, arranjo e gravação das músicas.

de que existe uma construção midiática do conceito de gêneros musicais por categorias de público e para esses públicos, alavancada pelas estratégias do mercado em construir e agradar uma base consumidora. Caso do próprio Neo Soul, conceitualmente muito presente nas composições que apresento neste trabalho e que foi um termo cunhado pelo empresário musical estadunidense Kedar Massenburg, na década de 1990. Nasce como uma invenção direcionada a um público, como uma máscara midiática para o movimento da música negra norte-americana, em transformação acentuada naquele momento. No artigo “A GÊNESE DO SAMBA-ROCK: POR UM MAPEAMENTO GENEALÓGICO DO GÊNERO” (2007) Luciana Xavier de Oliveira nos dá uma dimensão midiática e social sobre a construção e definição de uma linguagem ou sotaque musical enquanto gênero:

É através deste processo que se pode determinar quem são seus consumidores e quais os significados de um gênero para seu público, através da definição de todo um horizonte de expectativas diante das estruturas formais e simbólicas contidas dentro do produto musical. São estas comunidades musicais (os músicos, o público, os críticos, as instituições econômicas, etc.) que decidem, inclusive de maneira contraditória, as normas de um gênero, modificando-as, dando-lhes um nome característico. A partir de estratégias de endereçamento específicas para um grupo de consumidores cujas identidades sociais e preferências musicais passam por reestruturações, os exercícios contínuos de gosto fazem das audiências mais do que meros espectadores. Elas são também participantes de um processo não só de reconciliação social, mas também de transformação cultural, que faz dos gêneros musicais processos dinâmicos em constante negociação. (OLIVEIRA, 2007, p. 04)

Também desenvolvo neste projeto a necessidade de uma interpretação sobre os processos da fusão musical, uma vez que os temas trabalhados aqui têm como premissa a utilização de elementos de linguagens e gêneros musicais distintos e em certos casos contrastantes. Na experiência brasileira as fusões têm uma grande influência do jazz e do rock estadunidenses, muito baseada nos intercâmbios construídos principalmente pela bossa-nova. Adonay Ariza fala em seu livro “ELETRONIC SAMBA - A MÚSICA BRASILEIRA NO CONTEXTO DAS TENDÊNCIAS INTERNACIONAIS” sobre a “neoantropofagia global realizada pelos músicos brasileiros” e que esse processo “tem encontrado uma significativa acolhida nos mercados internacionais de música”(Ariza, 2006). O autor também fala sobre os efeitos dessa escalada fusionista com relação à música brasileira e o jazz e seus efeitos no mercado musical:

Um considerável aumento da presença musical brasileira no exterior pode se situar dentro do processo de criação do free jazz. Esta tendência propôs a liberdade total na interpretação e posteriormente permitiu que sob a base do jazz fossem integradas as manifestações musicais da Índia, China, África, Brasil e do Caribe, como também instrumentos acústicos e eletrônicos. Esta retroalimentação harmônica e rítmica, que favoreceu o aparecimento de novos estilos musicais, denominou-se fusion, convertendo-se em uma corrente musical específica a partir da década de 70. Entre seus fundamentos houve a pesquisa harmônica e antropológica das mais variadas manifestações musicais, a improvisação constante na interpretação de suas obras e a mistura entre jazz e rock. A fusão musical deu ao jazz um caráter mais universal que se estendeu a outras formas musicais como a bossa nova e a tropicália, que não estiveram mais restritas ao espaço musical do Brasil e se inseriram em outros mercados. (ARIZA, 2006, p. 32)

Fazendo uso dessa *neoantropofagia* eu busco as referências da música afro-estadunidense para criar um processo de fusão com ritmos e gêneros brasileiros. Aproveito do processo de pesquisa de musicistas e produtores brasileiros sobre as produções de Neo Soul preferencialmente instrumentais com viés jazzístico ou de *instrumental beats*, que são construídos majoritariamente para uso como base para o Rap ou acabam entrando em *dj sets* e migrando para as pistas de dança para direcionar as composições e analisar os elementos que achei mais interessantes às minhas músicas.

1. BIOGRAFIA

Desde cedo tive contato com a música. Nasci em Novo Hamburgo, numa família musical, ao mesmo tempo que muito pouco ligada profissionalmente à música, salvo os casos do meu avô que não conheci, uma tia que trabalhou em rádios locais muito antes de eu nascer e meu pai que tardiamente assumiu a música como a ocupação principal, depois de se aposentar. Cresci ouvindo, vendo e convivendo com momentos ou mesmo eventos musicais em casa e na casa de parentes próximos, tanto pelas rodas de samba que eram promovidas em finais de semanas ou aniversários quanto pela convivência intensa com a minha tia, que, além de ser cantora tinha um piano na sala de casa.

Costumo ligar sempre o desenvolvimento musical das pessoas com o ambiente no qual elas cresceram e se desenvolveram, de onde vem a inspiração primária do fazer musical, porque foi assim que me tornei músico, foi assim que tive o contato necessário para querer fazer música. Como disse acima, na minha infância e adolescência convivi com as rodas de samba com bastante intensidade, isso aconteceu por conta da relação que meu pai tinha tanto com as escolas de samba da cidade, quanto com os grupos e rodas de samba em que ele circulava. Em um contexto muito próprio de uma cidade que investe em uma vitrine cultural germânica muito forte, muito pouco suporte do poder público tem sido dado para as comunidades e artistas que faziam e fazem a cena do samba local.

A cidade de Novo Hamburgo fica no final da região metropolitana de Porto Alegre, no vale do Rio do Sinos, originalmente ocupado por povos da etnia Guarani. No período colonial a cidade foi ocupada por grandes fazendas fundadas por açorianos, e depois ocorreu a sua ocupação por imigrantes alemães. Das referências à ocupação Guarani hoje só conheço o nome de um bairro e sítios arqueológicos ainda encontrados na zona rural; das pistas da ocupação açoriana e alemã, além dos sobrenomes, ainda hoje estão de pé alguns prédios, incluindo o mais icônico que é o Casarão da Família Friederich. Anterior a história da imigração alemã, o prédio guarda vestígios da escravatura, porque mantém até hoje de pé a estrutura da antiga senzala. Este casarão fica situado justo no bairro Guarani, e a

maior parte das terras que lhe rodeavam viraram o bairro Operário, o próprio Guarani e a Vila Nova. E não por acaso, entre os dois últimos, nasceu uma das primeiras comunidades negras da cidade, criada pelos trabalhadores libertos da fazenda dos Friederich e seus descendentes, local de nascimento da primeira Escola de Samba de Novo Hamburgo, a Portela do Sul. Este mesmo fenômeno, porém com menos registros e monumentos, aconteceu em outros pontos da cidade que também viraram referência da cultura negra e da cultura do samba.

Uma dessas comunidades negras que se formou no pós-abolição foi no bairro Primavera, local de nascimento da Escola de Samba Cruzeiro do Sul, onde meu pai levava a família em noites de ensaio da bateria e da harmonia. As rodas de samba se tornaram algo cotidiano entre os sábados no “Cruzeirinho”, apelido carinhoso da escola, e as festas nas casas dos amigos e na nossa casa. Nessa mesma época tive uma aproximação maior com a música. Tive contato com os instrumentos, com as pessoas, com as práticas, com a catarse coletiva que um samba tocado para diversão significa para os músicos. Meu pai é negro, de outra região da cidade, e, apesar de ter muito trânsito em todas as escolas da cidade, sempre teve uma maior aproximação com o Cruzeiro, com as pessoas do bairro primavera, chegando em alguns momentos a fazer parte de gestões da diretoria da escola. Nessa mesma época tive contato com músicos de outras cidades, principalmente Porto Alegre, com uma outra visão tanto sobre a música quanto sobre a profissão, e principalmente sobre a prática e o estudo.

Lá pelos 16 anos descobri outras possibilidades em relação às minhas primeiras experiências de socialização musical. Fui me aventurar na garagem, no rock e seus derivados, ao mesmo tempo que tinha meu primeiro contato com o ensino musical, aulas particulares de música e instrumentos focadas na guitarra elétrica, porque era o que me fazia estar inserido em algum grupo naquele momento. Nesta época também surgiram as primeiras experiências com grupos mais fechados, bandas de escola, com amigos. Alguns anos depois resolvi largar a formação musical para me dedicar ao curso de História na Unisinos⁴. Isso me trouxe todo um envolvimento com as causas sociais, movimentos sociais e estudantil, e também com o desenvolvimento de pesquisas na área como bolsista no curso.

Em 2007, depois de cinco anos dentro da Unisinos, abandonei o curso de História e vivi uma experiência muito marcante, que foi o retorno à música. Nesta

⁴ Universidade do Vale do Rio do Sinos, São Leopoldo/RS.

época meu pai e uns amigos haviam fundado um grupo de choro e samba, chamado de O Choro é Livre, um grupo com músicos veteranos, todos com histórias e musicalidades incríveis. Eles já tinham constituído uma linda estrada, principalmente na região do Vale do Sinos, e cada vez mais se tornavam referência pela música e experiência. Porém com a idade avançada de alguns músicos o inevitável aconteceu, dois dos membros mais velhos acabaram falecendo, um violonista e um acordeonista. Nessa época eu flertava com um retorno ao estudo da música, muito mais ligado à música brasileira dos anos 1970 e 80, puxado por referências contemporâneas que me chegavam a todo momento, e o violão volta a ser um companheiro quase inseparável. Com a morte desses membros do grupo de choro, os outros músicos resolveram remodelar o conjunto e trazer músicos mais jovens, com outra visão sobre o fazer musical, e nessa remontagem fui convidado a integrar o grupo. Isso significava que eu teria que me dedicar de outra forma ao estudo da música, que tudo que eu tinha de conhecimento até aquele momento não bastava. Aí surgiu uma figura muito importante para a minha vida, seu Gilberto Fraga, cavaquinista, uma referência técnica e musical do grupo, que conhecia todo repertório e a função de cada instrumento dentro de um regional de choro. Ele sem nenhuma cerimônia me abraçou, gastou um bom tempo comigo, ensinando todo o segredo do violão de 6 cordas de um regional, das dobras com o violão 7 cordas, dos momentos em que a harmonia era central, e, como ele dominava muitos instrumentos de cordas, me ajudou a organizar o estudo técnico, me colocou a tocar choro em menos de 3 meses. Depois disso toquei com esse grupo durante mais ou menos 7 anos, o que era uma alegria, poder dividir essa experiência com meu pai e com músicos que eram referência para mim, e me serviram de inspiração para quase todos os meus trabalhos seguintes.

Depois desse longo processo de socialização no choro, aconteceu de a música se tornar minha principal atividade. Em 2011 mudei para Porto Alegre, em um momento em que a noite propiciava uma gama intensa de trabalhos. Nessa época comecei a me aventurar com o Circo, virei diretor musical de uma companhia de circo, acabei viajando quase todo país fazendo espetáculos musicais e circenses. Tínhamos a banda do Circo com um espetáculo próprio que incorporava a música com técnicas de palhaçaria e atuação, mesmo momento em que comecei a ter um contato mais intenso com a música instrumental, inicialmente com o Jazz norte-americano, e depois com as redescobertas da música instrumental brasileira,

que por muito tempo basearam meus estudos. Adotei então a missão de fazer música brasileira baseada nas raízes, usando muitos conceitos de liberdade de improviso do jazz. Ainda tive experiências incríveis frequentando a Escola Pública de Música de Farroupilha, uma aventura semanal de subir a serra para estudar a música com grandes professores como Luiz Eduardo “Zoca” Jungs, Tiago Daiello, Luiz Henrique “New”, Felipe Karam. Essa escola, idealizada e realizada pelo Tiago Daiello, se baseava nos moldes do Conservatório de Música de Tatuí, em São Paulo, e lá tive uma visão muito mais ampla sobre o espectro da nossa música. Foi talvez nesse momento que tive a certeza de que todo conhecimento adquirido lá atrás, nas rodas de samba, da fluência e perspicácia que aqueles músicos exigiam, poderia e deveria ser usado para a minha performance e para compor. Percebi que eu devia toda a minha construção para os momentos de festa, celebração e aprendizado com música e não poderia nunca deixar de lado os propósitos que me foram apresentados naqueles dias.

Após a experiência na Escola Pública de Música, me reconectei com o mercado de trabalho musical de Novo Hamburgo e Porto Alegre, comecei a acumular experiências com produção de espetáculos e eventos, montagens de shows, trabalhos com operação de som e sonoplastia. Em 2017, junto com outros 3 musicistas, fundamos o Grupo Mú, uma “banda” que faz música para crianças. Lançamos em 2018 um disco com o nome de “Nesse Mundo Maluco” e o um espetáculo cênico-musical com o mesmo nome. Com esse projeto ganhamos o Prêmio Açorianos de melhor álbum infantil e o Prêmio Tibicuera de melhor trilha sonora de teatro infantil no ano de 2018. O curso de Música da UFRGS virou uma realidade na minha vida durante esse processo de reconexão com o trabalho em música em Porto Alegre. Ingressei na universidade no ano de 2019 com a esperança de construir novos caminhos e espaços para a minha experiência profissional. E recentemente participei da criação, direção musical, arranjos e também como musicista do Projeto lalodê, um espetáculo que reuniu quatro grandes cantoras negras do estado: Loma Pereira, Marietti Fialho, Glau Barros e Nina Fola. O projeto ganhou vida durante a pandemia com o auxílio da Lei Aldir Blanc e que hoje circula pelo estado em festivais e circuitos.

2. O PROJETO

2.1 - Objetivos

O objetivo principal deste trabalho foi desenvolver ideias há muito incubadas, ideias de composição, misturas, fusão e fricção entre gêneros e linguagens na busca de texturas e cores para as composições. RAP, House, Jazz, R&B, Neo Soul e Drum and Bass aliados ao Ijexá, ao Jongo e ao Samba são a malha e a linha por onde faço as costuras entre gêneros e ritmos, aproveitando para distribuir funções entre os instrumentos com os elementos de cada gênero durante o desenvolvimento dos temas. Isso quer dizer que, em uma fusão entre dois gêneros, duas linguagens, eu desenvolvo a música sem privilegiar ritmo, melodia ou harmonia em algum instrumento ou função específica. Minha intenção é construir uma mescla musical baseada nas interações entre vários aspectos das linguagens escolhidas em cada tema.

A formação de quarteto, com guitarra, baixo, teclado e bateria cria limites composicionais para os temas. Utilizei por vezes harmonização e também linhas melódicas com movimentos em blocos de duas ou mais notas, como ferramenta para controlar a massa de som e gerar as texturas que busco para as músicas. Controlar essa massa de boa intensidade que ao mesmo tempo apresenta recursos específicos de sonoridade foi um desafio, um exercício do qual vi surgir o discurso desses temas, suas texturas e cores.

As limitações de recursos que sinto com a formação de quarteto do conjunto estavam principalmente na ideia de que a massa sonora deve predominar em alguns gêneros musicais, principalmente com a presença de percussões e naipes de sopro, como no R&B e no Ijexa, por exemplo. Usar as melodias e harmonias em blocos de duas ou mais notas me deu ferramentas para a composição das músicas desse trabalho, facilitando o controle de dinâmica e da massa sonora que temos à disposição nos instrumentos do quarteto, criando em alguns momentos a sensação de naipes de sopro e percussão interagindo com os caminhos da música.

2.2 - A Fusão e a Fricção Musical

A busca pela mistura entre movimentos musicais tão distantes geograficamente e em certos casos musicalmente, faz com que seja necessário entender qual é o ponto de aproximação ou afastamento desses gêneros. A Fusão de gêneros como premissa composicional me levou a compreender que nem todo elemento, seja ele de qualquer natureza musical, é automaticamente fundível e adaptável no momento do entrelaçamento. Pude observar que em alguns casos a tentativa de fusão gera na verdade uma fricção entre musicalidades, um afastamento que pode funcionar, causando sensações de que os elementos estão descolados mesmo que caminhando lado a lado. Do artigo “JAZZ, MÚSICA BRASILEIRA E FRICÇÃO DE MUSICALIDADES” (2005), de Acácio Tadeu de Camargo Piedade, destaco este trecho em que o autor conceitua a fricção na música com base na teoria de Fricção Interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira (1964, 1972):

A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de breçar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. (Piedade, 2005, p. 200)

A reflexão de Acácio Piedade acima, baseada na procura da música brasileira instrumental pela *linguagem jazzística* atravessou a construção deste projeto de muitas maneiras, quando proponho mesclar linguagens rítmicas e harmônicas distintas em situações diversas no desenvolvimento dos temas. A procura pelo entrelaçamento que as composições necessitavam me suscitaram em vários momentos a juntar mais elementos da musicalidade brasileira com que eu estava trabalhando, para não sentir a música ser engolida por completo pelas linguagens estrangeiras. Em dado momento essa sensação de que as referências do Neo Soul estavam ganhando destaque no tecido sonoro ficou evidente, sensação alavancada principalmente pelas sonoridades que as pessoas que tocam comigo neste álbum trouxeram para as músicas. Diferente das constatações de Piedade, não lutei contra isso, deixei fluir e tomar o formato que é perceptível no produto final das gravações. Esse processo de ouvir e mapear as interseccionalidades e as fricções musicais me fez, durante o fazer composicional, desenvolver uma forma rápida e sintética de

análise de cada trecho, buscando os momentos dialéticos, de fricção, e resolvê-los com caminhos coerentes musicalmente e esteticamente, processo que foi de certa forma dinamizado com o adendo de novas ideias durante os ensaios.

Juntar as expressões e as ideias que as linguagens musicais utilizadas me suscitaram, com harmonias espaçadas porém com acordes dissonantes, que são características do R&B mais atual ou mesmo do Neo Soul, contrastadas com elementos rítmicos da música brasileira, fez com que as composições ganhassem identidades mais próximas dos gêneros estadunidenses. Aspectos da música eletrônica, do House e do Drum and Bass fazem parte da gênese das músicas deste projeto, que além de rítmicos também são de forma, estrutura e dinâmicas, porém perdem força no decorrer do desenvolvimento da performance com a banda. Da música brasileira incorporo aspectos que são próprios da minha construção musical e que podem ser detectados na performance dos temas como nos momentos de *chorus*⁵ da guitarra com referências de ritmos e condução melódica.

2.3 - As Referências Musicais

Para compor e gravar este trabalho busquei referências em artistas que já fizeram anteriormente fusões das linguagens brasileiras com outros gêneros e linguagens, além de compositores e produtores que se destacam no mercado de beats e produção de Rap, R&B, Neo Soul e Pop. Entre essas referências, as principais são Moacir Santos (1926-2006), João Donato (1934-2023), Eumir Deodato (1943), Milton Nascimento (1942), Esperanza Spalding (1984), Sérgio Mendes (1941-2024), César Camargo Mariano (1943), Max de Castro (1972), DJ Patife (1976), DJ Dolores (1966), Kaellin Elis (1997), Knxwledge (1988), Kaytranada (1992) e Alfa Mist (1991).

Em João Donato, Eumir Deodato e Sérgio Mendes, por exemplo, enxergo uma referência comum quanto ao modo com que promovem a fusão de ritmos latinos centro-americanos com a música brasileira. Porém nestes mesmos artistas percebo, em certos momentos ou álbuns, ideias menos acústicas e mais elétricas ou sintéticas, como por exemplo no disco “DONATO DEODATO” (1973), ou no álbum “A

⁵ O termo “chorus” tem vários significados. No mundo do jazz, “pegar um chorus” significa que um músico cria algo novo usando os acordes e a forma da música como base para sua improvisação. (<https://jazzbackstory.blogspot.com/2014/03/take-chorus.html>)

BAD DONATO” (1970), em que as referências ao funk e ao soul norte-americano ficam bem nítidas, e em certas faixas quase escondem aquilo que ouço como referência de brasilidade nos arranjos, que seria o uso das percussões ou a levada bossanovista característica do piano de Donato. Já Sérgio Mendes possui uma proposta de produção musical muito mais aberta e atual, conectada com as tendências principalmente da indústria pop, mostrando mudanças significativas em cada época e acompanhando os cenários musicais de cada década com muita propriedade e um forte senso comercial. Um exemplo desse movimento de Mendes são suas produções mais recentes, como o single "MAS QUE NADA" (2006), lançado em parceria com o grupo The Black Eyed Peas, e baseado em *samples* da música de mesmo nome de Jorge Benjor (1939).

Nos produtores do Rap, do Neo Soul e do R&B norte-americano me alimento das ideias de condução rítmica, que me trazem o mesmo sentimento que tenho quando ouço um samba cantado por um bamba daqueles que brincam com as síncopas, antecipações e atrasos nas notas, que trazem o balanço necessário. Nesta mesma gama referencial destaco o disco “SAMBA RARO” (1999), de Max de Castro, no qual me parece que ele faz com maestria a mescla entre a sonoridade das baterias eletrônicas mais antigas com a bateria acústica, a sonoridade e os timbres de guitarra e teclados da música negra dos anos 1960 e 1970 e o molho da música brasileira baseado principalmente no samba e no swing/samba-rock.

Já Kaellin Elis⁶, Kaytranada⁷ e Knxwledge⁸ estão, em relação à produção musical instrumental, num espectro muito mais baseado na inovação e utilização de elementos vanguardistas, tanto na condução rítmica como harmônica, além de utilizarem ferramentas e efeitos de produção que são idiomáticos dos produtores da música negra e eletrônica atual. Enquanto Alfa Mist⁹ propõe uma produção mais orgânica na instrumentação, construindo temas com espacialidades mais expostas e

⁶ Kaelin Ellis (nascido em 9 de junho de 1997) é um produtor musical americano de Lakeland, Flórida. Ele era originalmente parte do coletivo de produtores de internet, Lofalab, que incluía Kaytranada e Tek.lun.

⁷ Louis Kevin Celestin (Porto Príncipe, 25 de agosto de 1992), conhecido profissionalmente como Kaytranada, é um DJ e produtor musical haitiano-canadense.

⁸ Glen Earl Boothe (nascido em 8 de março de 1988), conhecido profissionalmente como Knxwledge (pronuncia-se "knowledge"), é um produtor musical e compositor de hip hop americano de Nova Jersey, atualmente baseado em Los Angeles, Califórnia.

⁹ Alfa Mist (nascido Alfa Sekitoleko) nasceu em Newham, Reino Unido, a cidade onde ainda reside e da qual ele extrai a maioria de suas ideias musicais. Influenciado pelo *grime* e pelo *hip-hop* tem uma produção que abrange os mais variados gêneros da música negra.

ostinatos intermináveis que se incorporam ao *background* das músicas. Dj Dolores¹⁰ e DJ Patife¹¹, ambos são uma referência importante quando falamos de produção eletrônica e gêneros brasileiros, Dolores com a sua sonoridade nordestina representada na mistura de bases rítmicas do baião, do côco, da embolada e outros ritmos a beats eletrônicos como Drum and Bass, House, e o *Dub*¹². DJ Patife eu considero o grande expoente do Drum and Bass do Brasil, na medida em que ajudou a popularizar o gênero no início dos anos 2000 com o hit “Sambassim”, que produziu em parceria com a cantora Fernanda Porto.

Em Moacyr Santos, Milton Nascimento e Esperanza Spalding e César Camargo Mariano enxergo as referências que me levaram a querer praticar a música instrumental. Moacyr considero o mais genial dos compositores e arranjadores da música brasileira, da fusão da composição e do arranjo em um único produto sonoro, em uma textura reconhecível, utilizando de forma particular as formações de Big Bands com as linguagens e ritmos da música brasileira. Mesmo Esperanza sendo uma artista estadunidense, consigo ouvir nela a busca por elementos da música brasileira, principalmente pela ligação dela com a música de Milton Nascimento.

Milton é uma referência quase genérica, porque acredito que, na maioria dos casos de quem se inicia na música instrumental brasileira, ouvir, tocar e contemplar a música de Milton Nascimento é uma obrigatoriedade. É nele que ouço muitas das possibilidades melódicas que me agradam profundamente, além dos encadeamentos harmônicos altamente refinados que me fazem rever as linearidades das composições. César Camargo Mariano considero como um grande interlocutor da música instrumental brasileira e do Jazz, conseguindo transitar entre estes mundos com facilidade, ao mesmo tempo que é um arranjador exemplar no que diz respeito à música de instrumental brasileira e é sempre uma citação central quando pensamos em arranjos para formações como esta que escolhi para gravar os temas deste projeto. Estes artistas são talvez a referência mais importante na

¹⁰ DJ Dolores, nome artístico de Hélder Aragão (Propriá, 1966) é um cantor, compositor, designer, escritor e DJ brasileiro.

¹¹ DJ Patife, nome artístico de Wagner Ribeiro de Souza (São Paulo, 15 de setembro de 1976) é um DJ e produtor brasileiro de drum'n'bass.

¹² O dub é um gênero musical eletrônico que surgiu na Jamaica na década de 1960, a partir do reggae. É conhecido pelo uso de efeitos como delay, eco e reverb, e por interpretações improvisadas de músicas. O dub é caracterizado por enfatizar as batidas da bateria e as linhas de baixo.

construção dos temas quando observo os elementos do Jazz americano inseridos no contexto das minhas composições, como as sessões de improviso e forma de cada tema.

2.4 - Sonoridades: Pessoas, Processos e Justificativas

A vontade de misturar elementos de produção de música eletrônica, música negra dos anos 1960 e 1970, da música negra atual, da sonoridade das décadas de 1990 e 2000 e os ritmos e gêneros brasileiros me faz buscar essa mistura de referências para a composição dos temas que fazem parte deste projeto. Observo, por óbvio, os limites que apenas 4 músicas me trazem para a composição deste projeto, porém acredito que a escolha das faixas que serão apresentadas aqui traduz bem as ideias composicionais que tenho e as suas características mais relevantes com relação às minhas vontades e referências.

Chamei para esse trabalho três instrumentistas por quem tenho grande admiração, e que foram cruciais para a definição da identidade sonora e musical deste álbum, e não por acaso são duas mulheres negras e um homem negro. Tenho isso como um aspecto importante quando me coloco como negro, mesmo que de pele clara, tocando e misturando musicalidades negras e diaspóricas. Acho relevante destacar e reafirmar as negritudes envolvidas objetiva e subjetivamente neste álbum, pois dessas identidades vejo surgirem os aspectos diferenciais das musicalidades, das vivências musicais e das identidades destes registros. Algumas diferenças geracionais ou mesmo estilísticas acabaram por se tornar um ponto forte na interpretação dos temas, ganhando, na minha opinião, novos brilhos e texturas que trouxeram elementos interessantes ao desenvolvimento das performances e das gravações.

Para tocar o teclado convidei a Mel Souza, pianista formada no Instituto de Artes da UFRGS, que conheci dentro do próprio Instituto, como colega na disciplina de Improvisação, e ali tocamos juntos, trocamos ideias e surgiu a vontade de em algum momento construir um trabalho musical com a sua parceria ou presença. Thais Lemos, mestrandia em Educação Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, que performou o baixo nas músicas, havia sido minha colega de banda no projeto “Linha de Frente”, da cantora e compositora Cigarra. E Rhuan de Moura, baterista porto-alegrense, com quem tive o primeiro contato no show/live

“FILHA DO SOL”, da rapper B.Art, no qual fazíamos parte da banda e trocamos as primeiras ideias sobre música. A gravação das guitarras do projeto ficaram por minha conta.

É importante observar e aceitar a fluidez do processo, e neste trabalho a metamorfose das músicas ficou evidente entre a composição e arranjo inicial, a primeira produção majoritariamente digital aspirando a utilização de elementos eletrônicos, a decisão pelo formato de quarteto, os ensaios e a gravação. A partir do início dos ensaios com a banda as músicas sofreram uma transformação radical em alguns aspectos e essa etapa do processo foi muito importante para que elas ganhassem identidade própria, incorporando algumas características de cada instrumentista. Cada uma e cada um que participou desse projeto contribuiu na construção da identidade musical e distribuição das ideias de cada peça.

As referências de linguagens eletrônicas foram as que mais perderam espaço nesse processo de tornar orgânicas as performances das composições, talvez pela escolha de uma formação um tanto ortodoxa com teclado, baixo elétrico e bateria acompanhando temas desenvolvidos para guitarra elétrica. Inclusive essa etapa, de aceitar aquilo que pediam as músicas e as performances individuais, gerou um desconforto inicial em reaprender a ouvir minhas composições, que foram ganhando contornos que fugiam ao meu controle, mas que com o tempo se tornaram pontos fundamentais para a performance de cada tema. Um exemplo dessas mudanças de direção está na saída por completo dos elementos eletrônicos nas linhas de bateria, que deixou as músicas com uma fluidez menos pulsante.

Como responsável pela captação, edição e masterização deste álbum convidei o colega de curso e amigo de longa data Tércence Veras, que teve papel fundamental nos processos de produção e pós-produção das músicas. Tércence aceitou o desafio que propus a ele de fazer uma gravação ao vivo dentro do estúdio A do Centro Cultural da UFRGS, utilizando os equipamentos que o estúdio disponibiliza. Montamos juntos um sistema em que guitarra, baixo e teclado foram gravados em linha, ligados diretamente a um canal da mesa, sem uso de cubos e amplificadores, sendo que somente na guitarra usamos um pedal de pré-amplificador para moldar timbre e amenizar ruídos. Para a bateria usamos um sistema de microfonação para bumbo e caixa individuais, hihat, pratos, tons e surdo captados por dois condensadores multidirecionais, com a intenção de destacar as dinâmicas propostas pelo baterista. Com esse método foi possível fazer uma

monitoração individual via fone de ouvido para cada musicista, tornando o processo mais confortável para quem toca e possibilitando a gravação com metrônomo, o que deixou a pós-produção mais simples e com mais possibilidades. Cada música teve três performances registradas.

Por fim gostaria de destacar a escolha por uma gravação ao vivo, com as e os musicistas em um mesmo ambiente, performando juntos as composições. É uma escolha estética que privilegia a interação entre instrumentistas, uma escolha técnica para aproveitar a estrutura oferecida pelos estúdios do Centro Cultural da UFRGS, e também uma tentativa de maximizar a performance e o tempo disponibilizado dentro do estúdio. Acredito que conseguimos com esse formato captar da melhor forma possível as performances individuais e coletivas, priorizando um bom registro sonoro mais cru, deixando para a pós-produção a modelagem fina de timbres, volumes e efeitos.

3. COMPOSIÇÕES

3.1 - O Processo Composicional

Tenho desenvolvido minha carreira musical como instrumentista acompanhando cantoras e cantores, fazendo parte de grupos de música instrumental de gêneros como o Choro, o Jazz e a Música Brasileira Instrumental, a composição não fazia parte da prática cotidiana. Porém o estudo da improvisação, que a música instrumental exige em muitos casos, me levou a perceber como improvisar é uma forma de compor sobre e a partir de um material pré-determinado, e que os objetos dos meus estudos poderiam servir de base para criar motivos, temas, pontes, material esse que poderia sim ser tratado como uma composição. Outro aspecto que provocou o fazer da composição foi entender que diversas situações musicais, como progressões harmônicas, dinâmicas, células rítmicas, etc., se repetem em diversos casos, e por vezes em gêneros e ritmos distintos, desbloqueando alguns medos e inseguranças que eu tinha em relação à escolha de sonoridades para compor.

Comecei a entender meus processos e quais os catalisadores das ideias que gostaria de desenvolver na composição primeiro com o estudo do instrumento. Entre digitações de exercícios diversos percebi motivos melódicos com potencial para desenvolvimento de um tema. Assim construí minhas primeiras aventuras na composição, sempre de temas instrumentais, ritmos brasileiros, encadeamentos harmônicos seguindo padrões de linguagem e melodias muitas vezes previsíveis. Neste processo tive acesso aos aplicativos de edição de partituras e foi com eles que comecei a entender alguns aspectos na condução de vozes que me soavam agradáveis e criavam cenários interessantes para o desenvolvimento das músicas.

Utilizar das ferramentas que facilitam a organização das ideias de composição fez com que eu criasse meus métodos de desenvolvimento de temas e arranjos, buscando referências, aliando as escutas com o que era possível ao meu instrumento e usando o editor de partituras para documentar cada novo passo na composição de músicas. Dessa forma compus os temas que apresento aqui neste projeto, com algumas características comuns que acabam se destacando e que acredito serem produtos do processo de composição. Na criação de quase todas as

músicas que apresento neste projeto, adotei um método muito parecido, do uso do editor de partituras e do instrumento ao mesmo tempo, aliando as ideias às sonoridades. Somente no tema do *Lusco Fusco* utilizei a guitarra como ferramenta principal, construindo as linhas melódica e harmônica em momentos separados.

Por fim, o aspecto que acho mais importante no meu processo composicional, costumo construir o tema em conjunto com o arranjo, escrevendo todas as linhas que acho necessárias para que a música soe como esperado. Escrevo as linhas melódicas e harmônicas sempre em conjunto, procurando uma completude na condução de vozes, assim como escrevo baterias e/ou percussões com todos elementos que acho indispensáveis ao tema. Porém tenho muito presente que por mais que seja feito o detalhamento de funções de cada instrumento, no momento em que passamos a música da partitura para os instrumentos/instrumentistas muitas mudanças ocorrem, tanto com a entrada de novas ideias como questões de tocabilidade, como digitações, regiões de cada instrumento ou seja, característica idiomática de cada instrumentista.

Explicado meus processos mais gerais de composição e arranjo, quero a seguir esmiuçar as etapas mais específicas de cada música, tratando dos processos principais que formataram os produtos finais das gravações. Vou descrever alguns aspectos particulares da criação, arranjo, produção e gravação de cada música.

3.2 - Desatada

A composição *Desatada* traz elementos rítmicos do *Ijexá*¹³ e de ideias de desenvolver o tema em uma estrutura e pulso característico do *House*¹⁴, com elementos distribuídos entre os instrumentos para a construção das dinâmicas comuns desse gênero eletrônico. Ao mesmo tempo é uma música complexa por conta dos ostinatos e da construção das camadas, que geram um certo conforto na audição porque nos dão o tempo necessário para entender o discurso musical proposto. As frases usadas como ponte fazem uma ligação entre as partes, distanciando-as e ao mesmo tempo criando uma atmosfera caótica, rítmica e

¹³ *Ijexá* é um ritmo oriundo da cidade de *Ilexá*, na Nigéria, e foi levado para a Bahia pelo enorme contingente de *iorubás* escravizados que aportou neste estado do final do século XVII até a metade do século XIX.

¹⁴ O *House* e seus derivados são uma música eletrônica surgida nos anos de 1980 dentro da Cultura Club estadunidense, mais especificamente na cena *underground* e *negra* de Chicago.

melodicamente fundadas no lhexá, ao que vem sendo até então um andar quase linear do som. Esse empilhamento de camadas gerou uma textura que me agradou muito, porque tem complexidade mas também tem simplicidade.

A música é concebida a partir de uma introdução em ostinato de guitarra que depois vai servir como base para o desenvolvimento da parte A (figura 1), que também vai ser caracterizada pela harmonização do teclado. Em seguida tem uma ponte (figura 2) ligando a parte A a parte B, essa ponte com uma frase melódica em uníssonos com a guitarra, baixo e teclado juntos, e uma segunda volta com teclado abrindo uma terça acima da melodia. Quando inicia a parte B, guitarra e baixo cumprem funções parecidas com ostinatos em semicolcheias, porém o baixo faz dois caminhos melódicos diferentes, enquanto a guitarra segue repetindo a mesma ideia até o final desta sessão (figura 3). Em seguida a parte B se transforma em C, como encadeamento harmônico servindo de chorus para improvisos de teclado e guitarra, por 16 ou mais compassos para cada instrumento. Novamente é executada a parte B, que encaminha para a ponte melódica, que desta vez vem com uma frase final diferente, pois ocorre um “breque” que prepara o retorno ao A. Após a repetição da parte A, a ponte melódica se torna um CODA (figura 4), que repete a frase inicial, mas finaliza com uma nova frase baseada em semicolcheias e acentos nos tempos fracos.

A Figura 1 abaixo, mostra o ostinato de guitarra que serve de material para a parte A do tema:

Figura 1



Figura 2

Figure 2 shows a musical score for measures #33 to #35. The score is written for three instruments: Guitara Elétrica (Electric Guitar), Piano Elétrico (Electric Piano), and Baixo Elétrico (Electric Bass). The music is in 4/4 time. The guitar part features a melodic line with various intervals and rests. The piano part provides harmonic support with chords and single notes. The bass part has a steady, rhythmic pattern. A Bm11 chord is indicated at the end of the section.

A Figura 3 mostra os ostinatos que dão o movimento da parte B da música:

Figura 3

Figure 3 shows a musical score for measures #36 to #38. The score is written for two instruments: Guitara Elétrica (Electric Guitar) and Baixo Elétrico (Electric Bass). The music is in 4/4 time. Both instruments play repetitive rhythmic patterns (ostinatos) that create a driving, rhythmic feel. The guitar part consists of a series of eighth notes, while the bass part has a similar but more complex rhythmic pattern.

Já a Figura 4 mostra a frase final, baseada no material utilizado na ponte:

Figura 4

Figure 4 shows a musical score for measures #53 to #55. The score is written for three instruments: Guitara Elétrica (Electric Guitar), Piano Elétrico (Electric Piano), and Baixo Elétrico (Electric Bass). The music is in 4/4 time. This section represents the final phrase, based on material used in the bridge. It features a melodic line in the guitar, harmonic support in the piano, and a rhythmic pattern in the bass. The piece concludes with a double bar line.

Quando tive a ideia inicial desta composição, imaginava que seria possível organizar uma interação entre ritmos tocados em instrumentos tradicionais, baterias e sequenciadores eletrônicos dentro de uma performance. Cheguei a um resultado muito próximo da minha vontade inicial, ainda que contasse somente com instrumentos eletrônicos como bateria, teclado e baixo. Montei as guias para a pré-produção, gravando somente as guitarras, para complementar as ideias

produzidas com os instrumentos virtuais. Porém, assim que iniciamos os ensaios, a parte A desta composição ganhou novos caminhos, principalmente rítmicos, deixando de lado o *kick*¹⁵ contínuo que sinalizava o caráter eletrônico da música e apostando numa condução mais suingada, apresentando os elementos do l-jexá de forma mais discreta e dando espaço para um *groove* mais próximo do R&B.

A ponte que liga as partes A e B, que vai repetir mais adiante e no final com modificações, não se alterou da ideia inicial, mantendo a função de elo contrastante entre as partes da música, premeditando as mudanças de direção do tema. A parte B acabou ganhando intensidade, principalmente pela função da bateria nesse trecho, subindo a dinâmica apostando em um *groove* mais próximo de um *rock*, acompanhando a movimentação rítmica do baixo e da guitarra. É também da parte B que extraí a sequência harmônica utilizada nas improvisações, que além da guitarra também teve o teclado como expoente. A decisão de incluir um solo do teclado surgiu em estúdio durante os ensaios e casou muito bem com a minha ideia de uma sessão de chorus na música. Este solo amenizou o protagonismo quase exagerado da guitarra na música, criou um momento sutil e delicado com as escolhas melódicas da Mel e preparou o espaço e a dinâmica necessários para construção do solo de guitarra.

O resultado é uma faixa que me traz uma sensação relaxante ao ouvir, que ganhou fluidez quando perdeu o caráter eletrônico e absorveu características de condução de cada musicista, sem perder as propriedades dançantes. Me agradou performar e depois escutar essa faixa, e que para mim tem como marca sonora uma atmosfera quase estável do início ao fim.

3.3 - Lusco Fusco

A ideia de fazer uma música baseada no Samba e no Drum and Bass não é nova, e como citei anteriormente DJ Patife já ganhou o mundo com essa mistura entre os anos 1990 e 2000. Sempre foi uma mistura que me despertou boas sensações e, baseado nessas referências, busquei construir as dinâmicas e as texturas da composição. Como já expliquei, no meu processo costumo usar muito o auxílio do software de edição de partituras para ir sistematizando as ideias

¹⁵ Bumbo da bateria, ou função do bumbo da bateria.

graficamente através da escrita, porém este tema partiu de outro ponto, de um momento em que uma melodia se apresentou no instrumento durante um estudo. Aproveitei a frase inicial, que já veio acompanhada de certa forma de uma harmonia, e desenvolvi o tema inteiro com três sessões bem distintas, uma parte A, que em conjunto com a parte B formam a primeira passagem da música (A B A) (Figura 5), e uma parte C que se divide entre um momento mais melódico e um momento mais rítmico (figura 6) e também serve de ligação com uma sessão de improvisação. A figura 5, a seguir, mostra as Partes A e B:

Figura 5

The musical score for Figure 5 consists of six staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of 80. The key signature is one flat (B-flat major / G minor). The score includes various chords and melodic lines. The first staff starts with a tempo marking of 80 and a key signature of one flat. The chords are Gm, F7M, Eb7M, B7M. The second staff continues with Gm, F7M, Eb7M, B7M, Gm, F7M, Eb7M, E7M(#11). The third staff has Gm, F#7(#9), Fm. The fourth staff has E7(#9), Eb7M, Eb7M/E, Eb7M/F, Eb7M/F#, Gm, F7M, Eb7M, B7M. The fifth staff has Gm, F7M, Eb7M, E7M(#11), Gm, F7M, Eb7M, B7M. The sixth staff has Gm, F7M, Eb7M, E7(#11), Fine, Gm7, C7.

A figura 6 apresenta a Parte B e seus dois momentos, um mais melódico e um mais rítmico, como mencionado anteriormente:

Figura 6

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves of music. Each staff begins with a measure number (23, 26, 29, 31) and a key signature of one flat (Bb). The music is written in a style that combines melodic lines with harmonic accompaniment. Above the notes, chord diagrams and chord names are provided for each measure. The chords are: Gm79, C7, Gm79, Fm, Csus, F#7M (measures 23-25); Aø, Aø, Ab7M, Ab7M, Ab7M, Ab7M (measures 26-28); Ab7M G7M, G7M, G7M, G7M (measures 29-30); G7M Aø, Aø, Ab7M, G7M (measures 31-32). The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together. The overall style is characteristic of a samba groove.

Comparada com as outras composições deste projeto, essa música tem uma característica muito mais melódica. Apesar de ter momentos em que a melodia se desloca em bloco junto da harmonia, na maior parte do tempo ela tem uma linha melódica descolada diretamente das movimentações rítmicas da harmonia. Na gravação para a pré-produção escolhi por utilizar o violão como acompanhamento harmônico tanto pela facilidade de execução quanto pela função rítmica que quero delegar ao teclado, baseada justamente na célula rítmica do samba que normalmente é desempenhada pelo violão.

Quando começamos a trabalhar com Lusco Fusco nos ensaios, aconteceu uma simbiose interessante. Não precisei transmitir informações detalhadas sobre o desenrolar da música, ouvimos a guia e toquei uma vez para a banda, foi o suficiente. Mais uma vez a ideia de uma *batida* eletrônica para o tema foi preterida por uma levada que privilegiasse o caráter bucólico da melodia. Diminuímos o andamento e ajustamos as transições entre as partes, respeitando a ideia inicial sobre a forma A B A C A durante a exposição do tema principal e depois do solo como A B A. Na bateria foi proposto um groove baseado no *Backbeat*¹⁶ durante a exposição da frase melódica que inicia a parte A, enquanto teclado e baixo

¹⁶ *Backbeat* é uma acentuação rítmica em tempos pares.

acompanharam a guitarra fazendo a mesma melodia. Entre cada frase adicionamos um silêncio, uma pausa que ao meu ver não serve como uma fermata, porque além de ter um tempo de duração definido virou parte do tema, da melodia, criando um momento de respiração, de espaço entre repetições e mudanças de sessões da música. Na parte B, criamos dois momentos que apesar de contrastantes, têm uma transição gradual entre si, uma crescente entre uma intenção mais próxima do R&B até chegar no samba e encaminhar o momento de chorus, que se desenvolve em cima do material harmônico da parte B.

3.4 - Caxambu

Uma mistura muito discreta entre o Jongo¹⁷ e as ideias modais do Jazz dos anos 50/60, assim eu descreveria brevemente esse tema. Comecei a construir esta música pela bateria numa fórmula de compasso em 6/8, utilizando elementos do Jongo da Serrinha¹⁸ e distribuindo nas peças do instrumento, dividindo entre hi-hat, caixa e bumbo as funções do caxambu e do candongueiro, os tambores do jongo (Figura 7 e 8). Na sequência aproveitei esse mesmo material rítmico e construí uma linha melódica para o baixo elétrico, conversando com os espaços deixados pela bateria assim como com os ataques nos tempos característicos do Jongo (Figura 9). O teclado ficou com o trabalho mais centrado na harmonização, cumprindo em alguns momentos funções rítmicas, mas sempre em conjunto com baixo e bateria (Figura 10). Já a guitarra cumpre função melódica, com notas que caminham em intervalos de quartas justas, utilizando o mesmo material rítmico do baixo (Figura 11). Abaixo vemos na Figura 7 as células rítmicas desenvolvidas pelos tambores do Jongo e, na Figura 8, a distribuição do material rítmico na bateria:

¹⁷ O jongo, ou caxambu é um ritmo que teve suas origens na região africana do Congo-Angola. Chegou ao Brasil-Colônia com os negros de origem bantu trazidos como escravizados para o trabalho forçado nas fazendas de café do Vale do Rio Paraíba, no interior dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

¹⁸ Variação do ritmo Jongo praticado nas comunidades do Morro da Serrinha, em Madureira/RJ.

Figura 7

Musical score for Candongueiro and Caxambu. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The Candongueiro part is in 6/8 time and consists of a continuous eighth-note pattern. The Caxambu part is also in 6/8 time and features a similar eighth-note pattern with occasional rests.

Figura 8

Musical score for Bat. The score shows a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, typical of a bat's sound.

Na Figura 9 destaco a linha inicial construída para o baixo:

Figura 9

Musical score for B. El. The score shows a bass line starting with a double bar line and a repeat sign, followed by a sequence of eighth notes and rests.

Na Figura 10 podemos ver que a função central do teclado nesta sessão da música é preencher as texturas com a harmonização:

Figura 10

Musical score for keyboard harmonization. The score is in 9/8 time and shows a series of chords: Cm11/E \flat , E \flat 7M9, A \flat 7M9/C, D \flat 7M9(#11), Cm11/E \flat , E \flat 7M9, A \flat 7M9/C, and D \flat 7M9(#11). The chords are played in a sequence, with the bass line providing a steady accompaniment.

E na Figura 11, a melodia quartal para guitarra na parte inicial do tema:

Figura 11



A música inicia com uma introdução que deixa um espaço para que a bateria desenvolva uma célula do Jongo que normalmente é usada para chamar o final da batucada, depois da cantoria. Em seguida o tema se desenvolve com um A, com um motivo de guitarra e baixo que se repetem em ostinato, emulando o canto responsivo do Jongo com a modulação (Figura 12). No B acontece um momento marcante em que a bateria abandona o jongo, assumindo um groove reto baseado nas baterias do funk e do soul, deixando o swing da célula do jongo para guitarra, baixo e teclado (Figura 13), criando um momento de transição, servindo também como uma ponte para a parte C, onde serão desenvolvidos os improvisos. Na parte C, além de uma movimentação rítmica mais espaçada, as harmonias também se descolam da função rítmica deixando visível que a música ganha um momento de dinâmica bem demarcado. O baixo inicia uma caminhada em quiálteras de 4 tempos (figura 14), enquanto teclado e guitarra aproveitam elementos da rítmica da parte B para a harmonização (figura 15). Podemos ver abaixo, na Figura 12. o ostinato da guitarra e do baixo descrito acima:

Figura 12

The image displays three systems of musical notation for guitar and bass. Each system consists of two staves: the top staff is for guitar (Gui. El.) and the bottom staff is for bass (B. El.).

- System 1 (Measures 10-12):** The guitar staff features a melodic line with eighth notes and chords, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.
- System 2 (Measures 13-16):** The guitar staff shows a dense texture with many beamed eighth notes and chords, and the bass staff continues with a similar rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 17-20):** The guitar staff returns to a more melodic line with eighth notes and chords, and the bass staff maintains the rhythmic accompaniment.

Na figura 13, a seguir, podemos ver a mudança da bateria para uma linha mais reta e a transferência do material rítmico anterior para as harmonias:

Figura 13

21 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat

Pno. El.

B. El.

Bat.

22 Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11)

Pno. El.

B. El.

Bat.

Abaixo vemos na Figura 14 o baixo caminhando em quiálteras de 4 tempos:

Figura 14

25

4 4 4 4

E na Figura 15 podemos observar a função rítmica da guitarra e do teclado:

Figura 15

The image displays a musical score for guitar and piano, divided into two systems. The first system, labeled '21', shows guitar and piano parts with chords Cm11/Eb, Eb7M9, and Cm11/Eb. The second system, labeled '22', shows guitar and piano parts with chords Ab7M9/C, Db7M9(#11), and Ab7M9/C. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs).

Como a música é baseada em ostinatos de dois acordes, as funções rítmicas ficaram facilitadas, privilegiadas também pelas articulações e movimentação de vozes que estão muito próximas umas das outras. Com isso queria chegar em uma movimentação minimalista da harmonia, mas que soasse como um grande movimento dos blocos harmônicos, com notas que caminham dentro das próprias extensões dos acordes.

O processo de produção e ensaio deste tema foi com certeza o mais prático deste pequeno álbum. Houve poucas mudanças da ideia inicial da composição. Baixista e tecladista preferiram manter as ideias montadas no arranjo, com a intenção de manter a coerência das melodias com as harmonias. A bateria teve algumas modificações sutis durante os ensaios, deixando mais fluido o groove, omitindo, deslocando e modificando nas notas escritas nas partituras, o que deixou o resultado final da gravação mais colado às ideias da composição, acompanhando com mais *swing* o desenrolar do tema e do chorus.

3.5 - Fim de Festa

Música que dá nome ao álbum, este é um tema de R&B/Neo Soul/Rap em que não trabalhei a mescla com gêneros brasileiros, busquei sim inspiração em alguns elementos como antecipações que podem remeter à musicalidade brasileira, mas o resultado é uma música com feições do movimento atual da música negra estadunidense. Este tema passou por duas fases de composição: o processo solitário em frente ao editor de partituras e o processo resultante do tema a ser apresentado e executado pelos colegas na disciplina de Prática Musical Coletiva VI no semestre de 2022/2.

A principal característica dessa composição é a movimentação em bloco da harmonia, fator que se repete em quase todo desenvolvimento do tema (Figura 17), ganhando outro contorno no momento do solo. A parte A, além da movimentação harmônica, tem uma melodia quartal que se repete a cada dois compassos (figura 18) e uma ponte melódica que liga o retorno ao A (Figura 19) e depois se modifica quando é usada como passagem para o B (Figura 20). Já a parte B inicia com uma antecipação ao primeiro tempo do compasso e não tem a acentuação acontecendo nos tempos do compasso, os ataques estão sempre a uma semicolcheia do pulso (figura 21). No momento do solo a harmonia faz dois deslocamentos cromáticos entre os acordes de E7M e Eb7M e depois entre C#m e Cm. Abaixo temos a Figura 16 como exemplo da movimentação do teclado em blocos harmônicos:

Figura 16

9 Dm Ebm Dm Csus Dm Ebm Bbm(11) Dm Ebm Dm Csus Dm Ebm Bbm(11)

Na Figura 17 podemos ver o desenvolvimento da melodia em quartas da guitarra:

Figura 17



Na figura 18 temos a ponte de retorno para a parte A:

Figura 18

#12
Guitarra elétrica

1.

usl Dm Ebm Bbm(II)

Piano

1.

usl Dm Ebm Bbm

Baixo elétrico

E na Figura 19 podemos ver essa ponte modificada que leva para a parte B:

Figura 19

Figure 19 shows a musical score for three instruments: Electric Guitar, Piano, and Electric Bass. The score is marked with a '2.' and a 'D7M' chord symbol. The music is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The Electric Guitar part is in the treble clef, the Piano part is in the treble clef, and the Electric Bass part is in the bass clef. The score is divided into two systems, each with a '2.' marking.

Por fim, a Figura 20 ilustra a rítmica da parte B:

Figura 20

Figure 20 shows a musical score for three instruments: Electric Guitar, Piano, and Electric Bass. The score is marked with a '#15' and a 'D7M' chord symbol. The music is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The Electric Guitar part is in the treble clef, the Piano part is in the treble clef, and the Electric Bass part is in the bass clef. The score is divided into two systems, each with a '#15' marking. The Electric Guitar part has a 'D7M' chord symbol above it. The Piano part has a 'D7M' chord symbol above it. The Electric Bass part has a 'D7M' chord symbol above it. The score is divided into two systems, each with a '#15' marking.

Durante os processos de ensaio essa música foi ganhando alguns contornos mais marcados, com as notas mais em staccato, apresentando uma ideia de que principalmente guitarra e baixo estejam mais próximos da percussão na parte A, deixando as notas longas a cargo do teclado. Mantivemos a estrutura dos chorus inalterada, só incluindo um espaço para o baixo desenvolver um solo. Diferente da

versão apresentada na primeira fase desse projeto, o final da música tem a inserção da mesma frase usada como ponte entre as partes, ideia presente na composição e no arranjo original que foi suprimida na performance registrada, aproveitando o caráter marcante dessa frase para a construção de um final para o tema. Sinto que deixamos a atmosfera da música com um certo suspense nessa composição durante a execução, tornando as trocas de partes marcantes e contrastantes, um resultado que me agradou demais e criou um desenho muito interessante para o desenvolvimento do tema e dos solos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os grandes desafios deste projeto foram sem dúvida as preocupações com produção do material a ser apresentado, a organização das demandas que uma gravação exige, conciliar os tempos das pessoas presentes no projeto e organizar os materiais depois de tudo gravado. Falo isso porque assim que nos encontramos tanto para iniciar os ensaios quanto para gravar, as relações estabelecidas sempre foram muito profissionais e atenciosas, não houve processos de desgaste das relações em nenhum momento, algo raro na minha experiência, quando juntamos tantas pessoas em um mesmo projeto por um tempo tão longo e com encontros periódicos. Tudo que houve foram ideias musicais, vontades de performar, de trocar sensações durante as músicas, muitos diálogos entre as sessões de ensaio, que ajudaram a orientar as nossas performances, alavancados por uma identificação mútua entre musicistas, técnico e produção, como sendo parte de um mesmo contexto, uma mesma realidade, com vontades musicais muito próximas.

Não foi fácil também aceitar a tarefa de compor, produzir e dirigir este trabalho, não é da minha natureza desempenhar esse papel de liderança conceitual e técnica. Mesmo já tendo produzido e dirigido outros trabalhos, pela primeira vez era um material meu, eram minhas ideias e meus discursos colocados à mesa para que outras pessoas performassem, e esse processo, apesar de doloroso para a minha auto-estima em alguns momentos, foi engrandecedor e prazeroso em níveis que superam qualquer virtual sofrimento, diversas vezes fruto apenas da ansiedade de colocar minhas ideias sonoras no mundo.

Reafirmo a importância de realizar este trabalho com a presença de mulheres e homens negros, com talentos e musicalidades incríveis, que trouxeram acima de tudo muita vontade e generosidade para as músicas e para a convivência que tivemos. A Mel, a Thais e o Rhuan aceitaram fazer parte desse projeto no primeiro convite, se mostrando dispostos e felizes em estar junto, o que me deixou muito alegre e satisfeito por saber que poderia contar com um time que entende e corrobora com muitas das minhas ideias musicais.

Outra afirmação que faço novamente é sobre a importância da estrutura disponibilizada pela universidade, tanto pelo cuidado como foi montada, equipada, tanto em relação a como vem sendo mantida e utilizada. É muito importante para os estudantes ter acesso a locais propícios para o desenvolvimento dentro do curso de

música, durante aulas, práticas, ensaios ou grupos de estudo. Ter onde performar com estrutura e conforto ajuda com que mais projetos artístico-musicais nasçam dentro da universidade. Sou grato por poder fazer uso deste ambiente nesta produção, das salas dos estúdios do Centro Cultural, fator que foi fundamental para que corresse tudo como planejado e tornou possível ter em mãos um produto sonoro que considero de boa qualidade.

Trabalhar com a fusão musical como objetivo inicial talvez tenha podado as primeiras ideias, feito eu tentar caminhos que não traduzem exatamente o discurso que queria para as composições, mas com o tempo e principalmente a partir dos ensaios as fusões e suas fricções foram achando seus lugares, amadurecendo cada tema em seu tempo. Não sendo um compositor experiente, meus processos acabam sendo um pouco mais cerebrais do que eu gostaria, mas me agradou a forma como as músicas amadureceram durante esta etapa e ganharam caminhos e contornos que não foram previstos nas ideias iniciais.

5. REFERÊNCIAS

- A BAD DONATO. [Compositor e intérprete]: João Donato. EUA: Blue Thumb Records, 1970. 1 LP (27 min 51 seg)
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ANTIPHON. [Compositor e intérprete]: Alfa Mist. Reino Unido: Pinkbird Recording Co., 2017. (52 min 56 seg)
- ARIZA, Adonay. Eletronic Samba: A música brasileira no contexto das tendências internacionais. Adonay Ariza - São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.
- BRASIL, André, A Guitarra Elétrica e a Nação Ijexá Do Rio Grande Do Sul: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica. 2024. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro.
- CÉSAR CAMARGO MARIANO & CIA. [Compositor e intérprete]: César Camargo Mariano. São Paulo: EMI-Odeon, 1980. 1 LP (40 min 21 seg)
- CORREA, Marcio Guedes, O Conceito De Gênero Musical No Repertório E Nas Áreas De Antropologia, Comunicação Etnomusicologia E Musicologia. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Arte - UFRN, Rio Grande do Norte, v.5, n.2, 2018.
- COURAGE. [Compositor e intérprete]: Milton Nascimento. EUA: A&M, 1969. 1 LP (36 min 56 seg)
- DONATO DEODATO. [Compositor e intérprete]: João Donato e Eumir Deodato. EUA: Muse Records, 1973. 1 LP (31 min 51 seg)
- ELLIS, Kaellin. The Funk Will Prevail. EUA: 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0RqRCo2hyTU> . Acesso em 28 de agosto de 2023.
- ESPERANZA SPALDING. [Compositor e intérprete]: Esperanza Spalding. EUA: Heads Up International, 2008. 1 CD (1h 7 min)
- FERNANDA PORTO. [Compositor e intérprete]: Fernanda Porto. São Paulo: Trama, 2002. 1 CD (1h 3 min)
- HERRLEIN, Julio. Harmonia Combinatorial: Conceitos e técnicas para composição e improvisação. Julio Herrlein - Porto Alegre. 2011
- IN THE KEY OF JOY. [Compositor e intérprete]: Sérgio Mendes. EUA: Concord Records, 2019. 1 CD (1h 41 min)

KAYTRANADA. 99,9%. EUA: XL Recordings Ltd, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3-0-vDbjdqQ&list=PLsAk6h4n-dS15CQFUD_XWtACj6lJ4a5Pf . Acesso em 28 de agosto de 2023.

NARRADORES DE JAVÉ REMIX. [Compositor e intérprete]: DJ Dolores e Instituto. São Paulo: YB Music, 2005. 1 CD (49 min 22 seg)

NA ESTRADA. [Compositor e intérprete]: DJ Patife. São Paulo: Trama, 2006. 1 CD (1h 2 min)

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero. In: IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste - Salvador - 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. Opus, Revista Eletrônica da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, volume 11, 2005.

SAMBA RARO. [Compositor e intérprete]: Max de Castro. São Paulo: Trama, 1999. 1 CD (41 min 14 seg)

SÈVE, Mário. Choro: gênero ou estilo? In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte - 2016

6. ANEXO - PARTITURAS

DESATADA

Ijexá/House

Isaias Luz

♩ = 98

INTRO

Guitarra eléctrica

Piano Eléctrico

Baixo eléctrico

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

2

8

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

11

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

13

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

15

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

17 **A**

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

Em9 F7M Bm11 G7M(#5)

19

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

Em9 F7M Bm11 G7M(#5)

21

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

Em9 F7M Bm11 G7M(#5)

4

23

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Em9 F7M Bm11 G7M(#5)

25

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Em9 F7M Bm11 G7M(#5)

27

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Em9 F7M Bm11 G7M(#5)

29

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Em9 F7M Bm11 G7M(#5)

31

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Em9 F7M Bm11 G7M(#5)

To Coda

PONTE

33

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

6

35

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Bm11

37

B

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Bm11 Eb7M Eb7M Am11

39

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Am11 C#7M C#7M Bm11

41

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Bm11 Eb7M Eb7M Am11

43

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Am11 C#7M C#7M Bm11

SOLOS

45

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Bm11 Eb7M Eb7M Am11

8

47

Am11 C#7M C#7M Bm11

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

49

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

51

D.S. al Coda

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

53

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

55

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Gui. El.), Piano (Pno. El.), and Bass (B. El.). The score is written in 3/8 time and consists of three measures. The guitar part (top staff) features a melodic line with eighth notes and chords, including a triplet of eighth notes in the first measure. The piano part (middle staves) has a right-hand part with eighth notes and chords, and a left-hand part with a simple bass line. The bass part (bottom staff) has a melodic line with eighth notes and chords. The key signature has one flat (B-flat), and the piece ends with a double bar line.

LUSCO FUSCO

Samba/R&B

Isaias Luz

A

$\text{♩} = 80$

Gm F7M Eb7M B7M Gm F7M Eb7M E7M(#11)

4 Gm F7M Eb7M B7M Gm F7M Eb7M E7M(#11)

B

1. 2.

8 Gm

11 F#7(#9) Fm E7(#9)

14 Eb7M Eb7M/E Eb7M/F Eb7M/F# Gm F7M E7M B7M

18 Gm F7M Eb7M E7M(#11) Gm F7M Eb7M B7M

22 Gm F7M Eb7M E7(#11) Fine

C

24 Gm79 C7 Gm79 Fm Csus F#7M

27 Bb7M Aø Aø Aø Aø Ab7M Ab7M

30 Ab7M Ab7M Ab7M G7M G7M G7M G7M

2

33

G7M Aø
Aø Ab7M
G7M G7M
G7M
G7M

Solos

35

Gm79 C7
Gm79 Fm
Csus F#7M
Bb7M Aø

39

Aø
Aø Ab7M
Ab7M
Ab7M G7M

43

G7M
G7M
Aø Ab7M
G7M G7M

CAXAMBU

Jongo/Jazz

Isaias Luz

$\text{♩} = 78$

Guitarra elétrica

Piano Elétrico

Baixo elétrico

3

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

7

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

Chords: Cm11/E \flat , E \flat 7M9, Cm11/E \flat E \flat 7M9, A \flat 7M9/C, D \flat 7M9(#11), D \flat 7M9(#11) A \flat 7M9/C, Cm11/E \flat , E \flat 7M9, Cm11/E \flat E \flat 7M9, A \flat 7M9/C, D \flat 7M9(#11), D \flat 7M9(#11) A \flat 7M9/C, D \flat 7M9(#11)

2

9

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11)

Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11)

11

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11)

Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11)

13

Gui. El.

Pno. El.

B. El.

Ebm11/G \flat G \flat 7M9 B7M9/C E7M9(#11) Ebm11/G \flat G \flat 7M9 B7M9/C E7M9(#11)

Ebm11/G \flat G \flat 7M9 B7M9/C E7M9(#11) Ebm11/G \flat G \flat 7M9 B7M9/C E7M9(#11)

15

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Ebm11/Gb Gb7M9 B7M9/C E7M9(#11) Ebm11/Gb Gb7M9 B7M9/C E7M9(#11)

Ebm11/Gb Gb7M9 B7M9/C E7M9(#11) Ebm11/Gb Gb7M9 B7M9/C E7M9(#11)

17

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Cm11/Eb Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Cm11/Eb Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11)

Cm11/Eb Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Cm11/Eb Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11)

19

Gui. EL.

Pno. EL.

B. EL.

Cm11/Eb Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Cm11/Eb Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11)

Cm11/Eb Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Cm11/Eb Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11)

4

21

Gui. EL. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat

Pno. EL. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat

B. EL. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat

22

Gui. EL. Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11)

Pno. EL. Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11)

B. EL. Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11)

23

Gui. EL. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat

Pno. EL. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat

B. EL. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat

5
To Coda
Db7M9(#11)

24

Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11) Ab7M9/C

Gui. EL.

Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11)

Pno. EL.

Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11) Ab7M9/C Db7M9(#11)

B. EL.

25

Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9

Gui. EL.

Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9

Pno. EL.

Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9

B. EL.

27

Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9

Gui. EL.

Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9

Pno. EL.

Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9 Cm11/Eb Eb7M9

B. EL.

6

29

Gui. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$

Pno. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$

B. EL. $A\flat 7M9/C$ $A\flat 7M9/C$

31

Gui. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$

Pno. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$

B. EL. $A\flat 7M9/C$ $A\flat 7M9/C$

33

Gui. EL. $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$

Pno. EL. $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$

B. EL. $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$

7

34

Gui. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$

Pno. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$

B. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$

35

Gui. EL. $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$

Pno. EL. $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$

B. EL. $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$ $E\flat 7M9$ $Cm11/E\flat$

D.S. al Coda

36

Gui. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$

Pno. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$

B. EL. $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$ $A\flat 7M9/C$ $D\flat 7M9(\#11)$

8

37

Gui. El. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C

Pno. El. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C

B. El. Cm11/E \flat Eb7M9 Cm11/E \flat Eb7M9 Ab7M9/C Db7M9(#11) Db7M9(#11) Ab7M9/C

40

Gui. El. Cm11/E \flat Eb7M9

Pno. El. Cm11/E \flat Eb7M9

B. El. Cm11/E \flat Eb7M9

FIM DE FESTA

R&B

Isaias Luz

$\text{♩} = 80$

Guitarra elétrica

Piano

Baixo elétrico

Dm E♭m Dm Csus Dm E♭m B♭m Dm E♭m Dm Csus Dm E♭m B♭m

5 Dm E♭m Dm Csus Dm E♭m B♭m(11) Dm E♭m Dm Csus Dm E♭m B♭m(11)

Gui. El.

Pno.

B. El.

Dm E♭m Dm Csus Dm E♭m B♭m Dm E♭m Dm Csus Dm E♭m B♭m

9

Gui. El.

Pno.

B. El.

Dm E♭m Dm Csus Dm E♭m B♭m(11) Dm E♭m Dm Csus

Dm E♭m Dm Csus Dm E♭m B♭m Dm E♭m Dm Csus

12

Gui. El.

Pno.

B. El.

1. Dm Ebm Bbm(11)

1. Dm Ebm Bbm

13

Gui. El.

Pno.

B. El.

2. D7M

2. D7M

2. D7M

15

Gui. El.

Pno.

B. El.

D7M Eb7M D7M D7M C7M D7M E7M

D7M Eb7M Eb7M D7M D7M D7M C7M C7M D7M E7M

D7M Eb7M Eb7M D7M C7M D7M E7M

16

Gui. El.

Pno.

B. El.

D7M

17

Gui. El.

Pno.

B. El.

D7M E \flat 7M D7M D7M C7M D7M D7M

D7M E \flat 7M E \flat 7M D7M D7M D7M C7M C7M D7M D7M E7M

D7M E \flat 7M E \flat 7M D7M C7M D7M E7M

18

Gui. El.

Pno.

B. El.

1.

D7M

1.

D7M

1.

Solo 19

Gui. El. 2. E7M E7M Eb7M

Pno. 2. E7M E7M Eb7M

B. El. 2. E7M E7M Eb7M

22 Eb7M

Gui. El. Eb7M

Pno. Eb7M

B. El. Eb7M

23 C#m C#m

Gui. El. C#m C#m

Pno. C#m C#m

B. El. C#m C#m

29

Gui. El. $E\flat 7M$ $D7M$ $D7M$ $C7M$ $D7M$

Pno. $D7M$ $D7M$ $D7M$ $E\flat 7M$ $E\flat 7M$ $D7M$ $D7M$ $D7M$ $C7M$ $C7M$ $D7M$ $D7M$ $E7M$

B. El. $D7M$ $D7M$ $D7M$ $E\flat 7M$ $E\flat 7M$ $D7M$ $C7M$ $D7M$ $E7M$

30

Gui. El. $D7M$

Pno. $D7M$

B. El. $D7M$

VAMP Solo Bateria

31

Gui. El. $E\flat 7M$ $D7M$ $C7M$ $D7M$ $E7M$ $D7M$

Pno. $E\flat 7M$ $D7M$ $C7M$ $D7M$ $E7M$ $D7M$

B. El. $D7M$ $D7M$ $E\flat 7M$ $E\flat 7M$ $D7M$ $C7M$ $D7M$ $E7M$ $D7M$

33

Gui. El.

Pno.

B. El.

E \flat 7M D7M C7M D7ME7M D7M

E \flat 7M D7M C7M D7ME7M D7M

D7M D7ME \flat 7ME \flat 7MD7M C7M D7ME7M D7M

35

Gui. El.

Pno.

B. El.

E \flat 7M D7M C7M D7ME7M

E \flat 7M D7M C7M D7ME7M

D7M D7ME \flat 7ME \flat 7MD7M C7M D7ME7M

37

Gui. El.

Pno.

B. El.