



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ANGELA COLTRI DO AMARAL

**DIÁLOGOS LATINO AMERICANOS:
COMPOSIÇÕES E ARRANJOS A PARTIR DA HIBRIDIZAÇÃO
ENTRE GÊNEROS MUSICAIS BRASILEIROS E DE OUTROS PAÍSES
DA AMÉRICA LATINA**

Salvador
2023

ANGELA COLTRI DO AMARAL

DIÁLOGOS LATINO AMERICANOS:

**COMPOSIÇÕES E ARRANJOS A PARTIR DA HIBRIDIZAÇÃO ENTRE
GÊNEROS MUSICAIS BRASILEIROS E DE OUTROS PAÍSES DA AMÉRICA
LATINA**

Trabalho de conclusão final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contemplando o Memorial; o Artigo; e o Produto Final; como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área da Criação Musical – Interpretação
Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

Salvador

2023

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

A485

Amaral, Angela Coltri do
Diálogos latino americanos: composições e arranjos a partir da
hibridização entre gêneros musicais brasileiros e de outros países da
américa latina / Angela Coltri do Amaral.. Salvador, 2023.
50 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade
Federal da Bahia. Escola de Música, 2023.

1. Composição (Música). 2. Arranjo (Música). 3. Música -
Instrução e estudo. I. Robatto, Lucas. II. Universidade Federal da
Bahia. III. Título.

CDD: 781.3

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA
Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão Final de **ANGELA COLTRI DO AMARAL** intitulado:
"DIÁLOGOS LATINO-AMERICANOS: COMPOSIÇÕES E ARRANJOS A PARTIR DE HIBRIDIZAÇÕES ENTRE GÊNEROS MUSICAIS BRASILEIROS E DE OUTROS PAÍSES DA AMÉRICA LATINA. " foi aprovado.

Dr. Lucas Robatto (orientador)

Dr. Pedro Amorim de Oliveira Filho

Dra. Elisa Goritzki

Salvador / BA, 05 de dezembro de 2023.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo amor e incentivo. Especialmente minha mãe Rita e meu pai José Luiz por acreditarem na música enquanto uma profissão nobre. Agradeço por me apoiarem sempre, me encorajando nos momentos de dificuldade, e me aplaudindo nas conquistas.

Ao meu orientador Lucas Robatto, pela orientação, pelo acolhimento e incentivo ao longo do processo todo, pelas aulas de técnica flautística, que fizeram toda diferença no meu caminho de flautista, e por compartilhar tantas pessoas especiais, como os colegas da classe de flauta e a fisioterapeuta Nancy.

À fisioterapeuta Nancy por compartilhar importantes orientações sobre a saúde do flautista, pela generosidade nos atendimentos online e nas aulas de pilates.

À minha namorada Valentina, por todo suporte na escrita do artigo, e pelo amor e pelo incentivo na vida.

A todos os colegas músicos que participaram das gravações. A arte de vocês é a matéria prima mais importante para o produto desde trabalho.

Aos colegas músicos que participaram das pesquisas seja nas conversas informais, respondendo às enquetes, ou enviando materiais e exemplos musicais. O apoio e interesse de vocês me fez acreditar mais na minha pesquisa.

A todos musicistas com quem já toquei, com cada um de vocês conheci uma nova janelinha para o mundo aumentando minha curiosidade e vontade de estudar música.

Aos professores do mestrado profissional, pelas novas visões que me tornaram mais informada sobre os desdobramentos profissionais da música.

Aos novos colegas músicos que fiz em Salvador, foi inspirador conhecer essa linda cena musical.

Aos professores Rowney Scott e Pedro Filho, por fazerem parte da banca do qualificativo que foi de imensa contribuição e orientação para a defesa final.

Aos professores da banca de defesa final Elisa Goritzky e Pedro Filho, pela contribuição tanto na defesa final, quanto ao longo do processo.

À atenciosa equipe da EMUS, representada na figura do querido Jorge pela admirável disposição em ajudar.

RESUMO

O presente trabalho é o resultado da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia. É composto por Memorial, Artigo e Produto. No **memorial** descrevo minha trajetória musical pontuando os momentos mais importantes para o surgimento do projeto de pesquisa, como: a formação musical através da música brasileira, o contato com a música latino-americana, e a experiência com o arranjo. Finaliza com o momento presente, comentando os projetos desenvolvidos ao longo do período de mestrado, e algumas das matérias cursadas. **O artigo** trata dos hibridismos dentro do choro, apresentando uma sistematização de estudos existentes sobre o assunto. Através de dados históricos, propõe-se uma reflexão sobre a tendência tradicionalista que se opõe à inovação dentro do estilo. Também é feita uma análise da cadência flamenca como uma hibridação musical no que até o momento não tinha sido explicitada. **O produto** consiste na composição e arranjo de oito temas que explorem hibridismos, entre gêneros musicais brasileiros de outros países da América Latina, e na gravação, no formato de banda de cinco destes.

Palavras-chave: Trajetória musical. Hibridismo musical. Música latino-americana. Hibridismo no choro. Cadência flamenca.

ABSTRACT

The present work is the result of research conducted in the Professional Postgraduate Program in Music (PPGPROM) at the Federal University of Bahia. It comprises a Memorial, Article, and Product. In the **Memorial**, I describe my musical journey, emphasizing pivotal moments that led to the development of the research project, including musical formation through Brazilian music, exposure to Latin American music, and experience with arrangement. It concludes with the current moment, discussing the projects undertaken during the Master's program as well as some of the courses completed. The **Article** addresses hybridizations within the choro genre, providing a systematization of existing studies on the subject. Through historical data, a reflection is proposed on the traditionalist trend that opposes innovation within the style. An analysis of the flamenco cadence is also conducted, identifying it as a musical hybridization not previously explored. The **Product** consists of the composition and arrangement of eight themes that explore hybridisms between Brazilian and other Latin American musical genres, and the recording, in a band format, of five of these.

Key-words: Musical trajectory. Musical hybridism, Latin American music. Hybridism in choro. Flamenco cadence.

SUMÁRIO

1. MEMORIAL	8
1.1 O início: o choro e o samba	8
1.2 A universidade	9
1.3 O arranjo	9
1.4 Duo Entre Latinos & Latina Jazz	10
1.5 Quitutes & Batuques: Sexteto Tresilhas.....	11
1.6 Choro Mulheril	13
1.7 O mestrado profissional: PPGPROM	15
1.7.1 Música Sociedade e profissão	15
1.7.2 Aulas de flauta	16
1.7.3 Estudos bibliográficos	16
1.7.4 Estudos especiais em interpretação	17
2. ARTIGO ACADÊMICO	18
3. PRODUTO PPGPROM	36
3.1 Composições envolvendo hibridismos.....	36
3.2 Gravação de Sambolero	38
3.3 Gravação das músicas do EP “Eclipse”	38
3.3.1 Samba de fim de tarde e Eclipse	38
3.3.2 Gata na noite e Piriguetiando	39
3.3.3 Outros registros	40
4. Caderno de partituras	41

1. MEMORIAL

1.1 O início: o choro e o samba

Iniciei os estudos musicais na minha cidade natal, Bauru, SP, tocando trompete na banda marcial do colégio simultaneamente às aulas de flauta transversal – nas quais me interessei especialmente pelo Choro. Aos quinze anos, já tinha um repertório e alguns trabalhos feitos com meu professor, o violonista Paulo Vilaça. Com dezoito, formei um grupo de choro e samba: o Nós Moscada. Às quintas-feiras, dia de pouco movimento, fazíamos um chorinho num bar chamado “Jeribá”. Estudantes universitários, a maioria da UNESP, passaram a lotar o evento, apelidado por eles “Quinta do chorinho”.

Prossegui os estudos no Conservatório de Tatuí, no curso de MPB e Jazz, porém mais interessada no choro. Deixei o conservatório, mudei para a cidade de São Paulo, para estudar História na Universidade de São Paulo, e cursei três semestres. Tinha formado um grupo de choro, quando soube que, no Conservatório de Tatuí, havia um curso de choro. Fiz minha inscrição e retomei os estudos. Fui aprovada como bolsista de um programa que consistia em ensaiar três vezes por semana com os professores do grupo de choro e participar de apresentações em diversas cidades paulistas ao longo do semestre. A dedicação exigida pela atividade me levou a deixar a faculdade de História, dedicando-me inteiramente à Música.

No ano seguinte, novamente aprovada para o grupo de choro, escolhi ingressar na EMESP, especialmente para ter aulas de improvisação com o flautista e saxofonista Eduardo Neves. Esse contato com o estudo da improvisação deu-me subsídios que me auxiliaram nas demandas profissionais que surgiam. Tocando com grupos de choro, tive contato com o universo do samba na cidade de São Paulo, e passei a atuar constantemente nesse *métier*, onde a flauta assume a função de “acompanhadora”, transcrevendo, criando, improvisando contracantos, introduções, solos.

Como consequência, convidada para participar de grupos de samba, atuei principalmente com “André Parisi e Língua Brasileira” (choro autoral), “Coisa da Antiga” (choro e samba da época de ouro do rádio), “Pagode da 27” (importante grupo de samba da zona sul paulistana), “Toinho Melodia e conjunto Pica-fumo” (grupo dedicado a tocar a obra do Toinho Melodia, compositor de samba pernambucano radicado em São Paulo).

1.2 A universidade

Finalizada a formação em flauta popular, na EMESP, ingressei no curso de bacharelado em flauta transversal, na Universidade de São Paulo. Tive contato com práticas e ambientes musicais diferentes dos que já conhecia, desenvolvendo novas habilidades, como técnica instrumental, percepção, leitura – e, consequentemente, escrita – de partituras. Uma das matérias consistia em criar grupos de câmara para tocar nos teatros da universidade e em outros espaços culturais da cidade. No projeto de bolsas chamado “Sabiá Laranjeira”, tocávamos em escolas públicas do bairro do Butantã e arredores. Com o violonista José Valencia, apresentei inúmeras vezes o projeto “Duo Entre Latinos”. No início, apresentávamos alguns movimentos da “história do tango”, de Astor Piazzolla. Depois, mudamos o repertório para peças populares latino-americanas. O aprendizado desenvolvido nesse período rendeu muitos frutos.

Toninho Carrasqueira, o professor de flauta, organizava semanalmente um grupo de estudos, por ele chamado “Coral de flautas”. Tocávamos os arranjos de choro contidos na coleção Celso Woltzenlogel e peças para grupos de flautas de diferentes períodos: barrocas, clássicas, românticas, impressionistas, contemporâneas

1.3 O arranjo:

A vontade de escrever arranjos veio através da leitura dessas obras na universidade: duos de flauta e violão, ensaios de coral de flauta, onde líamos duos, trios e quartetos. Além de estar estudando a flauta, serviam como aulas de arranjo, com a visualização das grades, das partes individuais, percebendo o resultado como quem executa e como quem ouve. Para as matérias da universidade, fiz algumas análises de obras de compositores como Guerra Peixe, Piazzolla, Mozart. Pude visualizar algumas das técnicas usadas, como as formas de utilização dos timbres, texturas, contrapontos, aberturas de vozes, as diferentes formas, etc.

Tendo conhecimentos de harmonia e de improvisação e familiaridade com programas de edição, por já ter tido feito transcrições de choros e sambas, comecei a escrever intuitivamente. Experimentei alguns quartetos de flautas, que levei para o grupo da faculdade, e os primeiros naturalmente não deram muito certo. As tentativas de escrever se tornaram desafios que me levaram a pesquisar. Para cada arranjo, uma pesquisa em referências da sonoridade buscada. Minhas principais fontes são os arranjos a que tenho acesso. No caso de formações, das quais não se encontram facilmente arranjos escritos, como as de música popular, uso como fontes suas gravações em áudio e/ou vídeo.

O primeiro convite para escrever recebi de Toinho Melodia, sambista que eu acompanhava tocando no “Toinho Melodia e conjunto Pica-fumo”. Escrevi dois arranjos para seu disco “Paulibucano”, do qual participaram arranjadores experientes, dentre os quais Edson Alves, um dos arranjadores da Banda Mantiqueira. Acompanhei o processo de produção, desde a harmonização, e da gravação dos sopros – gravei as flautas. Pude, ainda, ouvir as gravações e analisar as grades a que tive acesso.

Desde então, sigo escrevendo arranjos de grupos de flauta. Escrevi alguns arranjos para formação de banda para o sexteto Latina Jazz, seis arranjos de sopros para o disco do grupo Samba de Dandara, dois para o grupo de samba Yayá Massemba. No momento, escrevo os arranjos do EP que será lançado com as composições que são produto do mestrado. Na minha prática pedagógica, o arranjo também está presente. Com um grupo de flautas, através dos arranjos posso criar uma prática coletiva que respeita os diferentes níveis técnicos individuais.

1.4 Duo Entre Latinos e Latina Jazz

Com o repertório desenvolvido no período de universidade para o Duo Entre Latinos, criamos a apresentação “Uma viagem musical”, com músicas de diferentes países da América Latina, interpretando gêneros como bambuco (Colômbia), milonga (Argentina), joropo (Perú) e son (Cuba). O duo manteve intensa atividade de 2016 a 2019, primeiro na universidade e, posteriormente, tocando em outros espaços como SESC’s e casas de show, em eventos públicos e privados. Essa experiência desencadeou a necessidade de expandir a formação, experimentando novos repertórios e formas de arranjo.

Em 2019, formamos o grupo “Latina Jazz”, composto por flauta, trombone, violão/três cubano e contrabaixo, com dois percussionistas especializados em percussão cubana e brasileira.

Dividimos o trabalho de arranjo entre os integrantes do duo. No programa, temas do repertório tradicional de “*latin jazz*” e versões “*latin*” de temas de outros estilos. Transcrevi e adaptei arranjos, para o sexteto, de músicas como “Um chorinho em Cochabamba”, “Bluesette”¹, “Bananeira” e “Maria Cervantes”. Nessa imersão pela música latina, passei a

¹ Bluesette (Toot Thielmanns) tocado pelo sexteto Latina Jazz:
<https://www.youtube.com/watch?v=tkI70w0b0lc>

conviver mais intensamente com músicos de outras nacionalidades, sendo convidada para participar de apresentações de outros grupos, como “Batanga”, e “Quimbará”.

Em 2021, durante a pandemia, mudei para Florianópolis. A mudança no ritmo de vida me possibilitou dedicar-me mais a compor. A ideia de iniciar um mestrado, unida ao desejo de continuar pesquisando e compondo, me levou ao PPGPROM, do qual irei falar no mais à frente no memorial. Daí em diante, além de cursar o mestrado, passei a buscar oportunidades em editais e festivais com o tema música autoral.

Nesse mesmo ano, o Duo Entre Latinos foi selecionado para participar do *Quitutes & Batuques*, um festival de intercâmbio cultural que, nesse ano, propunha a criação de um produto artístico resultante de intercâmbio cultural. Foi uma oportunidade para tocar as músicas que estava compondo no momento, já que traziam esse elemento de mistura cultural.

“*Quitutes & Batuques* é um festival de cultura popular internacional que traz para a população o resultado de interações entre artistas brasileiros e internacionais.

Após três edições com artistas da França, Mali, Guiné Conacri, Senegal, Holanda e Suriname, o projeto retorna em edição online, promovendo a interação de agentes de cultura paulistas com sul-americanos.” (<https://quitutesebatuques2021.prumopro.com/>)

Nesse festival, entregamos três vídeos, dois deles contando a trajetória individual de cada integrante e o terceiro contendo quatro músicas autorais, criadas a partir da nossa interação musical. Foram gravadas: *Marinando*, de José Valêncio, e *Sambolero*, *Eclipse* e *Valsa Guaraná*, minhas.²

Com o fim da pandemia, José e eu, reunidos em São Paulo para retomar o projeto *Latina Jazz*, gravamos em 2022 a música “*Sambolero*”³.

1.5 **Quitutes & Batuques: Sexteto Tresilhas**

Em 2022, fui convidada pelo festival para fazer a curadoria de um sexteto de mulheres, devendo metade das instrumentistas ser estrangeiras, por se tratar de um projeto de intercâmbio cultural. Deveríamos realizar três apresentações, com três oficinas em cada local.

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l45F4B4FywQ>>

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0yQQs1BYoQg>>

As instrumentistas foram convidadas pensando-se na bagagem musical que trariam ao projeto, de modo a se criar um grupo diverso, onde todas pudessem ensinar e se sentir desafiadas ao mesmo tempo. Foram três meses para encontrar as instrumentistas que trariam o que eu imaginava. Conversei com muitos músicos estrangeiros, residentes em São Paulo, até conseguir reuni-las. O sexteto assim se formou, comigo na flauta e com as instrumentistas:

- Claudia Rivera (Cuba) – Piano;
- Dessa Ferreira (Brasil) – Percussão;
- May Riascos (Colômbia) – Percussão;
- Natalia Livramento (Brasil) - Violão de 7 cordas;
- Oriana Medina (Colômbia) – Bandola

Foram ministradas oficinas na Biblioteca Parque da Rocinha, no Rio de Janeiro, e numa escola de música na cidade de Itatiaia, no mesmo estado. As oficinas foram sobre as temáticas:

- “Ritmos do nordeste: boi e cacuriá”, ministrada por Dessa Ferreira:

O objetivo foi promover, a partir da musicalidade, das brincadeiras e manifestações de tradições culturais, valores civilizatórios africanos e indígenas, aprofundando conhecimento sobre a diversidade cultural e sobre a história e contribuição dos povos africanos e indígenas na cultura brasileira.

- “Ritmos afro-colombianos, com May Riascos:

Os alunos aprenderam sobre o folclore do Pacífico, especialmente o *currulao* e a *cúmbia*, seus instrumentos e toques principais. Pertencendo ao *currulao e a juga*: a *marimba* (considerada o “piano da selva”), o *cununo*, o *guasá* e o *bombo*. E a *cúmbia*, que tem como instrumentos *Alegre* o *llamador*, a *tambora*, o *maracón* e a *gaita*. Foram explicados os contextos sociais, evolvendo a dança em que os ritmos estão inseridos, e os toques, através de associações com frases, facilitando o acesso daqueles que não sabem leitura de partitura.

- “Um panorama da música cubana”, com Claudia Rivera:

Foram abordadas características específicas dos gêneros musicais *danzón*, *mambo*, *cha-cha-chá*, *guaguancó* (rumba), *comparsa*, *nueva trova*, *punto libre*, *son cubano*, e para concluir o percurso desses gêneros tão importantes da música cubana, a *salsa*. Foram tocados alguns padrões simples da música cubana, e desenvolvidas algumas variações de levadas e articulação.

- “A música da porção andina da Colômbia: *pasillo e bambuco*” com Oriana Medina: Esses gêneros, que são relativos ao choro, no sentido de que representam a identidade nacional colombiana, foram abordados através de aspectos como as levadas de violão, melodias – que apresentam inúmeras semelhanças com o choro – e letras, através de canções. Também foram apresentadas obras arranjadas pela musicista para bandola andina, instrumento típico colombiano, semelhante ao bandolim, sendo utilizada como solista.

Além das oficinas, que foram de grande aprendizado para o público, mas também para nós, foi realizado um show autoral composto por obras das integrantes. O show⁴ foi apresentado três vezes: no Rio de Janeiro, em Itatiaia e em São Paulo. Cada musicista contribuiu com suas musicalidades através das composições, e houve muitos momentos de fusão espontânea entre um ritmo e outro. Um exemplo foi quando Cláudia propôs um son cubano em um baião.

O repertório ficou composto pelos temas:

- Recomeço (Cláudia Rivera)
- Sambolero (Angela Coltri)
- Guajira in process (Cláudia Rivera)
- Homem foguete (Dessa Ferreira)
- Maxixando (Natália Livramento)
- Valsa Guaraná (Angela Coltri)
- Começo (Oriana Medina)
- Eclipse (Angela Coltri)
- A ciranda e o mar (Natália Livramento)

1.6 Choro Mulheril

Em junho de 2022, a violonista e compositora Natália Livramento me convidou para fazer uma roda de choro no centro de Florianópolis, só de mulheres. Por telefone, nos empolgamos com a ideia e combinamos um *brainstorm* pra pensar num nome para o evento, que ficou sendo

⁴ O registro do show de encerramento da turnê, na Vila Itororó, em São Paulo, está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VOVFWkgRMY0>>

“Roda de choro mulheril”⁵. No primeiro sábado, estávamos animadas, mas sem muitas expectativas de que fossem aparecer mulheres choronas. Porém, nos surpreendemos com uma roda enorme, com cerca de 30 mulheres. Rapidamente, a roda – que acontece todos os sábados – se tornou um movimento coletivo de mulheres no choro em Florianópolis. Em um ano e meio de existência, a roda, frequentada por dezenas de instrumentistas a cada semana, mostra a necessidade de se criarem espaços que possibilitem o protagonismo feminino na música.

O objetivo inicial da roda é proporcionar um espaço de crescimento e visibilidade às mulheres no choro, como instrumentistas e compositoras. No entanto, ao longo da trajetória do projeto, foram observadas diferentes necessidades, como a inclusão de mulheres negras e pessoas não-cis. No sentido de incluir essas diversidades e acolher novas pessoas iniciantes, de março a maio de 2023 foi realizado um projeto através do edital “Elizabete Anderle”, que ofereceu uma formação na linguagem do choro para cerca de 80 mulheres e diversidades de gênero. As oficinas para instrumentos melódicos foram ministradas por mim, para instrumentos harmônicos pela Natália Livramento e para percussões pela Thayan Martins. Foram realizadas aulas expositivas e ensaios na formação de bandão e grupos menores. O encerramento da formação foi no aniversário de um ano da roda, com a apresentação dos grupos menores e do bandão.

Hoje, após um ano e meio, os números mostram a força do movimento, com 4.7 mil seguidores no Instagram, e mais de 13 mil contas alcançadas mensalmente, sendo o alcance do evento semanal, cerca de 3 mil pessoas por mês. A cada mês surgem convites da TV local, já tendo concedido mais de dez entrevistas. No cenário local, são notáveis as diferenças, sendo que as mulheres têm sido mais valorizadas, convidadas para compor as atrações em festivais de música instrumental, e mais chamadas para trabalhos.

Além da roda semanal, o projeto tem se apresentado, com diferentes formações, em festivais de música instrumental, com repertório de compositoras e autorais.

⁵ Samba de fim de tarde (Angela Coltri) durante uma roda de Choro Mulheril:
<<https://www.instagram.com/p/ClmVig9p3UF/?ref=journal.revou.co>>

1.7 O mestrado profissional: PPGPROM

Desde o final da graduação, desejava iniciar um mestrado, porém sem que precisasse me afastar da prática instrumental, de composição e arranjo. Por isso, me identifiquei com a proposta do mestrado profissional, pela valorização dos produtos resultantes da prática, e pela possibilidade de me aprofundar nesses aspectos.

As matérias, que devido à pandemia aconteciam semanalmente *online*, foram uma oportunidade de conhecer muitos colegas de profissão da música popular e de outras áreas. Os conteúdos apresentados trouxeram novidades que enriqueceram minha prática profissional, tocando, lecionando e produzindo.

1.7.1 Música Sociedade e profissão

A matéria “Música Sociedade e profissão” estimulou questionamentos sobre nossa vida profissional, através da leitura e debate de textos da área da sociologia. Alguns dos temas abordados foram:

“A teoria dos campos”, de Pierre Bourdieu. Foram apresentados conceitos como os diferentes tipos de capital: econômico, cultural, social e simbólico. Fizemos um trabalho onde os conceitos como campo e subcampo, valores, pólo, instância consagratória, ilusões, habitus, doxa, foram aplicados às nossas realidades.

De Hans Neuhoff, estudamos o texto: “Público de Concerto: Estrutura Social, Mentalidades, Perfis de Gosto”. Os hábitos de consumo musical são diretamente relacionados a fatores sociais, como escolaridade, classe social e gênero. Sob a ótica desses conceitos, textos envolvendo a polêmica da proibição do funk revelam o fenômeno do gênero que é, ao mesmo tempo, criminalizado e consumido pela elite.

As leituras e trabalhos propostos pela matéria me trouxeram um novo ponto de vista sobre a relação entre os gêneros musicais com que trabalho e a sociedade. Compreendi com clareza que, dentro do próprio meio, na sociedade, existem muitas forças que operam invisivelmente na realidade que vivemos. Enxergar essas forças ajudou a compreender a origem de seus efeitos, alguns negativos, como preconceitos vividos, má remuneração, insegurança social, falta de acesso a certos espaços. Entender que fazem parte de um sistema complexo possibilita ter ações bem direcionadas, no sentido de mudar o que não nos contempla.

1.7.2 Aulas de flauta

Pude acompanhar remotamente as aulas ministradas pelo professor Lucas Robatto, que aconteciam semanalmente com a turma de flautas. Sempre gosto muito de conhecer meus colegas de instrumento, pois compartilhamos buscas e anseios. Sua abordagem organiza o estudo da técnica da flauta em grandes áreas: postura, respiração, digitação e sonoridade. Foram apresentadas aulas expositivas e exercícios focados em cada um dos aspectos físicos, respeitando a sequência natural do desenvolvimento.

Primeiro, veio a compreensão da postura e da sustentação do instrumento. Em seguida, a respiração, treinando os músculos necessários para o controle da emissão do ar. Foram trabalhados os exercícios: “impulso” e “onda”, e os exercícios 1 e 2 do livro “Check-up: 20 basic studies for flutists”, de Peter Lucas Graf. Em terceiro, através do exercício “ginástica dos dedos”, foram treinadas as musculaturas dos dedos, e por fim os exercícios focados na sonoridade, como “whistle tones”, “harmônicos” e “cantar e tocar”.

Tivemos, também, uma palestra e o acompanhamento da fisioterapeuta e professora de Pilates Nanci Loula, que se dedica ao estudo de caso dos instrumentistas. Em Salvador, fiz algumas sessões que me ajudaram a entender as implicações da postura de flautista no corpo. Nessa ocasião, também tive aulas de flauta com o Lucas, que foram muito importantes para algumas correções, que virtualmente não haviam sido possíveis, especialmente sobre a sustentação. As aulas me trouxeram novidades sobre o estudo da flauta, que adoto constantemente, nos meus estudos e como professora.

1.7.3 Estudos bibliográficos

A matéria ministrada pelo professor Pedro Amorim foi o pontapé inicial para a escrita do artigo. De início, foram apresentados os elementos da escrita acadêmica: resumo, introdução, desenvolvimento, conclusão, palavras-chave, referências bibliográficas. Em seguida, foram esclarecidos os processos: como pesquisar fontes bibliográficas, a liberdade de criar o design de pesquisa, os diferentes tipos de conclusão, a importância de conduzir o discurso de forma convincente através dos conceitos da arte da retórica “*pathos*”, “*logos*” e “*ethos*”.

A tarefa de escrever o resumo foi importante para “aterrar” as ideias e compreender como minha prática de pesquisar e compor, buscando hibridismos, poderia se transformar num artigo acadêmico. Aclarar quais eram as metodologias, motivações, objetivos, bibliografias análogas, me ajudaram não só na escrita, mas também na prática. Motivada pela matéria e por meu

orientador, fiz entrevistas, que não entraram no artigo, mas seus efeitos estão presentes nas composições.

Além de ajudar no processo de construção da bibliografia, e de elaboração do texto dentro das normas, a matéria me estimulou a insistir no meu tema, por mais que de início fosse muito amplo para o espectro de um artigo. Com as leituras, e praticando a “deriva” proposta, fui percebendo um fio condutor que me levou a relacionar o tema com a realidade que vivo mais intensamente, o choro.

1.7.4 Estudos especiais em interpretação

Nessa matéria, tivemos aulas com diferentes professores do departamento, o que serviu para conhecer melhor o corpo docente e ter contato com diferentes assuntos e abordagens. Foram tratados temas como: o processo do mestrado profissional; interpretação musical; educação musical; a história e legislação do mestrado profissional; perspectivas trans- e interdisciplinares na arte e na música; a educação musical no Brasil; a visão sobre o jazz – música improvisada.

Nessa matéria, em especial, foi importante conhecer o trabalho do professor Rowney Scott, junto do grande compositor Lethieres Leite, na Rumpilezz. Sua forma de organizar e compor, através das claves afro-baianas, foi uma grande inspiração ao longo da minha pesquisa e do trabalho de composição.

Na minha ida a Salvador, participei da Jam no Mam, e da Jam que acontece no “Jazz na avenida”, e pude conhecer e tocar com diversos colegas, musicistas incríveis, que conhecia através das câmeras.

A experiência no mestrado contribuiu em diversos aspectos profissionais. Além dos que já destaquei, todo o processo, desde a escrita do anteprojeto, passando pela escrita dos relatórios de práticas profissionais, algumas descritas neste memorial, e pelo artigo, me estimulou a escrever sobre o meu trabalho. O que me fez criar textos e outros materiais como release, portfólio e gravações, que têm me auxiliado constantemente, em diferentes situações, como na escrita de projetos culturais. Também foi muito valioso conhecer um pouco da cena musical riquíssima de Salvador, e de outros lugares onde vivem os colegas das aulas, criando novos vínculos profissionais e de amizade.

2. ARTIGO ACADÊMICO

Uma das etapas do mestrado consistiu na elaboração de um artigo acadêmico, que está disponível a seguir.

Hibridismos e fusões no choro – a cadênciâa flamenca

Angela Coltri do Amaral

RESUMO: Com o objetivo de caracterizar o choro enquanto gênero musical composto de hibridismos, além de oferecer ferramentas para o estudo de seu repertório, levando em consideração as diferentes influências que o formatam, neste artigo é apresentada uma sistematização de algumas pesquisas sobre outros gêneros musicais presentes no choro. Propõe-se uma reflexão sobre a tendência tradicionalista que se opõe à inovação dentro do estilo. Também é feita uma análise da cadênciâa flamenca como uma hibridação musical no choro, e potencial tópica que até o momento não tinha sido explicitada. Para guiar a reflexão, são utilizados os conceitos de hibridismo musical e tópica, que permitem situar socio culturalmente essas presenças. Como contribuição final, oferece-se uma análise de peças criadas que buscaram colocar em prática esses hibridismos encontrados e outros usados a título de experimentação. Metodologia: Sistematização de fontes secundárias, análise de repertório.

Palavras-chave: Hibridismo musical. Hibridismos no choro. Cadênciâa flamenca.

ABSTRACT: With the aim of characterizing choro as a musical genre composed of hybridisms and providing tools for studying its repertoire, considering the diverse influences that have shaped it, this article presents a systematization of several studies on other musical genres present in choro. It suggests a reflection on the traditionalist tendency that opposes innovation within the style. Additionally, an analysis is conducted on the flamenco cadence as a musical hybridization in choro and a potential "topic" that had not been elucidated until now. The concepts of musical hybridity and topicality guide this reflection, allowing for a sociocultural contextualization of these elements. As a final contribution, an analysis of created pieces is offered, aiming to implement these identified hybridisms and others used as experimental endeavors. Methodology: Systematization of secondary sources, repertoire analysis.

Keywords: Musical hybridism. Hybridisms in choro. Flamenco cadence.

1. Conceitos de hibridismo musical e tópicas na música popular

O termo *híbrido*, com origem na biologia, se refere a seres originados de cruzamento genético entre duas espécies. No sentido de hibridação cultural, tem uma vasta história de utilização. Foi observado, já no Século I, em alusão aos imigrantes que chegavam a Roma (EID, 2012, p.9). No entanto, foi somente a partir do Século XX que sua utilização ganhou força. Atualmente, o conceito é empregado em diversas áreas da investigação cultural, como fusões gastronômicas, processos de globalização, coexistência de linguagens, mestiçagem entre grupos étnicos, sincretismo entre crenças ou religiões, entre outros. Uma vez que, como demonstrado, o termo pode ser utilizado em diferentes contextos e ter significados variados, neste artigo o conceito de hibridação cultural será utilizado desde a perspectiva de García-Canclini: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. (2008, p.14)

Ao longo do Século XX, o hibridismo também passou a ser objeto de estudo no universo da música popular. Dentro da musicologia e da etnomusicologia, o conceito de hibridismo tomou força nos anos 60, no início através dos métodos formalistas⁶ usados até então, voltados à análise de músicas do repertório erudito ocidental. Esses métodos não eram satisfatórios, por focarem na análise apenas dos aspectos musicais, em detrimento dos socioculturais.⁷

Na busca por um método mais adequado, o musicólogo Acácio Piedade propôs a construção do conceito de hibridismos em música popular, a partir da utilização da perspectiva retórica e da teoria das tópicas. Sendo esses os conceitos teóricos escolhidos para basear o presente artigo, é importante compreendê-los.

Enquanto o formalismo enxerga a música apenas como uma combinação de sons, a perspectiva retórica permite enxergar a música enquanto discurso. Juntamente com a teoria das tópicas, superam o formalismo “ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais. Desta forma, funcionam como via de acesso à significação e

⁶ Formalismo é uma corrente que surge no século XIX, desassociando a música de outras áreas: a música é em primeiro lugar a combinação de sons. A corrente teve efeitos na produção musical dos séculos seguintes, como a subversão das formas anteriores, ao passo que o único compromisso da música é com ela própria. E também na disciplina “análise musical”, uma vez que os outros aspectos, como culturais, passaram a ser ignorados.

⁷ BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 11, 2007.

aos nexos culturais em jogo na música brasileira”. Essa teoria é capaz de, olhando através do indivíduo, enxergar a comunidade ou a cultura, compreendendo que a musicalidade não é um sistema imutável, e que está mais atrelada ao meio do que ao indivíduo. (PIEDADE, 2011, p.105)

As tópicas são cristalizações que revelam o universo semântico ao qual o ouvinte é transportado, quando exposto a determinados conjuntos de elementos musicais. Por exemplo, a tópica “nordeste” envolve dois modos, o mixolídio e o dórico, um padrão melódico recorrente no universo da música nordestina, nomeado “cadência nordestina”. ritmos como xote e baião e instrumentos típicos da região: a zabumba, o triângulo, o acordeom. Isso quer dizer que, ao ouvir algum desses elementos, mesmo que em outro contexto musical, somos imediatamente transportados ao universo mítico da cultura presente na região do nordeste brasileiro, de cordéis, cangaceiros, caatinga, festa junina, entre inúmeros outros símbolos disseminados através de meios como a música, a literatura e o cinema. As tópicas se apresentam de inúmeras maneiras, podendo ser estruturas melódicas, harmônicas, ou simplesmente um timbre: o som da viola de doze cordas é uma tópica que remete à cultura caipira do sudeste brasileiro; uma guitarra com distorção, ao universo do rock anglo-americano; as castanholas, à cultura flamenca presente na porção hispânica da península ibérica.

Sob essa ótica, Piedade categoriza os tipos de hibridismo em música entre “homeostático” e “contrastante”, sendo que, no primeiro, o produto do processo de hibridação não revela os elementos originais. No segundo, cria-se um produto que contém o contraste da coexistência dos elementos originais (2007, p.104). E conclui: em música, na maioria dos casos, trata-se do segundo caso, uma vez que a utilização dos elementos de contraste é um recurso retórico para transmitir significados. Esses significados, por sua vez, carregam um contexto histórico-cultural-social, que pode ser revelado pela compreensão da tópica à qual pertence. Por exemplo, ao utilizar determinadas tópicas em seu discurso musical, o intérprete ou compositor pretende transmitir uma ideia que está atrelada a um universo semântico.

Para além dessas teorias, também foi identificada, na bibliografia, a utilização do termo *fusão*, que costuma ser adotado para se referir a processos de hibridação musical. Porém, este carrega em si a ideia de uma ação intencionada, um projeto, que, diferentemente de um processo cultural, revela resultados estéticos planejados e pontuais. O termo será útil para gerar oposições nas análises ao longo do artigo.

1.1 A teoria das tópicas e o choro

Dentro da teoria das tópicas, o choro contribuiu com duas importantes tópicas para o discurso musical brasileiro:

- “Época de ouro” – que é caracterizada por ornamentações como grupetos e volteios, com padrões melódicos e rítmicos vindos do maxixe e da polca. Carrega um sentimento saudoso em relação ao Brasil antigo, de lirismo, ruralidade e simplicidade, comumente encontrado em valsas (“Luar de Coromandel”, “Caprichos do destino”, “Boneca”) e maxixes (“Jura”, “Dorinha meu amor”, “Rio Antigo”);
- “Brejeiro” – que representa um espírito brincalhão, trazido por desafios como deslocamentos rítmicos (“1X0”, “Apanhei-te cavaquinho”), e pela intenção de surpreender, por exemplo, com a utilização incomum de fermatas, como em “André de Sapato novo”.

2. Hibridismos no choro: tradição e ruptura

2.1 Aspectos musicais

Considera-se que o choro teve seu apogeu entre os anos 30 e 50 do Século XX, entrando em seguida num período de “adormecimento”, iniciado no final dos anos 50 e que durou até o final dos anos 60. Tal declínio foi causado pela chegada da televisão, que através de seu poder de transmissão de informação, trouxe uma forte onda de norte americanismo, como o movimento *hippie* e o *rock'n'roll*. Após esse período, já na década de 70, teve início um período de “renascimento”. Nesse momento, começaram a surgir grupos e artistas que buscavam incorporar novidades ao choro, tanto na utilização de diferentes recursos harmônicos quanto na composição, no arranjo e na instrumentação. Um exemplo é o grupo Nô em Pingo d’água, surgido em 1978, que inovou trazendo em sua instrumentação contrabaixo elétrico, bateria e guitarra. Ao longo da década de 80, entrou em cena uma geração de músicos com mentalidade mais aberta a diferentes expressões musicais. Ou seja, músicos que dominavam e atuavam em diversos gêneros, e que operaram as transições entre diferentes abordagens estéticas. Para citar dois exemplos, Rafael Rabello, que estudou a escola do violão clássico e flamenco, e Paulo Moura, que atuava como músico de orquestra e também transitava pela escola do jazz.

A partir dos anos 90, até os tempos atuais, grupos formados por estudantes universitários passaram a rever antigos clássicos, iniciando um movimento intitulado pela pianista e pesquisadora Sheila Zagury (2019, p.1436) como “Neo-choro”:

Grupos como Rabo de Lagartixa, Tira a Poeira, Abraçando Jacaré, Trio Madeira Brasil e projetos como “Mulheres em Pixinguinha” e “Bach e Pixinguinha” aliam o choro a outros estilos musicais, reconstruindo este gênero musical.

Hamilton de Holanda, Rogério Caetano e Eduardo Neves são alguns que também exemplificam essa “fricção de musicalidades” entre o choro, o jazz e outros estilos, latino-americanos e do mundo. Essas inovações tiraram do choro sua roupagem de “tradicional”, relacionada a um conservadorismo, aproximando-o de uma visão cosmopolita, que mantém a característica anterior de enxergá-lo como expressão nacional, entretanto mais aberta ao relativismo cultural. O resultado desse processo tem sido o surgimento de gravadoras especializadas (como a Biscoito Fino), o lançamento de inúmeros *songbooks* e materiais didáticos, o renascimento do interesse da juventude e o surgimento de escolas dedicadas ao gênero.

2.2 Aspectos políticos e sociais

Apesar de ser fruto de uma intensa afluência de culturas em território brasileiro, ou seja, resultado de um processo cheio de hibridismos, o choro carrega em si o forte aspecto tradição, que, por muitas vezes, ocultou sua origem multicultural. Esse tem sido o motivo de tensões, que dividem opiniões, entre aqueles que se esforçam por manter a tradição e os que querem inovar – e existem inúmeras discussões acerca dos limites entre o que se considera “dentro” ou “fora” do gênero. No entanto, por trás das questões musicais, há que se levar em conta os aspectos políticos e sociais, que interferem nesses julgamentos. É possível observar, através dos processos históricos que utilizaram o choro como ferramenta, caminhos que nos ajudem a compreender esse embate.

Um episódio que revela isso é o projeto nacionalista do início do Século XX, que, ao se utilizar do choro, provocou o apagamento da habanera enquanto importante participante de sua formação. Joana Saraiva, em sua pesquisa, aponta as contradições existentes sobre o assunto dentro da historiografia brasileira. Mário de Andrade, em 1926, atribuiu o surgimento do maxixe, gênero completamente nacional, à união dos aspectos melódicos da polca com a rítmica da habanera. Já José Ramos Tinhorão lhe atribuía uma presença episódica da habanera na

música brasileira, não tendo participação na formação da música popular, se restringindo a um meio "semi-erudito", como Ernesto Nazareth. Posteriormente, Carlos Sandroni questiona sua presença por uma "desconfiança metodológica", que viria da falta de documentos primários comprobatórios. Através de pesquis, Joana Saraiva reúne provas documentais de que a habanera teve grande presença histórica no cenário carioca oitocentista, e comenta a respeito do viés nacionalista da historiografia:

A maneira de se contar a história destas músicas populares, nas musicologias brasileiras (ANDRADE, 1980; SIQUEIRA, 1970; KIEFER, 1983) e argentinas (SELLES, 2011; VEGA, 2016; MATAMORO, 1976), se caracterizou pela permanência de um viés nacionalista, ávido por forjar determinadas particularidades musicais. Na argumentação destes autores, a habanera, apesar de ser evocada como grande matriz geradora das singularidades americanas – a "pátria mãe" (LINARES, 1974), a "música crioula dos povos da América" (FRIEDENTHAL, 1911) - deveria desaparecer na "evolução" em busca de um caráter próprio, genuinamente nacional. (SARAIVA, 2021, p.89)

Fica evidente o desejo de não revelar tal presença na música brasileira, indicando a vontade de enfraquecer a linha que concatena as musicalidades latino-americanas, negando o conceito "música crioula dos povos da América". É importante constatar que as origens participantes da formação do choro mais evidenciadas até então são as européias, uma vez que a direção do fluxo das influências musicais está organizada de acordo com questões histórico-político-sociais, que colocam os países ricos como emanadores e os países pobres como receptores. Em seu artigo sobre a análise das tópicas existentes no choro, Acácio Piedade faz a seguinte citação:

O cenário mundial das músicas é estruturado por uma assimetria de centro e periferia, sendo que o fluxo cultural torna a periferia mais receptora de bens materiais ou simbólicos emanados a partir do centro, embora o fluxo contrário exista, aliás, sob a vigência de um sistema de propriedade bastante desigual (MALM, 2008 apud PIEDADE).

Outro processo histórico que deixou marcas no choro ocorreu entre as décadas de 30 e 40, que é quando Malm (2008) considera que o "centro emanador de influências culturais" deixou de ser a Europa e passou a ser os Estados Unidos. No projeto político que ficou conhecido como "Política da boa vizinhança", os meios de comunicação foram usados de modo educativo para americanizar o Brasil na época da Segunda Guerra.

A partir desse momento, vemos uma forte presença da música norte-americana no repertório canônico do choro. Alguns exemplos do resultado desse processo estão em Carinhoso

(1929) e em Lamentos (1937), com as quais Pixinguinha revolucionou o choro, ao compor essas peças em duas partes, fugindo à forma rondó tradicionalmente usada, oriunda da polca. Pixinguinha apresentou harmonias que, ao trazerem a influência do jazz, provocaram grande descontentamento da imprensa da época. Jacob do Bandolim, pertencente a uma geração seguinte, ficou conhecido por ser radicalmente conservador, chegando a declarar em entrevista “a morte” do gênero e o “medo de que os modernos entrem no choro”. Apesar de seu posicionamento, ele uniu a linguagem do blues ao choro sambado em Assanhado e Vê se Gostas, que podem ser contextualizadas, na teoria das tópicas, como a tópica “blues”. Há, ainda, no choro, a tópica jazzística “bebop”, em composições como “Na glória” e “Catita”.

3. A cadência flamenca

Como contribuição central do presente artigo, a seguir será analisada a presença da cadência flamenca no choro, sendo proposta a sua compreensão como fonte de hibridação musical e apontado o seu potencial como parte de uma tópica. Na pesquisa, não foram encontradas referências que falassem dessa relação, razão pela qual foi realizado um levantamento e análise de repertório a fim de averiguar e compreender o processo.

3.1 História e aspectos musicais

Apesar de ser designada por diferentes nomes, neste trabalho será adotado o termo “flamenca”, para designar a cultura musical que trouxe esse elemento às Américas, no final do Século XIX.

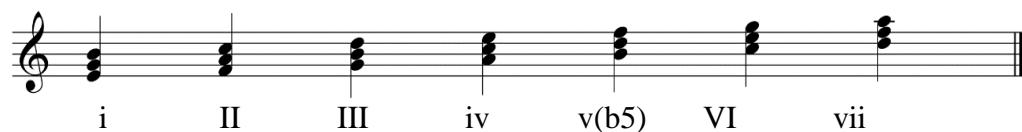
O pesquisador Sérgio Freitas caracteriza a cadência flamenca como a “combinação peculiar conhecida no universo da música e da dança *flamenca*, ou *hispânica*, como *cadência andaluza*. Ele explica que ela é normalmente interpretada como “IVm-blll-bll-I” (p. ex.: “Am-G-F-E”). Esse ponto de vista apresentado por Freitas está baseado no tonalismo, uma vez que considera a disposição intervalar do modo jônio (maior), e assim podemos entender que o trecho se encontra em mi maior. Numa abordagem que prioriza o ponto de vista modal, a configuração intervalar respeitaria a do modo, no caso o frígio, que possui a 2^a menor, a 3^a menor e a 4^a justa, resultando na fórmula analítica: “IVm-III-II-I”. E, assim, poderíamos dizer que o trecho está em mi “frígio maior”, que é uma das formas de se referir a esta cadência. (FREITAS, 2010)

Uma abordagem nesse sentido (modal) é oferecida pelo violonista Fabiano Zanin, que define a cadência da seguinte forma: “É baseada no modo *frígio*, com a particularidade de que o primeiro grau possui uma 3^a elevada, formando no primeiro grau da escala um acorde perfeito maior.” (2008, p.127)

Zanin favorece o aspecto modal ao interpretá-la como: “iv-III-II-I”. E esclarece que o que diferencia o modo frígio do modo flamenco é que a terça do primeiro grau da escala é elevada, formando um acorde maior:

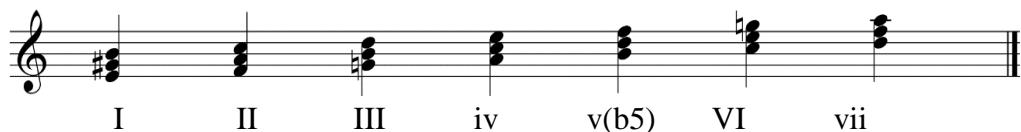
Mi frígio:

Figura 1



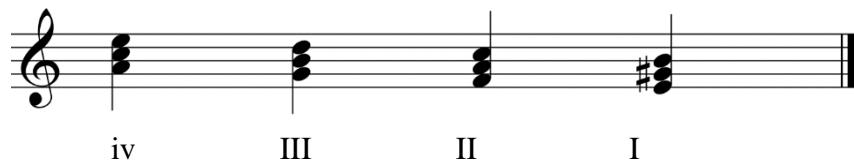
Mi flamenco:

Figura 2



E explica que se caracteriza por um movimento descendente que inicia no 4º grau e vai até o 1º grau da escala:

Figura 3



- As figuras 1, 2 e 3 foram produzidas pela autora do presente artigo, baseadas em (ZANIN, 2008, p.128).

Pontua ainda que, dentro da linguagem harmônica flamenca, o trecho final da cadência, que é o movimento II – I, forma por si só uma cadência, “existindo cantes que são construídos quase que exclusivamente em torno destes graus.” Segundo Zanin, pode também ter variações, como II-III-II-I.

A cadência flamenca já foi deglutida e incorporada dentro de diferentes repertórios, e sua utilização como recurso retórico pôde ser observada em 1638, por Monteverdi. Há dezenas de exemplos na segunda metade do Século XX, nos repertórios de *pop-rock* anglo-americano e brasileiro. Inclui-se neste trabalho uma breve consulta feita com musicistas latino-americanos não-brasileiros, onde todos identificaram a cadência como bastante utilizada, levantando alguns exemplos: Cuba: “El cuarto de Tula”, “Sofrito (Mongo Santa Maria), “Malagueña” (Ernesto Lecuona); Venezuela: “Moliendo café” (José Manzo Perroni); Uruguai, “Cómo que no?” (Gustavo Pena - El Príncipe). No Chile, a cadência faz parte da identidade do gênero nacional, a *cueca*, exemplo disso é umas das músicas mais executadas no país: “La consentida” (Jaime Atrio).

No repertório de sambas, a cadência flamenca também está presente. Alguns exemplos são “Poder da criação” (P.C. Pinheiro, João Nogueira), “Barracão de Zinco” (Luiz Antônio, Oldemar Magalhães), “Ao amanhecer” (Cartola), “Propagas” (Jorge Lucas), “Sorriso Aberto” (Guaraci Sant'anna), “Portela na Avenida” (Mauro Duarte, P.C. Pinheiro), “Juizo final” (Nelson Cavaquinho, Élcio Soares). E mesmo no jazz brasileiro pode ser encontrada, como em “Ailin” (Hermeto Pascoal).

Também foi feita uma consulta a músicos brasileiros, especificamente de choro, e é interessante observar que, a respeito da presença da cadência flamenca, as opiniões se dividem. Uma parte deles a enxerga no repertório, inclusive contribuindo com alguns dos exemplos que serão apresentados a seguir, enquanto outra parte alega não ter ciência, ou refuta sua presença.

3.2 A cadência flamenca no choro

As formas pelas quais sua presença se iniciou no repertório de choro podem ser distintas entre si. Em 1872, por exemplo, estreou no Rio de Janeiro uma peça teatral que continha a habanera chamada “Ali-babá”, de Henrique Alves de Mesquita.

Uma possibilidade que talvez justifique suas primeiras aparições no repertório brasileiro é a presença da habanera no Brasil oitocentista, uma vez que existe forte relação entre o gênero cubano e o flamenco. Faustino Nuñez, catedrático de Flamencologia no Conservatório Superior de Música de Córdoba, em conferência à *Societat Flamenca Barcelonesa*, explica que houve um forte fluxo de influências entre a América e Espanha, e, a seu ver, o “ritmo de habanera” é um dos mais fortes na música flamenca, desde que chegou à Espanha por volta de 1820, e foi determinante no surgimento de subgêneros do flamenco, como o “tango flamenco” e a “rumba flamenca”. Ele afirma ainda que, nos últimos quarenta anos, tem se tentado inserir novos instrumentos no flamenco, e o único que se agregou é um instrumento peruano, o cajón. Isso porque, de acordo com Nuñez, “o flamenco é uma arte atlântica.” (NUÑES, 2014).⁸

Olhando-se ainda mais para trás, vê-se que a progressão já estava presente na música barroca, antes mesmo do surgimento do tonalismo e do conceito de acordes. Pode-se estabelecer uma linha entre ela e o acorde com sexta napolitana, com o segundo grau da progressão, que no tonalismo passa a ser interpretado como substituto do dominante por conter o mesmo tritono. A cidade de Nápoles, local de origem do acorde, foi palco de uma importante escola de compositores de Ópera nos séculos XVII e XVIII. A ópera napolitana foi, entre esses séculos, talvez a música mais influente da Europa, transportada por todo continente, devido também à intensa atividade comercial exercida na região. Pode-se divagar então que essa estrutura musical, que se converteu em estrutura harmônica, esteja presente na música dos nossos colonizadores de forma ampla e diversa.

O quadro abaixo reúne exemplos de choros com a presença desta cadência:

1. Ali-babá	Henrique Alves de Mesquita
2. Bom filho à casa torna	Bonfiglio de Oliveira
3. Araponga	Luiz Gonzaga
4. Machucando	Adalberto de Souza

⁸ Disponível em <https://www.eldorado-sfb.com/faustino-nunez-en-el-dorado/>.

5. Santa Morena	Jacob do Bandolim
6. Chiquita	Waldir Azevedo
7. Ansiedade	Rossini Ferreira
8. Um chorinho pra você	Hermeto Pascoal
9. Meu Chorinho	Jonas Silva
10. Um chorinho em Cochabamba	Eduardo Neves
11. Capricho de Raphael	Hamilton de Holanda
12. Falta-me você	Jacob do Bandolim
13. Choro de Menina	Nilze Carvalho
14. Passatempo	Pixinguinha
15. Canarinho	Raul Silva

A fim de analisar a presença como um recurso retórico, serão apontados a seguir os choros que, possivelmente, a utilizem para se referir a um universo semântico hispânico ou flamenco:

- **Ali-babá**

Essa habanera, presente na coleção “Princípios do choro”, como já demonstra o nome, faz alusão ao universo árabe, tendo semelhanças musicais com grande sucesso da época, a habanera da ópera “Carmem” de *Bizet*, apesar desta ter sido lançada posteriormente. Dessa forma, através da relação entre o mundo hispânico e o árabe, pode-se considerar a utilização da cadência como recurso retórico para se referir a este.

• Santa Morena

Esse choro é o que revela com mais clareza essa progressão. Serão apresentadas duas formas de analisar os trechos, uma com uma interpretação baseada na harmonia funcional, normalmente utilizada na análise de choro, e uma interpretação a partir do modo flamenco.

O trecho final da introdução é apresentado de duas formas:

1. Primeiro, é demonstrada num ritmo harmônico mais lento:

Figura 4

		A ⁷		✗		✗		✗		B♭ ⁷		✗		✗		✗	
Tonal		V								subV/V							
Modal		I								II							

2. Antes de iniciar a parte A, num ritmo mais acelerado, somente com os acordes finais:

Figura 5

	A ⁷		B♭ ⁷		A ⁷		B♭ ⁷		A ⁷
--	----------------	--	-----------------	--	----------------	--	-----------------	--	----------------

3. Posteriormente, aparece inteira na casa 2 da parte B, e na *coda* final:

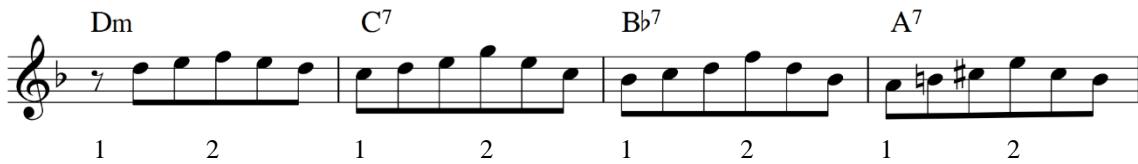
Figura 6

	Dm		C ⁷		B♭ ⁷		A ⁷	
Tonal	I		V/III		subV/V		V	
Modal	iv		III		II		I	

Além de apresentar um desenvolvimento musical assentado na cadência, o choro se aproxima do universo flamenco através do aspecto rítmico, já que, apesar de estar grafado em ritmo ternário, 3/4, dado ao andamento acelerado, passa a ser comumente executado em ritmo

binário, 6/8, uma vez que reduz a quantidade de pulsos por compasso. Além do andamento, a melodia, por si só, em alguns trechos, sugere a polirritmia entre o binário e o ternário:

Figura 7- acentuação da melodia da casa I parte B sugerindo ritmo binário dentro do ternário



*As figuras 4, 5, 6 e 7, foram produzidas pela própria autora baseadas na obra “Santa Morena” de Jacob do Bandolim.

Esta superposição rítmica, de três contra dois, evoca a tópica enunciada como “*sulina*”, que envolve “a música tradicional das terras gaúchas e gêneros musicais argentinos, uruguaios e paraguaios, tais como guarânia, chacarera, milonga, tango, etc”. (PIEDADE, 2007). Através dessa tópica, é visível a relação com outros aspectos da música flamenca presente na música latino-americana, que é o idiomatismo do violão, envolvendo o rasqueado, cordas soltas, e paralelismos de digitação presente nos gêneros acima, entre outros.

- **Chiquita**

Esse choro, como já se pode reparar no nome, se refere ao universo hispânico, uma vez que traz o sufixo usado para designar o diminutivo no espanhol. Num caso muito parecido com o anterior, é composta sobre o ritmo ternário, sugerindo em sua melodia, especialmente na parte “B”, a sobreposição rítmica da fórmula ternária com a binária.

- **Capricho de Raphael**

Composto em homenagem ao violonista Rafael Rabello, refere-se ao estilo flamenco que o violonista dominava, e transferiu a toda uma geração, através de sua obra referencial.

- **Um chorinho em Cochabamba**

Esse choro, um dos mais tocados na atualidade, é uma fusão entre *son* cubano, choro e samba. A melodia da parte “A” remete ao *son*; a da parte B, ao samba. Num primeiro olhar, é possível enxergar a relação entre a referência à música cubana e cadência flamenca, uma vez

que as duas se referem ao universo “hispânico-americano”. No entanto, no trecho em que ocorre a cadência flamenca, a melodia está utilizando tópicas do jazz e do blues, o que pode ser considerada uma “fricção de musicalidades”.

- **Machucando**

Contém, assim como o anterior, na parte “A”, acentos rítmicos que remetem à clave do son cubano, e na parte “C”, a cadência flamenca aparece com bastante ênfase. A presença das duas na mesma música corrobora a ideia de existência de um universo semântico hispânico-americano.

Pode-se considerar que, nas outras músicas, não é utilizada a cadência enquanto recurso retórico com a intenção de fundir musicalidades, mas foi incorporada ao vocabulário harmônico desses compositores, que a utilizaram ao compor esses choros, sem intencionalidade aparente. O mesmo acontece nos sambas, que não se referem ao universo flamenco, mas a utilizam com naturalidade no ato da composição. Dessa forma, entende-se que a estrutura harmônica em questão é usada tanto como recurso retórico para se referir a aspectos culturais, como representa um hibridismo homeostático, uma vez que é usada também sem essa finalidade, passando muitas vezes “desapercebida”, carregando outros sentidos, que não o da tópica proposta, para o discurso musical.

Considerações finais:

Ficou claro que existem, ainda, influências a serem investigadas nos processos de hibridação que conforma(ra)m o choro, e que esse desconhecimento, juntamente com a controvérsia envolvendo modernização *versus* tradição, está relacionado a questões históricas.

Evidenciou-se um paradoxo, através da presença da cadência flamenca no choro: o desejo de “pureza”, que o gênero ganhou historicamente, fez com que esse elemento, intrinsecamente presente, seja visto em determinados usos como “exótico”. Tal exotismo é interpretado, nesta pesquisa, através da teoria das tópicas, que, de certa forma, representa estereótipos ao cristalizar elementos característicos dos estilos. Assim, ao desconhecermos algumas das raízes que formam nossa música, percebermos alguns elementos apenas quando

aparecem de forma estereotipada. Nesse processo perdemos não só cultural e politicamente, mas também na prática musical.

Após a constatação e a compreensão desse elemento enquanto uma possível tópica “*hispânica*”, “*flamenca*”, ou “*hispano-americana*”, existente no choro, pôde-se observar que houve ganhos:

- Na facilidade de compreensão e análise da estrutura harmônica, facilitando sua absorção, uma vez que, ao invés de buscar a relação tonal de cada acorde, enxerga-se uma macroestrutura;
- Na performance, interpretação e improvisação, pois revela um universo semântico que contém uma ambiência cultural, como ornamentações, melismas e mesmo a ambiência modal que se pode utilizar nas passagens;
- No enriquecimento do vocabulário harmônico, focado numa compreensão não formalista, mas levando em conta os aspectos culturais envolvidos, o que se torna uma ferramenta para a composição.

Além disso, observou-se que a compreensão do choro, enquanto fenômeno híbrido e multicultural, aumenta sua “superfície de contato” com outras culturas, criando maior identificação, e tornando a roda de choro um ambiente mais horizontal e inclusivo, uma vez que essa investigação requer um interesse por outras culturas, que uma orientação conservadora e “purista” não proporciona.

REFERÊNCIAS

EID, Félix Ceneviva. Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios “Mangoré”. Felix Ceneviva Eid; orientador Alberto Tsuyoshi Ikeda. São Paulo. 2012.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade. São Paulo: 4ed. Editora da universidade de São Paulo, 2008.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. Revista eletrônica de musicologia, v. 11, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/04/04-bastos-jazz.html. Acesso em 15/11/23.

DE CAMARGO PIEDADE, Acácio Tadeu. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. Revista eletrônica de musicologia, v. 11, p. 1-15, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html. Acesso em 15/11/23.

ZAGURY, Sheila. Processos criativos no choro de grupos instrumentais dos anos 1990 no Rio de Janeiro e suas re-leituras dos grandes clássicos XXIX. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, p. 1433-1439. Pelotas, 2019.

RÉA, Adriano Maraucci; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Comentários sobre o Choro atual. DAPesquisa-Revista de Investigação em Artes, 2006.

VALENTE, Paula Veneziano. Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2014.

SARAIVA, Joana Martins - A habanera através da imprensa carioca: revisitando práticas musicais oitocentistas pela Hemeroteca Digital Brasileira. Rio de Janeiro. DEBATES|UNIRIO, n.25, p.88-101, Dezembro, 2021.

PIADEDE, Acácio - Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. Belo Horizonte. Per musi, n. 23, p.103-112, 2011.

TOTA, Antônio Pedro. O imperialismo sedutor (Nova edição): A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo. Editora Companhia das Letras, 2000.

CAZES, Henrique - CHORO. Do quintal ao municipal. São Paulo. Editora 34, 1998.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas; orientador Claudiney Rodrigues Carrasco. Campinas, SP; [s.n], 2010.

ZANIN, Fabiano Carlos – O violão flamenco e as formas musicais flamencas. Curitiba, R.cient/FAP, v.3, p.123-152, jan./dez, 2008.

SEVERIANO, Jairo - Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade. Companhia das Letras. São Paulo. Editora 34, 2008.

ALMADA, Carlos, Harmonia funcional. Campinas, SP, editora da UNICAMP, 2009.

GONÇALVES, Pedro Loch; PINHEIRO, Ricardo Futre. Recursos idiomáticos no violão enquanto veículo para a composição: análise de compositores brasileiros selecionados. Per Musi, n. 41, p. 1-23, 2021.

SILVA, Lorryne Tommé da - Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970. Lorryne Tommé da Silva; orientador Carlos Roberto de Menezes Junior. Uberlândia, 2021.

Songbooks:

Princípios do choro / Organização, Mauricio Carrilho, Anna Paes. Rio de Janeiro. 1. ed. – EdUERJ, 141 p. (Cadernos de choro; vol.1). 2003

CHEDIAK, Almir. CHORO - 100 músicas contendo melodias, harmonias (acordes cifrados), contrapontos e convenções rítmicas. Irmãos Vitale. São Paulo: Editora 34, 2011.

Outras fontes:

NUÑES, Faustino. Claves de la música flamenca”. Conferência, Barcelona, 10/04/2014. Disponível em: <<https://www.eldorado-sfb.com/faustino-nunez-en-el-dorado/>>. Acesso em 15/11/23.

DIÓGENES, Luã. Jacob do Bandolim tem vida contada em vasta pesquisa bibliográfica. Diário do Nordeste, 31/01/2021. Reportagem eletrônica. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/lua-diogenes/jacob-do-bandolim-tem-vida-contada-em-vasta-pesquisa-biografica-1.3040441>>. Acesso em 15/11/23.

3. PRODUTO

3.1 COMPOSIÇÕES EXPLORANDO HIBRIDISMOS

No decorrer desta pesquisa, foram realizadas composições envolvendo diferentes formas de hibridismo, como as relacionadas no artigo, e outras que serão mencionadas.

- **Samba de fim de tarde**

Este samba possui três partes, sendo que, em relação aos choros convencionais, as partes B e C são curtas, o que o torna bom para improvisar, uma vez que, com a forma sendo mais compacta, o mesmo solista pode solar a música inteira. Traz o samba-funk, que é uma fusão já usada inclusive no repertório de choro, como em “Pagode Jazz Sardinha’s club”.

- **Gata na noite**

Neste choro, foi explorada a sonoridade frígia para além da cadência flamenca, sendo usada com um baixo pedal, que traz dramaticidade e uma maior ambiência modal. Tem também a utilização do modo dórico, que reforça a ambiência modal e remete à tópica nordestina. Também foi feita uma fusão não usual entre a habanera e o maxixe, que possivelmente têm uma linearidade histórica. A intenção, ao usar a sonoridade frígia, era trazer um ambiente misterioso, como a cena que propõe o nome, ao mesmo tempo resgatando uma prática recorrente nos choros mais antigos, especialmente as polcas ligeiras, que são narrativas imagéticas envolvendo animais, como por exemplo “O gato e o canário”, “Pintinhos no terreiro” e “Bem-te-vi-atrevido”. Com a intenção de surpreender, há uma mudança de andamento entre as partes “A” e “B”, que apresenta espírito brincalhão e brejeiro. Como na habanera, não é usado o pandeiro, foi adotado um ritmo semelhante ao ritmo paraense “arrocha”.

- **Piriguetiando**

O nome reproduz uma prática comum de se utilizar o sufixo gerúndio, como em: “Cochichando”, “Murmurando” e “Chorando baixinho”. Entretanto, se refere a uma expressão atual sobre um modo de se vestir, e por ser usada normalmente por mulheres, contrapõe o fato de a maioria dos nomes de choros se referirem a práticas e conceitos masculinos. Este choro foi feito na intenção inicial de construir uma melodia baseada na clave do son-cubano. Por conta de semelhanças entre essa clave e o samba de roda, este segundo foi inserido através da levada do cavaquinho e do tamborim. O violão faz uma levada de samba que se aproxima do maxixe e do samba “calangueado”, e o pandeiro toca a levada de choro.

- **Valsa Guaraná**

Surgiu através do contato com o pesquisador e violonista colombiano José Valêncio, no Duo Entre Latinos. Composta em três partes, mistura elementos melódicos brasileiros e elementos rítmicos e formais colombianos - o aspecto formal está na finalização na terceira parte, diferente do choro, que termina sempre na primeira. A rítmica traz a presença da sobreposição dos ritmos binário e ternário, presente no *pasillo*, e que também está presente na chacarera e no bambuco, que são utilizados no arranjo em sexteto.

- **Sambolero**

Na "época de ouro" do rádio, período pré-bossa nova, especialmente de 1930 a 1940, ocorreu a fusão do samba-canção com o bolero, movimento que ficou conhecido como "Sambolero". O ritmo lento desse estilo, surgido entre o México e Cuba, se misturou ao samba canção a ponto de ser difícil saber diferenciá-los.

Na criação do arranjo para flauta e violão, foram utilizados recursos de arranjo observados na obra "A história do tango", de Piazzolla. como contrapontos, a inversão do papel entre solista e acompanhador, passando a flauta a acompanhar a melodia que está no violão, a criação de texturas diferentes, por exemplo usando notas longas na flauta no médio grave e o violão tocando frases de extensão longa junto com acordes agudos rearmonizados.

- **Eclipse**

Composta sobre a clave rítmica do merengue tocado na República Dominicana, faz referência ao *latin-jazz*, através da harmonia e das convenções rítmicas presentes na parte "A". Na intenção de explorar a familiaridade rítmica entre os ritmos "afro-latino-americanos", no arranjo para sexteto, foi criada uma fusão utilizando os ritmos brasileiros ijexá e samba.

- **Ijexá dos amigos**

Fusão entre o ijexá e o samba. Tem elementos do jazz brasileiro, como a utilização de harmonias jazzísticas, unida aos ritmos brasileiros, ijexá e samba.

- **Nilce**

Valsa que tem a proposta de fusão entre a valsa e a guarânia. Uma homenagem à minha avó Nilce, apaixonada por valsas, e que vivendo no interior de São Paulo ouvia muitas guarâncias. Propõe nas partes "A" e "B" um espírito semelhante à tópica "Época de Ouro", de

saudosismo e lirismo. Na parte “C” a não usual convivência entre os ritmos binário (na melodia) e ternário (no baixo) no choro, presente na guarânia.

3.2 Gravação de Sambolero

Foi a primeira a ser produzida, em 2022. Foi gravada ao vivo, todos juntos, no estúdio Henning, em São Paulo, com o grupo Latina Jazz. O arranjo foi uma ampliação do arranjo anterior, para flauta e violão.

Posteriormente, o arranjo foi adaptado para sexteto⁹, mantive a sessão dedicada ao duo e acrescentei o baixo e o piano de forma a evidenciar a flauta e o violão. Foram utilizados ritmos como o africano *abaquá*, cubanos como o bolero e o *cha-cha-cha*, e no final o samba. O arranjo utilizou recursos como acordes longos ao piano, complementando a levada de samba do violão, e a utilização de frases em semi-colcheias e tercinas no violão e no baixo, para se referir às baixarias do violão de sete cordas no choro e samba.

3.3 Gravação das músicas do EP “Eclipse”

Já residindo em Florianópolis há mais de dois anos, fiquei em dúvida sobre onde deveria produzir e gravar as músicas, se em Florianópolis ou em São Paulo. Decidi que gravaria as músicas nos lugares que mais tivessem a ver com o surgimento delas.

3.3.1 Samba de fim de tarde e Eclipse

Ambas foram gravadas em São Paulo, no estúdio Arsis. Os músicos que convidei para a missão representam os aspectos mais marcantes de cada música. Foram gravadas ao vivo, com alguns instrumentos de percussão e o bandolim em *over dub*.

“Samba de fim de tarde” tem inspiração nesses músicos que toquei por cerca de dez anos em São Paulo. Gabriel Deodato (violão), Caio Vinícius (cavaquinho/ bandolim), e Everton Reis (percussão), que tocam de forma muito suingada o choro, trazendo elementos do pagode, como convenções rítmicas e harmonias jazzísticas. Para fazer o diálogo com a música cubana,

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0yQQs1BYoQg>>

convidei os músicos Alexis Damian (percussão), Gustavo Martines (baixo) e Samuel Kartes (piano e Rhodes), que conheci nos últimos anos tocando em projetos de música latina em São Paulo. No arranjo privilegiei mostrar a primeira exposição em samba, e inserir a música cubana na reexposição do tema após o solo, e em sessões de variação.

“Eclipse” foi composta sobre a clave do merengue da República Dominicana. Caio trouxe a proposta de inserir a guitarrinha baiana, que deu uma sonoridade caribenha que combinou muito com a música. Neste arranjo as duas primeiras exposições foram sobre os ritmos merengue na parte “A”, e ijexá na parte “B”, e no final o tema é exposto em samba, com a entrada do pandeiro.

Foi muito interessante observar o processo de entrosamento que o desafio propôs, e os resultados obtidos. A instrumentação para a percussão foi escolhida pelos músicos, que criaram novas sonoridades, como por exemplo o pandeiro interagindo com as congas na levada de son cubano, com uma levada similar à do baião. É possível ver um pouco do processo nos vídeos postados pelos próprios percussionistas em suas redes sociais¹⁰.

3.3.2 Gata na noite e Piriguetiando

Para “Gata na noite”, primeiro foi feito o arranjo para regional (violão, cavaquinho, pandeiro e efeitos) e sopros (flauta, clarinete e clarone). Numa ocasião especial, em que o Choro Mulheril foi selecionado para um festival e ficou encarregado de abrir o show de João Bosco. O arranjo para regional envolveu os ritmos habanera e maxixe.

Para a gravação, incluí no arranjo baixo, piano e congas, para criar uma sessão de bolero onde antes havia somente habanera. Os instrumentistas que convidei são colegas com quem tenho trabalhado na cidade: Tammy Okada (clarone e clarinete), Natália Livramento (violão), Eduardo Rukat (cavaquinho), Claudia Rivera (piano), Alexandre Damaria (percussão – congas, pandeiro, caixa) e Trovão Rocha (baixo).

Além da mesma formação de “Gata na noite”, nessa música convidei minhas colgas dos sopros que frequentam a Roda de Choro Mulheril, para que na gravação ficasse registrado um

¹⁰ Disponível em:
https://www.instagram.com/p/C0KYJQ9v_vL/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==
https://www.instagram.com/reel/CyoUv3Puqy0/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

pouco do clima da roda. Então, somaram-se Fabi (sax soprano), Mayara Araújo (flauta), Valentina Bravo (flauta) e Carol Cantelli (flauta).

Nesse arranjo para a introdução criei um *groove* tocado pelo baixo a partir da introdução da música. Normalmente tocada como samba, a parte A foi exposta em *son* cubano.

Algo que considero importante, no processo de criação dos arranjos, foi a pesquisa que feita, tanto usando a internet, quanto pedindo ajuda aos colegas que gravaram. Em questões que não sabia como resolver, como o entrosamento entre os instrumentos, células rítmicas usadas.

3.3.3 Outros registros

- **Valsa Guaraná**

Interpretada pelo Duo Entre Latinos:

<https://www.youtube.com/watch?v=pnanyLOY-0o>

Interpretada pelo Sexteto Tresilhas no show de encerramento do festival Quitutes e Batuques, edição 2022, no momento 18'25'' do vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=VOVFWkgRMY0>

- **Eclipse**

Interpretada pelo Sexteto Tresilhas no show de encerramento do festival Quitutes e Batuques, edição 2022.

Disponível no momento 42'26'' do vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=VOVFWkgRMY0>

- **Ijexá dos amigos**

Registro feito no festival “Floripa instrumental” edição 2023, durante o show do “Brisa boa trio”.

<https://www.instagram.com/p/Cr3OfxtMXU6/>

CADERNO DE PARTITURAS

Samba de fim de tarde

samba/funk

$\text{♩} = 95$

Angela Coltri

1. E^b_9 $\text{C}7(9)$ $\text{F}7(9)$

5. $\text{Fm}7(9)$ $\text{B}^b7(13)$ $\text{C}7(9)$ $\text{C}7(b9)$ $\text{B}^b7(9)$ $\text{B}^b7(b9)$

9. E^b_9 $\text{Gm}7$ $\text{Gm}7$ $\text{F}^{\#}\text{m}7$ $\text{Fm}7$

13. $\text{Fm}7$ $\text{B}^b7(13)$ E^b_9 $1. \text{B}^b7(13)$ $2. \text{E}^b_9$

18. funk $\text{Fm}7(9)$ $\text{B}^b7(13)$ $\text{Gm}7(9)$ $\text{C}7(13)$

20. $\text{Fm}7(9)$ $\text{B}^b7(13)$ $\text{G}^{\flat}7$ $\text{C}7(b13)$

22. $\text{Fm}7$ B^b7 $\text{Gm}7$ $\text{C}7$

Samba

Samba de fim de tarde

2

26 Fm⁷ B_b⁷ G_ø⁷ C^{7(b9)}

30 Fm⁷ B_b⁷ Gm⁷ C⁷

34 Fm⁷ B_b⁷ E_b⁷M B_b⁷⁽¹³⁾
A o § e ø

38 Ø B_b⁷ G_ø⁷ C^{7(b9)}

41 Fm⁷ B_b⁷ E_bbm⁷⁽⁹⁾ A_b⁷

45 Dm⁷⁽⁹⁾ G⁷ C^{7M} Fm⁶

49 C^{7M} C^{7M(11)}

Gata na noite

Habaneira/maxixe

Angela Coltri

$\text{♩} = 55$

1 Am⁷ D/A Am⁷ D/A

5 G⁷ F⁷ E⁷ E^{7/G#}

9 Am⁷ D/A Am⁷ F#m^{7(b5)}

13 Em Em/D F/C B⁷ Em B⁷

17 Em F/E Em

20 Em E⁷ Am B_b/A Am

24 A⁷ Dm G⁷

27 C Fmaj7 B_b⁷

30 E⁷ Am 1. E^{7(b5)}

2 33 2. G⁷ C A^{7/C♯} Dm Dm/C

38 G^{7/B} G⁷ C G⁷

42 C D⁷ G E^{7/G♯}

46 Am D⁷ G G^{7/F}

50 C A^{7/C♯} Dm Dm/C

54 Bm^{7(b5)} E⁷ Gm C⁷

58 F Fm C A⁷

62 Dm G⁷ 1. C G⁷

68 2. C Lento E^{7(b9)}

Am G/A F/A E^{7(#5)} Am⁶ Do ♫ ao ♫

Piriguetiando

choro/samba/son

♩ = 90

Angela Coltri

1.2.3 4.

Intro E♭7 D7 Gm Gm Fim

4. 8. 12. 16. 20. 24. 28. 32. 36.

E♭7 D7 D7/C Gm/B♭ Gm/B♭ Gm Cm F7 B♭ Gm Am7(♭5) D7(♭9) Gm B♭7(13) Am7(♭5) D7(♭9) Gm À Intro

D7 Gm G7 Cm

F7 B♭ E♭maj7 Am7(♭5)

D7 Gm G7 Cm

F7 B♭ E♭maj7 Am7(♭5)

D7 Gm | D7 Gm

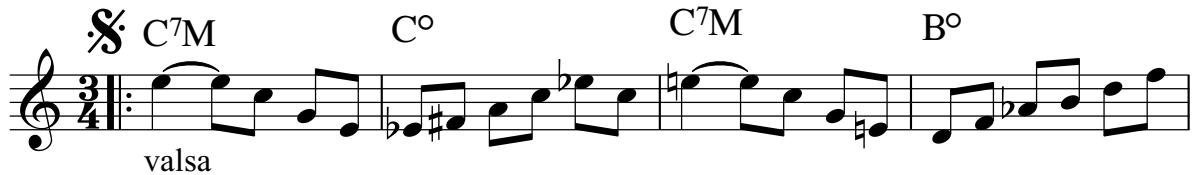
Do 8 à Intro e Fim

Valsa Guaráná

valsa/*pasillo*/chacarera

Angela Coltri

♩ = 110

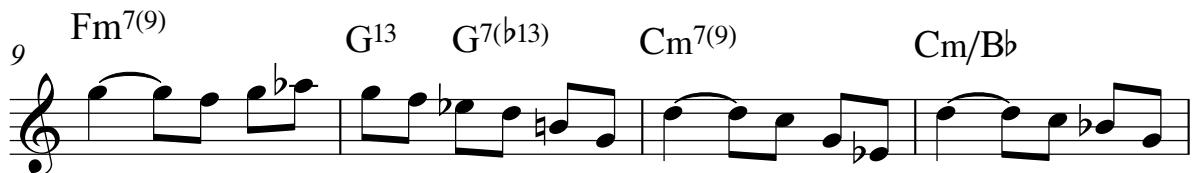


3||: C^{7M} C° C^{7M} B°

valsa



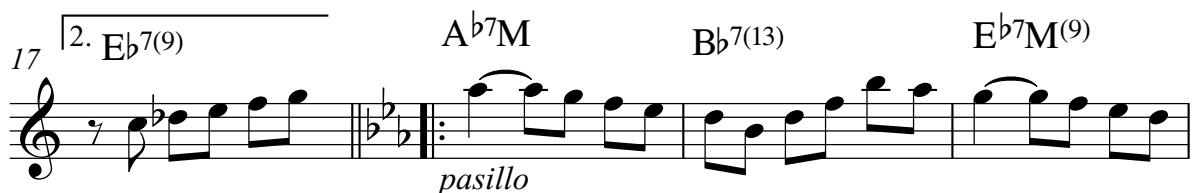
5 Am⁷⁽⁹⁾ D⁷⁽¹³⁾ Gm7 C⁷⁽¹³⁾



9 Fm⁷⁽⁹⁾ G¹³ G^{7(b13)} Cm⁷⁽⁹⁾ Cm/Bb



13 D^{7/A} G^{7(b13)} Cm⁷ 1. G⁷



17 2. E^{b7(9)} A^{b7M} B^{b7(13)} E^{b7M(9)}

pasillo



21 Cm⁷ D^{ø7} G^{7(b13)} 1. G^{ø7}



25 C^{7(b9)} 2. C^{7M} G⁷

28 C⁷M A⁷ Dm⁷ Dm^{7/C}

chacarera

32 G^{7/B} G⁷ C^{7M} G⁷

36 C C^{7(##)} F/A Fm^{6/Ab} **s**

40 C^{7M} A⁷ G⁷ 1. C^{7M} G⁷

44 2. C^{7M} G⁷

Ao & e φ

46 Cm Fm⁶ G^{7(##)} C^{7M}

Sambolero

abaquá/bolero/chachacha/samba

$\text{♩} = 90$

Angela Coltri

The musical score for Sambolero consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line. The second staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It includes a melodic line and a bass line. The third staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line and a bass line. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It includes a melodic line and a bass line. The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line and a bass line. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It includes a melodic line and a bass line. The score is annotated with various chords and performance markings, such as 'abaqua' under the first staff, '3' under the second staff, 'Cm 3' under the third staff, 'Bb6' under the fourth staff, 'A b7M' under the fifth staff, and 'Gm 7(b5)' under the sixth staff. The score concludes with a copyright notice at the bottom: '© AngelaColtri'.

*na repetição: 

. 



Fm⁶/Ab E^{b7}M⁽⁹⁾ D^{b7}M⁽⁹⁾ G⁷M E^{7(b9)}



25 Am⁷⁽⁹⁾ D⁷⁽¹³⁾ Bm⁷ Bm⁷ Bbm⁷

chachacha/samba
na repetição

29 Am⁷ D⁷⁽⁹⁾ Bm⁷ E^{7(♭9)}

6

33 Am⁷(add9) D⁷⁽¹³⁾ Bm⁷ Bm⁷ Bbm⁷

37 Am⁷ D⁷⁽⁹⁾ G^{7M} Dm^{7(b5)} G^{7(b13)}
Ao § e

Eclipse

merengue dominicano/ijexá

♩ = 132

Angela Coltri

Sheet music for 'Eclipse' in 4/4 time, treble clef, with various chords and a tempo of 132 BPM. The music is divided into sections by measure numbers 1, 4, 6, and 14. Chords include E7(b9), Am9, E7(b9), Am9, E7(b9), Am9, A7, Dm6, F7(9), Bb7(#11), Am, A7, Dm7, G7(13), Cm7, F7(13), Bb7(#11), Am, E7(b9), Bb7(#11), Am, E7(b9), and Am/E. Measure 14 continues with G7(sus4), G7, and a final section labeled 'ijexá'.

2 16 C⁶% F⁷M Bm^{7(b5)} E^{7(b9)}

18 Am F⁷M₃ Bm^{7(b5)} E^{7(b9)}

20 Em^{7(b5)} A^{7(b13)} G^{7(sus4)} G⁷

22 Am F⁷ B^{ø7} E^{7(b9)}

24 1. Am⁶ 2. Am⁶

Ao ñ e ø

B_b^{7(#11)} E^{7(#9)}

Am⁶ E^{7(#9)} Am⁶ E^{7(#9)}

Am⁶ E^{7(#9)} Am⁶

Ijexá dos amigos

ijexá/samba

$\text{♩} = 80$

Angela Coltri

1. B_b/F F^{7(sus4)} B_b/F F^{7(sus4)}

5 B_b/F F^{7(sus4)} B_b/F 1. F^{7(sus4)}

9 2. E⁷⁽¹³⁾ E^{b7M} E^{b7M} D⁷⁽¹³⁾ D⁷⁽⁹⁾
samba

14 Gm⁷ C^{7(sus4)} Fm⁷ B_b⁷⁽¹³⁾
3 3

18 E^bm⁶ A^{b7(13)} Dm⁷ G⁷⁽¹³⁾
3 3

22 1. C⁷⁽⁹⁾ B⁷⁽⁹⁾ B_b⁷⁽¹¹⁾

26 2. C⁷⁽⁹⁾ F^{7(sus2)}

Ao $\frac{8}{4}$ e $\frac{1}{2}$

B_b/F

Nilce

valsa/guarânia

♩ = 90

Angela Coltri

8 A⁷M Dm⁶/A A⁷M A⁷(sus4) A⁷

5 D⁷M Dm⁷ E/A E[#]5

9 A⁷M D[#]m^{7(b5)} G[#]7^(b13) C[#]m⁷ F[#]7^(b13)

13 Bm⁷ E⁷ E/A 1. E^{7(#5)}

17 2. D[#]m^{7(b5)} G[#]7 A/C[#]7 G[#]7 C[#]m⁷

21 B⁷ B⁷/A E/G[#]7 B⁷/F[#]7 E

25 E/D A A[#]7 E

29 C[#]7/E[#] F[#]m B⁷ E

33 1. D[#]m⁷(^{b5}) G[#]7 | 2. Bm⁷ E⁷ | Ao ♫e ♫ E⁷ guarânia

36 A F[#]7(^{b13}) Bm Bm/A

40 E^{7/G[#]} E⁷ A E⁷

44 A A/G D/F[#] Dm/F

48 A A/C[#] E⁷ E^{7/G[#]} A

51 1. E⁷ | 2. E⁷ | Ao ♫e ♫ 2

53 ♫2 A^{7M}

Do contra

♩=110

polca/choro

Angela Coltri

1. S. D B⁷/D# Em A⁷ D⁶/F# F° Em⁷ A⁷

5. D E⁷ A F#⁷ Bm E⁷ A A⁷/G

9. D/F# B⁷ Em Em/D F#⁷/C# F#⁷ B⁷ B⁷/A

13. G F° D/F# B⁷ E⁷ A⁷ 1. D A⁷

17. 2. D F#⁷ Bm G/B F#⁷/C#

choro

21. Bm C⁹(#11) Bm F#m C#⁷

25. C⁹(#11) Bm G⁷ F#⁷

2 29 B⁷ B^{7/A} Em^{6/G} Bm/F[♯] Bm/A C^{7/G} F^{♯7}

33 1. Bm F^{♯7} 2. Bm A⁷

35 ♦ D D⁷ G D^{6/F[♯]} Em Cm/E[♭] E^{7/D} E⁷

39 Am Am Am/G D^{7/F[♯]} Am/E D⁷ D^{7/C}

43 G/B D^{7/A} G D^{7/A} G/B D^{7/A} G G/F

47 C C[♯] G E⁷ Am D⁷

51 1. G D⁷ 2. G A⁷

53 ♦ 2 D