

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

Marcello de Macedo Caminha Filho

**ÁLBUM *CAMINANTE*:
PROCESSOS COMPOSICIONAIS**

Porto Alegre
2022

Marcello Caminha Filho

**ÁLBUM CAMINANTE:
PROCESSOS COMPOSICIONAIS**

**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 César da Silva Herrlein**

Porto Alegre
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

Caminha Filho, Marcello de Macedo
Álbum Caminante - Processos Compositivos /
Marcello de Macedo Caminha Filho. -- 2022.
35 f.
Orientador: Julio César 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, 2022.

1. Música. 2. Composição. 3. Jazz. 4. Criatividade.
5. Improvisação. I. Herrlein, Julio César da Silva,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ATA DA BANCA

AGRADECIMENTOS

A meus pais, pela inspiração e apoio que sempre recebi.

A todas as pessoas que tive a oportunidade de conhecer e que me deram o suporte necessário em minha jornada musical.

A Deus, pela vida.

RESUMO

O álbum “Caminante” é um projeto que engloba o arranjo, a gravação e o lançamento de sete composições desenvolvidas durante meu percurso dentro da universidade. A busca por uma unidade estética e uma identidade artística é de papel fundamental dentro do processo, onde as escolhas musicais feitas na organização dos arranjos e na própria performance foram completamente influenciada por ela. Tive a graça de contar com os músicos Cristian Sperandir (piano) e Rhuan de Moura (bateria) para darem vida às músicas. O álbum *Caminante* foi gravado nos dias 30 e 31 de Março e Primeiro de Abril de 2022.

O presente trabalho traz a exposição dos processos composicionais por trás de cada uma das peças, analisando alguns de seus trechos mais importantes de forma minuciosa, criando um novo olhar sobre a própria obra; um mergulho na própria memória pra entender os anseios, os sentimentos e as buscas sonoras que permeavam os pensamentos na época em que cada um dos temas foi composto. O amadurecimento musical acaba trazendo sempre novas visões sobre o próprio passado e as antigas criações ganham um novo significado artístico e expressivo, resultante desse mutabilidade constante que todo ser humano experimenta no decorrer do tempo.

Palavras – chave: Música; Composição; Jazz; Criatividade; Improvisação;

ABSTRACT

The album "*Caminante*" is a project that encompasses the arrange, record and release of seven compositions developed during my graduation. The search for an aesthetic unity and an artistic identity had a fundamental role inside the process, where the musical choices made during the arrangements and the performance itself were completely influenced by those concepts. I had the grace of collaborating with two great musicians that gave life to the songs: Cristian Sperandir on piano and Rhuan de Moura on drums. The album *Caminante* was recorded at March 30 and 31 and April 1st, in 2022.

This work shows the compositional processes behind each one of the pieces, analyzing some of the most important excerpts, creating a new perspective over the whole album; a deep dive inside my memory to understand the urges, the feelings and the researches that permeated my thoughts on the time when all the songs were composed. The constant musical growth ends up bringing a completely new view of the past and the old creations earn a different artistic and expressive meaning, as a result of the constant mutability that every human being experience through the passing of time.

Keywords: Music; Composition; Jazz, Creativity; Improvisation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Clave mais usual da métrica de 5 tempos.....	2
Figura 2: Motivos alternativos de 5/4	3
Figura 3: Primeiros compassos da música “Luz”, da compositora Débora Gurgel.....	4
Figura 4: Introdução e Parte A do tema de “Entardecer”.....	5
Figura 5: <i>Leadsheet</i> de “Entardecer”.....	7
Figura 6: Continuação	8
Figura 7: Continuação	9
Figura 8: <i>Leadsheet</i> de “Orvalho”	12
Figura 9: Continuação	13
Figura 10: Métrica da melodia de “Sombra e Luz”	15
Figura 11: Polirritmia 2:3 e 4:3	16
Figura 12: <i>Leadsheet</i> de “Sombra e Luz”	18
Figura 13: Continuação	19
Figura 14: Estrutura harmônica de “Caminante”	20
Figura 15: <i>leadsheet</i> de “Caminante”	21
Figura 16: Continuação	22
Figura 17: Ideia inicial para “Canción de Cuna”	23
Figura 18: Parte A de “Canción de Cuna”	23
Figura 19: <i>leadsheet</i> de “Canción de Cuna”	25
Figura 20: parte A de “Terra Molhada”	26
Figura 21: parte B de “Terra Molhada”	26
Figura 22: parte C de “Terra Molhada”	27
Figura 23: <i>leadsheet</i> de “Terra Molhada”	28
Figura 24: Partitura de “Refúgio”	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
COMPOSIÇÕES	1
<i>ENTARDECER</i>	2
<i>ORVALHO</i>	10
<i>SOMBRA E LUZ</i>	14
<i>CAMINANTE</i>	20
<i>CANCIÓN DE CUNA</i>	23
<i>TERRA MOLHADA</i>	26
<i>REFÚGIO</i>	30
GRAVAÇÃO	34
CONCLUSÃO	34
REFERÊNCIAS	35

INTRODUÇÃO

Sou natural de Bagé/RS, nascido em 16/02/1996. Baixista, atuo profissionalmente desde os 12 anos de idade com diversos artistas da música do sul. Sou aluno do curso de Bacharelado em Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul desde 2016. Já toquei em diversos estados do Brasil e no exterior, passando por países como Portugal e Uruguai. Integro o trabalho de meu pai Marcello Caminha, a banda Tribo Brasil e a banda Lummi, vencedora do prêmio Novos Talentos do Savassi Festival em 2021, além de acompanhar paralelamente outros artistas. Sou professor de música desde o ano de 2014 e estou prestes a lançar meu trabalho solo, "*Caminante*".

Caminante é um amálgama de todas essas vivências, um marco em minha jornada de autoaceitação, de reconhecimento de todas as oportunidades, privilégios e bênçãos que tive ao ter crescido em um meio permeado pela música, pela arte e pela cultura. *Caminante* é o marco de uma jornada de muitos passos, cruzando por reinos musicais diferentes, em lugares distintos e com pessoas únicas, com as quais aprendi a ser o músico que sou hoje. *Caminante* significa estar em constante movimento, transformação, evolução e aperfeiçoamento, buscando nos confins do mundo e da consciência os caminhos para ser cada vez mais *íntegro* e *autêntico*, na música e na vida.

COMPOSIÇÕES

O álbum consiste de sete músicas: "*Entardecer*", composta em 2018; "*Orvalho*", composta entre 2018 e 2020; "*Sombra e Luz*", composta em 2020; "*Caminante*", composta em 2021, "*Canción de Cuna*", composta em 2020, "*Terra Molhada*", composta em 2018 e "*Refúgio*", composta em 2020. Todas elas foram resultado de diversas experiências dentro do próprio curso de Bacharelado em Música Popular (algumas delas, inclusive, nascendo dentro dos próprios trabalhos propostos dentro das disciplinas do currículo).

ENTARDECER

Este tema foi composto ao final de 2018, como parte de um trabalho final da disciplina de Percepção Musical IV, ministrada pela professora Ana Fridman. O trabalho consistia em compor alguma peça como forma de exercício prático dos conceitos estudados durante o semestre. À partir daí, formavam-se grupos para a execução da proposta.

Uma das colegas apresentou-me uma pequena sequência de acordes, que acabaram por não serem usados na composição final, mas que serviram de gatilho para desenvolver a criatividade. Apenas um acorde foi usado: F#sus, o *pedal harmônico* da parte A da composição. Partindo daí, usei a oportunidade para testar algumas ideias musicais sobre as quais vinha refletindo naquele momento.

Ao chegar em casa no final da tarde, tento buscar uma ordem e um planejamento para que a música pudesse nascer. Decidi então que iria compor um tema com 3 partes, apenas para ter um ponto de partida e saber qual caminho trilhar para o nascimento da canção.

Um dos aspectos musicais muito presentes em minha mente no final de 2018 era o estudo de compassos com *métrica ímpar*, principalmente o compasso de 5 unidades métricas (5/8, 5/4). Na disciplina de Prática Coletiva desse mesmo semestre do fim de 2018, estávamos tocando uma versão da musicista americana Esperanza Spalding do *standard* “Body and Soul”, arranjada em 5/8, o que levou-me a buscar uma fluência maior nesse tipo de organização métrica.

Um dos primeiros passos que descobri para tocar nessa fórmula de compasso foi o uso de uma célula rítmica padrão que me permitisse uma liberdade maior de interpretação no contrabaixo sem precisar contar cada um dos tempos. A seguinte célula, muito usada na música popular, foi meu ponto de partida:



Figura 1: Umas das claves mais comuns do 5/4 no Jazz (Padrão baseado no *standard Take 5*, de Paul Desmond)

Todavia, ao usar sempre esse mesmo padrão rítmico, a música pode soar previsível demais. Para evitar isso, exerci uma pequena pesquisa sobre como transcender a célula básica e ganhar mais liberdade fraseológica nos compassos de 5, tanto no acompanhamento de *walking bass* para tocar o *standard*, quanto na improvisação melódica, ou mesmo, na criação de frases.

Duas alternativas surgiram: 1) a marcação constante de cada semínima do compasso de 5/4, técnica descrita pelo contrabaixista, compositor e YouTuber Adam Neely como *5 on the floor*, estética originária do *4 on the Floor* presente no gênero *House* e nas conduções de bateria presentes nas Big Bands dos anos 30 e 40:

“(…) o *4 on the floor* é o padrão de bumbo de bateria que é associado com o gênero *House* e com música eletrônica; mas o termo é na verdade bem mais antigo, já presente nos anos 30 e 40, quando o baterista tocava 4 semínimas por compasso no bumbo para ajudar a acentuar o walking bass, atravessando a cacofonia de 13 instrumentistas de sopro tocando na Big Band. Esse padrão também é conhecido como *feathering*.” (NEELY, 2014).
Tradução Minha 1*

e 2) o desenvolvimento de pequenos motivos melódicos que fugissem da célula básica e que passassem a constituir o meu vocabulário nesse tipo de situação. Esse dois pilares foram a base da construção melódica de Entardecer.

Motivos na construção melódica das partes A e B da peça:

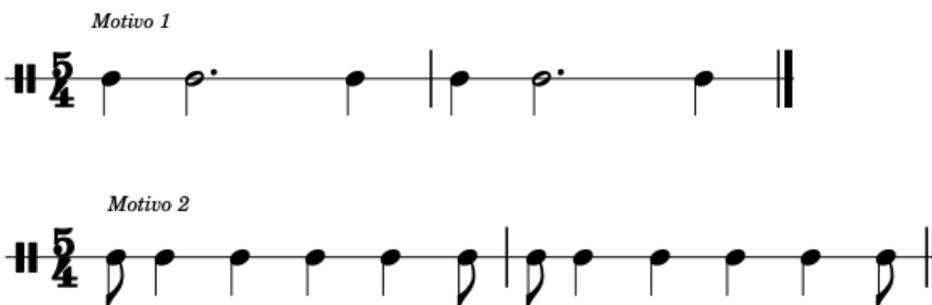


Figura 2: Motivos alternativos de 5/4

O conceito inicial é inspirado no início da música *Luz*, de Débora Gurgel. Além disso, tanto a linha de baixo na introdução, quanto a melodia principal da parte A são inspiradas na mesma sonoridade abordada pelo grupo.

¹ “(…) The *Four on the Floor* is the kick drum pattern that’s associated with house and electronic music, but the term is actually a lot older than that because, back on the 30s and 40s, when drummers would play 4 quarter notes on the kick drum to help accentuate the upright bass players walking bass line to really cut through the cacophony of 13 horn players playing Big Band music.”

The image displays the first four measures of the musical score for "Luz" by Débora Gurgel. The score is written for piano and bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 8/8. The first measure is marked "PIANO SOLO" and contains a piano solo in the right hand. The second measure is marked "4X" and contains a piano solo in the right hand. The third and fourth measures are marked "PIANO+BASS+VOCALISE" and contain piano and bass accompaniment. The score is divided into four measures, each with a repeat sign (double bar line with dots) at the end. The first measure is marked with a "6" in the bass clef, the second with a "4" in the bass clef, the third with a "10" in the treble clef, and the fourth with a "14" in the treble clef. The piano part in the first two measures consists of a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. The piano part in the last two measures consists of a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand.

Figura 3: Primeiros compassos da música “Luz”, da compositora Débora Gurgel:

140BPM

The musical score is written in 5/4 time and consists of six staves. The first staff (measures 1-4) is in bass clef and features a melodic line with a $F\#7(sus9)$ chord. The second staff (measures 5-8) is also in bass clef and shows a sustained chord texture with a $F\#7(sus9)$ chord. The third staff (measures 9-12) is in treble clef and begins with a first ending bracket labeled 'A' over an E chord, with a note indicating '(1x: $F\#7$ sus, 2x: written chords)'. The fourth staff (measures 13-16) is in treble clef and contains a melodic line with $G\#m7$ and $C\#m7$ chords. The fifth staff (measures 17-20) is in treble clef and features a melodic line with $Bmaj7$ and $F\#m7$ chords. The sixth staff (measures 21-24) is in treble clef and continues the melodic line with $Bmaj7$ and $F\#m7$ chords.

Figura 4: Introdução e Parte A do tema de *Entardecer*.

A parte B do tema de *Entardecer* passa a abraçar uma das células rítmicas mais usadas do 5/4 para dar mais ênfase a toda digressão harmônica envolvendo o trecho. A ideia de toda a movimentação da harmonia é criar um contraste ao pedal harmônico estável da parte A e trazer um interesse maior para o improviso de piano que ocorre exatamente sobre esses acordes.

A forma final da música é uma espécie de ABA, com algumas pequenas variações de arranjo no segundo A para quebrar a previsibilidade. O solo de bateria ocorre no fim da música sobre um *vamp* com a última frase da melodia da parte B. Segue a *leadsheet* completa da peça:

Entardecer

Marcello Caminha Filho

Jazz ♩ = 140

F#7(sus9)



Figura 5: Leadsheet de "Entardecer"

37 Cm7 Abm7 F7(sus4) F7

41 Emaj7

45 F#7(sus9)

49 F#7(sus9)

53 E F#

57 G#m7 C#m7

61 Bmaj7 F#m7

65 Bmaj7 F#m7

69 F#7(sus9) open

73 Bmaj7 F#m7 Bmaj7 F#m7

Figura 6: Continuação

Piano solo

81 G/F G#m7 F#7 Bb7(#5) Ebmaj7 Db7(sus4)

87 Dbmaj7 C#m7 Cm7 Abm6 Fm7 Db7

93 Cm7 Abm7 F7(sus4) F7 Emaj7

101 F#7(sus9)

105 F#7(sus9)

109 E (1x: F#7 sus, 2x: written chords) F#

113 G#m7 C#m7

117 Bmaj7 F#m7

121 Bmaj7 F#m7

125 Gmaj7(#11) Amaj7 G#m7

Drum solo

131 Gmaj7(#11) Amaj7 G#m7 open C#maj7
(last time only)

Figura 7: Continuação

ORVALHO

A presente peça foi composta em dois períodos diferentes, com um hiato de dois anos, entre o início de 2018 e o início de 2020. Seu tema da parte A surge durante um processo de exploração harmônica no contrabaixo, onde os primeiros trechos da melodia vão surgindo e, na sequência, vão sendo harmonizados pelos acordes nos quais encontrei uma sonoridade mais interessante, independentemente de fazerem parte ou não de um campo harmônico específico.

Porém, pode-se dividir toda a melodia da parte A em três grandes blocos tonais; a primeira parte, dos compassos 9 ao 16, está baseada em uma espécie de pentatônica maior de Dó, em uma mistura das tonalidades de Dó e Fá Maior; a segunda parte, dos compassos 17 ao 20, em uma pentatônica maior de Mi (pode-se dizer que os acordes também são do campo tonal de Mi Maior); e na terceira parte, um retorno à pentatônica maior de Dó, mas com a resolução da progressão harmônica em um Elyd, misturando as duas ideias tonais. Esse trecho ficou por muito tempo guardado, sem uma continuação preparada para ele, até que em 2020 decidi organizar uma metodologia para continuá-lo.

O caminho escolhido então foi a organização do tema na forma AABA, buscando inspiração nos *standards* de jazz e nas canções norte-americanas das primeiras décadas do século XX. Ralf von Appen e Markus Frei-Hauenschild resumem a construção dessa estrutura em seu artigo de 2015:

“Esse modelo formal é baseado em uma seção A, tipicamente com oito compassos de duração, que usualmente contém o título da música em sua letra no início ou no final da melodia, sendo imediatamente repetida com um texto diferente depois de sua primeira exposição. Subsequente às duas primeiras interações da parte A, aparece uma seção B contrastante com o material da primeira parte, tipicamente com 8 compassos de duração, seguida, por fim, de uma repetição da parte A com uma variação textual, fechando a forma de 32 compassos. Essa sequência AABA começou no início do século XX como uma estrutura de *chorus* apresentada alternadamente com diferentes versos.” *Tradução minha.* (APPEN/FREI-HAUENSCHILD, 2015)²

² This formal model is based on an A-section, typically 8 measures in length, which often contains the title lyric at the beginning or end and is immediately repeated with different lyrics after its first appearance. Following the initial two iterations of the A-section comes a contrasting B-section, also typically 8 measures in length, which is followed by an additional repetition of the A-section with varied lyrics to complete the 32-bar unit. This AABA sequence started off at the beginning of the 20th Century as the internal structure of a chorus presented in alternation with verses.

A parte B foi então composta no início de 2020, seguindo o conceito de contraste entre a exposição da parte A. Parti então inicialmente da harmonia, criando uma base para uma digressão harmônica e o desenvolvimento de uma melodia mais lírica, muito presente nos *standards* baseados nessa forma composicional.

A sessão inicia no compasso 27, com um movimento harmônico de II-V de Dó Maior, levando a música para esse campo tonal e estabelecendo uma ruptura na estrutura através da melodia. Porém, logo depois do segundo acorde, a harmonia e a melodia começam a se expandir para alguns empréstimos modais da tonalidade homônima - Dó menor - (compassos 30 e 31), depois, uma pequena passagem pela tonalidade de Sol Bemol Maior (compassos 32 e 33), caindo em uma cadência V-I da relativa maior da tonalidade homônima, no caso, Mi Bemol Maior (compassos 34, 35, 36 e 37), repetindo rapidamente o mesmo motivo da tonalidade de Sol Bemol Maior, mas resolvendo a melodia no segundo grau de Eb (Fm), mantendo-se ainda no mesmo campo tonal. Entretanto, de súbito, adentra-se no campo de Mi Maior, onde todo o trecho é resolvido, mantendo a semelhança de resolução da parte A.

Mesmo com todo esse movimento harmônico, é possível dizer que toda a música está baseada na tonalidade de Dó, com todos os seus tons vizinhos e relativos, e na tonalidade de Mi Maior (também com alguns poucos acordes de sua tonalidade homônima, como no último compasso antes da resolução da parte B - compasso 43). Esse conceito harmônico leva a uma *unidade orgânica*³ (MATTOS, 2006) dentro da peça, tanto dentro das progressões cordais, quanto dentro da melodia. Segue a *leadsheet* completa da peça:

³ O grau de *unidade orgânica* que qualquer material possui dentro da obra como um todo também é determinado pela natureza contrastante do material. Em um sentido geral, este termo denota um estado de unidade, no qual todas as partes contribuem para o todo e nenhuma das partes pode existir independentemente. Em um sentido musical, contudo, a unidade orgânica pode ser definida como sendo a firme inter-relação entre todas as partes de uma composição.

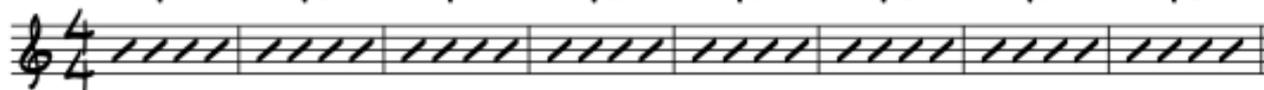
Orvalho

Marcello Caminha Filho

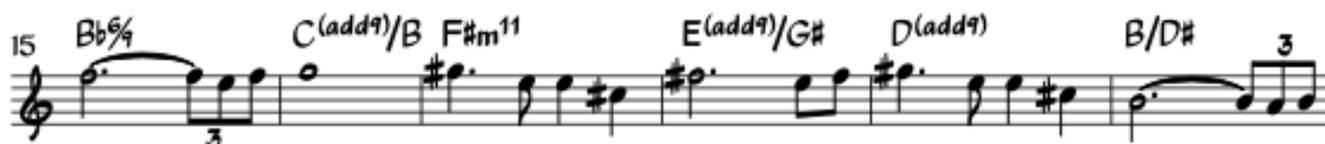
Groove ♩ = 85

Intro

Dm7/F Em7/G Dm7/F Em7/G Dm7/F Em7/G Dm7/F Em7/G



8 (A)



(B)

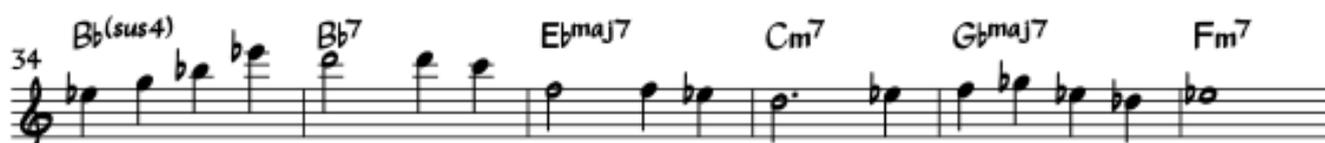


Figura 8: Leadsheet de “Orvalho”

(A)

46 $Dm7/F$ $Em7/G$ $F(add9)/A$ $C(add9)/B$ $Bb^{6/4}$ Am^{11}

52 $Bb^{6/4}$ $C(add9)/B$ $F\#m^{11}$ $E(add9)/G\#$ $D(add9)$ $B/D\#$ 3

58 C/E $D/F\#$ $Bb(sus2)$ $C(sus2)$ $EmaJ7$ *DS. al Coda*

64 $Bb(\#11)$ rall. $A(add9)$

Solos on form AABA

Figura 9: Continuação

SOMBRA E LUZ

“*Sombra e Luz*” foi composta em 2020, como parte de uma atividade proposta na disciplina de Composição de Canção, ministrada pelo professor Luciano Zanatta. Partindo da premissa de que canção “é uma modalidade de música cantada dotada de texto poético, ou crônica, de comunicação bastante lírica” (Marcondes, 2021), busco então um dos processos tradicionais de composição desse formato musical: a criação de uma melodia sobre a métrica de um poema.

O poema escolhido foi *Sombra e Luz*, de Augusto dos Anjos, do livro *Parnaso de Além Túmulo*, psicografado por Francisco Cândido Xavier, lançado em 1932. Segue o poema:

*Vem a noite, volta o dia,
Cresce o broto, nasce a flor,
Vai a dor, surge a alegria
(Vai) Dourando a manhã do Amor.*

*(E) Assim, depois da amargura
Que a vida terrena (nos) traz,
A alma encontra na Altura
A luz, a ventura e a paz.⁴*

O ponto de partida para a criação da melodia foi a busca por uma métrica rítmica dentro do texto antes mesmo de entrar no âmbito das alturas. A métrica escolhida então foi a seguinte:

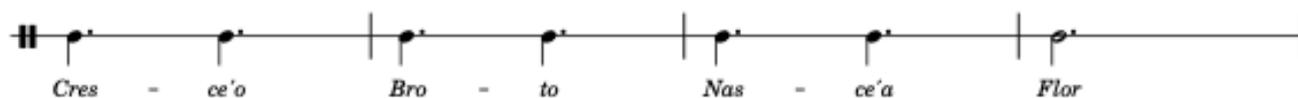
⁴ As palavras dentro dos parênteses são as que foram adicionadas por mim para facilitar a organização métrica da melodia.

Rítmica Sombra e Luz

A



5



9



13

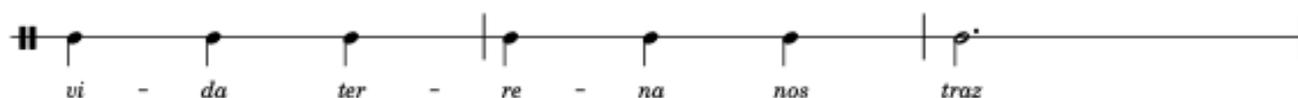


B

18



22



25

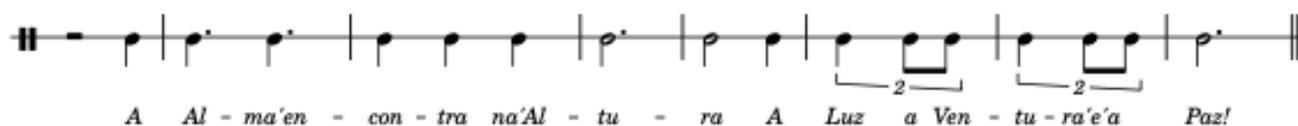


Figura 10: Métrica da melodia de "Sombra e Luz"

Como a própria poesia tem duas partes distintas, o tema foi organizado em sessão A e sessão B; porém, como o conceito do álbum visa a sonoridade completamente instrumental, o texto acabou por ser excluído, trazendo também uma maior liberdade formal na organização da música. Sua forma foi, por conseguinte, montada na estrutura AABA por ser aquela com a qual estou mais acostumado a tocar e improvisar.

Durante a harmonização dos solos, dois materiais foram escolhidos: a harmonia da sessão A (compassos 9 a 23) e a progressão harmônica da introdução (compassos 1 a 6), com a sequência de acordes menores levando ao acorde central da tonalidade e ao início da melodia. Todavia, algumas variações ocorreram, seguindo principalmente um processo de aumentação do ritmo harmônico para dar mais tempo para a criação de frases sobre cada acorde. A harmonia derivada da parte A não foi repetida fielmente ao tema, mas vários dos seus acordes e toda a sua progressão deixa clara a fonte de seu material. Já o segundo solo, a mesma ideia de sequência de acordes menores continua, resolvendo inicialmente em uma espécie de modulação para a tonalidade de Mi Maior na primeira volta para, na segunda, levar à mesma progressão harmônica da introdução da música e para a repetição final do tema. O coda final é apenas uma digressão harmônica para se distanciar dos materiais do tema, causando uma surpresa final e levando ao último ápice do discurso musical.

A rítmica base de *Sombra e Luz* é a *Chacareira*, ritmo folclórico argentino, muito difundido no Rio Grande do Sul desde os anos 70/80. Tal escolha foi feita porque uma de suas características principais é a polirritmia de 2:3, presente na melodia de toda a música.

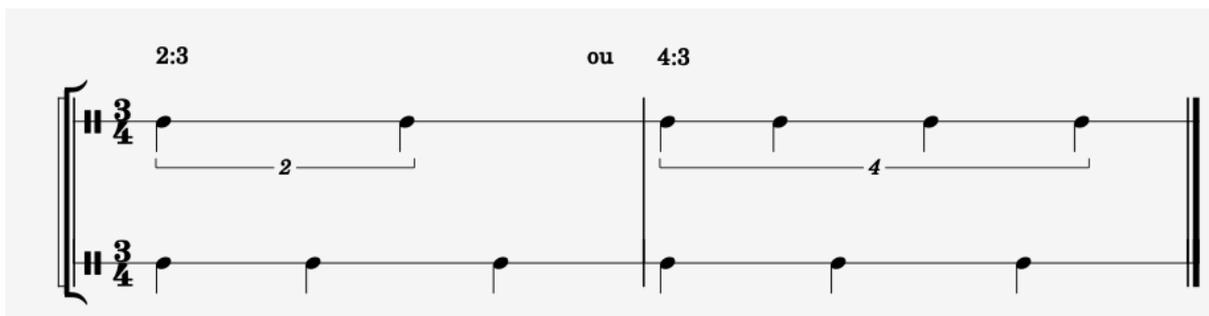


Figura 11: Polirritmia 2:3 e 4:3

Na descrição da Enciclopédia Digital da Província de Salta - Argentina, a Chacareira (Chacarera):

“(…) pertenece al grupo de danzas picarescas, de ritmo ágil y carácter muy alegre y festivo, gozó de la aceptación del ambiente

rural y también de los salones cultos del interior hasta fines del siglo pasado, abarcando todo el país excepto el litoral y la Patagonia. Es una de las pocas vigentes , es decir que aun se baila especialmente en Santiago del Estero - donde se arraigó con gran fuerza - y en Tucumán , Salta, Jujuy, Catamarca, La Rioja y Córdoba ; su difusión abarca por lo tanto, los ámbitos del noroeste, parte del chaqueño y casi todo el central.

Hay pocos documentos que nos hablan de su historia, mencionan que sería la más antigua y se baila en Tucumán desde 1850.

Musicalmente consta de cuatro frases en las cuales se cantan las coplas y un interludio que es solamente instrumental, intercalado después de la primera y segunda copla y también sirve de introducción Este interludio una característica coreografica, ya que puede durar seis u ocho compases y como corresponde a la figura de vuelta entera, varia de la misma forma la duración de ésta.

El acompañamiento musical que se utiliza generalmente es de guitarra, violín, acordeón y por supuesto, el bombo, que se luce con sus típicos repiques. En la coreografía se introduce una figura especial que es el avance y retroceso, que consta de cuatro compases. Al igual que en casi todas nuestras danzas, consta de dos partes . la segunda se baila idéntica a la primera, pero invirtiendo como es característico, la posición inicial.”

Sombra e Luz é um dos temas que envolve vários aspectos distintos de minha personalidade e de minha musicalidade. Da literatura espírita até um dos ritmos com os quais tenho mais contato. Segue a *leadsheet* completa da peça:

Sombra e Luz

Marcello Caminha Filho

Chacarera ♩ = 180

Intro

G#m7 F#m7 Em7 Ebm7 Dmaj7(sus9)

A

9 Bb(#11) Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 C G(add9)/B

17 Bb6 Ab7(b5) G6 Em7 Cmaj9 A7 D9/4 D9/4

B

27 A7 Eb7(#5) Dm7(9) Abm6 G7(b9) Cm7 F7

35 Bb6 Ebmaj7 Dm7 Gm6 F#m F Em7 Ebmaj7 D(#11)

A'

43 Bb(#11) Dmaj7 Gmaj7 Fmaj7 C G(add9)/B

51 Bb6 Ab7(b5) G6 Em7 Cmaj9 A7 D9/4

Figura 12: Leadsheet de "Sombra e Luz"

59 **Bass Solo**
 B♭maj7 Dmaj7 Gmaj7 D(add9)/F#

67 Fmaj7 Cmaj7 G/B B♭maj7

75 A♭7(b5) Gmaj7 Em7 Cmaj7

83 1. C#m7 Gm7 Fm7 Ebm7 Dmaj7(sus9)

93 2. C#m7 Amaj7 G#m7 Gm7 F#m7 B13 Emaj7

101 **Piano Solo**
 C#m7 Em7 D#m7 C#m7

109 Cm7 Bm7 B♭maj7 Am7

117 B♭maj7 Am7 B♭maj7 Am7

125 G#m7 F#m7 1. B7(sus) Emaj7

133 2. Em7 Ebm7 Dmaj7(sus9) D.S. (A) al Coda (C)

139 **(C)**
 E♭maj7 F#m7 F6 C#m7 C6

148 B♭6 Amaj7 G#m7 F#m7 Emaj7 Dmaj7 C#m7 Bm7 Amaj7 G6 A7(b13) A♭(#11)

Figura 13: Continuação

CAMINANTE

A música que nomeia o álbum foi a que surgiu de forma mais natural. Foi composta no outono de 2021, em uma quinta-feira à tardinha. Momento raro de *ócio*⁵ criativo, em que a parte A da música flui naturalmente depois de um dia inteiro de estudos musicais.

Depois de desenvolver o tema principal, pergunto-me para quais caminhos harmônicos poderia seguir para continuar a composição. Surge então a ideia de utilizar o conceito de três campos tonais para o desenvolvimento do restante da música. De acordo com Carlos Almada:

Sua macroestrutura harmônica ficou organizada em Ré Maior na parte A (compassos 17 a 24), Ré menor na parte B (compassos 25 a 48) e Fá Maior na parte C (compassos 43 a 58). A tonalidade da segunda parte é, então, baseada no tom homônimo da parte A, enquanto que a parte C é baseada na relativa maior do tom homônimo, resultando na seguinte estrutura:

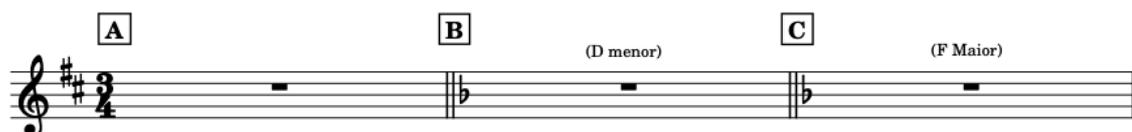


Figura 14: Estrutura harmônica de “Caminante”

Durante os solos, vários materiais são aproveitados. A harmonia do solo de contrabaixo é baseada na parte C, apenas transposta para a tonalidade de Ré Maior; o solo de piano é executado sobre a harmonia da parte B; o solo de bateria segue um *vamp*, com baixo pedal em A, seguindo uma ideia semelhante, porém mais simples, que introdução da música. Todo esse aproveitamento de materiais visava a unidade entre todas as partes de *Caminante*, fazendo com que os mesmos recursos sejam reconhecidos em diversos trechos e passagens. Segue a *leadsheet* completa da peça:

⁵ “(...) apenas com o ócio pode a vida, que desviamos almejando coisas incompatíveis, fluir em uma única corrente suave.”
(Sêneca)

Caminante

Marcello Caminha Filho

Intro
 Jazz Waltz ♩ = 110 $\text{♩} = \overset{\sim}{\underset{\sim}{\text{J}}}\overset{\sim}{\underset{\sim}{\text{J}}}\overset{\sim}{\underset{\sim}{\text{J}}}$
 Dmaj7/A B/A Bbmaj7/A Dmaj7/A

9 Fmaj7/A Dmaj7/A Bbmaj7/A Bbmaj7/A

17 **(A)** Dmaj7 C#m7 Bm7 A(sus4)

21 G(#11) D(add9)/F# E9 A7

25 **(B)** Dm7 C#° Bbmaj7 Fmaj7/A Gm7 Bbmaj7

31 C(sus4) C7 Dm7 F(sus4) F/Bb

37 Gm7 Am7 Bbm7 C(sus4) C7(b9) C7(b9)

43 **(C)** F(add9) Bbm(maj7)/F F(add9) Bbm(maj7)/F

50 F(add9) Bbm(maj7)/F F(add9) Eb7

© 2021 Marcello Caminha Filho

Figura 15: leadsheet de “Caminante”

2 C Leadsheet

58 **B'** Dm7 C#° Bbmaj7 Fmaj7/A Gm7 Bbmaj7

64 C(sus4) C7 Dm7 F(sus4) F/Bb Gm7 Am7

71 Bbm7 B7/A Bbmaj7/A B7/A Bbmaj7/A

80 **Solo Baixo** D(add9) Gm(maj7)/D D(add9) C9 8x

88 **Solo Piano** Dm7 C#° Bbmaj7 Fmaj7/A Gm7 Bbmaj7 C(sus4) C7(b9)

96 Dm7 F(sus4) F/Bb Gm7 Am7 Bbm7 ^{1.} C(sus4) C7(b9)

104 **Solo Bateria** ^{2.} B7/A Bbmaj7/A B7/A Bbmaj7/A On cue

112 **A'** Dmaj7 C#m7 Bm7 A(sus4) G(#11) D(add9)/F# E9 A7

120 Dmaj7 C#m7 Bm7 A(sus4) G(#11) D(add9)/F# Em(add9)

127 Bbmaj7 G(#11) Cmaj7 Gm6/A Daug Dmaj7

Figura 16: Continuação

CANCIÓN DE CUNA

A música que vem encerrar o álbum é um símbolo do sentimento de luto. Foi composta no início da pandemia do coronavírus, no dia em que os óbitos no Brasil decorrentes da Covid-19 ultrapassavam a marca dos 10.000 (9 de Maio de 2020).

Escolhi desenvolver o motivo inicial em um movimento melódico de intervalos decedentes, emulando musicalmente tanto o miar de um gato quanto um grito de lamento. Encontrei na tonalidade menor a melhor representante para o atual sentimento. A ideia inicial é ilustrada da seguinte forma:



Figura 17: Ideia inicial para "Canción de Cuna"

Transformando-se, em seguida, nos movimentos melódicos decedentes da primeira parte da música:

(A) *Lânguido* ♩ = 85

Musical notation for Part A of "Canción de Cuna" in 4/4 time, marked "Lânguido" with a tempo of 85. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation is divided into four staves, with measures 5, 10, and 15 indicated. Chord symbols are placed above the notes. Trills are marked with a "3" over the notes.

Chord symbols: Cm, Eb(add9), Bb6, Ab6, Gm(add9), Fm(add9), Em(add9), Dø, G7, Abmaj7, Bb6, Cm(add9), Eb(add9), Bb6, Ab6, Gm(add9), Fm(add9), Em(add9), Dø, G7, Abmaj7, Bb6.

Figura 18: Parte A de "Canción de Cuna"

A segunda parte da peça (compassos 19 a 26), tem em sua melodia uma simbolização do sentimento de dúvida sobre o proceder depois da morte, da incerteza do que possa existir depois do despojo do corpo físico, da continuação da consciência para além da matéria. Na palavras da compositor/artista/produtora Claudio, em seu TEDx de 2017:

“Tomar algo do mundo interior, silencioso e sem forma, e achar um jeito de convertê-lo em uma linguagem sonora perceptível e compartilhável, por ritmos, harmonias, belos barulhos, letras e qualquer coisa que te leve a esse objetivo; eu chamo isso de “tradução”. A razão pela qual isso é tão importante é porque, se o compositor consegue realizar isso de forma correta, muito provavelmente ele ou ela vão fazer isso funcionar também para o ouvinte. É algo muito poderoso em um mundo onde muitas vezes não temos as ferramentas ou o contexto para expressar a grandeza de quem realmente somos. Música tem essa habilidade incomparável de pegar a dor de alguém, colocá-la em um quadro único e nos convidar a revivê-la com todo o êxtase da experiência, mas sem nenhum sofrimento. Como uma turbina transforma a energia do vento em energia elétrica, o compositor tem a habilidade de converter experiência emocional, experiência humana, apesar de transitória, em uma beleza redentora muito tempo depois de a dor ter se extinguido.” (CLAUDIO, 2017). *Tradução minha*.⁶

A parte C (compasso 27 até o final) é um contraste à languidez expressa nos trechos anteriores do tema. Gradualmente, a intensidade vai crescendo, resultando no solo final. A harmonia segue uma sequência diatônica dos graus VI, VII e i de C menor, apenas com o Db(#11) saindo do campo harmônico, funcionando como um acorde napolitano, uma preparação para o reinício do ciclo. *Canción de Cuna* ganha uma participação especial de meu pai Marcello Caminha durante a gravação, com um solo de violão no final da música. Segue a *leadsheet* completa da peça:

⁶ “The taking of something in the inner world, silent, formless, and finding a way to convert it into a sharable, perceptible sonic language, via rhythms, harmonies, beautiful noise, lyrics, whatever will get you there; I call it ‘translation’. The reason why it’s a big deal is because if the songwriter gets it right, then chances are that he or she gets it right on behalf of the listener also. It’s a very powerful thing in a world where we don’t always have the tools or the context to express the fullness of who we are. Music has this unparalleled ability to take all of one’s pain, pull it into a single frame and invite us to relieve it with all of the joy of the experience and none of the suffering. Like a wind turbine converts the wind’s kinetic energy into electrical power, the songwriter has an ability to convert the emotional experience, the human experience, however transitory, and convert it into a redeeming beauty long after the pain has past. (tradução do autor)”

Canción de Cuna

Marcello Caminha Filho

(A) *Lânguido* ♩ = 85

1 Cm Eb(add9) Bb⁶ Ab⁶ Gm(add9)

5 Fm(add9) Em(add9) D^ø G⁷ Abmaj7 Bb⁶

10 Cm(add9) Eb(add9) Bb⁶ Ab⁶ Gm(add9) Fm(add9)

15 Em(add9) D^ø G⁷ Abmaj7 Bb⁶

19 (B) Cm Gmaj7/B Fmaj7/A Abmaj7

23 Cm Bbmaj7/D Eb

27 (C) Abmaj7 Bb⁶ Cm(add9) Db(#11) Abmaj7

32 Bb⁶ Cm(add9) Db(#11) Abmaj7 Bb⁶

37 Cm(add9) Db(#11) Abmaj7 Bb⁶ Cm(add9) Db(#11)

43 Solo Abmaj7 Bb⁶ Cm(add9) Db(#11) open Fade out

© 2021 Marcello Caminha Filho

TERRA MOLHADA

Composta em meados de 2018, a música surge de forma muito espontânea, primeiramente como uma peça curta para baixo solo, explorando algumas rítmicas do baião e harmonias ambíguas que poderiam ser categorizadas em dois centros tonais ao mesmo tempo.

Ela é dividida em 3 partes: a parte A é formada por uma grande frase e repetida por ritornello.

Musical notation for Part A of *Terra Molhada*, measures 9 to 17. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 9 starts with a circled 'A' and a double bar line with repeat dots. Chords above the staff are: Gm7, Dm7, Gm7, and D(add9)/F#. Measure 17 ends with a double bar line and repeat dots. Chords above the staff are: Gm7, Bm7, Bm/A, Bbmaj7, Ebmaj7, Gm/D, and D.

Figura 20: parte A de *Terra Molhada*

A parte B é formada por uma frase que se repete, porém com dois finais diferentes, sendo toda a estrutura desse trecho também reapresentada por ritornello.

Musical notation for Part B of *Terra Molhada*, measures 25 to 33. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 25 starts with a circled 'B' and a double bar line with repeat dots. Chords above the staff are: Gm/Bb, D/F#, Ebmaj7, Gm7, A7(#9), Dm7, and Dm/C. Measure 33 ends with a double bar line and repeat dots. Chords above the staff are: Gm/Bb, D/F#, Ebmaj7, A7(#9), Gm7, and D(sus4)D. There are two endings: '1.' and '2.'.

Figura 21: parte B de *Terra Molhada*

A parte C é um movimento de baixo dobrado com a mão esquerda do piano.

The image displays two staves of musical notation for the bass clef. The first staff begins at measure 42, marked with a circled 'C'. It contains four measures of music. The first measure has a Gm chord above it, and the second measure has a Dm chord. The third and fourth measures also have Gm and Dm chords respectively. The second staff begins at measure 50 and also contains four measures of music, with Gm and Dm chords alternating in the same pattern as the first staff. The notation includes eighth and quarter notes, some beamed together, and rests.

Figura 22: parte C de *Terra Molhada*

Os solos de contrabaixo e piano são feitos na parte A e B com repetições e os fragmentos iniciais da linha de baixo da parte C são usados de base para o solo de bateria. O tema é repetido depois dos solos até a finalização da música. Segue a *leadsheet* da peça:

Terra Molhada

Marcello Caminha Filho

Milonga

Intro

Am⁹ Em⁹

(A) S

9 Am⁷ Em⁷ Am⁷ E(add⁹)/G#

17 Am⁷ C#m⁷ C#m/B Cmaj⁷ Fmaj⁷ Am/E E

(B) Am/C E/G# Fmaj⁷ Am⁷ B7(#9) Em⁷ Em/D

25

33 Am/C E/G# Fmaj⁷ B7(#9) Am⁷ E(sus4) E

1. 2.

(C) Am Em Am Em

42

50 Am Em Am Em

Theme (A, B, C) - 2x
Solo Baixo - AB - 2x
Solo Piano - AB - 2x

REFÚGIO

A última peça desse trabalho foi composta no inverno de 2020, no auge da quarentena da primeira onda da Covid-19 no Brasil. É um homenagem à cidade de Cidreira, onde eu e minha família ficamos 8 meses isolados e refugiados da pandemia do coronavírus.

A música é dividida na forma A B A C, com um pequeno *vamp* no final onde decidi improvisar um solo em overdub durante a gravação do álbum. A parte B e C são derivadas uma da outra, apenas transpondo e adaptando alguns trechos da ideia. O aproveitamento de materiais é feito para manter um discurso conciso e a *unidade orgânica* da peça (termo explicado anteriormente).

A execução do tema em baixo solo simboliza a solidão do período de quarentena, bem como o escapismo e o conforto que a música ofereceu durante esse período de isolamento. Segue a partitura completa da peça:

Refúgio

Marcello Caminha Filho

Bass Solo $\text{♩} = 85$

Chord progression for measures 1-4: Em(add9) F#° B7 Esus D Am/C C/E

Chord progression for measures 5-8: G/B Bm/D F/A Am/C G G(#5) F#° B7

Chord progression for measures 9-13: Em Em/D A/C# A C B7 B/D#

Chord progression for measures 14-17: Em(add9) F#° B7 Esus D Am/C C/E

Chord progression for measures 18-21: G/B Bm/D F/A Am/C G G(#5) F#° B7

Articulation: *let ring*

8

Em Em/D A/C# A C6 Dsus D(#5) Bm(add9)

22

let ring.

8

GM7(9) Am(add9) FM7(9) G G(45) G6 G7

27

let ring.

8

Flyd Am Flyd

32

let ring.

8

Am Flyd Am

38

let ring. let ring.

8

Flyd CM7/E G(add9)/B

43

let ring. let ring.

8

Am Gsus F#m B7 Em(add9)

48

53 *F#ø B7 Esus D* *8* *Am/C C/E G/B Bm/D F/A Am/C*

58 *G G(#5) F#ø B7 Em Em/D A/C# A*

62 *Clyd G GM7 G6 Clyd*

68 *G GM7 G6 Clyd G GM7 G6*

74 *Clyd G(add9)/B D(add9)/F# Em*

79 *G/D C G/B Am7 G/D*

84 *D7 G5 C5*

4 G5

89

This musical notation shows measure 89. It begins with a G5 chord. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Each note is tied to the next one, creating a continuous line across the measure. The bass line consists of a single eighth note G3.

C5

91

This musical notation shows measure 91. It begins with a C5 chord. The melody consists of a sequence of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Each note is tied to the next one, creating a continuous line across the measure. The bass line consists of a single eighth note C3. The measure ends with the instruction "Fade out".

Figura 24: partitura de “Refúgio”

GRAVAÇÃO

A gravação das sete composições ocorreu nos dias 30 e 31 de Março e Primeiro de Abril, no estúdio *Tec Audio*, de Marcelo Corsetti. Convidei o baterista Rhuan de Moura e o pianista Cristian Sperandir para fazerem parte do processo e darem vida às músicas. A microfonação, operação do som e mixagem ficou a cargo de Antônio Flores.

Antes dessas datas, gravei guias de cada uma das músicas para ilustrar a estrutura, harmonia e melodia, e as ideias de arranjo e interpretação que tinha em mente. Fiz um ensaio com o baterista Rhuan de Moura para acertar as interpretações de bateria e a sincronização de suas ideias com o baixo.

Embora tenha planejado de forma metódica toda a estrutura das peças, deixei aberto para que os dois músicos colocassem suas ideias de interpretação na hora de gravar. Consequentemente, muito da sonoridade que tinha em mente ao compor os temas acabaram tomando outro rumo quando outros dois grandes músicos colocaram sua identidade, seu bom gosto e sua musicalidade para trabalhar e dar vida à obra. Como não houve nenhum ensaio com o trio, resolvemos montar as músicas no estúdio e gravar vários takes diferentes até chegar na sonoridade ideal. Apenas duas músicas receberam um trato diferente das outras em sentido estético, fugindo da ideia de trio: a peça “Refúgio”, composta para baixo solo e gravada da mesma maneira, e “Canción de Cuna”, com a participação de meu pai Marcello Caminha com um solo de violão no final da forma.

CONCLUSÃO

O álbum *Caminante* é um marco para o início de minha carreira como artista e compositor. Embora já trabalhe há anos como músico acompanhante, além de ter participado de inúmeras bandas e projetos diferentes, é com este que consigo expressar minhas ideias musicais e minha própria identidade como artista. A previsão de lançamento do trabalho é em Agosto de 2022.

REFERÊNCIAS

APPEN, R. von; FREI-HAUENSCHILD, M. **AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus - Song forms and their historical development.** German Society for Popular Music Studies, 2015.

CLAUDIO. **How to translate the feeling into sound.** Youtube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=q5yxlzs5Wug>

Las Danzas Folklóricas - La Chacarera. EDI-Salta. 2013. <http://www.portaldesalta.gov.ar/chacarera.htm>

MARCONDES, João. **O que é canção?** Souza Lima Blog, 2021. <https://souzalima.com.br/blog/cancao-e-a-musica-que-se-canta/>

MATTOS, Fernando. **Análise Musical I - Apostila.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Artes, 2006.

NEELY, Adam. **Avoiding the 5/4 clave (Sungazer's Ether).** Youtube, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=SrB3stnm8Xk&t=55s>