



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA (PPGPROM)

MANASSÉS BARROS ARAGÃO

**COMPOSIÇÕES PARA TROMPETE A PARTIR DE QUATRO
PEÇAS DE MÁRCIO MONTARROYOS**

Salvador
2020

MANASSÉS BARROS ARAGÃO

**COMPOSIÇÕES PARA TROMPETE A PARTIR DE QUATRO
PEÇAS DE MÁRCIO MONTARROYOS**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Música na área de Criação Musical/Interpretação

Orientador: Prof. Dr. Joatan Nascimento

Salvador
2020

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

A659 Aragão, Manassés Barros

Composições para trompete a partir de quatro peças de Márcio Montarroyos . / Manassés Barros Aragão .- Salvador, 2020.

175 f.

Orientador: Joatan Nascimento

– Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2020.

1. Trompete . 2. Instrumento de Sopro. 3. Márcio Montarroyos.
I. Nascimento, Joatan. Universidade Federal da Bahia

CDD: 788.92



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 memorial de **MANASSÉS BARROS ARAGÃO** intitulado “**COMPOSIÇÕES PARA TROMPETE A PARTIR DE QUATRO PEÇAS DE MÁRCIO MONTARROYOS**” *foi Aprovado.*

Dr. Joatan Mendonça do Nascimento (orientador)

Dr. Joel Luís da Silva Barbosa

Dr. Estércio Marquez Cunha

Salvador / BA, 23 de novembro de 2020

In Memoriam

A Muniz de Barros Aragão, meu pai,
que me incentivou a prosseguir com o seu sorriso.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Joatan Nascimento por me aceitar como orientando no PPGPROM, pelo estímulo, pelas críticas, pela ajuda na divulgação da obra do trompetista Márcio Montarroyos que se concretiza por meio da viabilização desta pesquisa.

Aos professores do PPGPROM, Lucas Robatto, Pedro Amorim e Joel Barbosa por conduzirem os ensinamentos que me ajudaram a focar no objeto de estudo.

Ao Prof. Dr Estércio Marquez Cunha pelo incentivo no decorrer do processo.

Às professoras Ana Guiomar e Magda Clímaco pelo incentivo relacionado à pesquisa em música.

Ao amigo Stevão Silva por me ajudar a organizar as composições e por registrar juntamente com os amigos Ítallo do Vale e Lucas Teodoro o trabalho desenvolvido em uma gravação ao vivo no estúdio UP Music.

Aos amigos, Gustavo Ribeiro, Muth Lopes, Evaldo Robson, Bororó, Bruno Rejan, Foka, Luiz Fagner e André Martins por ajudarem na construção do produto final no mestrado através de algumas críticas e incentivos.

Aos amigos da Banda Ciclone, Marron, Marli e Osvaldinho.

Aos amigos Léo Bessa, Paulo Celestino e Célia do UP Music, que ajudaram a viabilizar o registro em áudio das composições que desenvolvi ao longo do mestrado.

À minha querida esposa Andréia e aos meus filhos Isaque e Heloísa.

A todos os meus familiares e amigos de Anápolis-GO, sobretudo aos membros da turma do Mestre Gamela.

Aos meus pais, Muniz de Barros Aragão *in memoriam*, e Marta Paulino Ramos pelo apoio incondicional na condução dos meus estudos.

Meu sincero obrigado!

“Eu caçador de mim”

Luiz Carlos Sá

RESUMO

Este trabalho é um estudo sobre quatro peças para trompete escritas pelo compositor e trompetista carioca Márcio Montarroyos: Carioca; Sabor da Tarde; Congo do Serro; e Take Your Time. Está dividido em quatro partes: 1) O Memorial, com reflexões sobre as minhas primeiras experiências musicais, o encontro com Montarroyos, bem como aspectos relevantes na graduação, e das disciplinas e atividades desenvolvidas no decorrer do mestrado. Em seguida, os processos de composição das músicas que são objeto do Produto Final - com temas próprios e temas do compositor carioca; 2) O Artigo “Hibridismos Musicais em Márcio Montarroyos: um estudo sobre as misturas de estilo presentes em “Sabor da Tarde”; 3) Os Relatórios das Práticas Supervisionadas; 4) O Produto Final, contendo o DVD do Show “Na trilha do General”. Há ainda um anexo com as partituras editadas desse DVD.

Palavras-chave: Márcio Montarroyos; Processos de Composição; Hibridismo Musical

ABSTRACT

This paper is a study of four trumpet pieces written by the composer and trumpet player Márcio Montarroyos: Carioca; Sabor da Tarde; Congo do Serro; and Take your time. It is divided into four parts: 1) The memorial, with thoughts about my first musical experiences, the encounter with Montarroyos, as well as graduation relevant aspects, and the courses and activities developed during the completion of master's degree. Thereafter, the composition processes of the songs which are the target of the final product - with both themes of their own and themes of the carioca composer; 2) The article "Hibridismos Musicais em Márcio Montarroyos: um estudo sobre as misturas de estilo presentes em 'Sabor da Tarde'" (Musical Hybridism in Márcio Montarroyos: a study on the style mix presented in "Sabor da Tarde"); 3) The Supervised Practice Reports 4) The final product, containing the DVD of the show "Na trilha do General". There is also an attachment containing the edited musical scores from such DVD.

Keywords: Márcio Montarroyos; Composition Process; Musical Hybridism

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do CD “Caminhos do Brasil”, lançado em 2011	23
Figura 2 - Contracapa do CD.....	24
Figura 3 - QR Code do CD “Caminhos do Brasil”.....	24
Figura 4 - Capa do CD “Confluente” (lançado em 2019)	31
Figura 5 - Contracapa do CD “Confluente” (lançado em 2019)	32
Figura 6 - QR Code CD “Confluente”.....	32
Figura 7 - II Encontro de Trompetistas e alunos do CEPI Edmundo Pinheiro de Abreu.....	32
Figura 8 - QR Code Montarroyos – Carioca (1983).....	36
Figura 9 - QR Code Montarroyos – Sabor da Tarde (1982).....	36
Figura 10 - QR Code Montarroyos Take Your Time	36
Figura 11 - QR Code Montarroyos Congo do Serro	36
Figura 12 - Márcio Montarroyos	90
Figura 13 - Foto da capa do disco “O Som da Pilantragem” vol. 2.....	92
Figura 14 - Capa e contracapa do disco “Carinhoso”	93

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Utilização da técnica do Pitch Closed Sound, no solo da introdução de Perigo .	43
Exemplo 2: Utilização da técnica do Pitch Closed Sound, no improviso de Congo do Serro	43
Exemplo 3: Trecho do solo de Congo do Serro	44
Exemplo 4: Trecho do solo de Copa Blues	44
Exemplo 5: Final do improviso de Congo do Serro, trecho em Bb	44
Exemplo 6: Trecho do improviso de Sabor da Tarde	44
Exemplo 7: Trecho do solo de Lover Man	45
Exemplo 8: Trechos do solo de Mestiça.....	45
Exemplo 9: Progressão harmônica da introdução de Montarroziana nº 01	46
Exemplo 10: Progressão harmônica da seção A de Montarroziana nº 01	47
Exemplo 11: Retorno à tonalidade de Eb	47
Exemplo 12: Progressão harmônica da seção B de Montarroziana nº 01	47
Exemplo 13: Parte melódica da base da introdução de Montarroziana nº 01	48
Exemplo 14: Parte melódica do trompete da introdução de Montarroziana nº 01	49
Exemplo 15: Parte melódica da seção A de Montarroziana nº 01.....	49
Exemplo 16: Motivo construído com base na escala pentatônica maior de Bb	49
Exemplo 17: Motivo construído com base na escala pentatônica de Bb.....	50
Exemplo 18: Início da melodia da seção B de Montarroziana nº 01.....	50
Exemplo 19: Motivo do contraponto da base	51
Exemplo 20: Motivo do contraponto da base	51
Exemplo 21: Grove da bateria e do baixo da introdução de Montarroziana n ° 01	51
Exemplo 22: Tutti da base no início da seção A	52
Exemplo 23: Groove do contrabaixo da seção A de Montarroziana nº 01.....	52
Exemplo 24: Groove de bateria da seção A de Montarroziana nº 01	53
Exemplo 25: Groove de piano da seção B de Montarroziana nº 01	53
Exemplo 26: Groove de contrabaixo da seção B de Montarroziana nº 01	53
Exemplo 27: Groove de bateria da seção B de Montarroziana nº 01	54
Exemplo 28: Tutti da base no final da seção B de Montarroziana nº 01	54
Exemplo 29: Início acéfalo da seção A de Montarroziana nº 01.....	55
Exemplo 30: Terminação feminina da seção B	55
Exemplo 31: Relação de aproveitamento motivico do compasso 7 de Take Your Time.....	56

Exemplo 32: Melodia de Take Your Time no contraponto de Montarroziana nº 01	56
Exemplo 33: Aproveitamento melódico do compasso 15 de Take Your Time.....	57
Exemplo 34: Relação melódica de Carioca com Montarroziana nº 01	57
Exemplo 35: Utilização da escala de blues	57
Exemplo 36: Relação de tuttis da base	58
Exemplo 37: Progressão harmônica da introdução de Montarroziana nº 03.....	59
Exemplo 38: Progressão harmônica da seção A de Montarroziana nº 03	59
Exemplo 39: Progressão harmônica da seção B de Montarroziana nº 03	59
Exemplo 40: Registro da progressão harmônica da coda de Montarroziana nº03	59
Exemplo 41: Melodias baseadas na de escala Ré Eólio	60
Exemplo 42: Melodia construída com base na escala de Ab Lídio.....	60
Exemplo 43: Registro da parte melódica da coda de Montarroziana nº 03.....	61
Exemplo 44: Groove da introdução de Montarroziana nº 03	61
Exemplo 45: Groove da seção A de Montarroziana nº 03.....	62
Exemplo 46: Groove da seção B de Montarroziana nº 03.....	62
Exemplo 47: Utilização de mesmo desenho rítmico entre a base e a melodia.....	63
Exemplo 48: Início da introdução de Montarroziana nº 03.....	63
Exemplo 49: Terminação feminina da Coda de Montarroziana nº 03.....	63
Exemplo 50: Relação de construção harmônica 1	64
Exemplo 51: Relação de construção harmônica 2	65
Exemplo 52: Variação melódica e rítmica do trecho de Carioca	65
Exemplo 53: Construção do modelo e reprodução.....	66
Exemplo 54: Construção melódica por meio da influência da escala de Dó Lídio b7.....	66
Exemplo 55: Motivo baseado na música Aruanda	67
Exemplo 56: Progressão harmônica da introdução de General Montarra.....	67
Exemplo 57: Progressão harmônica da seção A de General Montarra	68
Exemplo 58: Progressão harmônica da seção B de General Montarra	69
Exemplo 59: Progressão harmônica da seção C de General Montarra	69
Exemplo 60: Melodia da introdução de General Montarra	69
Exemplo 61: Parte melódica da seção A de General Montarra.....	70
Exemplo 62: Parte melódica da seção B de General Montarra	70
Exemplo 63: Frase 1 da seção C de General Montarra	71
Exemplo 64: Frase 2 da seção C de General Montarra	71
Exemplo 65: Frase 3 da seção C de General Montarra	72

Exemplo 66: Frase 4 da seção C de General Montarra	72
Exemplo 67: Parte rítmica da introdução de General Montarra	73
Exemplo 68: Transição de ritmos	73
Exemplo 69: Ritmo de funk da bateria da seção A de General Montarra	74
Exemplo 70: Groove da seção B e C de General Montarra.....	74
Exemplo 71: Início tético da melodia da seção A	74
Exemplo 72: Terminação feminina no final da seção B.....	74
Exemplo 73: Uso de trechos de Montarrojos na construção da frase 1 da seção C de General Montarra	75
Exemplo 74: Uso de trechos de Montarrojos na construção da frase 2 da seção C de General Montarra	76
Exemplo 75: Progressão harmônica da introdução de Lá em Goiás!!	77
Exemplo 76: Progressão harmônica da Ponte 1	78
Exemplo 77: Progressão Harmônica da seção A de Lá em Goiás!!	78
Exemplo 78: Progressão harmônica da seção B de Lá em Goiás!!	78
Exemplo 79: Progressão harmônica da seção A' de Lá em Goiás!!	79
Exemplo 80: Progressão harmônica da Ponte 2 de Lá em Goiás!!	79
Exemplo 81: Progressão harmônica da seção de improviso de Lá em Goiás!!.....	79
Exemplo 82: Utilização da técnica do <i>Pitch Cloosed Sound</i>	80
Exemplo 83: Melodia da seção A de Lá em Goiás!!	80
Exemplo 84: Melodia da seção B de Lá em Goiás!!	81
Exemplo 85: Melodia da Ponte 2 de Lá em Goiás!!.....	81
Exemplo 86: Final da seção B'	81
Exemplo 87: Registro do ritmo harmônico da base na introdução de Lá em Goiás!!.....	82
Exemplo 88: Groove da Ponte 1, baseado no Pagode sertanejo.....	82
Exemplo 89: Groove da seção de improviso baseado no ritmo de funk	83
Exemplo 90: Mudança de compasso na entrada da seção de improviso	83
Exemplo 91: Relação de tonalidade entre Congo do Serro e Lá em Goiás!!	85
Exemplo 92: Progressão harmônica da introdução de Sabor da Tarde	96
Exemplo 93: Exemplo de ostinato da base feito do compasso 1 ao 22	96
Exemplo 94: Uso de elementos de samba no desenho rítmico do bumbo	97
Exemplo 95: Clave cubana	98
Exemplo 96: Semifrase estruturada na escala alterada.....	98
Exemplo 97: Finalização da seção B	99

Exemplo 98: Finalização da seção B	99
--	----

SUMÁRIO

1 MEMORIAL	15
1.1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS MUSICAIS (MANASSÉS ARAGÃO).....	15
1.1.1 Contextualização do Encontro com Márcio Montarroyos	21
1.1.2 Graduação em Educação Musical pela UFG e Preparação para o Ingresso no Mestrado.....	25
1.1.3 Entrada no PPGPROM em 2018.1	30
2 CONSTRUÇÃO DO PRODUTO: RECITAL NA TRILHA DO GENERAL	35
2.1 AS OBRAS DE MÁRCIO MONTARROYOS	36
2.1.1 Processo Analítico.....	37
2.1.2 Elementos Recorrentes: Parte de Composição	38
2.1.3 Elementos Recorrentes: Parte de Interpretação/Improvisação	42
3 ANÁLISE DAS MÚSICAS DE MANASSÉS ARAGÃO	46
3.1 MONTARROZIANA N° 1	46
3.1.1 Relação com Márcio Montarroyos em Montarroziana n° 1	56
3.2 MONTARROZIANA N° 3.....	58
3.2.1 Relação com Márcio Montarroyos em Montarrozian n° 3:.....	64
3.3 GENERAL MONTARRA.....	67
3.3.1 Relação com Márcio Montarroyos em General Montarra.....	75
3.4 LÁ EM GOIÁS!!.....	77
3.4.1 Relação com Márcio Montarroyos em Lá em Goiás!!	84
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO MEMORIAL	86
ARTIGO: HIBRIDISMOS MUSICAIS EM MÁRCIO MONTARROYOS	87
INTRODUÇÃO	89
POR QUE FALAR DE MÁRCIO MONTARROYOS?.....	94
DESENVOLVIMENTO	96
APONTAMENTOS SOBRE ASPECTOS HÍBRIDOS EM SABOR DA TARDE	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104
APÊNDICE	107

1 MEMORIAL

Neste memorial, relato como aconteceu uma parte do meu caminho no âmbito da música. Os objetivos deste registro são: mostrar aspectos do início do meu processo de formação musical, descrever como aconteceu o contexto do meu encontro com Márcio Montarroyos e apontar alguns pontos realizados na graduação, preparação para o ingresso no mestrado e a entrada no PPGPROM na turma 2018.1. Ressalto que escolhi quatro peças de Montarroyos, trompetista e compositor carioca, como objeto de estudo para viabilizar a composição de quatro músicas que integram o produto final, cujo processo de construção também está descrito.

1.1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS MUSICAIS (MANASSÉS ARAGÃO)

Nasci na cidade de Anápolis-GO, em 1981, porém, as primeiras lembranças que tenho de minha vida aconteceram na Cidade Ocidental-GO, local onde meu pai, Muniz de Barros Aragão, um excelente sapateiro, levava-me sempre para as atividades da igreja Assembleia de Deus. Antes de sair de casa, sempre ouvíamos alguns hinos que eram reproduzidos em um aparelho de vinil, cujo som vinha de uma caixa cheia de espumas velhas.

Ficaram na memória as espumas e algumas músicas, tais como: Cem Ovelhas de Juan Romero¹ e Barbeiro de Sevilha de Rossini. Havia muito mais sons que formavam a paisagem sonora da nossa casa; porém, não me recordo de muita coisa. Certa vez, estava numa Igreja da Ceilândia-DF, da qual meu tio Antônio Paulino era o pastor. Nesse dia, ouvi um irmão cantando a música Cem Ovelhas. Fiquei tão emocionado ao escutar aquela obra, que resolvi pedir uma oportunidade para cantá-la também. O problema é que eu não sabia a letra e tive que resolver a questão fazendo um vocalize utilizando as sílabas LÁ RÁ RÁ RÁ RÁ.

Não me importei com a falta da letra, pois só queria cantar aquela melodia que estava na minha mente. Pensando bem, foi uma atitude corajosa, porque eu não deixei a vergonha tirar o meu prazer. Vejo que isso foi fundamental, pois aprendi ao longo do tempo que quando se faz música com emoção, o resultado pode ser interessante. Esse fato aconteceu nos anos 1980, época da minha infância.

¹ Informações obtidas por meio do site: <https://www.efratamusic.com.br/conteudo.php?id=1343&idsecao=1>. Acesso em 12/05/2019.

No Natal de 1994, minha mãe Marta Paulino Ramos presenteou-me com um teclado CCE. Depois que ganhei esse instrumento, comprei uma revista chamada “Toque Teclado” e comecei a estudar algumas melodias por meio de um método que induzia o aluno a ler música de acordo com uma notação específica criada pelos autores. Foi através desse caminho que iniciei, aos 13 anos, o meu estudo informal de música.

O resultado desse contato com a revista foi o aprendizado da melodia do Tema de Lara de Maurice Jarre. Mais tarde, entendi o motivo de ter decorado a música. Creio que foi influência do meu pai, pois ele sempre me falava sobre o filme “Doutor Jivago”, cuja trilha sonora continha essa obra. De alguma forma, eu acabei aprendendo um trecho musical que mais tarde eu aproveitaria.

Minha trajetória de estudo formal começou no mês de maio de 1995, na cidade de Anápolis-GO, onde ingressei num projeto de uma futura orquestra da igreja Assembleia de Deus, Ministério Madureira, com o professor Wender Mariano de Oliveira. Quando iniciei, as aulas haviam começado e o conteúdo de teoria estava avançado.

Não havia perspectiva de começarmos a tocar naquele início, por isso o curso da orquestra oferecia apenas aulas teóricas, porque a instituição não tinha comprado e nem tinha previsão de adquirir o material para o estabelecimento do conjunto. Por causa dessa situação, percebi que poderia ingressar em um outro projeto da igreja, que era a banda de música, uma vez que esse grupo possuía um trabalho efetivo de prática musical.

Minha mãe observou que eu estava levando a sério as aulas de música da orquestra, por isso resolveu apresentar-me ao maestro da banda (Jeferson Ramos), com o objetivo de viabilizar meu ingresso na Banda de Música. Depois de encontrar com Jeferson, marcamos uma visita na igreja para conversarmos com o diretor da Banda de Música, o Sr. Astrogildo de Assis. No dia marcado, fui à igreja com o maestro Jeferson para encontrar com o Sr. Astrogildo e fazer um teste que verificaria meu nível de conhecimento na música.

A avaliação consistia, basicamente, em identificar o nome das notas na clave de sol e falar o nome das figuras musicais com o seu respectivo valor. Não me saí bem nessa prova, devido às poucas aulas de teoria que havia assistido no projeto da orquestra, que não foram suficientes para que eu dominasse o conteúdo do teste. Acredito ainda que isso ocorreu, porque não tinha vivências musicais práticas.

No final do teste, o Sr. Astrogildo de Assis entregou-me uma apostila para que eu tivesse contato com o nome das notas de acordo com a marcação da clave de sol, e também

para que eu estudasse as figuras musicais. Após uma semana, refiz o teste e obtive melhor resultado, pois consegui responder a maioria dos questionamentos baseados no conteúdo proposto. Depois dessa aprovação, fui considerado apto para pegar um instrumento da banda.

O diretor da banda ofereceu-me um trompete; no entanto, o maestro Jeferson não permitiu que eu o levasse naquele momento, mas disponibilizou-me um bocal para que eu fizesse exercícios de Buzzering². Depois de alguns dias sem o instrumento, finalmente, havia chegado a hora de pegá-lo. Foi um momento especial, pois aquele primeiro contato era como se fosse a conquista de um troféu, porque eu já tinha investido tempo e dinheiro no estudo musical. Quando peguei o trompete, não consegui tocar o Si bemol três nos primeiros minutos, porém, após muita insistência dominei a nota e depois entendi que existia uma escala e logo comecei a tocar Tema de Lara, pois já tinha memorizado essa música que estava na revista “Toque Teclado”. Esse caminho de memorização sugerido pela revista foi bom para mim, porque me permitiu iniciar na música por um viés melódico.

Os primeiros dias na Banda de Música da igreja foram muito interessantes, porque a minha turma só realizou a estreia quando já dominávamos alguns hinos. Fiquei muito feliz quando tivemos a nossa primeira tocata, que aconteceu no início do segundo semestre de 1995. As coisas estavam muito bem, até que um dia conheci um rapaz chamado André Borges de Oliveira. No nosso primeiro encontro, ele ouviu o meu sopro e falou imediatamente sobre a mudança de timbre que eu poderia fazer ao tocar o instrumento. Naquele momento, abriu-se um outro horizonte para mim, embora eu não soubesse. Ele mostrou uma maneira diferente de perceber e fazer o som.

Hoje, entendo a importância daquele contato, posto que comentou sobre diferentes perspectivas de se enxergar a música; fez críticas ao processo de ensino que eu recebera até aquele instante e, em suma, disse que para se dominar a música era preciso muito esforço e estudo. Confesso que fiquei impressionado com aquelas colocações, pois o tipo de prática que eu estava inserido não se relacionava ao universo que ele falou.

No final do encontro, André Borges falou-me acerca da Banda Marcial de Anápolis-GO. Segundo ele, os alunos do referido grupo eram muito estudiosos e tinham muitos planos para o futuro. De posse dessas informações, resolvi fazer uma visita ao ensaio da Banda Marcial que acontecia aos sábados das 14:00 às 18:00. Foi muito interessante ver aquela corporação nas suas atividades. Primeiro, presenciei o ensaio de naipe e depois o ensaio geral.

² Fazer o som apenas com o bocal do trompete.

Esse dia foi especial, porque acabara de chegar um lote de trompetes novos da marca Yamaha, modelo 1335, e alguns trombones tenores da marca Júpiter. Tive a oportunidade de soprar num trompete daqueles.

Não me esquecerei nunca daquela sensação maravilhosa, porque achei o instrumento muito livre e macio, e era bem diferente do meu, um Weril furado. O curioso nessa história é que eu não ingressei imediatamente na Banda Marcial de Anápolis-GO. Demorei cerca de dois a três meses para tomar a decisão, devido aos ensinamentos evangélicos por mim recebidos, que não permitiam que me sentisse à vontade para buscar outros conhecimentos fora da igreja.

Enfim, tomei a decisão e ingressei na Banda Marcial. Tal atitude foi benéfica para mim porque, além de entrar na rotina da banda, ganhei imediatamente um outro trompete, cuja marca era Weril e o modelo Master. A felicidade era tanta que eu limpava o instrumento regularmente e até passava perfume nele.

Os momentos na Banda Marcial eram realizados da seguinte maneira: André Borges era o meu professor durante a semana e no final de semana pegávamos aula com o Prof. Marcelo Eterno. Quando estava nos ensaios da nova banda, estudava bastante, chegávamos a tocar oito horas por dia. Lembro-me bem que, por causa dessas práticas, fui presenteado com um trompete Yamaha 1335 novinho – um instrumento que havia chegado na nova remessa. Após essa conquista, fiquei feliz e com mais vontade de estudar.

No entanto, nem tudo foi perfeito. Certo dia eu estava tocando um quarteto de uma fuga de Johann Sebastian Bach com alguns amigos e recordo que, apesar de tocar as notas da forma correta, não conseguia assimilar a articulação que eles me passaram. Fiquei um pouco frustrado e então pensei que minha trajetória não aconteceria apenas tocando música erudita. Naquele instante, decidi que seria uma pessoa ligada também à música popular. Como eu tinha ganhado uma fita cassete que continha algumas músicas do trompetista Louis Armstrong, resolvi escutar bastante o som para aprender aquele jeito de tocar.

Nessa época, também tive contato com três discos que me influenciaram muito: “Miles Ahead”³ de Miles Davis, “Fathers and Sons”⁴ da família Marsalis e família Freemam e “Carnaval” de Winton Marsalis. Escutava muito os LPs e procurava tocar junto com aquelas gravações as faixas: Futuristic de Ellis Marsalis do disco “Fathers and Sons” e The Maids of Cadiz do disco “Miles Ahead”. Na verdade, acompanhar o disco passou a ser um pouco do meu estudo musical.

Em 1997, presenciei a saída da equipe de professores da Marcial composta pelo Maestro Jaime Borges, o Prof. Marcelo Eterno e a Profa. Margareth Borges que vinham de Goiânia todos os sábados para ministrar aulas para os alunos da Banda Marcial de Anápolis. Essa situação não foi boa para a Banda. Entretanto, com essa mudança, algumas coisas se transformaram, pois com o déficit de professores, eu acabei sendo contratado como um auxiliar de docente para ajudar nas atividades de ensino. Essa fase foi boa, porém poderia ter sido melhor se eu não tivesse quebrado um ciclo de aprendizagem. De repente, enfrentei aos 16 anos o desafio de ajudar a formar um naipe de trompetes e manter o padrão musical que tínhamos em nosso grupo.

Também em 1997, abandonei a banda de música da Igreja Assembleia de Deus e fui atuar no conjunto musical da Igreja do Evangelho Quadrangular – essa instituição ficava no Parque Iracema em Anápolis-GO. O convite para ingressar na Igreja do Evangelho Quadrangular foi de André Borges de Oliveira. Nesse novo ambiente, André tocava guitarra; meu primo David Paulino tocava violão; Thiago, bateria; irmã Neusa, vocal; Waléria nos teclados e eu no contrabaixo, e depois no trompete solo. Esse foi o meu primeiro conjunto e a minha iniciação no universo da improvisação, em termos práticos, pois nas músicas que tocávamos havia espaço para que eu pudesse fazer intervenções melódicas.

Nesse mesmo ano de 1997, minha família se mudou para a cidade de Luziânia-GO, entorno de Brasília. Considero esse fato significativo, porque nessa cidade tive contato com os músicos do quartel da Polícia Militar. Esses encontros foram viabilizados pelo meu padrasto Carlos Cosme Ramos, um sargento da Polícia Militar de Goiás. Nesse contexto, conheci o Sargento Ronaldo, trompetista da Polícia, que me falou sobre a Escola de Música de Brasília (EMB), local de formação de muitos artistas no Distrito Federal, além de mostrar algumas

³ É um álbum lançado em 1957 pela Columbia Records – uma parceria com o arranjador Gil Evans. É considerado um dos discos mais importantes da carreira de Miles Davis.

⁴ Álbum lançado em 1982 pela Columbia Records. É um disco que reúne algumas músicas interpretadas por membros da família Marsalis (Ellis Marsalis - Pai, Branford Marsalis e Winton Marsalis - Filhos) e membros da família Freemam (Von Freemam - Pai e Chico Freemam - Filho).

partituras que eram tocadas nas big bands da EMB. Contudo, o fato mais significativo para mim aconteceu quando o Ronaldo me mostrou uma gravação do trompetista Dizzy Gillespie. O comentário que ele fez foi o seguinte: “É muito bom ouvir um som de trompete desses. Esse som sujo é muito legal”.

A fala de Ronaldo despertou a minha atenção, porque até aquele momento, eu pensava que a sonoridade do trompete só era boa se tivesse amplitude e clareza; entretanto, aquele som que ouvira na fita de Gillespie apresentava um timbre diferente do que eu estava acostumado a ouvir. Tal fato trouxe a reflexão sobre a possibilidade de se construir a música de diferentes maneiras.

Durante o ano de 1997, fiquei transitando entre Anápolis-GO e Luziânia-GO. Esse período foi bom porque tocava na Banda Marcial de Anápolis-GO, no conjunto da Igreja do Evangelho Quadrangular e em alguns grupos instrumentais em Luziânia-GO. No ano de 1998, eu saí da Igreja do Evangelho Quadrangular e passei a frequentar a Igreja Cristã Evangélica, pois tinha entrado na Banda Via Céu, grupo que ofereceu a oportunidade de tocar estilos como o reggae e funk, cujos componentes eram: Paulinho (Vocal), Wolney (Bateria), Marcão (Guitarra), Frederico (Contrabaixo), Manassés (Trompete) e Célio (Teclado).

No ano de 1999, saí da Banda Via Céu e entrei na banda AR 5, grupo da igreja Comunidade Cristã. Entrar nessa nova fase foi bom, porque pude viajar para diversas cidades, incluindo algumas fora do Estado de Goiás. O fato de integrar esse trabalho trouxe uma demanda ligada ao estudo de harmonia e na concepção de tocar juntamente com outros instrumentos de metal, porque nessa fase eu não estava sozinho no naipe de metais; havia dois músicos que tocavam comigo: Kleber (Sax Alto) e Efrain (Sax Tenor), ambos sargentos da Aeronáutica.

Depois do encontro com os instrumentistas, a vontade de conhecer mais sobre a música instrumental aumentou. Lembro-me bem que Efrain mostrava algumas fitas cassete com alguns solos do Saxofonista Michael Brecker e Kleber foi responsável por uma das maiores alegrias musicais da minha vida, que foi escutar o trompetista carioca Cláudio Roditi através de uma fita cassete. A emoção foi especial, porque ouvir Roditi era como se fosse ouvir o Dizzy Gillespie tocando um samba.

Quando escutei a música feita por Roditi, tive a ideia de construir um material baseado na música brasileira. Nesse contexto, considero que o encontro com Cláudio foi marcante, haja vista que trazia em sua bagagem musical o jazz e os ritmos do Brasil, uma linguagem

traduzida no âmbito do seu fraseado e das suas articulações. Este foi um aspecto importante para que eu começasse a observar outros instrumentistas, especialmente um disco do trompetista carioca Márcio Montarroyos, que havia comprado em Anápolis-GO, cujo título era “Carioca”. Então, uma parte do meu estudo de trompete era baseado em escutar e tocar as músicas do disco do Cláudio Roditi, do Montarroyos e dos outros álbuns já citados. Paralelamente a isso estava fazendo as apresentações com a Banda AR 5.

Em 2001, busquei uma aproximação com o saxofonista Wellington José da Silva, músico que me ofereceu a oportunidade de começar a estudar improvisação de uma forma sistemática, através de algumas aulas em que ele abordou os acordes do campo harmônico maior e algumas questões de harmonia. A explanação dele foi importante, porque ele mostrou no piano a sensação de cada acorde e cada escala. Assim, entendi que, para se improvisar é importante ter alguma vivência das questões teóricas e não somente a prática. Além de ajudar na questão da improvisação, Wellington também me levou para o mercado de gravação. No estúdio, comecei a ampliar a minha atuação profissional com as primeiras vivências no registro de áudio. Com essa vivência, percebi que era preciso ter um conhecimento dos estilos e um grau técnico elevado para desempenhar o trabalho.

1.1.1 Contextualização do Encontro com Márcio Montarroyos

No ano de 2003, tive a oportunidade de participar do II Encontro Regional de Trompetistas ocorrido na cidade de Salvador-BA, nos dias 11 a 15 de maio desse mesmo ano. Frequentar esse evento foi importante por causa da minha participação nas *Master Classes* dos professores Charles Schlueter e Fernando Dissenha, e pelo primeiro encontro com o trompetista Joatan Nascimento. Fiz questão de encontrar Joatan, pois queria que ele me transmitisse alguns conselhos para auxiliar na conquista do objetivo de ser um improvisador dentro do jazz. No entanto, ele alertou-me para a valorização da música brasileira, falou sobre Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal dentre outros músicos brasileiros que poderia me nortear para construir uma maneira de atuar relacionada aos aspectos do Brasil.

Tive uma segunda chamada à valorização da música brasileira por influência do meu primo, David Paulino, que tocava violão e sempre me falava do Mestre Gamela⁵, um excelente professor de violão que formou diversos músicos, dentre os quais podemos citar: Nelson Faria, Lula Galvão, Genil Castro. Gamela trabalhava em Brasília-DF e morava em Anápolis-GO, sendo que em Anápolis ele tinha um aluno de muito destaque – o compositor e violonista Muth Lopes, pessoa que me trouxe uma nova motivação para um maior envolvimento com a Bossa Nova e Música Instrumental Brasileira. Dessa forma, o encontro com Joatan, Muth e o Mestre Gamela teve como resultado o começo de um planejamento para a construção do meu primeiro trabalho solo.

Com relação à ampliação da pesquisa para a gravação do meu disco, comecei também a enxergar mais o trompetista Márcio Montarroyos, um músico carioca que nasceu em 1948 e faleceu em 2007, cuja importância se tornava mais clara para mim na medida em que fui descobrindo a grande participação do Márcio, em discos e shows, nos trabalhos de vários artistas brasileiros, além de ter ciência de alguns dos seus trabalhos solo, sobretudo os LP's "Carinhoso" e "Carioca". Tudo isso por meio da escuta, com Muth e o Mestre Gamela, de muitos discos relacionados à música brasileira.

No ano de 2006, eu estava com 25 anos quando conheci dois músicos que também me influenciaram muito – o contrabaixista goiano Bororó e o violonista e compositor Gustavo Ribeiro. Eles me incentivaram a gravar meu primeiro disco solo no início do ano de 2006. Como eu já tinha algumas composições, Gustavo Ribeiro falou que Bororó poderia me ajudar a organizar o material que eu tinha, dada a sua vasta experiência como compositor e produtor dentro da cena da música popular brasileira.

O plano para construir o disco era fazer a gravação em Anápolis-GO, no estúdio do Dr. Frederico e de Ana Queiroz, com a participação de vários músicos da cidade. Conseguimos registrar seis faixas, mas o projeto não deu certo, pois faltaram recursos financeiros. O mais importante nessa história foi o encontro com Bororó, porque ele me ensinou muita coisa no âmbito da composição, gerenciamento da minha carreira e na busca por uma identidade.

⁵ Desenvolveu um método próprio de ensino de violão solo, publicado sob o título de "A Arte do Violão Solo", com o qual iniciou artistas como Cássia Eller, Rosa Passos, Dado Villa-Lobos, Zélia Duncan, Nelson Farias e Marcio Faraco. Esse método foi implantado em várias escolas do país. Acompanhou vários cantores brasileiros tais como: Dalva de Oliveira, Maysa, Agostinho dos Santos, Ivon Cury, Carlos Galhardo, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto. Tocou também ao lado de outros instrumentistas, como: Baden Powell, Maurício Einhorn.

Depois desse primeiro contato, também me ajudou a atuar como músico acompanhante com nomes de destaque tais como: Milton Nascimento, Ivan Lins e Toquinho.

Mesmo com a primeira experiência de gravação não sendo finalizada, não desanimei e continuei tentando até que, no ano de 2009, tive um projeto aprovado em um edital da Lei de Incentivo à Cultura pela Prefeitura Municipal de Goiânia. Esse fomento viabilizou a gravação do meu primeiro disco intitulado “Caminhos do Brasil”. Literalmente a realização de um sonho, pois eu pude gravar 11 músicas com a produção do contrabaixista Bororó e o acompanhamento dos seguintes músicos: Gilson Peranzetta (piano e acordeom), Cristóvão Bastos (piano), Teo Lima (bateria), Fred Valle (bateria), Jurin Moreira (bateria), Muth Lopes (violão), Gustavo Ribeiro (violão), Marco Brito (teclados), Gleyson Andrade (violão de aço), Henrique Reis (teclados), Aldivas Ayres (trombone), Zé Canuto (sax soprano), Foka (sax tenor), Luiz Fagner (trombone).

Na verdade, eu sabia que não tinha condições de assumir toda a produção desse disco, devido à falta de experiência. Por isso, enxerguei essa etapa como um aprendizado musical que revelou a importância de se pensar na música com o foco no planejamento e na pesquisa dos estilos que se pretende registrar no ato de produzir um trabalho solo. Isto porque, em outros momentos, eu pensava que a música se resumia numa performance de excelência. Claro que não estou dizendo que a performance tem que ser deixada de lado, tendo em vista ser fundamental para expressar as ideias. Nesse contexto, o próprio nome do trabalho *Caminhos do Brasil* revelou-me que existem estradas diversas por onde se pode andar para descobrir a cultura e se descobrir ao mesmo tempo.

Figura 1 - Capa do CD “Caminhos do Brasil”, lançado em 2011



Fonte: Arquivo do próprio autor

Você tem que ter vocabulário para tocar música, para tocar jazz, você tem que ser muito rico em vocabulário musical naquele estilo. Agora, como é que faz para ter vocabulário? Aí, é um estudo de vida, você vem e sofre influência de outros músicos, de outros solistas, de música erudita, de samba. Aí você consegue um estilo. Um estilo é o que todo mundo tem que procurar. É o estilo.⁶

Penso que não se pode fechar o pensamento e a percepção, porque o ato da criação precisa ser irrigado de diferentes materiais, tanto no que tange à performance ou à composição. À vista disso, procurei sempre estar atento ao que me rodeia como forma de potencializar as oportunidades que me foram oferecidas.

Nesse sentido, ressalto que o objetivo da criação do meu produto final, neste trabalho, foi a interpretação de oito músicas – quatro composições do Montarroyos e quatro composições de minha autoria – feitas através do aproveitamento de alguns elementos do músico retirados do panorama composicional elencado. Tal iniciativa é uma forma de agregar elementos da sua estética em meu vocabulário, e de divulgar um pouco o seu trabalho, que poderá ser uma inspiração para muitos no decorrer dos tempos.

1.1.2 Graduação em Educação Musical pela UFG e Preparação para o Ingresso no Mestrado

Minha graduação em música começou no ano de 2005 e terminou em 2008. O curso que escolhi foi Educação Musical com habilitação em Ensino Musical Escolar. Essa graduação foi fundamental para meu aprimoramento profissional, especialmente no que tange a algumas questões trouxeram maior conhecimento e aprofundamento para minha trajetória musical. O estudo do método científico e da pesquisa foi um dos mais importantes legados que conquistei no período de graduação.

Nesse sentido, fui estimulado pela minha primeira professora de Metodologia de Pesquisa Marília Laboissière a começar a perceber que, no âmbito da sociedade, existem diversos problemas que poderiam ser compreendidos ou resolvidos, caso houvessem explicações ou soluções para as questões estabelecidas. Esse aprendizado mostrou-me a possibilidade de perceber um problema, formular uma hipótese, testá-la e tirar minhas conclusões para uma possível resolução.

Nesse contexto, minha primeira proposta de pesquisa estava relacionada ao tema do aquecimento em Bandas Marciais. Fiz essa escolha porque observava algumas bandas na

⁶ MONTARROYOS, M. **Entrevista para a TV Senado**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4u3wb7yGnU>. Acesso em: 16 jul. 2019.

cidade de Goiânia e percebi que muitas tinham dificuldade de manter uma afinação equilibrada. Para resolver o problema levantei a hipótese de que o aquecimento em conjunto seria uma possível solução para resolver o desequilíbrio da afinação. O resultado desse trabalho foi o meu primeiro projeto de pesquisa intitulado: *O Aquecimento em Bandas na Cidade de Goiânia*. Essa base ofereceu condições para que eu pudesse construir meu projeto de pesquisa que originou o meu TCC, a ser descrito posteriormente.

Outro ponto importante no curso de graduação foi o Estágio Supervisionado, etapa que também está na base de minha formação, porque tive a oportunidade de verificar na prática algumas questões teóricas apresentadas no início dos estudos na universidade, confirmar se o curso que escolhera era realmente o certo e enxergar a importância de uma prática orientada.

O curso de licenciatura em educação musical tinha uma grande carga horária de matérias teóricas; essa característica trazia ansiedade aos alunos, pois havia uma expectativa de começar logo as atividades práticas. No entanto, entendi que o estudo de metodologias, dentro de uma perspectiva teórica, tinha o objetivo de oferecer conhecimentos para dar segurança em nossas futuras ações.

Com o passar do tempo, a verificação do aprendizado das questões teóricas foi feita nos espaços disponibilizados pela coordenação do curso de graduação da época. Lembro-me bem dos resultados que alcançamos em nossas primeiras aulas: a mudança de estratégias para alcançarmos a meta proposta; a reflexão sobre a importância do domínio do conteúdo e a adoção da avaliação como ferramenta para melhorar a nossa atuação.

Ao passar pelas primeiras experiências no campo de estágio, também refleti sobre a escolha profissional que havia feito. Pensei que teria dificuldades de desenvolver atividades para mudar a vida dos alunos. Entretanto, entendi que o meu papel como professor era estabelecer uma meta para os discentes e os objetivos seriam alcançados no decorrer do processo. Observei essas questões de acordo com a seguinte citação de Maria Célia de Abreu: “É aonde o professor pretende que seus alunos cheguem que se torna o ponto orientador das decisões tomadas ao como chegar lá.” (ABREU; MASETTO, 1990, p. 50). Esse tipo de pensamento me encorajou a prosseguir.

No processo de ensino-aprendizagem faz-se necessário possuir uma visão geral que vai auxiliar o docente na prática pedagógica. Nesse sentido, considero que o estabelecimento de uma prática orientada, que se traduz na ministração de aulas com a supervisão de um professor é importante. Esse ponto foi atingido nos seguintes locais da prática de estágio:

Colégio Aplicação da UFG sob a supervisão da Profa. Dra. Denise Álvares e a Profa. Adriana Aguiar; Centro Comunitário da Vila Redenção em Goiânia, sob a supervisão da Profa. Dra. Flávia Cruvinel.

A experiência geral do estágio mostrou-me que os resultados são significativos quando eles se relacionam com uma base teórica inicial, e uma prática ligada aos conceitos aprendidos em sala de aula. Outro ponto alcançado foi a confirmação de minha escolha como professor, porque vi a possibilidade real de implementar algum tipo de mudança no meio social por meio da prática pedagógica. O último ponto relevante relaciona-se com o valor que aprendi a dar na orientação dos professores, porquanto mostrou-me que posso implementar diversas práticas por meio de parâmetros estabelecidos.

Agora, trarei alguns questionamentos no intuito de oportunizar uma visão clara do que aprendi com o meu trabalho de conclusão de curso intitulado: *Processos de hibridação: uma investigação do CD Fogaréu do músico goiano Bororó*, sob orientação da Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza. Também é necessário saber como esse aprendizado contribuiu para a escolha do tema e o desenvolvimento de minha pesquisa de Pós-Graduação.

Sendo assim, trago as seguintes indagações: É possível enxergar o encontro de vários elementos culturais no âmbito da cultura goiana? Bororó faz algum tipo de mistura em sua música? Como foi o processo de hibridação na obra de Bororó?

Falar sobre a cultura brasileira é interessante, pois ao pensar um pouco na quantidade de elementos que nos rodeiam, percebe-se que existem vários objetos que se misturam. Em Goiás, essas características estão presentes em inúmeras manifestações culturais tais como: Folia de Reis, Cavalhadas, Procissão do Fogaréu, a Moda Caipira e em eventos musicais ligados ao universo da música sertaneja que se divide em diferentes vertentes, tais como o Arrocha e Sertanejo Universitário.

Com relação à procissão do Fogaréu⁷, e seu caráter de trocas, Ana Guiomar (2008) faz o seguinte comentário:

Lá pelas dez horas da noite, um céu de lua cheia, no adro da igreja do Rosário, começa a se formar a multidão que, na hora primeira da Quinta-feira Santa, assistirá os farricocos encenando a procura por Jesus no recinto em sua última ceia. Pessoas da terra, pessoas que vieram de perto, pessoas que vieram de longe unem-se na espera: os “de fora”- turistas - esperando o “novo”; os “de dentro”- vilaboenses - esperando o “velho” que se torna novo pelo olhar dos “de fora”, pela memória que se transforma nos gestos que se renovam. (SOUZA, 2008, p. 136)

⁷ Evento realizado na Semana Santa na cidade de Goiás-GO.

Respondo agora ao segundo questionamento dessa parte da construção do meu TCC, falando sobre o contrabaixista goiano Bororó⁸, um exemplo de artista que buscou construir a sua identidade musical por meio da hibridação de alguns estilos. Para entender porque Bororó é esse exemplo de artista goiano que traz o hibridismo na base de sua formação, é preciso saber que ele teve acesso a vários tipos de informação musical, desde a sua infância, uma vez que em sua casa era comum o contato com diversos estilos como demonstrei na seguinte citação de meu TCC:

O seu contato com a música veio com o convívio familiar. Seu pai e sua mãe, tocando acordeom e violão, mesmo dentro de uma simplicidade (conforme testemunho de Bororó) acostumaram o jovem Dimerval (Bororó) a escutar um repertório variado que incluía, além do cancionário da Folia de Reis, compositores como Dilermando Reis, Garoto, Cascatinha e Inhana, Tônico e Tinoco, Nazareth e, surpreendentemente, o “erudito” Heitor Villa-Lobos. Vivência que desde muito cedo levou Bororó a se acostumar com um mundo musical sem fronteiras. (ARAGÃO, 2008, p. 21)

Bororó mostra o hibridismo musical em seu CD *Fogaréu*, ao trazer aspectos da cultura goiana, tais como a Folia de Reis e a Procissão do Fogaréu misturados com elementos da cultura pop, jazz e música erudita. Ao observar essas questões, percebi que o caminho trilhado por Bororó era análogo ao de outros artistas, tais como o já citado trompetista carioca Márcio Montarroyos, que também construiu uma parte de sua identidade musical promovendo misturas de estilos, fato que pode ser comprovado ao escutar obras dos discos “Carioca”, “The Congado Celebration”, “Magic Moment”.

Portanto, ao observar esse caminho trilhado pelos artistas citados resolvi estudar alguns parâmetros composicionais de Márcio Montarroyos, que tocava o mesmo instrumento que eu. Essa ideia deu forma ao tema que determinei para a minha pesquisa de mestrado em música, cujo título é: *Composições para trompete a partir de quatro peças de Márcio Montarroyos*.

A busca por um aperfeiçoamento no âmbito da composição musical, da performance e da questão pedagógica, aspectos esses que estão ligados com a minha carreira de músico solista e como professor da Rede Estadual de Goiás, são as motivações que me levaram a buscar uma formação continuada no nível de Pós-Graduação.

⁸ O contrabaixista e compositor Bororó, batizado como Dimerval Felipe da Silva, nasceu na cidade de Goiânia no ano de 1953, no dia 16 de setembro. Possui uma grande atuação no âmbito da música brasileira, pois já acompanhou diversos artistas de renome internacional, tais como: Sérgio Ricardo, Milton Nascimento, Toquinho, dentre outros. É considerado uma referência na área de composição musical, por causa de seu trabalho que traz em sua base a mistura de vários elementos que se relacionam ao resgate da cultura popular, da MPB e da música pop.

Para viabilizar essa conquista, tive que buscar uma preparação para a entrada no mestrado. Falo isso porque, após terminar a graduação, fiz a inscrição para o ingresso no Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Como estava no início da carreira acadêmica, eu sabia que teria que dar um passo a mais em meus estudos para obter a aprovação nesse programa.

Nesse sentido, fiz uma preparação para fazer a seleção no ano de 2011 na linha de pesquisa relacionada à Música Criação e Expressão (MCE) da seguinte maneira: estudei com o Prof. Ms. Juliano Lima questões relacionadas à história da música. Para a prova escrita, foquei na bibliografia indicada no edital. Na parte de performance, fiz um projeto com o seguinte tema: *A construção do estilo de Márcio Montarroyos*. Na verdade, eu não passei nessa seleção por causa da reprovação na prova escrita. No entanto, percebi que teria que me empenhar mais na leitura das referências indicadas para conseguir estabelecer uma relação dos temas apresentados nos textos com as questões oriundas do processo seletivo.

Em 2016, tentei ingressar novamente no mesmo programa da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG em uma nova linha de pesquisa: Música, História, Cultura e Sociedade (MCS). Nessa preparação, eu tive aulas com o Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha. A orientação do Prof. Dr. Estércio foi ligada à minha linha de pesquisa desenvolvida no meu TCC, e ao estudo de alguns gêneros musicais ligados à história da música ocidental. Não obtive aprovação nessa seleção por causa de uma reprovação na prova de língua inglesa.

Apesar de ter prestado a seleção para o ingresso na EMAC-UFG por duas vezes e não ter obtido aprovação, percebi que o tempo gasto na preparação me trouxe um aprimoramento na questão do conhecimento sobre história da música, percepção musical e sobre a confecção do projeto de pesquisa.

No final de 2017, fiquei sabendo que o Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM-UFBA) havia aberto a inscrição para o processo seletivo para a turma 2018.1. Como possuía um projeto relacionado à Construção da Identidade Musical de Márcio Montarroyos, resolvi mudar o tema para: *A Preparação para a Performance e Composição por meio da Obra de Márcio Montarroyos*, a fim de me submeter à seleção. O estudo da parte musical dessa etapa também foi realizado com o Prof. Dr. Estércio. Como tinha sido reprovado na prova de línguas no outro teste, resolvi fazer aulas de inglês instrumental. Finalmente, consegui a aprovação. Agora era a hora de realizar a pesquisa no programa escolhido.

1.1.3 Entrada no PPGPROM em 2018.1

O ingresso no PPGPROM, na turma 2018.1, foi bastante significativo, pois obtive a aprovação com o projeto intitulado: “*A preparação para a composição por meio da obra de Márcio Montarroyos*”. Esse estudo faz parte de minha formação continuada como compositor e trompetista. Creio que os seus desdobramentos causarão impacto não apenas na minha pessoa, mas possibilitarão a outros profissionais vislumbrar algumas possibilidades trazidas por Montarroyos e desenvolvidas por mim nesse trabalho, o qual se concretiza no produto final do curso – um recital com músicas de Márcio Montarroyos e Manassés Aragão intitulado “*Na Trilha do General*”. Destaco que as disciplinas que cursei foram fundamentais para a delimitação do foco da pesquisa; por isso descrevo abaixo o relato sobre os principais pontos.

Na disciplina Estudos Bibliográficos, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Amorim, aprendi a delimitar um panorama das composições de Montarroyos a ser interpretado e utilizado como fonte de inspiração nas minhas obras. Também fiz uma revisão significativa na questão da pesquisa em música.

Na disciplina Música, Sociedade e Profissão, ministrada pelo Prof. Dr. Lucas Robatto, compreendi através de diversas leituras que a música está inserida em um contexto social e, por conta desse fato, é influenciada e influencia a sociedade. Nesse sentido, entendi também que o aprendizado do conceito de “Ecologia da pesquisa” foi muito válido, pois tive ciência de que fazer um trabalho, por meio de referências tal como eu estou realizando, pode ser aproveitado por outros pesquisadores que se interessam pelo tema que delimito neste estudo, fato esse que pode colaborar para o enriquecimento das questões ligadas ao conhecimento musical.

Outra disciplina importante foi Métodos de Pesquisa em Execução Musical, ministrada pelos professores Dr. Lucas Robato, Dra. Luciene Cardasi e Dra. Diana Santiago. Destaco que as discussões implementadas por esses professores nos levaram a refletir acerca dos seguintes temas: “O entendimento da retórica e da ideologia”, baseado em Umberto Eco; “Criatividade e Linguagem”, baseado em Muniz Sodré; “A música em nossa vida” baseado em Nikolaus Harnouncourt.

Cursei também uma disciplina de composição com o Prof. Dr. Pedro Amorim, onde ele nos falou sobre a importância de se estabelecer “materiais, processos e formas” no ato da

composição. Como resultado prático desse caminho composicional, elenquei alguns materiais no panorama composicional de Márcio Montarroyos que estabeleci, e criei por meio deles as músicas: Lá em Goiás !! e Montarroziana nº 1.

Com relação às práticas supervisionadas, divididas em três semestres, tive a oportunidade de desenvolver tanto aspectos técnico-interpretativos como aspectos composicionais, que serviram de base para a viabilização do produto final do meu mestrado. Nos aspectos técnicos, registro a contribuição que obtive participando de diversos recitais com o Grupo Charanga Jazz, com a Banda Sinfônica do Estado de Goiás (BSG) na preparação para o Show *Manassés Aragão Quarteto*, que aconteceu no dia 06 de julho de 2018, na gravação do CD “Confluente”, e na primeira versão do Show: *Na Trilha do General*, que aconteceu dia 26 de julho de 2019.

Nos aspectos composicionais, escrevi também nesse período, quatro músicas: Montarroziana nº 1, Montarroziana nº 3, General Montarra e Lá em Goiás!! Descreverei o processo de criação dessas obras na última parte desse memorial. Compus, ainda nesse período, 10 músicas que compõem o meu segundo CD, cujo título é “Confluente”.

Figura 4 - Capa do CD “Confluente” (lançado em 2019)



Fonte: Arquivo do próprio autor

Figura 5 - Contracapa do CD “Confluente” (lançado em 2019)



Figura 6 - QR Code CD “Confluente”



Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4hPekkj5aicYvmD2vh0oot?si=doR5Z1byQrqi7ARxRbBmg>

O CD “Confluente” é um dos resultados das práticas supervisionadas. Esse trabalho também foi viabilizado pela Lei de Incentivo à Cultura. A produção musical foi do contra baixista goiano Bruno Rejan e os músicos que me acompanharam foram: Fred Valle (bateria), Jader Gomes (bateria), Hélio Júnior (contrabaixo), Merê (contrabaixo), Bororó (contrabaixo), Stevão Silva (teclados), Foka (sax soprano e sax alto), Wanderson Nascimento (sax tenor), André Luiz (trombone), Gustavo Ribeiro (violão) e Evaldo Robson (flauta).

Na verdade, esse disco foi um estudo que me auxiliou tanto na teoria das composições, haja vista que precisei obter alguns conhecimentos relacionados à técnica de composição,

como na prática interpretativa, e também é uma ferramenta a mais na construção de minha identidade como compositor e intérprete.

Todas as composições foram feitas por mim, com exceção da música Amigo Agripino que teve a parceria com o contrabaixista Bororó. Os títulos das músicas são: Montarroziana nº 2, De Souza, Andréia, Samba natural, Permanência, Isaque, Bandulakeiras, Dia tranquilo, Amigo Agripino, Heloísa.

No aspecto pedagógico, ministrei aulas de trompete para os alunos do Colégio Estadual de Período Integral Edmundo Pinheiro de Abreu. Também organizei o II Encontro de Trompetistas da região Metropolitana de Goiânia. O conteúdo desenvolvido nesses locais de atuação foi a explanação sobre os conceitos básicos da performance do trompete, como a respiração e emissão da coluna de ar e um resumo de minha pesquisa ligada à Márcio Montarrojos.

Figura 7 - II Encontro de Trompetistas e alunos do CEPI Edmundo Pinheiro de Abreu



Fonte: Arquivo do próprio autor

No decorrer da pesquisa, tive o Prof. Dr. Joatan Nascimento como orientador. Para ele apresentei o tema da pesquisa com o objetivo de tratar sobre questões de interpretação e composição. No entanto, ele me sugeriu delimitar o foco apenas na criação das músicas que seriam tocadas durante o curso, porque naquele momento a minha prática estava mais ligada à composição. Sendo assim, o título de minha pesquisa foi: *Composições para trompete a partir de quatro peças de Márcio Montarrojos*.

Destaco também as aulas de trompete ministradas pelo Prof. Joatan, seja de forma presencial ou on-line, onde foram trabalhados três pontos essenciais: 1) Apresentação da demanda ligada ao levantamento dos aspectos recorrentes no âmbito da composição e interpretação/improvisação em Montarrojos, para embasar o meu processo composicional;

2) Discussão sobre a performance no trompete através da relação do conceito da conexão de notas com um mesmo formato⁹ e com a ideia de trabalhar a técnica, em várias situações, embasada nesse conceito; 3) Observação de apresentações que ele realizou no restaurante Poró, no bairro Santo Antônio Além do Carmo, e na Casa da Mãe, no bairro Rio Vermelho, na cidade de Salvador-BA. Nesses encontros, pude observar sua performance e tocar com ele em alguns momentos, como foi o caso da participação que fiz no restaurante Poró, interpretando juntamente com ele a música Só Danço Samba de Tom Jobim.

⁹ Entende-se por “formato” a questão de uma mesma ressonância e um mesmo corpo de som e timbre, sendo que essa situação pode ocorrer em notas de alturas diferentes e durações diferentes.

2 CONSTRUÇÃO DO PRODUTO: RECITAL – NA TRILHA DO GENERAL¹⁰

Tendo em vista que o objetivo geral do mestrado em música, oferecido pelo PPGPROM-UFBA, no sentido de “formar profissionais qualificados para o exercício de práticas profissionais avançadas e transformadoras de procedimentos e especializados nas áreas de atuação profissional em música” (PPGPROM, 2020), trago como objetivo principal do presente trabalho “produzir novos conhecimentos musicais, através de estudos de obras do compositor Márcio Montarrooyos, como desenvolvimento artístico para a atuação profissional em música.” Para tanto, o objetivo específico é a elaboração do produto final – a apresentação, no término do curso, de um recital – Na Trilha do General – um show com músicas de Márcio Montarrooyos e composições de minha autoria.

Como primeiro ponto do registro desta construção, destaco que a estratégia metodológica para elaborar o produto relaciona-se com os seguintes passos: 1) escolha de quatro músicas de Márcio Montarrooyos: Carioca, Sabor da tarde, Take Your Time e Congo do Serro juntamente com o glossário que traz definição de alguns estilos usados nas obras citadas e nas minhas composições; 2) descrição de elementos composicionais e interpretativos recorrentes nas músicas do Márcio; 3) composição de quatro músicas: Montarroziana nº 01, Montarroziana nº 03, General Montarra e Lá em Goiás!!; Ressalto que a descrição da relação de aproveitamento do material de Montarrooyos no meu processo composicional encontra-se na análise das músicas de minha autoria no final deste memorial.

2.1 AS OBRAS DE MÁRCIO MONTARROYOS

Segundo Marcelo Rocha dos Passos (2016), Márcio Montarrooyos foi um músico que abriu caminhos para a utilização de recursos tecnológicos¹¹ na manipulação em tempo real do timbre do trompete. Por meio desta informação, observa-se que os aparatos utilizados viabilizaram novas sonoridades no âmbito da interpretação. Como este trabalho teve o foco na questão composicional, observei uma nova da contribuição sonora, ligada à confecção de diferentes formas, utilização de elementos da cultura regional, misturados com elementos do

¹⁰ Segundo depoimento do trompetista Moisés Alves (2020), Márcio Montarrooyos tinha o apelido de “General”, devido a sua influência com inúmeros músicos brasileiros. O vídeo registrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=flq23d2qvjA>, intitulado “Para sempre General Montarrooyos”, mostra um pouco dessa relação.

¹¹ Passos (2016) afirma que os recursos tecnológicos utilizados por Montarrooyos foram: *Delay e Wah Wah*. O *Delay*, cria um efeito de eco e *Wah Wah*, atenua algumas frequências ao ser acionado.

jazz, além de outros recursos de estruturação musical dentro do panorama delimitado de acordo com a seguinte lista:

- 1) **Carioca** – registrada no disco “Carioca” de 1983.

Figura 8 - QR Code Montarroyos - Carioca (1983)



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7il4A0Qi2w8&pbjreload=10>

- 2) **Sabor da Tarde** – registrada no disco “Magic Moment” de 1982.

Figura 9 - QR Code Montarroyos – Sabor da Tarde (1982)



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9zBXC6tEl0A>

- 3) **Take Your Time** – registrada no disco “Terra Mater” de 1989.

Figura 10 - QR Code Montarroyos Take Your Time



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=boD52ndL6eA>

- 4) **Congo do Serro** – registrada no disco “The Congado Celebration” de 1995.

Figura 11 - QR Code Montarroyos Congo do Serro



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fi8-kVB5mDU>

Glossário de Estilos

Balada: O conceito do termo “Balada” utilizado nesse trabalho foi construído para mostrar os seguintes pontos de mudança na seção B da música Sabor da Tarde de Márcio Montarroyos:

1) Mudança de levada rítmica do contrabaixo que apresentou um caráter mais simples na condução ao tocar notas mais longas em comparação à marcação da seção A; 2) Uso de notas mais com mais espaço na parte da bateria; 2) Parte melódica estruturada com notas longas.

Capoeira: Termo utilizado para caracterizar a construção do acompanhamento rítmico feito no improvisado de Congo do Serro, cujas características do ostinato remetem ao ritmo feito nos cantos da Capoeira Regional¹². Destaca-se que o andamento desse acompanhamento é mais rápido de algumas levadas feitas na Capoeira Angola¹³.

Funk Soul: Estilo usado em grande parte da música Sabor da Tarde, e caracterizado por uma levada rítmica densa feita pelo contrabaixo e bateria. Surgiu através da música negra norte americana no final da década de 1960, cuja origem aconteceu a partir da soul music com algumas influências do rhythm and blues, rock e música psicodélica.

Pagode Sertanejo: Levada rítmica presente em grande parte da minha composição chamada Lá em Goiás!! Sua construção remete a um importante estilo de música caipira: o **pagode de viola**, termo popularizado a partir do violeiro Tião Carreiro¹⁴, que desenvolveu um ritmo particular e intrincado de dedilhado na viola caipira de dez cordas cuja ideia era misturar três ritmos muito populares do norte de Minas, o coco, calango e cipó preto

¹² A Capoeira Regional é uma manifestação da cultura baiana, que foi criada em 1928 por Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba). Bimba utilizou os seus conhecimentos da Capoeira Angola e do Batuque (espécie de luta-livre comum na Bahia do século XIX) para criar este novo estilo. Para fugir de qualquer pista que lembrasse a origem marginalizada da capoeira, mudou alguns movimentos, eliminou a malícia da postura do capoeirista, colocando-o em pé, criou um código de ética rígido, que exigia até higiene, estabeleceu um uniforme branco. Disponível em <https://www.portalsaofrancisco.com.br/esportes/capoeira-regional#:~:text=A%20Capoeira%20Regional%20%C3%A9%20uma,para%20criar%20este%20novo%20estilo.> Acesso em 04/01/2021.

¹³ A Capoeira Angola é o estilo original praticado pelos escravos. Essa maneira de jogar capoeira é caracterizada por ser mais lenta, composta de movimentos furtivos e executados de modo rasteiro. O componente básico desse estilo é a malícia. Essa “malandragem” consiste em simular movimentos que sirvam de engodo ao oponente em combate. Disponível em <https://www.todamateria.com.br/capoeira/> . Acesso em 04/01/2021

¹⁴ José Dias Nunes - Montes Claros, Minas Gerais, 13 de dezembro de 1934 — São Paulo, São Paulo, 15 de outubro de 1993

2.1.1 Processo Analítico

Analisar as músicas do produto final é fundamental para que se possa entender como ocorreu o caminho da criação das minhas composições – um dos objetivos desta pesquisa. Nesse caso, destaco que a primeira etapa do processo analítico se relaciona com a audição e levantamento dos pontos recorrentes nos aspectos da composição e interpretação/improvisação em Montarroyos. Na segunda etapa haverá uma análise das músicas de minha autoria com o objetivo de demonstrar os aspectos de instrumentação, harmônicos, melódicos, rítmicos, formais e a relação de aproveitamento do material recorrente de Montarroyos.

Para fundamentar teoricamente os apontamentos obtidos na parte de composição, serão utilizados os seguintes referenciais: “Composição: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro” de Antônio Adolfo (1997) e “Contraponto tonal e fuga” manual prático de Any Raquel Carvalho (2002). Para o esclarecimento das questões harmônicas serão usados os livros de Ian Guest (2006) “Harmonia Método Prático” (v. 1 e 2) e “Harmonia e Improvisação” (v. 1) de Almir Chediak (1986). Para fundamentar as questões de improvisação será adotada a dissertação de mestrado de Marcelo Rocha dos Passos (2016) intitulada: *Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco Stone Alliance*.

2.1.2 Elementos Recorrentes: Parte de Composição¹⁵

Os pontos trazidos por Márcio Montarroyos, no âmbito das composições elencadas para a criação do show “Na Trilha do General”, foram descritos abaixo e serviram de material para a criação das minhas obras.

a) Aspectos de Instrumentação

Encontrou-se na análise das músicas de Montarroyos a seguinte instrumentação: Trompete, Flugelhorn, Teclados, Guitarra, Violão, Contrabaixo, Bateria e Percussão.

¹⁵ A verificação dos elementos identificados ocorrerá de acordo com os registros das partituras que estão em anexo.

b) Aspectos Harmônicos

⇒ Utilização de baixo pedal

MÚSICA	NOTA PEDAL	SEÇÃO
Carioca	E	Coda, a partir do compasso 50
Sabor da Tarde	A	Improviso 1, do compasso 43 ao 63
Take Your Time	E	B, do compasso 18 ao 31

⇒ Nas progressões, uso de empréstimos modais.

MÚSICA	EXEMPLO DE EMPRÉSTIMO
Sabor da Tarde	Vm7 e VIIIm7 na tonalidade de D
Congo do Serro	bVII na tonalidade de C

⇒ Movimentos harmônicos de segundas entre os baixos

MÚSICA	MOVIMENTO HARMÔNICO	SEÇÃO
Carioca	Dm7(9) C ₄ ⁷	A
Carioca	B ⁷ M Am7	B
Carioca	F/E ^b D ₄ ⁷ C ₄ ⁷	B
Sabor da Tarde	G ₄ ⁷ (9) A ₄ ⁷ (9)	A
Sabor da Tarde	C [#] m7 D ⁷ M	B
Sabor da Tarde	D ⁷ M A/C [#] C [#] m7 Bm7 B ^b 7(13)	B
Congo do Serro	B ^b Am Gm Am B ^b C Dm	B

c) **Aspectos Melódicos-** Uso de escalas (jônia, mixolídia, dórica, eólia, pentatônica, blues e alterada).

MÚSICA	ESCALA	SEÇÃO
Congo do Serro	Jônia	A
Sabor da Tarde	Mixolídia	Introdução, A, Improviso 1 e Improviso 2
Congo do Serro	Mixolídia	A'
Congo do Serro	Mixolídia	Improviso
Take Your Time	Dórica	A'
Take Your Time	Dórica	A
Carioca	Eólia	B
Sabor da Tarde	Eólia	A
Carioca	Pentatônica	Introdução
Carioca	Pentatônica	B
Congo do Serro	Blues	A
Sabor da Tarde	Alterada	Improviso 1

⇒ Utilização de cromatismos em alguns momentos de construção dos improvisos.

MÚSICA	COMPASSO
Sabor da Tarde	46
Congo do Serro	66 e 89

⇒ Diálogos entre o solo e a base

MÚSICA	SEÇÃO
Carioca	A, final da seção B e coda
Take Your Time	B

d) Aspectos Rítmicos

⇒ Uso de compasso quaternário em todos os temas

⇒ Uso de tutti

MÚSICA	SEÇÃO	COMPASSO
Carioca (tutti base)	A	12 e 13
Sabor da Tarde (solo e base)	A	14 e 16
Sabor da Tarde (solo e base)	B	28
Take Your Time	B	36
Congo do Serro	B'	53 e 54

⇒ Mudança de ritmos entre as seções

MÚSICA	RITMO 1/SEÇÕES	RITMO 2/SEÇÃO
Congo do Serro	Congada/ Introdução, A,B, A', B'	Funk e Capoeira/ Improviso

e) Aspectos Formais

É importante destacar que as músicas têm formas diversas. Apesar de Montarroyos trazer uma instrumentação utilizada na estética do jazz, ele não adotou o esquema: TEMA-IMPROVISO-TEMA. As estruturas apresentadas por ele trouxeram outras configurações:

Carioca

Introdução	A A	B	Introdução	A A	B	Introdução	Improviso
------------	-----	---	------------	-----	---	------------	-----------

Sabor da Tarde

Introdução	A A	B	Ponte 1	Improviso 1	A	B	Improviso 2
------------	-----	---	---------	-------------	---	---	-------------

Take Your Time

A	B B	Ponte 1	Break Solo	A	B B	Ponte 1
---	-----	---------	------------	---	-----	---------

Congo do Serro

Introdução	A	B	A'	B'	Ponte	Improviso	A''	B'
------------	---	---	----	----	-------	-----------	-----	----

Com relação à finalização das músicas observou-se que ele utilizou duas possibilidades: Final Definido - Take Your Time e Congo do Serro e utilização de Fade Out - Carioca e Sabor da Tarde.

2.1.3 Elementos Recorrentes: Parte de Interpretação/Improvisação

Partindo da ideia de que Márcio Montarroyos é uma referência, tanto nos aspectos composicionais como nos aspetos interpretativos, por conta de sua extensa trajetória e legado, foi sugerido, em orientação pelo Prof. Dr. Joatan Nascimento, que se buscasse elementos ligados à interpretação e improvisação não apenas nas músicas elencadas para o recital final, mas em outros registros que não se encontram dentro do repertório composicional estabelecido.

Sendo assim, destaco os seguintes pontos:

➤ **Colocação da sonoridade em primeiro plano¹⁶.**

Exemplos:

- a) Carinhoso - Pixinguinha 1897-1973 (gravação de 1973 pela Som livre);
- b) Perigo - Paulinho Lima 1943 e Nico Rezende (gravação no disco “Zizi” de Zizi Possi, 1986, pela Universal Music International);
- c) Depois dos temporais – Ivan Lins 1945 e Vitor Martins 1944 (gravação no disco “Depois dos temporais” de 1983 pela Universal Music Ltda);
- d) Partido Alto – Chico Buarque 1944 (gravação no disco “Um brasileiro” de Ney Matogrosso de 1996)

➤ **Utilização da técnica do Pitch Closed Sound¹⁷**

- a) registro de um trecho do quinto compasso da introdução da música Perigo no exemplo 1:

Exemplo 1: Utilização da técnica do Pitch Closed Sound, no solo da introdução de Perigo.



Fonte: transcrição Manassés Aragão

- b) Trecho do improviso no compasso 73 e 74 de Congo do Serro, registro da técnica do Pitch Closed Sound no exemplo 2:

Exemplo 2: Utilização da técnica do Pitch Closed Sound, na seção de improviso de Congo do Serro.



Fonte: transcrição Manassés Aragão

¹⁶ Essas características foram encontradas não apenas quando Montarroyos faz toda a melodia da música, mas também em momentos de pontes, interlúdios e comentários.

¹⁷ Essa técnica foi mencionada por Passos (2016) como um dos recursos recorrentes nas improvisações de Márcio Montarroyos no disco gravado com o Grupo Stone Alliance, em 1977; Segundo catalogação de Paul Berliner (1994) esse efeito consiste em digitar as notas com digitações auxiliares sendo representada por um símbolo semelhante à letra “x”.

Utilização de motivos semelhantes: 1º trecho, compassos 92 e 93 do improviso de Congo do Serro semelhantes ritmicamente aos compassos 66 e 67 do improviso de Copa Blues, descritos nos exemplos 3 e 4:

Exemplo 3: Trecho do solo de Congo do Serro



Fonte: Manassés Barros Aragão

Exemplo 4: Trecho do solo de Copa Blues



Fonte: Manassés Barros Aragão

Frases com explicação harmônica definida

- a) Final do improviso de Congo do Serro, conforme registro do exemplo 5:

Exemplo 5: Final do improviso de Congo do Serro, trecho em Bb



Fonte: transcrição Manassés Aragão

- b) Trecho improviso Sabor da Tarde, conforme registro do exemplo 6:

Exemplo 6: Trecho do improviso de Sabor da Tarde



Fonte: transcrição Manassés Aragão

Utilização de estruturas de Blues e articulação feita com *Bend*¹⁸, conforme demonstrado nos exemplos 7 e 8:

Exemplo 7: Trecho do solo de Lover Man¹⁹

Escala de Blues em Fá

Trecho baseado na escala de Blues em Fá Utilização de *Bend*

25

27

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Exemplo 8: Trechos do solo de Mestiça²⁰

Escala de Blues em Sol

Utilização do *Bend* Trecho baseado na escala de Blues em Sol

42

Trecho baseado na escala de Blues em Sol

53

Fonte: transcrição Manassés Aragão

¹⁸ Técnica também mencionada por Passos (2016) como um dos recursos recorrentes nas improvisações de Márcio Montarroyos no disco gravado com o Grupo Stone Alliance, em 1977; consiste em alterar a afinação da nota tanto para cima quanto para baixo, retornando novamente ao centro. Segundo Passos (2016) o *Bend* é indicado por um sinal similar a um pequeno arco acima da nota.

¹⁹ Música disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p_pLxDPqQCQ

²⁰ Música de Saul Barbosa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jaRudQqU9pY>

3 ANÁLISE DAS MÚSICAS DE MANASSÉS ARAGÃO

O objetivo desta etapa do trabalho é demonstrar os aspectos de instrumentação, harmônicos, melódicos e formais das músicas compostas por mim, no âmbito da pesquisa. Como o tema se relaciona com a preparação para a composição por meio da obra de Márcio Montarrojos, haverá uma descrição de como foi realizada a escolha dos materiais provenientes de Montarrojos que viabilizaram a construção das músicas de Manassés Aragão no final de cada análise.

3.1 MONTARROZIANA Nº 01

Essa música é um dos frutos da matéria de composição ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Amorim. Ela começou quando refleti sobre um caminho de composição que o professor havia mencionado: a investigação dos “materiais, processos e formas”. Nesse sentido, eu construí o tema elencando alguns materiais ligados ao contexto da música Take Your Time de Montarrojos. A elucidação do uso dos materiais será discutida na parte onde descreverei como foi a relação com Montarrojos.

A seguir vou elencar quais são os pontos presentes na música:

➤ INSTRUMENTAÇÃO

A instrumentação utilizada foi: trompete, contrabaixo, teclados e bateria

➤ PARTE HARMÔNICA (MONTARROZIANA Nº 01)

Com relação à parte harmônica, foram estabelecidos os seguintes caminhos:

Introdução: Feita tonalidade de Eb com a utilização de Eb 7M e de seu homônimo menor Ebm7, de acordo com o exemplo 9:

Exemplo 9: Progressão harmônica da introdução de Montarroziana nº 01



Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção A: Essa seção passa a ter o centro tonal da tonalidade Cm, onde a progressão é construída sobre graus Im7, bVII7M, V7(b13). Destaca-se a cadência perfeita na primeira casa V7(b13) - Im7, de acordo com a descrição do exemplo 10:

Exemplo 10: Progressão harmônica da seção A de Montarroziana nº 01

The musical notation for Exemplo 10 consists of two staves in C minor. The first staff begins at measure 9, marked with a box labeled 'A'. It features a C minor 7th chord with a 9th (Cm7(9)) in the first measure, followed by a B-flat major 7th chord (Bb7M) in the second measure. The second staff begins at measure 23 and contains Cm7(9) in the first measure, Cm7(9)/G in the second measure, and a first ending (1.) leading to a G7(b13) chord in the third measure.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção B: Volta para a tonalidade de Eb, com uma preparação do V-I dessa tonalidade feita na segunda casa, de acordo com o registro do exemplo 11:

Exemplo 11: Retorno à tonalidade de Eb

The musical notation for Exemplo 11 is a single staff in E-flat major. It begins at measure 17, marked with a box labeled 'B'. The first ending (1.) contains Cm7(9)/G in the first measure and Bb7/4 in the second measure. The second ending (2.) contains Eb7M(9) in the third measure.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Ainda na seção B, há a utilização do I7M (9), VI6 (#11), VIIm, VIIIm7. O acorde C6 (#11) registrado nos compassos 19 e 23, e o acorde Dm7 registrado nos compassos 32, 33 e 34 são empréstimos modais na tonalidade de Eb, de acordo com o exemplo 12:

Exemplo 12: Progressão harmônica da seção B de Montarroziana nº 01

Empréstimo Modal

Empréstimo Modal

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Ponte: 4 compassos feita sobre o acorde de Dm.

Interlúdio e improviso: progressão construída sobre os acordes de Eb7M e Ebm7.

Reexposição da seção A e B: utilização integral da progressão utilizada na exposição.

➤ **PARTE MELÓDICA (MONTARROZIANA Nº 01)**

Introdução: Melodia inicial construída com fragmentos da escala de Mib Jônico e da escala de Mib Dórico na base, conforme registro do exemplo 13:

Exemplo 13: Parte melódica da base da introdução de Montarroziana nº 01

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Utilização da escala de Mib Jônico e da escala Mib Dórico, conforme registro do exemplo 14:

Exemplo 14: Parte melódica do trompete da introdução de Montarroziana nº 01

The image shows two scales at the top: 'Escala de Mib Jônico' and 'Escala de Mib Dórico'. Below these, a musical staff shows the melodic line starting at measure 5, with arrows pointing from the scales to the corresponding notes in the melody.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção A: Utilização da escala Pentatônica Maior de Sib na construção da melodia do trompete no compasso 9, contraponto da base no compasso 10, 11 e 17, conforme registro nos exemplos 15, 16 e 17:

Exemplo 15: Parte melódica da seção A de Montarroziana nº 01

The image shows the 'Escala Pentatônica Maior de Sib' at the top. Below, a musical staff shows the melodic line starting at measure 9, with a box labeled 'A' around measure 9 and an arrow pointing from the scale to the notes in the melody.

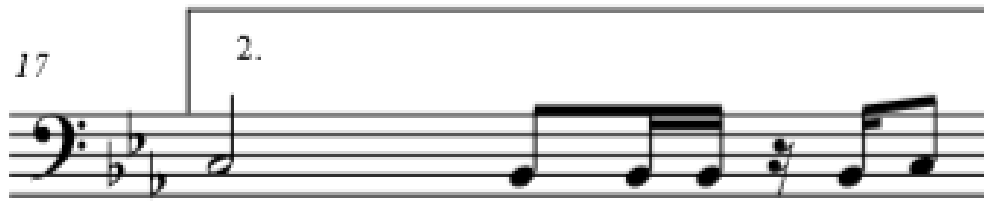
Fonte: transcrição Manassés Aragão

Exemplo 16: Motivo construído com base na escala pentatônica maior de Bb

The image shows a musical staff in bass clef starting at measure 10, showing a sequence of notes in the Bb major pentatonic scale.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Exemplo 17: Motivo construído com base na escala pentatônica de Bb



Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção B: Utilização do blue note²¹ na estrutura do motivo dos compassos 18, conforme registra o exemplo 18:

Exemplo 18: Início da melodia da seção B de Montarroziana nº 1

Escala de Dó Blues

Fonte: transcrição Manassés Aragão

²¹ Segundo informações contidas no site “Descomplicando a música.com”: Blue note é o acréscimo da quarta aumentada na escala pentatônica menor; sua tradução é “nota fora”, por se tratar de uma nota que não se encontra na escala pentatônica menor. Disponível em: <https://www.descomplicandoamusica.com/escala-blues-blue-note/>.

Seção A: na entrada da seção, a base faz um tutti para o início da melodia, de acordo com o registro do exemplo 22:

Exemplo 22: Tutti da base no início da seção A

The musical score for Example 22 shows the tutti for the C Tpt., Pno., E.B., and D. S. at the start of section A. The C Tpt. part is in the treble clef, starting with a quarter rest followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The Pno., E.B., and D. S. parts are in the bass clef, starting with a quarter rest followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the C Tpt. part. The dynamic marking 'p' is present for all parts.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

O groove de baixo e de bateria que estrutura a seção A está registrado nos exemplos 23 e 24:

Parte contrabaixo

Exemplo 23: Groove do contrabaixo da seção A de Montarroziana nº 01

The musical score for Example 23 shows the groove of the double bass in section A. The first staff is in the bass clef, starting with a quarter rest followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. The second staff is in the bass clef, starting with a quarter rest followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the first staff. The dynamic marking 'p' is present for both staves. The second staff has a first ending (1.) and a second ending (2.) marked above it.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Parte bateria.

Exemplo 24: Groove de bateria da seção A de Montarroziana nº 01

9

A

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Os grooves do piano, contrabaixo e bateria que estruturam a seção B estão registrados nos exemplos 25, 26 e 27.

Parte piano

Exemplo 25: Groove de piano da seção B de Montarroziana nº 01

18

B

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Parte contrabaixo

Exemplo 26: Groove de contrabaixo da seção B de Montarroziana nº 01

B

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Parte bateria

Exemplo 27: Groove de bateria da seção B de Montarroziana nº 01

B

Fonte: transcrição Manassés Aragão

No final da seção B, compasso 34, há um tutti da base, conforme registro do exemplo 28:

Exemplo 28: Tutti da base no final da seção B de Montarroziana nº 01

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Início do tema: Feito de forma acéfola no compasso 9, início da seção A, conforme registro do exemplo 29:

Exemplo 29: Início acéfalo da seção A de Montarroziana nº 01



Fonte: transcrição Manassés Aragão

Fim do tema: Terminação feminina no compasso 35, final da seção B, conforme registro do exemplo 30:

Exemplo 30: Terminação feminina da seção B



Fonte: transcrição Manassés Aragão

A ponte e o improviso seguem o mesmo padrão rítmico da introdução. A reexposição da seção A e B seguem o mesmo formato da exposição.

➤ **FORMA (MONTARROZIANA Nº 01)**

A forma foi estruturada da seguinte maneira:

Introdução: Quatro compassos com ritornelo, uma frase de quatro compassos. Quatro compassos com ritornelo, duas frases de dois compassos;

- Seção A: oito compassos, quatro frases de dois compassos;
- Seção B: dezoito compassos, sete frases de dois compassos, uma frase de quatro compassos;
- Ponte: quatro compassos;
- Improviso: quatro compassos com ritornelo;
- Reexposição seção A;
- Reexposição da seção B com acréscimo de cinco compassos.

3.1.1 Relação com Márcio Montarroyos em Montarroziana nº 01

A relação de Montarroziana nº 01 com os elementos do Montarroyos aconteceu por meio da escolha dos seguintes materiais:

➤ INSTRUMENTAÇÃO

Esse conjunto foi escolhido por causa da instrumentação da música Take Your Time de Montarroyos (trompete, bateria, contrabaixo e teclados). A escolha dos instrumentos foi a primeira etapa no momento de compor esta peça, pois minha intenção era tocar a música no recital de defesa, trazendo a mesma instrumentação observada no vídeo do Márcio. Abaixo descrevo mais etapas do processo:

➤ MELODIA

1º Trecho: aproveitamento melódico do motivo do compasso 7 de Take Your Time para construção da melodia da introdução Montarroziana nº 01, de acordo com registro do exemplo 31:

Exemplo 31: Relação de aproveitamento motivico do compasso 7 de Take Your Time

Aproveitamento do compasso 7 de Take Your Time

Fonte: transcrição Manassés Aragão

2º Trecho: citação da melodia do motivo do compasso 2 de Take Your Time na construção do contraponto da base de Montarroziana nº 1 no compasso 10, conforme registro do exemplo 32:

Exemplo 32: Melodia de Take Your Time no contraponto de Montarroziana nº 01

Fonte: transcrição Manassés Aragão

3º Trecho: aproveitamento melódico do motivo do compasso 15 de Take Your Time para construção do contraponto da base Montarroziana nº 1 no compasso 17, registrado no exemplo 33:

Exemplo 33: Aproveitamento melódico do compasso 15 de Take Your Time

Fonte: transcrição Manassés Aragão

4º Trecho: O motivo inicial da seção A de Montarroziana nº 01 que está no compasso 9, é uma variação melódica de um motivo do compasso 13 da melodia da música Carioca de Márcio Montarroys, de acordo com exemplo 34:

Exemplo 34: Relação melódica de Carioca com Montarroziana nº 01

Fonte: transcrição Manassés Aragão

5º Trecho: construção da melodia da seção B inspirada na escala de Dó Blues que está presente no compasso 16 da música Take Your Time, de acordo com o exemplo 35:

Exemplo 35: Utilização da escala de blues

Fonte: transcrição Manassés Aragão

A escala de blues não foi utilizada com frequência dentro do panorama composicional estabelecido, porém há registros em outras músicas que não estão dentro do recorte escolhido. Vale ressaltar que essa escala tem uma grande presença dentro do jazz e seu registro na atuação de Montarroyos foi apontado na questão dos aspectos recorrentes, tanto na questão composicional como na questão improvisação e interpretação.

➤ RITMO

Estabelecimento do tutti da base como preparação para a melodia do trompete/flugelhorn, conforme demonstra o exemplo 36:

Exemplo 36: Relação de tuttis da base

The image shows a comparison of musical notation for two pieces. On the left, 'Sabor da Tarde' is in the key of A major (one sharp). The notation includes staves for C Tpt., Pno., E.B., and D. S. The piano accompaniment features an A9 chord. On the right, 'Montarroziana nº 01' is in the key of C minor (three flats). The notation includes staves for C Tpt., Pno., E.B., and D. S. The piano accompaniment features a Cm7(9) chord. A box labeled 'A' is placed above the C Tpt. staff in the second piece. A large arrow points from the first piece to the second, indicating a relationship or transition between the two.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

3.2 MONTARROZIANA Nº 3

Criada com o objetivo de ser a abertura do recital final, sua construção baseou-se na ideia de uma vinheta que contém alguns aspectos de Montarroyos descritos na parte da relação.

A estrutura contém os seguintes aspectos:

➤ INSTRUMENTAÇÃO

A instrumentação utilizada foi: trompete, contrabaixo, teclados e bateria.

➤ **PARTE HARMÔNICA (MONTARROZIANA Nº 03)**

Introdução: relação do intervalo de segunda maior descendente e quarta justa ascendente entre os baixos, registrada no exemplo 37:

Exemplo 37: Progressão harmônica da introdução de Montarroziana nº 03

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção A: relação de uma segunda menor descendente entre os baixos, conforme demonstra o exemplo 38:

Exemplo 38: Progressão harmônica da seção A de Montarroziana nº 03

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção B: relação de uma segunda menor descendente entre os baixos, conforme demonstra o exemplo 39:

Exemplo 39: Progressão harmônica da seção B de Montarroziana nº 03

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Coda: relação de segunda maior descendente entre os baixos, descrita no exemplo 40:

Exemplo 40: Registro da progressão harmônica da coda de Montarroziana nº 03

Fonte: transcrição Manassés Aragão

➤ **PARTE MELÓDICA (MONTARROZIANA Nº 03)**

Melodia da introdução e seção A estruturadas com base na escala de Ré Eólio, conforme demonstra o exemplo 41:

Exemplo 41: Melodias baseadas na de escala Ré Eólio

Escala de Ré Eólio

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção B construída com base na escala de Láβ Lídio, e Sol Dórico, de acordo com o registro do exemplo 42:

Exemplo 42: Melodia construída com base na escala de Ab Lídio

Escala de Láβ Lídio

Escala de Sol Dórico

Fonte: transcrição Manassés Aragão

A melodia da Coda estruturou-se com o estabelecimento de um modelo, feito com fragmentos da escala de Lá Alterada nos dois primeiros tempos do compasso 23, reproduzido a primeira vez um tom abaixo nos dois últimos tempos do mesmo compasso e reproduzido mais um tom abaixo nos dois primeiros tempos do compasso 24, conforme registro do exemplo 43:

Exemplo 43: Registro da parte melódica da coda de Montarroziana nº 03

Escala de Lá Alterada

Fonte: transcrição Manassés Aragão

➤ PARTE RÍTMICA (MONTARROZIANA Nº 03)

Música feita em compasso quaternário. Na introdução, o groove que a base realiza está registrado no exemplo 44:

Exemplo 44: Groove da introdução de Montarroziana nº 03

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Na seção A, o groove²³ feito pela base está registrado no exemplo 45:

Exemplo 45: Groove da seção A de Montarroziana nº 03

The musical score for Example 45 consists of four staves. The top staff is for C Tpt. (C Trumpet) in B-flat major, starting with a box labeled 'A' and a square symbol. The second staff is for Pno. (Piano), showing chords Eb7M(9) and Dm7(9). The third staff is for E.B. (Electric Bass), showing a bass line with eighth notes. The fourth staff is for D. S. (Drum Set), showing a drum pattern with eighth notes.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Na seção B, o groove está registrado no exemplo 46:

Exemplo 46: Groove da seção B de Montarroziana nº 03

The musical score for Example 46 consists of three staves. The top staff is for Pno. (Piano), showing chords Ab7M(#11) and Gm7. The second staff is for E.B. (Electric Bass), showing a bass line with eighth notes. The third staff is for D. S. (Drum Set), showing a drum pattern with eighth notes.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

²³ Esse groove foi pensado como um baião, porém sua construção foi estruturada de acordo com a ideia do contrabaixista goiano Bororó, que sugeriu a retirada das três primeiras semicolcheias do primeiro tempo feitas no contrabaixo e no bumbo. Tal recurso foi observado em TCC, cujo objeto de estudo foi o CD *Fogaréu* do referido músico.

Coda: Utilização do mesmo desenho rítmico entre a base e a melodia, conforme registro do exemplo 47:

Exemplo 47: Utilização de mesmo desenho rítmico entre a base e a melodia

The musical score for Example 47 consists of four staves. The top staff is for C Tpt. (C Trumpet), the second for Pno. (Piano), the third for E.B. (Euphonium), and the fourth for D. S. (Double Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper parts, mirrored in the lower parts. A circled '1' is above the first measure of the C Tpt. staff, and the number '23' is written above the first measure of the Pno., E.B., and D. S. staves.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Início da introdução: feito de forma acéfala no compasso 1, de acordo com o registro do exemplo 48:

Exemplo 48: Início da introdução de Montarroziana nº 3

The musical score for Example 48 is a single staff in treble clef, 4/4 time. It begins with a circled '1' and the word 'Int' above the first measure. The first measure is a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A forte (*f*) dynamic marking is placed below the first note of the second measure.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Fim do tema: terminação feminina, de acordo com o registro do exemplo 49:

Exemplo 49: Terminação feminina da Coda de Montarroziana nº 03

The musical score for Example 49 is a single staff in treble clef, showing a short melodic phrase consisting of eighth and sixteenth notes.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

➤ **FORMA (MONTARROZIANA Nº 03)**

A forma foi estruturada da seguinte maneira:

- Introdução: oito compassos, quatro frases de dois compassos;
- Seção A: oito compassos, quatro frases de dois compassos;
- Seção B: oito compassos, quatro frases de dois compassos;
- Coda: dois compassos, uma frase de dois compassos.

3.2.1 Relação com Márcio Montarroyos em Montarroziana nº 03:

➤ **INSTRUMENTAÇÃO**

Esse conjunto foi escolhido por causa da instrumentação da música Take Your Time de Montarroyos, que possui a mesma configuração de Montarroziana nº 03.

➤ **HARMONIA (MONTARROZIANA Nº 3)**

A perspectiva harmônica da música foi baseada em alguns trechos da música **Carioca** de Montarroyos. Ressalta-se que a característica trazida pelo Márcio utilizava intervalos de segundas entre os baixos sem uma presença de cadências perfeitas.

Utilização de segundas maiores descendentes, de acordo com o exemplo 50:

Exemplo 50: Relação de construção harmônica 1

The image displays two musical staves. The upper staff, titled "Trecho da seção A de Carioca", features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a box labeled "A" above it. The chords indicated are Dm7(9) and C⁷₄. The lower staff, titled "Trecho de Montarroziana nº 03", also has a treble clef, one flat, and 4/4 time. It shows a bass line with chords Dm7(9) and Cm7(9). A downward-pointing arrow connects the two staves, highlighting the harmonic relationship between the chords.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Utilização de segundas menores descendentes, de acordo com o registro do exemplo 51:

Exemplo 51: Relação de construção harmônica 2

21 **B** B \flat 7M Am7 Trecho de **Carioca**

9 **A** E \flat 7M(9) Dm7(9) 1º Trecho de **Montarroziana nº 03**

17 **B** A \flat 7M(#11) Gm7 2º Trecho de **Montarroziana nº 03**

Fonte: transcrição Manassés Aragão

➤ **MELODIA (MONTARROZIANA Nº 3)**

O motivo melódico do compasso 9 é uma variação rítmica e melódica do início da seção B da música Carioca,²⁴ conforme registro do exemplo 52:

Exemplo 52: Variação melódica e rítmica do trecho de Carioca

21 **B** Trecho de **Carioca**

9 **A** Trecho de **Montarroziana nº 03**

Fonte: transcrição Manassés Aragão

²⁴ Adolfo (1997) afirma que uma das técnicas que pode ser usada para elaboração é variar a partir da célula melódica inicial. Com relação à construção do motivo da música Montarroziana nº 3, a técnica utilizada na parte rítmica foi a do tensionamento, que consiste em diminuir parcial ou totalmente os valores e, na parte melódica, houve uma inversão e mudança da distância dos intervalos.

Utilização de um trecho do solo da música Sabor da Tarde, feito no compasso 23 e baseado na escala de Lá Alterado na construção da Coda de Montarroziana nº 03, para construção de sequência²⁵, descrito no exemplo 53:

Exemplo 53: Construção do modelo e reprodução

Escala de Lá Alterada

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Formação da melodia da seção C de Montarroziana nº 3, baseada em um trecho melódico do improviso de Congo do Serro, que foi estruturado por meio da escala de Dó Lídio b7²⁶, conforme demonstrado no exemplo 54:

Exemplo 54: Construção melódica por meio da influência da escala de Dó Lídio b7

Escala de Dó Lídio b7

Fonte: transcrição Manassés Aragão

²⁵ Segundo Carvalho (2002) a sequência nada mais é do que a repetição de um motivo, dentro da mesma voz. Adolfo (1997) afirma que a sequência é um movimento de notas separadas pelos mesmos intervalos.

²⁶ Apesar da relação de aproveitamento apresentar duas escalas diferentes, sendo a de Montarroziana Dó Lídio b7 e a que utilizei Ab Lídio, promovi o uso dessas escalas por causa do primeiro tetracorde das escalas, que apresentam a mesma estrutura de intervalos em relação ao 1º grau: 2ª Maior, 3ª Maior e 4ª Aumentada.

Desenho melódico extraído da música Aruanda²⁷, registrada também no disco Carioca de 1983, conforme o exemplo 55:

Exemplo 55: Motivo baseado na música Aruanda



Fonte: transcrição Manassés Aragão

3.3 GENERAL MONTARRA

Esse tema foi construído antes da pesquisa. Inicialmente, eu construí a melodia e depois terminei acrescentado elementos de Montarroyos que serão descritos a seguir.

A estrutura da música apresenta os seguintes aspectos:

➤ INSTRUMENTAÇÃO

A instrumentação utilizada foi: trompete, contrabaixo, teclados e bateria.

➤ PARTE HARMÔNICA (GENERAL MONTARRA)

A parte harmônica dessa música foi estruturada da seguinte maneira:

Introdução: uso de acordes dominantes sem função dominante²⁸ no decorrer da progressão; no compasso 10 e compasso 11 há a utilização de uma cadência perfeita V-I, fato esse que estabelece a tonalidade de Bb maior, conforme registro do exemplo 56:

Exemplo 56: Progressão harmônica da introdução de General Montarra

Fonte: transcrição Manassés Aragão

²⁷ Música do disco “Carioca” de 1983, não foi analisada nesse trabalho.

²⁸ Ian guest (2006) afirma que há acordes de estrutura dominante que não têm a função preparatória: são dominantes sem função dominante. O número romano de sua análise será o grau que ele ocupa no tom.

Seção A: Feita na tonalidade de Bb de efeito, com presença dos seguintes graus, I7M, IV6(9), IIIm7(9), IIIIm7(9), VIIm7, Im7 (como empréstimo modal do homônimo menor) e SubV7(#11), conforme registro do exemplo 57:

Exemplo 57: Progressão harmônica da seção A de General Montarra

11 **A** B \flat 7M Eb6(9) B \flat 7M

16 Eb6(9) Dm7 Cm7(9) Gm7

22 B \flat m7 1. B7(#11)

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção B: esse trecho é precedido pelo V7/VI no compasso 28; nos compassos 29 e 30 há um segundo cadencial secundário, que não resolve no grau que a dominante da progressão mencionada prepara, configurando assim uma cadência deceptiva ou interrompida²⁹. Há também no decorrer da seção a presença de dominantes sem função dominante nos compassos 35 e 36, do Vm7 e IIM7(#11). Tal progressão é registrada no exemplo 58:

Exemplo 58: Progressão harmônica da seção B de General Montarra

27 2. G7(+13) D7(+9) **B** Gm7 C7(9) Eb $\frac{7}{4}$ F $\frac{7}{4}$

33 Gm7 C7(9) D7(9) E7(9) Eb6(9) Dm7(9) Fm7(9)

41 C7M(#11) F $\frac{7}{4}$ F7(9)

Fonte: transcrição Manassés Aragão

²⁹ Segundo Almir Chediak (1986), cadência deceptiva ou interrompida é quando o dominante vem seguido por qualquer grau que não seja a tônica. Esse é o caso do trecho dos compassos 30 e 31, ou seja, os acordes envolvidos na progressão são: C7(9) e Eb6(9).

Improviso: repetição da harmonia da seção A.

Seção C: este trecho está na tonalidade de Bb. Registrou-se os seguintes graus no decorrer da progressão: IIIIm7, V7, V7/V7e V7/VI, conforme exemplo 59:

Exemplo 59: Progressão harmônica da seção C de General Montarra

66 C Dm7 C⁷₄

72 Dm7 C⁷₄ Dm7(9) D7(9)

Fonte: transcrição Manassés Aragão

➤ PARTE MELÓDICA (GENERAL MONTARRA)

Introdução: A melodia criada na introdução é uma dobra das pontas dos acordes da harmonia, conforme registro do exemplo 60:

Exemplo 60: Melodia da introdução de General Montarra

D7(9) F7(9) E7(9) Eb7(9) D7(9) F7(9) E7(9)

ff

5 D7(9) F7(9) E7(9) Eb7(9) D7(9) F7(9) E7(9) F⁷₄ F7(9)

ff

6

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção A: do compasso 11 ao 22, o trecho melódico baseia-se em fragmentos da escala de Sib Jônio, e nos compassos 23 e 24 o trecho melódico baseia-se na escala de Sib menor melódica, de acordo com registro do exemplo 61:

Exemplo 61: Parte melódica da seção A de General Montarra

The image shows a musical score for Exemplo 61. At the top, the scale of Sib Jônio is shown in 4/4 time, with notes: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. An arrow points down to measure 9 of the main score, which is marked 'mf' and contains a box labeled 'A'. Below this, the scale of Sib menor melódica is shown in 4/4 time, with notes: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. An arrow points down to measure 21 of the main score, which contains a box labeled '1.'.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção B: utilização da escala de Si bemol Jônio do compasso 29 ao 38. No compasso 39, há uma antecipação da nota Lá bemol, que é a terça do acorde de Fm. E no compasso 40, há uma antecipação da nota fá sustenido que é a décima primeira do acorde de C7M(#11), conforme registro do exemplo 62:

Exemplo 62: Parte melódica da seção B de General Montarra

The image shows a musical score for Exemplo 62. It starts at measure 28 with a box labeled 'B'. The score continues through measures 33, 38, and 43. Two boxes are drawn around specific notes in measure 38: one around the Bb note, labeled 'Terça menor do acorde de Fm.', and another around the F# note, labeled 'Décima primeira aumentada do acorde de C7M(#11)'. The score ends with a double bar line at measure 43.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção C: Diálogo melódico entre a base e o flugelhorn feito em quatro frases. A maioria das melodias foi construída com a escala de Ré menor dórica. No final da seção, usou-se a *blue note* como recurso melódico na construção da frase. O registro das frases encontra-se nos exemplos 63, 64, 65 e 66:

Exemplo 63: Frase 1 da seção C de General Montarra

C Tpt. 65

Pno. 65

E.B. 65

Resposta da melodia em Dm

Pergunta da base em Dm

Frase 1 Seção C

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Exemplo 64: Frase 2 da seção C de General Montarra

C Tpt. 69

Pno. 69

E.B. 69

Resposta melodia

Pergunta base

Frase 2 Seção C

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Exemplo 65: Frase 3 da seção C de General Montarra

C Tpt. 74

Pno. 74 Dm7(9)

E.B. 74

Resposta melodia

Pergunta base

Frase 3 Seção C

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Exemplo 66: Frase 4 da seção C de General Montarra

C Tpt. 78

Pno. 78 C 7/4 Dm7(9) D7(9)

E.B. 78

Resposta melodia

Pergunta base

Frase 4 Seção C

Fonte: transcrição Manassés Aragão

➤ **PARTE RÍTMICA (GENERAL MONTARRA)**

Introdução feita em ritmo de Rock, com destaque para tutti da base com o trompete, registrada no exemplo 67:

Exemplo 67: Parte rítmica da introdução de General Montarra

♩ = 140 Rock

Trumpet in C
Electric Bass
C Tpt.
E.B.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

A transição da introdução para a seção A traz uma mudança do ritmo que é feito anteriormente, ou seja, do rock vai para o funk, conforme registro do exemplo 68:

Exemplo 68: Transição de ritmos

9 A ♩ = 130 Funk

C Tpt.
Pno.
E.B.

Transição do Rock para o Funk

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Na seção A, a bateria faz o seguinte groove baseado no ritmo de funk, registrado no exemplo 69:

Exemplo 69: Ritmo de funk da bateria da seção A de General Montarra

Fonte: transcrição Manassés Aragão

O groove de bateria da seção B e C está registrado no exemplo 70:

Exemplo 70: Groove da seção B e C de General Montarra

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Início do tema: feito de forma tética no compasso registrado no exemplo 71:

Exemplo 71: Início tético da melodia da seção A

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Fim do tema: terminação feminina no compasso 41, conforme registro do exemplo 72:

Exemplo 72: Terminação feminina no final da seção B

Fonte: transcrição Manassés Aragão

➤ FORMA (GENERAL MONTARRA)

A forma foi estruturada da seguinte maneira:

- Introdução: dez compassos, cinco frases de dois compassos;
- Seção A: dezesseis compassos, quatro frases de quatro compassos;
- Seção B: dezesseis compassos, duas frases de quatro compassos, uma frase de seis compassos, uma frase de dois compassos;
- Seção C: dezesseis compassos, duas frases de quatro compassos, uma frase de seis compassos, uma frase de dois compassos.

3.3.1 Relação com Márcio Montarrojos em General Montarra

Como já citado anteriormente, essa música foi uma homenagem que fiz à Marcio Montarrojos que era conhecido como “General”. Inicialmente, criei a melodia e depois terminei criando uma harmonia e acrescentando alguns elementos das músicas: **Carioca** e **Patamar**.

➤ MELODIA

Construção da seção C de **General Montarra** com o uso do trecho das músicas, Patamar³⁰ e Carioca, cujo registro encontra-se nos exemplos 73 e 74:

Exemplo 73: Uso de trechos do Montarrojos na construção da frase 1 da seção C de General Montarra

The image displays a musical score for Example 73, illustrating the construction of the first phrase of Section C of 'General Montarra'. The score is written in 3/4 time and features four staves: C Tpt., Pno., and E.B. (Electric Bass). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two main sections: 'Trecho de Patamar' (measures 65-70) and 'Trecho de Carioca' (measures 11-16). The 'Trecho de Patamar' section shows a melodic line in the C Tpt. staff and a bass line in the E.B. staff. The 'Trecho de Carioca' section shows a melodic line in the C Tpt. staff and a bass line in the E.B. staff. The construction of the first phrase of Section C is shown in a box, with a box labeled 'C' above it. The phrase is constructed using the melodic fragments from both 'Patamar' and 'Carioca'. The Pno. staff shows the harmonic accompaniment, with chords F 7 4 and Dm7(9) indicated. An arrow points from the box labeled 'C' to the text 'Frase 1 Seção C' below the score.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

³⁰ Música registrada no disco Magic Moment de 1982, cuja análise não aconteceu nesse trabalho.

Exemplo 74: Uso de trechos de Montarroyos na construção da frase 2 da seção C de General Montarra

Variação melódica da pergunta de **Patamar** Resposta de **Patamar**

C Tpt.

Pno.

E.B.

C 7 4

Frase 2 Seção C

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Com relação a esse procedimento de construção de frase, Antônio Adolfo (1997) faz o seguinte comentário:

A frase é o motivo expandido ou a combinação de dois motivos (células) distintos. Geralmente uma frase é composta de dois a quatro compassos. Algumas pessoas dizem que o motivo é a pergunta e a frase, a resposta. Ou seja, a frase pode ser simplesmente a combinação de um motivo duplo. (ADOLFO, 1997, p. 29)

➤ RITMO

Mudança de ritmos no decorrer da música, uma vez que esse procedimento foi feito na música **Congo do Serro** de Montarroyos, onde ele faz uma troca do ritmo da congada para o funk. Esse procedimento é análogo ao que foi feito na introdução de **General Montarra**, onde o ritmo de rock é substituído por um funk.

3.4 LÁ EM GOIÁS!!

Música feita no período de estudo do mestrado com nuances do regionalismo, presentes no pagode sertanejo, e do jazz, por meio da improvisação estruturada com o ritmo de funk. A referência para a construção desse tema foi a composição de Montarroyos intitulada Congo do Serro, obra que tem como característica a mistura de estilos como a congada e o jazz.

Os aspectos trazidos na música Lá em Goiás!! são os seguintes:

➤ INSTRUMENTAÇÃO

A instrumentação utilizada foi: trompete, contrabaixo, teclados e bateria.

➤ PARTE HARMÔNICA (LÁ EM GOIÁS !!)

Introdução: música feita na tonalidade de Dó Maior, onde há o uso de dominante sem função dominante, empréstimo modal, V7 e V7(#11), de acordo com registro do exemplo 75:

Exemplo 75: Progressão harmônica da introdução de Lá em Goiás!!

Dominante sem função dominante

Empréstimo modal: V7M do modo lídio de Dó

10

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Ponte 1: presença do I grau em C, registrada no exemplo 76:

Exemplo 76: Progressão harmônica da Ponte 1

19 C

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção A: feita na tonalidade de Dó maior, presença de dominante e do dominante secundário do IV grau no segundo tempo do compasso 42, como preparação para a seção B, registrado no exemplo 77:

Exemplo 77: Progressão Harmônica da seção A de Lá em Goiás!!

27 A G7 C

35 G7 C C7

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção B: presença do IIm7, IV, V7 e do V7/IV, registrado no exemplo 78:

Exemplo 78: Progressão harmônica da seção B de Lá em Goiás!!

45 B F Dm7 G7 C F G7 G7 C C7

51 F Dm7 G7 C F G7 G7 C

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção A': semelhante à seção A, porém não há o dominante secundário, cujo registro encontra-se no exemplo 79:

Exemplo 79: Progressão harmônica da seção A' de Lá em Goiás!!

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Ponte 2: presença de dominantes sem função dominante, conforme registro do exemplo 80:

Exemplo 80: Progressão harmônica da Ponte 2 de Lá em Goiás!!

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Improviso: seção estruturada com o II m 7, III m 7, V m 7 (empréstimo modal), VI m 7 e o bVII $7M$ (empréstimo modal), registrada no exemplo 81:

Exemplo 81: Progressão harmônica da seção de improviso de Lá em Goiás!!

Empréstimo modal,
V m 7, proveniente
do homônimo
menor, C m

Empréstimo modal,
bVII $7M$,
proveniente do
homônimo menor,
C m

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Reexposição de A.

Seção B': semelhante à seção B, a diferença está no último compasso onde acontece um tutti.

➤ PARTE MELÓDICA (LÁ EM GOIÁS !!)

Introdução: utilização da técnica de *pitch closed sound* na construção da melodia dessa seção, cujo registro encontra-se no exemplo 82:

Exemplo 82: Utilização da técnica do *Pitch Closed Sound*

INT

Uso da técnica do Pitch Closed Sound

7

13

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção A: utilização da escala de Dó Jônio do compasso 23 ao 38, conforme registro do exemplo 83:

Exemplo 83: Melodia da seção A de Lá em Goiás!!

A

27

35

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Seção B: utilização da escala de Dó Jônio do compasso 39 ao 54, conforme registro do exemplo 84:

Exemplo 84: Melodia da seção B de Lá em Goiás!!



Fonte: transcrição Manassés Aragão

Reexposição da seção A

Ponte 2: arpejo dos acordes de D7(9), E7(9), F#7(9) de acordo com o registro do exemplo 85:

Exemplo 85: Melodia da Ponte 2 de Lá em Goiás!!



Fonte: transcrição Manassés Aragão

Improviso: harmonia descrita na parte anterior.

Reexposição da seção A

Seção B': é semelhante à seção B com uma diferença no último compasso, onde é feito um tutti com a base e a melodia, registrado no exemplo 86:

Exemplo 86: Final da seção B'



Fonte: transcrição Manassés Aragão

Ponte 3: idêntica à ponte 1

Reexposição da seção A e B

➤ PARTE RÍTMICA (LÁ EM GOIÁS !!)

A estrutura rítmica dessa música teve a presença do Pagode Sertanejo, ritmo que remete ao regionalismo presente na música goiana e do Funk Soul. Na introdução há um tutti da base no ritmo binário, conforme registro do exemplo 87:

Exemplo 87: Registro do ritmo harmônico da base na introdução de Lá em Goiás!!

INT

10

Fonte: transcrição Manassés Aragão

O Pagode sertanejo³¹ entra no compasso 19, conforme registro do exemplo 88:

Exemplo 88: Groove da Ponte 1, baseado no Pagode sertanejo

19

Pno.

E.B.

D. S.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

³¹ Groove feito na introdução, seção A e B.

O funk é representado pelo seguinte groove, de acordo com o registro do exemplo 89:

Exemplo 89: Groove da seção de improviso baseado no ritmo de funk

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Nessa seção, há um destaque para a mudança de compasso, conforme registro do exemplo 90:

Exemplo 90: Mudança de compasso na entrada da seção de improviso

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Ponte 3: idêntica à ponte 1

Reexposição de A e B'.

➤ FORMA

Compasso binário (Parte Regional)

- Introdução: dezoito compassos, três frases de quatro compassos, duas frases de três compassos;
- Ponte 1: quatro compassos com ritornelo;
- Seção A: dezesseis compassos, quatro frases de quatro compassos;
- Seção B: dezesseis compassos, quatro frases de quatro compassos;
- Reexposição seção A;
- Ponte 2: cinco compassos, uma frase de dois compassos, uma frase de três compassos;

➤ **COMPASSO QUATERNÁRIO (FUNK SOUL)**

- Improviso;
- Primeira parte: quatro compassos com ritornelo;
- Segunda parte: quatro compassos com ritornelo;
- Terceira parte: dois compassos;

➤ **COMPASSO BINÁRIO**

- Reexposição seção A;
- Seção B': semelhante à seção B, com uma diferença no último compasso onde é feito um tutti.

3.4.1 Relação com Márcio Montarroyos em Lá em Goiás!!

➤ **INSTRUMENTAÇÃO**

Esse conjunto foi escolhido por causa da instrumentação da música *Take Your Time* de Montarroyos.

➤ **HARMONIA**

Essa música foi pensada com base a música *Congo do Serro*, que apresenta uma estrutura harmônica que perpassa pelo ambiente regional e pelo ambiente jazzístico da seguinte maneira:

Congo do Serro: Harmonia

1º PERÍODO (Tonal) Ambiente Regional	2º PERÍODO (Modal) Ambiente jazzístico	3º PERÍODO (Tonal) Ambiente Regional
--	--	--

A construção da música Lá em Goiás!!, seguiu o mesmo parâmetro, sendo que a diferença está na seção do improviso que foi classificada como tonal, porém a disposição dos acordes da progressão foi feita de forma a não privilegiar os movimentos de V-I.

Lá em Goiás!! Harmonia

1º PERÍODO (Tonal) Ambiente Regional	2º PERÍODO (Tonal) Ambiente jazzístico	3º PERÍODO (Tonal) Ambiente Regional
Seção A Seção B Seção A'	Ponte 2 Improviso	Seção A Seção B'

➤ MELODIA

Utilização da mesma tonalidade e a escala de Dó Jônio proveniente da música Congo do Serro, conforme registro do exemplo 91:

Exemplo 91: Relação de tonalidade entre Congo do Serro e Lá em Goiás!!

The image displays two musical staves in treble clef. The top staff, starting at measure 9, is labeled 'A' and contains the beginning of the melody for 'Congo do Serro'. The bottom staff, starting at measure 27, is also labeled 'A' and contains the beginning of the melody for 'Lá em Goiás!!'. A large white arrow points from the top staff down to the bottom staff, indicating a melodic relationship. Text above the top staff reads: 'Início da seção A de Congo do Serro estruturada com fragmentos da escala de Dó Jônio'. Text above the bottom staff reads: 'Início da seção A de Lá em Goiás !! estruturada com fragmentos da escala de Dó Jônio'.

Fonte: transcrição Manassés Aragão

Predominância de graus conjuntos na construção melódica.

1º PERÍODO (Tonal) Ambiente Regional	2º PERÍODO (Tonal) Ambiente jazzístico	3º PERÍODO (Tonal) Ambiente Regional
Predominância de graus conjuntos	Improvisação	Predominância de graus conjuntos
Seção A Seção B Seção A'		Seção A Seção B'

➤ **RITMO**

Relação com Montarroyos.

Mudanças de ritmos entre as seções

Congo do Serro (Márcio Montarroyos)

Congada	Funk e Capoeira	Congada
---------	-----------------	---------

Lá em Goiás! (Manassés Aragão)

Pagode Sertanejo	Funk Soul	Pagode Sertanejo
------------------	-----------	------------------

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO MEMORIAL

A realização do produto final do Mestrado Profissional em Música, que tem o título: *Na trilha do General* (recital com músicas de Márcio Montarroyos e Manassés Aragão) consiste em promover uma interpretação de obras de Montarroyos e a composição de temas a partir da análise das músicas de Montarroyos. A confecção desse trabalho aconteceu em duas partes.

A primeira parte, relaciona-se com o texto inicial do memorial, que teve o objetivo de trazer um relato do início da minha formação musical, mostrar como foi meu encontro com Montarroyos e registrar aspectos do meu estudo acadêmico. Trazer essas informações à tona foi importante, porque o registro do meu aprendizado levou-me a refletir que a busca de materiais para viabilizar meu processo composicional e performático sempre esteve presente no decorrer de minha formação, e a constante busca por informações fez-me refletir que é necessário sempre se voltar para os fundamentos técnicos e composicionais.

Nesse contexto, o meu encontro com o trompetista carioca Márcio Montarroyos é de extrema importância, pois ele é uma das ferramentas para a viabilização de minha formação como compositor e trompetista. A concretização do uso do material de Montarroyos foi descrita na segunda parte do memorial, onde elencaram-se os pontos recorrentes no aspecto da composição e da improvisação dentro do panorama composicional que contém as seguintes músicas: Carioca, Congo do Serro, Sabor da Tarde, Take Your Time.

Tal levantamento aconteceu para colher materiais usados na confecção de minhas composições: Montarroziana nº 1, Montarroziana nº 3, General Montarra e Lá em Goiás!!,

cujo processo de construção aconteceu sem a imitação literal dos elementos de Montarrojos, mas com a utilização de determinados aspectos desse compositor como influência para viabilizar a criação de minhas estruturas harmônicas, melódicas, rítmicas e contrapontísticas, por meio de algumas técnicas composicionais descritas anteriormente.

A escolha de Montarrojos como um ponto de partida para a criação das peças de minha autoria justifica-se, porquanto consegui enxergar o seu legado, por meio de extensas audições de sua obra, com o estudo de trabalhos como de Passos (2016), que promoveu uma análise de determinados elementos circunscritos no âmbito de sua atuação como improvisador e os estudos relativos à sua atuação em outras fontes. Significa dizer que descobri, com essa caminhada, que ele se estabeleceu como um músico significativo no contexto da música brasileira, seja por sua maneira particular de tocar o trompete, seja por seu legado na área composicional que pode ser verificado nos inúmeros registros dos seus discos solo.

ARTIGO: HIBRIDISMOS MUSICAIS EM MÁRCIO MONTARROYOS

RESUMO

O presente artigo apresenta como tema o estudo dos processos de hibridação na música *Sabor da tarde* do trompetista Márcio Montarroyos. Os objetivos desse trabalho são: discutir a teoria do hibridismo, promover uma análise para elencar e classificar os elementos de acordo com a sua possível cultura de origem. A perspectiva teórica basear-se-á inicialmente nas ideias de Nestor Garcia Canclini (2006) e de Heron Vargas (2007), para elucidar como se dão alguns processos de hibridação musical. Na parte metodológica há uma análise de *Sabor da Tarde* para identificar quais os elementos provenientes de diálogos interculturais trazidos por Montarroyos. Os resultados desse estudo acontecem por meio do entendimento da formação desses artefatos culturais analisados à luz dos apontamentos teóricos citados.

Palavras-chave: Márcio Montarroyos; Processos de Composição; Hibridação Musical.

ABSTRATC

This paper presents the hybridization processes on the song “Sabor da Tarde” by trumpeter Márcio Montarroyos as its subject of study. The key points of this work are: to discuss the theory of hybridity, to make an analysis and also list and classify elements according to their possible culture of origin. The theoretical approach will be initially based on the concept of Nestor Garcia Canclini (2006) and Heron Vargas (2007), to enlighten the way some processes of musical hybridization occur. On the methodological side, there is an analysis of *Sabor da Tarde* shall be performed in order to identify which elements originate from intercultural interactions brought by Montarroyos. This study settles to closure through the comprehension of the formation of these cultural artifacts analyzed under the perspective of the presented theoretical annotations.

Keywords: Márcio Montarroyos; Processes of Composition; Musical Hybridization

INTRODUÇÃO

A trajetória apresentada pela música realizada no Brasil, durante a sua história de formação, traz na sua base o encontro de diversos elementos culturais. Esta afirmação relaciona-se com a formação do Brasil e com outras nações da América Latina, que foram construídas a partir da mistura de várias culturas. É o que afirma Nestor Garcia Canclini:

A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram africanos que foram escravizados e trasladados da África, tornou a *mestiçagem* um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo. (CANCLINI, 2006, p. 27)

Canclini (2006) também afirma que os encontros culturais têm o nome de “Hibridismos”, termo trazido da biologia, como ferramenta de análise para as misturas socioculturais. O autor argumenta que a escolha desse nome aconteceu devido à sua capacidade de abarcar as diferentes dinâmicas de mudança de conceitos mais do que os termos tradicionais como sincretismo, mestiçagem. Ele fala também que o objeto de estudo do seu livro *Culturas Híbridas* são os processos de hibridação. Ainda no âmbito do conceito de hibridismo Heron Vargas (2007) faz o seguinte comentário sobre hibridismo:

O conceito de hibridismo tem sido muito discutido nas últimas décadas, em grande parte motivado pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como mestiçagem, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando ideias tais como mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamento; relação etc. A rigor, aplicados à cultura e a arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise. (VARGAS, 2007, p. 19-20)

Na música, utiliza-se o termo fusão como sinônimo de hibridismo. Pois, entende-se que ela pode apresentar trânsitos culturais bastante recorrentes. Sendo assim, o autor José Ramos Tinhorão traz um relato que apresenta um pouco da diversidade que estava na base da construção musical feita no início do Brasil colonial:

Durante os dois primeiros séculos de colonização, portanto, os únicos tipos de música ouvidos no Brasil seriam os cantos das danças rituais dos indígenas, acompanhados por instrumentos de sopro (flautas de várias espécies, trombetas, apitos) e por maracas e bate-pés; os batuques dos africanos (na maioria das vezes também rituais, e à base de percussão de tambores, atabaques e marimbas, e ainda de palmas, xequerés e ganzás) e finalmente as canções dos europeus colonizadores. Estas, de fato mais próximas do que se poderia chamar de música popular, eram representadas por gêneros que remontavam em muitos casos ao tempo de formação dos primeiros burgos medievais, do século XII ao XIV e que se conheciam por romances, xácaras, coplas e serrilhas. (TINHORÃO, 1991, p. 7)

Entender a formação da música com esse tipo de visão da criação de artefatos híbridos não é simples, pois a relação de construção envolve uma série de questões ligadas ao fato de que os elementos que se cruzam para formar um objeto também são produtos de diferentes misturas. Por isso, o termo hibridismo traz em si um significado complexo ao representar vários tipos de encontros que não acontecem por igual. Com relação ao comentário das características diversas da hibridação, Canclini faz a seguinte afirmação:

Mas, como designar as fusões entre as culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos (CANCLINI, 2006, p. 29)

Nesse contexto, faz-se necessário refletir que a música é um produto desses encontros e, por conta dessa afirmação, é preciso pensar em construir um estudo que considere a dinâmica mestiça e os produtos híbridos gerados no âmbito da cultura latino-americana. Diante dessas ideias, referentes à formação de obras híbridas, apresenta-se, o trompetista e compositor Márcio Montarrojos que se inclui nessa perspectiva do hibridismo.

Figura 12 - Márcio Montarrojos



Fonte: foto de contracapa do disco *Magic Moment* feito pela CBS em 1982

Passos (2016) apresentou uma biografia de Márcio Cavalcante Montarrojos em sua dissertação de mestrado. Nesse trabalho, ele cita que os seus pais eram o General do Exército Brasileiro João Augusto Montarrojos Filho e a pianista Neide Cavalcante Montarrojos.

Nasceu no Rio de Janeiro-RJ dia 08 de julho de 1948 e faleceu dia 12 de dezembro de 2007 também no Rio de Janeiro.

O contato de Montarroyos com a música não aconteceu do nada, pois segundo Passos (2016) ele fazia parte da quarta geração de músicos de sua família, conforme afirmou sua tia Nail Cavalcante.

A tradição musical na família vem desde minha avó, que foi aluna de Arthur Napoleão. Depois foi minha mãe, que foi aluna de Henrique Oswald, depois foi a vez da mãe dele, que foi aluna de Góes. Esses professores deram aula na Universidade, ou melhor, no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. (CAVALCANTE, 1971 *apud* PASSOS, 2016, p. 29).

Márcio Montarroyos começou a tocar piano aos quatro anos por influência de sua mãe. Aos 13 anos o seu pai o presenteou com um trompete da marca “King”, porque havia ingressado na Banda do Colégio Militar do Rio de Janeiro. Nos primeiros anos de estudo, ele focou na música erudita; a consequência dessa relação foi a aquisição de uma técnica apurada.

Montarroyos chegou a realizar concertos para trompete e piano profissionalmente. Em certa ocasião, foi convidado a executar o concerto *Lovelock* (1968) para uma cena de novela exibida pela TV Globo em 1975, gravada na Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro - RJ, como afirma Nail Cavalcante. (CAVALCANTE, 1971 *apud* PASSOS, 2016, p. 31).

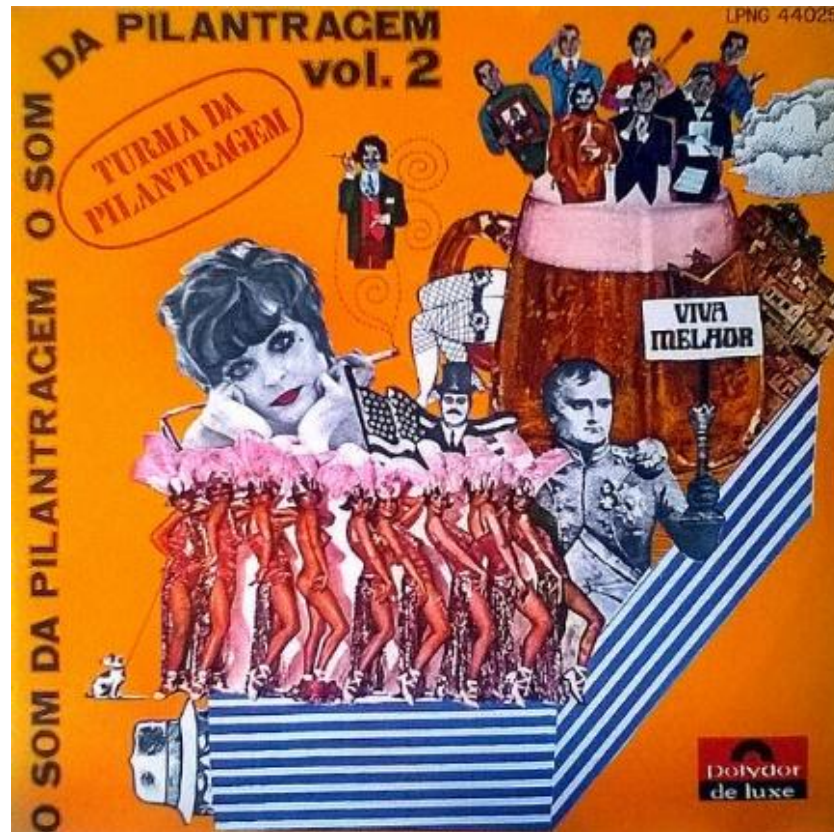
Na adolescência, teve os primeiros contatos com o jazz através da escuta de trompetistas tais como: Dizzy Gillespie, Lee Morgan, Freddie Hubbard e Miles Davis. Passos (2016) comenta que um dos caminhos de aprendizagem do jazz, adotado por Montarroyos, foi a escuta dos músicos citados. Essa ferramenta era essencial, uma vez que não existia uma escola formal no Brasil que ensinasse o estilo na época. No entanto, o estudo de Montarroyos não se baseou apenas na perspectiva da audição, pois ele buscou outras formações.

Montarroyos, aproveitando a oportunidade intermediada por uma bolsa de estudos, mudou-se em 1972 para Boston, nos EUA, estudando durante um ano na instituição *Berklee School of Music*. Esse período foi fundamental para o aprimoramento técnico do instrumento, para a percepção auditiva e estudo da linguagem de improvisação jazzística, como afirmou Montarroyos. (PASSOS, 2016, p. 33)

Essa passagem pela *Berklee School of Music* trouxe uma grande bagagem para Montarroyos. Passos (2016) afirma que Montarroyos relatou que levaria 10 anos para aprender no Brasil o que ele aprendeu em um ano de estudo em Boston. Passos (2016) também afirma que a carreira profissional de Montarroyos começou alguns anos antes da sua ida aos EUA. Ele trabalhou em diversos conjuntos de baile, tocou repertórios nacionais e internacionais como, por exemplo, músicas de Stevie Wonder, O. C. Smith, The Beatles, Tijuana Brass, Kool & The Gang, James Brown, Blood Sweat & Tears entre outros. Segundo

Passos (2016), a Banda “Fórmula 7” foi o seu primeiro grupo; posteriormente, o conjunto “A Turma da Pilantragem”, ambos na segunda metade da década de 1960 e início de 1970. Montarroyos também acompanhou importantes nomes do jazz internacional, tais como Carlos Santana, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan na boate “*Number One*”, situada no bairro de Ipanema no Rio de Janeiro.

Figura 13 - Foto da capa do disco “O Som da Pilantragem” vol. 2



Fonte: POLYDOR (1969)

Depois desse início, ainda na década de 1970, gravou um disco que lhe deu grande projeção cujo título era: *Carinhoso*. O fato que deu destaque para Montarroyos na gravação desse álbum é que a música “Carinhoso” foi o tema de abertura da novela do mesmo nome.

Figura 14 - Capa e contracapa do disco Carinhoso



Fonte: Som Livre (1973).

POR QUE FALAR DE MÁRCIO MONTARROYOS?

Ao descrever como aconteceu minha formação musical na primeira parte deste trabalho, deixei registrado que minha ligação com a música envolve o estudo do trompete e a prática de composição. Dentre as referências que me influenciaram a trilhar um caminho de intérprete e compositor, há um destaque para o trompetista Márcio Montarrojos. A escolha dele como objeto de pesquisa se deve aos seguintes fatores: observação de aspectos técnicos relacionados a uma boa emissão de som e uma clareza na articulação. Essa característica foi afirmada por Leo Gandelman na seguinte citação:

O Márcio teve uma formação na escola clássica muito importante. Tanto é que você pode ver pelo toque dele, pela articulação, pela afinação, pela sonoridade, que ele tem toda uma história de trompete clássico. O Márcio estudou concertos de música clássica no trompete, ele desenvolveu toda uma escola clássica e mais tarde foi estudar Jazz. O que marca o Márcio, mais do que qualquer outra coisa é o *touché* dele. Ele tinha uma forma muito elegante de produzir o som no trompete. O acabamento do som dele é inigualável, de nível internacional. O timbre, a afinação, a articulação, todos os elementos básicos. Ele tinha uma forma extremamente musical de produzir os fundamentos do instrumento como ninguém. No mundo clássico, no mundo popular, com ou sem efeito, o acabamento sonoro dele é inigualável³². (GANDELMAN, 2016 apud PASSOS, 2016, p. 30)

³² Entrevista com Leo Gandelman feita por Marcelo Rocha dos Passos, no dia 11/05/2014, como parte de sua dissertação de mestrado cujo título é: Márcio Montarrojos e a construção de seus solos improvisados no disco “Stone Alliance” (2016).

O segundo fator que me levou a escolher Montarroyos foi a percepção de sua característica composicional, que mostrava uma relação com elementos de música brasileira juntamente com a união de outros estilos.

Com vistas a demonstrar na prática como podemos sugerir que a música do Márcio Montarroyos apresenta processos de hibridismos evidentes, escolhi como exemplo a canção Sabor da Tarde, que faz parte do álbum “Magic Moment” e é uma das faixas desse disco solo feito pela gravadora CBS em 1982.

A música citada é produto da década de 1980 e acredito que ela pode trazer à luz algumas questões sobre a construção de trânsitos culturais presentes na música instrumental do Brasil no final do século XX, situação que vai ao encontro do objetivo deste artigo, que é investigar como é o processo de hibridização presente na música “Sabor da Tarde”. Para evidenciar o processo de formação híbrida presente nessa obra, serão elencadas as seguintes questões: Como são os trânsitos culturais presentes na música “Sabor da Tarde”, e qual a importância de abordá-los?

Para responder a essas questões sobre trânsitos culturais haverá uma análise para saber quais os elementos estéticos estão presentes nessa obra. Em seguida, a fundamentação teórica se assenta nos trabalhos de Heron Vargas (2007), pois o autor tem um trabalho sobre os Hibridismos Musicais de Chico Science e Nação Zumbi. Outra autora que servirá de base é Santuza Cambraia Naves (2010).

A escolha da autora se justifica, porque ela fez um estudo sobre a canção popular no Brasil, fazendo um recorte das obras produzidas na segunda metade século XX, nesse estudo a autora traz uma reflexão acerca da figura do compositor de canções como um representante e divulgador da cultura nacional. A relação estabelecida com o trabalho de Naves (2010) para o desenvolvimento desse artigo está ligada à reflexão de que Montarroyos também é um artista que representa e divulga a diversidade da cultura brasileira, no âmbito da música instrumental. Com relação à figura do artista Naves (2010) faz o seguinte comentário:

Esta concepção de artista me leva a tomar um certo cuidado e a esclarecer que não parto do princípio de que o homem se envolve com as questões de seu tempo tenha que ser necessariamente um ativista político, ou seja aquele que atua no plano específico do sistema político-partidário para mantê-lo ou destruí-lo em nome da construção de uma nova ordem. Opero com uma concepção mais ampla de política, que permite estender a possibilidade de atuação a outras áreas, como a cultural. Nesse tipo de entendimento, Picasso atuaria politicamente tanto na criação de *Guernica* (uma denúncia contra o regime ditatorial de Franco na Espanha, quanto no desenvolvimento do cubismo 9uma transgressão as convenções da arte figurativa) (NAVES, 2010, p. 20)

A reflexão que nos faz colocar Montarroyos que se enquadra nos moldes citados por Naves (2010) está fundamentada na elucidação acerca do trabalho de busca de elementos diversos e a consequente divulgação cultural que está ligada ao estudo da música “Sabor da Tarde”, tema que sofrerá um processo de investigação para demonstrar um pouco da representatividade dos aspectos da cultura do Brasil e de outras regiões.

Acredito que os resultados desse tipo de pesquisa no desenvolvimento deste artigo, que se revelarão também por meio do apontamento dos diversos estilos e gêneros musicais que se entrecruzam na construção musical de “Sabor da Tarde”, poderá ampliar o conhecimento sobre os processos de construção musical ligados ao contexto brasileiro, um terreno muito fértil para a realização de vários encontros. Isto numa perspectiva que, segundo Sandra Pesavento (2003), tem uma relação com a adoção de um novo olhar para os fatos, que teve como ponto de partida mudanças de paradigmas que adentraram o Século XX, chamando atenção para a necessidade de novas abordagens teórico-conceituais e diálogos com áreas afins, questão que é apresentada também por Canclini:

As ciências sociais contribuem para essa dificuldade com suas diferentes escalas de observação. O antropólogo chega à cidade a pé, o sociólogo de carro e pela pista principal, o comunicólogo de avião. Cada um registra o que pode, constrói uma visão diferente e, portanto, parcial. Há uma quarta perspectiva, a do historiador, que não se adquire entrando, mas saindo da cidade, partindo de seu centro em direção aos seus limites contemporâneos. (CANCLINI, 2006, p. 21)

Os artefatos culturais têm a capacidade de representar um pouco da realidade de sua formação. É o que diz Pesavento (2003, p. 40) ao afirmar que “representar é, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência”. Nesse sentido, creio que a música “Sabor da Tarde” é uma obra musical que pode mostrar um pouco da realidade do Brasil observada em Montarroyos, uma vez que empreender esse tipo de visão remete à apreensão de outra modalidade do conhecimento, implicada com o simbólico, melhor dizendo, com construções imaginárias realizadas a partir da realidade cotidiana, uma abordagem muito difundida pela História Cultural através do conceito de representações sociais (CHARTIER, 2002).

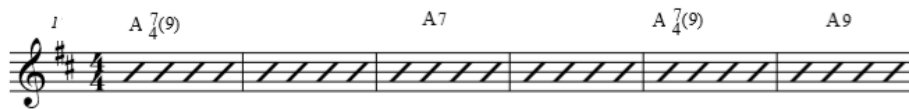
Promover esta investigação justifica-se ainda porque, segundo Canclini (2006), o estudo da revitalização da noção de identidade se relaciona com esses processos de hibridação que são incessantes e variados. Outro ponto que colabora para a escolha do estudo dessas obras é o fato de serem práticas culturais, capazes de evidenciar, segundo Chartier (2002), representações sociais resultantes da ação coletiva presente nas comunidades, trazendo como consequência a apreensão do contexto, o que, de acordo com Edgar Morin (2005), também

promove a pertinência do conhecimento, pois segundo Morin (2005), um saber é pertinente somente se for capaz de se situar num contexto.

DESENVOLVIMENTO

A música “Sabor da Tarde” está escrita em compasso quaternário; a instrumentação utilizada é contrabaixo, flugelhorn, bateria, teclados e guitarra; seu tom inicial é Ré maior, e o primeiro acorde da progressão é o de sétima da dominante dessa tonalidade, A7. A introdução possui seis compassos com a seguinte progressão harmônica, registrada no exemplo 92:

Exemplo 92: Progressão harmônica da introdução de Sabor da Tarde



Fonte: Transcrição Manassés Aragão

O ritmo que a base faz é um Funk Soul evidenciado pelo ostinato³³ do contrabaixo e da bateria; o teclado faz intervenções rítmicas dentro dos acordes da progressão, de acordo com o exemplo 93:

Exemplo 93: Exemplo de ostinato da base feito do compasso 1 ao 22

Fonte: Transcrição Manassés Aragão

No início do sexto compasso, há uma parada na marcação do tempo. Após essa pausa, o Flugelhorn entra fazendo o tema de maneira acéfala³⁴, iniciando assim a seção A da música. A construção melódica tem a presença de síncofes e das escalas mixolídia e eólia na tonalidade de lá maior de efeito.

³³ Termo italiano que significa obstinado. É uma célula rítmica ou melódica, ou um motivo rítmico ou melódico, ou mesmo uma frase musical persistentemente repetidos.

³⁴ O ritmo é acéfalo ou (decapitado) quando a melodia inicia em uma parte fraca do tempo, causando uma sensação de contratempo.

Essa alusão ao Baião é um indicativo de que tal elemento é ponto de ligação com a criação de uma estética brasileira, Piedade (2006) faz um comentário sobre essa questão na seguinte afirmação:

Desde cedo este nordeste profundo se apresentou musicalmente ao Brasil em diversos repertórios musicais. O baião e a escala mixolídia, usada mediante uma série de padrões, se tornaram índice da identidade brasileira, por exemplo, nas composições nacionalistas de Camargo Guarnieri e de outros compositores que se opunham ao atonalismo do movimento Música Viva dos anos 40. (PIEADADE, 2006, p. 66)

A seção tem 13 compassos – no décimo compasso há novamente uma parada da marcação do ritmo; nesse momento, o flugelhorn efetua a reexposição. Na entrada da seção “B”, há um desdobramento do ritmo, mudando dessa forma o caráter do acompanhamento que passa a ter uma marcação diferenciada, com característica de balada. Destaca-se também, nesse momento, a presença do ritmo de samba na marcação do bumbo, conforme demonstra o exemplo 94:

Exemplo 94: Uso de elementos de samba no desenho rítmico do bumbo

The image shows a musical score for Example 94. It consists of two staves: E.B. (Electric Bass) and D. S. (Drum Set). The E.B. staff is in 2/4 time and features chords C#m7, D7M, and C#m7. The D. S. staff shows a samba rhythm pattern with a box highlighting the bass drum part and an arrow pointing to the text 'Elementos de samba'.

Fonte: Transcrição Manassés Aragão

Com relação ao samba, descrito no exemplo acima, Vargas (2007) comenta que a configuração rítmica observada na música cubana utiliza a clave, descrita no exemplo 95 e tem como premissa a adoção da síncope como aspecto estruturante. Por isso é possível afirmar a semelhança entre a música cubana e a brasileira representada pelo samba, ao estabelecer o uso da síncope ou deslocamento dos acentos entre essas duas músicas.

Exemplo 95: Clave cubana

The image shows a musical score for Example 95. It consists of a single staff with a 2/4 time signature and a clave rhythm pattern.

Fonte: Heron Vargas

Após a parte “B”, há uma ponte de oito compassos, no mesmo andamento da seção “A”. Quando a ponte acaba, começa a seção “C”, que é um improviso com vinte e um compassos, cujo início acontece na anacruse do compasso 42 para o compasso 43. Nessa parte,

Montarroyos construiu um fraseado com o uso de tercinas e síncopes dentro da escala de Lá Mixolída. No compasso 52, ele constrói uma semifrase com o uso de semicolcheias e a escala de Lá Alterada³⁵ de acordo com o exemplo 96:

Exemplo 96: Semifrase estruturada na escala alterada



Fonte: Transcrição Manassés Aragão

Na anacruse do compasso 53 para o compasso 54 ele constrói uma frase que tem pontos de encontro com ritmo harmônico da base até o compasso 55, as notas de acorde que repousa são as seguintes: G# = 7ª Maior; G = 7; F# = 6ª Maior, F = 5ª Justa . Nesse trecho, há também um baixo pedal, conforme exemplo 97:

³⁵ A escala alterada é uma escala construída a partir da sequência: semitom – tom – semitom – tom – tom – tom – tom. É usada em contexto de acordes dominantes, que podem ser enriquecidos segundo Guest (2006) com um grande número de notas de tensão: (9) (b9) (#9) (b5) (#5) (13) (b13) (#11). No caso da semifrase analisada encontram-se as seguintes tensões (b9), (#9), (#11), (b13).

Exemplo 97: Pontos de encontro com a base e baixo pedal

The image shows a musical score for Exemplo 97. It consists of two staves. The top staff is a melody in treble clef, and the bottom staff is a bass line in treble clef. Above the melody, four points are marked as '1° Encontro', '2° Encontro', '3° Encontro', and '4° Encontro', each with a downward-pointing arrow. Below the bass line, a box contains the following chords: D/A, A7M(#5), Am, A6(9 #11), and Bb/A. A large downward-pointing arrow labeled 'Baixo Pedal em A' points to the bass line. The number '53' is written at the beginning of the bass line.

Fonte: Transcrição Manassés Aragão

Na parte final do improviso, Montarroyos vai para um clímax retomando as síncopes e explorando a região do Lá quatro. Para fechar, ele apresenta a escala mixolídia numa frase em semicolcheias. A presença do ambiente dominante com a utilização do modo mixolídio e da escala alterada leva essa seção a uma característica modal

Depois do improviso, efetua-se a reexposição das seções “A” e “B”. Nessa reexposição, o final da seção “B” é diferente, porque ele tem a frase de finalização diferente da primeira exposição da seção “B”. Esse elemento novo é uma ligação para a Coda e está descrito no exemplo 98:

Exemplo 98: Finalização da seção B

The image shows a musical score for Exemplo 98. It consists of a single staff in treble clef. The number '86' is written at the beginning of the staff. A box highlights a specific phrase of the melody, and a downward-pointing arrow labeled 'Frase final da reexposição da seção B' points to this phrase.

Fonte: Transcrição Manassés Aragão

Na Coda, há um ostinato da bateria e do baixo, um longo trecho de improviso do flugelhorn, juntamente com o contraponto dos teclados e guitarra. E um término com fade out.

APONTAMENTOS SOBRE ASPECTOS HÍBRIDOS EM SABOR DA TARDE

Como já foi dito anteriormente, o levantamento dos elementos musicais presentes em Sabor da Tarde foi o caminho adotado para mostrar as misturas de estilos feitas por Montarroyos. Nesse sentido, os aspectos da hibridação, que estão presentes na referida obra, relacionam-se com uma estética musical presente no século XX, no âmbito da música instrumental. No que tange ao contexto de formação dessa música, Giovanni Cirino (2009) traz a seguinte afirmação:

A crescente produção fonográfica observada nas décadas de 40 e 50 incentivava o surgimento de novos músicos e conjuntos musicais. Com o surgimento da bossa nova e o aparecimento de conjuntos instrumentais a partir da década de 60, ocorre um crescimento da utilização de concepções estéticas como os gêneros “típicos” do repertório cancionista brasileiro (samba e baião, por exemplo). O crescimento da quantidade de grupos instrumentais na década de 60 pode ser entendido a partir da retomada desse tipo de material associado à influência dos conjuntos jazzísticos norte-americanos. (CIRINO, 2009, p. 22)

Nesse sentido, observa-se que predomina, sobretudo na introdução e na seção A, a presença do ritmo de Funk Soul evidenciado pelo ostinato da bateria e do contrabaixo. Juntamente com esse ritmo que foi citado anteriormente, é possível identificar a presença da escala mixolídia na estrutura melódica do flugelhorn. Significa que o delineado até o presente momento no interior da obra foi a mistura do Funk Soul com o a escala mixolídia, que segure diante da nossa cultura uma citação da música nordestina.

Outro ponto de encontro rítmico está na seção B, pois no início da seção acontece um desdobramento do groove, o que faz com que o caráter desse trecho tenha uma característica de balada, que é representada pelo groove do baixo. Nota-se que a bateria faz um acompanhamento com uma semelhança com o samba, por causa do desenho rítmico do bumbo. Mais uma vez identifica-se um cruzamento de estilos feito pelo encontro da balada com o samba.

No terceiro momento, entra uma outra seção que é intitulada como ponte – uma ligação para a seção do improviso 1. Nessa seção, encontra-se mais uma vez a mistura do funk soul com a escala mixolídia, a escala alterada e as síncopes presentes na construção melódica do improviso. Depois acontece a reexposição da seção A e seção B. No final, há uma coda onde os aspectos presentes no início da música retornam. Mais uma vez observa-se o Funk Soul em encontro com a escala mixolídia e as síncopes dentro da melodia. No final desse registro musical, é realizado um fade out.

Esses elementos presentes na construção da música de Montarroyos mostram que ela faz parte das músicas da América Latina que se caracterizam, segundo Heron Vargas (2007), por um jogo híbrido entre ritmos sincopados de métrica assimétrica e harmonia e melodia que misturam o modal e o tonal. Essas questões são evidenciadas em vários momentos na construção da música e podem ser descritas da seguinte maneira: a questão tonal é apresentada vigésimo nono compasso para o trigésimo, com o uso de uma cadência perfeita³⁶.

O modalismo aparece nos dois momentos de improviso que acontecem basicamente sobre o acorde de A (9) e a escala que Montarroyos usa é a mixolídia e a alterada em cima desse acorde. Em muitos momentos, as frases lembram o Baião. Esses aspectos harmônicos e melódicos são acompanhados por um groove feito pelo contrabaixo, bateria, guitarra e teclados, com aspectos do Funk misturado com Baião.

³⁶ A progressão harmônica que caracteriza a cadência perfeita é o V-I. Esse tipo de procedimento é muito usado na música tonal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Canclini (2006) aponta para a perspectiva dos processos de hibridação, no caso de Sabor da Tarde, a descrição de sua construção aconteceu com a mistura de gêneros urbanos tais como baião, funk e jazz, por meio do improviso. Ao analisar o caminho de construção dessa obra, descobriu-se um resultado estético cheio de pontos diversos, observado tanto na construção harmônica que abrange um universo tonal, como em outras características ligadas a um tratamento melódico que tem na base as seguintes escalas: mixolídia, eólia e alterada.

Também pode ser observado que a obra analisada não se enquadra diretamente em estruturas formais de gêneros brasileiros, tais como Choro ou Samba Canção. Com isso, é possível dizer que Montarroyos conseguiu criar o seu esquema formal dentro da composição analisada, utilizando-se de elementos pré-estabelecidos, porém sem recorrer aos formatos padrões, tais como: TEMA-IMPROVISO-TEMA. Sobre essa situação Vargas (2007) faz o seguinte comentário: “Surgidos aqui e ali, esses músicos e cantores ativam sensibilidades e dão corpo às novas formas que o fragmentado ambiente cultural híbrido lhes sugere.” (VARGAS, 2007, p. 25-26).

Por outro lado, a presença de uma pulsação regular feita pela bateria e pelo contrabaixo na música de Montarroyos, juntamente com a melodia e a harmonia, que transitam pelas questões tonais e modais, mostram que Sabor da Tarde representa um tipo de música de hoje, que passou a fazer cada vez mais mixagens “democratas”, misturando sons europeus com sons africanos desenvolvidos nas Américas, tradição musical mestiça latina junto a tendências globais.

A democracia e a cidadania têm sido discutidas pelos movimentos sociais, é o que afirma Naves (2010), e o reflexo disso é a adoção de novos materiais presentes nos artefatos culturais. Nessa perspectiva, acreditamos que a criação de Sabor da Tarde evidencia representações que remetem a uma espécie de nova visão que circula na sociedade contemporânea, caracterizada também pela compressão do tempo-espaço, conforme a abordagem da pós-modernidade discutida por Harvey (2007) e Hall (2014).

Por conta dessas reflexões, infere-se que Sabor da Tarde evidencia representações relacionadas ao conhecimento de uma parte do contexto da sociedade brasileira que está ligada ao campo da música instrumental e é feita por um compositor que dialogou com o contexto da pós-modernidade ao apresentar um dado novo dentro da cultura do Brasil.

Acredita-se portanto, que essa obra pode ajudar no entendimento da formação da nação e servir como parâmetro para a viabilização de outros processos criativos.

REFERÊNCIAS

ABREU, M C.; MASETO, M. T. O PROFESSOR UNIVERSITÁRIO EM AULA: PRÁTICA E PRINCÍPIOS TEÓRICOS. 8. ED. SÃO PAULO: MG ED. ASSOCIADOS, 1990.

ADOLFO, A. **Composição**: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

ARAGÃO, M. B. **Processos de hibridação**: uma investigação do CD Fogaréu do músico goiano Bororó. 2008. Orientadora: Ana Guiomar Rêgo Souza. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Musical Licenciatura) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

BERLINER, P. **Thinking in jazz**: the infinite art of improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CARVALHO, A. R. **Contraponto tonal e fuga**: manual. Porto Alegre: Editora Novak Multimedia, 2002.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações sociais**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

CHEDIAK, A. **Harmonia e improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CIRINO, Giovani. **Narrativas musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2009.

FREIRE, V. L. B. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 152-170, nov. 1994.

GUEST, I. **Harmonia**: método prático v. 01. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

GUEST, I. **Harmonia**: método prático v. 02. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARVEY, David. A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna. *In*: **Condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2007. Parte III, Cap. 17, p. 257-276.

NAVES, S. C. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MONTARROYOS, M. **Entrevista para a TV Senado**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4u3wb7ygGnU>. Acesso em: 16 jul. 2019

PASSOS, M. R. dos. **Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco *Stone Alliance***. Orientador: Paulo Adriano Ronqui. 2016. 140 f. il. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

PESAVENTO, S. J. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PESAVENTO, S. J. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIEIDADE, A. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Revista Opus**, Campinas, v.11, p. 197-207, dez. 2005.

PIEIDADE, A. T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *In*: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 3., 2006, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: UFPR, 2006. p. 63-68.

SOUZA, A. G. Quadros de uma paixão: o pulsar dionisíaco na procissão do Fogaréu. *In*: KUYUMJIAN, M. M. M.; MELLO, M. T. N. **Os espaços da história cultural**. Brasília: Paralelo 15, 2008. cap. 6. p. 129-144.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 6. ed. São Paulo: Art. Editora, 1991.

VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

Referências Internet

[https://brasile scola.uol.com.br/artes/funk.htm#:~:text=De%20fato%2C%20as%20caracter%20ADsticas%20desse,\(batida\)%20marcante%20e%20dan%C3%A7ante.&text=N%C3%A3o%20pare%20agora](https://brasile scola.uol.com.br/artes/funk.htm#:~:text=De%20fato%2C%20as%20caracter%20ADsticas%20desse,(batida)%20marcante%20e%20dan%C3%A7ante.&text=N%C3%A3o%20pare%20agora) acesso 27/11/2020.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12658/paulinho-lima> acesso em 28/10/2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ymcq4EREa14> acesso em 28/10/2019.

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa379219/nico-rezende> acesso em 28/10/2019.

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=Ivan+lins> acesso em 28/10/2019.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Martins acesso em 28/10/2019.

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12512/chico-buarque> acesso em 28/10/2019.

<https://www.todamateria.com.br/congada/> acesso em 15/12/2019.

http://www.usp.br/nce/midiasnaeducacao/oficina_radio/edicaosom_fadeinfadeout.htm acesso em 16/12/2019.

<https://www.descomplicandoamusica.com/escala-blues-blue-note/> acesso em 22/12/2019.

<https://www.significados.com.br/groove/> acesso 20/09/2020.

Discografia

ARAGÃO, A. **Caminhos do Brasil**. Direção Artística: Bororó. Rio de Janeiro: Toca da Raposa, 2010. 1 CD.

ARAGÃO, A. **Confluente**. Direção Artística: Bruno Rejan. Goiânia: Up Music, 2019. 1 CD.

DAVIS, M. **Miles Ahead**. Direção Artística: George Avakian. New York: CBS, 1957. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

MARSALIS; FREEMAN. **Fathers & Sons**. Direção Artística: Stanley Crouch New York: CBS, 1982. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

MONTARROYOS, M. **Carinhoso**. Direção Artística: Aloysio de Oliveira. Rio de Janeiro: Som Livre, 1973. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

MONTARROYOS, M. **Carioca**. Direção Artística: Márcio Montarrojos. Rio de Janeiro: CBS, 1983. 1 disco sonoro (45 min) , 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

MONTARROYOS, M. **Magic Moment**. Direção Artística: Márcio Montarrojos. Rio de Janeiro: CBS, 1982. 1 disco sonoro (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

APÊNDICE

APÊNDICE A – RELATÓRIO DAS PRÁTICAS SUPERVISIONADAS

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Manassés Barros Aragão Matrícula:
218122515

Área: Criação musical interpretação
Ingresso:2018.1

Código	Nome da Prática
MUSD 48	Oficina de prática técnico-interpretativa

Orientador da Prática: Joatan Mendonça do Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática como trompetista na temporada do I Semestre da BSG (Banda Sinfônica do Estado de Goiás) (2 programas), Prática como trompetista do Quinteto de Metais Charanga Jazz, Estudo técnico sobre improvisação.

2) Carga Horária Total: 102 horas.

3) Locais de Realização: Vila Ciranda, Teatro do Sesi de Goiânia- Colégio Estadual Wilmar Gonçalves.

4) Período de Realização: 30.04 a 30.07 de 2018

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Levantamento de informações auxiliares sobre o repertório específico – análise de partituras, gravações e textos sobre as obras a serem executadas Banda Sinfônica do Estado de Goiás -2 horas.

b) Curso de improvisação com Nelson Faria (No Sesc Centro de Goiânia, do dia 9 a 13) = 20 horas.

c) Encontros com o prof. Dr. Estércio Marques Cunha para estudos de estruturação e análise das músicas de Márcio Montarroyos. 31 horas.

d) Ensaios e concertos de dois programas da BSG:

d.1) Concerto 15 de maio: Teatro do Sesi – Goiânia-GO

Regente: Everton Luiz

Solista: Manassés Aragão (Fate of The Gods) – Steven Reineke

Repertório: (Fate Of The Gods) – Steven Reineke, (Suíte Nordestina) - Maestro Duda, (Suíte Monette) - Maestro Duda, Suíte Centenária – Gilson Santos, (Aquarium) – Johan de Meij.

Cronograma e carga horária: 7 ensaios e concerto de 2 horas (30 a 15.05) X 3 horas = 23 horas.

d.2) Concerto Didático no Colégio Estadual Wilmar Gonçalves dia 14 de junho

Regente: Everton Luiz

Repertório: (Suíte Centenária) - Gilson Santos, (Os Simpsons) - Dany Elfman Star Wars (John Williams), Super Mário Brothres (Koji Kondo).

Cronograma e carga horária: 6 ensaios e concerto de 2 horas (30.05 a 14.06) X 3 horas = 20 horas.

d.3) Concerto com Quinteto de Metais Charanga Jazz no Teatro do IFG (Em Goiânia, dia 28 de junho)

Repertório: Quinteto n.2 de Victor Ewald.

Cronograma e carga horária: 3 ensaios e concerto (13 a 28.06) X 1 hora = 4 horas.

Total de ensaios, concertos e aulas: 100 horas

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório orquestral específico.

b) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios de naipe em Banda Sinfônica e outras formações instrumentais.

c) Prática de solo no contexto de um grupo sinfônico e no contexto de um grupo de câmara.

d) Desenvolvimento de técnicas de fraseologia.

e) Apreensão de ferramentas musicais para de composições a partir da estética de Márcio Montarroyos.

7) Possíveis Produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática

b) Apresentação ao vivo no 15 de maio de 2018 e 14 de junho de 2018 com a Banda sinfônica do Estado de Goiás.

c) Concerto com o Quinteto de Metais Charanga Jazz dia 28 de junho.

8) Orientação:

8.1) Carga Horária da Orientação: 2 horas.

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais e acompanhamento on-line do orientador.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros Presenciais:

1 encontro presencial para relatar ao orientador como seria desenvolvida a prática no primeiro semestre 1 hora.

1 encontro com o orientador para relatar como foi o processo de performance no primeiro semestre 1 hora.

Total de orientações: 2 horas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPG PROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Manassés Barros Aragão _____ **Matrícula:**
218122515

Área: Criação musical interpretação
Ingresso:2018.1

Código	Nome da Prática
MUSD 54	(Prática em Criatividade Musical)

Orientador da Prática: Joatan Mendonça do Nascimento

Descrição da Prática

1) **Título da Prática:** Estudo de aspectos da estruturação musical (escalas, arpejos, harmonias, contraponto) no contexto das músicas Carioca, Sabor da Tarde e Take Your Time do compositor Márcio Montarrojos.

2) **Carga Horária Total:** 102 horas.

3) **Locais de Realização:** Vila Ciranda, residência do Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha, residência de Manassés Aragão, prédio do Sesc Centro em Goiânia-Go.

4) **Período de Realização:** 30.04 a 30.07 de 2018.

5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

a) Encontro com o orientador para estabelecimento do material a ser utilizado para efetuar a análise e a performance em um futuro recital. 4 horas.

b) Estudos diários das músicas Take Your Time, Sabor da Tarde e Carioca - 50 horas (1 hora por dia a partir do dia 30 de abril de 2018 até o fim do semestre).

c) Encontros com o prof. Dr. Estércio Marques Cunha para estudos de estruturação e análise das músicas de Márcio Montarrojos. 30 horas.

d) Transcrição das músicas de Montarrojos. 12 horas.

d) Ensaio das músicas de Montarrojos. 2 horas.

Total de atividades 98 horas.6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de técnicas de estruturação e análise no contexto da obra de Márcio Montarrojos.
- b) Transcrição de Solos e temas de Márcio Montarrojos.
- c) Estudo técnico voltado para o material que será utilizado no recital final.

7) Possíveis Produtos Resultantes da Prática

- a) Tema Autoral de Manassés Aragão (General Montarra).
- b) Apresentação no Show de Joatan Nascimento, no Poró restaurante (com interpretação da música Só Danço Samba).
- c) Transcrição da música Sabor da Tarde de Márcio Montarrojos.
- d) Transcrição da música Take Your Time de Márcio Monatarrojos.
- e) Estabelecimento de um estudo em Dm (ré menor) para praticar ideias oriundas da interpretação de Márcio Montarrojos (utilização do efeito de Delay e busca por uma sonoridade próxima a de Márcio Montarrojos no flugelhorn)

8) Orientação:

8.1) Carga Horária da Orientação: 2 horas.

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais e acompanhamento on-line do orientador.

Total de orientações: 4 horas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

1 encontro presencial para relatar ao orientador como foi desenvolvida a prática no início do semestre - 2 horas.

1 encontro presencial para relatar ao orientador como foi desenvolvida a prática no fim do semestre -1 hora.

1 encontro presencial com o orientador para praticar alguns conceitos de interpretação e improvisação no contexto do estilo do Samba Jazz em apresentação no Poró Restaurante em Salvador-BA -1 hora.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Manassés Barros Aragão _____ **Matrícula:**
218122515

Área: Criação musical interpretação
Ingresso:2018.1

Código	Nome da Prática
MUSF01	Prática em Criatividade Musical

Orientador da Prática: Joatan Mendonça do Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Estudo de aspectos de estruturação musical (escalas, arpejos, harmonia, contraponto) nas músicas: Carioca e Sabor da Tarde de Márcio Montarroyos. Estudo dos materiais processos e formas que viabilizaram o *CD Confluente* de Manassés Aragão

2) Carga Horária Total: 102 horas.

3) Locais de Realização: Vila Ciranda, residência do Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha, residência de Manassés Aragão, residência do Prof. Ms. Bruno Rejan.

4) Período de Realização: 01.09.2018 a 14.12.2018.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Estudo diário dos temas Carioca e Sabor da Tarde - 20 horas.

b) Produção dos arranjos do CD “Confluente” - 38 horas.

c) Encontros com o Prof. Dr. Estércio Marques Cunha e o com Prof. Bruno Rejan para preparação das guias do CD “Confluente” - 20 horas.

d) Ensaios para gravação do CD “Confluente” - 22 horas.

Total de atividades: 100 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Compreensão da construção melódica e harmônica das músicas Sabor da Tarde e Carioca de Márcio Montarroyos.
- b) Construção de composições autorais, que foram utilizadas no CD “Confluente”, construção de composições autorais utilizando materiais de Márcio Montarroyos.
- c) Viabilização de ensaios de músicas que farão parte do recital final (Carioca e Sabor da Tarde).
- d) Viabilização de ensaios para a gravação do CD “Confluente”.

7) Possíveis Produtos Resultantes da Prática

- a) Partituras com a cifra e a melodia das músicas Sabor da Tarde e Carioca de Márcio Montarroyos.
- b) Partituras com a cifra e a melodia das músicas: Samba Natural, Amigo Agripino, Andréia, Isaque, Heloísa, Bandulakeiras, Felipe, De Souza, Permanência e Dia Tranquilo.

8.1) Carga Horária da Orientação: 2 horas.

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais e acompanhamento on-line do orientador

Total de orientações: 2 horas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

- Encontro presencial no dia 01 de outubro de 2018 para relatar ao orientador como seria desenvolvida a prática no segundo semestre relacionada à gravação do CD Samba Natural
2 h

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Manassés Barros Aragão _____ **Matrícula:**
218122515

Área: Criação musical interpretação
Ingresso:2018.1

Código	Nome da Prática
MUSE 95	Oficina de Prática Técnico- Interpretativa

Orientador da Prática: Joatan Mendonça do Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Estudo de aspectos técnicos e interpretativos aplicados no contexto do show: Manassés Aragão Quarteto, no show de Josué Coimbra, Show de Blues da Banda TNY e Banda Sinfônica do Estado de Goiás (BSG).

2) Carga Horária Total: 102 horas.

3) Locais de Realização: Teatro do IFG (Goiânia), Teatro Goiânia Ouro, Teatro Sesc Centro em Goiânia, Escola Municipal São José (Goiânia-GO), Auditório do CDL em Goiânia-GO.

4) Período de Realização: 19.08.2018 a 23.11.2018.

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) Apresentação do Show Manassés Aragão Quarteto. Dia 06 de setembro - 28 horas. (Local Teatro do IFG em Goiânia).

b) Apresentação com Josué Coimbra. Dia 15 de setembro – 21horas (Local Teatro Goiânia Ouro).

c) Apresentação com a Banda de Blues TNY. Dia 28 de Setembro - 21 horas. (Local Teatro Sesc Centro- Goiânia).

d) Apresentação com a Banda Sinfônica do Estado de Goiás (BSG). Dia 04 de outubro - 17 horas. (Local Escola Municipal São José- Goiânia-GO).

e) Apresentação com a Banda Sinfônica do Estado de Goiás (BSG). Dia 23 de novembro - 13 horas. (Local Auditório do CDL- Goiânia-GO).

Total de atividades 100 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolver a técnica do trompete para atuar no âmbito popular e erudito.

b) Praticar leitura à primeira vista.

c) Praticar solos no contexto do Quarteto tradicional de jazz (Baixo, Bateria, Piano e Trompete), no contexto de uma banda sinfônica, no contexto de uma banda de blues e no contexto de um conjunto musical acompanhador.

d) Estabelecer a prática de transcrições e arranjos para o naipe de metais formado por trompete, sax tenor, trombone.

e) Transcrever o solo de Márcio Montarroyos na música *Sabor da Tarde*.

7) Produtos resultantes da Prática

a) Arranjo para o naipe de metais da música: Trouble More de André Mols.

b) Transcrição do arranjo do naipe de metais das músicas: Monalisa, Encontrar Alguém, Keep Movin, Sina.

c) Apresentação dia 06 de setembro de 2018 com o Show Manassés Aragão Quarteto.

d) Apresentação com a Banda de Blues TNY. Dia 28 de Setembro.

e) Duas apresentações com a Banda Sinfônica do Estado de Goiás (BSG).

8) Orientação:

8.1) Carga Horária da Orientação: 2 horas.

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais e acompanhamento on-line do orientador.

Total: 2 horas.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

1 encontro Presencial para relatar ao orientador como foi desenvolvida a prática no início do 2º semestre - 2 horas.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL
EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Manassés Barros Aragão _____ **Matrícula:**
218122515

Área: Criação musical interpretação
Ingresso:2018.1

Código	Nome da Prática
MUSF03	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Joatan Mendonça do Nascimento

Descrição da Prática

1) **Título da Prática:** Prática Docente em ensino coletivo de trompete com vistas ao estudo dos fundamentos técnicos essenciais para a prática do trompete, estudo do contexto da música popular brasileira no Séc. XX, e pesquisa relacionada ao trompetista Márcio Montarroyos.

2) **Carga Horária Total:** 102 horas.

3) **Locais de Realização:** Colégio Estadual de Período Integral Edmundo Pinheiro de Abreu, Colégio Estadual Princesa Isabel, Colégio Estadual da Polícia Militar de Goiás Hugo de Carvalho Ramos.

4) **Período de Realização:** 01/04/2019 a 28/06/2019.

5) **Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

a) Aulas sobre os fundamentos do trompete. 30 horas.

b) Estudo de repertório da banda de música e estudo do contexto da música brasileira. 30 horas.

c) Estudo de obras do trompetista Márcio Montarroyos. 30 horas.

d) II Encontro de Trompetistas da Região Metropolitana de Goiânia. 10 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Viabilização de estudos técnicos relacionados à prática do processo de respiração e obtenção de foco de nota no trompete.
- b) Obtenção de informações sobre algumas figuras da música instrumental brasileira, tais como Hermeto Pascoal e Márcio Montarrojos.
- c) Relação de algumas obras de Márcio Montarrojos e Manassés Aragão.
- d) Participação em um mini seminário feito por Manassés Aragão, com a temática voltada para a simulação de uma defesa de mestrado.

Total de atividades: 100 horas.

7) Possíveis produtos resultantes da Prática

- a) II Encontro de Trompetistas da Região Metropolitana de Goiânia.
- b) Performance das peças New Bossa de Patrick Andrews e Trumpet Serenade de Milton Deiterich.

8) Orientação:

8.1) Carga Horária da Orientação: 2 horas.

8.2) Formato da Orientação: Acompanhamento on-line do orientador.

Total de orientações: 2 horas.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA –
PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Manassés Barros Aragão _____ **Matrícula:**
218122515

Área: Criação musical interpretação
Ingresso:2018.1

Código	Nome da Prática
MUSF01	Prática em Criatividade Musical

Orientador da Prática: Joatan Mendonça do Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Estudo de aspectos de estruturação musical (escalas, arpejos, harmonias, contraponto) nas músicas: Carioca, Sabor da Tarde, Take Your Time, Congo do Serro de Márcio Montarroyos e nas músicas :Lá em Goiás!!, Montarroziana nº 01, Montarroziana nº 02, General Montarra de Manassés Aragão.

2) Carga Horária Total: 102 horas.

3) Locais de Realização: residência do Prof. Dr. Estércio Marques Cunha, residência de Manassés Aragão, UP Music Estúdio.

4) Período de Realização: 01/02/2019.

5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):

a) Estudo diário dos temas: Carioca, Sabor da Tarde, Congo do Serro e Take Your Time de Márcio Montarroyos - 20 horas.

b) Gravação do CD *Confluente* - 20 horas.

c) Estudo diário dos temas: Lá em Goiás!!, Montarroziana nº01, Montarroziana nº 2, General Montarra de Manassés Aragão - 40 horas.

c) Ensaio para o Show na Trilha do General dia 26/06/2019 - 06 horas.

- d) Ensaio para o Show na Trilha do General dia 27/06/2019 - 06 horas.
- e) Show na Trilha do General dia 26/06/2019 no Meles Bar - 04 horas.
- f) Show na Trilha do General dia 27/06/2019 no Evento Jazz and Wine - 04 horas.

Total de atividades: 100 horas.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Compreensão dos elementos estruturantes das músicas: Sabor da Tarde, Carioca, Take Your Time e Congo do Serro de Márcio Montarroyos
- b) Estudo técnico de elementos (escalas, arpejos, efeitos) trazidos na exposição dos temas e nos improvisos de Márcio Montarroyos.
- c) Construção dos temas autorais: Montarroziana nº 1, Montarroziana nº 2, Lá em Goiás!! e General Montarra, por meio da utilização de algumas estruturas retiradas das músicas de Márcio Montarroyos

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Entrevista para a Rádio Universitária da UFG dia 25/06/2019 com a temática voltada para a pesquisa de mestrado.
- b) Recital: Na Trilha do General realizado no dia 26/06/2019 no Males Bar.
- c) Recital: Na Trilha do General realizado no dia 27/06/2019 no evento Jazz and Wine.
- d) Edição das partituras: Montarroziana nº 01, Montarroziana nº 02, Lá em Goiás!! e General Montarra de Manassés Aragão.
- e) CD “Confluente” com as seguintes faixas todas de autoria de Manassés Aragão: 1- Montarroziana nº 2- De Souza, 03- Andréia, 04-Samba Natural, 05- Permanência, 06- Isaque, 07- Bandulakeiras, 08- Dia Tranquilo, 09- Amigo Agripino, 10- Heloísa.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da Orientação: 2 horas.

8.2) Formato da Orientação: Acompanhamento on-line do orientador.

Total: 2 horas.

APÊNDICE B - PROGRAMA RECITAL: NA *TRILHA DO GENERAL* (MANASSÉS ARAGÃO)

NOTA DE PROGRAMA RECITAL: NA *TRILHA DO GENERAL* (MANASSÉS ARAGÃO)

O presente recital é o produto final elaborado no decorrer do curso de Mestrado do PPGPROM-UFBA. As obras da apresentação são do Márcio Montarroyos e da minha autoria. A construção das minhas músicas aconteceu após a identificação e o respectivo aproveitamento de alguns elementos observados no panorama composicional do Márcio relacionados à instrumentação, recursos harmônicos e melódicos. Esse show foi registrado em DVD e pode ser acessado por meio do link:



<https://www.youtube.com/watch?v=0AhpHOPg5Wg>

As Obras:

01- Montarroziana nº 03 (Manassés Aragão 1981-): É a abertura do recital, foi construída com a utilização de motivos melódicos das músicas **Aruanda, Carioca, Congo do Serro e Sabor da Tarde** de Montarroyos. A instrumentação da peça é: trompete, teclado, contrabaixo e bateria.

02- Take Your Time (Márcio Montarroyos 1948- 2007): Composição registrada no disco *Terra Mater* lançado em 1989 pelo selo Black Sun Music/Eldorado. Essa música foi importante no decorrer da pesquisa, porque após observar a instrumentação, tonalidade, e alguns motivos melódicos presentes na sua estrutura, utilizei esses elementos na construção da música **Montarroziana nº 01**.

03- Montarroziana nº 01 (Manassés Aragão 1981-): Essa música é um dos resultados da matéria de composição que realizei com o Prof. Dr. Pedro Amorin. O processo de construção aconteceu por meio da utilização dos materiais que foram descritos na música **Take Your Time** (instrumentação; tonalidade e alguns motivos melódicos) e com materiais da música **Carioca** (introdução e motivo melódico da seção A, reaproveitado, por meio da técnica da variação melódica).

04- Carioca (Márcio Montarroyos 1948-2007): Composição registrada no disco *Carioca* lançado em 1983 pela CBS. Após ouvir essa música diversas vezes, e tomar ciência da sua difusão, resolvi colocá-la no repertório do recital final.

05- Congo do Serro (Márcio Montarroyos 1948-2007): Composição registrada no disco *The Congado Celebration* em 1995. Uma característica marcante nessa música é a utilização da congada como elemento estruturante, há também uma seção de improviso em que há uma mudança da harmonia com relação ao início da música, porém, no final, os aspectos regionais retornam. Tal característica traz a seguinte configuração: REGIONALISMO- IMPROVISACÃO-REGINALISMO.

06- Lá em Goiás!!: (Manassés Aragão 1981-2007): Esse tema é também um dos resultados da matéria de composição realizada com o Prof. Dr. Pedro Amorin. A ideia de fazer essa obra foi utilizar a estrutura observada em Congo do Serro (REGIONALISMO- IMPROVISACÃO- REGIONALISMO), usando elementos da cultura goiana que remetem ao Pagode Sertanejo na parte regional, juntamente com aspectos do funk-soul na seção de improvisação.

07-General Montarra: (Manassés Aragão 1981-2007): Essa música é uma homenagem a Márcio Montarroyos. Ela tem esse nome porque o apelido de Márcio era: “General”. Foi feita um pouco depois da sua morte em 2007. Como eu tinha feito apenas a melodia, resolvi terminá-la no período do mestrado, construindo uma seção C que contém elementos das músicas **Patamar** e **Carioca**.

08- Sabor da Tarde (Márcio Montarroyos 1948-2007): Composição registrada no disco *Magic Moment* lançado em 1982 pela CBS. Essa música é importante por trazer como característica a mistura de estilos, tais como o Funk, algumas nuances de Samba e o Baião que foi observado em diversos momentos da intervenção melódica, onde se observou a presença da escala mixolídia. Escolhi esse tema para fechar o show por acreditar que ela sintetiza o pensamento de Montarroyos, que teve relação com aproveitamento de diversos elementos provenientes de culturas diversas.

Músicos

Stévão Silva: Teclados

Marcos Paulo: Contrabaixo

Jader Gomes: Bateria

**APÊNDICE C- PARTITURAS DE MÁRCIO
MONTARROYOS E DE MANASSÉS ARAGÃO**

Grade

Carioca

Márcio Montarroyos
Registrada no disco "Carioca" de 1983
Partitura editada por Manassés Aragão em 2020

The musical score is arranged in four systems. The first system includes parts for Flugelhorn, Piano, Baixo Elétrico, and Bateria. The Flugelhorn part consists of five measures of rests. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a *f* dynamic marking. The Baixo Elétrico part has five measures of rests followed by a melodic line starting in the fifth measure. The Bateria part shows a drum pattern starting in the fifth measure. The second system continues the Piano and Baixo Elétrico parts, with the Baixo Elétrico part featuring a *mf* dynamic marking. The third system is marked with a square box containing the letter 'A' and a double bar line with a repeat sign. It includes parts for Flugelhorn (Flg.), Piano (Pno.), Baixo Elétrico (B.E.), and Bateria (Bat.). The Flugelhorn part has a melodic line starting in the second measure. The Piano part features a melody with *f* and *mf* dynamics and chord changes between Dm7(9) and C⁷₄. The Baixo Elétrico part has a melodic line with *mf* dynamics and chord changes. The Bateria part shows a complex drum pattern with *mf* dynamics.

Carioca

15

Flg.

Pno.

B.E.

Bat.

Dm7(9) C⁷₄ Dm7(9) C⁷₄

B

21

Flg.

Pno.

B.E.

Bat.

Bb7M Am7

25

Flg.

Pno.

B.E.

Bat.

Bb7M Am7 Gb7M

31

Flg.

Pno.

B.E.

Bat.

Fm7 Gb7M F/Eb F/Eb D⁷₄

Carioca

37 To Coda ◻

Flg.

Pno.

B.E.

Bat.

43 D.S. al Coda ◻

Flg.

Pno.

B.E.

Bat.

◻

Dm7

Carioca

56

Flg. G7M/F# Bm/F#

Pno. F7M/E Am/E

B.E.

Bat.

60 Improviso

Flg. Em9/F# Bm/F#

Pno. Dm9/E Am/E

B.E. 2

Bat. 2

64

Flg. G7M/F# Bm/F#

Pno. F7M/E Am/E

B.E. 2

Bat. 2

Grade

Sabor da Tarde

Márcio Montarroyos

Registrada no disco "Magic Moment " de 1982
Partitura transcrita e editada por Manassés Aragão em 2020

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flugelhorn, Piano Elétrico, Baixo Elétrico, and Bateria. The second system includes parts for Flghn., P.E., B.E., and Bat. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, slurs, and dynamic markings like *mf*. Chord symbols $A_4^{7(9)}$ and A_7 are present above the piano and bass lines. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The drum part consists of a steady eighth-note pattern with occasional accents.

Sabor da Tarde

6 Flghn. A^9 A

6 P.E. A

6 B.E. A^9

6 Bat.

9 Flghn.

9 P.E. A $A_4^7(9)$ $D7M$

9 B.E. A $A_4^7(9)$ $D7M$

9 Bat. 2 Fill Convenções com preenchimento

13 Flghn.

13 P.E. $Am7(9)$ $Am7(9)$ $B_4^7(9)$ $G_4^7(9)$ $A_4^7(9)$

13 B.E. $Am7(9)$ $Am7(9)$ $B_4^7(9)$ $G_4^7(9)$ $A_4^7(9)$

13 Bat.

Sabor da Tarde

18

1. 2.

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

A9 A₄⁷⁽⁹⁾

B

22

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

C#m7 D7M C#m7 D7M

26

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

C#m7 D7M

Sabor da Tarde

18 Flghn. 1. 2. A9 A4(9)

18 P.E. A9 A4(9)

18 B.E. A9 A4(9)

18 Bat.

B

22 Flghn. C#m7 D7M C#m7 D7M

22 P.E. C#m7 D7M C#m7 D7M

22 B.E. C#m7 D7M C#m7 D7M

22 Bat.

26 Flghn. C#m7 D7M

26 P.E. C#m7 D7M

26 B.E. C#m7 D7M

26 Bat.

Sabor da Tarde

38

Flghn.

P.E. $A_4^7(9)$ A

B.E. $A_4^7(9)$ A

Bat. 2 2

42

Flghn. Improviso 1

P.E. $A_4^7(9)$

B.E. $A_4^7(9)$

Bat.

45

Flghn.

P.E. A $A_4^7(9)$

B.E. A $A_4^7(9)$

Bat. 2 2

Sabor da Tarde

48

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

52

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

54

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

Sabor da Tarde

57

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

60

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

$A_4^{7(9)}$

A_9

64

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

mf

Δ

mf

mf

Sabor da Tarde

67

Flghn.

67 A A⁷₄(9) D7M Am7(9)

P.E.

67 D7M Am7(9)

B.E.

67 Convenções com preenchimento

Bat.

mf

71

Flghn.

71 Am7(9) B⁷₄(9) G⁷₄(9) A⁷₄(9)

P.E.

71 Am7(9) B⁷₄(9) G⁷₄(9) A⁷₄(9)

B.E.

71

Bat.

76

Flghn.

76 **B** C[#]m7 D7M C[#]m7

P.E.

76 C[#]m7 D7M C[#]m7

B.E.

76

Bat.

Sabor da Tarde

80

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

D7M C#m7

D7M C#m7

82

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

D7M D7M A/C# C#m7 Bm7 Bb7(13)

D7M A/C# C#m7 Bm7 Bb7(13)

84

Flghn.

P.E.

B.E.

Bat.

A4(13) A7(13) D7M E4(13)

A4(13) A7(13) D7M E4(13)

Sabor da Tarde

88

Flghn.

88

P.E.

88

B.E.

88

Bat.

Improviso 2

92

Flghn.

92

P.E.

92

B.E.

92

Bat.

mf

Grade

Take Your Time

Marcio Montarroyos

Registrada no disco "Terra Mater" de 1989

Partitura editada por Manassés Aragão em 2020



Musical score for the first system (measures 1-4):

- Trompete em Bb:** Treble clef, 4/4 time. Measure 1: whole rest. Measure 2: quarter notes G2, A2. Measure 3: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 4: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Dynamics: *f* Cm7.
- Piano:** Treble clef, 4/4 time. Measure 1: whole rest. Measure 2: quarter notes G2, A2. Measure 3: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 4: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.
- Baixo Elétrico:** Bass clef, 4/4 time. Measure 1: whole rest. Measure 2: quarter notes G2, A2. Measure 3: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 4: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.
- Bateria:** Drum clef, 4/4 time. Measure 1: whole rest. Measure 2: quarter notes G2, A2. Measure 3: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 4: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.

Musical score for the second system (measures 5-8):

- Trp Bb:** Treble clef, 4/4 time. Measure 5: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 6: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 7: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 8: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.
- Pno.:** Treble clef, 4/4 time. Measure 5: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 6: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 7: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 8: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.
- B.E.:** Bass clef, 4/4 time. Measure 5: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 6: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 7: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 8: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.
- Bat.:** Drum clef, 4/4 time. Measure 5: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 6: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 7: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 8: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.

Musical score for the third system (measures 9-12):

- Trp Bb:** Treble clef, 4/4 time. Measure 9: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 10: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 11: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 12: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.
- Pno.:** Treble clef, 4/4 time. Measure 9: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 10: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 11: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 12: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.
- B.E.:** Bass clef, 4/4 time. Measure 9: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 10: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 11: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 12: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.
- Bat.:** Drum clef, 4/4 time. Measure 9: quarter notes G2, A2, Bb2. Measure 10: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 11: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 12: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Chord: Cm7.

Take Your Time

15

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

B

18

Trp Bb.

Pno. Bm/E

B.E. Bm7/E

Bat.

22

Trp Bb.

Pno. Bm/E Am7/E

B.E. Bm7/E Am7/E

Bat.

Take Your Time

28

1. 2.

Trp Bb.

Pno. Bm7/E Am7/E Bb/E Bm7/E Am7/E

B.E. Bm7/E Am7/E Bb/E Bm7/E Am7/E

Bat.

34

Fine

Trp Bb.

Pno. Cm7 Cm7

B.E. Cm7

Bat.

38

Improviso

Trp Bb. Dm7

Pno. Cm7

B.E. Cm7

Bat.

Grade

Congo do Serro

Márcio Montarroyos
Registrada em 1995 no disco "The Congado Celebration"
Partitura editada por Manassés Aragão em 2020

$\text{♩} = 120$

Trompete em Bb

Piano

Baixo Elétrico

Bateria

mf

5

Trp Bb

5

Pno.

5

B.E.

5

Bat.

f

f

f

f

2

f

A

10

Trp Bb

10

Pno.

10

B.E.

10

Bat.

2

Congo do Serro

13

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

F/C C C F/C C F/C C F/C C

2

2

17

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

F/C C F Bb/F F Bb/F F Bb/F F

2

2

21

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

C F/C C F/C C C F/C C

2

2/4

2/4

Congo do Serro

B

25

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

29

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

A'

33

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

Congo do Serro

37

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

41

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

B'

45

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

Congo do Serro

49

Trp Bb

49

Pno. Am Bb C Dm

49

B.E. Am Bb C Dm

49

Bat. // / / / /

53

Trp Bb

53

Pno. Dm

53

B.E. Dm

53

Bat. // / / / /

Ponte

57

Trp Bb

57

Pno. C7(9)

57

B.E. C7(9)

57

Bat. // 2 // / / / /

Improviso

Congo do Serro

73

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

77

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

81

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

Congo do Serro

73

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

C 7(9)

C 7(9)

77

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

3

81

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

3

A₄⁷

A₄⁷

Congo do Serro

85

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

89

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

93

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

Congo do Serro

97 *capoeira*

Trp Bb

Pno. F7(9)

B.E. F7(9)

Bat.

101

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat. 2

105

Trp Bb

Pno. Bb Eb D G C F/C C F/C C

B.E. Bb Eb D G C F/C C F/C C

Bat. 2

Congo do Serro

B'

109

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

114

Trp Bb

Pno.

B.E.

Bat.

Grade

Montarroziana nº 01

Manassés Aragão

Partitura editada por Manassés Aragão em 2020

♩ = 150

Trompete em B \flat

Piano

Baixo Elétrico

Bateria

5

Tpt B \flat .

Pno.

B.E.

Bat.

Montarroziana n° 01


A 

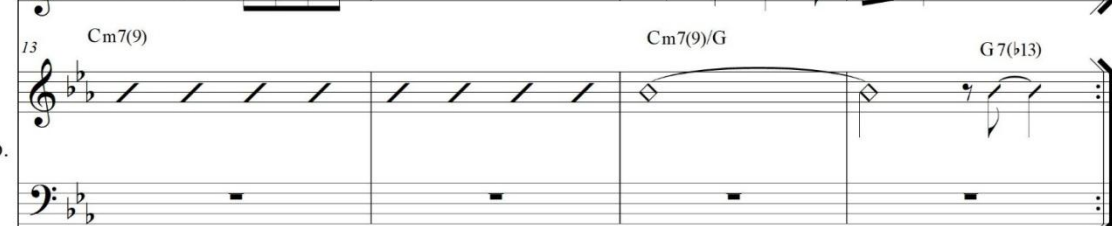
Tpt Bb. 


Pno. 
Cm7(9) Bb7M
mf


B.E. 

Bat. 

13 

Pno. 
Cm7(9) Cm7(9)/G G7(b13)

B.E. 

Bat. 

Montarroziana n° 01

B

17 2. **B**

Tpt Bb. 17 Cm7(9)/G Bb⁷/₄ Eb7M(9) C6(#11) Eb7M(9) Cm7(9)/G

Pno. 17

B.E. 17

Bat. 17

21

Tpt Bb. 21 Dm7(9) Eb7M(9) C6(#11) Cm7(9)

Pno. 21

B.E. 21

Bat. 21 2

Montarroziana n° 01

25

Tpt Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

E \flat 7M(9) C6(#11) E \flat 7M(9) Cm7(9)/G

29

Tpt Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

Cm7(9) E \flat 7M(9) C6(#11) Cm7(9)

Montarroziana n° 01

To Coda

33

Tpt Bb.

33

Pno.

B.E.

33

Bat.

37

Tpt Bb.

37

Pno.

B.E.

37

Bat.

Montarroziana n° 01

41

Tpt Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

Improviso
F7M

Ebm7

Ebm7

Ebm7M

45

Tpt Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

Fm7

F7M

Ebm7

Ebm7

Ebm7

Ebm7M

Montarroziana n° 01

D.S. al Coda

49

Tpt Bb.

Fm7

Fm7

Pno.

Ebm7

Ebm7

B.E.

Bat.

53

Tpt Bb.

53

Pno.

Cm7(9)

Dm7(9)

Dm7(9)

B.E.

Bat.

Montarroziana n° 01

57

Tpt Bb.

57

Pno.

57

B.E.

57

Bat.

Dm7(9)

Dm7(9)

Dm7(9)

Dm7(9)

61

Tpt Bb.

61

Pno.

61

B.E.

61

Bat.

Dm7(9)

Dm7(9)

Grade

Montarroziana nº 03

Manassés Aragão
Partitura editada por Manassés Aragão em 2020

Trompete em Bb

Piano

Baixo Elétrico

Bateria

f Dm7(9) Cm7(9) Dm7(9) Gm7(9)

mf

mf

mf

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

f Dm7(9) Cm7(9) Dm7(9) Gm7(9)

mf

mf

mf

Montarroziana n° 3

A

9

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

9 Eb7M(9) Dm7(9) Eb7M(9) Dm7(9)

13

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

13 Eb7M(9) Dm7(9) Eb7M(9) Dm7(9)

Montarroziana n° 3

17 **B**

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

Ab7M(#11) Gm7 Ab7M(#11) Gm7

Detailed description: This system covers measures 17 to 20. The Trp Bb. part features a melodic line starting with a sixteenth-note triplet in measure 17, marked with a box 'B'. The piano accompaniment consists of chords: Ab7M(#11) in measures 17 and 19, and Gm7 in measures 18 and 20. The bass line (B.E.) and drum part (Bat.) provide a steady rhythmic foundation.

21

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

Ab7M(#11) Gm7

Detailed description: This system covers measures 21 to 24. The Trp Bb. part continues the melodic line from the previous system. The piano accompaniment features Ab7M(#11) in measure 21 and Gm7 in measure 23. The bass line and drum part continue with their respective parts.

Montarroziana n° 3

The musical score for 'Montarroziana n° 3' covers measures 23 to 26. It features four staves: Trp Bb (Trumpet B-flat), Pno. (Piano), B.E. (Bassoon), and Bat. (Drum).
- **Trp Bb:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Measure 23 starts with a repeat sign. The melody is highly rhythmic with many accidentals.
- **Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one flat (Bb), 7/8 time signature. The piano accompaniment is complex with many accidentals.
- **B.E.:** Bass clef, key signature of one flat (Bb), 7/8 time signature. The bassoon part follows a similar rhythmic pattern to the piano.
- **Bat.:** Drum set notation with a double bar line at the start. It features a series of rhythmic patterns: eighth notes, quarter notes, and eighth rests, with a cymbal crash (marked with an 'x') in measure 26.

Grade

General Montarra

Manassés Aragão

Partitura editada por Manassés Aragão em 2020

Rock ♩ = 140

Flugelhorn

Piano

Baixo Elétrico

Drum Set

5

Flghn.

Pno.

B.E.

Bat.

9

Flghn.

Pno.

B.E.

Bat.

A ♩ = 130 Funk

mf Bb7M Eb6(9)

mf Bb7M Eb6(9)

mf

rit.

General Montarra

15

Flghn.

Pno.

B.E.

Bat.

Bb7M Eb6(9)

19

Flghn.

Pno.

B.E.

Bat.

Dm7(9) Cm7(9) Gm7 Bbm7

25

Flghn.

Pno.

B.E.

Bat.

B 7(#11) G7(b13) D7(b9) Gm7 C4

General Montarra

31

Flghn.

Pno.

B.E.

Bat.

31 Eb⁷₄ F⁷₄ Gm7 C⁷₄ D7(9) E7(9)

31 Eb⁷₄ F⁷₄ Gm7 C⁷₄ D7(9) E7(9)

31 2 2 2

⊕

37

Flghn.

Pno.

B.E.

Bat.

37 Eb⁶(9) Dm7(9) Fm7(9) C7M(#11)

37 Eb⁶(9) Dm7(9) Fm7(9) C7M(#11)

37 2

Improviso

43

Flghn.

Pno.

B.E.

Bat.

43 C7M F6(9)

43 F⁷₄ B^b7M Eb⁶(9)

43 F⁷₄ B^b7M Eb⁶(9)

43 mf

General Montarra

49 C7M F6(9) Em7(9) Dm7(9)

Flghn.

Pno. Bb7M Eb6(9) Dm7(9) Cm7(9)

B.E. Bb7M Eb6(9) Dm7(9)

Bat.

55 Am7 Cm7 C#7(#11)

Flghn.

Pno. Gm7 Bbm7 B7(#11)

B.E. Gm7 Bbm7 B7(#11)

Bat. 2 2 2

D.S. al Coda

61 2. A7(b13) E7(b9)

Flghn.

Pno. G7(b13) D7(b9)

B.E. G7(b13) D7(b9)

Bat.

⊕

F7 F4

F7 F4

General Montarra

65 C

Flghn.

Pno

B.E.

Bat.

70

Flghn.

Pno

B.E.

Bat.

73

Flghn.

Pno

B.E.

Bat.

General Montarra

79 B

Flghn.

Pno

B.E.

Bat.

79 C_4^7 $Dm7(9)$ $D7(b9)$ $Gm7$ C_4^7 Eb_4^7

85

Flghn.

Pno

B.E.

Bat.

85 F_4^7 $Gm7$ C_4^7 $D7(9)$ $E7(9)$ $Eb_6(9)$

91

Flghn.

Pno

B.E.

Bat.

91 $Dm7(9)$ $Fm7(9)$ $C7M(\#11)$

Grade

Lá em Goiás !!

Manassés Aragão

Partitura editada por Manassés Aragão em 03/2020

$\text{♩} = 120$

Trompete em B \flat

Piano

Baixo Elétrico

Bateria

f C7(9) G7(#11) G7(#11) C7(9)

INT *mf* C7(9) G7(#11) G7(#11) C7(9)

mf

7

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

7 G7M G7M C7(9) G7(#11) G7(#11) C7(9)

7 G7M C7(9) G7(#11) G7(#11) C7(9)

7

14

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

14 G7M G7

$\text{♩} = 110$

C

mf

Tacet 1^o vez

Lá em Goiás !!

21

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

A

Ponte 1

C

28

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

G7

C

35

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

G7

C C7

Lá em Goiás !!

43 **B**

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

F Dm7 G7 C F G7

F Dm7 G7 F G7 G7

50 \emptyset

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

C C7 F Dm7 G7 C F G7

C C7 F Dm7 G7 C F G7

58 **A**

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

C G7

C G7

Lá em Goiás !!

65

Trp Bb.

Pno.

B.E.

Bat.

C G7

73

Trp Bb.

Ponte 2

Pno.

B.E.

Bat.

D 7(9) E 7(9) F#7(9) G 7(13)

80

Trp Bb.

Improvise Funk Soul

Pno.

B.E.

Bat.

F#m7(9) Em7(9) Em7(9) Dm7(9)

Lá em Goiás !!

82 $F\#m7(9)$ $Em7(9)$ $Am7$ $Bm7$

Trp Bb.

82 $Em7(9)$ $Dm7(9)$ $Gm7$ $Am7$

Pno.

82 $Em7(9)$ $Dm7(9)$ $Gm7$ $Am7$

B.E.

82 2

Bat.

86 $Am7$ $Bm7$

Trp Bb.

86 $Gm7$ $Am7$

Pno.

86 $Gm7$ $Am7$

B.E.

86 2

Bat.

88 $C7M$ $A\text{ sus}(9)$ $A7(9)$ $A7(13)$ **D.S. al Coda**

Trp Bb.

88 $Bb7M$ $G\text{ sus}(9)$ $G7(9)$ $G7(13)$

Pno.

88 $Bb7M$ $G\text{ sus}(9)$ $G7(9)$ $G7(13)$

B.E.

88

Lá em Goiás !!

♩

G7

G7