



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – PPGMU
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MONAMARES LÚCIO COPETTI

**Análise estilística de três composições do álbum Afinidades (2008), de Daniela
Spielmann**

UBERLÂNDIA, OUTUBRO DE 2022

MONAMARES LÚCIO COPETTI

Análise estilística de três composições do álbum Afinidades (2008), de Daniela Spielmann

Dissertação apresentada ao Programa de Pós -
graduação em Música da Universidade Federal
de Uberlândia como requisito para a obtenção
do título de mestre.

Área de concentração: Música.

Linha de pesquisa: Processos analíticos,
criativos, interpretativos e historiográficos em
música.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira
de Menezes Júnior

UBERLÂNDIA, OUTUBRO DE 2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C782
2022

Copetti, Monamares Lúcio, 1996-
Análise estilística de três composições do álbum
Afinidades (2008), de Daniela Spielmann [recurso
eletrônico] / Monamares Lúcio Copetti. - 2022.

Orientador: Carlos Roberto Ferreira de Menezes
Júnior.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.654>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. I. Menezes Júnior, Carlos Roberto Ferreira
de, 1973-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	31 de outubro de 2022	Hora de início:	09:15	Hora de encerramento:	11:45
Matrícula do Discente:	12022MUS004				
Nome do Discente:	Monamares Lúcio Copetti				
Título do Trabalho:	Análise estilística de três composições do álbum Afinidades (2018) de Daniela Spielmann				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Processos de criação em música popular: composição, arranjo, questões interpretativas e o desenvolvimento técnico/poético no âmbito da produção fonográfica e de performances ao vivo				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Gabriel Rimoldi de Lima (IARTE-UFU); Hermilson Garcia do Nascimento (IA-UNICAMP); Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Rimoldi de Lima, Professor(a) do Magistério Superior**, em 31/10/2022, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 31/10/2022, às 11:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Hermilson Garcia do Nascimento, Usuário Externo**, em 31/10/2022, às 11:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3991998** e o código CRC **577BB99A**.

Dedico essa pesquisa ao meu avô Lázaro,
um dos maiores apoiadores da minha
caminhada acadêmica e musical.

AGRADECIMENTOS

Em princípio, agradeço a Deus por todas as oportunidades que me foram concedidas, desde 2007, quando a música entrou em minha vida.

À minha família, por todo o apoio e acolhimento. Obrigada por estarem sempre ao meu lado diante de todos os obstáculos que se apresentaram durante o processo. Vocês foram essenciais para que esse trabalho fosse concluído.

Ao meu namorado, Filipe, pelo companheirismo, carinho, paciência e pela sábia maneira de me incentivar a dar continuidade e finalizar a pesquisa.

Aos meus amigos do grupo Black Lizst por me fazer enxergar toda a riqueza musical que me rodeia.

Aos amigos da banda Mocho Rei por todas as dúvidas musicais que foram esclarecidas gentilmente e todas as horas que foram dispensadas para a pesquisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Roberto Menezes, pelo apoio, confiança e atenção para a realização deste trabalho.

Aos colegas e professores da Universidade Federal de Uberlândia, que contribuíram direta ou indiretamente para a conclusão de mais uma etapa.

À compositora das obras que inspiraram esse trabalho, Daniela Spielmann, que prontamente me concedeu as ferramentas necessárias para que a pesquisa fosse realizada.

À todas as rodas de choro que participei e que alimentaram minha curiosidade e apreço pelo gênero.

As coisas mais grandiosas que eu fiz, eu fiz com medo. Obrigada a todos que participaram desse processo de alguma forma.

RESUMO

Esse trabalho teve como objetivo explorar os elementos técnico-musicais e os recursos estilísticos utilizados na composição de três choros presentes no álbum "Afinidades", de Daniela Spielmann, analisando as recorrências e particularidades das canções escolhidas e como elas se relacionam com o universo do choro e suas tradições.

O trabalho tem como intuito levar o leitor a perceber e entender de maneira mais gráfica as características que classificam as músicas escolhidas como pertencentes ao gênero choro.

Para isso, foi realizada uma análise harmônica comentada das três músicas (Anatilda, Raxin e Lobo Guará), e através dessa análise, são ponderados e elucidados as características recorrentes nas músicas que as caracterizam dentro do plano estrutural dos choros.

Acreditamos que os frutos desse trabalho irão trazer grande contribuição para a pesquisa na área de análises estilísticas e para o estudo do choro como um gênero bastante relevante no cenário musical brasileiro.

Palavras-chave: Choro; Análise; Daniela Spielmann; Estilo; Gênero; Características.

ABSTRACT

This work aimed to explore the technical-musical elements and the stylistic resources used in the composition of three choros present in the album "Afinidades", by Daniela Spielmann, analyzing the recurrences and particularities of the chosen songs and how they relate to the universe of *choro* and their traditions.

The work aims to lead the reader to perceive and understand in a more graphic way the characteristics that classify the songs chosen as belonging to the *choro* genre.

For this, a commented harmonic analysis of the three songs (Anatilda, Raxin and Lobo Guar) was carried out, and through this analysis, the recurring characteristics in the songs that characterize them within the structural plan of the choros are pondered and elucidated.

We believe that the results of this work will make a great contribution to research in the area of stylistic analysis and to the study of *choro* as a very relevant genre in the Brazilian music scene.

Keywords: Choros; Analysis; Daniela Spielmann; Style; Genre; Technical Features.

Figura 1 - Trecho da parte B de 'Um a Zero de Pixinguinha e Benedito Lacerda', compassos 33-64. Fonte: Sève (2010, p. 28)	38
Figura 2 - Células rítmicas básicas do Choro. Fonte: Almada (2006)	39
Figura 3- Introdução com entrada dos instrumentos em partes.....	42
Figura 4 - Acorde de aproximação cromática e nota de antecipação	42
Figura 5 – Compasso 21 com nota de antecipação e sequenciamento harmônico IIm_V7	43
Figura 6 - Cromatismo presente no compasso 25 preparando para o compasso 26.....	43
Figura 7 - Cadência de engano nos compassos 26, 27 e 28	43
Figura 8 - Cadências IIm_V7 conectadas.....	44
Figura 9 - Compasso 34	44
Figura 10 - Empréstimo modal e notas de antecipação	45
Figura 11 - O B7 e suas classificações.....	45
Figura 12 - V7/Im → Im	46
Figura 13 - V7/IVm → IVm	46
Figura 14 - Modulação	47
Figura 15 - Preparação para a modulação	47
Figura 16 - Compasso 63, retorno da modulação.....	48
Figura 17 - Compasso 67	48
Figura 18 - Cadência suspensa.....	49
Figura 19 - Cadência IIm_V7 → I final	49
Figura 20 - Acorde napolitano no CODA e fim.....	50
Figura 21 - Mapa Geral da composição Anatilda de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco	51
Figura 22 - Mapa Geral da composição Anatilda de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco	52
Figura 23 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 8-10.....	55
Figura 24 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 22-24.....	55
Figura 25 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 59-60.....	55
Figura 26 - Trecho do acorde napolitano nos compassos 83 e 84.....	58
Figura 27 - Trecho do acorde SubV7 no compasso 43	59
Figura 28 - Trecho da aproximação cromática (Fdim) nos compassos 10-13.....	60
Figura 29 - Trecho da aproximação cromática (Ddim) nos compassos 14-17.....	60
Figura 30 - Trecho da repetição da progressão com a aproximação cromática (Ddim) nos compassos 18-24	60
Figura 31 - Trecho do empréstimo modal no compasso 39	61
Figura 32 - Trecho da modulação de ré maior para fá suspenso em Anatilda.....	62
Figura 33 - Sequência harmônica retratada a partir do compasso 36.....	63
Figura 34 - Compassos 41 e 42; 44 e 45	64
Figura 35 - Progressão repetida com modificações nos compassos 52 e 53	64
Figura 36 - Compasso 57 com o empréstimo modal e progressão harmônica brevemente modulada..	65
Figura 37 - CODA 2.....	66
Figura 38 - Sequência de dominantes que finaliza no compasso 86	66
Figura 39 - SubV7 e acorde finais suspensos.....	67
Figura 40 - Mapa Geral da composição Raxin de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco	68
Figura 41 - Mapa Geral da composição Raxin de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco	69

Figura 42 - Mapa Geral da composição Raxin de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco	70
Figura 43 - Introdução de Raxin	71
Figura 44 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 29-34, no fim da seção A	73
Figura 45 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 54-55, precedendo o início da seção C	73
Figura 46 - Empréstimo modal no compasso 57.....	74
Figura 47 - Empréstimo modal no compasso 88.....	74
Figura 48 - Acorde de #IVm7(b5) nos compassos 56 e 64	75
Figura 49 - Trecho do acorde SubV7 no compasso 78	76
Figura 50 - Trecho do acorde SubV7 no compasso 92	76
Figura 51 - Acorde de v7sus4 nos compassos 38 e 41	78
Figura 52 - Acorde de v7sus4 no compasso 77.....	78
Figura 53 - Acorde de v7sus4 nos compassos 94-95.....	78
Figura 54 - Progressão típica do início de A e tonificação em Eb	79
Figura 55 - Compassos 9, 11 e 13	80
Figura 56 - G7 da casa 2 preparando para a mudança de tonalidade	80
Figura 57 - Mapa Geral da composição Lobo Guará de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco	82
Figura 58 - Mapa Geral da composição Lobo Guará de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco	83
Figura 59 - Trecho de estruturas cadenciais IIm - V7 nos compassos 6 e 8, com suas respectivas “conclusões”.....	84
Figura 60 - Trecho de estruturas cadenciais IIm - V7 nos compassos 15 e 20	85
Figura 61 - Contrapontos grafados nos compassos 9, 11 e 13. (Spielmann, s.d.)	86
Figura 62 - Trecho da modulação de dó maior para lá bemol em Lobo Guará.....	87
Figura 63 - Empréstimo modal no compasso 24.....	88
Figura 64 - Acorde de v7sus4 no compasso 9.....	88
Figura 65 - Acorde de v7sus4 no compasso 18.....	88
Figura 66 - Anatilda analisada harmonicamente	104
Figura 67 - Anatilda analisada harmonicamente	105
Figura 68 - Anatilda analisada harmonicamente	106
Figura 69 - Anatilda analisada harmonicamente	107
Figura 70 - Raxin analisada harmonicamente	108
Figura 71 - Raxin analisada harmonicamente	109
Figura 72 - Raxin analisada harmonicamente	110
Figura 73 - Raxin analisada harmonicamente	111
Figura 74 - Lobo Guará analisada harmonicamente	112
Figura 75 - Lobo Guará analisada harmonicamente	113
Figura 76 - Termo de consentimento livre e esclarecido	114

Tabela 1 - Discografia de Daniela Spielmann.....	18
Tabela 2 - Rabo de Lagartixa	19
Tabela 3 - Mulheres em Pixinguinha	20
Tabela 4 - Brazilian Breath	21
Tabela 5 - Choros, por que sax?.....	22
Tabela 6 - Brasileirinhas	22
Tabela 7 - O papagaio do moleque: Obras de Villa-Lobos	24
Tabela 8 - De onde vem o baião.....	25
Tabela 9 - A vida vale a pena.....	26
Tabela 10- Afinidades	28
Tabela 11- Entre mil... Você! – Um tributo a Jacob do Bandolim.....	29
Tabela 12 - Principais aspectos encontrados	89

Sumário

Introdução.....	15
Capítulo 1 - Daniela Spielmann: uma breve contextualização histórica.....	17
1.2. Questionário.....	17
1.3. Discografia	18
Capítulo 2 - Metodologia	30
2.1. Características musicais tradicionais do gênero choro.....	34
Capítulo 3 - Análises	40
3.1. Análise da música Anatilda	40
3.2.1. Definições dos aspectos encontrados em Anatilda.....	53
3.2.1.1. Presença de contraponto instrumental.....	53
3.2.1.2. Predominância da estrutura cadencial IIm – V7.....	54
3.2.1.3. Improviso	56
3.2.1.4. Uso do acorde napolitano Eb6.....	57
3.2.1.5. Uso do SubV7.....	58
3.2.1.6. Uso de aproximação cromática	59
3.2.1.7. Uso de empréstimo modal.....	61
3.2.1.8. Modulação tonal incomum no choro tradicional.....	61
3.3. Análise da música Raxin.....	62
3.3.1. Definições dos aspectos encontrados em Raxin	71
3.3.1.1. Ambientação em modos gregos.....	71
3.3.1.2. Improviso	72
3.3.1.3. Predominância da estrutura cadencial IIm – V7.....	72
3.3.1.4. Uso de empréstimo modal e do #IVm7(b5) como opções de subdominante na tonalidade maior.....	73
3.3.1.5. Uso do SubV7.....	76
3.3.1.6. Presença de contraponto instrumental.....	77
3.3.1.7. Acordes suspensos	77
3.4. Análise da música Lobo Guará.....	79
3.4.1. Definições dos aspectos encontrados em Lobo Guará.....	84
3.4.1.1. Predominância da estrutura cadencial IIm – V7.....	84
3.4.1.2. Improviso	85
3.4.1.3. Presença de contraponto instrumental.....	86
3.4.1.4. Modulação tonal incomum no choro tradicional.....	86
3.4.1.5. Uso de empréstimo modal.....	87
3.4.1.6. Acordes suspensos	88

Conclusões.....	89
Referências.....	93
Apêndices	97
Questionário enviado à Daniela Spielmann	97
Anexos	103
Partituras integrais	103
Termo de consentimento livre e esclarecido	114

Introdução

Este trabalho é uma pesquisa com foco em processos de criação musical, e tem como objetivo geral investigar o conjunto de elementos composicionais presentes em três músicas da saxofonista Daniela Spielmann em seu CD “Afinidades” (2008).

Daniela é nome de grande importância na cena instrumental carioca. Ela estuda saxofone desde os 17 anos de idade e se lançou em 1998 com o grupo Rabo de Lagartixa, tocando choro, e foi aluna de grandes nomes da música como Juarez Araújo, Idriss Boudrioua, Eduardo Neves e Rick Margitza. Também integrou os famosos "Mulheres em Pixinguinha", "Choro na Rua" e "Cordão do Boitatá". Sua performance e atuação foi influenciada pelos instrumentos musicais costumeiros do choro, como a flauta e o saxofone. Além do choro, vemos muito do frevo, maracatu, samba, bossa e jazz em suas composições autorais.

A compositora possui uma longa carreira cheia de projetos bem sucedidos, dentre eles seu primeiro disco solo "Brazilian Breath", que teve uma indicação ao Grammy Latino em 2002. O grupo Rabo de Lagartixa mencionado acima é só mais um dos vários grupos de música popular brasileira dos quais faz parte, onde se apresentou e continua a se apresentar com grandes nomes do cenário musical popular instrumental do Brasil. Estão entre esses nomes Sivuca, Zé Menezes, Zé da Velha, Silvério Pontes e Anat Cohen. Atualmente, além da prática instrumental, a compositora atua com o ensino musical, pesquisa e ministração de oficinas de música.

Durante um desses dias em que se navega por álbuns instrumentais em busca de algo que se destaque dentre todas as opções disponíveis me deparei com a música "Cochichando" de Pixinguinha, interpretada por Daniela Spielmann e Leandro Braga. Esse achado veio em um momento da minha graduação onde o estudo das técnicas inerentes ao choro estava progredindo em paralelo à escrita do meu trabalho de conclusão de curso que também tinha como tema o gênero. Meu foco estava totalmente voltado ao chorinho. Nessa interpretação em particular, a maneira como os instrumentistas passeiam pelo ritmo, alterando seu andamento e melodia, e mesclando ritmos brasileiros ao longo da música me chamou bastante a atenção. Nesse momento busquei o álbum no qual a canção tinha sido gravada e mais informações a respeito dos dois musicistas. Quando mais nova, quase na mesma época em que iniciei meus estudos no saxofone eu vi Daniela tocando na banda formada por mulheres do programa Altas Horas, da rede Globo. O fato de ver uma saxofonista mulher em destaque me despertou bastante entusiasmo. Guardei essa "descoberta" em minhas playlists e segui com meus estudos.

Um tempo depois, quando já estava matriculada no curso de mestrado, em meio às dúvidas sobre permanecer com o tema escolhido inicialmente para a pesquisa ou mudar

completamente o rumo do trabalho, meu orientador me perguntou sobre compositores(as) ou instrumentistas que eu admiro. Nesse momento o nome da compositora estalou na minha cabeça. Mencionei que ela possuía um álbum inteiramente composto por canções autorais e que nele havia choros que variavam entre características tradicionais e particulares de composição do gênero. O álbum em questão era o “Afinidades”, de onde saíram as músicas presentes como objeto de pesquisa deste trabalho.

Esse foi o momento catalizador para a escolha do objeto para o desenvolvimento da pesquisa. De antemão tal motivação não me pareceu elemento capaz de justificar uma pesquisa acadêmica, mas na medida em que as músicas escolhidas foram sendo escutadas e analisadas, as questões sobre os processos de composição, de sonoridade e de padrões recorrentes sugeriram uma averiguação acerca de suas estruturas.

No álbum Afinidades a compositora esmiuça os ritmos tradicionais brasileiros, e em grande parte de suas composições presentes em “Afinidades”, Daniela vem trabalhando o Choro de forma mais abrangente e diversificada, extrapolando alguns procedimentos tradicionais ao gênero. Esse aspecto colaborou significativamente para a escolha do objeto de pesquisa. Além disso, alguns pontos que culminaram na escolha desse CD foi o fato de ele ser composto por músicas autorais da compositora, e conter nelas elementos de choro de forma mais clara. A estrutura rítmica e harmônica particular presente nas composições, mostra uma mescla de características e elementos tradicionais entre o jazz e o samba e a forma como essas músicas são interpretadas e divididas por Daniela e seus convidados, trazendo uma atmosfera agradável para quem a escuta também colaboraram na escolha.

A escolha das músicas Afinidades, Raxin e Lobo Guará está diretamente ligada com o meu interesse no gênero desenvolvido durante a graduação, e com a diversidade estilística utilizada sobre a composição desses três choros autorais.

Acredito que o estudo da forma com que Daniela trabalha o processo de criação do choro, no nível da estruturação musical, pode contribuir com a expansão da bibliografia sobre o tema.

Entre os objetivos específicos estão:

- Investigar os elementos técnico-musicais presentes em três músicas do álbum Afinidades (2008);
- Analisar recorrências e características particulares das composições supracitadas.
- Identificar como as particularidades composicionais da autora se relacionam com o universo do choro e suas tradições.

Capítulo 1 - Daniela Spielmann: uma breve contextualização histórica

1.2. Questionário

Foi elaborado um questionário na intenção de contextualizar historicamente a trajetória de Daniela Spielmann, quanto à sua carreira musical e acadêmica, composições, e atuação como instrumentista de choro. Este foi enviado via e-mail para a compositora, que prontamente se dispôs a respondê-lo.

Daniela começou seus estudos musicais por volta dos sete anos em aulas de violão e musicalização inicialmente com um primo e, posteriormente com um professor que a estimulava a compor, musicando poemas do Vinicius de Moraes por exemplo. Além do violão, ela também estudou piano. O saxofone veio depois, no ensino médio, junto do estudo musical mais sistemático.

Ela afirma que sempre teve o apoio de seus pais com relação aos estudos musicais. Sua mãe foi quem corria atrás dos professores de saxofone, e seu pai sempre promoveu encontros musicais em sua casa onde eram realizados shows que a incentivava a sempre atualizar o repertório. Eles sempre a acompanharam onde quer que fosse tocar, sem medir hora ou distância.

Ela conta que estudou harmonia, teoria e instrumento em algumas escolas como a Musiarte e a escola técnica Villa Lobos. Mais tarde ingressou na UNIRIO onde deu início aos estudos relacionados a licenciatura. Em paralelo, Daniela conta que sempre estudou piano e saxofone.

Se formou na UNIRIO em 1997, terminou o mestrado em 2008 e o doutorado em 2017.

Paulo Moura, Zé Bodega, Nailor Proveta, Juarez Araújo são nomes que Daniela cita como inspirações e referências “saxofonísticas” brasileiras para seus estudos. Mas ela menciona que tudo a inspira, sanfoneiros, guitarristas, pianistas, cantores, os músicos com quem ela tocou.

Como uma profissional formada em licenciatura, Daniela diz gostar muito de dar aulas para o ensino médio, arranjar peças para coral e bandas. Além de associar bastante suas atuações profissionais com outras linguagens artísticas, como a dança, as artes visuais e o teatro.

Sendo saxofonista mulher no meio artístico, Daniela considera que houve muitas conquistas nos últimos anos. A presença de grupos de apoio entre mulheres, grupos e coletivos de mulheres compositoras, tocando e servindo como referência na música brasileira, são muito importantes na naturalização do processo de inserção de mais mulheres na cena instrumental. Ela pontua que o caminho é longo, e que por mais que tenha seu reconhecimento nos dias atuais, ela sentiu falta dos convites para turnês, talvez por ser mulher e não poder dividir quarto, ou

pela sua produção ser mais custosa. E querendo ou não, os melhores cachês eram para esses trabalhos. Por fim, ela afirma que essa falta a impulsionou a se autopromover, promover sua carreira, e que isso funcionou muito bem.

O questionário na íntegra foi adicionado ao apêndice desta dissertação.

1.3. Discografia

Tabela 1 - Discografia de Daniela Spielmann

Ano de Lançamento	Título do Disco	Gravadora
1998	Rabo de Lagartixa	Gravadora Rob Digital
1999	Mulheres em Pixinguinha	Gravadora CPC-UMES
2002	Brazilian breath	Aosis (Japão)/Rob Digital (Brasil)
2005	Choros, por que sax?	Gravadora Biscoito Fino
2007	Brasileirinhas	Lumiar Discos
2008	Farra dos Brinquedos	Selo SESC-Rio
2009	O papagaio do moleque: Obras de Villa-Lobos	Biscoito Fino
2012	De onde vem o baião	Kuarup
2012	A vida vale a pena	Produção Independente
2018	Afinidades	Produção Independente
2020	Entre mil... Você! – Um tributo a Jacob do Bandolim	Kuarup
2021	Sobrinhada	Kuarup

Rabo de Lagartixa (1998)

O CD Rabo de Lagartixa foi gravado pelo conjunto que dá o nome ao álbum. É um conjunto musical instrumental brasileiro de choro criado na década de 1990, formado por Daniela Spielmann nos saxofones e flauta, Alessandro Valente ou Jayme Vignoli no cavaquinho, Marcello Gonçalves no violão de 7 cordas, Alexandre Brasil no contrabaixo acústico e elétrico e por Beto Cazes na percussão.

“Todos os projetos me deixaram marcas importantes, mas o Rabo de Lagartixa, como foi o primeiro, foi muito importante porque me profissionalizei com este grupo.” (Daniela, no questionário).

O álbum é composto por 13 canções instrumentais, foi produzido pela Daniela Spielmann, lançado no ano de 1998 e foi indicado como melhor CD instrumental do ano pelo jornal O Globo.

Tabela 2 - Rabo de Lagartixa

Faixa	Compositores	Arranjadores
Quebra-Queixo	Caio Cezar	Alessandro Valente
Paranoá	Marco Pereira	Alessandro Valente; Dudi Goldemberg
Formosa	Vinicius de Moraes; Banden Powell	Marcelo Gonçalves; Patrícia Tavares
Melodia Sentimental (de "Floresta Do Amazonas")	Heitor Villa-Lobos; Dora Vasconcelos	Grupo Rabo de Lagartixa
Brincadeiras de Quinta	Bilinho Teixeira	Alessandro Valente
Choro Miúdo	Ewerton Brandão Sarmento (Bozó)	Grupo Rabo de Lagartixa
Pagode Jazz Sardinha's Club	Rodrigo Lessa; Eduardo Neves; Mauro Aguiar	Alexandre Brasil; Daniela Spielmann
Joãozinho na Gafieira	Luis Filipe de Lima	Edson Soliva
Que Graça!	Alessandro Valente	Alessandro Valente
Arrasta-Pé	Waldir Azevedo	Grupo Rabo de Lagartixa; Dudi Goldemberg
Alegria Menina	Dori Caymmi; Jorge Amado	Alessandro Valente
Carrapato (part. Pedro Luís e A Parede)	Paulo César Pinheiro; João Lyra	Grupo Rabo de Lagartixa
Diabinho Maluco	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Grupo Rabo de Lagartixa

Mulheres em Pixinguinha (1999)

O CD Mulheres em Pixinguinha foi gravado pelo conjunto que dá o nome ao álbum. É um trio musical brasileiro formado por Neti Szpilman no canto, Daniela Spielmann nos saxofones e flauta e Sheila Zagury no piano, em homenagem ao compositor e instrumentista carioca Pixinguinha.

“No show com as Mulheres em Pixinguinha entrei em contato com a ideia de cena, de espaço do teatro, porque usamos no show estes recursos, a cantora tinha experiência de ópera e nos ajudou muito (eu e Sheila Zagury).” (Daniela, no questionário).

O álbum é composto por 13 chorinhos e foi lançado em 1999, pela CPC-Umes.

Tabela 3 - Mulheres em Pixinguinha

Faixa	Compositores
Naquele tempo	Pixinguinha; Benedito Lacerda
Ceguei	Pixinguinha; Benedito Lacerda
Lamento	Pixinguinha; Vinicius de Moraes
De Mal Pra Pior	Pixinguinha; Hermínio Bello de Carvalho
O Gato E O Canário	Pixinguinha; Benedito Lacerda
Ingênuo	Pixinguinha; Benedito Lacerda; Paulo César Pinheiro
Ainda Me Recordo	Pixinguinha; Benedito Lacerda
Mundo Melhor	Pixinguinha; Vinicius de Moraes
Página de Dor	Pixinguinha; Cândido das Neves "Índio"
Chorei	Pixinguinha; Benedito Lacerda
Rosa	Pixinguinha
Um A Zero	Pixinguinha; Benedito Lacerda
Carinhoso	Pixinguinha; João de Barro

Brazilian Breath (2002)

O CD Brazilian Breath faz parte do projeto do selo japonês Aosis, dirigido à música brasileira. Foi produzido por Atsushi Kosugi/Romero Lubambo e lançado em 2002 pelas gravadoras Aosis (Japão)/Rob Digital (Brasil).

O álbum é composto por nove faixas vocal/instrumental que passeiam entre o samba, o choro e o jazz. Participaram da gravação: Daniela Spielmann no saxofone e flauta, Leandro Braga no piano, João Lyra no violão e viola, Marco Pereira no violão, Romero Lubambo no violão, Marcello Gonçalves no violão, Alessandro Valente no cavaquinho, Vittor Santos no trombone, Jessé Sadoc no trompete, Cristiano Siqueira no clarinete, Jorge Helder no contrabaixo, Marcio Bahia na bateria e Marianna Leporace no vocal.

“Meu CD Solo – Brazilian Breath foi a experiência mais avassaladora que eu tive, começou nos ano 2000, porque eu estava começando a me sentir mais profissional e tive que lidar com uma produção internacional, e com músicos extremamente experientes como Romero Lubambo, Marco Pereira, Leandro Braga, Marcio Bahia, João Lyra e Jorge Helder, era uma produção japonesa que me mobilizou muito e isto aconteceu junto com a minha entrada na Rede Globo e eu tinha passado no mestrado na City College em Nova York (Não fui).” (Daniela, no questionário).

O álbum foi indicado ao Grammy Latino em 2002 também.

Tabela 4 - Brazilian Breath

Faixa	Compositores	Arranjadores
Seu Tónico Na Ladeira	Marco Pereira	Marco Pereira; Daniela Spielmann
Seu Silva	Daniela Spielmann	Leandro Braga; Daniela Spielmann
Isto Aqui, O Que É? (Sandália De Prata) (part. Marianna Leporace)	Ary Barroso	Vittor Santos
Raxin	Daniela Spielmann	Leandro Braga
Receita De Samba	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Marco Pereira; Daniela Spielmann
Obsession	Dori Caymmi; Gilson Peranzetta; Tracy Mann (versão)	Vittor Santos
Tico-Tico No Fubá	Zequinha de Abreu	Marco Pereira; Daniela Spielmann
Homenagem Ao Malandro (part. Marianna Leporace)	Chico Buarque	Leandro Braga; Romero Lubambo; Daniela Spielmann
Cochichando	Pixinguinha; João de Barro (Braguinha); Alberto Ribeiro	Leandro Braga; Daniela Spielmann

Choros, por que sax? (2005)

O CD “Choros, por que sax?” reuniu a dupla Daniela Spielman e Mario Seve para a produção e gravação do álbum, que foi lançado em 2004, pela gravadora Biscoito Fino. No disco, eles são acompanhados por Paulo Malaguti, no piano, voz e assobio, Bilinho Teixeira no violão, violão-midi e guitarra, Dininho no contrabaixo e Márcio Bahia na bateria.

“Em 2005 gravei e produzi o CD Choros porque sax? Que foi incrível junto ao meu querido ex-professor Mario Seve, fizemos pesquisa séria sobre saxofonista e colocamos nossas composições também. Eu estava grávida na época e não pude fazer a tournée para os EUA que fomos convidados. Foi muito bom me aperfeiçoar no Tenor e nos contrapontos nesta época.” (Daniela, no questionário).

O CD é acompanhado de um texto sobre a história do instrumento saxofone dentro do choro e dos compositores gravados no álbum, além de incluir uma apresentação de Paulo Moura. Também é oferecido como bônus o *playalong* com as músicas mixadas para o formato mp3, sem os saxofones, e em algumas faixas, sem os solos de piano e violão. As partituras também acompanham o CD no formato PDF.

Tabela 5 - Choros, por que sax?

Faixa	Compositores	Arranjadores
Vou-me Embora Pra Roça	Paulinho da Viola (Paulo Cesar Baptista de Faria); Mário Sève	Mário Sève
Um Chorinho Pra Você	Severino Araújo	Arranjos Coletivos
Maninho	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Chorando Baixinho	Abel Ferreira	Arranjos Coletivos
Será Que É Isso?	Copinha (Nicolino Cópia)	Arranjos Coletivos
Imaginária	Mário Sève; Suely Mesquita	Mário Sève
Sorriso De Cristal	Érica Rêgo	Arranjos Coletivos
Eu Quero É Sossego	K-Ximbinho (Sebastião Barros)	Arranjos Coletivos
Saxofone, Por Que Choras?	Ratinho (Severino Rangel de Carvalho)	Arranjos Coletivos
Um A Zero	Pixinguinha Benedito Lacerda	Arranjos Coletivos
O Cabra	Mário Sève	Mário Sève
Frevo De Fora	João Lyra; Gabriel Improta; Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Caco Velho	Mário Sève	Mário Sève
Só Para Moer	Viriato Figueira da Silva	Mário Sève; Daniela Spielmann
Os Boêmios (O Boêmio)	Catulo da Paixão Cearense; Anacleto de Medeiros	Mário Sève; Daniela Spielmann

Brasileirinhas (2007)

O álbum *Brasileirinhas* foi lançado em 2007 pelo selo Lumiar, junto da pianista Sheila Zagury. A parceria das duas começou em 1996, junto de Neti Szpilman, com o espetáculo “Mulheres em Pixinguinha. O álbum foi elaborado mais tarde por Daniela e Sheila e possui dez faixas instrumentais.

Tabela 6 - Brasileirinhas

Faixa	Compositores	Arranjadores
Brasileirinho	Pereira da Costa; Waldir Azevedo	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Santa Morena	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Meu Amigo Ricardo	Célia Vaz	Daniela Spielmann; Sheila Zagury

Choro Pro Zé	Aldir Blanc; Guinga (Carlos Althier de Souza Lemos Escobar)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Choro Pra Dani	João Lyra	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Valsa De Um Encontro	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann; Sheila Zagury; Daniel Grosman
No Rastro Da Coelha	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Riacho Seco	João Lyra; Maurício Carrilho	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Song For My Father	Clarice Assad	Clarice Assad
Bole-Bole	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury

Farra dos Brinquedos (2008)

O CD Farra dos Brinquedos é fruto de um Projeto musical que apresenta músicas que passeiam pelo universo infantil e destacam as relações familiares, retratando o dia a dia de pais e filhos. Os músicos são educadores e pais que pegaram carona na imaginação dos meninos e meninas, ao mesmo tempo em que desejam levar até eles as suas referências musicais. O álbum contribuiu para a educação musical, expandindo a percepção do público infantil a partir de elementos da cultura brasileira.

“Após 2005, tive em seguida um momento Farra dos brinquedos, junto a Nando Duarte no violão, Marcelinho Caldi na sanfona e Carlinho Cezar na bateria, uma parceria que rendeu 3 CDs: o Farra 1 – instrumental, o CD A vida vale a pena (onde eu compus tudo num duo com meu querido e falecido tio) e Farra 2 – totalmente infantil e que gerou um espetáculo infantil bem-sucedido.” (Daniela, no questionário).

O álbum foi patrocinado pelo Sesc Instrumental. O grupo que nomeia o álbum é formado por Pedro Miranda na voz e percussão, Elisa Addor na voz, Marcelo Caldi no acordeom e voz, Daniela Spielmann nos saxofones e flautas, Nando Duarte no violão de 7 cordas e contrabaixo acústico, Carlos Cesar Motta na bateria e percussão e Bebel Nicioli na flauta e clarinete, e possui doze faixas:

1 - A formiguinha; 2- Bebê nº 1; 3 - Maria Gabriela; 4 - Tira o dedo; 5 - O elefante; 6 - Menino Antônio; 7 – Isadora; 8 - Bijuzinho; 9 - Amalia e Olivia; 10 - Rima irmã; 11 - Parentesco; 12 - Dentro da barriga.

O papagaio do moleque: Obras de Villa-Lobos (2009)

No CD O papagaio do moleque: Obras de Villa-Lobos, Daniela Spielman nos saxofones e flauta, Alessandro Valente nos cavaquinhos, Marcello Gonçalves complementando nos arranjos, Alexandre Brasil no contrabaixo acústico e contrabaixo de arco e Beto Cazes na percussão e Glockenspiel, com seu grupo “Rabo de Lagartixa”, redescobrem Villa-Lobos, e gravam uma releitura do repertório do compositor, resultando em um disco leve, que preserva a densidade musical de Villa-Lobos.

“No CD que fizemos sobre Villa-Lobos aprendi demais ao ter contato direto com as partituras de Villa.” (Daniela, no questionário).

O projeto inicial do grupo para esse disco, era gravar um repertório diferente, mas Olivia Hime, da gravadora Biscoito Fino sugeriu que gravassem Villa-Lobos com a sonoridade particular do grupo. Os arranjos do disco realçam as origens populares nas quais Villa se inspirou para compor.

O álbum instrumental possui doze faixas e foi produzido por Paulo Aragão, lançado em 2009 pela gravadora Biscoito Fino e indicado para o Prêmio da Música 2010 como melhor grupo de música instrumental.

Tabela 7 - O papagaio do moleque: Obras de Villa-Lobos

Faixa	Compositores	Arranjadores
Bachianas Brasileiras Nº 1 - Introdução (Embolada)	Heitor Villa-Lobos	Alessandro Valente
Lenda Do Caboclo	Heitor Villa-Lobos	Daniela Spielmann
Realejo - Seresta Nº 12	Heitor Villa-Lobos; Álvaro Moreyra	Daniela Spielmann
Tristorosa	Cacaso (Antônio Carlos Ferreira Brito) Heitor Villa-Lobos	Alessandro Valente Marcello Gonçalves
Quarteto De Cordas Nº 1 - Brincadeira (Allegretto Scherzando)	Heitor Villa-Lobos	Alessandro Valente
Quarteto De Cordas Nº 1 - Canto Lírico (Moderato)	Heitor Villa-Lobos	Alessandro Valente
Quarteto De Cordas Nº 1 - Cançoneta (Andantino Quasi Allegretto)	Heitor Villa-Lobos	Alessandro Valente
Canção Das Águas Claras	Heitor Villa-Lobos; Gilles Dominique	Alessandro Valente
O Canto Do Cisne Negro	Heitor Villa-Lobos	Daniela Spielmann

Poema Singelo	Heitor Villa-Lobos	Paulo Aragão
O Papagaio Do Moleque	Heitor Villa-Lobos	Alexandre Brasil
Ondulando (Estudo Op. 31)	Heitor Villa-Lobos	Beto Cazes; Paulo Aragão; Alessandro Valente; Alexandre Brasil; Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves

De onde vem o baião (2012)

O álbum é uma homenagem a Luiz Gonzaga idealizada por Daniela Spielmann e Marcello Gonçalves. O CD foi lançado em 2012, gravado pela Kuarup, e produzido pelo próprio Marcelo. Assim como Luiz Gonzaga fazia questão da participação de artistas como Dominginhos, Zé Menezes, Dino 7 Cordas e o regional Canhoto em seus discos, Daniela e Marcelo mantêm composições desses nomes no álbum, justificando a importância de sua influência na sonoridade de Gonzaga. O álbum instrumental possui onze faixas e conta com a participação de Daniela Spielmann no Sax soprano, Marcello Gonçalves no Violão 7 cordas, Anat Cohen na Clarineta e Zé Menezes (José Menezes de França) no Violão Tenor.

“Fiz um CD com Marcello Gonçalves em homenagem a Luiz Gonzaga em que tocamos com Zé Menezes e Anat Cohen. São companheiros importantes na minha trajetória também. Com o Zé gravei e toquei muito.” (Daniela, no questionário).

Tabela 8 - De onde vem o baião

Faixa	Compositores	Arranjadores
Cantiga Do Sapo	Jackson do Pandeiro; Buco do Pandeiro	Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves
Um Tom Para Jobim (part. Anat Cohen)	Sivuca; Oswaldinho do Acordeon	Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves; Anat Cohen
Cigano (part. Anat Cohen)	João Lyra	Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves; Anat Cohen
De Onde Vem O Baião? (part. Anat Cohen)	Gilberto Gil	Dominginhos; Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves; Anat Cohen
Mumbaba	Severino Araújo	Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves
Sangrando	Luiz Gonzaga Júnior	Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves

Cheirinho De Mulher (part. Anat Cohen)	Sivuca	Chico Chagas; Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves; Anat Cohen
Óia Eu Aqui De Novo	Antônio Barros	Marcello Gonçalves
Fre	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann; Marcello Gonçalves
Brincadeira Musical (Forró Forrado) (part. Zé Menezes)	Zé Menezes (José Menezes França)	Zé Menezes (José Menezes França); Daniela Spielmann Marcello Gonçalves

A vida vale a pena (2012)

A vida vale a pena é um CD em parceria da Daniela Spielmann e seu tio, o médico e poeta Gerson Pomp. Seu tio sempre levou a vida de forma poética e agarrou-se exatamente à poesia quando a vida lhe impôs as limitações de um AVC em 1994. Daniella cuidou da música e seu tio, fez letras. O resultado é primoroso, delicado e autêntico. Participaram da gravação: Daniela Spielman nos sopros, e Áurea Martins, Moyséis Marques, Andréa Dutra, Graça Cunha, Elisa Addor, Neti Szpilman, Graça Cunha, Ju Cassou e Família POMP, nas vozes.

O álbum dispõe de treze faixas e foi uma produção de selo independente lançada em 2012.

Tabela 9 - A vida vale a pena

Faixa	Compositores
Bom Dia (part. Andrea Dutra e Moyses Marques)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
Mergulho no Passado (part. Elisa Addor)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
A Vida Vale a Pena (part. Áurea Martins)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
Dona Mercedes (part. Elisa Addor e Marcelo Caldi)	Daniela Spielmann
A Receita do Tio (part. Áurea Martins)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
Cadê o Sabiá? (part. Moyses Marques)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
Quimeras (part. Neti Szpilman)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
Nome de Rua (part. Andrea Dutra)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
Gente de Rua (part. Graça Cunha)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
Quem Te Viu (part. Áurea Martins)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
Lua Luar (part. Ju Cassou)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
O Bumbo (part. Moyses Marques)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp

Dona Mercedes (coro da Família) (part. Família POMP)	Daniela Spielmann, Gerson Pomp
---	--------------------------------

Afinidades (2018)

Afinidades é o primeiro disco autoral em 20 anos de carreira. Daniella retrata todo seu conhecimento composicional e sua experiência no álbum produzido de forma independente, e lançado em 2018.

O álbum possui treze faixas autorais que podem ser utilizadas para estudo musical. Estão sem os solos, e possuem partituras em PDF para vários instrumentos.

Ele foi gravado com seu quarteto composto por Xande Figueiredo na bateria, Domingos Teixeira no violão e Rodrigo Villa no contrabaixo, além de contar com a participação especial de Sheila Zagury no piano, Anat Cohen no clarinete, Silvério Pontes no trompete e flugel, Alexandre Romanazzi na flauta, Dudu Maia no bandolim, Idriss Boudrioua no sax alto, Beto Cazes na percussão, Nando Duarte no violão de 7 Cordas), Dhyan Toffolo na viola, Matheus Ceccato no violoncelo e nos violinos Oswaldo Carvalho, Rogério Rosa, Glauco Fernandes, William Doyle.

“Em 2018 logo depois que terminei o doutorado pude me dedicar a gravar e realizar um trabalho solo autoral o AFINIDADES e foi muito muito bom e marcante por ser direcionado por mim.” (Daniela, no questionário).

O CD envolve vários gêneros brasileiros como maracatu, samba-choro de gafeira, baião, afoxé e bossa nova, que transparece a diversidade musical do quarteto de Daniela, que se destaca pelas características presentes em suas interpretações.

Em uma entrevista concedida para a revista Veja (2019), Daniela conta que

as composições são inspiradas por afetos e amizades, em que as afinidades estão presentes. Os músicos do álbum não são pessoas contratadas para um trabalho, são pessoas que fazem parte da minha vida, que construíram comigo os pedaços da obra. Isso conta muito para a expressão. (SPIELLMANN, 2019).

No estúdio da emissora TV Brasil, Daniela conta que “O disco é um presente que eu quis me dar pra celebrar o meu tempo com a música” (TV BRASIL), e que “esse projeto é a concretização de um sonho” (TV BRASIL, 2020), onde a compositora afirma que o álbum vinha sendo planejado a tempos e que durante esse planejamento, várias composições foram se acumulando.

De acordo com Daniela,

a afinidade ocorre quando há encontros verdadeiros, quando a gente se sintoniza com ideias, gostos e sentimentos de outra pessoa. Todas as músicas do álbum são dedicadas a pessoas e situações onde a afinidade aconteceu (BLUE NOTE RIO, 2020).

As canções presentes no álbum foram compostas, arranjadas e produzidas por Daniela, e retratam ocasiões e sentimentos que viveu em sua jornada.

Tabela 10- Afinidades

Faixa	Compositores	Arranjadores
Raxin	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Amigos Eternos	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Pro Digão	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Xan Xan	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
220 V	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Seu Silva	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Maurice et Albertine: Frugal	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann Oswaldo de Carvalho
Maurice et Albertine: La Separation	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Maurice et Albertine: Recommance	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Mergulho	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
No Rastro	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Lobo Guará	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann
Anatilda	Daniela Spielmann	Daniela Spielmann

Entre mil... Você! – Um tributo a Jacob do Bandolim (2020)

O álbum instrumental foi idealizado e produzido por Daniela Spielmann e a pianista Sheila Zagury, que se debruçaram sobre a obra de Jacob do Bandolim afim de homenagear o bandolinista e foi lançado pela gravadora Kuarup em 2020, no formato de CD e em edição digital.

O nome do disco faz menção a um choro de 1953, do mesmo título.

De acordo com o cavaquinhoista Sérgio Prata, diretor do Instituto Jacob do Bandolim, em texto escrito para o encarte da edição física do álbum,

“Daniela Spielmann e Sheila Zagury reapresentam o cancionero de Jacob em tons arejados, de ‘janelas abertas’. Essa abertura de janelas possibilita às instrumentistas, no disco, temperar a brejeirice da obra do compositor com o

exercício da liberdade consentida pelo jazz e com a formalidade da música de câmara, entre outras proezas estilísticas.”. (FERREIRA, 2020).

Daniela e Sheila aplicam no álbum a essência, virtuosismo e sofrimento do choro junto da liberdade da improvisação presente no jazz e a precisão da música de câmara, e o resultado é uma releitura delicada e precisa das obras de Jacob do Bandolim.

O álbum possui doze faixas e conta com as participações de Almir Côrtes no bandolim, Soraya Ravenle na voz, Catherine Bent no violoncelo, Clarice Magalhães no pandeiro e caixa de fósforo, Roberta Valente no pandeiro, Rodrigo Villa no baixo acústico e elétrico e Xande Figueiredo na bateria, além de Daniela Spielmann nos saxofones e flauta e Sheila Zagury no piano.

Tabela 11- Entre mil... Você! – Um tributo a Jacob do Bandolim

Faixa	Compositores	Arranjadores
Entre Mil... Você!	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Receita De Samba	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Naquela Mesa	Sérgio Bittencourt	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Benzinho	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Vibrações	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Bole-Bole	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Modinha	Sérgio Bittencourt	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Doce De Coco	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt); Hermínio Bello de Carvalho	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
O Voo Da Mosca	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
Migalhas De Amor	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
A Ginga Do Mané	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury

Santa Morena	Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt)	Daniela Spielmann; Sheila Zagury
---------------------	--	----------------------------------

Sobrinhada (2021)

Sobrinhada é um single que foi lançado no ano de 2021 nas plataformas digitais¹ (Spotify e Apple Music por exemplo). Neste projeto Daniela, convidou sua aluna Luiza Helena Benincasa para cantar e seus sobrinhos para compor a canção Sobrinhada, durante a pandemia 2020, onde traz assuntos dos sobrinhos em referência a tia.

Capítulo 2 - Metodologia

A pesquisa terá caráter qualitativo. Buscará compreender os processos e elementos composicionais que estruturam três músicas do álbum Afinidades (2018), Anatilda, Raxin e Lobo Guará.

Para Triviños (1987, p. 133 apud LARA; MOLINA, 2011, p. 5), o pesquisador que utiliza o enfoque qualitativo, poderá contar com uma liberdade teórico-metodológica para desenvolver seus trabalhos.

A pesquisa qualitativa não se preocupa com representatividade numérica, mas sim com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc. (GERHARDT et al, 2009, p. 31).

Para Minayo (2009)

a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. (MINAYO, 2001, p. 14 apud GERHARDT et al, 2009, p. 31).

Segundo Constantino (2002, p. 185), “o uso da análise de conteúdo é limitado pela quantidade de material para análise. [...] Assim, o uso da análise de conteúdo apresenta-se como uma alternativa metodológica ao historiador”.

Ainda em Constantino (2002, p. 186), “a correta leitura dos testemunhos históricos [...] exige pelo menos um certo tirocínio, uma capacidade profissional estudada e apreendida”. Sendo assim,

¹ Link de acesso:

<https://open.spotify.com/album/1BMcak6TsJbfUbbRBH4G3C?si=qYKc8V3yTKCeGJQAvVLwTQ>

a análise de conteúdo designa conjunto de técnicas cuja aplicação, através de procedimentos sistemáticos visa produzir interferências. São técnicas para ler e interpretar o conteúdo de qualquer espécie de documento e, mais concretamente, de toda a espécie de documento escrito. (CONSTANTINO, 2002, p. 186).

Quanto a bibliografia da música popular no Brasil, vemos que a mesma possui numerosos materiais, como por exemplo manuais, crônicas e biografias.

Porém

apesar do crescente interesse entre pesquisadores de diversas áreas de conhecimento que, preocupados com as implicações estéticas e ideológicas da canção, procuram empreender em suas pesquisas um estudo crítico e analítico, ainda continua escasso o número de publicações que buscam a sistematização teórica e metodológica do tema. (SOUZA, 2001, p. 299).

Considerando a história da música popular no Brasil, com relação a produção artística, a música popular teve um grande crescimento nas universidades brasileiras que possuem o curso de música em seu quadro de cursos. O crescimento se destaca tanto na prática musical quanto também na área de pesquisa acadêmica. Esse movimento é consequência do aumento de interpretes, áreas de atuações práticas e escolas formais associadas a essa vertente. É recorrente e cada vez mais frequente, encontrarmos instrumentistas que estudam música popular, buscando a academia para o aperfeiçoamento de seus conhecimentos teórico e prático-musicais.

Houve um crescimento significativo nos últimos anos no interesse acadêmico à produção de pesquisas sobre processos criativos.

Também é notável que “houve um aumento significativo no número de trabalhos cujo objeto de estudo são gêneros musicais que mantêm uma relação estético musical com o jazz e a música popular urbana”. (FAJARDO, 2021, p.12, tradução nossa).

Esse campo possui diversas alternativas de interpretações e visões, que envolvem diversas áreas de estudo e permitem que o pesquisador (seja de qual área for) possua terreno “fértil” para conhecer e produzir estudos pertinentes para sua área de pesquisa.

Segundo Aragão (2019),

este processo de institucionalização é sem dúvida acompanhado de visões muitas vezes polarizadas entre aqueles que saúdam o acolhimento destes gêneros como símbolos de uma abertura da universidade brasileira para outras músicas para além da música de concerto e aqueles que criticam o que seria um processo de reificação “congelamento” de práticas populares através dos currículos universitários (ARAGÃO, 2019, p. 3).

O processo de institucionalização gera inúmeros trabalhos acadêmicos relacionados a

música popular em diversas áreas de pesquisa. Seus autores são em sua grande maioria os próprios intérpretes dos seus objetos de estudo. Salgado identifica esse fenômeno como

“alteridade mínima”, com base em conceito de Peirano (2006). Como diz o autor, “muito do que vem sendo pesquisado, por músicos que ingressam num programa de pós-graduação, diz respeito ao próprio campo de trabalho e as suas posições nesse espaço social”. (SALGADO, 2014, p.9 apud ARAGÃO, 2019, p. 4).

Ao mesmo tempo que vemos vantagens no pesquisador ter vivência e experiência com seu objeto de estudo, existe um ponto que deve ter devida atenção, que é a dificuldade na separação crítica referente aos discursos provindos de vivência dos desenvolvidos a partir dos fundamentos já teorizados e aplicados na academia. Aragão (2019) afirma que

trabalhos meramente calcados em aspectos biográficos e laudatórios de músicos e trajetórias musicais, bem como trabalhos que [...] acabam por “reafirmar aquilo que se conhecia anteriormente e exteriormente ao processo de pesquisa”, são alguns exemplos advindos dos perigos possíveis desta condição de “alteridade mínima”. (ARAGÃO, 2019, p. 4).

Essas pesquisas citadas acima utilizam recursos e concepções de intérpretes para o desenvolvimento de um fundamento analítico sobre pontos que ainda não foram estudados e expostos pela academia. Se de um lado vemos que há um “possível perigo” na apresentação de um conhecimento prático baseado na vivência e experiência do intérprete que colabora com o seu processo de pesquisa, do outro lado percebe-se que essa proximidade é capaz de causar um afastamento complicado com relação ao discurso tradicionalmente acadêmico.

Tais pesquisas contribuem de maneira significativa para o estudo acadêmico da música popular.

A metodologia empregada para a análise do disco desta pesquisa será fundamentada na tese “Os elementos composicionais do clube da esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras”, de Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (2016), na tese “Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular, de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (2010) e na dissertação “Teoria da harmonia na música popular – Uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal”, de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (2002).

De acordo com Menezes Júnior (2016, p. 123), a análise permite “apreender de forma sistematizada os elementos constitutivos do objeto”, [...] e possibilita compreender teoricamente como foram utilizados os elementos de estruturação musical”. Segundo o autor, a análise age como “propulsora da criação”.

Uma peça pode ser analisada em diferentes níveis, começando por mínimos detalhes e então passando por aspectos mais amplos, chegando assim na obra completa.

Para com Mattos (2006, p. 1) para “a análise descritiva destes níveis, existe a seguinte terminologia: (1) microanálise, (2) análise intermediária (ou: análise de nível médio) e (3) macroanálise.”

Ele define que

a microanálise inclui análise detalhada do ponto de vista melódico, harmônico e rítmico; forma e textura em seu menor nível; como também detalhes mínimos de orquestração e timbre. A análise intermediária lida com relações entre frases e outras unidades de extensão média, além de tudo aquilo que virtualmente não se enquadrar dentro de categorias muito amplas ou muito pequenas. A macroanálise inicia-se com a descrição de características como o meio vocal ou instrumental e a duração total da peça, seguindo em direção a eventos menos óbvios, tais como a disposição de eventos em larga escala ou considerações sobre o amplo movimento harmônico ou rítmico e variações de textura. (MATTOS, 2006, p. 1).

É claro que esses níveis supracitados podem se sobrepor, e essa sobreposição acarreta na “descoberta dos centros tonais principais e secundários, os quais irão levar à descoberta de relações tonais em grandes dimensões.” (MATTOS, 2006). Isso também é um processo entendido pela identificação dos materiais componentes da peça e elucidação da forma como esses materiais fazem a obra ser o que é.

A partir do momento em que a análise é entendida como um campo independente e característico do saber musical, Ramos (2003, p.39) afirma que não lhe parece viável perceber qualquer intérprete que não seja afetado pela análise.

Conforme Menezes Júnior (2016, p. 123), todo intérprete carrega consigo aquilo que foi aprendido durante sua formação. Dessa forma, entendemos que a análise nos ajuda a entender nosso próprio processo criativo. Ela nos “permite vislumbrar a construção histórica, social e artística dos procedimentos e técnicas empregados por nós mesmos e como eles são aplicados e transformados nos dias atuais”.

Em paralelo a este pensamento, Ramos (2003) diz que vê a

análise como um elemento formador de pensamento para o compositor. É do contato com a produção dos outros que ele forma sua própria forma de atuar. Muitas vezes isto **não quer dizer se inspirar**. A ideia de uma obra, sabemos, pode vir de inúmeras fontes. [...] Creio mesmo ser impossível pensar em definir todas as possibilidades de motivações que podem levar alguém a uma nova ideia composicional. Mas a formação de sua opinião, os processos sucessivos de escolha de materiais e procedimentos que formam a assinatura de um compositor vêm sempre acompanhados de seu processo de estudo daquilo que os outros fizeram anteriormente ou estão fazendo agora, podendo

assim até mesmo servir de inspiração direta para novas obras, novos procedimentos, novas cunhagens de material composicional, seja por cópia, variação ou negação do que por ele foi analisado. (RAMOS, 2003, p.40, grifo do autor).

Nesta pesquisa, a análise servirá para entendermos os processos composicionais da autora e reparar recorrências no seu estilo de compor. Para isso, iremos destrinchar as canções já compostas para entender seu processo criativo e intenções musicais desde sua criação.

O caminho metodológico deste trabalho consistiu em:

- Revisão de literatura sobre análise composicional e processos criativos;
- Levantamento da discografia da compositora, listando em ordem cronológica de lançamento os álbuns, junto de informações como o título do disco, nome da gravadora e um breve resumo sobre o disco contendo a formação instrumental de cada música, compositores e arranjadores do disco, músicos participantes das gravações e quantidade de canções;
- Através de um questionário enviado para a Daniela, revisão bibliográfica da carreira de Daniela Spielmann;
- Reflexão e análise composicional de três canções: Anatilda, Raxin e Lobo Guará presentes no álbum “Afinidades” (2008), onde serão utilizados para a análise harmônica, os trabalhos de Freitas (2002; 2010), e como base e exemplificação para a análise dos elementos composicionais das peças, a tese de Menezes Júnior (2016).

2.1. Características musicais tradicionais do gênero choro

O Choro se fez presente no seu surgimento com eventos isolados, onde os músicos montavam grupos instrumentais, que tinham como “inspiração” em seu repertório as danças de salão, além de algumas danças deliberadamente brasileiras. Podemos afirmar que é um gênero bastante expressivo da música brasileira, que incorpora outros gêneros, como as canções folclóricas e as danças europeias. Gomes (2007) afirma que

existem vários elementos que definem as características de uma obra como pertencentes ao gênero e, de acordo com elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, andamento e instrumentação, o gênero choro pode ainda ser visto como choro-ligeiro, choro-canção, choro-lento, choro-maxixe, polca-choro, choro-estilizado, choro-seresta, samba-choro, ou apenas choro. (GOMES, 2007, p. 20 apud COPETTI, 2019, p. 10).

O choro nasceu no Rio de Janeiro “através do cruzamento de comportamentos musicais predominantes no período histórico designado, no Brasil, por Belle-Epoque”. (WEFFORT, 2002, p. 37).

Segundo Valente (2010),

a maioria dos pesquisadores em música popular concorda que o choro pode ser considerado a primeira música urbana tipicamente brasileira. A época provável para o nascimento do choro situa-se entre o último quartel do século XIX e o primeiro do século XX, data que varia dependendo do autor. (VALENTE, 2010, p. 282).

De acordo com Weffort (2002), o significado do termo choro presencia

um processo de metamorfose: de evento social a prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero. Gênero considerado em sentido lato, de múltiplas formas musicais, praticadas sob formações organológicas¹ diversificadas. (WEFFORT, 2002, p. 9).

Na segunda metade do século XIX para a primeira do século XX, surge o Choro, por volta de 1870. O choro vem não como gênero, mas sim como forma de tocar, sob influência de polcas, dentre outras danças europeias, com suas variações. Cito especialmente a polca pois de acordo com Rianelli (2008, p.11), surgiu no Rio de Janeiro “um movimento natural de nacionalização da polca. Esta então, passou a ter passos e requebros próprios de um clima quente, e foi integrando-se totalmente ao clima, ao ambiente, às feições humanas, aos hábitos e aos costumes”.

Rianelli (2008) menciona também que

o choro adotou a polca para manifestar uma maneira especial de tocar, herdou também o costume de dar títulos engraçados como “Abraçando Jacaré” (Pixinguinha), “Bonocrates de Muletas” (Jacob do Bandolim), “André de Sapato Novo” (André Victor Corrêa), entre outros. (RIANELLI, 2008, p. 11-12).

Sabemos que Pixinguinha foi um dos pioneiros populares do choro, mesmo sabendo que, quando ele nasceu, a polca, inspiração para a interpretação de choros, já tinha sido modificada de tal maneira que não podia se afirmar que era interpretada da maneira europeia. Não há de se estranhar que o gênero favorito de muitos dos primeiros chorões era a polca.

De acordo com Rianelli (2008), Pixinguinha afirma que

a polca em certo aspecto podia ser choro. Pixinguinha, além de sublinhar que o termo choro ainda não era entendido como hoje o entendemos, destacou também a maneira chorona de tocar realizada por músicos populares. A impressão de melancolia acabou referindo o nome choro a tal maneira de tocar, e a designação de chorões aos músicos de tais conjuntos. (RIANELLI, 2008, p. 13).

Para além de Pixinguinha, temos também como precursores do choro e principais representantes dessas primeiras gerações o flautista Joaquim Callado, o compositor e maestro Henrique Alves de Mesquita e os pianistas Ernesto de Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Ambos nascidos no século XIX, definiram os princípios do choro e da música popular carioca, que

propagadas por bandas e rádios, foram alcançando cada vez mais regiões no país.

Em 1866, o maestro Anacleto de Medeiros apresentou à Banda do Corpo de Bombeiros carioca um repertório recheado das composições mais conhecidas do choro naquela época, o que contribuiu fortemente para a evolução do choro (ORRU, 2020, p. 5).

Por essas e outras as bandas militares foram determinantes na formação da cultura “chorística”, não apenas Anacleto de Medeiros e sua Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro disseminaram o gênero, mas as agremiações continuaram a inspirar as vindouras gerações de chorões (ORRU, 2020, p. 5).

Considerado o primeiro chorão, Joaquim Callado detém esse título devido a montagem do “Choro do Callado”, que foi considerado o primeiro regional de choro.

O “Rei” da flauta (como era chamado) foi da primeira geração de chorões, filho de um mestre de banda militar, nasceu em 1848, já respirando a música. Responsável pela introdução da flauta de fato naquele tempo, Callado se cria no Brasil de Dom Pedro II, aos quinze anos compõe pela primeira vez e quando mais velho torna-se professor de conservatório, em 1871, foi um dos primeiros a ler partituras nas rodas de choro (PINTO, 2014 apud ORRU, 2020, p. 10).

Em meio aos últimos anos de Braisl colônia, era sabido que em sua maioria, quase todas as casas de classe média possuíam um piano, como um objeto capaz de reafirmar o poder econômico de quem o possuísse. Era um instrumento constante em salas de teatro, saguões de hotéis, salas de espera de cinemas e lojas musicais – lugares frequentados pelas senhoras tocadoras de pianos. Esse fenômeno acontece devido à política de abertura dos portos para produtos estrangeiros (TINHORÃO, 2010 apud ORRU, 2020, p. 10).

Em uma dessas senhoras se encontrou a primeira chorona, maestrina e pianista brasileira, Chiquinha Gonzaga “foi filha da primeira geração de chorões, por mais que não se reservasse somente a esse gênero foi responsável por composições como “Atraente”, “Gaúcho” e – sua composição mais conhecida na época – “Corta Jaca” (ORRU, 2020, p. 11).

Ernesto Nazareh era ficou de uma dessas senhoras tocadoras citadas acima. Possuía “ouvido extremamente refinado, característica que absorvia pela educação semierudita e das culturas musicais europeias que lhes eram oferecidas por sua classe social, tinha um elo forte na música popular.” (ORRU, 2020, p. 11). Tal característica o possibilitou incorporar o erudito e o popular em suas obras ao piano. Embora suas composições serem consideradas tango na época, ele as tinha como “o parente mais próximo do choro”.

Além das influências, os instrumentos também têm participação significativa na história do choro. Era comum ver grupos formados por uma flauta acompanhada de cavaquinhos e

violões na segunda metade do século XIX.

O flautista Joaquim Antonio da Silva Callado, Jr. dá o nascimento do choro a partir da inclusão da flauta. Ele foi o organizador do que seriam os primeiros grupos de chorões. O flautista tinha grandes conhecimentos musicais e conseguiu reunir em torno de si os melhores músicos da época, os quais tocavam pelo simples prazer de fazer música. (RIANELLI, 2008, p. 14).

Historiadores o consideram como o criador do gênero, apesar de não podermos delimitá-lo como o único. Compôs “A Flor Amorosa”, como uma polca, sendo uma composição considerada como um divisor de águas e marco inicial para o surgimento das que são consideradas hoje, choro.

Por volta de 1880, a popularização de pequenos “regionais”, formados por flauta, violão e cavaquinho, era evidente. Eles tocavam pela noite, nas ruas, em bairros e subúrbios humildes. Os conjuntos de choro carioca eram formados em sua grande maioria por pessoas simples e modestas, de classe baixa, informação que é confirmada no livro “O choro – reminiscências dos chorões antigos”, de Alexandre Gonçalves Pinto, onde segundo Rianelli (2008, p. 15) existe um “levantamento das profissões de trezentos músicos, cantores, compositores, mestres de bandas e boêmios ligados a grupos de choros”.

Por fim, hoje vemos o choro sendo reconhecido por pessoas de diferentes áreas, recebendo sua devida importância como sendo a primeira música tipicamente brasileira, quanto a um gênero de grande influência no ensino musical que, segundo Rianelli (2008, p. 22), incentiva o “surgimento de novos grupos e rodas de choro [...] formados [...] por jovens estudantes de música.” Isso acabou mudando a perspectiva do chorão lá dos séculos XIX/XX, do desconhecimento da teoria musical.

Quando falamos sobre o que é apresentado na literatura a respeito do choro tradicional, costumamos nos deparar com composições donas de performances desafiadoras marcadas pelo virtuosismo de seus intérpretes. Essas características podem ser observadas nos “andamentos rápidos frequentemente adotados pelos compositores e/ou performers e pela complexidade das melodias em muitas das composições” do gênero. (Valente, 2014 apud Pompeo, 2021, p. 153).

Figura 1 - Trecho da parte B de 'Um a Zero de Pixinguinha e Benedito Lacerda', compassos 33-64. Fonte: Sève (2010, p. 28)

Tais características também eram ressaltadas nos títulos das composições, como por exemplo “Descendo a serra” de Pixinguinha e Benedito Lacerda, onde o título descreve de maneira figurada o movimento que a melodia retrata no decorrer da música.

Uma propriedade presente no ambiente do choro importante a se destacar é a forma como a transmissão das informações interpretativas era realizada.

O choro foi e ainda é um gênero ensinado e repassado oralmente. Junto com a transmissão oral, temos uma prática importante incumbida, a improvisação. Essa tradição corroborava para que os músicos, incluindo os chorões, desenvolvessem um vocabulário interpretativo, onde, em meio à performance, incluíam seus ornamentos, floreios e até jogos de pergunta e resposta nos choros tocados gerando alguns contrapontos. Dessa forma, as partituras e manuscritos ajudavam basicamente para fixar a forma e estrutura da música, pois suas representações gráficas vinham sem indicações de articulações ou ornamentos que poderiam orientar no fraseado interpretativo do músico. A principal forma como essas características interpretativas fundamentais para a interpretação do choro era e é até hoje a transmissão oral.

No choro tradicional temos também a recorência da utilização das quiálteras e síncopas. Elas são responsáveis pelo movimento característico nos chorinhos tradicionais que conhecemos. Além dessas figuras rítmicas supracitadas, para transmitir o estilo característico

do choro fielmente, também podem ser utilizados ornamentos, como bordaduras, antecipações e apojeturas, mecanismos interpretativos, como a alteração de dinâmica, o staccato, glissandos e portamentos, variações em cima da melodia original, a aplicação da escala menor harmônica sobre os acordes dominantes, aplicação de arpejos maiores descendentes com 6ª, utilização de cromatismos e frases longas. (ALMEIDA, 1999; CÔRTEZ; SILVA, 2005; SANTOS, 2002 apud Pompeo, 2021, p. 155).

Para a elaboração melódica, alguns padrões rítmicos são recorrentes e considerados essenciais. Segundo Almada (2006, p. 10, 11), existem algumas células rítmicas que são itens básicos do choro para a construção da ideia de uma trama melódica autônoma. Essas células são subdivididas entre as principais e secundárias. Sendo combinadas, elas colaboram na distinção do choro dentre os demais gêneros musicais.

Principais



7 Secundárias



Figura 2 - Células rítmicas básicas do Choro. Fonte: Almada (2006)

Falando da estrutura formal do choro, podemos afirmar que diferente dos outros gêneros da música popular brasileira, o choro adere a forma rondó, que inicialmente é “adotada para a linguagem musical a partir do período barroco por compositores franceses”. (SÈVE, 2021, p.216). A forma rondó é uma das formas mais usadas para a organização de uma música.

Muitas danças de salão das cortes europeias a partir do séc. XVIII, quando se tornaram um arrebatador modismo, adotavam a forma rondó, entre elas a polca. Sendo partituras importadas de polca um sucesso da sociedade do Rio de Janeiro do Segundo Império e sendo a própria polca rapidamente nacionalizada pelas irresistíveis interpretações de choro [...], nada mais natural que a nova polca brasileira [...] adotasse sua estrutura formal, o rondó, que seria a partir de então uma de suas mais fortes características. (ALMADA, 2006, p. 9).

Ela foi cultivada como uma forma essencialmente instrumental. A música composta sob a forma rondó constitui-se de um tema recorrente que aqui pode ser chamado de refrão, que aparece durante a música alternando com temas contrastantes.

De acordo com Sève (2021, p. 2016), existem três tipos de rondó: a primeira forma (A-B-A), que pode ser confundida com a chamada forma ternária da canção; a segunda forma (A-

B-A-C-A); e a terceira forma (A-B-A-C-A-B-A), com as letras A, B e C representando os temas principal e contrastantes.

Cada tema possui ao menos um período de duração, sendo que o principal costuma sozinho compor uma pequena música autônoma, enquanto os outros temas contrastantes se associam com o tema principal navegando por tonalidades próximas ou relativas.

Por mais que existam variações, a polca-choro no geral permaneceu na forma padrão de três partes com duração de 16 compassos cada. É claro que isso não é uma regra. Existem inúmeros choros com temas de durações superiores a 16 compassos, como por exemplo “Doce de coco” de Jacob do Bandolim, onde os temas possuem duração de 32 compassos.

Mais adiante das variações referentes a estrutura, os chorões modernos também buscam fazer uso de sonoridades diferentes do usual, e a integração de elementos provenientes de outros gêneros musicais em suas músicas, tanto harmonicamente quanto ritmicamente.

Observando alguns dos pontos abordados, podemos sugerir que o choro tradicionalmente apresenta características padrões como: o aprendizado e difusão da linguagem e repertório oralmente; cuidado e preservação da composição tradicional dos regionais de choro, que possuem geralmente um elemento melódico solista, um acompanhamento contrapontístico e um elemento rítmico; improvisação durante seções posteriores à apresentação do tema e refrão, de cunho variável munida de ornamentos e floreios baseada na melodia principal; predominância da forma rondó como estrutura composicional tradicional; predominância da fórmula de compasso binária; presença contrapontística entre a melodia e instrumento acompanhante executor da linha do baixo; anseio pelo virtuosismo performático durante as interpretações e por último mas não menos importante, a utilização de quiálteras sincopadas definindo a rítmica da melodia temática.

Capítulo 3 - Análises

3.1. Análise da música Anatilda

A peça estudada na presente análise é a 13ª faixa, denominada Anatilda.

Na gravação dessa composição participaram os intérpretes Alexandre Figueiredo na bateria, Daniela Spielmann nos saxofones soprano e tenor, Domingos Teixeira no violão e Rodrigo Villa no contrabaixo, com participações de Anat Cohen no clarinete e Beto Cazes na percussão.

A faixa possui duração de 4 minutos e 54 segundos, e se passa a 100 bpm variáveis, uma vez que a gravação parece ter sido feita sem a utilização do metrônomo.

A música é uma peça de choro com estrutura interna de 32 compassos. Sua fórmula de compasso é binária, e o centro tonal da composição gira em torno de Ré maior.

Sua forma é definida em A-B, possuindo duas seções temáticas e uma repetição da primeira seção temática. Assim, temos a apresentação do tema em duas repetições de AA, depois duas repetições do tema de B seguidas de mais duas repetições do tema de B dedicada aos improvisos, e por fim, a reapresentação do tema de A indo em direção ao CODA e fim da composição, ou seja, um ABA.

Inicialmente, temos uma introdução percussiva que dura aproximadamente quatro compassos, que precedem a entrada dos instrumentos solistas e acompanhantes. A introdução que precede o início da seção A têm duração de 12 compassos. Na seção A, que possui duas repetições de 32 compassos, os instrumentos melódicos (saxofone tenor, soprano e clarinete) intercalam a apresentação do primeiro tema, seguindo para a seção B, onde há a apresentação do segundo tema em duas repetições de 32 compassos cada, e da forma harmônica que abriga os improvisos, com 32 compassos cada também. Os improvisos acontecem na terceira e quarta repetição de B, e são realizados apenas pelos instrumentos melódicos solistas. Após a apresentação dos dois temas, e da sessão de improvisos, os músicos retornam em uníssono no tema de A, sem repetição, em direção ao CODA.

A segunda seção é uma seção contrastante, se comparada com a primeira. Ela acontece dentro da tonalidade de si menor. Vale ressaltar que a harmonia dessa composição é organizada principalmente a partir da lógica tonal.

É possível notar um trecho que veremos a frente, em modulação para a tonalidade de fá sustenido maior, que dura apenas três compassos. Essa modulação passageira é típica do choro. Um bom exemplo é a seção A do choro “Lamentos” de Pixinguinha.

A introdução é estruturada principalmente na entrada de dois dos instrumentos solo, um por um, começando pela percussão, e depois sax tenor e clarinete respectivamente. A harmonia utilizada na introdução e que se mantém no início da seção A está apoiada na progressão IIm (subdominante)_V7 (dominante) → I (tônica). É de referir que a compositora escolhe adicionar um acorde de Fdim, que atua como uma aproximação cromática para chegar ao IIm_V7 → I.

Figura 3- Introdução com entrada dos instrumentos em partes

Na forma harmônica do início da repetição da seção A, notamos que aparece uma cadência do tipo Tônica, Subdominante e Dominante, dando continuidade na ideia harmônica apresentada inicialmente na introdução. Diferente da introdução, o acorde que cumpre a função de aproximação cromática entre a tônica e o segundo grau menor utilizado é o Ddim, inversão do acorde de Fdim apresentado anteriormente, que aparece compasso 15. Nesse acorde de aproximação cromática, a compositora adiciona à melodia o fá natural, lá bemol, ré e mi, fazendo com que a melodia toque apenas notas do acorde e acompanhe a aproximação cromática. A única nota que pareça estar fora desse acorde, o mi natural que aparece no fim do compasso 15, age como uma nota tensão (nona maior) do acorde de Ddim.

Figura 4 - Acorde de aproximação cromática e nota de antecipação

No compasso 21 em que aparece o acorde de A7 dominante, a compositora escolhe colocar na última semicolcheia do compasso a nota dó natural, preparando o ouvinte para o sequenciamento harmônico IIm_V7/IV, iniciado no segundo cadencial de Am7, que segue para a dominante de D7, que é o quinto grau de Gmaj7, um quarto grau e resolve no próprio Gmaj7.

21 **A7** **Am7** **D7** **Gmaj7**

V7 (D) IIIm7 (S) V7/IV (D) IV7M (S)

Figura 5 – Compasso 21 com nota de antecipação e sequenciamento harmônico IIIm_V7

No compasso 25, é adicionado um ré sustenido à melodia que possui função de nota auxiliar na passagem cromática entre o mi anterior e o ré natural que vem a seguir. Foi observado que esse ré natural é a terça de Bm7, segundo cadencial que aparece a seguir no compasso 26.

25 **Gmaj7** **Bm7**

IV7M (S) IIIm7 (S)

Figura 6 - Cromatismo presente no compasso 25 preparando para o compasso 26

A cadência IIIm_V7/V7 que aparece em seguida, composta pelo Bm7_E7, foi considerada uma cadência de engano pelo fato de não ser resolvida no acorde diatônico esperado (A7), e sim em outra Subdominante, o Em7.

25 **Gmaj7** **Bm7** **E7** **Em7**

IV7M IIIm7 V7/V7 IIIm7

Figura 7 - Cadência de engano nos compassos 26, 27 e 28

Foi visto que, quando o V7/V7 está soando, a compositora opta por manter o acorde de E7, alterando apenas a terça, o transformando em Em7. Depois a harmonia caminha para o V7 novamente, que dessa vez é o acorde de A7.

Chamamos essa conexão (Em7) entre as duas cadências de interpolação. Antes do E7 se resolver no A7, ele é interpolado por um outro acorde, que geralmente é um IIIm de outra cadência IIIm-V7.

Figura 8 - Cadências IIIm_V7 conectadas

No compasso 34, já na segunda parte da primeira repetição da seção A, vemos a tônica na primeira inversão (D6), que antecede mais uma aproximação cromática de Ddim seguida do IIIm (Em), seguida de uma nova cadência IIIm_V7/IIIm, composta pelo F#m7(b5)_B7(b9). Essa cadência caminha para sua resolução no Em7.

Figura 9 - Compasso 34

No compasso 39, nos deparamos com um empréstimo modal da escala de ré menor, o acorde Gm⁶, que age como uma IVm. Vemos que a sexta desse acorde de empréstimo modal (mi) é apresentada na melodia, no final do compasso, que continua soando até o compasso 40, onde o IIIIm7 aparece. No final do compasso 40, o ré sustenido que se apresenta na melodia também age como uma nota de antecipação da terça do acorde do compasso 41, o B7.

Figura 10 - Empréstimo modal e notas de antecipação

Nessa análise, o B7 presente no compasso 41 foi classificado funcionalmente como um V7/IIIm. Contudo, o mesmo também pode ser classificado como uma dominante estendida, pois harmonicamente ele caminha para um E7, que é considerado um V7/V7, por ir em direção a um SubV7/I, o Eb7. É importante observar que nessa segunda classificação opcional foi notado que o baixo caminha sempre em intervalos de quarta.

Figura 11 - O B7 e suas classificações

Harmonicamente, a segunda repetição da seção A aparece da mesma forma que foi apresentado anteriormente.

Na forma harmônica que aparece no início da primeira repetição da seção B, a partir do I grau que encerra a seção A, vemos um V7/Im que prepara a harmonia para caminhar em direção à mudança de tonalidade para si menor.

Figure 12 shows a musical score in G major. The first system (measures 45-48) features a melodic line with a repeat sign. The first ending (measures 45-46) has a **D6** chord, and the second ending (measures 47-48) has **D6** and **D6** chords. The final measure of the first system (measure 48) has an **F#7** chord, which is highlighted with a red box and labeled **V7/Im** below it. The second system (measures 49-52) starts with **F#7** (labeled **V7/Im** and boxed), followed by **Bm** (labeled **Im** and boxed), **Bm** (labeled **Im**), and **B7** (labeled **V7/IVm**).

Figura 12 - V7/Im → Im

Logo após no compasso 52, o B7 que é um V7/IVm é apresentado e caminha direto para a resolução no IVm, o Em.

Figure 13 shows a musical score in G major. The first system (measures 53-56) starts with **B7** (labeled **V7/IVm** and boxed), followed by **Em** (labeled **IVm** and boxed), **Em** (labeled **IVm**), and **F#7** (labeled **V7/Im**).

Figura 13 - V7/IVm → IVm

A modulação mencionada anteriormente aparece no compasso 60, onde o centro tonal do trecho passa de si menor para fá sustenido maior até o compasso 63.

57 **F#7** **Bm** **Bm/A** **G#m7(b5)** **C#7** **F#** **D#m**
 V7/Im Im Im IIIm7(b5)/V__V7/V I VIm
 ↓ Modulação para F#

61 **G#m** **C#7** **F#7** **A7** **F#7**
 IIm V7/I V7/VIm V7/III V7/Im
 ↓ Fim da modulação

Figura 14 - Modulação

É importante ressaltar que no compasso 58 o baixo do primeiro tempo está na nota si caminhando para o Bm com baixo em lá que aparece no segundo tempo do compasso. O baixo se conecta cromaticamente os baixos de Bm/A e G#m7(b5).

57 **F#7** **Bm** **Bm/A** **G#m7(b5)** **C#7** **F#** **D#m**
 V7/Im Im Im IIIm7(b5)/V__V7/V I VIm
 ↓ Modulação para F#

61 **G#m** **C#7** **F#7** **A7** **F#7**
 IIm V7/I V7/VIm V7/III V7/Im
 ↓ Fim da modulação

Figura 15 - Preparação para a modulação

No compasso 63, após o centro tonal retornar para si menor, o A7 dominante reaparece e caminha para o V/Im, que encontra sua resolução no próprio Im.

61 **G#m** **C#7** **F#7** ↓ Fim da modulação **A7** **F#7**

IIIm V7/I V7/VIm V7/III V7/Im

Figura 16 - Compasso 63, retorno da modulação

Posteriormente no compasso 67 onde aparece o acorde de Bm, percebemos a presença da terça do acorde, o (ré natural), na última semicolcheia da melodia, caminhando para um ré sustenido, indicando o próximo acorde da harmonia. Assim que a terça é alterada, vemos o B7, como um V7/IVm que caminha para a sua resolução em Em, o quarto grau menor.

65 **F#7** **Bm** **Bm** **B7**

V7/Im Im Im V7/IVm

69 **B7** **Em** **Em** **A7**

V7/IVm IVm IVm V7/III

Figura 17 - Compasso 67

Esses quartos graus presentes nos compassos 70 e 71 se direcionam para o V7/III dominante do campo harmônico (o A7) que cai num V7/VI, deixando a cadência suspensa prestes a caminhar para a resolução da seção.

Figura 18 - Cadência suspensa

A partir desse V7/IV suspenso, o acorde de aproximação cromática Fdim reaparece aproximando a harmonia novamente do IVm, que cai numa cadência IIm_V7 → I, que finaliza a seção.

Figura 19 - Cadência IIm_V7 → I final

Harmonica e estruturalmente, as outras 3 repetições da seção B aparecem da mesma forma que foi apresentado anteriormente.

No CODA, por fim vemos o acorde napolitano de Eb6 aparecendo logo após a tônica, e que caminha pro fim da peça, que também termina em D6.

O Eb6 age como um empréstimo modal do homônimo menor. É o IVm6, que ao invés da sexta maior, aparece com a sexta menor. Ou seja, é o IVm (b6) com a sexta no baixo, virando o Eb7M (ou Eb6) cumprindo a função de subdominante. Ele funciona como uma segunda opção ao segundo grau do campo harmônico menor.

Esse acorde napolitano também atua como um acorde de efeito, cromático, criando um final harmônico estendido que deixa o ouvinte surpreso por ouvir esse “desvio de rota”. Esse desvio age como um pretexto para aumentar o final trazendo uma surpresa, tanto na harmonia, quanto na melodia, que ao ser transposta meio tom acima, enfatiza que a música está caminhando para o fim.

81 C D6 D6 Eb6 Eb6
I I Np Np

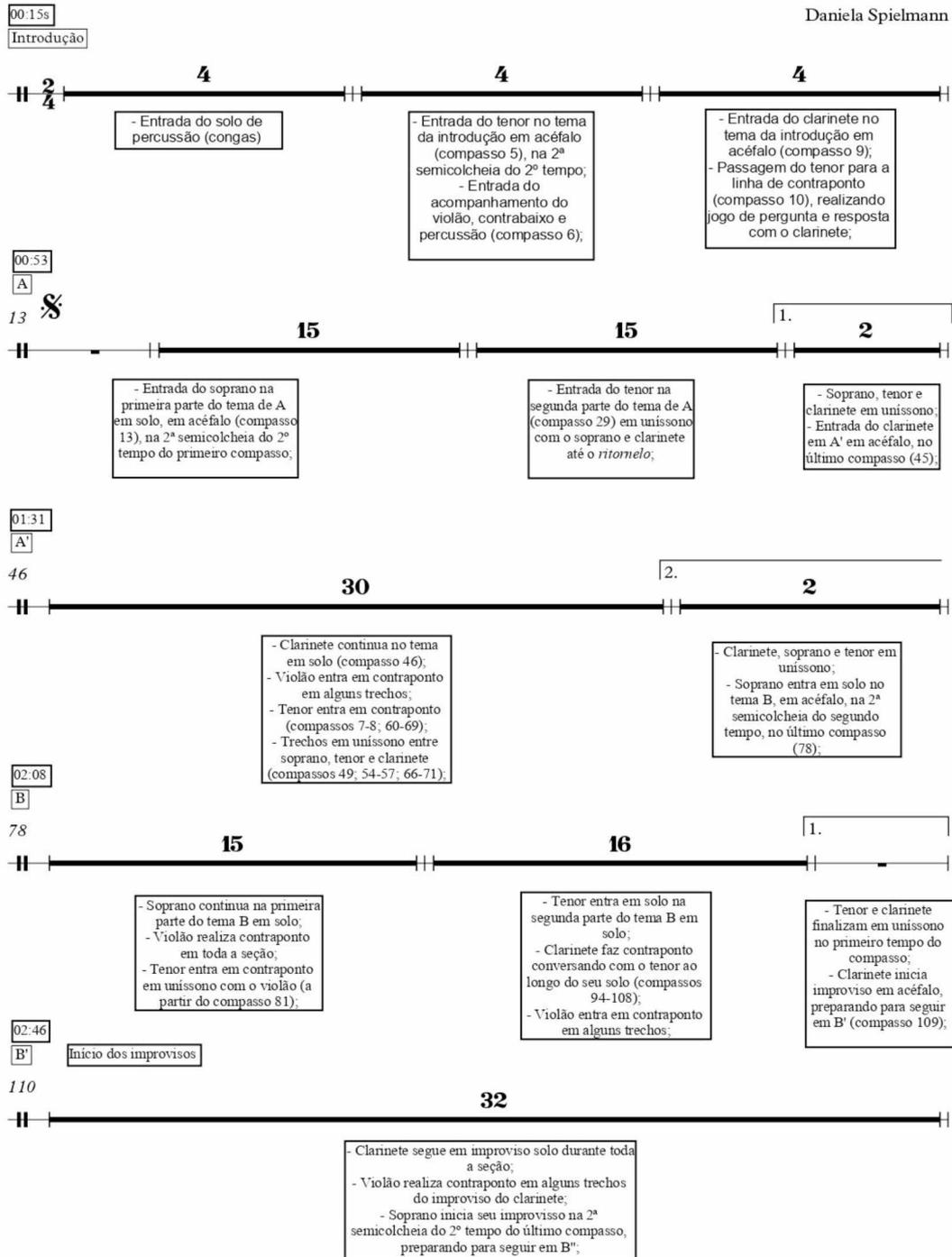
85 D6 D6 D6 D6
I I I I

Figura 20 - Acorde napolitano no CODA e fim

A seguir, o mapa geral da composição, que se refere a apresentação precisa das seções presentes na gravação ao aspecto formal e de contrastes de sonoridades.

Estrutura Anatilda

Daniela Spielmann



Monamares Copetti ©

Figura 21 - Mapa Geral da composição Anatilda de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco

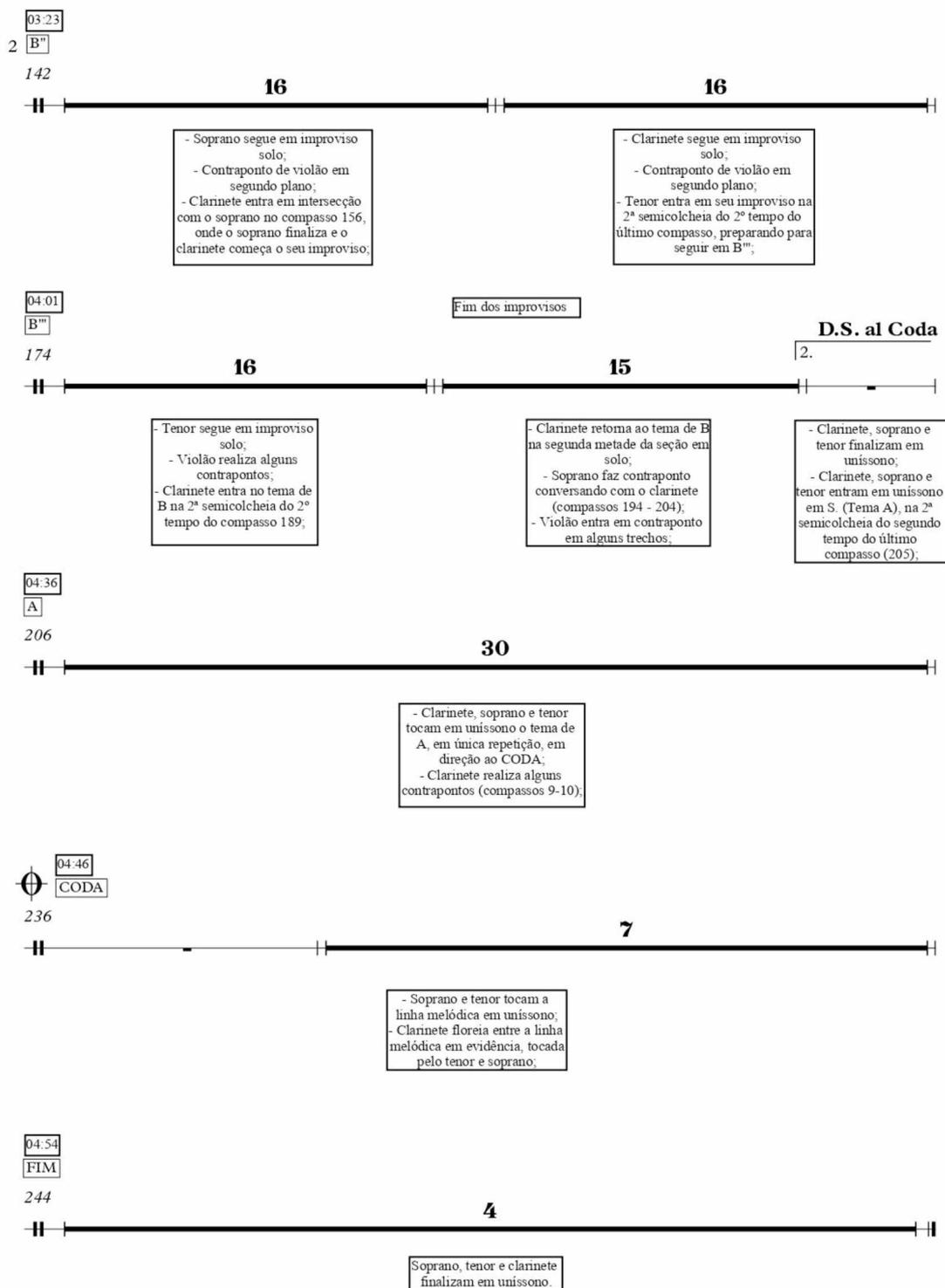


Figura 22 - Mapa Geral da composição Anatilda de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco

3.2.1. Definições dos aspectos encontrados em Anatilda

Foram identificados os seguintes elementos composicionais na música Anatilda interpretados como recorrentes:

- a) Presença de contraponto instrumental;
- b) Predominância da estrutura cadencial IIm – V7;
- c) Improviso;
- d) Uso do acorde napolitano Eb6;
- e) Uso do SubV7;
- f) Uso de aproximação cromática;
- g) Uso de empréstimo modal;
- h) Modulação tonal incomum no choro tradicional

3.2.1.1. Presença de contraponto instrumental

Em alguns trechos da composição são notados contrapontos dos instrumentos melódicos que se encontram em repouso durante determinadas seções, e da baixaria no violão, que conversam tanto com a melodia predefinida da composição, quanto com os improvisos criados nas seções dedicadas aos mesmos. Percebe-se que os contrapontos² apresentados são frutos de improvisos, mas com uma subordinação à harmonia evidenciada frente à melodia, onde é predominado o aspecto vertical, que seria a harmonia, sobre o aspecto horizontal, que seria melodia.

Referente ao contraponto aplicado na música popular, Almada (2013) diz em seu livro *Contraponto em Música Popular* que

informalmente, podemos considerar esse novo tipo de contraponto, baseado numa nítida distinção entre linhas (principal e subordinadas) que são, porém, passíveis de intenso intercâmbio pelas vozes da textura, como uma espécie de “homofonia polifônica” (ou vice-versa, tanto faz). Essa concepção, que também se distingue claramente da barroca, a partir de uma estreita dependência a uma estrutura harmônica bem definida e metricamente regular, constitui, na verdade, a própria base do contraponto em música popular. (ALMADA, 2013, p. 31).

Diante das características sonoras desse contraponto presente em segundo plano, observa-se que ele funciona como um diálogo entre a melodia e os instrumentos presentes na

² Na música, contraponto é definido é uma técnica usada na composição onde duas ou mais vozes melódicas compostas soam simultaneamente levando em consideração seu contexto harmônico e melódico. Por mais que o contraponto se baseie predominantemente na vertical harmônico, sua natureza ainda é melódica, sendo assim uma interpretação da harmonia fundada nas ideias melódicas que são tocadas ali ao mesmo tempo.

gravação, trazendo uma atmosfera de “roda de choro”, onde as respostas sempre aparecem intencionadas a reagir algum trecho específico e marcante da melodia.

Nesse diálogo, o instrumento melódico (seja o clarinete, sax tenor ou sax soprano) que está se apresentando sobre a melodia entre a linha melódica escrita e o improvisado que são inseridos divide espaço com os demais instrumentos melódicos que não se destacam no momento. Os instrumentos participam contrapondo o solista dobrando finais de seções em intervalos de terças com variações de intensidades, dobrando em uníssono o baixo presente no violão de sete cordas que os acompanha e reproduzindo frases com movimentos contrários aos que estão sendo reproduzidos pelo solista por exemplo.

Na faixa Anatilda, os contrapontos estão presentes das seguintes formas:

- Introdução: Tenor no compasso 10;
- A': Tenor nos compassos 52-53 e 60-69; violão (alguns trechos);
- B: Violão durante toda a seção; tenor em uníssono com o violão nos compassos 81-92; clarinete nos compassos 94-108;
- B': Violão (alguns trechos);
- B'': Violão em segundo plano durante o improvisado da seção;
- B''': Violão (alguns trechos); soprano nos compassos 194-204;
- A: Clarinete nos compassos 9-10;
- CODA: Clarinete com floreios durante a seção;
- Fim: sem contrapontos.

Segundo Weffort (Weffort, 2002 apud Valente, 2009, p. 45), a aplicação da memória musical atrelada as interações visuais e gestuais entre os intérpretes, práticas presentes em uma roda de choro, são muito próximas da conversação.

uma conversa é essencialmente improvisada na medida em que não temos certeza do que irá dizer nosso interlocutor e, conseqüentemente, do que iremos dizer em seguida, mas sabemos que vamos ter de levar em conta o que foi dito antes. E para isso precisamos reconhecer as palavras que escutamos. (Valente, 2009, p. 58).

3.2.1.2. Predominância da estrutura cadencial II_m – V7

É muito recorrente nessa faixa, a estrutura cadencial II_m – V7. Nessa famosa cadência II_m – V7, para Freitas (1995),

o II_m é o grau que desempenha o papel de Subdominante. [...] Trata-se de um II grau de valor funcional relativo, que se estabelece contextualmente, e que tem sua validade apenas enquanto Subdominante restrita e particularizada ao âmbito diatônico do acorde (x). O V7 é a Dominante secundária de (x) [...]

onde (x) é algum dos acordes do Campo Harmônico. (FREITAS, 1995, p. 107).

Trata-se de uma ordem lógica de sons. Como sabemos, o IIm assume a função de subdominante dentro do campo harmônico maior, o V7, a função de dominante, e o I de tônica (S – D – T). Essa progressão causa aos ouvintes uma sensação de suspensão, seguida de preparação e conclusão. Essa progressão aparece por exemplo, nos compassos 8-10, 22-24 e 59-60.

Figure 23 shows a musical score in G major. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the harmonic accompaniment. The progression in measures 5-10 is as follows:

- Measures 5-8: D6, Fdim, Em (upper voice); I, approx.crom., IIm (lower voice).
- Measures 9-10: A7, D6, Fdim, Em (upper voice); V7, I, approx.crom., IIm (lower voice).

Figura 23 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 8-10

Figure 24 shows a musical score in G major. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the harmonic accompaniment. The progression in measures 21-24 is as follows:

- Measures 21-24: A7, Am7, D7, Gmaj7 (upper voice); V7, IIm7, V7/IV, IV7M (lower voice).

Figura 24 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 22-24

Figure 25 shows a musical score in G major. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the harmonic accompaniment. The progression in measures 57-60 is as follows:

- Measures 57-60: F#7, Bm, Bm/A, G#m7(b5) C#7, F#, D#m (upper voice); V7/Im, Im, Im, IIm7(b5)/V_V7/V, I, VIm (lower voice).

↓ Modulação para F#

Figura 25 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 59-60

3.2.1.3. Improviso

O improviso no choro é tomado como um discurso característico dos chorões sobre sua prática. A princípio, de acordo com Rocha (2011, p.2), o improviso por senso comum é definido como uma ação temporária [...] e sem planejamento prévio. Já nos dicionários populares, como o dicionário físico escolar da língua portuguesa de Francisco da Silveira Bueno, onde a palavra relaciona-se com “[...] s.m. discurso, poesia feita no momento, sem preparação [...]”, ou no dicionário online “Priberam”, onde a palavra relaciona-se com “poesia, discurso ou peça musical que se inventa de repente”, vemos que seu significado vem frequentemente associado ao teor artístico da palavra. Essa contraposição de significados traz uma “inversão conceitual, tornando a improvisação algo autêntico e necessário para a arte”.

Nettl (2010 apud. Silva, 2011, p. 25) afirma que a improvisação é um estado não finalizado da composição. Essa afirmação assente a relação de que são elementos complementares entre si, onde a improvisação, assim como a composição pode ser previamente elaborada. A elaboração preliminar de uma improvisação na música é definida mediante conhecimentos estruturais de ritmo-melodia-harmonia propício ao gênero de determinada peça.

Para Valente (2008, apud Silva, 2011, p. 26), a expressão “improvisação idiomática” determina a característica típica da improvisação no choro. Em acordo com essa afirmação, Fabris (2006) percebe que no choro,

os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível da variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que imprime o assim chamado “molho” do choro. (p. 13 apud Valente, 2008, p. 43).

O desenvolvimento do improviso de um instrumento numa roda de choro, ou na gravação, como nosso caso, depende muito da função que ele ocupa ali. O improviso de um instrumento percussivo terá uma proposta diferente do melódico, que terá uma proposta diferente do harmônico e assim por diante. Isso se dá porque numa roda de choro tradicional normalmente estarão presentes os instrumentos predefinidos como solistas que tocam a melodia, os acompanhadores que tocam a harmonia e os rítmicos. Isso não significa que as ordens e partes tocadas são previamente definidas antes da performance das peças numa roda informal de bar.

No caso de Anatilda, a impressão de quem ouve é de que a ordem de improvisos presente no mapa foi predefinida, entretanto há alguns contrapontos que parecem terem sido colocados espontaneamente, dando um ar de informalidade e descontração.

Todos os improvisos predefinidos se passam na harmonia da seção B da faixa, sendo:

- Início do improviso do clarinete em acéfalo, a partir do compasso 109 até a 1ª semicolcheia do 2º tempo do compasso 141;
- Início do improviso do sax soprano em acéfalo, a partir da 2ª semicolcheia do 2º tempo do compasso 141 até o compasso 156, onde ocorre uma intersecção entre o fim de seu improviso, e início do segundo improviso do clarinete;
- Clarinete entra em seu segundo improviso, a partir da intersecção ocorrida com o improviso do sax soprano no compasso 156 até o compasso 173;
- Início do improviso do sax tenor em acéfalo, a partir da 2ª semicolcheia do 2º tempo do compasso 173 até a 1ª semicolcheia do 2º tempo do compasso 189, onde a seção de improviso é encerrada com o retorno do clarinete no tema de B, no compasso 189.

Abrimos um destaque para os contrapontos presentes durante todas as seções de improviso da faixa. Eles não estão grafados na partitura original fornecida pela compositora, o que nos leva a entender que os fraseados apresentados em resposta às melodias elaboradas durante os improvisos, também foram improvisados. Isso nos traz de volta aquela sensação de descontração mencionada anteriormente, visto que

na prática, os grupos de choros faziam, e ainda fazem, uma improvisação coletiva, uma vez que todos improvisam – e, ao mesmo tempo. Muitos desses músicos vinham da aprendizagem da música na prática, ouvindo e guardando a música na memória. (Valente, 2009, p. 46).

Por fim, é observado que nas gravações, os intérpretes, seja acompanhante ou solista, possuem um certo nível de liberdade dentro de sua linguagem instrumental para modificar ritmo e melodia, aplicando até trechos modificados do tema em seu improviso.

3.2.1.4. Uso do acorde napolitano Eb6

O acorde de sexta napolitana³, ou o “bII^{maj}7⁴”, segundo Freitas (1995, p. 40), é o acorde maior que possui a nota fundamental sobre o segundo grau da escala menor alterado um semitom para baixo.

³ O acorde Napolitano deriva seu nome de um importante grupo de compositores de ópera do século XVIII associados com a cidade de Nápoles. Embora os compositores da “escola Napolitana” usassem com frequência este acorde em sua música, eles não o criaram, mas o herdaram de compositores mais antigos. [...] A tríade Napolitana é uma tríade maior construída sobre o segundo grau da escala alterado descendentemente. Um acidente é requerido para soletrar o Napolitano em um tom menor e dois em um tom maior. (Hugo; Oliveira, 2015, p. 329).

⁴ O acordo está escrito na partitura original como “bII^{maj}7” atendendo ao padrão de cifras estadunidense. No Brasil, o mesmo acorde é escrito como “bII^{7M}”.

No choro moderno, como esse estudado, percebe-se a utilização não somente dos acordes napolitanos, mas também de sonoridades localizadas além da sétima dos acordes (nonas, décimas primeiras e terceiras). No entanto, a inserção dessas variações não deve (e não causam) a descaracterização ao choro tradicional das composições.

O movimento cromático descendente expande o diatonismo e adiciona ao campo harmônico menor [...] mais um grau de escala: uma outra fundamental de II grau que não se encontra em nenhuma destas escalas. (Freitas, 1995, p. 40).

Segundo o autor, a utilização do termo “sexta” possui duas lógicas para explicação, o II grau abaixado em primeira inversão e o IV grau com “sexta napolitana” acrescentada.

Na faixa Anatilda, é utilizada lógica do II grau em primeira versão. Ele está presente durante dois compassos do CODA, 83 e 84, sendo ele o Eb6, e é formado por mi bemol – sol – si bemol – dó. A sequência harmônica presente no trecho se baseia apenas em Φ ||: I – I – N6 – N6 :||.

The image shows a musical score for two measures, 83 and 84. The top staff is the melody, and the bottom staff shows the chord progression. Measure 83 starts with a D6 chord, followed by another D6 chord. Measure 84 starts with an Eb6 chord, followed by another Eb6 chord. The Napolitano chord (Np) is shown in first inversion (sol, si-bemol, mi-bemol) in the bottom staff.

Figura 26 - Trecho do acorde napolitano nos compassos 83 e 84

O Eb6 demonstrado acima é um acorde de sexta napolitana. Nele temos o acorde de IV da tonalidade (Gm), acrescentando a ele a sexta napolitana (Eb6). Porém, nesse contexto o acorde de sexta napolitana possui a sexta no baixo formando assim o acorde de Eb (mi bemol – sol – si bemol). A compositora acrescenta a esse acorde uma tensão disponível, que é a nota dó, que age como uma sexta maior sobre a nota mi bemol (napolitana). Dessa forma, nós temos um acorde de bII (napolitano) com sexta maior.

Na primeira inversão teríamos o IVm com sexta napolitana (sol – si bemol – mi bemol). O intervalo entre o sol e o mi bemol é que caracteriza a sexta menor característica desse acorde.

A função do acorde napolitano é de Subdominante, que antecede a Dominante e por mais que ele geralmente progrida para o V grau, no caso da faixa estudada, ele caminha para o I grau (D6)

3.2.1.5. Uso do SubV7

No SubV7, ou o acorde de dominante substituto, a escala e estrutura de notas da tônica são as mesmas utilizadas para preparar o acorde. Esse acorde possui a mesma sensível (7M) e

o mesmo trítomo da tonalidade central, diferindo apenas no baixo. Ele é localizado exatamente uma 5ª diminuta acima do acorde V7 da tonalidade da música.

Esse acorde é utilizado na substituição dos outros acordes dominantes, e uma forma usual para fácil entendimento desse acorde é pensar que todo acorde dominante possui um ponto de interesse, onde o dominante serve de preparação e o ponto de interesse, a resolução. O SubV7 é identificado sempre como um acorde maior com a sétima menor cuja fundamental está meio tom acima do ponto de interesse.

De fato, não se encontram muitos dominantes substitutos na composição harmônica de Anatilda. Durante a escuta, a presença deste SubV7 nos traz lembranças e uma aproximação auditiva ao universo do jazz, uma vez que este acorde figura como um dos elementos comuns no *bebop*.

Na faixa estudada, o SubV7 aparece no compasso 43 (Eb7), onde ele serve de preparação para a resolução da harmonia na Tônica (D⁶).



The image shows a musical score snippet. The top staff is a melodic line starting at measure 40, marked with a blue square symbol. The bottom staff shows chord diagrams for four chords: IIIIm7, V7/IIIm, V7/V7, and SubV7/I. Above the melodic line, the following chords are labeled in red: F#m7, B7, E7, Eb7, and To Coda.

Figura 27 - Trecho do acorde SubV7 no compasso 43

3.2.1.6. Uso de aproximação cromática

Uma característica marcante nessa composição é a presença dos acordes de aproximação cromática.

Esses acordes são localizados a um semitom acima ou abaixo de qualquer acorde que queira resolver, podendo ou não ter a mesma estrutura que ele.

Segundo Menezes Júnior (2016), esses acordes “inserir uma espécie de inflexão de “tensão de passagem” entre acordes que detêm funções estruturais mais relevantes dentro da lógica de afirmação dos sistemas tonal/modal”.

Na faixa Anatilda, a aproximação cromática aparece como dois acordes, Fdim e Ddim, que possuem estrutura semelhante, e ocupam o mesmo espaço, possuindo inversões diferentes.

O Fdim aparece logo após o I grau (D⁶), que caminha diretamente para uma cadência IIIm (Em) – V7 (A7) que resolve no I grau dominante novamente (D⁶). Essa progressão está presente nos compassos 10-13.

Figure 28 shows a musical score for measures 10-13. The top staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The bottom staff contains chords: V7 (D7), I (D6), aprox.crom. (Fdim), IIIm (Em), V7 (A7), and I (D6). The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 28 - Trecho da aproximação cromática (Fdim) nos compassos 10-13

Esse I grau que aparece pela segunda vez precede o outro acorde de aproximação cromática que aparece na faixa, o Ddim. O papel dele na progressão que se segue é o mesmo. Ele aparece logo após o I grau (D⁶), que caminha diretamente para uma cadência autêntica IIIm (Em) – V7 (A7). Essa progressão está presente nos compassos 14-17.

Figure 29 shows a musical score for measures 14-17. The top staff contains a melodic line with notes D4, E4, F4, G4, and A4. The bottom staff contains chords: I (D6), aprox.crom. (Ddim), IIIm (Em), and V7 (A7). The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 29 - Trecho da aproximação cromática (Ddim) nos compassos 14-17

A progressão com o Ddim aparece duas vezes, mas a diferença é que do V7 dominante da segunda repetição, a progressão seguinte é um novo IIIm (Am) – V7/IV (D7) que finalmente se resolve no próprio IV (Gmaj7). Essa repetição está presente nos compassos 18-24.

Figure 30 shows a musical score for measures 18-24. The top staff contains a melodic line with notes D4, E4, F4, G4, and A4. The bottom staff contains chords: I (D6), aprox.crom. (Ddim), IIIm (Em), V7 (A7), IIIm7 (Am7), V7/IV (D7), IV7M (Gmaj7), and IV7M (Gmaj7). The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura 30 - Trecho da repetição da progressão com a aproximação cromática (Ddim) nos compassos 18-24

Sendo assim, as progressões citadas acima aparecem da seguinte forma:

D⁶ | Fdim | Em ___ A7 → D⁶ | Ddim | Em ___ A7 → D⁶ | Ddim | Em ___ A7 → Am7 ___ D7 → Gmaj7

3.2.1.7. Uso de empréstimo modal

O acorde denominado de empréstimo modal, nada mais é que um acorde emprestado de outro modo. Existem dois tipos de empréstimos, o de um modo grego ou de um modo homônimo.

O empréstimo modal é muito usual não só no choro, mas também no samba. Segundo Almada (2006), o empréstimo modal mais convencional é o IVm.

Ele é apresentado no compasso 39 (Gm⁶) e percebe-se que ele é um empréstimo do modo homônimo. A peça se passa na tonalidade de ré e consequentemente vemos que o quarto grau do campo harmônico maior de D é o Gmaj7, o que nos faz entender que a presença de um acorde de Gm⁶ em situação de IVm só pode ser resultante de um empréstimo modal do homônimo menor de ré, o ré menor.

The image shows a musical score snippet with two systems. The first system covers measures 37 to 40. The top staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bottom staff shows chords: F#m7(b5), B7(b9), Em7, Gm6, and F#m7. Below the chords are labels: IIIm7(b5)_V7/IIIm, IIIm7, IVm (empréstimo), and IIIm7. The second system covers measures 41 to 44. The top staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bottom staff shows chords: B7, E7, Eb7, and D6. Below the chords are labels: V7/IIIm, V7/N7, SubV7/I, and I. A 'To Coda' instruction is present above the final measure.

Figura 31 - Trecho do empréstimo modal no compasso 39

3.2.1.8. Modulação tonal incomum no choro tradicional

Resumidamente, modulação tonal nada mais é que a mudança do centro tonal que acontece dentro de uma composição ou movimento. Modulações podem ser breves ou se estender por grande parte da música, o que pode mudar completamente a atmosfera da música.

Enquanto uma obra tonal começa e termina na mesma tonalidade, outras tonalidades geralmente irão ser insinuadas, referidas, ou mesmo fortemente estabelecidas. Quanto maior a obra, mais tempo poderá ser devotado a outras

tonalidades além da tônica e mais tonalidades serão tocadas. (KOSTKA, 2020, p. 261).

De acordo com Delamont (1965, n.p.), a modulação é uma das principais ferramentas para destacar trechos em uma música. Em uma composição, independentemente de seu tamanho, “compositores e arranjadores frequentemente descobrem que uma modulação é desejável para evitar monotonia.”.

Em Anatilda, o centro tonal gira em torno de si menor. É possível notar a partir do compasso 60 uma modulação, onde o centro tonal do trecho passa de si menor para a dominante de fá sustenido maior até o compasso 62. Já no compasso 63 a música retorna para o centro tonal de si menor.

Figura 32 - Trecho da modulação de ré maior para fá sustenido em Anatilda

3.3. Análise da música Raxin

A peça estudada na presente análise é a 1ª faixa, denominada Raxin.

Na gravação dessa composição participaram os intérpretes Alexandre Figueiredo na bateria, Daniela Spielmann no saxofone soprano, Domingos Teixeira no violão e Rodrigo Villa no contrabaixo.

A música está dividida em praticamente cinco sessões, sendo elas a introdução, seção A, seção B, seção C e CODA 2 (existe o CODA 1, porém ele é apenas quatro compassos e não funciona como uma seção).

Inicialmente, temos uma introdução de 18 compassos ambientada no modo grego de lá dórico em partido-alto, passando brevemente pelo lá frígio quando um si bemol é inserido e

logo depois retorna para o si natural. Os instrumentos apresentados são bateria, contrabaixo acústico, violão e saxofone soprano.

Na introdução é apontado um movimento do baixo que demonstra um relevo rítmico importante que explora aspectos não convencionais ao choro. Esse movimento nos arremete ao tratamento rítmico de compositores como Moacir Santos, por exemplo.

Continuando em samba de partido-alto, se inicia a seção A.

Na seção A, a música sai da ambientação modal e segue para a tonalidade de dó maior. Entretanto, a seção começa no acorde de Am7 (VIIm7), criando um discurso que nos faz sentir que, por mais que existam muitos indícios de que seu centro tonal gire em torno de dó maior, a seção possa estar caminhando entre o dó maior e lá menor, a relativa menor. O fator determinante para seu centro tonal é que entre essa ambiguidade entre dó maior e sua relativa, a harmonia segue por uma sequência de dominantes até finalmente resolver em dó Maior.

Na seção B vemos um contraste harmônico e também rítmico. A música sai do samba partido-alto para o choro com a harmonia caminhando tradicionalmente na tonalidade de dó maior. A melodia segue praticamente o mesmo padrão por todo o trecho até chegar na seção C.

A partir do compasso 36, temos dois compassos com o acorde de C6 (I6), seguindo para o acorde de dominante G7sus4 (V7sus4), G/F (V7 com o baixo na sétima, ou seja, terceira inversão), C/E (I em primeira inversão):

Figura 33 - Sequência harmônica retratada a partir do compasso 36

Daqui a compositora utiliza os acordes de C7sus4 e C7 no compasso 41 e 42 para chegar em Fmaj7 (subdominante) seguindo para D7 (dominante da dominante) e utiliza a progressão IIm7 – V7 nos compassos 44 e 45 para resolver no I grau porém em segunda inversão:

40 C/E C7sus4 C7 Fmaj7 D7
I V7sus4/IV V7/IV IVmaj7 V7/V

44 Dm7 G7b13 C6/G /
IIIm7 V7(13) I6 I6

Figura 34 - Compassos 41 e 42; 44 e 45

A progressão é repetida a partir do acorde de G7sus4 no compasso 48, porém, com algumas modificações nos baixos dos acordes no compasso 52 e 53 (Fmaj7/C e D/C) seguindo para um IIIm7 – V7 para C, só que não resolvendo na tônica:

48 G7sus4 G/F C/E C7sus4 C7 3
V7sus4 V I V7sus4/IV V7/IV

52 Fmaj7/C D/C Dm7 G7b13
IVmaj7 V/V IIIm7 V7(b13)

Figura 35 - Progressão repetida com modificações nos compassos 52 e 53

Assim se inicia a seção C, com o acorde de F#m7(b5) após o IIIm7 – V7 (compassos 54 e 55) para dó. Em seguida, temos o acorde de empréstimo modal Fm6 no compasso 57 e C/E (acorde de I grau com baixo na terça) seguido pelos VIm e V7(9)/V do campo harmônico de dó (compassos 59 e 60), que devido ao movimento de dominante secundária podem ser

interpretados como uma breve modulação para sol (o Am7 que aparece como VIm7 e o D7(9), que aparece como V7(9)/V), sendo assim uma progressão IIm7 – V7. Esse trecho se resolve no acorde de G7(b13) e estende a sequência de dominantes para o acorde de C/Bb (dominante do IV com baixo na sétima) e de um IIm7 – V7 (Gm7 e C7) para a subdominante.

Figure 36 shows a musical score with two systems. The first system begins at measure 56 in common time (C). The melody is written in treble clef, and the bass line is in bass clef. Chords are indicated above and below the staff. The second system begins at measure 60. Red boxes highlight specific chords: Fm6, G7b13, C/Bb, and IIm7_V7.

Figura 36 - Compasso 57 com o empréstimo modal e progressão harmônica brevemente modulada

Seguindo, os três primeiros compassos do trecho são repetidos com os acordes de F#m7(b5), Fm6 e C/E, caminhando para a sequência de dominantes com os acordes A7(b13) (V7(b13) do IIm), D7(9) (V7(9) do V7) e Db7(9) (Sub7). A seção termina com quatro compassos com o acorde de Ab/Gb (compassos 70 – 73).

A música retorna à introdução, seguindo para o A sem repetição com improviso de violão. O saxofone inicia seu improviso a partir do trecho B, tendo como forma de improviso as seções B e C (compassos 36 ao 74) retornando ao tema na seção A logo em seguida. Na repetição da música, a solista executa a melodia com diversas variações e ornamentações seguindo para o CODA 2.

O CODA 2 começa com os acordes C7sus4 e Gb7(#11), sendo estes dominantes (V7sus4 e Sub7(#11)) resolvendo no acorde de Fmaj7 no compasso 79.

Figura 37 - CODA 2

O trecho segue com uma sequência de dominantes até o ritornelo no compasso 86, terminando em um IIm7 – V7 para F7M porém resolvendo no #IVm7(b5).⁵ Este mesmo ritornelo é repetido 4x com solos de sax e violão que se alternam entre as repetições. A seção continua a partir do compasso 87 iniciando com o acorde de F#m7(b5), repetindo a melodia do trecho C, porém com a harmonia diferente.

Figura 38 - Sequência de dominantes que finaliza no compasso 86

A harmonia segue com o acorde de empréstimo modal Fm6, E7(b9 13) e E7(b9 b13) (dominantes do VIm), Am7 e D7(9) (IIm7 – V7 para G), porém, ao invés de seguir para G que seria a resolução prevista do II-V, a compositora opta por utilizar o acorde de Db7(9), sendo este o SubV. A compositora também opta por não finalizar a música na tonalidade de dó. Ela finaliza com dois acordes suspensos, sendo estes os acordes de C/D e D/E, que seriam equivalentes aos acordes de D7sus4(9) e E7sus4(9).

⁵ O acorde de F#M7(b5) possui uma configuração funcional específica de subdominante no campo harmônico maior de dó, como o IV7M e o IIm7, e será abordado mais a frente no tópico 3.3.1.

88 **Fm6** E7(b9)13 E7(b9)b13 Am7 D7(9)

IVm6 V7(b9)13/VIm V7(b9)13/VIm VIIm7 V7(9)/V

92 Db7(9) **subV7(9)** **C/D** **D/E**

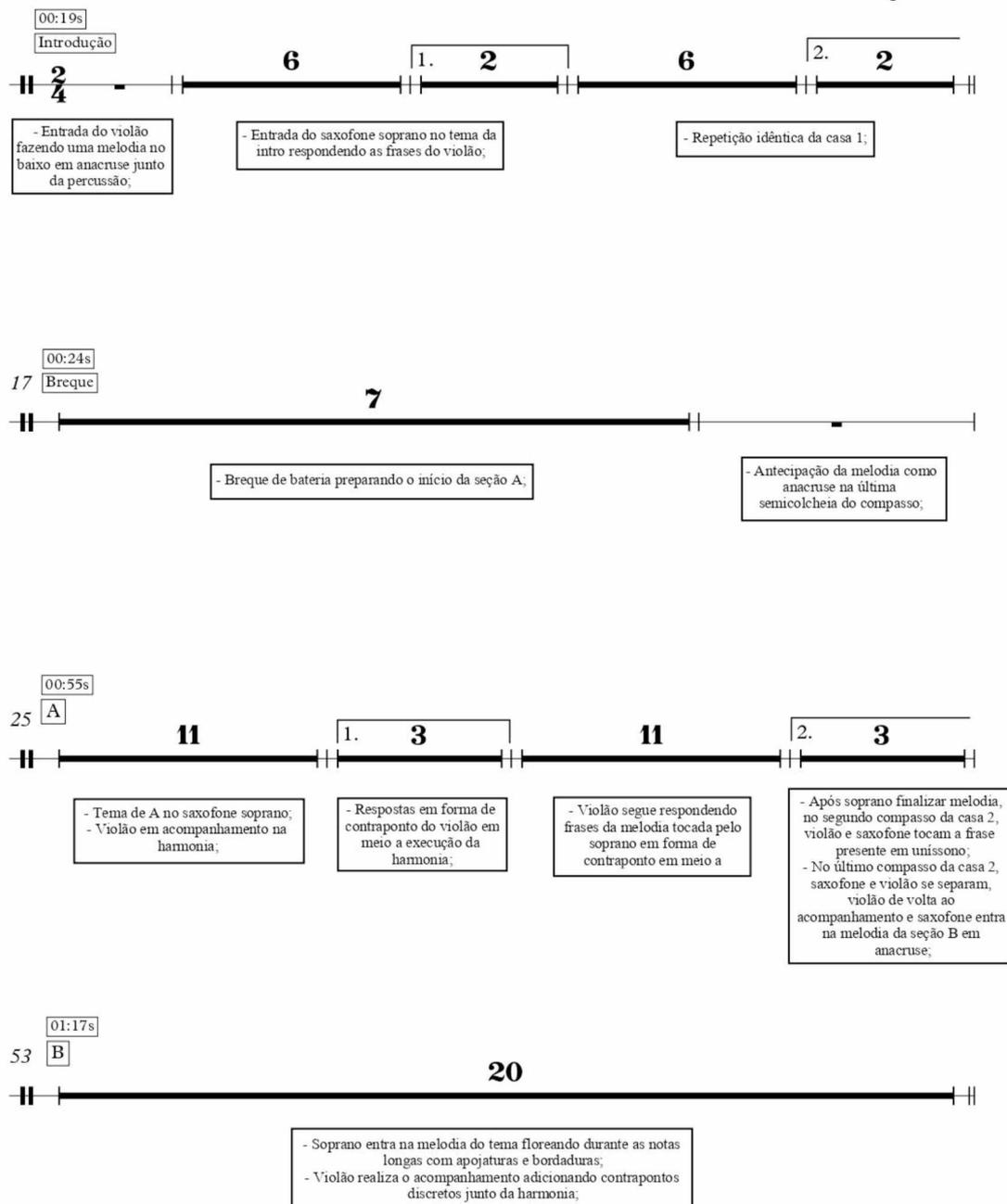
V7sus4(9)/V V7sus4(9)/VIm

Figura 39 - SubV7 e acorde finais suspensos

A seguir, o mapa geral da composição, que se refere a apresentação precisa das seções presentes na gravação ao aspecto formal e de contrastes de sonoridades.

Estrutura Raxin

Daniela Spielmann



Monamares Copetti ©

Figura 40 - Mapa Geral da composição Raxin de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco

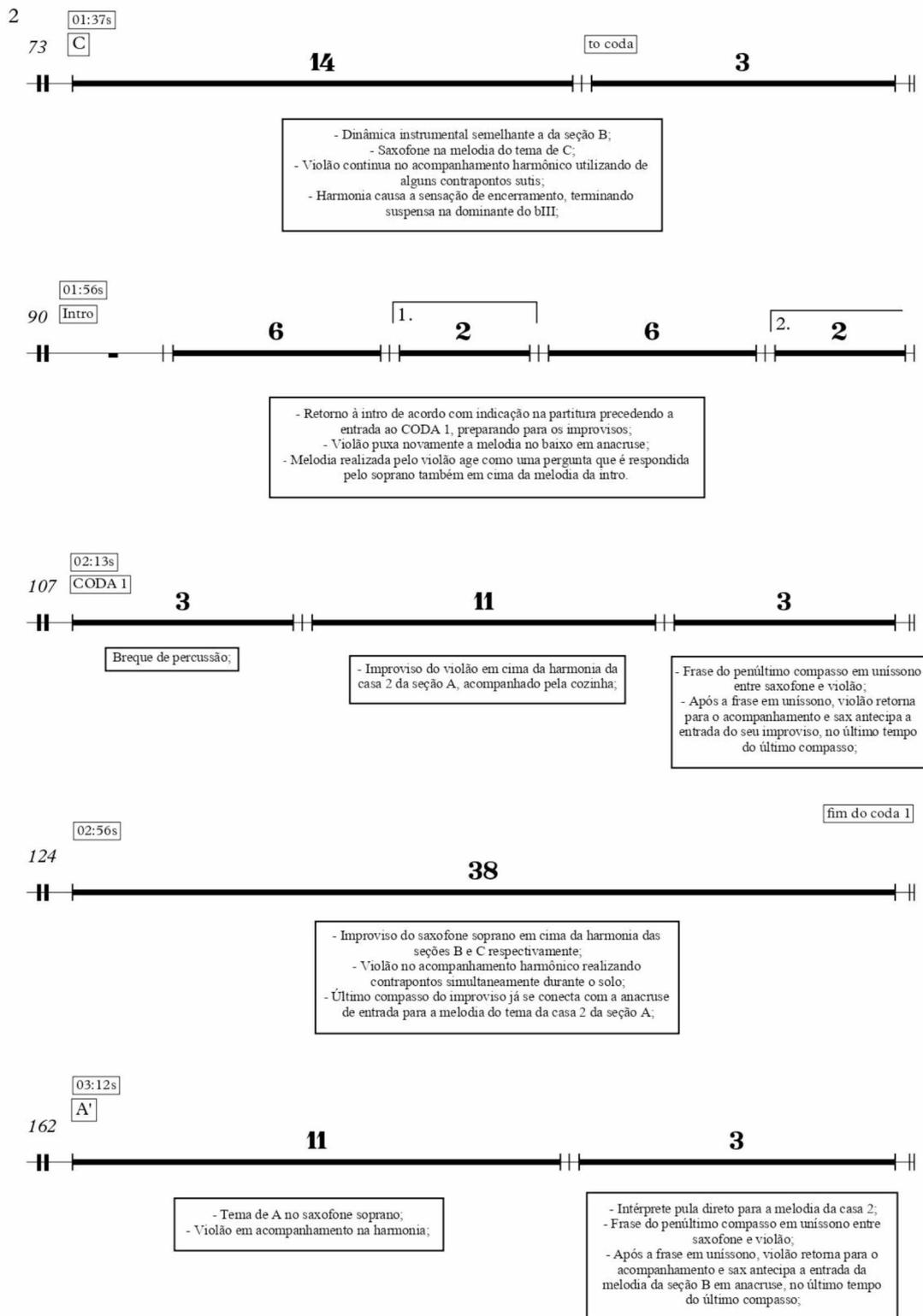


Figura 41 - Mapa Geral da composição Raxin de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco

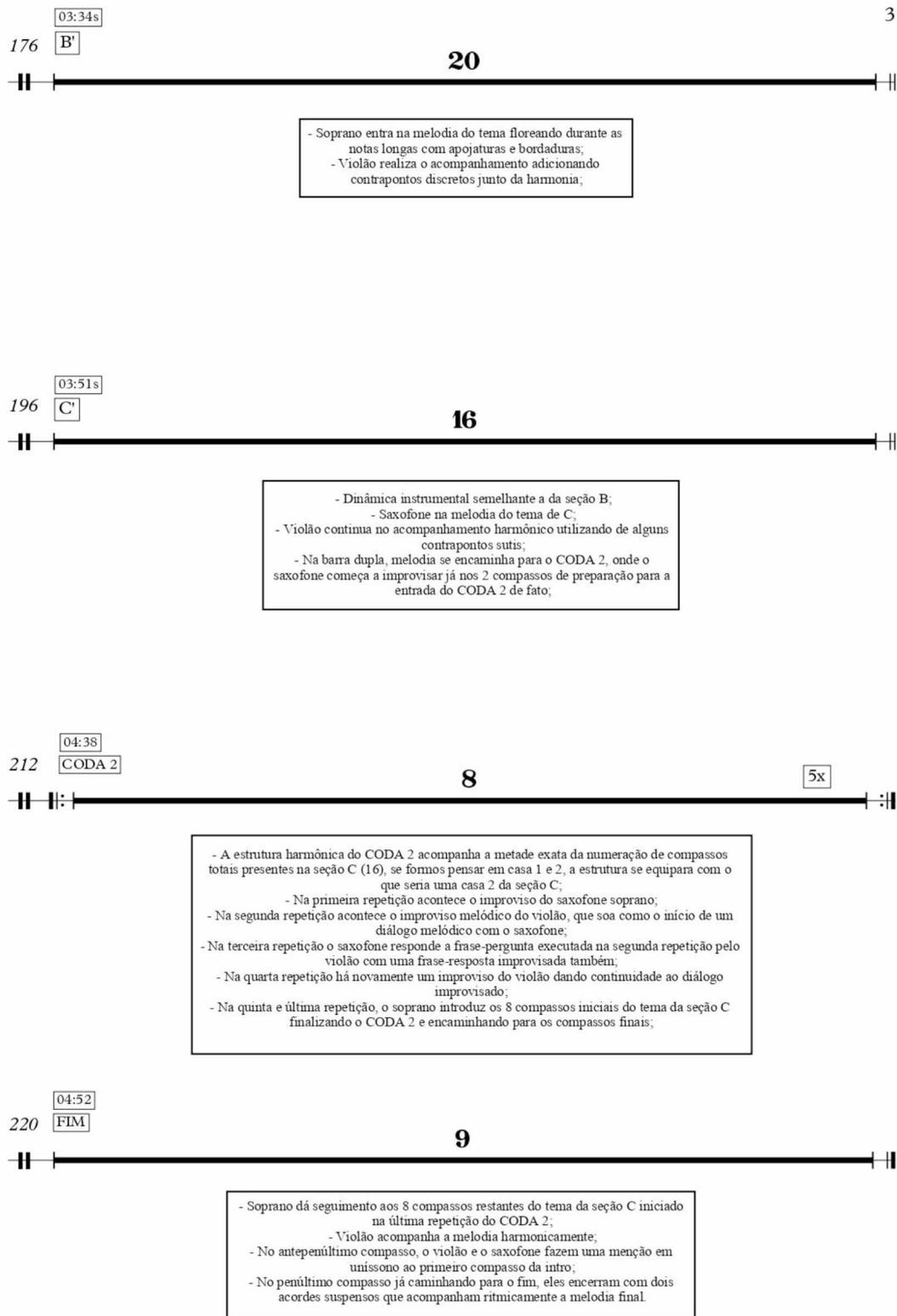


Figura 42 - Mapa Geral da composição Raxin de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco

3.3.1. Definições dos aspectos encontrados em Raxin

Foram identificados os seguintes elementos composicionais na música Raxin interpretados como recorrentes:

- a) Ambientação em modos gregos
- b) Improviso
- c) Predominância da estrutura cadencial II_m – V7
- d) Uso de empréstimo modal e do #IV_m7(b5) como opções de subdominante na tonalidade maior.
- e) Uso do SubV7
- f) Presença de contraponto instrumental
- g) Acordes suspensos

3.3.1.1. Ambientação em modos gregos

Os modos surgiram na Grécia Antiga e seus nomes se referem à forma de tocar em cada uma das regiões. O que difere os modos entre si é sua tônica. O intervalo entre a tônica e a nota diferencial é o intervalo característico daquele modo. (MED, p. 166, 1996).

A harmonia da introdução da música que possui duração de 18 compassos é ambientada em lá dórico. Isso significa que seu intervalo característico é a 6^a menor, a diferindo da escala maior natural por exemplo, que possui a 6^a maior.

Figura 43 - Introdução de Raxin

Percebe-se que não há harmonia grafada neste trecho, característica presente também na partitura original oferecida pela compositora.

3.3.1.2. Improviso

Assim como em Anatilda, a impressão de quem ouve é de que a ordem de improvisos presente no mapa foi predefinida, devido à intercalação e exatidão de entradas dos instrumentos nos improvisos.

Os improvisos predefinidos de Raxin se passam respectivamente no CODA 1 (harmonia da CASA 2 de A, B e C) e no CODA 2 (harmonia de C), sendo:

- Início do improviso do violão no compasso 110, que finaliza nos compassos 122-123 realizando a frase final da casa 2 de A em uníssono com o saxofone;
- Início do improviso de saxofone em anacruse no fim do compasso 123 que acontece sobre a harmonia das seções B e C que finaliza no compasso 161. Ao finalizar seu improviso, no fim do compasso 161 o saxofone já prossegue para o início da melodia do tema da casa 2 de A, em anacruse, que continua do compasso 162 em diante;
- Início do CODA 2, no compasso 212, onde há cinco repetições harmônicas contínuas da segunda metade seção C, há uma nova horda de improvisos intercalados. É aqui que fica claro a predefinição das ordens de improviso. Na primeira repetição acontece o improviso do saxofone soprano. Na segunda repetição acontece o improviso melódico do violão, que soa como o início de um diálogo melódico com o saxofone. Na terceira repetição o saxofone responde à frase-pergunta executada na segunda repetição pelo violão com uma frase-resposta improvisada também. Na quarta repetição há novamente um improviso do violão dando continuidade ao diálogo improvisado. Na quinta e última repetição, o soprano introduz os 8 compassos iniciais do tema da seção C finalizando o CODA 2 e encaminhando para os compassos finais.

3.3.1.3. Predominância da estrutura cadencial IIm – V7

Na música Raxin, por exemplo, essa progressão que provoca uma sensação de conclusão, aparece da seguinte forma:

29 G7 | 1. Dm7 G7 C6 Bm7(b5) E7(b9)

V7 IIm7 V7 I6 IIm7(b5)/VIm V7(b9)/VIm

33 2. Dm7 G7 C6

IIm7 V7 I6

Figura 44 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 29-34, no fim da seção A

29 G7 | 1. Dm7 G7 C6 Bm7(b5) E7(b9)

V7 IIm7 V7 I6 IIm7(b5)/VIm V7(b9)/VIm

33 2. Dm7 G7 C6

IIm7 V7 I6

Figura 45 - Trecho da estrutura cadencial IIm - V7 nos compassos 54-55, precedendo o início da seção C

3.3.1.4. Uso de empréstimo modal e do #IVm7(b5) como opções de subdominante na tonalidade maior.

Em Raxin, temos o acorde de empréstimo modal Fm6 presente em duas situações, no compasso 57 no compasso 88.

Percebe-se que ele é um empréstimo do modo homônimo. A peça se passa na tonalidade de dó e conseqüentemente vemos que o quarto grau do campo harmônico maior de dó é o Fmaj7, o que nos faz entender que a presença de um acorde de Fm6 em situação de IVm só pode ser resultante de um empréstimo modal do homônimo menor de dó, o Cm.

Figura 46 - Empréstimo modal no compasso 57

Figura 47 - Empréstimo modal no compasso 88

Já o acorde de F#m7(b5) é o acorde de #IVm7(b5) que na sequência em que aparece (F#m7(b5) - Fm6 - C/E), atua como uma opção de subdominante no campo harmônico maior de dó, como o IV7M e o IIIm7. Ele pode ser utilizado tanto como um dominante da dominante como parte de uma estrutura cadencial IIIm – V7.

Esse acorde pode apresentar três perspectivas de interpretações que se englobam. Segundo Menezes, em uma das perspectivas a estrutura desse acorde se assemelha com a estrutura do acorde de IV7M, onde a única diferença entre os dois é o baixo alterado meio tom acima. (2016, p. 206).

Outra perspectiva que vincula o acorde de #IVm7(b5) ao tonalismo do modo maior seria

a cultura das vizinhanças de terça (relativa e anti-relativa), a localização diatônica da téttrade meio-diminuta como segundo grau da escala menor natural e a localização diatonicamente diferenciada da téttrade meio-diminuta como sexto-grau da escala menor melódica [...]. (FREITAS, 2010, p. 139 apud MENEZES, 2016, p. 206).

O autor conclui que na tonalidade de dó maior, esse acorde age como subdominante em ambas as situações, “na anti-relativa, sendo o IIm7(b5) de mi menor natural, e relativa, sendo o VIm7(b5) de lá menor melódica”2016, p. 206).

Esse acorde tem o poder de se incorporar em meio a acordes do campo maior sem a necessidade de caminhar para regiões vizinhas.

Um exemplo desse acorde na música Raxin é sua atuação como subdominante, onde o #IVm7(b5) aparece encabeçando o início da seção C, precedendo a sequência IVm6 – I nos compassos 56-58, que é repetida logo em seguida nos compassos 64-66. Essa sequência utilizada é considerada uma sequência harmônica tradicional em meio ao repertório popular (MENEZES, 2016, p. 206).

The image shows a musical score for the piece 'Raxin' in the key of D major. It consists of two systems of music, each with a melody line and a bass line. The first system covers measures 56-58, and the second system covers measures 60-66. Red boxes highlight the #IVm7(b5) chord in measures 56 and 64. Chord symbols are written above the staff, and Roman numeral symbols are written below the staff.

System 1 (Measures 56-58):

- Measure 56: Melody: F#m7(b5) (circled in red), #IVm7(b5); Bass: Fm6, IVm6
- Measure 57: Melody: C/E; Bass: I
- Measure 58: Melody: Am7; Bass: VIm7

System 2 (Measures 60-66):

- Measure 60: Melody: D7(9), V7(9)/V; Bass: G7b13, V7(b13)
- Measure 61: Melody: C/Bb; Bass: V7/IV
- Measure 62: Melody: Gm7, C7; Bass: IIm7, V7
- Measure 63: Melody: F#m7(b5) (circled in red), #IVm7(b5); Bass: Fm6, IVm6
- Measure 64: Melody: C/E; Bass: I
- Measure 65: Melody: A7b13; Bass: V7(b13)/IIm
- Measure 66: Melody: (no symbol); Bass: (no symbol)

Figura 48 - Acorde de #IVm7(b5) nos compassos 56 e 64

3.3.1.5. Uso do SubV7

Na música Raxin, a presença do acorde dominante substituto é mais frequente. Segue abaixo exemplos da presença do SubV7 na música, o Gb7(#11) no compasso 78, que caminha para sua resolução no acorde de Fmaj7, e o Db7(9) no compasso 92, que substitui a dominante resolutive esperada de Am7 e D7(9) (estrutura cadencial de IIIm7 – V7 do V) que o precede.

Figure 49 shows a musical score for measures 76-79. Measure 76 features a sequence of chords: E7b13 (labeled AO A E CODA), C7sus4 (labeled CODA 2), Gb7(#11) (circled in red), and Fmaj7. Below the staff, the corresponding functional labels are V7(b13), V7sus4, subV7(#11)/IV, and IVmaj7. Measures 77-79 show a melodic line with chords Bb7(13), E7(13), E7b13, Am7, and D7(9). Below these, the functional labels are bVII7(13), V7(13)/VIm, V7(b13)/VIm, VIm7, and V7(9)/V.

Figura 49 - Trecho do acorde SubV7 no compasso 78

Figure 50 shows a musical score for measures 88-91. Measure 88 features a sequence of chords: Fm6, E7(b9)13, E7(b9)b13, Am7, and D7(9). Below the staff, the functional labels are IVm6, V7(b9)13/VIm, V7(b9)13/VIm, VIm7, and V7(9)/V. Measures 89-91 show a melodic line with chords Fm6, E7(b9)13, E7(b9)b13, Am7, and D7(9). Below these, the functional labels are IVm6, V7(b9)13/VIm, V7(b9)13/VIm, VIm7, and V7(9)/V.

Figura 50 - Trecho do acorde SubV7 no compasso 92

3.3.1.6. Presença de contraponto instrumental

Os contrapontos notados são frutos de improviso e aparecem em trechos esporádicos executada apenas pelo violão que realizando a conexão entre o fim de um compasso e início de outro, em meio a base harmônica também executada pelo violão. É possível observar que essa característica não é tão explorada como na música anterior.

Na faixa Raxin, os contrapontos estão presentes das seguintes formas:

- A: Violão no segundo tempo do compasso 31 da casa 1 até o primeiro compasso de A";
- B: Violão no compasso 38; 40-41, 46 ao início do 49 e 50;
- CODA 1: De acordo com a estrutura comentada, onde harmonicamente seria "B", no primeiro improviso do soprano, nos compassos 41 e 51-52;
- CODA 2: De acordo com a estrutura comentada, onde harmonicamente seria "B", nos compassos 46-48 e 50-51;
- Fim: Após as cinco repetições denominadas na estrutura comentada, no fim do compasso 88 e início do 89.

3.3.1.7. Acordes suspensos

Sabemos que o acorde suspenso possui como estrutura a quarta e quinta justas e a sétima menor, sendo assim uma tétrade que geralmente precede uma dominante. O acorde suspenso se dá para que a formação do trítono⁶ seja suspensa.

Apesar de vermos menções aos acordes sus relacionando sua qualidade como dominante, a sua estrutura pode se apossar do lugar em uma progressão harmônica na qual ele possui qualidade de subdominante.

De acordo com Freitas (1995, p. 67), a suspensão presente nessa categoria de acorde é mais um daqueles casos em que o uso recorrente [...] de um procedimento de conduções de vozes se consolida em um acorde propriamente dito.

O V7sus4 é resultante da prática história do uso da apoiatura [...] que faz soar a quarta sobre o V7 grau em destaque de tempo forte, essa quarta apoiatura é uma dissonância que deve se resolver subsequentemente sobre a terça deste acorde. (FREITAS, 1995, p. 67).

Na música Raxin, o acorde suspenso aparece em algumas situações:

⁶ o intervalo que contém três tons de distância entre duas notas (quarta aumentada ou quinta diminuta)

36 C6 G7sus4 G/F
I6 I6 V7sus4 V

40 C/E C7sus4 C7 Fmaj7 D7
I V7sus4/IV V7/IV IVmaj7 V7/V

Figura 51 - Acordes de v7sus4 nos compassos 38 e 41

76 AOA E CODA E7b13 CODA 2 C7sus4 Gb7(#11) Fmaj7
V7(b13) V7sus4 subV7(#11)/IV IVmaj7

Figura 52 - Acorde de v7sus4 no compasso 77

88 Fm6 E7(b9)13 E7(b9)b13 Am7 D7(9)
IVm6 V7(b9)13/VIm V7(b9)13/VIm VIm7 V7(9)/V

92 Db7(9) C/D D/E
subV7(9) V7sus4(9)/V V7sus4(9)/VIm

Figura 53 - Acordes de v7sus4 nos compassos 94-95

3.4. Análise da música Lobo Guará

A peça estudada na presente análise é a 12ª faixa, denominada Lobo Guará.

Na gravação dessa composição participaram os intérpretes Alexandre Figueiredo na bateria, Daniela Spielmann no saxofone tenor, Domingos Teixeira no violão e Rodrigo Villa no contrabaixo, com participações de Alexandre Romanazzi na flauta e Beto Cazes na percussão.

A música é um choro instrumental que contém a rigor quatro partes e duas seções, sendo elas a Introdução (compasso 1 a 3), seção A (compasso 4 a 15), seção B (compasso 16 a 18) e o CODA (compasso 29 a 37).

A introdução é construída sobre o acorde de dominante (G7) com todos os músicos tocando juntos. A melodia da introdução é uma ideia rítmica construída sobre a fundamental do acorde de dominante em colcheias e no terceiro compasso variado com a síncope e duas colcheias, direcionando assim para a seção A.

A seção A se inicia com a progressão típica II – V7 – I – VIm – II – V7 – I6 (Dm7, G7, C, Am, Dm, G7 e C6) caminhando para uma tonificação em Eb passando pelos acordes Dm, G7, Bb7sus4, Bb7 (compassos 8 – 10) e resolvendo em Eb.

Figura 54 - Progressão típica do início de A e tonificação em Eb

A progressão retoma seu caminho para dó maior com uma sequência de dominantes secundárias partindo do acorde de A7, resolvendo em D (Dominante da Dominante), seguindo para um II – V para G e terminando em II – V para C (Am, D7, Dm, G7). A seção é repetida com a mesma formação instrumental, sendo nessa o violão executando a melodia, flauta e

saxofone realizando algumas respostas às “perguntas” da melodia (compassos 9, 11 e 13) e os demais instrumentos na condução e rítmica do choro.

Figura 55 - Compassos 9, 11 e 13

A flauta conduz a contrastante e ornamentada melodia da seção B, que caminha na tonalidade de lá bemol maior. Na repetição da seção, o saxofone realiza a execução da melodia, seguindo para a casa 2 para o retorno a seção A.

A harmonia da seção B se difere muito da harmonia de A em muitos aspectos. O primeiro aspecto é a diferente tonalidade, enquanto o A segue no campo harmônico de dó maior, o B segue no campo harmônico de lá bemol maior, sendo que na casa dois teremos o acorde de G7, dominante para retorna à seção A que está na tonalidade inicial da música.

Figura 56 - G7 da casa 2 preparando para a mudança de tonalidade

A seção inicia com a progressão I, IIIm, IIIIm, IVm (este sendo empréstimo modal da homônima menor), V7 por dois compassos, seguindo em um II - V7 para Bbm, II - V7 para Cm, IV, IVm, I, diminuto de passagem para um II - V7 para Ab, resolvendo no mesmo e seguindo pela Dominante Eb7 para repetir a seção.

Na repetição, ao invés de seguir para a Dominante Eb7, a compositora opta pela Dominante G7 para retornar à seção A.

No retorno à seção A, o trecho é repetido como seção de solos. O primeiro instrumento solista é a flauta transversal, seguido pelo violão e saxofone. Cada solo é feito em uma repetição do A. Sendo assim, a seção é repetida três vezes e indo diretamente ao B após os solos.

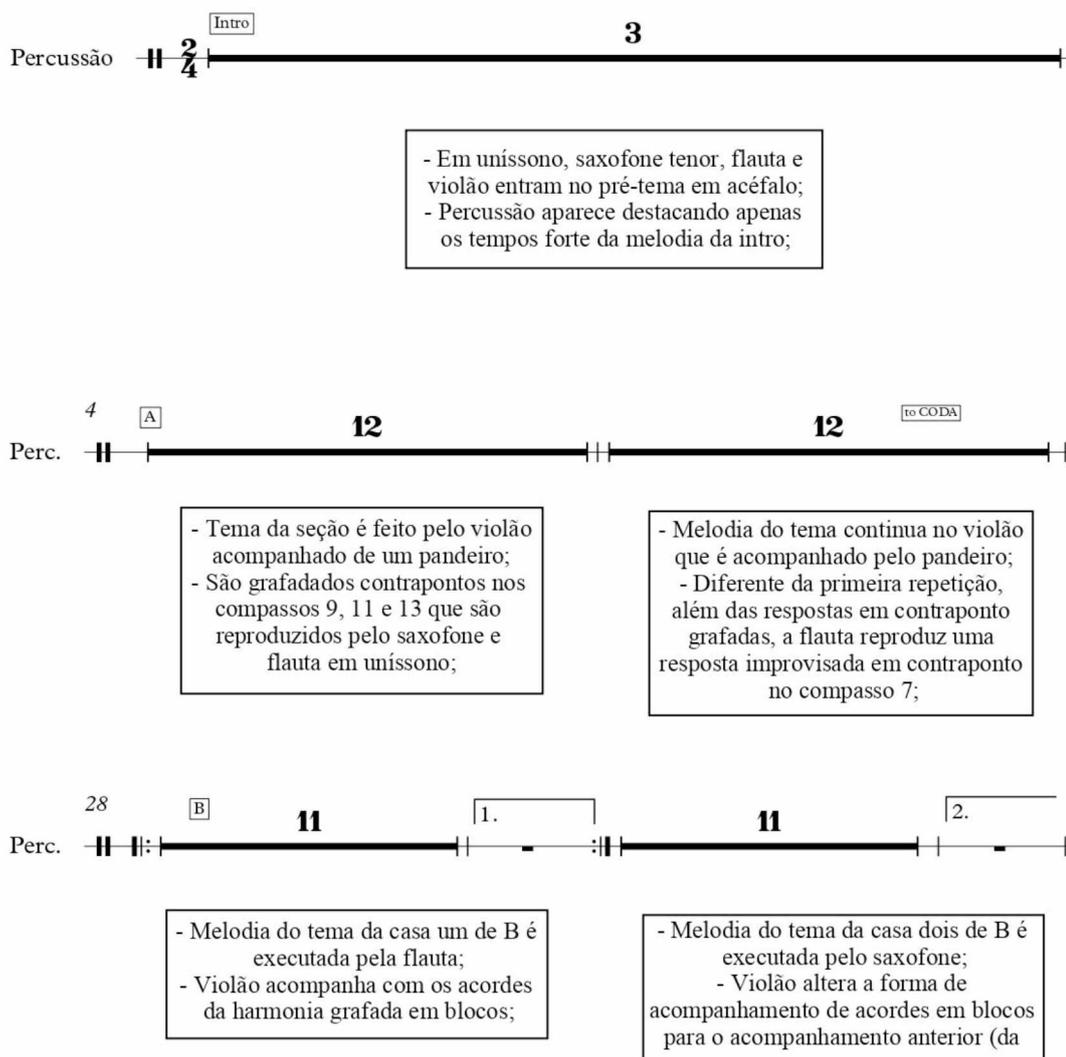
Na reexposição da seção B, a flauta e o saxofone realizam a melodia juntos, sendo que na primeira vez realizam a melodia em uníssono e na repetição o saxofone realiza um contraponto em relação a melodia principal que está com a flauta. Após, a música retorna ao A, o realizando sem repetição e seguindo para o CODA onde temos a introdução sendo repetida duas vezes com um compasso de virada de bateria entre as repetições e finalizando no acorde de C6.

Em relação à forma existe uma certa divergência pois, aparentemente a música de fato está em forma binária, no entanto podemos dizer que ela pode estar em forma ternária. Isto é, AA-BB-A, sendo este último A executado pela flauta em improviso. Os dois primeiros A's iniciais, na repetição do tema são realizados como improviso do violão e do saxofone, seguido por duas repetições do B e o retorno do A para o CODA.

A seguir, o mapa geral da composição, que se refere a apresentação precisa das seções presentes na gravação ao aspecto formal e de contrastes de sonoridades.

Estrutura Lobo Guará

Daniela Spielmann



Monamares Copetti ©

Figura 57 - Mapa Geral da composição Lobo Guará de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco

2



- No primeiro chorus, quem improvisa é a flauta, que é acompanhada harmonicamente pelo violão e cozinha;
- No segundo chorus, o improviso é do violão, que é acompanhado pela cozinha. Quem segura a harmonia nesse momento é o contrabaixo. O violão reafirma alguns acordes da estrutura harmônica durante a construção do seu improviso;
- No terceiro chorus, o violão passa para o acompanhamento e dá espaço para o saxofone construir seu improviso também. Ele é acompanhado pelo violão e cozinha;
- Como os improvisos giram em torno da harmonia da seção A, após o término de todos os chorus a música caminha para o que seria um B'.



- A melodia do tema da casa um é tocada pelo saxofone e pela flauta em uníssono;
- Violão segue no acompanhamento harmônico;

- A melodia do primeiro até o oitavo compasso da casa 2 é feita pela flauta;
- Nesse período o saxofone alterna o acompanhamento com notas longas sob os acordes propostos como base e contrapontos simultâneos à melodia tocada pela flauta;
- No nono compasso a melodia é reproduzida em uníssono pelo saxofone e pela flauta;



- Saxofone e flauta retornam no tema de A em uníssono e tocam apenas uma repetição até a indicação "to CODA" presente na partitura;
- Como os dois instrumentos melódicos estão tocando o tema em uníssono, que reproduz os contrapontos grafados nos compassos 9, 11 e 13 é o violão, simultaneamente com a harmonia que ele também segura junto da cozinha;



- No CODA é tocada a melodia da intro duas vezes;
- A melodia é tocada pelo saxofone, flauta e violão em uníssono;
- A percussão acompanha a melodia em uníssono com os três instrumentos marcando o ritmo das figuras melódicas tocadas;
- Intercalando com as repetições da intro, que duram três compassos, ocorrem duas viradas de bateria com duração de um compasso cada. Dessa forma, a ordem do CODA ao fim se resume em INTRO - VIRADA - INTRO - VIRADA - FIM.

Figura 58 - Mapa Geral da composição Lobo Guará de Daniela Spielmann comentada, com posição e entradas de cada seção da faixa do disco

3.4.1 Definições dos aspectos encontrados em Lobo Guará

Foram identificados os seguintes elementos composicionais na música Lobo Guará interpretados como recorrentes:

- Predominância da estrutura cadencial II_m – V7
- Improviso
- Presença de contraponto instrumental
- Modulação tonal incomum no choro tradicional
- Uso de empréstimo modal
- Acordes suspensos

3.4.1.1. Predominância da estrutura cadencial II_m – V7

Em Lobo Guará, por exemplo, a progressão explicitada anteriormente aparece da seguinte forma:

The image displays a musical score for Lobo Guará, consisting of two systems of music. Each system includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Chord symbols are written above the notes, and Roman numeral analysis is provided below. Red boxes highlight specific cadences.

System 1 (Measures 5-8):

- Measure 5: Chord C (I)
- Measure 6: Chord Am (IV_m)
- Measure 7: Chord Dm (II_m) and G7 (V7) - This pair is enclosed in a red box.
- Measure 8: Chord C6 (I₆)
- Measure 9: Chord Dm (II_m) and G7 (V7) - This pair is enclosed in a red box.

System 2 (Measures 9-13):

- Measure 9: Chord Bb7sus4 (V7sus4/bIII)
- Measure 10: Chord Bb7 (V7/bIII)
- Measure 11: Chord Eb (bIII)
- Measure 12: Chord C/E (I)
- Measure 13: Chord A7 (V7/II_m)

Figura 59 - Trecho de estruturas cadenciais II_m - V7 nos compassos 6 e 8, com suas respectivas “conclusões”

Tonalidade inicial **To' coda** Modulação para Lá bemol

13 D Am D7 Dm G7 Ab Bbm

V7/V7 VIm V7/V7 **IIm V7** I IIm

17 Cm Dbm Eb7 Eb7sus4 Eb7(#11) Eb7 Cm7(b5) F7

IIIIm IVm V7 V7sus4 V7 V7 **IIm V7/IIm**

Figura 60 - Trecho de estruturas cadenciais IIm - V7 nos compassos 15 e 20

3.4.1.2. Improviso

Assim como as outras duas músicas analisadas, a ordem dos improvisos gravados em Lobo Guará também parece ter sido predefinida. Além dos improvisos predefinidos com duração de um *chorus*, também há a presença de contrapontos improvisados durante a execução da melodia.

Os improvisos se passam na harmonia da seção A, sendo:

- Resposta da flauta transversal à melodia improvisada em contraponto no compasso 7;
- Início do improviso da flauta transversal a partir do compasso 4 até o compasso 15 de A;
- Início do improviso do violão do compasso 4 até o compasso 15 de A. Aqui, o violão que faz a base de todos os outros improvisos, é acompanhado apenas pela cozinha. A harmonia é sustentada pelo contrabaixo e por alguns acordes aplicados pelo violão durante a construção de seu improviso que fazem parte da harmonia da seção;
- Início do improviso do saxofone, a partir do compasso 4, que vai até o compasso 15 de A também.
- Após o término de todos os *chorus* de improviso, a música caminha para o que seria a casa dois da seção B.

3.4.1.3. Presença de contraponto instrumental

Na faixa Lobo Guará, os contrapontos também possuem menor presença, se comparada com a primeira música analisada. Na mesma linha das músicas analisadas, e “quica” da maior parte dos choros tradicionais, os contrapontos que normalmente são aplicados resultam de improvisos incluídos espontaneamente no decorrer da execução da música. No entanto, nessa música especificamente, além dos contrapontos tradicionalmente improvisados, existem contrapontos que foram predeterminados e até grafados na partitura original, fornecida pela própria compositora.

A escrita de duas linhas melódicas em diálogo caracterizando o contraponto  uma característica que aparece em choros consagrados como: Ainda me recorde de Pixinguinha, Tenebroso de Ernesto Nazareth e Enigmtico de Altamiro Carrilho.

Os contrapontos estão presentes das seguintes formas:

- A: Grafados nos compassos 9, 11 e 13 que são reproduzidos pelo saxofone e flauta em uníssono; Resposta improvisada em contraponto no compasso 7 realizada pela flauta;
- B’: A partir do compasso 101, onde acontece o tema da casa 2 da seção B, o saxofone alterna o acompanhamento com notas longas sob os acordes propostos como base e contrapontos simultâneos  melodia tocada pela flauta;
- A’: Contrapontos grafados inicialmente em A aparecem novamente nos compassos 9, 11 e 13 executados pelo violão, pois os dois instrumentos melódicos estão tocando o tema em uníssono.

The image shows a musical score for Lobo Guará. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 8 and has chords Dm, G7, Bb7sus4, Bb7, and Eb. The second staff starts at measure 12 and has chords C/E, A7, D, Am, D7, Dm, and G7. Three specific contrapoints are highlighted with red boxes: one in measure 9 (Bb7sus4), one in measure 11 (Bb7), and one in measure 13 (D). The text 'To Coda' is written above the second staff between measures 15 and 16.

Figura 61 - Contrapontos grafados nos compassos 9, 11 e 13. (Spielmann, s.d.)

3.4.1.4. Modulao tonal incomum no choro tradicional

Em Lobo Guará, o centro tonal gira em torno de C maior. A partir do compasso 16, no início da seção B ocorre uma modulao para lá bemol maior que dura as duas repetições da seção B. Percebe-se que a música está caminhando para o retorno  tonalidade inicial da música na casa 2 de B, no compasso 28, onde vemos o acorde de G7 dominante.

To coda

13 D Am D7 Dm G7 Modulação para Lá bemol Ab Bbm

V7/V7 VIm V7/V7 IIm V7 I IIm

17 Cm Dbm Eb7 Eb7sus4 Eb7(#11) Eb7 Cm7(b5) F7

IIIIm IVm V7 V7sus4 V7 V7 IIm_V7/IIIm

21 Bbm Dm7(b5) G7 Cm Db Dbm

IIm IIm_V7/IIIIm IIIIm IV IVm

25 Ab/C Bdim Bbm Eb7 1. Ab Eb7 2. Ab G7

I IIm V7 I V7 I V7/IIIIm

Preparação para retorno ao Ré maior G7

Figura 62 - Trecho da modulação de dó maior para lá bemol em Lobo Guará

3.4.1.5. Uso de empréstimo modal

Em Lobo Guará, temos apenas um acorde de empréstimo modal, o Dbm no compasso 24.

Percebe-se que ele é um empréstimo da escala homônima menor de lá bemol. O trecho se passa na tonalidade de lá bemol maior e conseqüentemente vemos que o quarto grau do campo harmônico maior de lá bemol é o ré bemol, o que nos faz entender que a presença de um acorde de Dbm em situação de IVm só pode ser resultante de um empréstimo modal do homônimo menor de lá bemol, o lá bemol menor.

21 Bbm Dm7(b5) G7 Cm Db Dbm

IIIm IIIm_V7/IIIIm IIIIm IV IVm

Figura 63 - Empréstimo modal no compasso 24

3.4.1.6. Acordes suspensos

Em Lobo Guará, temos os acordes suspensos presente em duas situações, no compasso 9 no compasso 18.

9 Bb7sus4 Bb7 Eb C/E A7

V7sus4/bIII V7/bIII bIII I V7/IIIm

To coda

Figura 64 - Acorde de v7sus4 no compasso 9

17 Cm Dbm Eb7 Eb7sus4 Eb7(#11) Eb7 Cm7(b5) F7

IIIIm IVm V7 V7sus4 V7 V7 IIIm_V7/IIIm

Figura 65 - Acorde de v7sus4 no compasso 18

Conclusões

Os aspectos definidos na análise de Anatilda, Raxin e Lobo Guará nos capítulos anteriores não são os únicos que as caracterizam no gênero em que se apresentam, entretanto foram os que mais se destacaram, e que estabeleceram um padrão entre as três.

Diante deste resultado, podemos insinuar que tradicionalmente, as três possuem tanto características inerentes ao choro tradicional, quando ao choro moderno.

Abaixo, uma tabela ilustrativa dos principais aspectos destacados nas três músicas, após análise.

Tabela 12 - Principais aspectos encontrados

	Anatilda	Raxin	Lobo Guará
Acordes suspensos		X	X
Ambientação em modos gregos		X	
Cadências e predominância da estrutura cadencial II _m – V7	X	X	X
Improviso	X	X	X
Modulação tonal incomum no choro tradicional	X		X
Presença de contraponto instrumental	X	X	X
Uso de aproximação cromática	X		
Uso de empréstimo modal	X	X	X
Uso do acorde napolitano Eb6	X		
Uso do SubV7	X	X	X

Fora os itens destacados, foi observado que houve a presença de mais algumas características que podem ser relacionadas à práxis do choro desde seu surgimento.

Em ambas as canções há a recorrência do compasso binário simples em sua composição e uma sujeição à utilização da forma rondó como elemento próximo e padronizador do caráter composicional da obra. Anatilda na primeira forma rondó (A-B-A), Raxin no que lembra a segunda forma rondó (A-B-A-C-A), porém sem a repetição de A logo após B, e Lobo Guará na primeira forma rondó (A-B-A). Além das definições expostas a respeito da forma no capítulo 3.1, podemos afirmar que a forma rondó possui como característica composicional a velocidade, com movimentos rápidos, o que se assemelha a uma alta gama de composicionais classificadas dentro do gênero.

Excetuando as seções de improvisos aplicados sobre a harmonia das seções presentes nas três canções, é observado que há reincidência da improvisação de natureza variável, com a utilização de ornamentações melódicas sob a melodia sem a desfiguração de sua base melódica. Vemos essa improvisação sob melodia no retorno aos temas logo após as seções de improvisações acontecerem.

Ainda falando da construção melódica do choro, em comparativo com as músicas estudadas, são observados padrões rítmicos que tradicionalmente no choro são considerados fundamentais para a elaboração de suas melodias. Nesse contexto, há de se dizer que as melodias aplicadas possuem traços que de uma maneira figurativa, lembram ondas, com fraseados que seguem linhas padrões de ascendência e descendência, como em “Sedutor” de Pixinguinha. Outras melodias também possuem como característica em sua composição saltos que antecedem linhas descentes, como em “Descendo a Serra” também de Pixinguinha.

O desenho melódico de Anatilda, Raxin segue a linha ondulatória, em meio a movimentos ascendentes e descentes com poucos saltos curtos, enquanto em Lobo Guará há uma variação entre trechos com ondulações melódicas e trechos marcados por saltos que precedem movimentos ascendentes e/ou descendentes.

Além da presença dos acordes suspensos e todos os outros aspectos harmônicos supracitados na tabela, há a reincidência do uso de acordes invertidos e de forte movimentação do baixo. No arranjo dessas músicas é observada a preferência por variações harmônicas de acordo com a estruturação dos arranjos. A presença da ambientação breve do lá dórico na introdução de Raxin, ou a presença de modulações tonais presentes em Anatilda e Lobo Guará são prova disso.

Diferente da estrutura harmônica tradicional esperada em um choro, também há a presença de características menos comuns ao choro tradicional, como utilização de tensões que se passam acima da sétima nota dos acordes, como nonas, décimas primeiras, décimas terceiras, além do uso de acordes também na sua posição fundamental, sem muitas inversões. Ainda no incomum, há também o uso de acordes napolitanos e de dominantes substitutivas, os famosos SubV7, e o das progressões da subdominante relativa para a dominante, ou o cadencial IIm – V, destacado nas análises.

De fato, é sabido que há a inserção gradual de novos elementos provenientes de outros gêneros musicais na prática e composição do choro. Bons exemplos disso são a progressão IIm – V7, o SubV7 e as tensões acima da sétima, presentes nas três músicas estudadas nesse trabalho, citados anteriormente. Não apenas no álbum de onde as três canções foram retiradas

(Anatilda, Raxin e Lobo Guará), mas também em outros álbuns compostos de músicas instrumentais rearranjadas, como o “Entre mil... Você! – Um tributo a Jacob do Bandolim”, vemos em sua essência o virtuosismo e o sentimento intrínseco às canções do choro junto da improvisação líquida do jazz.

Voltando ao tradicionalismo do choro, mas ainda a respeito da incorporação de elementos provindos de outras esferas, as composições fazem uso constante das quiálteras, sincopas e alusões à sincopas. A síncope é definida como o “deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso” (Sève, 2021, p. 26). Ou seja, um afastamento do pulso/acentuação métrica definidos na música em que ele se faz presente.

A síncope no choro «está, em sua interpretação, entre a síncope e a tercina. E que outras figurações rítmicas são executadas com exatidão em andamentos ligeiros, mas tendem a ser modificadas em andamentos mais lentos, apresentando, seguidamente um conjunto de modos de variação das divisões rítmicas. (WEFFORT, 2002, p. 26).

Diante dos resultados provenientes da análise, destaque e comparação, podemos reconhecer que as músicas Anatilda, Raxin e Lobo Guará possuem uma série de aspectos que as caracterizam como choros tradicionais e, ademais, apresentam também um conjunto de aspectos que criam uma ponte entre o tradicionalismo e o modernismo do gênero.

Em meio às definições dos aspectos predominantemente tradicionais expostos, a análise também fez reconhecer a importância e riqueza sonora que se conquista ao se permitir incluir às composições, novos mecanismos estilísticos. Considero necessária inclusão desses mecanismos para que ocorra o desenvolvimento pleno, da música e do gênero.

Esse trabalho surgiu da vontade de apurar como, em inúmeros níveis, métodos e maneiras diferentes de organização composicional, as três canções poderiam se encaixar para formar o que nós conhecemos hoje como choro. A investigação dos aspectos recorrentes, tradicionais ou não do choro, proporcionou a assimilação de como uma identidade é construída.

As características alusivas ao gênero presentes nas três músicas dificilmente seriam esgotadas nessa breve análise, levando em consideração o tempo de existência do choro como gênero, e atentando à natureza mutável de suas convenções. Para além de todos seus atributos e recursos típicos, os intérpretes e compositores também se fazem fundamentais na construção, desenvolvimento e perpetuação da linguagem característica do gênero.

Nesse trabalho, busquei conhecer e reconhecer as particularidades composicionais de Daniela Spielmann diante de um dos gêneros brasileiros mais ricos e influentes, através de

análises comparativas de recorrências observadas nas músicas, e comprovadas na literatura do choro afim de contribuir com a propagação dos conhecimentos adquiridos durante essa pesquisa.

O resultado decorrente da escolha por analisar as músicas por recorrências de aspectos composicionais colaborou para a melhora na percepção desse tema e seus aspectos me colocaram a beira de um universo muito maior e inexplorado. A amplitude deste assunto deixa lacunas para que seja ainda mais explorado em uma brevidade, tornando esta não uma conclusão definitiva, mas sim um passo para mais próximo do entendimento do gênero. Gênero este que vive, desde seu começo e durante todo esse tempo, momentos de muita criação e inovação, que ultrapassam até hoje barreiras, inspirando o descobrimento e criação de novas ferramentas para seu desenvolvimento. Assim, espero que o trabalho consiga contribuir para o campo de análise estilísticas do gênero choro, e que motive novas discussões acerca do tema.

Referências

ALMADA, Carlos de L. **A estrutura do choro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006. v. 1. 87p.

ARAGÃO, Pedro de Moura. Dossiê temático sobre choro. **Música Popular em Revista**. Rio de Janeiro, n. 1, v. 5, p. 3-7. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/muspop.v6i1.13146>. Acesso em: 7 dez. 2022.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2010.tde-14022011-115953>. Acesso em: 7 dez. 2022.

BUENO, Francisco da Silveira, 1898 – Dicionário escolar da língua portuguesa / Francisco da Silveira Bueno; colaboração de Dinorah da Silveira Campos Percoraro, Giglio Percoraro, Geraldo Bressane. – 11. Ed. – Rio de Janeiro: FENAME 1983. 1263 p.; 24 cm.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2005.tde-08082006-164103>. Acesso em: 7 dez. 2022.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. **Pesquisa histórica e análise de conteúdo: pertinência e possibilidades. Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, v. XXVIII, n. 1, p. 183-194, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2002.1.23794> Acesso em: 7 dez. 2022.

COPETTI, Monamares Lúcio. **Padrões e estratégias de articulação na performance do saxofone no choro**. 2019. 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28360>. Acesso em: 7 dez. 2022.

Daniela Spielmann apresenta “Afinidades”. Blue Note Rio, 2020. Disponível em: <https://bluenerio.com.br/agenda/daniela-spielmann-apresenta-afinidades/>. Acesso em: 7 dez. 2022.

Daniela Spielmann apresenta disco "Afinidades" no Cena Instrumental. EBC, 2020. Disponível em: <https://www.ebc.com.br/daniela-spielmann-apresenta-disco-afinidades-no-cena-instrumental-0>. Acesso em: 7 dez. 2022.

DELAMONT, Gordon. **MODULAÇÃO**. Modern Harmonic Techniques, Volume 2 (Delavan, NY 1965). Chapter 112. Tradução de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. Florianópolis. 2006. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Delamont-Modulacao.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2022.

FERREIRA, Mauro. Daniela Spielmann e Sheila Zagury 'abrem janelas' em tributo a Jacob do Bandolim. G1, 2020. Disponível: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/05/02/daniela-spielmann-e-sheila-zagury-abrem-janelas-em-tributo-a-jacob-do-bandolim.ghtml>. Acesso em: 7 dez. 2022.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui?**. 2010. 817 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1614183>. Acesso em: 7 dez. 2022.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal**. Instituto de Artes da UNESP, 1995. (Dissertação de Mestrado). Disponível: <https://archive.org/details/HarmoniaSFreitas/page/n111/mode/2up>. Acesso em: 7 dez. 2022.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Org.). **Métodos de Pesquisa**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. v. 1. 118p. Disponível: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/52806>. Acesso em: 7 dez. 2022.

IMPROVISO. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/IMPROVISO>. Acesso em: 7 dez. 2022.

LARA, A. M. B.; MOLINA, Adão Aparecido. **Pesquisa Qualitativa: apontamentos, conceitos e tipologias**. In: Cèzar de Alencar Arnaut de Toledo; Maria Teresa Claro Gonzaga. (Org.). Metodologia e Técnicas de Pesquisa nas Áreas de Ciências Humanas. Maringá: EEduem, 2011, v. 01, p. 121-172. Disponível em: <https://gepeto.ced.ufsc.br/pesquisa-qualitativa-apontamentos-conceitos-e-tipologias/>. Acesso em: 7 dez. 2022.

MARTÍNEZ, Daniel Sebastián Fajardo. **Manhã De Carnaval: Difusión Mundial En El Jazz Como Iluminación Para La Creación De Arreglos**. Dissertação. Instituto De Artes Programa De Pós-Graduação Em Música. Universidade Federal de Uberlândia, p. 231, 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.414>. Acesso em: 7 dez. 2022.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no choro segundo chorões**. Dissertação - Escola De Música - Programa De Pós-Graduação Em Música, Universidade Federal De Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 112. 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-94XN4B>. Acesso em: 7 dez. 2022.

MATTOS, Fernando Lewis. **Análise Musical I**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Matos-Apostila_Analise_1.pdf. Acesso em: 7 dez. 2022.

MATTOS, Flávio de. As afinidades do Choro e do Jazz com Daniela Spielmann. Veja. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/noblat/as-afinidades-do-choro-e-do-jazz-com-daniela-spielmann/>. Acesso em: 7 dez. 2022.

MELO, Cleisson de Castro. **A influência do jazz: a swing era na música orquestral de concerto brasileira no período de 1935 a 1965**. 2010. 200 p. Dissertação (Mestrado em música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6460>. Acesso em: 7 dez. 2022.

MENEZES JUNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. 2016. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-05052017-114221>. Acesso em: 7 dez. 2022.

ORRU, C. V. Z. . **As Origens Sociais do Choro: Da 'Música de Barbeiros' às Rodas no Sudoeste Paulista (Avaré 1951-1990)**. 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1595534639_ARQUIVO_d422530daec3b8bf7e3478b971785795.pdf. Acesso em: 7 dez. 2022.

POMPEO, S. A. **Dodecafonando: contrastes entre o Choro tradicional e o Choro hodierno**. Revista da Tulha, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 149-191, 2021. DOI: 10.11606/issn.2447-7117.rt.2021.195323. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2021.195323>. Acesso em: 7 dez. 2022.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. **Ensino da regência coral**. 2010. Tese (Livre Docência em Regência Coral, Análise musical para performance) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2010.tde-20092010-113311>. Acesso em: 7 dez. 2022.

RIANELLI, Paula. **A história do choro**. 2008. 78 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em jornalismo) - Faculdades Integradas Hélio Alonso. Rio de Janeiro. 2008.

RIBEIRO, Hugo L.; OLIVEIRA, Jamary, KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. **Harmonia Tonal**. 2015. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional - Livro). Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/kostka_Payne-Harmonia_Tonal.pdf. Acesso em: 7 dez. 2022.

ROCHA, Bruno Massara. **ESTÉTICA RELACIONAL E IMPROVISO: Contribuições para a discussão das relações entre arte, arquitetura e design**. Grupo de Estudos Experimentais 2020. Territorios ORG. Curso de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 10, 2011. Disponível em: <http://www.territorios.org/rede/pdf/EsteticaRelacional.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2022.

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência**. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

SILVA, Bruno Rejan - **Improvisação na música popular brasileira instrumental (MPBI): Aspectos da performance do contrabaixo acústico** - 2011 - 75 f. - Dissertação - Programa de Pós-graduação em Musica (EMAC) - Universidade Federal de Goiás - Goiânia - Goiás - Brasil. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/3026>. Acesso em: 7 dez. 2022.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **História social da música brasileira**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 34, p. 299-303, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/his.v34i0.2671>. Acesso em: 7 dez. 2022.

TAGG, Philip. **Analisando a música popular: teoria, método e prática**. Em pauta, Porto Alegre, v. 14, n. 23. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404>. Acesso em: 7 dez. 2022.

ULHOA, M. T. de. **Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular**. Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, [S. l.], n. 1, 2014. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4215>. Acesso em: 7 dez. 2022.

VENEZIANO VALENTE, P. **A improvisação no choro História e reflexão**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 281-292, 2018. DOI: 10.5965/1808312905072010281. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14092>. Acesso em: 7 dez. 2022.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro**. 2009. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2009.tde-25102010-170951>. Acesso em: 7 dez. 2022.

WEFFORT, Alexandre Branco. **Choro - expressão musical brasileira: caminhos de aproximação ao universo do choro**. ICCA, Rio de Janeiro, p. 58, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/15634088/CHORO_EXPRESSÃO_MUSICAL_BRASILEIRA. Acesso em: 7 dez. 2022.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade**. EccoS Rev. Cient., UNINOVE, São Paulo, n. 1, v. 3, p. 105-122. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.5585/eccos.v3i1.249>. Acesso em: 7 dez. 2022.

Apêndices

Questionário enviado à Daniela Spielmann

Quando e como começou os seus estudos musicais?

Daniela: “Comecei bem novinha (entre 7 e 8 anos) aulas de violão e musicalização, com um primo Serginho, que morava no apartamento vizinho, estudávamos eu, meu irmão, Luís-Cláudio e minha prima Bettina, irmã dele. Depois que meu primo viajou para morar fora, começamos com um professor (Wanderley) que estimulava muito a composição, era muito legal, musicamos os poemas de Vinícius de Moraes, nesta época éramos eu, meu irmão e minha irmã juntos, fazendo aula de violão. Estudei um pouco de piano também, mas me traumatizei com a professora que batia com uma vareta nos meus dedos. Mas eu amo piano e estudo hoje. Depois no ensino médio comecei o sax e um estudo mais sistemático de música, mas não me imaginava musicista profissional, só fui realmente levar a sério com uns 20 anos.”

Você obteve apoio ou ajuda no início de seus estudos musicais?

Daniela: “Meus pais sempre me apoiaram muito, minha mãe conseguiu um professor de sax (primeiro com o maestro Vavá do Corpo de bombeiros e depois nada mais, nada menos que Juarez Araújo - um exímio sax tenorista). O Juarez me levava para tocar em orquestras de baile para desenvolver leitura e improvisado e era o terceiro alto. E logo no início da minha carreira como estudante de música ainda, meu pai promovia encontros musicais em minha casa e sempre tínhamos que fazer shows novos renovar repertório etc., era o início do Rabo de Lagartixa. Eles (meus pais) iam em todos os “buracos” para me assistir, independente do horário ou distância. Muito queridos, os dois! Na verdade, a família toda.”

Como foram os seus primeiros anos de formação musical?

Daniela: “Eu estudei na Musiarte - um curso de harmonia, teoria e sax nos moldes da Berklee. Fiz alguns cursos Livres de composição na escola técnica Villa Lobos: piano, saxofone, flauta, violão e depois fui para UNIRIO cursar licenciatura. Sempre fiz aula de piano e sax. Nos Eua

fiz um curso de férias na BERKLEE. Fiz aulas particulares com Idriss BOUDRIAU, Eduardo Neves, Mario Seve e Juarez Araújo.”

Qual sua formação acadêmica?

Daniela: “Me formei em 1997 como licenciada em música, terminei o mestrado em 2008 e o doutorado terminei em 2017. Minha tese obteve menção honrosa. Minha dissertação foi sobre Paulo Moura e doutorado sobre as gafeiras. Elas estão disponíveis no banco de teses e dissertações da UNIRIO. Desde 2014 sou professora da Escola técnica federal Celso Surow da Fonseca o CEFET-RJ Campus Maracanã.”

Quais suas inspirações e referências enquanto saxofonista e musicista? De onde partiu seu interesse por estudar choro?

Daniela: “Eu adoro saxofone brasileiro como Paulo Moura, Zé Bodega, Nailor Proveta, Juarez Araújo, saxofonistas estrangeiros como Idriss Boudriau, Brandford Marsalis, Dexter Gordon, Cannonball Adderley, Paul Desmond. Mas me inspiro em sanfoneiros, guitarristas pianistas cantores, tudo me inspira, Sivuca, Zé Menezes, músicos com quem eu toquei. Minha influência inicial para o choro surgiu com meu atual amigo e primeiro professor do gênero Mário Sève com o CD Receita de Samba interpretando Jacob do Bandolim me marcou e me influenciou muito. Paulo Moura é uma referência crucial, bem como Zé da Velha e Silvério.”

A respeito de sua carreira profissional:

Quanto a sua atuação docente, como foi/está sendo sua trajetória?

Daniela: “Eu gosto muito de dar aula pro ensino médio, trabalho muito com arranjo coral e de banda e neste momento pandêmico sou direcionada a me aperfeiçoar nas edições de áudio e vídeo. Outro dado muito bom é o contato com professores de outras linguagens artísticas como dança, artes visuais e teatro afora as conexões com a própria área tecnológica do CEFET, é muito interessante.”

Você possui experiências e atuações artísticas que envolveram outras áreas para além da música? (teatro, dança etc.)

Daniela: “Sim o projeto de extensão BANDÃO DO CEFET que eu coordeno desde 2014 multi-linguagem e minhas apresentações com o grupo GAFIEIRANDO que envolve bailarinos. Em 2016 escrevi uma peça de teatro musical para que meus alunos conhecessem música regional brasileira, “Uma Odisseia à brasileira”, baseado na Odisseia de Homero, foi muito estimulante e trabalhoso.”

Quais grupos musicais você integrou, e integra atualmente?

Daniela: Para esta resposta vou anexar meu release:

- Em 1998, lançou seu primeiro CD com o grupo Rabo de Lagartixa que foi indicado como melhor CD instrumental do ano pelo jornal O Globo.
- Em 1999, lançou o CD “MULHERES EM PIXINGUINHA”.
- Em 2001, lançou seu primeiro CD solo – “BRAZILIAN BREATH” com a direção musical do renomado violonista Romero Lubambo, indicado ao Grammy em 2002.
- Em 2002, lançou o CD “Sincronia Carioca” pelo selo Rádio MEC com a direção musical do renomado Vittor Santos. Excursionou para os EUA no mesmo ano.
- Em 2004, lançou pela gravadora Biscoito Fino, o consagrado CD “CHOROS, POR QUE SAXES?” em parceria com Mário Séve trazendo um dos primeiros CDs artísticos com partituras e play along,
- Realizou em 2005 três turnês internacionais: uma pela Europa com o grupo Trio Madeira Brasil para lançar o filme Brasileirinho em que participa ao lado de mestres como Paulo Moura e Zé da Velha e Silvério Pontes, pela América do Sul com o grupo Rabo de Lagartixa e como convidada para comemorar o Ano do Brasil na França.
- Em 2006, foi convidada pela Embaixada Chilena para apresentar seu show solo e um Workshop de música brasileira, tendo repercussão junto ao público. Em 2008, foi para Israel, Colômbia e Paraguai com seu grupo Rabo de Lagartixa.
- Em 2007, lançou o CD “BRASILEIRINHAS” pelo selo Lumiar, em duo com a pianista Sheila Zagury. Em 2008, lançou o CD “FARRA DOS BRINQUEDOS” pelo selo SESC instrumental. Em 2009, lançou o CD “O PAPAGAIO DO MOLEQUE - OBRAS DE VILLA LOBOS” – com seu grupo Rabo de Lagartixa, este CD foi indicado ao para o Prêmio da Música 2010 - como melhor grupo de música instrumental.
- A partir de 2006 até 2010 gravou um box com 3 CDs sobre a obra do multi-instrumentista e consagrado Zé Menezes. Ao longo deste período, realizou diversas tournées de lançamento destes. Em 2012 gravou seu primeiro CD de canções “A VIDA VALE A PENA” em parceria com seu Tio Gerson Pomp em que todas as canções, arranjos e produção são de sua autoria com inúmeros intérpretes cantores como Aurea Martins, Moyses Marques, Graça Cunha, Andrea Dutra e outros.
- Em 2013, foi contemplada no edital comemorativo aos cem anos de Luiz Gonzaga e gravou o CD “DE ONDE VEM O BAIÃO” com Marcello Gonçalves no violão de sete cordas.

- Em 2016 lançou o CD “FARRA DOS BRINQUEDOS” - infantil que foi indicado ao prêmio da música em 2017.
- O CD “AFINIDADES” lançado em 2018 pela Trattore, foi muito elogiado pela mídia.
- Em 2020 em plena pandemia lança com sua parceira Sheila Zagury o CD ENTRE MIL... VOCÊ! Um tributo Jacob do Bandolim com várias participações especiais.
- Daniela foi convidada para tocar no primeiro RIO MONTREUX FESTIVAL em 2019.
- Em 2020 foi premiada no Festival IBERMUSICAS CANCIONES DE LA CCUARENTENA. É frequentemente convidada para dar oficinas, Workshops e seminários no Brasil e no mundo.
- No momento integro o Daniela Spielmann quarteto, Cordão do boitatá, Choro na Rua, Grupo Gafeirando, Rabo de Lagartixa, e duo Spielmann/ Zagury.

Se pudesse traçar uma linha do tempo, como você descreveria as fases de produção dos seus trabalhos musicais? Quais projetos te marcaram como profissional?

Daniela: “Fui crescendo aos poucos como compositora e arranjadora e ainda estou no processo. Eu sempre gostei muito de compor, de tocar e de inventar projetos. Todos os projetos me deixaram marcas importantes, mas o Rabo de Lagartixa, como foi o primeiro, foi muito importante porque me profissionalizei com este grupo; no CD que fizemos sobre Villa Lobos aprendi demais ao ter contato direto com as partituras de Villa. No show com as Mulheres em Pixinguinha entrei em contato com a ideia de cena, de espaço do teatro, porque usamos no show estes recursos, a cantora tinha experiência de ópera e nos ajudou muito (eu e Sheila Zagury). No momento de gravação e elaboração do CD, Sincronia Carioca tive uma experiência linda e profunda ao lado do maestro Vitor Santos, e Gabriel Improta dois músicos inspiradores. Meu CD Solo – Brazilian Breath foi a experiência mais avassaladora que eu tive, começou nos ano 2000, porque eu estava começando a me sentir mais profissional e tive que lidar com uma produção internacional, e com músicos extremamente experientes como Romero Lubambo, Marco Pereira, Leandro Braga, Marcio Bahia, João Lyra e Jorge Helder, era uma produção japonesa que me mobilizou muito e isto aconteceu junto com a minha entrada na Rede Globo e eu tinha passado no mestrado na City College em Nova York (Não fui) .

Em 2005 gravei e produzi o CD Choros porque sax? Que foi incrível junto ao o meu querido ex-professor Mario Seve, fizemos pesquisa séria sobre saxofonista e colocamos nossas composições também. Eu estava grávida na época e não pude fazer a tournée para os Eua que

fomos convidados. Foi muito bom me aperfeiçoar no Tenor e nos contrapontos nesta época. Tive em seguida um momento Farra dos brinquedos, junto a Nando Duarte no violão, Marcelinho Caldi na sanfona e Carlinho Cezar na bateria, uma parceria que rendeu 3 CDs: o Farra 1 – instrumental, o CD A vida vale a pena (onde eu compus tudo num duo com meu querido e falecido tio) e Farra 2 – totalmente infantil e que gerou um espetáculo infantil bem sucedido.

Meu duo com a Sheila Zagury já resultou dois CDs e eu amo trabalhar com ela, além de ser uma pianista maravilhosa e muito minha amiga. E isso é muito bom nas viagens, nos shows. Gravamos o primeiro CD em 2007 com repertório mesclado e tinham duas músicas minhas.

Fiz um CD com Marcello Gonçalves em homenagem a Luiz Gonzaga em que tocamos com Zé Menezes e Anat Cohen. São companheiros importantes na minha trajetória também. Com o Zé gravei e toquei muito. Em 2018 logo depois que terminei o doutorado pude me dedicar a gravar e realizar um trabalho solo autoral o AFINIDADES e foi muito muito bom e marcante por ser direcionado por mim.

Nestes últimos anos minha parceria com Silvério Pontes e Maionese da flauta tem sido bem estreita e temos tocado muito no grupo Choro na Rua e Projeto Gafieirando. Quero gravar com esses dois projetos ainda e continuar compondo.”

Como é ser uma mulher saxofonista nesse meio nos dias atuais?

Daniela: “Gosto muito de ser mulher saxofonista, houve muitas conquistas femininas nestes últimos anos. Grupos de apoio entre mulheres, grupos de mulheres compositoras, coletivos, mais mulheres tocando, e servindo de referência, isso é muito bom e naturaliza este processo de inserção de mais mulheres na música instrumental e instrumentistas. Mas ainda estamos no processo. Eu era meio rara, no início de carreira tipo 25 anos atrás. Eu sempre digo que uma falta que eu senti e tive, e talvez até por ser mulher, acabou que me ajudou: Eu não era chamada para tournées de cantores talvez por não poder dividir o quarto e ser mais custoso para a produção ou por não competir atenção com cantoras, isso sempre me frustrou, os melhores cachês eram este tipo de trabalho. Agora não ter sido chamada para estes trabalhos de acompanhamento de cantores e gravações me impulsionaram a promover eu mesma a minha carreira, e isto foi muito bom. Quem me serviu de modelo foi o Paulo Moura, porque ele em determinado momento da vida musical seguiu seus projetos pessoais e eu fiz isso muito cedo.”

Com relação ao álbum "Afinidades" (2018):

Como foi a idealização e produção desse trabalho?

Daniela: “Esse projeto durou alguns anos sendo feito e na verdade reuniu algumas músicas que eu já tinha composto e gravado como “Raxin” e “Seu Silva” no CD Brazilian Breath, “Mergulho” no CD Sincronia Carioca e Memories from waterside, “Amigos eternos” que já tinha gravado com letra e tinha o nome de “Mergulho no passado” no CD A Vida Vale a Pena. Algumas músicas eu vinha compondo ao longo do tempo e “Xan xan” eu compus já durante o processo de gravação. Eu quis buscar sonoridades diferentes e queria gravar com pessoas que eu tivesse intimidade. O quarteto base que eu escolhi: Domingos Teixeira – violão, Xande Figueiredo- bateria e Rodrigo Villa-contrabaixo já vinham tocando comigo desde 2003 na época de lançamento do Brazilian Breath e nós tocávamos muito em bailes tipo choro gafeira, no Rio Scenarium, nos quiosques aqui no Rio, no Tribos que é um bar de Jazz, tínhamos intimidade com o repertório e fizemos vários shows juntos. O processo de gravação foi tranquilo. Chamei amigos para gravar e compus para amigos e familiares. Gravei duas faixas com coras que era um sonho antigo. Em 2014, eu gravei muitas músicas para ficar num banco de composições do meu produtor japonês e eu estava com muitas músicas novas, fiquei trabalhando essas músicas, reelaborando, rearranjando e bolando a ideia do CD. Quando eu terminei o doutorado, centrei na produção e finalização do CD. Fui ouvindo o som de cada música para chamar as participações especiais.”

Quais as inspirações e principais referências para a composição das canções e criação dos arranjos?

Daniela: “Chico Buarque, Pixinguinha, samba-jazz, do tipo Romero Lubambo, Gabriel Improta, bossa nova, Hermeto Pascoal Egberto Gismonto, Aurea Martins, sons do Silvério Pontes, Anat Cohen, Maionese, Zé Menezes, Tom Jobim, Jacob do bandolim, Sivuca, João Donato, Paulo Moura, Luiz Gonzaga. Experiencias de arranjo com o CD do Villa Lobos e da rede Globo, Arranjos do Zé Menezes, aulas do Vitor Santos de arranjo, conversas com Henrique Cazes e Oswaldo Carvalho sobre cordas, testava tudo em casa comigo mesmo, fazendo pré-produção dos arranjos. E trabalhei na pós edição, escolhi solos e melhores takes.”

Quais suas impressões a respeito da cena de produção musical autoral no Brasil?

Daniela: “Eu sempre gostei de projetos autorais e sempre entendi que era um momento artesanal de nossas produções, faço porque tenho que fazer faz parte do meu ofício e necessidade. Eu acredito que muita gente opera com esta motivação também como um artesão do som. Eu gosto muito de ouvir meus colegas, meus amigos e descobrir sonoridades contemporâneas. Mesmo sabendo que muitas vezes é complicado financeiramente.”

Anexos

Partituras integrais

Anatilda

Daniela Spielmann

5 **D6** **Fdim** **Em**
I Aproximação cromática IIm

9 **A7** **D6** **Fdim** **Em**
V7 I Aproximação cromática IIm

13 **A7** **D6** **Ddim** **Em**
V7 I Aproximação cromática IIm

17 **A7** **D6** **Ddim** **Em**
V7 I Aproximação cromática IIm

Figura 66 - Anatilda analisada harmonicamente

2

21 **A7** **Am7** **D7** **Gmaj7**
 V7 IIm7 V7/IV IV7M

25 **Gmaj7** **Bm7** **E7** **Em7**
 IV7M IIm7 V7/V7 IIm7

29 **A7** **D6** **Ddim** **Em**
 V7 I Aproximação cromática IIm

33 **A7** **D6** **Ddim** **Em**
 V7 I Aproximação cromática IIm

37 **F#m7(b5)** **B7(b9)** **Em7** **Gm6** **F#m7**
 IIm7(b5) V7/IIm IIm7 IVm (empréstimo modal) IIIIm7 →

41 **B7** **E7** **Eb7** **To Coda** 1. **D6**
 V7/IIm → V7/V7 SubV7/I I

Figura 67 - Anatilda analisada harmonicamente

45 **D6** | 2. **D6** **D6** **F#7** 3

I I I V7/Im

49 **F#7** **Bm** **Bm** **B7**

V7/Im Im Im V7/IVm

53 **B7** **Em** **Em** **F#7**

V7/IVm IVm IVm V7/Im

57 **F#7** **Bm** **Bm/A** **G#m7(b5) C#7** **F#** **D#m**

V7/Im Im Im IIIm7(b5)/V_V7/V I VIm

↓ Modulação para F#

61 **G#m** **C#7** **F#7** **A7** **F#7**

IIIm V7/I V7/IVm V7/III V7/Im

↓ Fim da modulação

65 **F#7** **Bm** **Bm** **B7**

V7/Im Im Im V7/IVm

Figura 68 - Anatilda analisada harmonicamente

4

69 **B7** **Em** **Em** **A7**
 V7/IVm IVm IVm V7/III

73 **A7** **D7** **Fdim** **Em**
 V7/III V7/VI Aproximação cromática IVm

77 **A7** **D6** | 1. **D6** | 2. **D6** **D.S. al Coda**
 V7/III I I I

81 **D6** **D6** **Eb6** **Eb6**
 I I Np Np

85 **D6** **D6** **D6** **D6**
 I I I I

Figura 69 - Anatilda analisada harmonicamente

Raxin

Daniela Spielmann

INTRO

The image shows a musical score for the piece 'Raxin' by Daniela Spielmann. The score is in 2/4 time and consists of several systems of staves. The first system is labeled 'INTRO'. The second system starts at measure 5 and includes a first ending bracket. The third system starts at measure 9 and includes a second ending bracket. The fourth system starts at measure 13. The fifth system starts at measure 17 and includes a section labeled 'A' with a red 'Am7' chord annotation above it and a 'VIm7' chord annotation below it. The sixth system starts at measure 21 and includes four red chord annotations: 'F7sus4', 'F7', 'Bbmaj7(+5)', and 'Bb6'. Below these annotations are their respective Roman numeral equivalents: 'V7sus4/bVII', 'V7', 'IVmaj7/IV', and 'IV6/IV'. The bottom staff of the sixth system shows the corresponding chord voicings for these chords.

Figura 70 - Raxin analisada harmonicamente

2

25 **Eb7sus4** **Eb7(#11)** **Ab7(13)** **Db7**
 V7sus4/bVI V7(#11)/bVI subV7(13)/V subV7

29 **G7** 1. **Dm7** **G7** **C6** **Bm7(b5)** **E7(b9)**
 V7 IIm7 V7 I6 IIm7(b5)/VIm V7(b9)/VIm

33 2. **Dm7** **G7** **C6**
 IIm7 V7 I6

36 **C6** **G7sus4** **G/F**
 I6 I6 V7sus4 V

40 **C/E** **C7sus4** **C7** **Fmaj7** **D7**
 I V7sus4/IV V7/IV IVmaj7 V7/V

44 **Dm7** **G7b13** **C6/G**
 IIm7 V7(13) I6 I6

Figura 71 - Raxin analisada harmonicamente

48 **G7sus4** **G/F** **C/E** **C7sus4** **C7** 3

V7sus4 V I V7sus4/IV V7/IV

52 **Fmaj7/C** **D/C** **Dm7** **G7b13**

IVmaj7 V/V IIIm7 V7(b13)

56 **F#m7(b5)** **Fm6** **C/E** **Am7**

#IVm7(b5) IVm6 I VIm7

60 **D7(9)** **G7b13** **C/Bb** **Gm7** **C7**

V7(9)/V V7(b13) V7/IV IIIm7_V7

64 **F#m7(b5)** **Fm6** **C/E** **A7b13**

#IVm7(b5) IVm6 I V7(b13)/IIIm

68 **D7(b9)** **Db7(9)** **To coda** **Ab/Gb**

V7(9)/V subV7(9) V7(bIII)

Figura 72 - Raxin analisada harmonicamente

4

72 **A INTRO E CODA 1** **CODA 1**

Ab/Gb *Dm6/F*

V7(bIII) V7(bIII) IIm7(b5)/VIm

76 **AO A E CODA** **CODA 2**

E7b13 *C7sus4* *Gb7(#11)* *Fmaj7*

V7(b13) V7sus4 subV7(#11)/IV IVmaj7

80 *Bb7(13)* *E7(13)* *E7b13* *Am7* *D7(9)*

bVII7(13) V7(13)/VIm V7(b13)/VIm VIm7 V7(9)/V

84 *G7b13* *C/Bb* *Gm7* *C7* *sx* *F#m7(b5)*

V7(b13) V7/IV IIm7/IV_V7/IV #IVm7(b5)

88 *Fm6* *E7(b9)13* *E7(b9)b13* *Am7* *D7(9)*

IVm6 V7(b9)13/VIm V7(b9)b13/VIm VIm7 V7(9)/V

92 *Db7(9)* *C/D* *D/E*

subV7(9) V7sus4(9)/V V7sus4(9)/VIm

Figura 73 - Raxin analisada harmonicamente

Lobo-Guará

Daniela Spielmann

5

9

To coda

13

17

Chord analysis (Roman numerals):

- Measure 1: V7
- Measure 2: G7
- Measure 3: IIm
- Measure 4: V7
- Measure 5: C (I)
- Measure 6: Am (IVm)
- Measure 7: Dm (IIm)
- Measure 8: G7 (V7)
- Measure 9: C6 (I6)
- Measure 10: Dm (IIm)
- Measure 11: G7 (V7)
- Measure 12: Bb7sus4 (V7sus4/bIII)
- Measure 13: Bb7 (V7/bIII)
- Measure 14: Eb (bIII)
- Measure 15: C/E (I)
- Measure 16: A7 (V7/IIm)
- Measure 17: D (V7/V7)
- Measure 18: Am (VIm)
- Measure 19: D7 (V7/V7)
- Measure 20: Dm (IIm)
- Measure 21: G7 (V7)
- Measure 22: Ab (I)
- Measure 23: Bbm (IIm)
- Measure 24: Cm (IIm)
- Measure 25: Dbm (IVm)
- Measure 26: Eb7 (V7)
- Measure 27: Eb7sus4 (V7sus4)
- Measure 28: Eb7(#11) (V7)
- Measure 29: Eb7 (V7)
- Measure 30: Cm7(b5) (IIm)
- Measure 31: F7 (V7/IIm)

Figura 74 - Lobo Guará analisada harmonicamente

2

21 **Bbm** **Dm7(b5)** **G7** **Cm** **D \flat** **D \flat m**

IIm IIm V7/IIIIm IIIIm IV IVm

25 **A \flat /C** **Bdim** **Bbm** **E \flat 7** **A \flat** **E \flat 7** **A \flat** **G7**

I IIm V7 I V7 I V7/IIIIm

Coda

29 **Dm** **G7** **G7** **virada**

IIm V7 V7

33 **G7** **virada**

V7

37 **C6**

I6

Figura 75 - Lobo Guará analisada harmonicamente

Termo de consentimento livre e esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Querido participante,

Sou estudante do curso de pós-graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia e estou realizando a pesquisa de mestrado intitulada "Análise estilística de performance do álbum *Afinidades* (2008), Daniela Spielmann", sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior.

A pesquisa tem como objetivo geral: analisar e entender como a saxofonista Daniella Spielmann constrói a sonoridade do seu CD "Afinidades" (2008), a partir da estética/estilística do choro, além de compreender como se dá a linguagem do choro enquanto gênero.

Você participou respondendo um questionário escrito que será utilizado na pesquisa. As suas ideias serão utilizadas apenas com fins acadêmicos, na dissertação de mestrado e em eventuais publicações científicas.

Qualquer dúvida a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Monamares Lúcio Copetti (monamaresc@gmail.com).

Uberlândia, 17 de agosto de 2021.

Monamares Lúcio Copetti
Orientanda

Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior
Orientador

Eu aceito participar do projeto de pesquisa supramencionado, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido(a) e, por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos às minhas ideias.



Daniela Spielmann Grosman
Daniela Spielmann (nome artístico)

Figura 76 - Termo de consentimento livre e esclarecido