

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Ariane Wink

**ARRANJOS MUSICAIS PARA O GRUPO A CAPPELLA VOICE IN**

Porto Alegre

2018

Ariane Wink

**ARRANJOS MUSICAIS PARA O GRUPO A CAPPELLA VOICE IN**

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

Orientadora: Profa. Dra. Caroline Soares de Abreu

Porto Alegre

2018

#### CIP - Catalogação na Publicação

Wink, Ariane  
Arranjos musicais para o grupo a cappella Voice  
In / Ariane Wink. -- 2018.  
162 f.  
Orientadora: Caroline Soares de Abreu.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto  
Alegre, BR-RS, 2018.

1. música popular. 2. arranjos. 3. música a  
cappella. I. Abreu, Caroline Soares de, orient. II.  
Título.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, especialmente meus pais, que me deram apoio desde minha infância para que eu realizasse meu sonho e trabalhasse no que mais amo.

Aos meus parceiros de *gig* que também me apoiaram nessa jornada de cursar música a nível superior, aos meus amigos que acompanham e acreditam no meu trabalho, que são compreensivos quanto às minhas frequentes ausências nos momentos de diversão por conta de trabalho, que me incentivam muito e me dão energia para seguir no caminho.

Aos meus colegas e professores da faculdade com quem aprendi tanto e troquei experiências que formam a música que sou hoje.

Ao Felipe, ao Luiz, ao Rafael e à Débora, com quem divido meu sonho, que são hoje minha segunda família e que foram inspiração para este trabalho de conclusão da graduação.

À minha orientadora, que abraçou minha ideia, que trouxe reflexões essenciais para este trabalho e para minha vida tanto na orientação quanto durante o curso.

## RESUMO

Este projeto de graduação consiste em um caderno de arranjos musicais com a descrição dos processos de criação dos mesmos. Os arranjos foram desenvolvidos para o grupo musical *a cappella* que integro: Voice In. O grupo é formado por 5 integrantes: Felipe Andrade, idealizador do grupo, que tem como classificação vocal baixo e realiza esta função nos arranjos; Luiz Fernando Kremer Jr., *beatboxer* (realiza a percussão vocal e efeitos sonoros); Rafael Strey, contratenor que, junto comigo (Ariane Wink, *mezzosoprano*) e Débora Neto (também *mezzosoprano*), executa as melodias principais, contracantos e preenchimento harmônico. O repertório abrange os gêneros *pop*, *hip-hop*, R&B, *reggae*, *samba-reggae*, *funk melody*, *pop-rock*, *reggaeton* e outros gêneros de música latina, e ainda subgêneros de música eletrônica, com foco na valorização da trajetória de quatro mulheres intérpretes e compositoras: Rihanna, Anitta, Ivete Sangalo e Shakira. Os arranjos estão em formato de *medleys* (*pot-pourri*), ou seja, miscelânea de várias músicas, no caso, sucessos na voz da intérprete que é homenageada em cada arranjo.

Palavras-chave: Música popular, arranjos, música *a cappella*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Antes e depois das alterações nos compassos 7 e 8. ....	17
Figura 2 – Antes e depois das alterações nos compassos 9 e 10. ....	18
Figura 3 – Antes e depois das alterações em “ <i>Take a Bow</i> ”. ....	19
Figura 4 – Melodia anterior dos vocais em “ <i>Work</i> ”. ....	20
Figura 5 – “ <i>Work</i> ” depois das alterações (c-93). ....	20
Figura 6 – “ <i>Work</i> ” depois das alterações (c-94). ....	21
Figura 7 – Transição para “ <i>Essa Mina É Louca</i> ”. ....	26
Figura 8 – <i>clave de son</i> 3-2 no baixo. ....	27
Figura 9 – variação da <i>clave</i> no contratenor. ....	28
Figura 10 – variação na linha de <i>mezzosoprano</i> 2. ....	28
Figura 11 – “ <i>Essa Mina É Louca</i> ” ....	29
Figura 12 – “ <i>Meiga e Abusada</i> ” (c-84 a c-87).....	31
Figura 13 – “ <i>Meiga e Abusada</i> ” (c-88 a c-91).....	31
Figura 14 – “ <i>Festa</i> ” (c-18 a c-21). ....	34
Figura 15 – Transição de “ <i>Festa</i> ” para “ <i>Berimbau Metalizado</i> ”. ....	35
Figura 16 – Transição para “ <i>Abalou</i> ”.....	36
Figura 17 – Transição para “ <i>Tempo de Alegria</i> ”. ....	37
Figura 18 – Primeira modulação para “ <i>Na Base do Beijo</i> ”.....	38
Figura 19 – Modulação para “ <i>Na Base do Beijo</i> ” final. ....	38
Figura 20 – Transição para “ <i>Não Precisa Mudar</i> ”. ....	39
Figura 21 – Transição para “ <i>Zero a Dez</i> ”. ....	39
Figura 22 – “ <i>Objection (Tango)</i> ” e “ <i>Beautiful Liar</i> ”. ....	44
Figura 23 – Padrão rítmico em “ <i>Whenever, Wherever</i> ”. ....	45
Figura 24 – Modulação direta para “ <i>Estoy Aquí</i> ”. ....	46

## SUMÁRIO

INTRO.....	8
Construção dos Arranjos .....	11
1. History of Rihanna.....	15
1.1. Arranjo.....	15
2. Anitta Medley.....	23
2.1. Arranjo.....	25
3. Ivete Medley .....	33
3.1. Arranjo.....	33
4. Shakira Medley.....	41
4.1. Arranjo.....	43
Considerações Finais .....	48
Referências Bibliográficas .....	50
ANEXOS.....	53
History of Rihanna .....	54
Anitta Medley .....	85
Ivete Medley .....	112
Shakira Medley .....	135

## INTRO.

Decidida a ser cantora profissional desde muito cedo, comecei a estudar violão e a subir nos palcos aos 9 anos. Desde lá, participei de diversos concursos musicais, cantei em diversos eventos, fiz parte de grupos vocais e bandas até que, em 2014, ingressei no curso de Música Popular na UFRGS.

No começo de 2015, fui convidada a integrar um projeto de música *a cappella*<sup>1</sup>. Felipe Andrade, quem entrou em contato comigo, cantou durante muitos anos em grupos vocais na Igreja Adventista e saiu com o intuito de formar um grupo *a cappella* voltado para o gênero *pop*. Desde 2009, ele procurava as pessoas para integrarem o projeto, tendo passado por várias formações. Em 2013, encontrou Luiz Kremer em uma matéria do jornal Vale dos Sinos cujo título era “Do Basquete ao *Beatbox*”, que contava a trajetória dele, antes jogador de basquete, que se tornou *beatboxer*. Sendo os dois da mesma cidade, passaram juntos a buscar a formação do grupo. Em 2014, encontraram Rafael Strey na plataforma “Forme sua Banda”, na internet, onde músicos criam perfis e procuram outros músicos para trabalho. Também pela internet, mas através de um vídeo meu no *YouTube*, Felipe me descobriu e entrou em contato em março de 2015 para participar do projeto. Após um tempo, aceitei a proposta e passamos mais alguns meses conversando e tentando buscar outros integrantes. A primeira formação que tivemos contava com 6 pessoas: baixo, *beatboxer*, 2 *mezzosoprani* e 2 contratenores. Com isso, tivemos a ideia do nome “Voice In”, por fazer referência ao gênero vocal e também pensando na sigla VI, que equivaleria a 6 em números romanos. Quando já tínhamos iniciado as gravações do primeiro arranjo, dois integrantes desistiram do projeto e passamos novamente a buscar, porém sem esperança de unirmos 6 pessoas, mudamos os planos para 5. No começo de 2016, encontramos a quinta integrante e conseguimos finalizar a primeira música, tendo que readaptar o arranjo para 5 vozes. Gravamos um videoclipe, lançamos no *YouTube* em maio daquele ano e a repercussão foi logo bastante positiva. Contamos com a divulgação de várias páginas e portais sobre

---

<sup>1</sup> Música *a cappella* ou *alla cappella* é música exclusivamente vocal, sem acompanhamento de instrumentos. Quando há instrumento, este realiza apenas uma função melódica, como se fosse outra voz. (MAITLAND, J. A. Fuller. **Grove’s Dictionary of Music and Musicians**. 2 ed. Vol. I. New York: The Macmillan Company, 1904.)

música pop, canais de *react*<sup>2</sup> do *YouTube*, programas de TV com repercussão nacional etc. No mês seguinte, publicamos outro videoclipe e, preparando-nos para o terceiro, uma integrante desistiu do projeto. Na mesma semana, entramos em contato com Débora Neto, que aceitou prontamente participar do projeto. E assim, chegamos à formação atual: Felipe Andrade<sup>3</sup> (baixo), Luiz Kremer<sup>4</sup> (beatboxer), Rafael Strey<sup>5</sup> (contratenor), Ariane Wink e Débora Neto<sup>6</sup> (*mezzosoprani*)<sup>7</sup>. Os primeiros arranjos foram produzidos por Felipe. Em seguida, comecei a participar como arranjadora, pondo em prática o aprendizado que tive com ele aliado aos aprendizados do curso de música em disciplinas como Harmonia, Percepção Musical, Contraponto e Arranjos Vocais e Instrumentais.

Percebemos que, no Brasil, a música *a cappella* voltada para o *pop* e com a incorporação do *beatbox* ainda é muito pouco explorada em comparação com os Estados Unidos, onde existem franquias de filmes, séries de televisão e *reality shows* voltados para este gênero musical. O Voice In, entre outros grupos, sente a responsabilidade de agregar ao cenário *a cappella*, tornando o gênero mais acessível por parte do grande público ao trabalhar com repertório mais popular.

---

<sup>2</sup> Canais de vídeo em que os *youtubers* (pessoas que produzem conteúdo para a plataforma de vídeos e são remunerados por isso) filmam sua reação a vídeos de diversos assuntos.

<sup>3</sup> Cantor, arranjador e idealizador do grupo Voice In, Felipe Andrade canta desde os 10 anos em grupos vocais, iniciando sua trajetória musical na Igreja Adventista. Estudou canto no Conservatório Adventista Musical de Taquara (CAMTA). Iniciou o curso superior de Fonoaudiologia, migrou para Licenciatura em Música, trancando seus estudos por conta da demanda de shows e produção de arranjos para o grupo.

<sup>4</sup> Luiz Kremer, também conhecido como LuizKBeat, começou a aprender *beatbox* em 2011 de forma independente. Participou de competições como o campeonato Battle Pela Vida em 2012 e o campeonato Beatbox Latino Presente, em 2013. Em 2015, ingressou no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Ver mais: <https://www.youtube.com/user/LuizKremerBBX/videos>.

<sup>5</sup> Rafael Strey iniciou seus estudos em música ainda criança. Graduiu-se em 2012 no curso de Licenciatura em Música do Centro Universitário Metodista (IPA). Especializado em *belting* e Fisiologia da Voz Cantada, atua como professor de técnica vocal. Ver mais: <https://www.youtube.com/user/rafastreyoficial/videos>.

<sup>6</sup> Débora Neto estuda música desde os 2 anos de idade e começou a cantar profissionalmente aos 7 anos. Em 2003, foi convidada a gravar o CD “Um Natal em Família” com Isabela Fogaça, dando origem a um espetáculo musical que durou 11 anos, com apresentações em diversos estados. Em 2012, participou do reality show Ídolos, transmitido pela Rede Record. Em 2016, conquistou o 2º lugar na categoria universitária do Festival Canto Livre, também foi vice-campeã do Festival da Canção Francesa e no ano seguinte, conquistou o 3º lugar no mesmo festival. Formada em Jornalismo pela Uniritter, também atua como dubladora. Ver mais: <https://www.youtube.com/user/deboracneto/videos>.

<sup>7</sup> Baixo: Assim como o conhecido instrumento contrabaixo, quem tem essa classificação vocal tem o tipo de voz mais grave. *Beatbox*: quem realiza percussão vocal e reproduz efeitos de música eletrônica. Contratenor é a voz masculina mais aguda, que tem a mesma tessitura de uma cantora feminina *contralto* ou *mezzosoprano*. *Mezzosoprano* é a voz feminina intermediária entre *contralto* (voz feminina mais grave) e *soprano* (mais aguda).

A escolha das cantoras homenageadas foi pessoal minha e dos integrantes do grupo. Temos em comum a forte influência de cantoras *pop* na nossa formação musical e decidimos valorizar suas trajetórias por meio de arranjos que mesclassem os sucessos de cada uma. Quero ressaltar o papel dessas mulheres em diferentes aspectos: como compositoras, intérpretes, produtoras musicais e administradoras de suas carreiras. Algumas são compositoras da maioria das canções que interpretam e outras construíram suas carreiras principalmente como intérpretes, ainda que tenham algumas composições suas incluídas neste trabalho. Com a característica em comum de que todas circulam no mercado *pop*, se encaixam perfeitamente no que Susan McClary escreveu a respeito de Madonna em “*Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*” (1991):

“[...] Com certeza, os produtos atribuídos a Madonna são o resultado de processos colaborativos complexos envolvendo a contribuição de coautores, músicos de estúdio, diretores de vídeo, técnicos, especialistas em marketing e assim por diante. Como é o caso na maioria dos *pop*, não existe um único gênio original para esta música. No entanto, os testemunhos de colegas de trabalho e entrevistadores indicam que Madonna tem muito controle sobre quase todas as dimensões de sua personalidade midiática e sua carreira. Mesmo que certos componentes de músicas ou vídeos sejam contribuídos por outros artistas, ela ganhou e mantém o direito de decidir finalmente o que será divulgado sob o seu nome. Pode ser que Madonna seja melhor compreendida como chefe de uma corporação que produz imagens de sua auto-representação, e não como o artista espontâneo e "autêntico" da mitologia do rock. Mas uma marionete ela não é.”<sup>8</sup> (MCCLARY, 1991, p. 149).

Vale ressaltar a importância de todas as artistas aqui citadas como intérpretes. Apesar de que, neste trabalho, tratam-se de rearranjos que serão interpretados pelos integrantes do Voice In (ou outros que tiverem acesso a esse

---

<sup>8</sup> No original: "To be sure, the products ascribed to Madonna are the result of complex collaborative processes involving the input of co-writers, co-producers, studio musicians, video directors, technicians, marketing specialists, and so forth. As is the case in most *pop*, there is no single originary genius for this music. Yet the testimonies of co-workers and interviewers indicate that Madonna is very much in control of almost every dimension of her media persona and her career. Even though certain components of songs or videos are contributed by other artists, she has won and fiercely maintains the right to decide finally what will be released under her name. It may be that Madonna is best understood as head of a corporation that produces images of her self-representation, rather than as the spontaneous, "authentic" artist of rock mythology. But a puppet she's not."

material e o reproduzirem), as canções somente chegaram aos ouvintes através da significação dada por elas na construção de suas *performances*. Muitas vezes, as composições de terceiros são feitas diretamente para elas, ou seja, a persona da intérprete foi quem inspirou a composição. Assim como os demais personagens que atuaram na produção de cada canção, elas podem ter a importância de coautoras da obra no resultado final que chega aos ouvintes. Não pretendo, neste trabalho, tratar de questões mais amplas sobre *performance*, no entanto, vale ressaltar trabalhos mais aprofundados nesta questão, ver “*Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*” (MCCLARY, 1991) e “Sob Medida: personagens femininas em canções de Chico Buarque e suas performances por Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa” (ABREU, 2017).

Ao longo deste trabalho, subdivido as análises em um breve histórico da carreira de cada cantora, seguido da análise do arranjo. Veremos alguns casos em que, no começo de sua carreira, as cantoras, que já tinham contrato com gravadoras, não tinham poder de decisão sobre seu trabalho, mas com muita insistência, conquistaram autonomia e poder de decisão, e foi aí que os resultados foram mais positivos, obtendo maior repercussão, sucesso e críticas positivas. Percebe-se que a criatividade e o poder de decisão podem ser barrados pelas gravadoras e pelo mercado, impedindo que artistas revelem todo seu potencial.

Sendo assim, em minha posição como mulher musicista, pretendo valorizar o trabalho de mulheres intérpretes, compositoras, produtoras musicais e arranjadoras, como o papel que desempenho no grupo ao qual pertenço e que escolhi desenvolver neste trabalho.

### **Construção dos Arranjos**

Antes de conhecer meus hoje companheiros de grupo, tomei conhecimento do Pentatonix, grupo estadunidense que ganhou muita notoriedade nos últimos anos ao participar da terceira temporada do *reality show* de grupos *a cappella* chamado “*The Sing-Off*”, trazendo uma maneira ímpar de fazer música *a cappella*, contando com 5 integrantes: Kirstin Maldonado (*mezzosoprano*), Mitch Grassi (contratenor), Scott Hoying (barítono), Avi Kaplan (baixo, recentemente substituído por Matt Sallee) e Kevin Olusola (*beatboxer*). O primeiro vídeo deles ao qual assisti chama-se

“*Evolution Of Music*”<sup>9</sup>, em que eles fazem um breve apanhado histórico da música (centrando-se na música erudita europeia e, depois, na música popular dos Estados Unidos), passando rapidamente pelo século XI através do hino “*Salve Regina*” de Contracto, seguido pelo “Cânone em Ré Maior” de Pachelbel (séc. XVII), “Sinfonia n.º 5” de Beethoven (séc. XIX) e, por fim, trazendo algumas músicas representando cada década do século XX e as duas primeiras décadas do século XXI até 2012. Após, eles publicaram mais arranjos com a mesma proposta do “*Evolution*”, trazendo os principais *singles* da carreira de artistas como Beyoncé e Michael Jackson em ordem cronológica.

Inspirados nisso, para nosso primeiro arranjo, decidimos realizar um *medley* sobre a trajetória de uma artista importante para nós e para o cenário *pop*, a barbadense Rihanna. A organização das músicas foi feita seguindo a ordem cronológica dos *singles* escolhidos. Na hora de publicar, lembrei de uma reflexão feita em 2014 pelo professor Celso Loureiro Chaves durante a disciplina de História da Música, em que ele defendeu o não uso da expressão “evolução da música”, por sugerir que a música mais recente seja melhor e mais evoluída que as produções anteriores<sup>10</sup>. Pensando nisso, sugeri ao grupo que utilizássemos outro título, que foi “History of Rihanna”, em vez de “*Evolution of Rihanna*”<sup>11</sup>.

Após algumas outras produções para nosso canal no YouTube, percebemos a necessidade de trabalhar com música nacional, já que só havíamos gravado arranjos de músicas internacionais. Nossa ideia se voltou para Anitta, que transita entre *funk carioca*, *pop*, *eletropop*, entre outros. Dessa vez, a ordem das músicas não se deu pela cronologia, e sim, pela proximidade de tonalidade e/ou andamento entre as músicas, nos facilitando a execução do arranjo. A partir daí, passamos a seguir este princípio para a organização das músicas nos *medleys* seguintes.

Em geral, a construção dos *medleys* começa com uma pesquisa sobre a cantora, seleção das músicas mais marcantes da sua carreira, o agrupamento destas por andamento e tonalidade e outras características que sejam semelhantes entre as músicas, como o padrão rítmico. Geralmente, agrupo as músicas com características mais próximas e faço o arranjo por partes. Depois, uno os grupos

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IExW80sXsHs>. Acesso em 3 jan. 2018.

<sup>10</sup> (Informação oral).

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=35ag3Z-iPek>. Acesso em 7 jan. 2018.

com as transições necessárias, como modulação de tom, *accelerando* ou *rallentando*.

As linhas do baixo e do *beatbox* são feitas adaptando o contrabaixo e a percussão do arranjo original para as habilidades vocais dos nossos integrantes, às vezes incrementando, quando a linha do arranjo original for mais simples e o ouvido requisitar mais preenchimento dentro do arranjo vocal. Os solos são distribuídos entre as vozes superiores (*mezzosoprani* e contratenor), respeitando as características vocais de cada um, como extensão e timbre – em alguns momentos, o baixo toma a melodia principal e o *beatboxer*, que tem tessitura de barítono, substitui sua função, ou o *beatboxer* mantém-se na sua função enquanto as vozes superiores dão sustentação harmônica com notas mais longas. Por último, são feitos os preenchimentos com as outras duas vozes.

Entre as técnicas utilizadas para preenchimento, temos: harmonização em bloco a 4 entre baixo, contratenor e *mezzosoprani*; harmonização em bloco a 3 entre contratenor e *mezzosoprani* ou entre o baixo e duas vozes que não estiverem solando; harmonização em bloco a 2 entre as duas vozes agudas que não estiverem solando ou, quando há *solii*<sup>12</sup> entre duas vozes, a outra voz pode ser harmonizada com o baixo. Também foram utilizados elementos presentes no arranjo original, como a melodia de algum instrumento ou conjunto de instrumentos, e desenvolvidos ou adaptados para as possibilidades vocais.

Utilizando o programa de notação musical *MuseScore*, a escrita na pauta foi organizada da voz mais aguda para a mais grave (como é o padrão em arranjos vocais), e o *beatbox* abaixo. No entanto, em “*History of Rihanna*”, o *beatboxer* se transfere algumas vezes para a pauta de barítono, então optei por deixar esta pauta próxima à de *beatbox* e abaixo deste, para não poluir a visualização quando a pauta de barítono não for utilizada. Embora a extensão vocal das *mezzosoprani* e do contratenor sejam muito semelhantes, minha voz é um pouco mais aguda que a de Débora Neto, que, por sua vez, é um pouco mais aguda que a de Rafael Strey. Portanto, mesmo que nem sempre minha linha seja a mais aguda, nomeei-a *Mezzosoprano 1* e a linha de Débora Neto de *Mezzosoprano 2*.

Ainda não há um padrão de escrita em partitura para *beatbox*. Um sistema de notação foi desenvolvido em 2002 por Mark Splinter e Revd Gavin Tyte, da

---

<sup>12</sup> Plural de *solo*. Melodia principal que é harmonizada em bloco.

plataforma *Humanbeatbox.com*, chamado *Standard Beatbox Notation (SBN)*, como um método de ensino e aprendizado da arte de percussão vocal. Consiste em utilizar os fonemas da língua inglesa para simular os sons do *beatbox*, como onomatopeias. Porém o SBN tem suas limitações (assim como a partitura), não permite a escrita de todos os sons produzidos pelo *beatboxer*, não pode ser usado para escrever melodias. Portanto, preferi utilizar os princípios para notação de bateria em partitura: pauta de 5 linhas, com clave de percussão. Os elementos de *beatbox* que simulam instrumentos pertencentes à bateria foram escritos como tais, a exemplos o bumbo, o *hi-hat* e a caixa. Efeitos não pertencentes à bateria foram escritos como o som de bateria a que mais se assemelham e com a descrição na pauta ou indicação do nome da técnica acima da nota.

A linha de baixo foi escrita como para o instrumento de mesmo nome. Onde não há indicação de letra, deixo a critério do intérprete a escolha das sílabas e sons que se aproximem do som do instrumento.

## 1. History of Rihanna

Robyn Rihanna Fenty, conhecida como Rihanna e creditada em suas composições e colaborações como Robyn Fenty, nasceu em Barbados em 20 de fevereiro de 1988. Em 2004, foi apresentada por um amigo ao produtor musical Evan Rogers, que passava as férias em Barbados. Rogers, junto de Carl Sturken, produziu algumas gravações com Rihanna em Nova Iorque no ano seguinte, mesmo ano em que ela teve seu trabalho apresentado a Jay-Z, na época vice-presidente da Def Jam Recordings (editora de posse da Universal Music Group), que decidiu assinar contrato com a cantora. Em 2005, então, teve seu primeiro álbum lançado, “Music Of The Sun”. Até 2016, lançou 8 álbuns no total, vendeu mais de 54 milhões de álbuns, mais de 210 milhões de *singles*, tendo 280 prêmios recebidos e 370 indicações<sup>13</sup>. Inspirada em cantores como Mariah Carey, Madonna, Beyoncé e Bob Marley, seu trabalho sofre influências de *hip-hop*, *R&B*, *eletropop* e de música afro-caribenha, como o *reggae* e o *dancehall*.

### 1.1. Arranjo

A escolha das músicas foi feita com base nos singles de maior sucesso da carreira, priorizando canções pertencentes a álbuns da cantora. Uma colaboração em parceria com Shakira encontra-se no quarto arranjo deste trabalho: a canção “*Can’t Remember To Forget You*”. Com a intenção de retratar a trajetória em ordem cronológica, Felipe e Luiz trabalharam nas transições entre uma música e outra, sempre registrando em áudio para, além de registro, testarem o resultado sonoro. Devido às dificuldades para encaixar, algumas canções ficaram de fora do arranjo.

“Eu comecei a elaborar as harmonias vocais com base nas músicas originais, pegando só os trechinhos mais conhecidos pelo público, para que, na hora do vídeo, eles ficassem animados por terem lembrado da música e fiquem com aquela sensação de nostalgia” [...] “Levamos umas 36h a fio arranjando e gravando”. (ANDRADE, 2017).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Informações do site oficial da cantora, disponível em: <http://rihanna.com/bio/>. Acesso em 8 jan. 2018.

<sup>14</sup> (Informação oral).

Após esse processo, tivemos a alteração na formação do grupo. A primeira versão do arranjo fora feita para 6 vozes, a adaptação foi feita retirando dos vocais de preenchimento as linhas dispensáveis, como as que dobravam notas das outras vozes. Na primeira gravação, o arranjo contava com quase 6 minutos de duração. Após a gravação e lançamento, fomos convidados a participar de alguns programas de TV em que nos solicitaram a redução do arranjo. Então, fizemos umas adaptações e eliminamos mais algumas músicas, resultando em pouco mais de 4 minutos. Desde então, passamos a executar a versão reduzida nos shows. Depois que tivemos uma mudança na formação do grupo, sentimos a necessidade de uma gravação da nova versão e com a nova integrante. Foi então que, durante a concepção deste trabalho, resolvi fazer mais algumas adaptações no arranjo.

A primeira etapa da minha contribuição foi a transcrição do arranjo conforme vínhamos executando nos shows. Já durante esse processo, comecei a fazer algumas alterações. A primeira foi na primeira música, “*Umbrella*”. Na primeira versão, *mezzo 1* e contratenor se intercalavam entre tempo forte e contratempo, gerando uma impressão de uma só voz cantando em *staccati*. No primeiro compasso, o acorde era Gb e a *mezzo 1* dobrava a nota fundamental com o baixo, o contratenor executava a quinta justa do acorde, enquanto a melodia principal intercalava entre *si bemol* e *ré bemol*, respectivamente, terça maior e quinta justa do acorde. No segundo compasso, o acorde é Db e três vozes dobravam a nota fundamental. No terceiro compasso, *mezzo 1* e baixo dobravam a nota fundamental, a melodia principal alternava entre quarta justa e terça maior e contratenor cantava a quinta justa. E no quarto compasso, três vozes dobravam a fundamental enquanto o contratenor cantava a quinta justa novamente e a terça do acorde só aparecia no final da melodia solo (Figura 1 e 2). Buscando ideias para preencher esta parte, ouvi a música original e percebi que a primeira nota da sequência, da qual derivou-se a melodia no arranjo, era na verdade a sétima maior, *fá*, e a nota com a qual este *fá* intercala era *mi bemol*. Assim, distribuí o *fá* para a linha de *mezzosoprano 1* e *mi bemol* para a linha de contratenor. Acrescentei o *lá bemol* em alguns momentos no contratempo na linha de *mezzosoprano 1*, como identifiquei na canção original. Mantive a sequência nos próximos dois compassos, e o *fá* tornou-se a terça maior em Db(add9), depois sexta maior em Ab, enquanto o *mi bemol*, a nona maior em Db(add9) e depois quinta justa em Ab. No último compasso que antecede a próxima

música, o fá da *mezzosoprano* 1 desce para *mi bemol*, quarta justa do acorde, e o *mi bemol* do contratenor torna-se *ré bemol*, terça menor em Bbm (Figuras 1 e 2).

**Figura 1** – Antes e depois das alterações nos compassos 7 e 8.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top staff of each system is a vocal line with lyrics, and the bottom three staves are piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 7 and 8, and the second system covers measures 9 and 10. Red annotations indicate specific fingering and dynamics.

**System 1 (Measures 7-8):**

- Staff 1 (Vocal):** Lyrics: "ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh". Annotations: **F** (measures 7-8), **3M** (measure 8).
- Staff 2 (Vocal):** Lyrics: "la el-la el-la eh eh un-der my um - b - rel". Annotations: **-3M** (measure 7), **5J** (measure 7), **F** (measure 8).
- Staff 3 (Vocal):** Lyrics: "ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh". Annotations: **5J** (measure 7), **F** (measure 8).
- Staff 4 (Piano):** Annotations: **F** (measures 7-8).

**System 2 (Measures 9-10):**

- Staff 1 (Vocal):** Lyrics: "ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh". Annotations: **7M** (measure 9), **9M** (measure 9), **3M** (measure 10), **5J** (measure 10).
- Staff 2 (Vocal):** Lyrics: "la el-la el-la eh eh un-der my um - b - rel". Annotations: **F** (measure 10).
- Staff 3 (Vocal):** Lyrics: "ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh". Annotations: **6M** (measure 9), **9M** (measure 10).
- Staff 4 (Piano):** Annotations: **F** (measures 9-10).

Figura 2 – Antes e depois das alterações nos compassos 9 e 10.

The image displays two musical staves for measures 9 and 10, comparing the original score (top) with a revised version (bottom). Both staves are in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are 'ooh ooh ooh ooh el-la eh eh'. The original score (top) features a first staff with notes and rests, a second staff with notes and rests, a third staff with notes and rests, and a fourth staff with a bass line. The revised score (bottom) features a first staff with notes and rests, a second staff with notes and rests, a third staff with notes and rests, and a fourth staff with a bass line. Red annotations indicate specific notes and intervals: 'F' for the first measure of each bar, '3M', '4J', '3M', '2M', 'F', '2M', '3m', and '5J' for various notes in the original score, and '6M', '4J', '5J', '3M', '4J', '3M', '2M', 'F', '3m', and '4J' for various notes in the revised score.

Uma pequena contribuição foi na canção “*Take a Bow*” que, ao ouvir a original, percebi que os vocais eram um pouco diferentes e havia ali um intervalo de trítono em relação à fundamental do acorde que me agradou muito. Então fiz as seguintes alterações na harmonia: a linha de contratenor que antes realizava o *fá sustenido*, sexta maior em relação ao *lá*, passa a realizar o trítono, *ré sustenido*, e depois a nona maior, *si*, que se mantém, tornando-se quinta justa em E/G# e depois sexta maior em D6. Já a linha de *mezzosoprano* 1, que antes dobrava a fundamental, passa a realizar a sexta maior, *fá sustenido*, que antes era do

contratenor, depois *mi*, quinta justa em A, fundamental em E/G# e, por fim, *fá* suspenso, terça maior em D6 (Figura 3).

**Figura 3** – Antes e depois das alterações em “Take a Bow”.

23

But it's o - ver now \_\_\_\_\_

Go on and take a bow \_\_\_\_\_

But it's o - ver now \_\_\_\_\_

But it's o - ver now \_\_\_\_\_

23

But it's o - ver now \_\_\_\_\_

Go on and take a bow \_\_\_\_\_

But it's o - ver now \_\_\_\_\_

But it's o - ver now \_\_\_\_\_

<b>F</b> = fundamental	<b>5J</b> = quinta justa	<b>9M</b> = nona maior
<b>3M</b> = terça maior	<b>6M</b> = sexta maior	
<b>4J</b> = quarta justa	<b>7m</b> = sétima menor	
<b>4aum</b> = quarta aumentada	<b>7M</b> = sétima maior	

Em “*Te Amo*” (compasso 37), inverti as vozes, devido à maior proximidade com as notas da canção anterior. A linha que está agora na *Mezzosoprano 1*, pertencia ao contratenor. A melodia principal pertencia à *Mezzosoprano 1*, e a linha da *mezzosoprano 2* foi transposta uma oitava abaixo e passada para o contratenor.

Em “*You Da One*” (compasso 60), harmonizei os vocais em terças. Antes tanto *mezzosoprano 2* quanto contratenor realizavam a mesma melodia que agora encontra-se apenas na linha de contratenor.

Em “*Work*” (compasso 93), ambas as linhas de contratenor e *mezzosoprano 1* realizavam a seguinte melodia:

**Figura 4** – Melodia anterior dos vocais em “*Work*”.



Ao buscar elementos na versão original, percebi que a harmonia pertencia ao campo harmônico de si maior, sendo a progressão harmônica C#m7-D#m7- E7M-F#. Por isso, o *lá natural* soava estranho. Na melodia presente na canção original, que é um *sample* da canção “*If You Were Here Tonight*” (1985) de Monte Moir, o *lá* era, na verdade, sustenido. Em seguida, acrescentei nas vozes de preenchimento a terça e a sétima do primeiro acorde, seguido da melodia cujo *lá* foi sustenido (Figura 5). No compasso seguinte, harmonizei as melodias de preenchimento em bloco com a melodia principal, terminando com o acorde de F#(sus4) (Figura 6).

**Figura 5** – “*Work*” depois das alterações (c-93).

93 “*Work*” (Jahron Braithwaite/Michael Samuels/Allen Ritter/Rupert Thomas/Aubrey Graham/Fenty/Monte Moir)

**Figura 6** – “Work” depois das alterações (c-94).

94

The image shows a musical score for the song "Work" in E major (indicated by four sharps in the key signature). The score consists of four staves. The first three staves are vocal lines, and the fourth is a bass line. The lyrics "work work work work work" are written below the vocal staves. The music is in a 4/4 time signature. The first staff has a melody of quarter notes: E4, F#4, G#4, A4, B4. The second staff has a melody of quarter notes: E4, F#4, G#4, A4, B4, followed by a half note B4 and a quarter note G#4. The third staff has a melody of quarter notes: E4, F#4, G#4, A4, B4. The fourth staff is a bass line with a melody of quarter notes: E3, F#3, G#3, A3, B3, followed by a half note B3 and a quarter note G#3.

Em “*Bitch Better Have My Money*” (compasso 95), alterei o *ré* para *ré susenido*, para formar o acorde de B. Na voz do contratenor, fiz outra alteração na última frase, que antes entoava a nota *ré*, agora entoava *mi* em B(sus4) e depois *ré susenido* em B. Um fator interessante a ser mencionado são as técnicas de *beatbox* utilizadas nesta canção. Kremer Jr., que fez o arranjo da linha de *beatbox*, conta que utilizou as técnicas de *sega sound*, *bumbo com lip bass*, *tongue bass*, caixa “keh”, *inward tongue bass*, *lip roll* e caixa “psh”, além dos sons característicos de bateria. *Sega sound*, *lip bass*, *tongue bass*, *inward tongue bass* e *lip roll* têm a característica da vibração dos lábios ou da língua, que lembram rufos feitos na bateria, portanto, escrevi como rufos para bateria, com o nome da técnica acima da nota.

Acrescentei as duas últimas canções do *medley* durante a elaboração deste trabalho. São canções que foram lançadas após a concepção do primeiro arranjo. Designei o solo de “*This Is What You Came For*” para o contratenor. Na primeira parte, distribuí as vozes segundo a base rítmico-harmônica da canção original, tendo como motivo harmônico a sequência F7M-G-Am7-Am7(sus2).

A transição para “*Love On The Brain*” se dá com uma emenda do primeiro compasso da introdução original com o refrão. As vozes realizam o mesmo arpejo de G executado na guitarra na versão original, e a condução das vozes segue de

acordo com as notas que encerram a música anterior, com *mezzosoprano* 1 mantendo o *sol*, *mezzosoprano* 2 mantendo o *si*, contratenor oitavando o *ré*, e apenas o baixo mudando de *lá* para *sol*.

O áudio gravado para demonstração do arranjo encontra-se em anexo e a partitura completa encontra-se em anexo a partir da página 54. Segue a lista de canções presentes no arranjo e seus respectivos compositores:

- “*Umbrella*” (Christopher Stewart/Terius Nash/Thaddis Harrel/Shawn Carter);
- “*Don’t Stop The Music*” (Tork Erik Hermansen/Mikkel S. Eriksen/Tawanna Dabney/Michael Jackson/Manu Dibango);
- “*Disturbia*” (Brian Seals/Chris Brown/Robert Allen/Andre Merritt);
- “*Take a Bow*” (Hermansen/Eriksen/Shaffer Smith);
- “*Russian Roulette*” (Smith/Chuck Harmony);
- “*Rude Boy*” (Eriksen/Hermansen/Ester Dean/Makeba Riddick/Rob Swire/Robyn Fenty);
- “*Te Amo*” (Eriksen/Hermansen/Fauntleroy II/Fenty);
- “*S&M*” (Eriksen/Hermansen/Sandy Wilhelm/Ester Dean);
- “*Only Girl (In The World)*” (Crystal Johnson/Eriksen/Hermansen/Wilhelm);
- “*Love The Way You Lie*” (Alexander Grant/H. Hafferman/Marshall Mathers);
- “*You Da One*” (Dean/Lukasz Gottwald/Fenty/John Hill/Henry Walter);
- “*We Found Love*” (Adam Richard Wiles);
- “*Where Have You Been*” (Dean/Gottwald/Wiles/Henry Walter/Geoff Mack);
- “*Stay*” (Mikky Ekko/Justin Parker/Elof Loelv);
- “*Diamonds*” (Sia Furler/Benjamin Levin/Eriksen/Hermansen);
- “*Work*” (Jahron Braithwaite/Michael Samuels/Allen Ritter/Rupert Thomas/Aubrey Graham/Fenty/Monte Moir);
- “*Bitch Better Have My Money*” (Jamille Pierre/Badrilla Bourelly/Fenty/Jacques Webster)
- “*This Is What You Came For*” (Calvin Harris/Taylor Swift);
- “*Love On The Brain*” (Fred Ball/Joseph Angel/Fenty);

## 2. Anitta Medley

Nascida em 30 de março de 1993, Larissa Macedo Machado começou a cantar aos 8 anos na igreja, com o avô materno. Após postar um vídeo no *YouTube* em 2010, foi chamada por Renato Azevedo para assinar contrato com a produtora e gravadora Furacão 2000, importante difusora do *funk* carioca no Brasil. Inspirada na personagem principal da série “Presença de Anita” (2001)<sup>15</sup>, mudou seu nome artístico para Anitta (acrescentando um “t” por sugestão de Azevedo). Em 2012, passou a ser agenciada por Kamila Fialho, que investiu na produção de seu *single* “Meiga e Abusada”, chamando atenção da Warner Music Brasil e assinando contrato com a gravadora no mesmo ano.

Anitta conta em seu canal oficial do *YouTube*, no vídeo “Anitta – O Caminho Até os 100 Milhões” (2015)<sup>16</sup>, que escreveu a canção “Show das Poderosas” e “Tá Na Mira” no mesmo dia. A respeito de “Show das Poderosas” (2013), ela conta que sentia que a música ia mudar sua vida. Quando ela mostrou à equipe que trabalhava com ela na Warner, ninguém acreditou no potencial da canção, convocaram uma reunião para dizer que ela deveria “aprender a compor para todas as idades, para todos os estados, que era uma música muito carioca, muito regional”. A gravadora decidiu investir na divulgação de “Tá Na Mira”, que não rendeu muita repercussão. Anitta não estava satisfeita, até que convenceu a equipe a investir em “Show das Poderosas”, assumindo a responsabilidade pelo clipe. Ainda no vídeo, Anitta conta que ela não participava da criação das coreografias, havia uma coreógrafa que ensinava a ela os passos das músicas. Quando ela ficou responsável pelo clipe, decidiu convidar suas amigas e dançarinas Arielle Macedo e Dany Possidonio para criarem com ela uma coreografia que todo mundo pudesse reproduzir. Conta ainda que Arielle não acreditava no seu potencial de tornar-se coreógrafa. Hoje, Arielle é criadora de várias coreografias famosas de músicas da cantora. Sobre a produção musical, Anitta pediu ao produtor “uma buzina, uma chamada que ligasse as pessoas de que a música ia começar e as pessoas se formassem para dançar”. O videoclipe foi gravado em um dia, em uma única locação e, após uma semana do lançamento, contava com 1 milhão de visualizações.

---

<sup>15</sup> Minissérie brasileira exibida pela Rede Globo em 2001.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cl7gEhxbF4U>. Acesso em 7 jan. 2018.

Após o sucesso da canção, Anitta lançou o primeiro álbum, homônimo, no mesmo ano. Alvo de muitas críticas negativas devido à sua origem no *funk* carioca, muitas pessoas defendiam que a carreira da cantora não duraria muito. Dois anos depois, abriu sua empresa e passou a agenciar a própria carreira. Em 2017, após quatro álbuns lançados e muitos *singles* e parcerias de sucesso, Anitta iniciou o projeto “Check Mate”, em que ela lançou um *single* por mês até o final do ano, em gêneros diferentes, com parcerias nacionais e internacionais. Lançou “Will I See You” com o produtor estadunidense Poo Bear, um *pop* em inglês com violão estilo bossa nova, depois “Is That For Me” com o DJ sueco Alesso, no gênero EDM (*electronic dance music*), “Downtown”, *reggaeton* em espanhol com o colombiano J Balvin e encerrou o projeto com “Vai Malandra”, em parceria com Mc Zaac, a dupla de produtores Tropkillaz e DJ Yuri Martins, artistas brasileiros com o *rapper* estadunidense Maejor, fundindo o *funk* carioca com *rap* e *eletropop*<sup>17</sup>. As canções do projeto, cujo primeiro *single* foi lançado em setembro, não estão incluídas no arranjo, pois este já estava pronto na época.

Ainda em 2017, uma ideia legislativa<sup>18</sup> foi publicada no portal do Senado Federal na internet defendendo a criminalização do *funk* como crime de saúde pública<sup>19</sup>. A ideia recebeu 21.978 apoios, mas não foi aprovada pela CDH. Defensora do gênero que lhe deu visibilidade, Anitta criticou a proposta: "Acho que primeiro as pessoas precisam buscar entender o país onde vivem para depois criticar o funk", disse à BBC Brasil. "Se você quer mudar o *funk* ou o que está sendo falado ou a forma que ele entra na sociedade, você então deve mudar a raiz, as questões educacionais, as questões que fazem a criação do *funk*." (2017). Em suas redes, publicou:

O *funk* gera trabalho, gera renda para tanta gente... uma visitinha nas áreas menos nobres do nosso país e vocês descobririam isso rápido. Se o conteúdo das letras ou das festas não agrada é porque cresceram vendo e vivendo aquilo que cantam. Deem acesso a outros assuntos e cantarão sobre eles. "Dia de luz, festa de sol e o barquinho a deslizar no macio azul

<sup>17</sup> ANTUNES, Pedro. **Análise:** Anitta trava o adversário com o 'xeque-mate' de 'Vai Malandra'. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 19 dez. 2017. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,analise-anitta-trava-o-adversario-com-o-xeque-mate-de-vai-malandra,70002125758>. Acesso em 7 jan. 2018.

<sup>18</sup> Qualquer pessoa que se cadastrar no portal e-cidadania do Senado Federal pode enviar Ideias Legislativas para criar novas leis ou alterar as leis atuais. Ao receber mais de 20 mil apoios, uma ideia passa para a avaliação da Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH), vira sugestão legislativa e passa por uma discussão no senado para decidir se vai ser transformada em projeto de lei ou não. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/ecidadania/comofuncionaideia>. Acesso em 8 jan. 2018.

<sup>19</sup> SENADO FEDERAL. Ideia Legislativa. Portal e-Cidadania, 2017. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaoideia?id=65513>. Acesso em 8 jan. 2018.

do mar" e antes de fazer dinheiro (com o funk), eu não tinha condições nem de pagar as conduções necessárias para a romaria de duas horas até chegar no macio azul do mar, quanto mais de fazer uma música sobre isso. (MACHADO, 2017)<sup>20</sup>.

## 2.1. Arranjo

A primeira parte do processo foi conduzida por Felipe Andrade e Luiz Kremer Jr. Para a seleção das músicas, foi feita uma pesquisa sobre a história e discografia da cantora. Felipe<sup>21</sup> conta que encontrou vários vídeos no *YouTube* de "top 10" e outros *rankings* feitos por fãs. Percebendo um padrão nos vídeos, fez uma lista com as 10 canções mais citadas nestes *rankings*.

Dessa vez, sem levar em consideração a ordem cronológica das canções, os critérios para a organização foram os andamentos e tonalidades. Gravando todo o processo da construção do arranjo, eles começaram pensando nas transições e depois preencheram com os arranjos vocais e *beatbox*. Depois disso, enviaram a primeira versão para os demais integrantes do grupo darem suas contribuições. Quando recebi, acrescentei a canção "Essa Mina É Louca", pois considero uma canção importante do repertório de Anitta e uma das minhas favoritas. Sugeri que encaixássemos entre "Ritmo Perfeito", cujo andamento era 100 bpm e era seguida de "Zen", a 85 bpm. Havia um *rallentando* entre as duas canções, então "Essa Mina é Louca", a 95 bpm, poderia intermediar a transição e amenizá-la. Transcrevi todo o arranjo utilizando o *MuseScore* (exceto a linha do *beatbox*, que foi transcrita para este trabalho depois de gravada), identifiquei a harmonia da gravação original da canção e cifrei a partitura. Em seguida, analisei as linhas melódicas prontas para decidir como distribuir os *voicings*. Na ordem, as tonalidades das 3 canções são Gm, Bbm e B.

Minha linha melódica (*mezzosoprano* 1) em "Ritmo Perfeito" termina com a nota *sol-3*<sup>22</sup>. Sendo a mais próxima do *fá-3* que inicia "Essa Mina É Louca" em

<sup>20</sup> "No Twitter, Anitta critica duramente proposta que quer criminalizar o *funk* no Brasil". O Estado de S. Paulo, São Paulo, 11 jun. 2017. Disponível em: <http://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,no-twitter-anitta-critica-duramente-proposta-que-quer-criminalizar-o-funk-no-brasil,70001835757>. Acesso em 8 jan. 2018.

<sup>21</sup> (Informação oral).

<sup>22</sup> Considerando o dó central como *dó-3*.

anacruse, escrevi a linha principal para minha voz, como mostra a Figura 7 (compasso 37).

**Figura 7** – Transição para “Essa Mina É Louca”.

The image shows a musical score for the song "Essa Mina é Louca" by Jhama and Pablo Luiz Bispo. It features four staves: Mezzosoprano 1 (M.1), Mezzosoprano 2 (M.2), Contratenor (Ct.), and Baixo (Bx.). The score starts at measure 37 with a *rall.* marking. The tempo is indicated as ♩ = 95. The key signature is B-flat major. The lyrics for M.1 are "zer La la". The lyrics for M.2, Ct., and Bx. are "zer tum tum tum dum tum dum". The score shows a transition from a previous section to a new section starting at measure 38.

Depois, transcrevi a linha do baixo da música original e acrescentei algumas notas. A harmonia que escrevi para esta parte foi: { Bbm7 | Ab7(#5) | G7M | C<sup>o</sup> | F }. A linha melódica da *Mezzosoprano 2* termina a música anterior com *ré-3*, portanto escrevi para ela as terças dos primeiros 3 acordes, pois a transição seria mais fácil de ser executada: um semitom abaixo (*ré bemol*) no compasso 38, seguida de um tom abaixo (*dó bemol=si*) no compasso 39 e depois semitom abaixo novamente (*si bemol*) no compasso 40. Começando o compasso 41 ainda com *si bemol* (desta vez a sétima menor do acorde de C<sup>o</sup>) e então ascendendo para um *dó* (a quinta justa do acorde de F) (Figura 11).

Na linha melódica do contratenor, que termina a música anterior com *si bemol*, acrescentei a sétima menor ao acorde de Bbm. Além de ser um salto facilmente executável (1 tom descendente), não dobraria nem o *si bemol* que já é dobrado pelo baixo e pela melodia principal e nem o *fá*, que também seria dobrado na segunda metade do compasso pela melodia principal. Seguindo a linha de contratenor, que nos próximos 2 compassos (39 e 40) canta um *fá* (quinta aumentada do acorde e sétima maior do acorde seguinte) e no compasso 41, a sequência *sol bemol – si bemol – lá*, preenchendo a harmonia como quinta diminuta, depois com o *sol bemol* passando para o baixo, o contratenor passa para *si bemol*,

tornando-se a quinta justa do acorde de Ebm/Gb e depois para *lá*, como terça maior de F (Figura 11). Após toda a escrita, percebemos que o *fá*-2, repetido durante dois compassos, encontrava-se numa região grave para o contratenor. Sendo assim, transpus toda a linha para a oitava acima e agora, o salto da música anterior para esta é de sétima menor.

Depois da harmonia e dos *voicings*, pensei no ritmo que, na gravação principal, conta com elementos de samba-rock e instrumentos como cuíca, pandeiro e cavaquinho, misturados com uma bateria eletrônica, onde bumbo e caixa formam um ritmo característico presente na música afro-brasileira e afro-caribenha derivado da *clave de son 3-2*<sup>23</sup>, intercalando com pratos em semicolcheias, imitando um pandeiro de samba. O ritmo desta bateria foi fielmente reproduzido pelo *beatboxer*. Para complementar o ritmo, optei por reproduzir uma polifonia rítmica entre as vozes de preenchimento e o baixo: enquanto o baixo reproduz as notas com ritmo da *clave de son 3-2* (Figura 8), o contratenor realiza uma variação na primeira metade do compasso (Figura 9) e a *mezzosoprano 2*, um padrão rítmico derivado do que a guitarra executa na versão original, uma mistura de *tresillo* com marcação de maracatu (Figura 10).

**Figura 8** – *clave de son 3-2* no baixo.



<sup>23</sup> Na teoria da música afro-cubana, que trata claves como padrões rítmicos a partir dos quais derivam-se os sistemas rítmicos que compõem diversos gêneros populares e folclóricos, a *clave de son 3-2* é a base de diversos ritmos. Caracteriza-se pelo conjunto de duas partes, A e B, em que A é constituído por um *tresillo* (3+3+2) (Figura 8), podendo ter as partes invertidas, sendo chamada *clave de son 2-3*.

(VALCÁRCEL GREGORIO, M. M. *La Percusión Popular de Cuba: sus instrumentos y sus ritmos*. EUA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.)

**Figura 9** – variação da clave no contratenor.

Ct.

**Figura 10** – variação na linha de *mezzosoprano 2*.

M.2

Figura 11 – “Essa Mina É Louca”

"Essa Mina é Louca" (Jhama/Pablo Luiz Bispo)  
♩ = 95

37

M.1  
la la

M.2  
tum tum tum dum tum dum tum tum tum dum tum dum

Ct.  
tum dum tum tum dum tum dum tum tum dum

Bx.  
s

Beat.

39

M.1  
la Es-sa mina é

M.2  
tum tum tum dum tum dum tum tum tum dum tum dum

Ct.  
tum dum tum tum dum tum tum tum tum dum

Bx.  
s

Beat.

Fiz um pequeno acréscimo na música “Deixa Ele Sofrer”, que começa no compasso 11. Antes de começar o solo, havia uma introdução de 2 compassos apenas com o baixo cantando a linha que se repete durante a música. Depois o solo começava na linha do contratenor e as outras vozes (*mezzosoprano 1* e *mezzosoprano 2*) preenchiam com as mesmas linhas que, na versão final, encontram-se apenas do compasso 17 ao 20 – ou seja, estas linhas que agora se

repetem duas vezes eram repetidas quatro vezes. Procurei a gravação original da música e encontrei, na introdução, o elemento que poderíamos utilizar para deixar a parte menos repetitiva e para preencher os dois compassos em que antes havia somente a linha do baixo. Então transcrevi a linha da introdução para a *mezzo 2* e harmonizei minha linha em terças com esta melodia, resultando, então, em duas repetições da melodia da introdução e duas da linha criada por Felipe.

Os trechos escolhidos da canção “Na Batida” foram o pré-refrão (que é a parte que leva na letra o nome da canção e, talvez seja mais reconhecido que o próprio refrão) e um interlúdio instrumental que, na música original, intercala entre elementos de eletropop e *funk* carioca. Este interlúdio, Luiz e Felipe adaptaram para baixo e *beatbox*. Acrescentei um preenchimento simples nas três vozes agudas instintivamente, sem pensar sobre a função da harmonia e do ritmo, mas analisando após a construção, percebo que nos compassos 75 e 76, encaixei no contratempo junto com o *breath*<sup>24</sup> do *beatbox*. Depois, nos compassos 77 e 78, num ritmo semelhante ao do *funk* carioca. E do compasso 71 ao 84, reforçando a quarta caixa do compasso.

Recebi o arranjo com a canção “Meiga e Abusada” na seguinte progressão harmônica: {Ab | Bb | Eb | Ab | Cm | Bb | Ebm | Ab}. Como eu tinha mais familiaridade com as canções dela e essa é outra das minhas favoritas, concordamos que eu alterasse o arranjo aproximando mais da harmonia original. Mantendo a melodia principal com o contratenor, o primeiro passo foi cifrar a partitura com a progressão: {Ab7M | G7(b9) | Cm7 | Eb<sub>4</sub><sup>7</sup>-Eb7 | Ab7M | Bb | Cm7 | Eb<sub>4</sub><sup>7</sup>-Eb7 }.

O segundo passo foi transcrever a linha original do baixo, de forma simplificada. Depois, utilizei um elemento de destaque no arranjo original e adaptei para minha linha, visto que o intervalo era mais próximo à nota com que eu encerrava a canção anterior. Nesta melodia, há uma antecipação do acorde dominante G7(b9) que no arranjo original não é antecipado no baixo, porém para a adaptação *a cappella*, o baixo também antecipa esta nota (Figura 12).

Na melodia da minha voz, as notas pertencem à harmonia da seguinte forma: *sol bemol* como sétima maior em Ab7M; *ré* como quinta justa em G, depois *lá bemol* como nona *bemol* em G7(b9); *mi bemol* como terça menor em Cm7, depois *sol* como

<sup>24</sup> Som de respiração que faz parte da sequência rítmica do *beatbox*.

quinta justa do mesmo acorde; *mi bemol* como fundamental no acorde de Eb, depois *lá bemol* como quinta justa de Db/Eb (Figura 12). A sequência se repete, porém *ré*, em vez de quinta justa em G, torna-se terça maior de Bb (Figura 13).

Por fim, preenchi a harmonia na voz da *mezzosoprano 2*. Começando com a nota *dó* (já que encerrava a música anterior com um *si bemol*), que é terça em Ab7M; *si natural* como terça em G7(b9); *si bemol* como sétima menor em Cm7; *mi bemol* como fundamental em Eb; *ré bemol* como sétima menor em Eb $\frac{7}{4}$  e Eb7 (Figura 12). Depois, repete-se a sequência, agora com a diferença de um acorde em relação à sequência anterior, em vez de *si natural*, um *ré natural* é inserido como terça maior em Bb (Figura 13).

**Figura 12** – “Meiga e Abusada” (c-84 a c-87)

84

Pa pa-ra ra Pa pa-ra ra ra Pa ra pa-ra ra pa Pa ra pa-ra ra

To-da pro-du-zi-da Te dei-xo quen-te Mei-ga,e a-bu-sa-da, fa-ço vo-cê se per-der

**Figura 13** – “Meiga e Abusada” (c-88 a c-91)

88

ra pa-ra pa-ra - pa-ra-ra Pa-ra - pa-ra-ra - ra - pa-ra-pa-ra - pa-ra-ra pa Pa-ra - pa-ra-ra -

E quem foi que dis-se que eu es-ta-va a-pai-xo-na-da por vo-cê Eu só que-ro sa-ber

A gravação do *medley* encontra-se em anexo e também pode ser acessada no *YouTube*<sup>25</sup>. A partitura encontra-se em anexo a partir da página 85. Segue a lista de canções presentes no arranjo e seus respectivos compositores:

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XRn72BihKrA>.

- “*Bang*” (Larissa Machado/Umberto Tavares/Jefferson Junior)
- “Deixa Ele Sofrer” (Machado/Tavares/Junior)
- “Sim Ou Não” (Machado/Tavares/Junior/Juan Londoño)
- “Ritmo Perfeito” (Machado/Tavares/Junior)
- “Essa Mina é Louca” (Jhama/Pablo Luiz Bispo)
- “*Zen*” (Machado/Tavares/Junior)
- “Cobertor” (Projota/Danilo Valbusa/Pedro Caropreso/Diego Silveira)
- “Blá Blá Blá” (Machado/Tavares/Junior)
- “Na Batida” (Machado/Tavares/Junior)
- “Meiga e Abusada” (Machado/Junior/Claudia Regina)
- “Show Das Poderosas” (Machado)

### 3. Ivete Medley

Ivete Sangalo nasceu em 27 de maio de 1972 em Juazeiro, na Bahia. Teve muito contato com a música desde criança. Seu pai, obcecado por música, tocava violão e ela cantava. Todos os irmãos tocavam algum instrumento e a mãe também cantava. Ouvia João Gilberto, Maysa, Nelson Gonçalves, Dolores Duran, Pixinguinha, Cartola, entre outros. Mudou-se para Salvador aos 7 anos e lá viu o primeiro trio elétrico. Aos 16 anos, começou a cantar em bares e foi convidada para cantar em trio elétrico.

Em 1993 entrou para a Banda Eva, que antes era um bloco carnavalesco, e gravou 5 álbuns com a banda até 1998, que a projetou em nível nacional. Buscando a liberdade de produzir um trabalho com mais autonomia, Ivete deixou a banda e passou a trabalhar em carreira solo. Com carreira solo, lançou 7 álbuns de estúdio, 5 álbuns ao vivo, 3 álbuns com parcerias, 7 DVD's, sendo que um destes, "Multishow Ao Vivo: Ivete no Maracanã" (2007), tornou-se o mais vendido de sua gravadora, Universal, em todo o mundo<sup>26</sup>.

#### 3.1. Arranjo

Devido à longa trajetória de Ivete, o número de músicas expressivas para sua carreira é grande, portanto optamos por não incluir os sucessos da Banda Eva e selecionamos apenas os da carreira solo. Primeiro selecionamos, pela ordem cronológica, os *singles* que consideramos importante fazerem parte do arranjo. Depois, identificamos as tonalidades e andamentos e agrupamos as canções com características mais próximas.

Começamos por "Sorte Grande" e "Festa", por estarem originalmente na mesma tonalidade e mesmo andamento. Felipe sugeriu que começássemos por "Sorte Grande" em um uníssono entre as 3 vozes superiores nos 5 primeiros compassos (não contando a anacruse), depois abrissemos uma harmonia em bloco na próxima frase e só então no compasso 9 entrassem baixo e *beatbox*. Tanto o

---

<sup>26</sup> Fontes:

IVETE SANGALO. Grandes Nomes Multishow. Rio de Janeiro: Multishow, 27 out. 2013. Programa de TV.

SANGALO, I. M. D. Pura Paixão: minhas histórias, dicas, rotinas e inspirações. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

baixo quanto o *beatbox* foram construídos a partir do contrabaixo e da bateria presentes na versão original, enquanto as 3 vozes superiores intercalam frases em uníssono com harmonia em bloco, gerando um contraste de texturas.

Sugeri iniciar a transição para “Festa” com o pré-refrão, já que este começa com uma anacruse e encaixa perfeitamente no final da canção anterior. O contratenor, que vem de um *lá-3*, inicia a transição com a melodia principal a partir de um *sol-3* e a cada frase, uma voz superior harmoniza-se uma terça acima, sendo que, na última frase, as 3 vozes superiores acendem uma terça para harmonizar um A7 com o baixo (Figura 14) e então, inicia-se o refrão.

**Figura 14** – “Festa” (c-18 a c-21).

2. "Festa" (Anderson Cunha)

A - vi - sou A - vi - sou

A - vi - sou A - vi - sou A - vi - sou que vai ro-lar a

A - vi - sou A - vi - sou A - vi - sou A - vi - sou

A - vi sou A - vi sou A - vi sou

Para próxima canção, escolhi “Berimbau Metalizado”, que possui andamento bem mais lento do que as anteriores, no entanto encontra-se na tonalidade da relativa menor, então a modulação é simples. A transição foi baseada na progressão que antecede o refrão na versão original misturada com a linha do baixo de “Festa”, resultando em Bm/D-G<sup>0</sup>-Bm. Enquanto as linhas das *mezzosoprani* descem em graus conjuntos para preencher a harmonia e depois encontram-se no *ré* que inicia o refrão de “Berimbau Metalizado” (Figura 15). Os trechos escolhidos para esta canção foram refrão e a melodia da introdução que é originalmente executada pela guitarra e pelo contrabaixo, passa a ser reproduzida pelo baixo.

**Figura 15** – Transição de “Festa” para “Berimbau Metalizado”.

The musical score consists of four staves. The first three staves are vocal lines with lyrics "man-dou a - vi - sar" and "Tá tá tá". The fourth staff is a guitar accompaniment. The score includes a "rall." marking and a tempo change to "♩ = 90".

Devido à proximidade de andamento (90bpm para 85bpm) e a tonalidade estar a apenas 1 semitom de diferença, optei por alterar o tom de “Flor do Reggae” de C# para D para encaixar após “Berimbau Metalizado”. Os elementos utilizados para preencher a harmonia foram inspirados nas melodias dos metais no arranjo original, acrescentando uma melodia terça acima.

Seguindo pelos andamentos próximos, “Deixo”, originalmente no tom de F#, foi alterada em 1 semitom acima. Com “Flor do Reggae” encerrando no acorde de D, este vira dominante para modular para a próxima música, a sensação para o ouvinte é de um *rallentando* para 80bpm, porém optei por escrever o tempo dobrado, para encaixar a transição sem precisar alterar o compasso 50 para 2/4. O arquivo é exportado do programa de notação em formato midi e serve de guia para a gravação. Pode-se fazer alterações de andamento nos programas de gravação, porém não é possível mudar a fórmula de compasso no meio da música. Para a gravação, preparei o *click* da seguinte forma: até o compasso 48 a 85bpm, iniciando o compasso 49 *rallentando* até 80bpm e dobrando o andamento no compasso 50 para 160bpm. Construímos os vocais para esta música pensando em melodias independentes entre si.

A modulação para “Quando a Chuva Passar” inicia com o baixo realizando a melodia que, originalmente, é executada por guitarra e baixo e também precede o refrão. A escolha se deu por as duas canções encontrarem-se em tons vizinhos (G e

Am) e no mesmo andamento. Ainda que a anterior esteja escrita a 160bpm, esta foi escrita a 80bpm porque, na mudança de andamento para a próxima canção, que muda a atmosfera do arranjo para um bloco mais alegre, minha intenção era que soasse *accelerando* (de 80bpm para 140bpm e não *rallentando* de 160bpm para 140bpm).

O acorde G#7(b5), utilizado na transição para “Abalou”, vem da música original. É o acorde que aparece diversas vezes na música fazendo a transição entre uma parte e outra. O trecho que retirei da música para a transição é o trecho que antecede a parte A na música original, executado pelos metais. Distribuí os *voicings* pela proximidade com a nota anterior de cada um. Seguindo esta estratégia, por estar a um intervalo de semitom, a melodia principal ficou na voz da *mezzosoprano* 2 (Figura 16). O material para os vocais foi retirado de um trecho da melodia principal e harmonizado.

**Figura 16** – Transição para “Abalou”.

Para a próxima canção, optamos por uma quebra de expectativa, através de uma modulação direta. “Aceleraê (Noite do Bem)”, segue no mesmo andamento da anterior, o tom é Fm, mas a progressão harmônica do refrão é Db-Eb-Fm. Visto que a canção anterior é em C#m, enarmônico de Dbm que, por sua vez, é homônimo de Db. Então, efetivamente há alteração apenas da terça.

A linha do contratenor é a ligação para a próxima música. Ele mantém o *si bemol* e inicia o solo de “Tempo de Alegria”, enquanto a *mezzosoprano* 1 desce de

*sol* para *sol bemol*. O salto da *mezzosoprano 2* é um trítono, mas como o solo já começou em anacruse, ela executa o mesmo *si bemol* que já ouviu do contratenor (Figura 17).

**Figura 17** – Transição para “Tempo de Alegria”.

86 *accel.* ♩ = 150

M.1 Ah o - ho ô ô -

M.2 Ah o - ho ô ô -

Ct. Ah ô ô

Bx.

Para “Na Base do Beijo” (compasso 96), a modulação foi inspirada em um trecho da própria canção, que tem a progressão Bb-Db-Dbm7-Bb. Visto que a canção anterior é em Db e termina repousando sobre a tônica, emendei na sequência da próxima, inicialmente resultando em Db-Dbm-Bb. Decidi deixar o acorde mais dissonante, então tornei a quinta diminuta, resultando em um Db<sup>o</sup> (Figura 18). Não gostei do resultado sonoro, talvez pelo movimento ser todo paralelo entre as vozes. Experimentei transformar a sétima em diminuta, resultando em um Db<sup>o</sup>. Continuou a sensação de movimento paralelo, tentei várias posições e então retirei a sétima, resultando em uma tríade diminuta, ou Db(b5). Mantive o *ré bemol* na linha do contratenor, coloquei a terça no baixo e mantive as posições das *mezzosoprani* (Figura 19).

**Figura 18** – Primeira modulação para “Na Base do Beijo”.

**Figura 19** – Modulação para “Na Base do Beijo” final.

A transição para “O Farol” requisitou apenas um *rallentando*, posto que transpus “Na Base do Beijo” para o mesmo tom, B. A próxima canção, “Não Precisa Mudar” tem a primeira parte em C e a segunda é a mesma transposta para F. Escolho em C por brilhar mais na voz do contratenor. Desenvolvi a transição a partir da progressão que originalmente faz a modulação de C para F, que é Asus-A7(9)-Dsus-D7(9). Como o tom a que quero chegar é C (ainda que o acorde inicial seja o de subdominante), pensei nesta progressão transposta uma quarta abaixo, no entanto, me ocorreu manter Asus-A7(9) seguido de Gsus-G7(9) (Figura 20).

**Figura 20** – Transição para “Não Precisa Mudar”.

111  
*rall.*  $\text{♩} = 90$

pa Ah \_\_\_\_\_ ô\_ ô\_ ô\_

pa ra pa ra pa Ah \_\_\_\_\_ ô\_ ô\_ ô\_

pa ra pa ra pa Ah En-tão vo-cê a-dor - mece

A transição para a próxima música também deriva daquela progressão, porém em  $\text{Csus-C7(9)}$  é seguido por  $\text{D}$  (dada a proximidade dos intervalos melódicos) para então começar a música em  $\text{G}$  (Figura 21).

**Figura 21** – Transição para “Zero a Dez”.

**Swing**

tum Ah É vo-cê,

tum Ah É vo-cê,

de tu-do que pas-sou \_\_\_\_\_ É vo-cê,

Por fim, na última música, quem carrega a melodia principal é o baixo. Devido ao caráter lento da música, optei por harmonizar as vozes superiores em bloco sustentando notas longas.

A gravação deste arranjo encontra-se em anexo e também pode ser acessada no canal do Voice In no *YouTube*<sup>27</sup>. A partitura encontra-se em anexo a partir da página 112. Segue a lista das canções utilizadas no *medley* e seus respectivos compositores:

- “Sorte Grande (Poeira)” (Lourenço);
- “Festa” (Anderson Cunha);
- “Berimbau Metalizado” (Doria/Miro Almeida/Duller);
- “Flor do Reggae” (Ivete Sangalo/Gigi/Fabinho O’Brian);
- “Deixo” (Sérgio Passos/Jorge Papapá);
- “Quando a Chuva Passar” (Ramón Cruz);
- “Abalou” (Gigi);
- “Aceleraê (Noite do Bem)” (Gigi/Magno Sant’Anna/Fabinho O’Brian/Dan Kambaiah);
- “Tempo de Alegria” (Gigi/Magno Sant’Anna/Filipe Escandurras);
- “Na Base do Beijo” (Alain Tavares/Rita Mendes);
- “O Farol” (Ramón Cruz);
- “Não Precisa Mudar” (Saulo Fernandes/Gigi);
- “Zero A Dez” (Gigi/Filipe Escandurras);
- “Se Eu Não Te Amasse Tanto Assim” (Herbert Vianna/Paulo Sérgio Valle);

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zBEWfbmQAQw>.

#### 4. Shakira Medley

Shakira Isabel Mebarak Ripoll, nascida em 2 de fevereiro de 1977 na cidade de Barranquilla, Colômbia, é cantora, compositora, multi-instrumentista e dançarina. Começou a escrever influenciada pelo pai, que dentre as profissões que exerceu, era escritor. Desde muito pequena, escrevia poemas e, aos 9 anos, compôs a primeira música, “*Tus Gafas Oscuras*”, em homenagem ao pai.

Aos 10 anos, fez uma audição para participar do coral da escola, mas não foi escolhida porque o professor achou sua voz muito forte. Depois participou do programa de calouros da TV local chamado “*Vivan Los Niños*”. Com grande presença de palco e a mesma voz forte, aliadas à sua dança do ventre, Shakira venceu a competição e tornou-se conhecida na cidade. Durante os anos seguintes, era convidada para cantar em diversos eventos, até que conheceu Monica Ariza, que lhe apresentou a Ciro Vargas, na época presidente executivo da Sony Music na Colômbia. Foi então que assinou contrato com a Sony Music e gravou o primeiro álbum de composições próprias com apenas 14 anos, “*Magia*” (1991), aos 16, lançou “*Peligro*” (1993), mas o grande sucesso veio com o lançamento de “*Pies Descalzos*” (1995), que vendeu mais de 5 milhões de cópias. Difere-se dos álbuns anteriores pela estética *pop-rock* e por trazer nas letras, além dos temas sobre amor, críticas sobre comportamento social e aborto, em “*Pies Descalzos, Sueños Blancos*” e “*Se Quiere, Se Mata*”. Entre os *singles* do álbum, os selecionados para o *medley* foram “*Estoy Aquí*” e “*Pies Descalzos, Sueños Blancos*”. Antes de *Pies Descalzos*, Shakira não tinha muita liberdade para produzir seus trabalhos. Segundo Ochoa<sup>28</sup>, ela aspirava “sair dos moldes e ter mais controle criativo”<sup>29</sup>. Sobre o álbum, Ariza disse que “eles (da gravadora) lhe deram a liberdade que ela sempre desejou e por isso saiu essa maravilha, porque finalmente a deixaram só.”<sup>30</sup>

Em 1997, foi seu primeiro show em Miami, Estados Unidos. Percebendo o potencial de seu trabalho nos EUA, seu então produtor Jairo Martinez sugeriu que procurassem alguém experiente para ajudá-la a conquistar aquele mercado. Foi

<sup>28</sup> Luis Fernando Ochoa, produtor musical e compositor, parceiro de trabalho de Shakira.

<sup>29</sup> No original: “Shakira was aiming, at that point of her career, to step out of the mold and be able to have creative input.” (OCHOA, 2005).

<sup>30</sup> No original: “Ellos cedieron la libertad que ella siempre buscó y por eso salió esa maravilla, porque al fin la dejaron ella sola.” (ARIZA, 2005).

então que começou a trabalhar com Emilio Estefan, marido e produtor de Gloria Estefan, que era inspiração para Shakira.

Mudou-se para Miami e passou a escrever para o próximo álbum. Anotava todas suas ideias em papéis, blocos e guardanapos e deixava sob a guarda de seu pai, que mantinha tudo em uma pasta. Em uma viagem, a pasta foi roubada no aeroporto. Começou do zero e, em setembro de 1998, seu quarto álbum, “*¿Dónde Están los Ladrones?*” – como uma metáfora pelas letras roubadas – foi lançado. Os primeiros *singles* lançados foram “*Ciega, Sordomuda*” e “*Ojos Así*” e estão presentes neste memorial de arranjos. A primeira traz uma roupagem pop e elementos de música *mariachi*, e a segunda traz elementos de música árabe, inclusive trechos da letra em árabe.

Em 2000, foi indicada a cinco categorias no *Latin Grammy Awards*, e ganhou como melhor performance vocal feminina para “*Ojos Así*” e “*Octavo Día*”. No ano seguinte, ganhou o *Grammy* na categoria “melhor álbum de pop latino” com “MTV Unplugged” (2000), que havia sido indicado ao *Latin Grammy Awards* no ano anterior.

Influenciada por Gloria Estefan, decidiu gravar um disco em inglês. Não queria traduzir suas músicas, queria compor já pensando na música para o idioma estrangeiro. Apesar de já falar inglês, não era fluente, então decidiu tomar aulas de inglês durante 6 meses para compor. Então, lançou o álbum *Laundry Service* (2001), que vendeu 13 milhões de cópias<sup>31</sup>. Até 2017, Shakira lançou 11 álbuns, vendeu mais de 60 milhões de álbuns e venceu 255 prêmios de 584 indicações. Compôs para a trilha sonora do filme “*El Amor En Los Tiempos Del Cólera*” (2007) em parceria com Antonio Pinto e Pedro Aznar. Em 2010, sua canção “*Waka Waka (This Time For Africa)*”, versão de “*Waka Waka*” do grupo camaronense Zangalewa, tornou-se hino oficial da Copa do Mundo FIFA daquele ano, celebrando a primeira edição do evento no continente africano.

Devido à sua ascendência libanesa, o convívio com a música latina, com a música pop, suas obras têm influências de *pop-rock*, *pop*, eletrônico, ritmos latinos, ritmos africanos e música árabe (presentes também na sua dança). Por conta de seu trabalho eclético, conquistou grande público no mundo todo.

---

<sup>31</sup> Todas as informações até aqui estão presentes no documentário sobre Shakira da série *Driven*, exibido pelo canal VH1. (SHAKIRA. *Driven*. VH1, 22 nov. 2005. Programa de TV). O documentário conta com depoimentos de familiares, amigos e colegas da artista contando sua trajetória até 2005.

Além disso, é muito reconhecida por seus trabalhos sociais. Criadora da fundação *Pies Descalzos*<sup>32</sup>, voltada para o atendimento médico, odontológico, psicológico e educacional de crianças carentes.

#### 4.1. Arranjo

Este arranjo foi feito em blocos. Comecei pelo final, agrupando as canções de ritmo *reggaeton*. A coincidência que facilitou a organização, é que a maioria delas é, originalmente, na tonalidade de dó maior ou lá menor. Apenas “*Perro Fiel*” em Bbm e “*Chantaje*” em Abm fugiram à regra, porém, pela distância de apenas meio tom, transpus ambas para Am. E a ordem dentro do bloco de *reggaeton* se deu pelo andamento, em ordem crescente, de 90bpm, passando por 92bpm, 100 bpm e terminando em 110bpm com o merengue “*Loca*”, também em Am.

Para primeira música do arranjo, escolhi “*Hips Don’t Lie*”, por ter sido a primeira música que conheci de Shakira. A introdução presente na música é um *sample* da canção “*Amores Como El Nuestro*” de Omar Alfanno, interpretada por Jerry Rivera. Originalmente executada por trompetes, escolhi adaptá-la para os vocais, fazendo algumas alterações na harmonia e não tentando imitar trompetes, mas com todos cantando suas linhas com a vogal “u”. No refrão, os vocais preenchem a harmonia Bm(add9)-G-A-D(add9)/F#-G-A-Bm7 com ritmo de *tresillo*.

Para “*Addicted To You*” (compasso 9), a modulação é direta, de Bm para Em. Já para “*Rabiosa*”, a modulação passa por F, depois F#m(b5), repousando em Gm.

Comecei outro bloco agrupando as canções “*Objection (Tango)*” e “*Beautiful Liar*”. Ambas possuem andamento próximo: 90bpm e 92bpm, respectivamente. A primeira é em Bm, mas transpus para Cm, e a segunda, em Cm, com escala de dó menor harmônica. “*Beautiful Liar*” concentra-se quase inteira na esfera da dominante. Na primeira, há emprego de Ab-G, onde faço o corte para a próxima música, pois mantêm-se em comum as notas sol, si e ré. A melodia principal segue com a *mezzosoprano 2*, *mezzosoprano 1* mantém o *si natural*, contratenor mantém o *ré natural* e o baixo, que já vinha executando em “*Objection (Tango)*” a linha de baixo original de “*Beautiful Liar*”, por 2 compassos, canta a melodia da introdução e

<sup>32</sup> Site oficial da fundação: <https://fundacionpiesdescalzos.com/>.

depois, mais 2 compassos, canta novamente a linha anterior (Figura 22). Ambas as canções foram harmonizadas em bloco a 3.

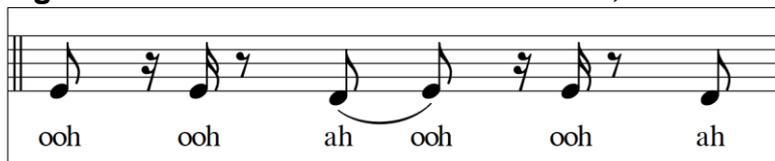
**Figura 22 – “Objection (Tango)” e “Beautiful Liar”.**

The musical score is presented in a system with five staves. The first staff is for Soprano 1 (MzS.1), the second for Soprano 2 (MzS.2), the third for Contralto (Ct.), and the fourth for Bass (Bax.). The fifth staff is for the Beat (drum). The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is for "Objection (Tango)" (Shakira) with a tempo of  $\text{♩} = 90$ . The second section is for "Beautiful Liar" (Eriksen/Hermansen/Ghost/Dench/Knowles) with a tempo of  $\text{♩} = 92$ . The lyrics are: "vi-so, te\_a nuncio que hoy re-nun - cio\_ Ay! Let's not kill the kar - ma." The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, indicating a specific drum sound.

Para “Gypsy”, vindo de um acorde de G, empreguei C<sup>o</sup>-Ab7 para modular para Db. Adaptei a introdução que, originalmente, é um arpejo executado por um banjo, e distribuí entre as vozes, seguindo com o refrão. Segue-se uma sequência de citações de canções em Db e C#m. Em “*Whenever, Wherever*” (compasso 50), harmonizo em bloco a 3 o baixo, *mezzo* 2 e contratenor, utilizando como padrão rítmico o *tresillo*, mesmo padrão que empreguei no refrão de “*Hips Don’t Lie*”. Essa ideia foi inspirada em um arranjo que Felipe fez da música “*Cheap Thrills*”<sup>33</sup>, da cantora Sia (que a compôs em parceria com Greg Kurstin), em que as primeiras duas notas são emitidas com a vogal “u” em notas curtas, enquanto a terceira é emitida com a vogal “a” e ligada à próxima nota, que reinicia o ciclo, novamente em “u”. O efeito interessante resulta da mudança entre vogal fechada e vogal aberta (

Figura 23).

**Figura 23** – Padrão rítmico em “*Whenever, Wherever*”.



Para modular de “*Whenever, Wherever*” para “*Pies Descalzos, Sueños Blancos*”, em E, empreguei o acorde de F#<sup>o</sup>. Esta canção foi harmonizada em dois blocos a 2. Contratenor em bloco com o baixo e *mezzosoprani* em bloco, sendo a melodia principal, a da *mezzosoprano* 2. Esta termina com uma cadência à dominante, ficando suspensa então, no acorde de B. A próxima canção começa em F#, subdominante. Para modular, empreguei o acorde de A<sup>o</sup>. As linhas das *mezzosoprani* repetem suas notas anteriores ao começar “*Ciega, Sordomuda*” (compasso 60), enquanto o baixo realiza um salto descendente de terça menor e o contratenor sobe um grau conjunto. No mesmo andamento e com o mesmo ritmo, apenas meio tom acima, começa “*Estoy Aquí*”, com modulação direta (Figura 24). Ambos contratenor e *mezzosoprano* 2 terminam “*Ciega, Sordomuda*” com a nota *mi* e começam a próxima em uníssono com *fá sostenido*, depois, variam em movimento

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jl2BuwnvGA4>.

oblíquo. Nesta música, contratenor e *mezzo* 2 variam entre harmonia em bloco a 3 com o solo ou em bloco a 2 como acompanhamento.

**Figura 24** – Modulação direta para “*Estoy Aquí*”.

"Estoy Aquí" (Shakira/Ochoa)

Ay Es - toy a - quí

no sé co - mo ol - vi - dar - te U

Ay U

dum dum dum dum dum dum dum

De “*Can’t Remember To Forget You*”, em Bm, para “*La Bicicleta*”, Am, empreguei a sequência Bm7-E7-G#<sup>0</sup>-Am. E então, segue-se o bloco de *reggaeton* encerrando com “*Loca*”.

Em anexo encontra-se uma gravação para demonstração do arranjo e a partitura encontra-se em anexo a partir da página 135. Segue a lista das canções utilizadas no *medley* e seus respectivos compositores:

- “*Hips Don’t Lie*” (Shakira/Wyclef Jean/Jerry ‘Wonder’ Duplessis/Omar Alfano/LaTravia Parker);
- “*Addicted To You*” (Edward Bello/John Hill/Luis Fernando Ochoa);
- “*Rabiosa*” (Shakira/Bello/Armando Pérez);
- “*Empire*” (Steve Mac/Ina Wroldsen);
- “*Objection (Tango)*” (Shakira);
- “*Beautiful Liar*” (Mikkel S. Eriksen/Tor Erik Hermansen/Amanda Ghost/Ian Dench/Beyoncé Knowles);

- “Gypsy” (Ghost/Shakira/Dench/Carl Sturken/Evan Rogers);
- “Try Everything” (Sia Furler/Hermansen/Eriksen);
- “Ojos Así” (Shakira/Pablo Flores/Javier Garza);
- “Dare (La La La)” (Shakira/Jay Singh/Lukasz Gottwald/Mathieu Jomphe-Lepine/Max Martin/Henry Walter/Raelene Arreguin/John J. Conte, Jr.);
- “Get It Started” (Perez/Bigram Zayas/Durrell Babbs/Kris Stephens/Marc Kinchen/Sidney Samson/Urales Vargas/Shakira);
- “Whenever, Wherever” (Shakira/Gloria Estefan/Tim Mitchell);
- “Pies Descalzos, Sueños Blancos” (Shakira/Ochoa);
- “Ciega, Sordomuda” (Shakira);
- “Estoy Aquí” (Shakira/Ochoa);
- “Waka Waka (This Time For Africa)” (Golden Sounds/Shakira/Hill);
- “She Wolf” (Shakira/Hill/Sam Endicott);
- “Can’t Remember To Forget You” (Shakira/Hill/Kid Harpoon/Erik Hassle/Daniel Alexander/Robyn Fenty);
- “La Bicicleta” (Shakira/Carlos Vives/Andrés Castro);
- “Perro Fiel” (Shakira/Nicky Jam/Cristhian Mena/Juan Medina);
- “La Tortura” (Shakira/Ochoa);
- “Me Enamoré” (Shakira/Rayito);
- “Chantaje” (Shakira/Maluma/Joel Antonio López Castro/Kevin Mauricio Jiménez Londoño/Bryan Snaider Lezcano Chaverra);
- “Loca” (Shakira/Bello/Pérez).

## Considerações Finais

Quando ingressei no curso de música popular da UFRGS, os alunos mais antigos me disseram que eu nunca mais ouviria música da mesma forma que antes. E é verdade, hoje ouvir música e fazer música tornaram-se experiências muito mais intensas. Hoje consigo captar detalhes nos arranjos, nas letras, nos conceitos e que antes não era capaz. Foi na academia que quebrei muitos preconceitos relacionados às artes, foi na academia que passei a questionar meu papel como mulher na área e na sociedade, e como artista na sociedade. Foi na academia que conheci diversos mundos musicais a que não tinha acesso. O que aprendi durante 4 anos de curso me permitiram assumir papel de arranjadora na área profissional.

Só de pensar que eu quase segui por outro caminho me dá calafrios. Eu tenho muito claro desde criança que queria ser uma profissional da música, porém, na hora de decidir o curso de graduação, enfrentei o medo que as pessoas colocam na nossa cabeça de seguir “uma área tão incerta”. Perdi as contas de quantas vezes ouvi das pessoas, ao dizer que sou musicista: “mas trabalha em quê?”, no sentido de não reconhecerem música como profissão. Percebi que, dentro do mundo da música, existem tantas opções de trabalho e que eu seria feliz exercendo qualquer uma mais do que se não estivesse trabalhando com a minha paixão. Sou muito grata a cada colega e cada professor que compartilhou das suas experiências musicais comigo que, sem dúvida, formam o que sou hoje.

Ao longo deste trabalho, pude constatar o quanto dos ensinamentos obtidos através do curso eu utilizei na construção dos arranjos. Em Contraponto I e II, aprendi a desenvolver independência melódica entre as vozes que utilizei diversas vezes nos arranjos, em contraste com as técnicas de harmonização em bloco aprendidas nas disciplinas de Arranjos Vocais e Instrumentais I e II. Através dos estudos em Harmonia A, B, C e D, e Arranjos Vocais e Instrumentais I e II, pude selecionar quais notas suprir e quais notas acrescentar, como distribuir os *voicings*, como manter a condução de vozes e as diversas formas possíveis de modulação. Em Percepção Musical, desenvolvi a escuta que me permitiu identificar os elementos presentes nas canções e realizar a notação dos arranjos com facilidade.

Em Análise da Canção I e II, ministradas pelas professoras Isabel P. Nogueira e minha orientadora Caroline S. de Abreu, surgiram as problematizações quanto aos espaços que as mulheres têm na música. Olhando à minha volta na sala de aula,

nas disciplinas exclusivas do currículo de bacharel em Música Popular, geralmente, havia duas ou três mulheres no meio de mais de 20 homens e isso me levou a perceber o quanto as mulheres ainda têm pouco incentivo para assumir papéis de protagonismo na produção musical. Eu, que escolhi a graduação em Música Popular com o intuito de me munir de conhecimentos que me habilitassem a assumir um papel de produtora do meu próprio trabalho, vejo meu anseio se concretizando ao concluir minha graduação com um memorial de arranjos e com participação em outros trabalhos como compositora e intérprete.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Caroline Soares. **Sob Medida**: personagens femininas em canções de Chico Buarque e suas performances por Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa. Porto Alegre: UFRGS, 2017. 232 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ANTUNES, Pedro. **Análise**: Anitta trava o adversário com o 'xeque-mate' de 'Vai Malandra'. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 19 dez. 2017. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,analise-anitta-trava-o-adversario-com-o-xeque-mate-de-vai-malandra,70002125758>. Acesso em 7 jan. 2018.

CARVALHO, Rogério. **A Textura no Arranjo Vocal de Música Popular Brasileira**. In: XXIII Congresso da ANPPOM, 2013, Natal. XXIII Congresso da ANPPOM, 2013.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia & Improvisação, I**: 70 músicas harmonizadas e analisadas. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

CONSTANTINO, P. R. P. **Arranjos Vocais de Gene Puerling**: uma análise dos recursos musicais empregados. In: XXIV Congresso da ANPPOM, 2014, São Paulo. XXIV Congresso da ANPPOM, 2014.

IVETE SANGALO. **Grandes Nomes Multishow**. Rio de Janeiro: Multishow, 27 out. 2013. Programa de TV.

LIU, Marian. **Beatboxing: an oral history**. California: San Jose Mercury News, 1 abr. 2007. Disponível em: <https://www.mercurynews.com/2007/05/10/beatboxing-an-oral-history/>. Acesso em 7 jan. 2018.

MACHADO, L. M. Anitta – O Caminho Até os 100 Milhões. YouTube, 14 abr. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CI7gEhxbF4U>. Acesso em: 7 jan. 2018.

MAITLAND, J. A. Fuller. **Grove's Dictionary of Music and Musicians**. 2 ed. Vol. I. New York: The Macmillan Company, 1904.

MCCLARY, Susan. **Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshly**. In: MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality**. Local: Editora, 2002. Cap. 7, p. 148-210.

MENEZES JÚNIOR, C. R. F. **Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o "conceito de obra" proposto por Lydia Goehr (1992)**. In: XXIV Congresso da ANPPOM, 2014, São Paulo. XXIV Congresso da ANPPOM, 2014.

NO TWITTER, Anitta critica duramente proposta que quer criminalizar o *funk* no Brasil. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 11 jun. 2017. Disponível em: <http://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,no-twitter-anitta-critica-duramente-proposta-que-quer-criminalizar-o-funk-no-brasil,70001835757>. Acesso em 8 jan. 2018.

PROJETO de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap. BBC Brasil, [S.I.], 29 jul. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>. Acesso em 7 jan. 2018.

RIHANNA. **Bio**. Site oficial. Disponível em: <http://rihanna.com/bio/>. Acesso em 7 jan. 2018.

SÁ, Michael. **Anitta**: o primeiro beijo, a emoção com o telefonema de ivete e outras histórias contadas no bairro onde ela cresceu. Extra, [S.I.], 7 jul. 2013. Disponível em: <https://extra.globo.com/famosos/anitta-primeiro-beijo-emocao-com-telefonema-de-ivete-outras-historias-contadas-no-bairro-onde-ela-cresceu-8938380.html>. Acesso em 7 jan. 2018.

SANGALO, I. M. D. **Pura Paixão**: minhas histórias, dicas, rotinas e inspirações. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

SHAKIRA. ***Driven***. VH1, 22 nov. 2005. Programa de TV.

SPLINTER, Mark; TYTE, Revd Gavin. ***Standard Beatbox Notation (SBN)***. [S.l.]: Human Beatbox, 2002. Atualizado em 18 set. 2014. Disponível em: <https://www.humanbeatbox.com/articles/standard-beatbox-notation-sbn/>. Acesso em 7 jan. 2018.

VALCÁRCEL GREGORIO, M. M. ***La Percusión Popular de Cuba: sus instrumentos y sus ritmos***. EUA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

**ANEXOS**

## History of Rihanna

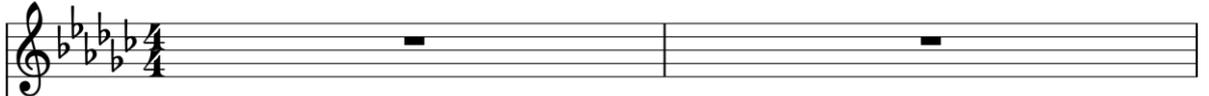
## History of Rihanna

Arr.: Ariane Wink/Felipe Andrade/Luiz F. Kremer Jr.

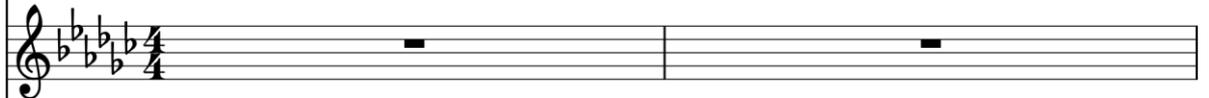
"Umbrella" (Christopher Stewart/Terius Nash/Thaddis Harrel/Shawn Carter)

♩ = 87

Mezzosoprano 1



Mezzosoprano 2



Contratenor



Baixo



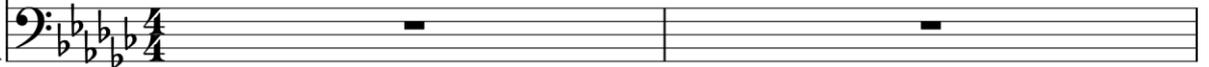
Onde não houver indicação de letra para o baixo, fica a critério do intérprete a escolha das sílabas que se assemelhem ao som do instrumento contrabaixo.

Mistura beatbox com fala sem alturas definidas.

Beatbox

"A ha a-ha Ri ha nna! A-ha a-ha Voicei In!"

Barítono



3

Mzs. 1  
Ooh eh ooh eh

Mzs. 2  
Now that it's rain - in' more than ev - er know that we'll still have each o -

Ct.  
Ooh eh ooh eh

Bx.

Beat.

Bar.

5

Mzs. 1  
ooh eh ooh eh eh eh

Mzs. 2  
ther You can stand un - der my um - br - el - la You can stand un - der my um - br - el -

Ct.  
ooh eh ooh eh eh eh

Bx.

Beat.

Bar.

7

Mzs. 1  
ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh

Mzs. 2  
la el-la el-la eh eh eh un-der my um - b-rel-

Ct.  
ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh

Bx.

Beat.

Bar.

9

Mzs. 1  
ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh

Mzs. 2  
la el-la el-la eh eh eh eh eh eh

Ct.  
ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh ooh

Bx.

Beat.

Bar.

*accel.*

*gliss.*

"Don't Stop The Music" (Hermansen/Eriksen/Dabney/Dibango)

12

$\text{♩} = 122$

Mzs. 1  
I wan na take you a - way, let's escape in - to the mu - sic, D. J. let it

Mzs. 2  
Ah ah ah ah

Ct.  
Ah ah ah ah

Bx.  
gliss.

Beat.

Bar.

15

Mzs. 1  
play I just can't re - fuse it like the way you

Mzs. 2  
mama se mama sa ma ma kos - sa ma ma

Ct.  
mama se mama sa ma ma kos - sa ma ma

Bx.

Beat.

Bar.

17

Mzs. 1  
do this Keep on rock - in' to it Please don't stop the

Mzs. 2  
se mama sa mama kos-sa mama se mama sa mama kos - sa mama

Ct.  
se mama sa mama kos-sa mama se mama sa mama kos - sa mama

Bx.

Beat.

Bar.

"Disturbia" (Brian Seals/Chris Brown/  
Robert Allen/Andre Merritt)  
♩ = 125

19

Mzs. 1  
please don't stop the, please don't stop the Bum bum be dum bum

Mzs. 2  
se ma ma sa ma ma kos-sa Bum bum be dum bum

Ct.  
se ma ma sa ma ma kos-sa Bum bum be dum bum

Bx.

Beat.

Bar.

"Take a Bow" (Hermansen/Eriksen/Shaffer Smith)

♩ = 82

21

Mzs. 1  
bum be dum bum Ooh

Mzs. 2  
bum be dum bum But it's o - ver now

Ct.  
8  
bum be dum bum Ooh

Bx.  
bum te dum bum be dum Ooh

Beat.

Bar.

23

Mzs. 1  
But it's o - ver now

Mzs. 2  
Go on and take a bow

Ct.  
8  
But it's o - ver now

Bx.  
Ooh

Beat.

Bar.

"Russian Roulette" (Smith/Chuck Harmony)  
♩ = 80

25

Mzs. 1

Mzs. 2

Ct.

Bx.

Beat.

Bar.

And you can see my heart

*gliss.*

26

Mzs. 1

Mzs. 2

Ct.

Bx.

Beat.

Bar.

Ooh

Ooh

beat - ing

28

Mzs. 1  
Ooh

Mzs. 2  
Ooh

Ct.  
You can see it through my chest So just pull the trig-

Bx.

Beat.

Bar.

"Rude Boy" (Eriksen/Hermansen/Ester Dean/  
Makeba Riddick/Rob Swire/Fenty)

$\text{♩} = 160$   $\text{♩} = 87$

30

Mzs. 1  
Eh eh eh

Mzs. 2  
Eh eh eh

Ct.  
ger Eh eh eh

Bx.  
tum pen ts ts ts tpen tum pen tum pen ts ts ts tpen tum pen

Beat.

Bar.  
Notas simultâneas com bumbo e caixa.

33

Mzs. 1  
Pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

Mzs. 2  
Come on rude boy, boy, can you get it up?—

Ct.  
Pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

Bx.  
\*Baixo emite o som "ts" sem nota, articulando a boca de "i" para "u" em um compasso, e de "u" para "i" no próximo.  
ts ts ts ts ts ts ts tx tx tx tx

Beat.

Bar.

34

Mzs. 1  
pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

Mzs. 2  
Come on rude boy, boy, is you big e - nough?\_

Ct.  
pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

Bx.  
ts ts ts ts ts ts ts tx tx tx tx

Beat.

Bar.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 34 and 35. It features six staves: Mzs. 1 (Melody 1), Mzs. 2 (Melody 2), Ct. (Counter Tenor), Bx. (Bass), Beat. (Rhythm), and Bar. (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. Measure 34 lyrics: Mzs. 1: 'pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa'; Mzs. 2: 'Come on rude boy, boy, is you big e - nough?\_'; Ct.: 'pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa'; Bx.: 'ts ts ts ts ts ts ts tx tx tx tx'. Measure 35 lyrics: Mzs. 1: 'Take it, take it, ba - by, ba - by,'; Mzs. 2: 'eh eh eh eh'; Ct.: 'Pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa'; Bx.: 'ts ts ts ts ts ts ts tx tx tx tx'. The Beat. staff shows a drum pattern with a double bar line and a slash in measure 35. The Bar. staff is empty.

35

Mzs. 1  
Take it, take it, ba - by, ba - by,

Mzs. 2  
eh eh eh eh

Ct.  
Pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa

Bx.  
ts ts ts ts ts ts ts tx tx tx tx

Beat.

Bar.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 35 and 36. It features six staves: Mzs. 1 (Melody 1), Mzs. 2 (Melody 2), Ct. (Counter Tenor), Bx. (Bass), Beat. (Rhythm), and Bar. (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. Measure 35 lyrics: Mzs. 1: 'Take it, take it, ba - by, ba - by,'; Mzs. 2: 'eh eh eh eh'; Ct.: 'Pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa'; Bx.: 'ts ts ts ts ts ts ts tx tx tx tx'. Measure 36 lyrics: Mzs. 1: 'pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa'; Mzs. 2: 'eh eh eh eh'; Ct.: 'pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa'; Bx.: 'ts ts ts ts ts ts ts tx tx tx tx'. The Beat. staff shows a drum pattern with a double bar line and a slash in measure 36. The Bar. staff is empty.

36

Mzs. 1  
take it, take it, love me, love me

Mzs. 2  
eh eh yeah

Ct.  
pa pa

Bx.  
ts ts ts ts ts ts  
\* Baixo volta a emitir som de contrabaixo.

Beat.

Bar.

"Te Amo" (Eriksen/Hermansen/Fauntleroy II/Fenty)

37  $\text{♩} = 86$

Mzs. 1  
Pa pa pa pa pa pa

Mzs. 2  
"Te a - mo", then she put her hand a - round my

Ct.  
Pa pa pa pa pa pa

Bx.  
\* Som de bolha

Beat.

Bar.

38

Mzs. 1  
pa pa pa pa pa pa

Mzs. 2  
waist I told her "no", she cries:

Ct.  
pa pa pa pa pa pa

Bx.

Beat.

Bar.

♩ = 128

39

Mzs. 1  
pa pa pa pa pa pa

Mzs. 2  
"Te a - mo", told her I'm not gon run a...

Ct.  
pa pa pa pa pa pa

Bx.  
roop reep rup

Beat.

Bar.

*Inward Drag*

41 "S&M" (Eriksen/Hermansen/Sandy Wilhelm/Ester Dean)

Mzs. 1 Na na na, come on! Na na na, come on!

Mzs. 2 Na na na, come on! Na na na, come on!

Ct. Na na na, come on! Na na na, come on!

Bx. rip

Beat. \*Beaboxer canta (passa para a pauta de barítono).

Bar.

Detailed description: This musical score is for the song "S&M" by Eriksen/Hermansen/Sandy Wilhelm/Ester Dean. It is in 4/4 time and the key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The score includes parts for Mzs. 1, Mzs. 2, Ct., Bx., Beat, and Bar. The vocal parts (Mzs. 1, 2, and Ct.) all sing the lyrics "Na na na, come on!". The bass line (Bx.) starts with a "rip" instruction. The Beat part shows a drum pattern with a snare on the second and fourth beats. The Baritone part (Bar.) has a note marked with an asterisk, corresponding to the instruction "\*Beaboxer canta (passa para a pauta de barítono)".

44 "Only Girl (In The World)" (Crystal Johnson/Eriksen/Hermansen/Wilhelm)

Mzs. 1 Come on! Come on! Won't you to make me feel like

Mzs. 2 Come on! Come on! na na na Ooh

Ct. Come on! Come on! na na na Ooh

Bx.

Beat.

Bar. \*Volta para a percussão.

$\text{♩} = 126$

Detailed description: This musical score is for the song "Only Girl (In The World)" by Crystal Johnson/Eriksen/Hermansen/Wilhelm. It is in 4/4 time and the key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The tempo is marked as 126 beats per minute. The score includes parts for Mzs. 1, Mzs. 2, Ct., Bx., Beat, and Bar. The vocal parts (Mzs. 1, 2, and Ct.) have lyrics: "Come on! Come on! Won't you to make me feel like" for Mzs. 1, "Come on! Come on! na na na Ooh" for Mzs. 2, and "Come on! Come on! na na na Ooh" for Ct. The Beat part shows a drum pattern with a snare on the second and fourth beats. The Baritone part (Bar.) has a note marked with an asterisk, corresponding to the instruction "\*Volta para a percussão".

47

Mzs. 1  
I'm the on-ly girl in the world... Like I'm the on-ly one that you'll e-ver love...

Mzs. 2  
ooh

Ct.  
ooh

Bx.

Beat.

Bar.

50

Mzs. 1  
Like I'm the on-ly one who knows your heart...

Mzs. 2  
ooh

Ct.  
ooh

Bx.

Beat.

Bar.



56

Mzs. 1

Mzs. 2

Ct.

Bx.

that's all - right because I love the way you lie,

Beat.

Bar.

Ah

58

**J = 127**

Mzs. 1

You da

Mzs. 2

Ct.

Bx.

I love the way you lie

Beat.

\* Beatboxer volta para a percussão.

Bar.

“You Da One” (Dean/Lukasz Gottwald/Fenty/John Hill/Henry Walter)

60

Mzs. 1  
one that I dream a - bout all day — you da one that I think a - bout a -

Mzs. 2  
yeah — yeah — yeah —

Ct.  
yeah — yeah — yeah —

Bx.

Beat.

Bar.

63

Mzs. 1  
lways — My love is your love, your love is

Mzs. 2  
yeah — yeah

Ct.  
yeah — yeah

Bx.

Beat.

Bar.

65

Mzs. 1

mine mine mine mine my my my my my my my

Mzs. 2

Ct.

Bx.

Beat.

Bar.

67

“Where Have You Been” (Dean/Gottwald/Wiles/Henry Walter/Geoff Mack)

“We Found Love” (Adam Richard Wiles)

Mzs. 1

We found love in a hope - less place

Mzs. 2

We found love in a hope - less place

Ct.

We found love in a hope - less place

Bx.

Beat.

Bar.

“Stay” (Mikky Ekko/Justin Parker/Elof Loelv)

70 *rall.* ♩ = 112

Mzs. 1  
Ooh

Mzs. 2  
Ooh

Ct.  
Not real-ly sure how to feel a-bout it, some-

Bx.  
Ooh

Beat

Bar.

75

Mzs. 1  
Makes me feel like I can't

Mzs. 2  
Ooh

Ct.  
- thing in the way you move

Bx.  
Ooh

Beat

Bar.

78

Mzs. 1  
live without you and it takes me all the way I want you to stay.

Mzs. 2

Ct.

Bx.  
ooh

Beat.

Bar.

“Diamonds” (Sia Furler/Benjamin Levin/Eriksen/Hermansen)

81  $\text{♩} = 92$

Mzs. 1  
oh oh oh oh oh

Mzs. 2  
oh oh

Ct.  
oh oh

Bx.  
ooh

Beat.

Bar.

83

Mzs. 1  
oh oh oh oh oh oh oh oh Oh\_\_\_\_\_

Mzs. 2  
oh oh oh oh oh oh oh oh Oh\_\_\_\_\_

Ct.  
oh oh oh oh oh oh oh oh oh

Bx.  
ooh\_\_\_\_\_ tum

Beat.

Bar.

85

Mzs. 1  
Oh\_\_\_\_\_ Oh\_\_\_\_\_

Mzs. 2  
Oh\_\_\_\_\_ Oh\_\_\_\_\_

Ct.  
Shine bright like a dia - mond\_\_\_\_\_ Shine bright like a dia -

Bx.

Beat.

Bar.

87

Mzs. 1

Mzs. 2

Ct.

Bx.

Beat.

Bar.

This musical score block covers measures 87 and 88. It features six staves: two vocal staves (Mzs. 1 and Mzs. 2), a Contralto (Ct.) staff, a Bass (Bx.) staff, a Beat staff, and a Bar staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal parts have lyrics: "We're beau-ti-ful like dia-monds in the". The Ct. part has a lyric: "- mond". The Bx. part has lyrics: "tu - ah tu - ah tu - ah". The Beat staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The Bar staff is empty.

89

Mzs. 1

Mzs. 2

Ct.

Bx.

Beat.

Bar.

This musical score block covers measures 89 and 90. It features six staves: two vocal staves (Mzs. 1 and Mzs. 2), a Contralto (Ct.) staff, a Bass (Bx.) staff, a Beat staff, and a Bar staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal parts have lyrics: "sky Oh Oh" and "sky Oh Oh". The Ct. part has lyrics: "Shine bright like a dia - mond Shine bright like a dia - mond". The Bx. part has lyrics: "tu - ah tu - ah tu - ah". The Beat staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The Bar staff is empty.

91

Mzs. 1 We're beau-ti-ful like dia-monds in the

Mzs. 2 We're beau-ti-ful like dia-monds in the

Ct. Shine bright like a dia - mond

Bx.

Beat. ah

Bar.

93 "Work" (Jahron Braithwaite/Michael Samuels/Allen Ritter/Rupert Thomas/Aubrey Graham/Fenty/Monte Moir)

Mzs. 1 work work Ah

Mzs. 2 work work work work work work he said mi ha - fi

Ct. work work Ah

Bx.

Beat.

Bar.

94

Mzs. 1  
work work work work work

Mzs. 2  
work work work work work

Ct.  
work work work work work

Bx.

Beat.

Bar.

♩ = 105

95

Mzs. 1  
Bitch bet - ter have my money!

Mzs. 2  
Ooh

Ct.  
Ooh

Bx.  
oo wow wow oo wow

Beat.  
Sega Sound  
tongue bass  
bumbo com lip bass  
inward tongue bass

Bar.

97

Mzs. 1

Mzs. 2

Ct.

Bx.

Beat.

Bar.

Bitch bet - ter have my money!

Ooh

Ooh

wow roll  
oo wow  
caixa "psh"  
wow  
oo wow wow  
oo wow

99

Mzs. 1

Mzs. 2

Ct.

Bx.

Beat.

Bar.

Bitch bet - ter have my

wow

oo wow wow

100

Mzs. 1  
Bitch bet - ter have my

Mzs. 2  
Bitch bet - ter have my

Ct.  
Bitch bet - ter have my

Bx.  
Bitch bet - ter have my

Beat.

Bar.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 100 and 101. It features six staves: Mzs. 1 (Melody 1), Mzs. 2 (Melody 2), Ct. (Cello), Bx. (Bass), Beat. (Drum), and Bar. (Bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The lyrics 'Bitch bet - ter have my' are written under the vocal staves. The drum part shows a pattern of snare and bass drum hits. The bass part has a simple bass line.

101

Mzs. 1  
Bitch bet - ter have my

Mzs. 2  
Bitch bet - ter have my

Ct.  
Bitch bet - ter have my

Bx.  
Bitch bet - ter have my

Beat.

Bar.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 102 and 103. It features the same six staves as the previous block. The key signature remains one sharp (F#). The time signature changes to 4/4. The lyrics 'Bitch bet - ter have my' are written under the vocal staves. The drum part shows a pattern of snare and bass drum hits. The bass part has a simple bass line.

103  $\text{♩} = 124$   
*accel.*

"This Is What You Came For"  
(Calvin Harris/Taylor Swift)

Mzs. 1  
tum tu dum

Mzs. 2  
tum tu dum

Ct.  
tum tum tum tum tum Ba - by

Bx.

Beat.

Bar.

105

Mzs. 1  
tum tum tum tum tu dum tu dum tum tum tum tum

Mzs. 2  
tum tum tum tum tu dum tu dum tum tum tum tum

Ct.  
this is what you came for light - ning

Bx.

Beat.

Bar.

107

Mzs. 1  
tum tu dum

Mzs. 2  
tum tu dum

Ct.  
strikes eve - ry - time she moves Ooh!

Bx.

Beat.

Bar.

109

Mzs. 1  
tum tum tum tum tu dum tu dum tum tum tum tum

Mzs. 2  
tum tum tum tum tu dum tu dum tum tum tum tum

Ct.  
and eve - ry - bod - y's watch - ing her

Bx.

Beat.

Bar.

111

Mzs. 1  
tum tum tum tum tum tu eh ooh eh

Mzs. 2  
tum tum tum tum tum tu eh ooh eh

Ct.  
but she's look - ing at you\_ ooh\_ ooh\_ you\_ ooh\_ ooh\_

Bx.  
tu eh ooh eh

Beat.

Bar.

114

Mzs. 1  
tum tum

Mzs. 2  
tum tum

Ct.  
ooh

Bx.  
tum tum

Beat.

Bar.

"Love On The Brain" (Fred Ball/Joseph Angel/Fenty)

116

$\text{♩} = 86$

Mzs. 1  
tum Must be love on the brain

Mzs. 2  
tum tum Must be

Ct.  
tum tum Must be

Bx.  
tum tum tum dum dum dum dum

Beat.

Bar.

119

Mzs. 1  
and it keeps cur-sing my name no mat -

Mzs. 2  
love\_ ooh cur - sing my name

Ct.  
love\_ ooh cur - sing my name

Bx.

Beat.

Bar.

122

Mzs. 1  
 ter what I do, I'm no good with - out you and I can't get e - nough\_\_\_\_\_

Mzs. 2  
 ooh

Ct.  
 ooh

Bx.

Beat.

Bar.

125

Mzs. 1  
 Must be love on the brain\_\_\_\_\_

Mzs. 2

Ct.

Bx.

Beat.

Bar.

Anitta Medley

Anitta Medley

Arr.: Ariane Wink/Felipe Andrade/Luiz F. Kremer Jr.

"Bang" (Larissa Machado/Umberto Tavares/Jefferson Junior)

$\text{♩} = 100$

Mezzo 1  
Vem na mal - da - de, com von - ta - de, che - ga\_en - cos - ta\_em

Mezzo 2  
Vem na mal - da - de, com von - ta - de, che - ga\_en - cos - ta\_em

Contratenor  
Vem na mal - da - de, com von - ta - de, che - ga\_en - cos - ta\_em

[Quando não houver indicação de letra, imitar um contrabaixo, podendo usar sílabas como "dum", "tum", "pa", "da" etc, também podendo fazer alterações e improvisações sobre o que está escrito, além de acrescentar efeitos e imitar técnicas de contrabaixo como *slap* e *ghost notes*.]

Baixo  
s  
U

Beatbox

2

M.1  
mim, ho-je.euque-ro.e vo-cê sa-be que eu gos - to\_as - sim ah ah ah ah ah

M.2  
mim, ho-je.euque-ro.e vo-cê sa-be que eu gos - to\_as - sim ah ah ah ah ah

Ct.  
mim ho-je.euque-ro.e vo-cê sa-be que eu gos - to\_as - sim ah ah ah ah ah

Bx.  
s  
ghost.  
tum tum dum

Beat.

4

M.1  
ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

M.2  
ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

Ct.  
ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah

Bx.  
s dum tum tum dum dum tum tum dum tum yeah

Beat.

7

M.1  
uh uh uh uh

M.2  
pa pa pa-ra bara - ra - ra pa pa-ra-bara ra - ra - ra pa pa-ra bara - ra -

Ct.  
uh uh uh uh

Bx.  
s 2 2 2

Beat.

[\*] *Mezzi*: Cantar este trecho (c. 11-16) com a voz fanha e, nas cabeças de nota em x, soar mais as consoantes, para obter um efeito mais percussivo.

10 "Deixa Ele Sofrer" (Machado/Tavares/Junior)

M.1  
— bang bang [\*] Fa fa fu-qui-fu-qui fa fu-qui - fa

M.2  
pa pa bang bang [\*] Fa fa fu-qui-fu-qui fa fu-qui - fa

Ct.  
— bang bang

Bx.  
s gliss.

Beat.

12

M.1  
fa fa fa fu - qui - fu - qui - fa fu - qui - fa

M.2  
fa fa fa fu - qui - fu - qui - fa fu - qui - fa

Ct.  
Dei - xa\_e - le cho -

Bx.  
s gliss. gliss.

Beat.  
6

13

M.1  
fa fa fu - qui - fu - qui fa fu - qui - fa

M.2  
fa fa fu - qui - fu - qui fa fu - qui - fa

Ct.  
rar, dei - xa\_e - le cho - rar, dei - xa\_e - le so - frer

Bx.  
s

Beat.

14

M.1  
fa fa fa fu - qui - fu - qui - fa fu - qui - fa

M.2  
fa fa fa fu - qui - fu - qui - fa fu - qui - fa

Ct.  
dei - xa\_e - le sa - ber que eu tô cur - tin - do pra va - ler

Bx.  
s

Beat.

15

M.1  
fa fa fa fu - qui - fu - qui fa fu - qui - fa

M.2  
fa fa fa fu - qui - fu - qui fa fu - qui - fa

Ct.  
dei - xa\_e - le cho - rar dei - xa\_e - le so - frer

Bx.  
s

Beat.

16

M.1  
fa fa fa fu - qui - fu - qui - fa fu - qui - fa

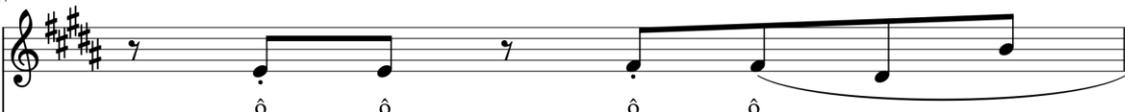
M.2  
fa fa fa fu - qui - fu - qui - fa fu - qui - fa

Ct.  
dei - xa\_e - le sa - ber Dei - xa\_e - le cho -

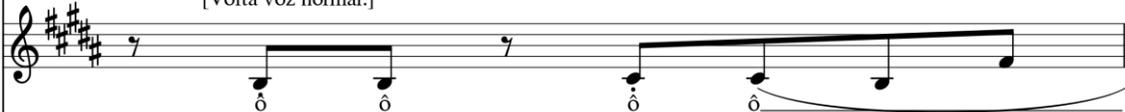
Bx.  
s

Beat.

17

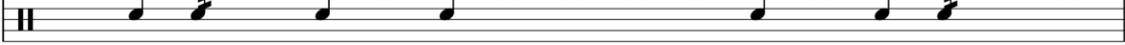
M.1    
 ô ô ô ô

[Volta voz normal.]

M.2    
 ô ô ô ô

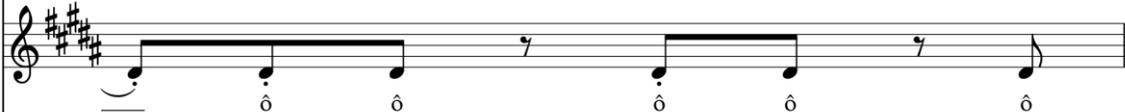
Ct.    
 rar, dei - xa\_e - le cho - rar, dei - xa\_e - le so - frer

Bx.    
 s

Beat. 

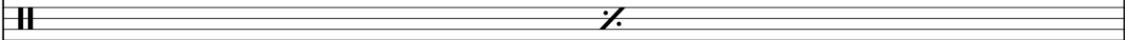
18

M.1    
 ô ô ô ô ô

M.2    
 ô ô ô ô ô

Ct.    
 dei - xa\_e - le sa - ber que\_eu tô cur - tin - do pra va - ler\_\_\_\_\_

Bx.    
 s

Beat. 

"Sim Ou Não" (Machado/  
Tavares/Junior/Juan Londoño)

19

M.1  
ô ô ô ô Se qui - ser jo -

M.2  
ô ô ô ô

Ct.  
deixa\_e-le chorar deixa\_e-le so-frer deixa\_e-le saber

Bx.  
s

Beat.  
6

21

M.1  
gar, vem Mas tem que\_ar - ris - car, vem Vai ser sim ou

M.2  
Ô ô ô u - ô ô ô u -

Ct.  
Ô ô ô u - ô ô ô uh

Bx.  
s

Beat.

23

M.1  
não, ou não, ou não, não ou não. Se qui - ser jo -

M.2  
não, ou não, ou não, não ou não

Ct.  
não, ou não, ou não, não ou não

Bx.  
8

Beat.

25

M.1  
gar, vem Mas tem que ar - ris - car, vem Vai ser sim ou

M.2  
Ô ô ô u - ô ô ô u -

Ct.  
Ô ô ô u - ô ô ô uh

Bx.  
8

Beat.

27

M.1 não, ou não, ou não, não, ou não

M.2 não, ou não, ou não, não ou não

Ct. não, ou não, ou não, não ou não

Bx. s

Beat.

29 "Ritmo Perfeito" (Machado/Tavares/Junior)

M.1 iê i-ê i-ê Na me-di-da cer-ta do pra -

M.2 Teu a-mor me faz en-lou-que-cer iê i-ê i-ê Na me-di-da cer-ta do pra -

Ct. iê i-ê i-ê Na me-di-da cer-ta do pra -

Bx. s

Beat.

32

M.1  
zer... E ca-da de-ta-lhe em vo-cê i-ê i-ê i-ê

M.2  
zer... E ca-da de-ta-lhe em vo-cê i-ê i-ê i-ê

Ct.  
zer... E ca-da de-ta-lhe em vo-cê i-ê i-ê i-ê

Bx.  
s 7

Beat.

35

*rall.*

M.1  
Me dá mais von-ta-de de fa-zer... La la la la

M.2  
Me dá mais von-ta-de de fa-zer...

Ct.  
Me dá mais von-ta-de de fa-zer...

Bx.  
s

Beat.

"Essa Mina é Louca" (Jhama/Pablo Luiz Bispo)  
♩ = 95

37

M.1  
la la

M.2  
tum tum tum dum tum dum tum tum tum dum tum dum

Ct.  
tum dum tum tum dum tum dum tum tum dum

Bx.  
s

Beat.

39

M.1  
la la

M.2  
tum tum tum dum tum tum dum

Ct.  
tum dum tum tum dum

Bx.  
s

Beat.

40

M.1  
la la la la la la la Es - sa mi - na é

M.2  
tum tum tum dum tum dum

Ct.  
tum tum tum tum dum

Bx.  
tum tum tum tum dum

Beat.

41

M.1  
lou - ca Quan-do eu to bo - la - do e - la quer bei - jo na

M.2  
tum tum tum dum tum dum

Ct.  
tum dum tum tum dum

Bx.  
tum tum tum tum dum

Beat.

42

M.1  
bo - ca Se\_eu to com frio, e - la ti - ra mi - nha

M.2  
tum tum tum dum tum dum

Ct.  
tum dum tum tum dum

Bx.  
s

Beat. II

43

M.1  
rou - pa Lou - ca Es - sa mi - na\_é lou - ca

M.2  
tum tum tum dum tum dum tum tum tum

Ct.  
tum dum tum tum dum tum tum tum

Bx.  
s

Beat. II

"Zen" (Machado/Tavares/Junior)  
 ♩ = 85

45

M.1

M.2

Ct.

Bx.

Beat.

O-lha, cê me faz tão bem Só de olhar teus

Swing somente para o beatbox

6

47

M.1

M.2

Ct.

Bx.

Beat.

o - lhos, ba - by eu fi - co zen O co - ra - ção a -

48

M.1

M.2

Ct.

Bx.

Beat.

ce - le - ra - do a mais de cem Eu ju - ro que eu não

Ô

Ô

"Cobertor" (Projota/Danilo Valbusa/  
Pedro Caropreso/Diego Silveira)

49 *rall.* ♩ = 80

M.1

M.2

Ct.

Bx.

Beat.

vai

E - le me dis - se vai Eu dis-se já

qu-eromais ninguém Vo-cê me faz tão bem vai

51

M.1  
vou vol - ta

M.2  
vou E - le me dis - se vol - ta Eu dis - se oi

Ct.  
vou vol - ta

Bx.  
s

Beat

53

M.1  
Oi pa - ra pa-ra-ra pa-ra-ra-ra - pa pa -

M.2  
Ai, que sauda-de de vo cê de-bai-xo domeu cober-

Ct.  
Oi pa - ra pa-ra-ra pa-ra-ra-ra - pa pa -

Bx.  
s

Beat

55

M.1 ra pa - ra - ra pa - ra - ra - ra - pa pa -

M.2 tor Ai, que sau - da - de de vo

Ct. ra pa - ra - ra pa - ra - ra - ra - pa pa -

Bx. s

Beat. II

56

M.1 ra pa-ra-ra pa-ra-ra-ra - pa pa - ra pa-ra-ra pa-ra-ra-ra - pa

M.2 cê de-bai-xo domeu co-ber - tor

Ct. ra pa-ra-ra pa-ra-ra-ra - pa pa - ra pa-ra-ra pa-ra-ra-ra - pa

Bx. s

Beat. II

Fim do swing



63

M.1  
por que eu vim pra te pro-vo - car e pa-ra de fa - lar blá blá blá

M.2  
tum tum tum tum tum tum tum tum tum blá blá blá

Ct.  
tum tum tum tum tum tum tum tum tum blá blá blá

Bx.  
s

Beat.

66 "Na Batida" (Machado/Tavares/Junior)

M.1  
Uh Uh

M.2  
Na ba - ti - da é que eu fi - co sem pen-sar Pa - ra a pis - ta

Ct.  
Uh Uh

Bx.  
s

Beat.

69

M.1 Uh

M.2 Vem que aqui é meu lu-gar Na ba - ti - da nem a - di - an - ta ten - tar

Ct. Uh

Bx.

Beat.

72

M.1 Oh Oh

M.2 a - qui é meu lu - gar a - qui é meu lu - gar Oh Oh

Ct. Oh Oh

Bx.

Beat.

75

M.1  
Oh Oh Oh\_\_\_\_\_ Oh\_ Oh\_\_\_\_\_ Oh

M.2  
Oh Oh Oh\_\_\_\_\_ Oh\_ Oh\_\_\_\_\_ Oh

Ct.  
Oh Oh Oh\_\_\_\_\_ Oh\_ Oh\_\_\_\_\_ Oh

Bx.  
s

Beat.  
(Breath)  
\*(x) (x) (x) (x)

78

M.1  
tum\_ tum\_ tum\_

M.2  
tum\_ tum\_ tum\_

Ct.  
tum\_ tum\_ tum\_

Bx.  
s

Beat.  
6

81

M.1 tum\_ tum\_

M.2 tum\_ tum\_

Ct. tum\_ tum\_

Bx.

Beat.

83

"Meiga e Abusada" (Machado/Junior/Claudia Regina)

M.1 Pa pa-ra ra

M.2 ô ô ô ô

Ct. To - da pro - du - zi - da

Bx.

Beat.

85

M.1 Pa pa ra ra ra Pa ra pa ra ra

M.2 ô ô ô ô

Ct. Te dei - xo quen - te Mei - ga\_e a - bu - sa - da, fa - ço

Bx. s

Beat.

87

M.1 pa Pa ra pa ra ra ra pa ra pa - ra - pa-ra - ra

M.2 ô ô ô ô ô ô ô

Ct. vo - cê se per - der E quem foi que dis - se que eu es -

Bx. s

Beat.

89

M.1 Pa-ra - para-ra - ra - para-pa-ra - para-ra pa Pa - ra - pa-ra - ra -

M.2 ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô

Ct. ta-va\_a pai-xo-na-da por vo - cê Eu só que - ro sa - ber

Bx. 8

Beat.

92

M.1 ra Pa para-ra Pa para-ra - ra Pa-ra - para-ra

M.2 ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô

Ct. Linda e per-fu-ma-da Na tu - a men-te Faz o que qui-ser co - mi-go

Bx. 8

Beat.

95

M.1  
pa Pa - ra - pa - ra - ra pa-ra pa - ra pa-ra - ra

M.2  
ô ô ô ô ô ô ô

Ct.  
na.i - ma - gi - na - ção Ho - mem do teu ti - po eu u - so,

Bx.  
s

Beat.

97

M.1  
pa Pa-ra para-ra - ra para pa-ra para-ra - pa Pre -

M.2  
ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô

Ct.  
mas se che-ga lá, eu di-go não tum dum dum

Bx.  
s

Beat.

100 "Show das Poderosas" (Machado)

M.1  
pa - ra que\_a-go - ra é ho - ra do show das po - de -

M.2  
u  
*mf* ô ô ô ô ô ô ô *pp*

Ct.  
dum tum dum dum tum dum dum

Bx.  
s

Beat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 100 and 101. It features five staves: M.1 (Vocal), M.2 (Melody), Ct. (Cymbal), Bx. (Bass), and Beat. (Drum). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal line in M.1 has lyrics: "pa - ra que\_a-go - ra é ho - ra do show das po - de -". The melody in M.2 starts with a half note 'u' followed by six eighth notes 'ô', with dynamics *mf* and *pp*. The cymbal part in Ct. has a pattern of 'dum' and 'tum' sounds. The bass part in Bx. has a steady eighth-note accompaniment. The drum part in Beat. shows a consistent rhythmic pattern.

102

M.1  
ro - sas que des - cem re - bo - lam a - fron - tam as fo -

M.2  
u  
*mf* ô ô ô ô ô ô ô *pp*

Ct.  
dum tum dum dum tum dum dum

Bx.  
s

Beat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 102 and 103. It features five staves: M.1 (Vocal), M.2 (Melody), Ct. (Cymbal), Bx. (Bass), and Beat. (Drum). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal line in M.1 has lyrics: "ro - sas que des - cem re - bo - lam a - fron - tam as fo -". The melody in M.2 starts with a half note 'u' followed by six eighth notes 'ô', with dynamics *mf* and *pp*. The cymbal part in Ct. has a pattern of 'dum' and 'tum' sounds. The bass part in Bx. has a steady eighth-note accompaniment. The drum part in Beat. shows a consistent rhythmic pattern.

104

M.1  
 go - sas Só as que in - co - mo - dam Ex - pul - so as in - ve -

M.2  
 u  
*mf* ô ô ô ô ô ô *pp*

Ct.  
 dum tum dum dum tum dum dum

Bx.  
 s

Beat.

106

M.1  
 jo - sas que fi - cam de cara quan - do to - ca, pre - pa - ra!

M.2  
 u  
*mf* ô ô ô ô ô ô *pp* *mf* Pre - pa - ra!

Ct.  
 dum tum dum dum Pre - pa - ra!

Bx.  
 s

Beat.

Ivete Medley

Ivete Medley

Arr.: Ariane Wink/Felipe Andrade/Luiz Kremer Jr.

1. "Sorte Grande" (Lourenço)

$\text{♩} = 130$

Mezzo 1  
Po-ei - ra Po-ei - ra Po-ei - ra

Mezzo 2  
Po-ei - ra Po-ei - ra Po-ei - ra

Contratenor  
Po-ei - ra Po-ei - ra Po-ei - ra

[Quando não houver indicação de letra, imitar um contrabaixo, podendo usar sílabas como "dum", "tum", "pá", "da" etc, também podendo fazer alterações e improvisações sobre o que está escrito, além de acrescentar efeitos e imitar técnicas de contrabaixo como *slap* e *ghost notes*.]

Baixo

Beatbox

6

M.1  
le - van - tou po-ei - ra Ô

M.2  
le - van - tou po-ei - ra Ô

Ct.  
le - van - tou po-ei - ra Ô

Bx.

Beat.

10

M.1  
Ô! Ô  
Ô! Ô  
Ô! Ô

M.2  
Ô! Ô  
Ô! Ô  
Ô! Ô

Ct.  
Ô! Ô  
Ô! Ô  
Ô! Ô

Bx.

Beat.

15

2. "Festa" (Anderson Cunha)

M.1

M.2  
A - vi -

Ct.  
A - vi - sou  
A - vi -

Bx.  
A - vi sou

Beat.

18

M.1 A-vi - sou A-vi - sou Ô! Vai ro-lar

M.2 sou A-vi - sou A-vi - sou que vai ro-lar a fes - ta vai ro-lar

Ct. sou A-vi - sou A-vi - sou Ô! Vai ro-lar

Bx. A-visou A-visou

Beat.

22

M.1 O po-vo do gue - to mandou a - vi - sar

M.2 O po-vo do gue - to mandou a - vi - sar que vai ro-lar a

Ct. O po-vo do gue - to mandou a - vi - sar

Bx.

Beat.

25

M.1 Ô! Vai ro-lar O po-vo do gue - to man-dou a - vi - sar\_

M.2 fes - ta vai ro-lar O po-vo do gue - to man-dou a - vi - sar\_

Ct. Ô! Vai ro-lar O po-vo do gue - to man-dou a - vi - sar\_

Bx.

Beat.

28 *rall.* 3. "Berimbau Metalizado" (Doria/Duller/Miro Almeida)  $\text{♩} = 90$

M.1 Tá tá tá Ô

M.2 Tá tá tá Ô

Ct. Tá\_ar - ras-tan-do to-da\_a

Bx.

Beat.

30

M.1 Tá tá tá Ô Tá tá tá Ô

M.2 Tá tá tá Ô Tá tá tá Ô

Ct. mas - sa Tá ba lançando ochãoda pra - ça Ta to-domundo arre-pi-

Bx.

Beat.

32

M.1 Ô Tá tá tá Ô

M.2 Ô Tá tá tá Ô

Ct. a - do cur-tindo osom do be rim baume-ta-li - za - do Tá ar - ras tando toda a

Bx.

Beat.

34

M.1 Tá tá tá Ô Tá tá tá Ô

M.2 Tá tá tá Ô Tá tá tá Ô

Ct. mas - sa Tá ba-lançando ochãoda pra - ça Ta to-domundo ar-re-pi-

Bx.

Beat.

36

M.1 Ô

M.2 Ô

Ct. a - do cur-tindo osom do be rim baume-ta - li - za - do

Bx.

Beat.

38 *rall.*

M.1

M.2

Ct.

Bx.

Beat.

40

4. "Flor do Reggae" (Ivete Sangalo/Gigi/Fabinho O'Brian)

$\text{♩} = 85$

M.1

M.2

Ct.

Bx.

Beat.

Co-mose\_eufos-se flor vo-cê mechei - ra

La-iá la la - iá la - iá

La-iá la la - iá la - iá

Som de hi-hat reverso.

42

M.1  
Co-mose\_eufos-se flor      vo-cê me re - ga

M.2  
wahwah    wah    wahwah    wah      pa pa pa    ra pa pa

Ct.  
wahwah    wah    wahwah    wah      pa pa pa    ra pa pa

Bx.

Beat. **H**      /:      /:

44

M.1  
E nes - se reg - gae\_eu vou      a noi - te\_in - tei -

M.2  
wah wah      wah      wah wah      wah

Ct.  
wah wah      wah      wah wah      wah

Bx.

Beat. **H**      /:

45

M.1 ra Por que mor rer dea mor é brin-ca-dei -

M.2 pa ra ri ra pa ra pa Por que mor rer dea mor é brin-ca-dei -

Ct. pa ra ri ra pa ra pa Por que mor rer dea mor é brin-ca-dei -

Bx.

Beat.

5. "Deixo" (Sérgio Passos/Jorge Papapá)

47

*rall.* ♩ = 160

M.1 ra Ah pa ra pa pa pa U

M.2 ra Ah pa ra pa pa pa Eu fa - ri - a

Ct. ra Ah pa ra pa pa pa U

Bx. pa ra pa pa pa U

Beat.

51

M.1 As - sim

M.2 tu - do pra não te per - der as - sim

Ct. As - sim

Bx.

Beat.

57

M.1 Ah Ah

M.2 Mas o di - a vem e dei - xo vo - cê ir

Ct. Ah e dei - xo

Bx.

Beat.

$\text{♩} = 80$  6. "Quando a Chuva Passar" (Ramón Cruz)

63

M.1 Ah

M.2 Ah

Ct. Quan - do a chu - va pas - sar Quan - do o

Bx.

Beat.

65

M.1 A-bra e ve-ja, eu sou o sol

M.2 A-bra e ve-ja, eu sou o sol

Ct. tem-po a - brir. Abra\_a já - ne - la e ve - ja eu sou o sol Eu sou

Bx.

Beat.

68

M.1  
Ah O meu a - mor

M.2  
Ah O meu a - mor

Ct.  
céu e mar Eu sou céu e fim e\_o meu a-mor é i-

Bx.

Beat.

71

7. "Abalou" (Gigi)  $J = 140$   
*accel.*

M.1  
Ô

M.2  
A - ba - lou A - ba - lou Sa cu - diu, ba - lan - çou Co-ra-

Ct.  
mensidão Ô

Bx.

Beat.

75

M.1 

M.2 

Ct. 

Bx. 

Beat. 

ção é só fe-li-ci-da - de A - ba - lou A - ba - lou is-so

8. "Acelerê" (Gigi/Magno Sant'Anna/  
Fabinho O'Brian/Dan Kambaijah)

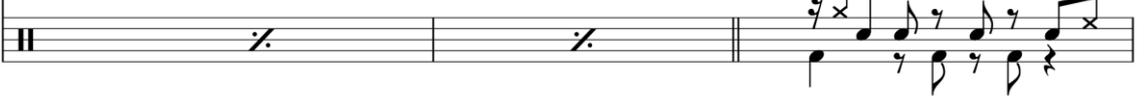
78

M.1 

M.2 

Ct. 

Bx. 

Beat. 

É a - mor de ver - da - de A - ce - le - ra - ê  
sim é a - mor de ver - da - de A - ce - le - ra - ê  
É a - mor de ver - da - de A - ce - le - ra - ê

81

M.1 Ho-je é di - a de A - ce - le - ra - ê

M.2 O cora-ção Ho-je é di - a de I - ve - te A - ce - le - ra - ê

Ct. Ho-je é di - a de A - ce - le - ra - ê

Bx.

Beat.

85

M.1

M.2 O co - ra - ção

Ct.

Bx.

Beat.

9. "Tempo de Alegria" (Gigi/Sant'Anna/Escandurras)

86 *accel.* ♩ = 150

M.1 Ah o - ho ô ô -

M.2 Ah o - ho ô ô -

Ct. Ah ô ô

Bx.

Beat

89

M.1 - ho ô A-le - gri - a! A-le - gri - a! o-ho ô ô -

M.2 - ho ô A-le - gri - a! A-le - gri - a! o-ho ô ô -

Ct. ô A-le - gri - a! A-le - gri - a! ô ô

Bx.

Beat

93

M.1  
- ho ô A - le - gri - a! A - le - gri - a!

M.2  
- ho ô A - le - gri - a! A - le - gri - a!

Ct.  
— Ô — A - le - gri - a! A - le - gri - a!

Bx.

Beat.

96

10. "Na Base do Beijo" (Alain Tavares/Rita Mendes)

M.1  
Ah pua wah pua pua pua

M.2  
Ah Co - mi - go é na ba - se do bei -

Ct.  
Ah pua wah pua pua pua

Bx.

Beat.

98

M.1  
wah wah pua pua pua wah wah pua pua pua

M.2  
- jo Co - mi - go é na ba - se do a - mor

Ct.  
wah wah pua pua pua wah wah pua pua pua

Bx.

Beat.

100

M.1  
wah wah pua pua pua wah wah pua pua pua

M.2  
Co - mi - go não tem diz - que - me - diz -

Ct.  
wah wah pua pua pua wah wah pua pua pua

Bx.

Beat.

102

M.1  
wah wah pua pua pua wah wah pua pua pua

M.2  
- que, não tem cho - ve, não molha des - se jeito que eu sou

Ct.  
wah wah pua pua pua wah wah pua pua pua

Bx.

Beat.

11. "O Farol" (Ramon Cruz)

♩ = 115

104

M.1  
O sol vai

M.2  
sol pa ra pa ra pa ra

Ct.  
O sol pa ra pa ra pa ra

Bx.

Beat.

106

M.1  
brilhar in-tei-ro pra nós... Eu que-ro\_o fa-rol\_

M.2  
pa ra pa ra pa

Ct.  
pa ra pa ra pa

Bx.

Beat.  $\text{H}$   $\text{3/4}$   $\text{3/4}$   $\text{3/4}$

109

M.1  
dos teus o -

M.2  
que-ro\_um fa - rol que-ro\_um fa - rol Ah...

Ct.  
que-ro\_um fa - rol que-ro\_um fa - rol Ah...

Bx.

Beat.  $\text{H}$   $\text{3/4}$

110 111 *rall.*

M.1 - lhos i-lu-mi-nan - do a minhavi - da. pa

M.2 pa ra pa ra pa

Ct. pa ra pa ra pa

Bx.

Beat.

12. "Não Precisa Mudar" (Saulo Fernandes/Gigi)

113 ♩ = 90

M.1 Ah \_\_\_\_\_ ô\_ ô\_ ô\_ ô\_

M.2 Ah \_\_\_\_\_ ô\_ ô\_ ô\_ ô\_

Ct. Ah \_\_\_\_\_ Então vo-cê a-dor-mece Meu co - ração e-no-bre-ce E a gen-

Bx.

Beat.

116

M.1   
tum dum tum

M.2   
tum dum tum

Ct.   
- te sem pre es - quece de tu - do que pas - sou de tu - do que pas - sou

Bx.

Beat.

13. "Zero a Dez" (Gigi/Filipe Escandurras)

♩ = 120

Swing

118

M.1   
Ah É vo-cê, só vo-cê que sa-be me fa-zer fe-liz,

M.2   
Ah É vo-cê, só vo-cê U

Ct.   
É vo-cê, só vo-cê U

Bx.

Beat.

122

M.1 que che-ga\_em meu ou - vi - do\_e diz que\_o

M.2 U que\_o

Ct. U que\_o

Bx.

Beat.

14. "Se Eu Não Te Amasse Tanto Assim"  
(Herbert Vianna/Paulo Sérgio Valle)

$\text{♩} = 105$

**Straight**

125

M.1 meu de - se - jo\_é de - se - jar vo - cê\_ U

M.2 meu de - se - jo\_é de - se - jar vo - cê\_ U

Ct. meu de - se - jo\_é de - se - jar vo - cê\_ U

Bx. Se\_eu não te\_a -

Beat.

128

M.1 U por on-de\_eu vim

M.2 por on-de\_eu vim

Ct. por on-de\_eu vim

Bx. mas - se tan - to\_as - sim tal-vez não vis - se flo - res por on-de\_eu vim

Beat.

132

M.1 den - tro do meu U

M.2 den - tro do meu

Ct. den - tro do meu

Bx. den - tro do meu co-ra-ção

Beat.

rall...

# Shakira Medley

## Shakira Medley

Arr.: Ariane Wink

**♩ = 100**  
 "Hips Don't Lie" (Shakira/Wyclef Jean/Jerry 'Wonder' Duplessis/Omar Alfano/LaTravia Parker)

Mezzo-soprano 1  
Ooh

Mezzo-soprano 2  
Ooh

Contratenor  
Ooh

Baixo  
\* Quando não houver indicação de letra para o baixo, imitar um contrabaixo.  
Ooh

Beatbox

"La-dies up in here tonight! No fighting! No

3

MzS.1

MzS.2

Ct.

Bax.  
Sha-ki - ra! Sha-kira!

Beat.

fighting! No fighting!

5

MzS.1  
I'm on tonight, my hips don't lie and I'm starting to feel it's right.

MzS.2  
Ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah

Ct.  
Ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah

Bax.  
Tum dum tum dum

Beat.

7

MzS.1  
All the attraction, the tension,

MzS.2  
ooh ooh ah ooh ooh ah

Ct.  
ooh ooh ah ooh ooh ah

Bax.  
dum dum

Beat.

8  $\text{♩} = 126$   
"Addicted To You" (Edward Bello/John Hill/Luis F. Ochoa)

MzS.1 don't you see, ba - by, this is per-fec-tion? wah

MzS.2 ooh wah

Ct. ooh Oh

Bax. dum tum dum dum dum

Beat.

11  $\text{♩} = 133$   
"Rabiosa" (Shakira/Bello/Armando Pérez)

MzS.1 O - ye pa - pi

MzS.2 ah tum tum tum tum dum

Ct. ah tum tum tum tum dum

Bax.

Beat.

13

MzS.1  
 come get a lit - tle clo - ser and bite me en la

MzS.2  
 Clo - ser, come pull me

Ct.  
 Clo - ser, come pull me

Bax.

Beat.

15

MzS.1  
 bo - ca ooh\_\_\_\_\_ ah ah ah ah

MzS.2  
 clo - ser Ra - bio - sa\_\_\_\_\_ Ra - bio - sa\_\_\_\_\_

Ct.  
 clo - ser ooh\_\_\_\_\_ ah ah ah ah

Bax.

Beat.

♩ = 85  
"Empire" (Mac/Wroldsen) 3

18

MzS.1 Clo - ser, come pull me clo - ser Ooh\_\_\_\_\_

MzS.2 Clo - ser, come pull me clo - ser Ay, te a-

Ct. Clo - ser, come pull me clo - ser Ay, te a-

Bax.

Beat.

Detailed description: This musical score is for the song "Empire" by Mac/Wroldsen. It is in 3/4 time with a tempo of 85 beats per minute. The score is for five parts: MzS.1, MzS.2, Ct., Bax., and Beat. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics for MzS.1 are "Clo - ser, come pull me clo - ser Ooh\_\_\_\_\_". MzS.2 and Ct. have the lyrics "Clo - ser, come pull me clo - ser Ay, te a-". The bass line (Bax.) and drum line (Beat) are also shown.

♩ = 90  
"Objection (Tango)" (Shakira)      ♩ = 92  
"Beautiful Liar" (Eriksen/Hermansen/Ghost/  
Dench/Knowles)

21

MzS.1 vi-so, te\_a nuncio que hoy re-nun - cio\_ Ay! Let's not kill the kar - ma.

MzS.2 vi-so, te\_a nuncio que hoy re-nun - cio\_ Ay! Let's not kill the kar - ma.

Ct. vi-so, te\_a nuncio que hoy re-nun - cio\_ Ay! Let's not kill the kar - ma.

Bax.

Beat.

Detailed description: This musical score is for two songs: "Objection (Tango)" by Shakira and "Beautiful Liar" by Eriksen/Hermansen/Ghost/Dench/Knowles. It is in 4/4 time with a tempo of 90 beats per minute for the first part and 92 for the second. The score is for five parts: MzS.1, MzS.2, Ct., Bax., and Beat. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics for MzS.1 are "vi-so, te\_a nuncio que hoy re-nun - cio\_ Ay! Let's not kill the kar - ma.". MzS.2 and Ct. have the same lyrics. The bass line (Bax.) and drum line (Beat) are also shown.

23

MzS.1  
Let's not start a fight. Ay! It's not worth the dra - ma

MzS.2  
Let's not start a fight. Ay! It's not worth the dra - ma

Ct.  
Let's not start a fight. Ay! It's not worth the dra - ma

Bax.

Beat.

♩ = 93

"Gypsy" (Ghost/Shakira/Dench/  
Carl Sturken/Evan Rogers)

25

MzS.1  
for a beau-ti - ful liar. Ooh\_\_\_ Tum tum dum tum

MzS.2  
for a beau-ti - ful liar. Ooh\_\_\_ Tum tum

Ct.  
for a beau-ti - ful liar. Ooh\_\_\_ tum tum

Bax.  
Ooh\_\_\_

Beat.

28

MzS.1  
tum tum tum ooh

MzS.2  
tum tum ooh

Ct.  
tum Cuz I'm a gyp - sy, are you coming

Bax.

Beat.

30

MzS.1  
ooh ooh

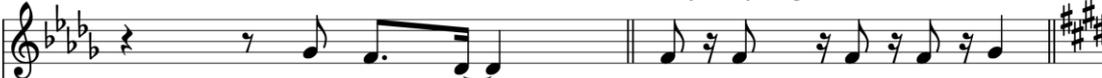
MzS.2  
ooh ooh

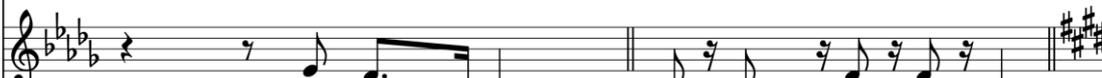
Ct.  
with me? I might steal your clothes and wear them if they

Bax.

Beat.

32 ♩ = 115  
"Try Everything" (Sia Furler/Hermansen/Eriksen)

MzS.1   
ooh \_\_\_\_\_ Ô ô ô ô ô!

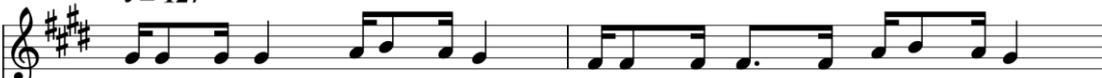
MzS.2   
ooh \_\_\_\_\_ Ô ô ô ô ô!

Ct.   
fit me. I ne-ver made a - gree - ments...

Bax. 

Beat. 

34 ♩ = 127  
"Ojos Asi" (Shakira/Pablo Flores/Javier Garza)

MzS.1   
Fui de Bahrein has-ta Beirut, fuí des - de\_elNor - te\_has ta\_elPo - lo Sur

MzS.2   
ah\_

Ct.   
ah\_

Bax. 

Beat. 

36 "La La La"

MzS.1 No\_encon-tré o-jos a-sí co-mo los que tie-nes tu\_\_\_\_

MzS.2 ah La la la la la

Ct. ah La la la la la

Bax.

Beat.

39 (Shakira/Singh/Gottwald/Jomphe-Lepine/Martin/Walter/Arreguin/Conte, Jr.)

MzS.1 la la

MzS.2 la la

Ct. la la

Bax.

Beat.

"Get It Started" (Perez/Zayas/Babbs/  
Stephens/Kinchen/Samson/Vargas/Shakira)  
*rall.*

43

MzS.1  
la We can get star-ted!

MzS.2  
la la.

Ct.  
la la la la la la la la la la.

Bax.  
la la la la la la la la la la.

Beat.

46

**♩ = 108**  
"Whenever, Wherever" (Shakira/Gloria Estefan/Tim Mitchell)

MzS.1  
Whenever, wherever we're meant to be together,

MzS.2  
ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah

Ct.  
ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah

Bax.  
ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah ooh ooh ah

Beat.

48

MzS.1  
I'll be there and you'll be near and that's the deal, my dear

MzS.2  
ooh ooh

Ct.  
ooh ooh

Bax.

Beat.

50

**♩ = 120**  
"Pies Descalzos, Sueños Blancos" (Shakira/Ochoa)

MzS.1  
Per - te - ne - cis - te\_a u - na ra -

MzS.2  
Per - te - ne - cis - te\_a u - na ra -

Ct.  
Nu nu

Bax.  
Tum dum dum

Beat.

52

MzS.1  
- za an - tí - gua pies des - cal - zos y de sue - ños

MzS.2  
- za an - tí - gua de pies des - cal - zos y de sue - ños

Ct.  
nu nu nu nu nu nu pies des - cal - zos y de sue - ños

Bax.  
dum tum dum dum

Beat. **H**  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$

54

MzS.1  
blan - cos, fuís - te pol - vo, pol - vo e -

MzS.2  
blan - cos, fuís - te pol - vo, pol - vo e -

Ct.  
nu nu

Bax.  
dum dum

Beat. **H**  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$

56

MzS.1  
- res, pien - sa hier - ro siem - pre al ca - lor es

MzS.2  
- res, pien - sa que el hier - ro siem - pre al ca - lor es

Ct.  
nu nu nu nu nu nu nu hier - ro siem - pre al ca - lor es

Bax.  
dum dum

Beat.

58 "Ciega, Sordomuda" (Shakira)

MzS.1  
blan - do. Bru - ta, cie - ga, sor - do - mu - da,

MzS.2  
blan-do. Bru - ta, cie - ga, sor - do - mu - da,

Ct.  
blan - do. Ah

Bax.  
dum dum dum ooh Tum dum dum dum dum dum dum dum

Beat.

61

MzS.1  
tor - pe, tras - te y tes - ta - ru - da Ay Ay

MzS.2  
tor - pe, tras - te y tes - ta - ru - da es to - do - lo que he si - do,

Ct.  
Ay Ay

Bax.  
dum dum dum dum dum dum dum Tum dum dum dum dum dum dum dum

Beat. **H** / /

63

MzS.1  
Ay U - na co - sa que no ha - ce

MzS.2  
por ti me he con - ver - ti - do en u - na co - sa que no ha - ce

Ct.  
Ay Ah

Bax.  
dum dum dum dum dum dum dum Tum dum dum dum dum dum dum dum

Beat. **H** / /

65

MzS.1

MzS.2

Ct.

Bax.

Beat.

o - tra co - sa más que a - mar - te.

o - tra co - sa más que a - mar - te.

dum dum dum dum dum dum dum

66

MzS.1

MzS.2

Ct.

Bax.

Beat.

Ay Ay

Pien - so en ti dí - a y no - che y

Ay Ay

Im dum dum dum dum dum dum dum

67 "Estoy Aquí" (Shakira/Ochoa)

MzS.1  
Ay Es - toy a - quí

MzS.2  
no sé co - mo\_ol - vi - dar - te U

Ct.  
Ay U

Bax.  
dum dum dum dum dum dum dum

Beat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 67 and 68. It features five staves: MzS.1 (Melody 1), MzS.2 (Melody 2), Ct. (Cello), Bax. (Bass), and Beat. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 67 starts with a whole note 'Ay' in MzS.1 and a half note 'no' in MzS.2. Measure 68 begins with a double bar line, followed by a quarter note 'Es - toy' in MzS.1 and a half note 'co - mo\_ol - vi - dar - te' in MzS.2. The bass line consists of a series of eighth notes, with 'dum' written below each. The beat staff shows a double bar line with a slash and a vertical line, indicating a measure rest.

69

MzS.1  
que - rién - do - te, aho - gán - do - me\_en - tre

MzS.2  
aho - gán - do - me

Ct.  
aho - gán - do - me

Bax.

Beat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 69 and 70. It features five staves: MzS.1 (Melody 1), MzS.2 (Melody 2), Ct. (Cello), Bax. (Bass), and Beat. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 69 starts with a quarter note 'que - rién - do - te,' in MzS.1. Measure 70 begins with a double bar line, followed by a quarter note 'aho - gán - do - me\_en - tre' in MzS.1 and a quarter note 'aho - gán - do - me' in MzS.2. The bass line consists of a series of eighth notes. The beat staff shows a double bar line with a slash and a vertical line, indicating a measure rest.

71

MzS.1 fo-tos y cua-der-nos, en-tre co-sas y re-cuer - dos que es - toy en - lo -

MzS.2 U \_\_\_\_\_ Es - toy en - lo -

Ct. U \_\_\_\_\_ Es - toy en - lo -

Bax.

Beat.   

73

MzS.1 - que - cién - do - me, cam - bián - do - me un pie

MzS.2 - que - cién - do - me, cam - bián - do - me

Ct. - que - cién - do - me, cam - bián - do - me

Bax.

Beat.   

**♩ = 127**  
"Waka Waka (This Time For Africa)"  
(Golden Sounds/Shakira/Hill)

75

MzS.1  
por la ca-ra mí-a, es-ta noche por el dí - a que Tsa - mi-na mi-na eh eh

MzS.2  
U \_\_\_\_\_ Djan-go \_\_\_\_\_ eh eh

Ct.  
U \_\_\_\_\_ Tsa - mi-na mi-na eh eh

Bax.

Beat.

78

MzS.1  
wa-ka wa-ka eh eh tsa-mina mina zan - ga-le-wa I'ts time for A - fri-ca!

MzS.2  
Django \_\_\_\_\_ eh eh tsa-mina mina zan - ga-le-wa I'ts time for A - fri-ca!

Ct.  
wa-ka wa-ka eh eh Djan-go \_\_\_\_\_ eh eh

Bax.

Beat.

81  $\text{♩} = 122$   
 "She Wolf" (Shakira/Hill/Sam Endicott)

MzS.1  
 There's a she wolf in the clo - set, let it out so

MzS.2  
 There's a she wolf in the clo - set, let it out so

Ct.  
 There's a she wolf in the clo - set, let it out so

Bax.

Beat.

Detailed description: This block contains the musical score for the first system, starting at measure 81. It features five staves: MzS.1 (Melody 1), MzS.2 (Melody 2), Ct. (Cello), Bax. (Bass), and Beat. (Drum). The key signature is two sharps (F# and C#), and the tempo is marked as 122 beats per minute. The lyrics are: "There's a she wolf in the closet, let it out so". The drum part shows a simple pattern with 'x' marks for snare hits.

84 *accel.*  $\text{♩} = 138$   
 "Can't Remember To Forget You" (Shakira/Hill/Harpoon/Hassle/Alexander/Fenty)

MzS.1  
 it can breathe. ooh ooh ooh ooh ooh ooh

MzS.2  
 it can breathe. But when you look at me the on - ly

Ct.  
 it can breathe. But when you look at me the on - ly

Bax.

Beat.

Detailed description: This block contains the musical score for the second system, starting at measure 84. It features five staves: MzS.1 (Melody 1), MzS.2 (Melody 2), Ct. (Cello), Bax. (Bass), and Beat. (Drum). The key signature is two sharps (F# and C#), and the tempo is marked as 138 beats per minute with an 'accel.' (accelerando) instruction. The lyrics are: "it can breathe. ooh ooh ooh ooh ooh ooh" for MzS.1, and "it can breathe. But when you look at me the on - ly" for MzS.2 and Ct. The drum part shows a more complex pattern with 'x' marks for snare hits.

87

MzS.1  
ooh ooh ooh ooh ooh ooh Oh\_\_\_\_\_

MzS.2  
me-mo-ry is us kis-sing in the moon-light Oh\_ ooh

Ct.  
me-mo-ry is us kis-sing in the moon-light ooh ooh ooh

Bax.

Beat. 

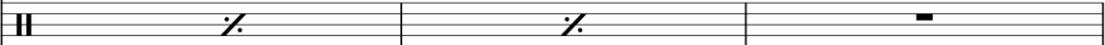
90 *rall.*

MzS.1  
Oh\_\_\_\_\_ Oh\_\_\_\_\_

MzS.2  
oh\_\_\_\_\_ oh\_ ooh oh\_\_\_\_\_

Ct.  
ooh ooh ooh ooh ooh I can't re - mem ber to for-get you.

Bax.

Beat. 

♩ = 90

"La Bicicleta" (Shakira/Carlos Vives/Andrés Castro)

93

MzS.1  
Ooh ooh ah ooh U - na car - ti - ca que yo guar - do don - de te es - cri -

MzS.2  
Ooh ooh ah ooh U - na car - ti - ca que yo guar - do don - de te es - cri -

Ct.  
Ooh ooh ah ooh tum tum tum tum

Bax.  
tum tum tum dum

Beat.

95

MzS.1  
bí que te sue ño y que te quie - ro tan - to que ha - ce ra to está mi co - ra -

MzS.2  
bí que te sue ño y que te quie - ro tan - to que ha - ce ra to está mi co - ra -

Ct.  
tum tum tum tum tum dum tum tum tum tum tum tum

Bax.

Beat.

♩ = 92  
"Perro Fiel" (Shakira/Nicky Jam/Mena/Medina)

97

MzS.1  
zón la-tien-do por ti, la-tien-do por ti u u a

MzS.2  
zón la-tien-do por ti, la-tien-do por ti u u a

Ct.  
tum tum tum tum tum dum tum ti Tu me con fun des, no sé que ha -

Bax.

Beat.

99

MzS.1  
u e u u u u

MzS.2  
u e u Yo ten-go mie-do de que me gus -

Ct.  
cer. Yo, lo que quie ro es pa-sar - la bién. u u

Bax.

Beat.

101  $\text{♩} = 100$   
"La Tortura" (Shakira/Ochoa)

MzS.1  
u u u pa pa pa-ra u

MzS.2  
te y que va-ya\_a\_en - lo - que - cer. pa pa-ra no\_he si - do u

Ct.  
u u u Yo se que no\_he si - do san -

Bax.

Beat.

103

MzS.1  
a - mor.

MzS.2  
No só-lo de pan vi - ve el

Ct.  
- to, pe - ro lo pue - do ar - re - glar, a - mor.

Bax.

Beat.

105 "Me Enamoré" (Shakira/Rayito)

MzS.1  
uh \_\_\_\_\_ Me\_e - na - mo - ré, me\_e - na - na-na - mo -

MzS.2  
hom bre y no de\_es-cu - sas vi - vo yo. tum tum tum tum tum

Ct.  
uh \_\_\_\_\_ tum tum tum tum tum

Bax.

Beat.

Detailed description: This block contains the musical score for the first system, starting at measure 105. It features five staves: MzS.1 (Melody), MzS.2 (Melody), Ct. (Cello), Bax. (Bass), and Beat. (Drum). The key signature has one sharp (F#). The melody in MzS.1 starts with a long note 'uh' followed by 'Me\_e - na - mo - ré, me\_e - na - na-na - mo -'. MzS.2 provides accompaniment with lyrics 'hom bre y no de\_es-cu - sas vi - vo yo. tum tum tum tum tum'. The Ct. staff has a similar 'uh' note and 'tum' accompaniment. The Bax. staff has a bass line. The Beat. staff shows a drum pattern with a snare drum and a kick drum.

107 "Chantajé" (Shakira/Maluma/Castro/Londoño/Chaverra)

MzS.1  
ré, nos e - na - mo-ra-mos. Ho - la, mí - ra -

MzS.2  
tum tum tum tum tum Pu - ro, pu - ro chan-ta - je,

Ct.  
tum tum tum tum tum Tu\_e-res pu - ro, pu - ro chan-ta - je,

Bax.

Beat.

Detailed description: This block contains the musical score for the second system, starting at measure 107. It features five staves: MzS.1 (Melody), MzS.2 (Melody), Ct. (Cello), Bax. (Bass), and Beat. (Drum). The melody in MzS.1 has lyrics 'ré, nos e - na - mo-ra-mos. Ho - la, mí - ra -'. MzS.2 has 'tum tum tum tum tum Pu - ro, pu - ro chan-ta - je,'. The Ct. staff has 'tum tum tum tum tum Tu\_e-res pu - ro, pu - ro chan-ta - je,'. The Bax. staff has a bass line with a 'gliss.' marking. The Beat. staff shows a drum pattern with a snare drum and a kick drum.

110

MzS.1  
me Ê ê ê ê ê ê

MzS.2  
pu - ro, pu - ro chan - ta - je Ê ê ê ê ê ê

Ct.  
pu - ro, pu - ro chan - ta - je vas li-bre como el ai - re

Bax.

Beat.

112 "Chantaje" + "Loca"

MzS.1  
Ê ê ê ê ê Ê ê ê ê ê Lo - ca

MzS.2  
No soy de ti, ni de na - die. Ê ê ê ê ê Lo - ca

Ct.  
Ê ê ê ê ê Ê ê ê ê ê Lo - ca

Bax.

Beat.

114 **♩ = 110**  
"Loca" (Shakira/Bello/Pérez)

MzS.1  
Ê ê ê ê ê Lo - ca Y soy lo - ca con mi

MzS.2  
Ê ê ê ê ê Lo - ca pa ra pa pa ra pa pa ra

Ct.  
Ê ê ê ê ê Lo - ca pa ra pa pa ra pa pa ra

Bax.  
s

Beat.

116

MzS.1  
ti - gre! Lo - ca, lo - ca, lo - ca! Soy lo - ca con mi

MzS.2  
pa ra pa pa ra pa ra pa ra pa ra pa pa ra

Ct.  
pa ra pa pa ra pa ra pa ra pa ra pa pa ra

Bax.  
s

Beat.

118

MzS.1  
ti - gre! Lo - ca, lo - ca, lo - ca!

MzS.2  
pa-ra pa pa-ra pa - ra pa - ra pa pa-ra pa pa-ra

Ct.  
pa-ra pa pa-ra pa - ra pa - ra pa pa-ra pa pa-ra

Bax.  
s

Beat.

120

MzS.1  
pa pa-ra pa pa-ra pa pa-ra pa pa-ra

MzS.2  
pa pa-ra pa pa-ra pa pa-ra pa pa-ra

Ct.  
pa pa-ra pa pa-ra pa pa-ra pa pa-ra

Bax.  
s

Beat.

122

MzS.1  
pa pa pa pa pa pa - ra

MzS.2  
pa pa pa pa pa pa - ra

Ct.  
pa pa pa pa pa pa - ra

Bax.  
s

Beat.

Detailed description: The musical score consists of five staves. The first three staves (MzS.1, MzS.2, Ct.) are vocal parts in treble clef, each with lyrics 'pa pa pa pa pa pa - ra' under the notes. The fourth staff (Bax.) is a bass line in bass clef, starting with a note on the second line (F4) and a 's' below it, followed by rests and a final note on the second line. The fifth staff (Beat.) is a drum line in a 2/4 time signature, showing a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating drum hits.