

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

Gabriela Lery Borges

**“Roda-Gigante”:
da composição das canções à performance pública**

Porto Alegre
2016

Gabriela Lery Borges

**“Roda-Gigante”:
da composição das canções à performance pública**

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

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Prass

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Borges, Gabriela Lery
"Roda-Gigante": da composição das canções à
performance pública / Gabriela Lery Borges. -- 2016.
79 f.

Orientadora: Luciana Prass.

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, 2016.

1. Música Popular. 2. Canção. 3. Songwriting. I.
Prass, Luciana, orient. II. Título.

À minha família

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo o apoio e investimento na minha formação musical e humana.

À profa. Dra. Luciana Prass, pelos ensinamentos e pela amizade durante os quatro anos da minha graduação.

Aos professores de música da minha infância e adolescência, Danichi Hausen Mizoguchi, Cecília Silveira, Ana Maestri, Everson Borges, Renato Osorio, Eduardo Baldo, Zé Bocchi Batera, Iuri Sanson, Davi Moreira, Luana Pacheco, Daniel Sá e Gabriel Görski.

Às escolas Piano & Cia., Toque Musical e Academia Compasso Musical.

À RELINTER, ao Erasmus Mundus, à Universidade do Porto e à Universidade de Malta, pela oportunidade de realização da minha mobilidade acadêmica e por todo o suporte prestado enquanto estive fora do país.

Ao Dr. Gordon Zammit e aos colegas Luke Cucciardi, Gareth Phillips, Ryan Paul Abela e Christopher Tanti, pelos conhecimentos compartilhados em nosso mergulho coletivo ao *Songwriting* durante o meu período de estudos na Universidade de Malta.

À Bianca Obino, pelas *songwriteadas* e pelas piadas que rendem.

À Bibiana Petek, por ter aceitado me contar um pouco sobre os seus processos de composição de canção.

Aos colegas e amigos Clarice Bittencourt, Gabriel Gottardo, Giuliana Stuber, Isadora Cabral, Jamile Ayres, Marina Giugliani, Pedro Amaral, Pedro Coppeti, Rafaella Goi, Raquel Pianta, Rodrigo Wilasco e Stéfani Dartora, pelo incentivo e pelos *feedbacks*.

À Jess Rymer, por acreditar que eu pudesse ser uma boa compositora.

À Débora Plochanski Borges, pelo tempo e pela dedicação despendida na produção do show "Roda-Gigante".

A Carolina Goyer, Casemiro Azevedo, Fernanda Piccolo, Guilherme

Wallau, Janaína Dourado, Marcelo Bullum, Rafael Berlezi, Rafael Wilhelm e Vivien Kaminski, por terem aceitado unir suas artes à minha.

À Casa de Teatro de Porto Alegre, pelo apoio e espaço.

E, por fim, aos apoiadores do projeto de financiamento coletivo criado através da plataforma Catarse, por viabilizarem a realização deste projeto.

The dogs will bark, so let them bark;
The birds will cry, I'll let them cry;
Here's my report from the edge.

St. Vincent – Birth In Reverse

RESUMO

Este Projeto de Graduação é composto por um memorial descritivo dos processos de composição de canções e da concepção, montagem e realização da performance pública do show “Roda-Gigante”, de Gabriela Lery, realizado no dia 25 de novembro de 2016 na Casa de Teatro de Porto Alegre (Porto Alegre, RS, Brasil). No repertório, foram apresentadas sete canções inéditas e um *cover* no formato violão, voz e trilhas. A partir da perspectiva do *Songwriting*, metodologia de composição de canção amplamente difundida no âmbito acadêmico europeu e norte-americano, também estão compreendidas no corpo deste memorial a descrição e análise dos processos de criação e produção de seis das canções apresentadas na ocasião do show. A exposição da trajetória musical da autora pretende situar seu caminho ao encontro dos objetos de estudo abordados neste projeto.

Palavras-chave: Música Popular, canção, *Songwriting*.

ABSTRACT

This Graduation Project includes a descriptive memorial of the processes of songwriting and conception, organisation and execution of the public performance of the show “Roda-Gigante”, by Gabriela Lery, held on the 25th of November, 2016 at Casa de Teatro de Porto Alegre (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil). In the repertoire, seven original songs and one cover were performed using guitar, vocals, and backing tracks. From the perspective of Songwriting, this memorial also includes the explanation and analysis of the compositional processes of six of the songs that were performed in the show. The description of the author's musical trajectory intends to locate her way to the meeting of the objects of study that are approached in this project.

Keywords: Popular Music, Song, Songwriting.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Apresentação de final de ano no colégio João XXIII, em 2005.....	12
Imagem 2 – Ramla Bay, Gozo.....	18
Imagem 3 – <i>Card</i> de divulgação do projeto de financiamento coletivo.....	31
Imagem 4 – Gráfico gerado automaticamente pela plataforma Catarse.....	34
Imagem 5 – Registro do show “Roda-Gigante”.....	35
Imagem 6 – Primeira versão da letra de “Via de Mão Única”.....	36
Imagem 7 – Esquema da canção “Coleção”.....	57
Imagem 8 – Renato Osorio na primeira sessão de gravação das trilhas.....	59
Imagem 9 – Gravação de <i>cajón</i> para a faixa U-Turn.....	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. JUSTIFICATIVA	23
1.1. O <i>Songwriting</i> enquanto área de estudo	24
1.2. O <i>singer-songwriter</i>	26
2. ORGANIZANDO O SHOW	28
3. ESCREVENDO AS CANÇÕES	36
3.1. Via de Mão Única	36
3.2. Breath of Fresh Air	39
3.3. Come Back	45
3.4. Roda-Gigante	49
3.5. U-Turn	52
3.6. Coleção	55
4. GRAVANDO AS TRILHAS	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	63
ANEXOS.....	66
Anexo 1 – Cifra de Via de Mão Única	
Anexo 2 – Cifra de Breath of Fresh Air	
Anexo 3 – Cifra de Come Back	
Anexo 4 – Cifra de Roda-Gigante	
Anexo 5 – Cifra de U-Turn	
Anexo 6 – Cifra de Coleção	
Anexo 7 – CD com registro em áudio do show “Roda-Gigante”	

INTRODUÇÃO

Comecei a estudar música por volta dos meus seis ou sete anos, na escola de música Piano & Cia, em Porto Alegre, RS. Quando perguntei para a minha mãe por que ela e meu pai decidiram me matricular nessa escola, ela me disse que eu sempre tive muito ritmo. Até hoje, ela adora contar para as pessoas que um dia, por volta dos meus três anos de idade, eu parei em frente a uma loja de música e pedi que ela me desse um cavaquinho, pensando ser um violão para o meu tamanho. Não ganhei; e, claro, chorei muito. Segundo minha mãe, eu sempre fui “muito artista”.

Frequentei a Piano & Cia por mais ou menos um ano, alternando entre aulas de piano e de violão. Algum tempo depois, com nove anos, voltei a estudar violão sob os cuidados do professor Danichi Hausen Mizoguchi¹, filho de uma amiga da minha mãe. Passados mais alguns meses, tive novamente que interromper as aulas, daquela vez porque o professor Danichi se mudaria para Niterói.

Mesmo “órfã” de professor, eu segui tocando. Toda vez que ia ao supermercado, era sob a condição de que a minha mãe me levasse também à banquinha de revistas que ficava no estacionamento, para que eu procurasse aquelas revistinhas com cifras de músicas. Quando as edições não traziam nenhuma canção que eu gostasse, a internet, ainda discada, era ao que eu normalmente recorria.

Em 2005, quando estava na quinta série do Ensino Fundamental, eu troquei de colégio. Passei a estudar no João XXIII, cujo *slogan* era “o João é diferente”; e, dentre essas diferenças, havia o fato de que música fazia parte da grade curricular do colégio. Na minha turma, a 5A, muitos tocavam – e alguns detestavam – a flauta doce desde a segunda série, e todos já tinham algum conhecimento de notação musical. Eu, que nunca havia tido contato com a flauta e conhecia apenas o sistema de cifragem cordal, precisei me esforçar um pouco para

¹ Danichi Hausen Mizoguchi é Bacharel em Psicologia pela UFRGS. Possui mestrado em Psicologia e doutorado em Psicologia: Estudos da Subjetividade pela UFF. Atua como Professor Adjunto A do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Psicologia desta mesma instituição. (Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4750070J6>. Acesso em 13 de novembro de 2016).

acompanhar as primeiras aulas. Lembro que a minha professora, a Cecilia Silveira², ministrou alguns encontros no turno inverso para que eu e os outros alunos novos pudéssemos nos familiarizar um pouco mais com a flauta doce. Além disso, ela sempre incentivava que os alunos também tocassem outros instrumentos em sala de aula, e às vezes deixava que eu acompanhasse a turma ao violão.

Foi através da professora Cecilia que eu descobri a Toque Musical, uma escola de música que ficava dentro do próprio João XXIII. Também por causa dela, e ainda em 2005, eu me inscrevi no festival de música do colégio com a canção “Sorte Grande³”, que eu aprendi em uma daquelas revistinhas compradas nas idas ao supermercado. Lembro que convidei outros três colegas pra cantar comigo; e, ao som do nosso unísono-meio-cluster, aconteceu a minha primeira performance musical. Nessa época, eu também já demonstrava interesse pela composição de canção – tinha um caderninho do Mickey no qual escrevia minhas músicas, quase todas em sol maior, na forma de letra e cifra.



Imagem 1: Apresentação de Final de Ano no Colégio João XXIII, em 2005.

A partir de 2006, ano em que eu comecei a fazer aula de violão na Toque Musical, as minhas apresentações públicas foram ficando mais frequentes. Além dos festivais de música, organizados anualmente pela professora Cecilia até a sua saída

² Cecilia Rheingantz Silveira é Licenciada em Música pela UFRGS. Desde 1992, atua como Regente e Coordenadora da Orquestra Villa-Lobos, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Heitor Villa-Lobos da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre, RS, Brasil.

³ Composição do recifense Lourenço Olegário dos Santos Filho que fez grande sucesso através da gravação da cantora Ivete Sangalo, em 2003.

do colégio em 2009, havia também as apresentações de fim de ano da Toque, que aconteciam às vezes no João, às vezes em casas de eventos. O contato com outros professores e alunos da escola foi fazendo com que eu me interessasse por outros instrumentos, e logo eu comecei a fazer aulas não só de violão, mas também de guitarra, baixo, bateria e canto. Em 2009, entrei para a primeira banda com a qual fiz shows remunerados, na posição de baixista e *backing vocal*. Depois disso, tive projetos musicais em todos os outros instrumentos que eu tocava – guitarra, violão, voz principal e até bateria, que sempre foi o que eu menos dominei. Na época, o estilo com o qual eu mais me identificava era o “rock alternativo”, nome um pouco mais pomposo para o movimento *emo*⁴, que se consagrou na América e na Europa como o gênero que mais vendeu entre 2006 e 2007 (VINIL, 2008).

Ao final do Ensino Médio, em 2011, minha decisão pelo vestibular de Música aconteceu naturalmente. O ano coincidiu com a criação do curso de Música Popular da UFRGS, que estava abrindo a sua primeira turma. Optei por realizar a prova específica ao violão, instrumento que me acompanhava havia mais tempo, e me preparei com o professor Davi Moreira, que me foi indicado por um amigo. Além disso, ingressei no Módulo 2 da Oficina de Teoria e Percepção Musical da Extensão em Música da UFRGS.

Escolher o repertório que eu apresentaria à banca não foi tarefa fácil: as músicas que eu tocava não pareciam se encaixar naquilo que exigia o edital da prova⁵. Ao meu ver, elas não eram nem tecnicamente desafiadoras, nem suficientemente “complexas”. Mas, depois de algumas aulas, e com a ajuda do professor Davi, eu consegui escolher duas peças que pareciam se adequar um pouco mais ao “universo acadêmico” da música: toquei “Sons de Carrilhões”, de João Pernambuco, e “A História de Lily Braun”, de Chico Buarque e Edu Lobo.

Não fui aprovada na prova específica daquele ano. Automaticamente, meu vestibular passou a valer para a minha segunda opção – Licenciatura em Letras

⁴ “O emo começou ainda nos anos 90, e, a princípio, chamavam-no de *emotional hardcore* ou *emocore*, a forma de definir um hardcore mais melódico e emocionalmente perturbado por paixões adolescentes. Uma das primeiras bandas dessa tendência foi o Sunny Day Real State, depois vieram Dashboard Confessional, Pedro The Lion, Jimmy Eat World, The Get Up Kids e outras” (VINIL, 2008, p. 239).

⁵ A Prova Prática de Instrumento avalia o desempenho técnico-interpretativo do(a) candidato(a) com base em sua precisão e fluência rítmica, habilidade técnica, interpretação adequada dos símbolos musicais e demonstração da compreensão dos significados da partitura. (Ver “Prova Específica de Música do Concurso Vestibular 2017”).

com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa, curso no qual ingressei no início de 2012. Um pouco antes de concluir o primeiro semestre, contudo, optei por realizar o trancamento das disciplinas e mais uma vez me dedicar aos estudos para a prova específica de Música Popular. Ao saberem dessa minha decisão, várias pessoas sugeriram que, daquela vez, eu fizesse a prova para canto em vez de violão, ao que eu acabei por concordar. Comecei a ter aulas de técnica vocal com a mezzo-soprano Luana Pacheco e aulas de teoria, percepção e solfejo com o violonista Daniel Sá, e concluí o quarto e último módulo da Oficina de Teoria e Percepção Musical.

Mesmo me sentindo mais preparada e ainda mais certa de minha escolha, uma inquietação do ano anterior persistia: as músicas que eu gostava de cantar continuavam não me parecendo “apropriadas” para o ambiente acadêmico. Não havia nenhum argumento que sustentasse esse meu *feeling* – era só uma impressão que, provavelmente, havia sido criada depois de ler inúmeras vezes o edital da prova específica e conversar com algumas pessoas que também estavam interessadas em realizar o curso. Outra vez, para definir as canções que eu apresentaria na prova, pedi sugestões aos meus professores. Acabei cantando “As Rosas Não Falam”, do Cartola, e “Dream a Little Dream of Me”, de Fabian Andree, Gus Kahn e Wilbur Schwandt.

Ingressei no curso de Música na turma de 2013/1. Antes mesmo do início do semestre, nossos veteranos já haviam criado um grupo no Facebook, por onde nós organizamos dois “Encontros dos Bixos” e começamos a nos conhecer. A primeira aula foi em uma manhã de segunda: era História da Música I, com o prof. Dr. Celso Loureiro Chaves. Naquele momento, vários rostos já me eram conhecidos – e, pensando sobre isso agora, acho que até os círculos de amizade já começavam a se desenhar.

Lembro que eu estava muito ansiosa pelas aulas de Prática Musical Coletiva, disciplina tronco do Bacharelado em Música Popular. Eu queria descobrir o que, como e com quem eu iria tocar. Mas o nosso primeiro encontro foi uma espécie de reunião preparatória – os professores nos contaram um pouco sobre o conteúdo programático, os objetivos e as experiências com a turma anterior (a primeira do curso de Música Popular), e nós pudemos entender um pouco melhor do que a disciplina se tratava. Depois disso, ficamos livres para conversar com os colegas e

fomos instruídos a nos dividir em quatro grupos de mais ou menos oito pessoas. A partir da formação e da intenção de trabalho de cada grupo, os professores também se dividiram, cada um ficando responsável por uma turma.

Meu grupo de PMC decidiu trabalhar com rock inglês, gênero que, de certa forma, se aproximava ao que eu já estava acostumada a cantar. Além de isso ter me deixado mais confiante quanto à escolha do curso, penso que o fato de eu não ter executado um repertório completamente novo naquele primeiro semestre permitiu que eu me aventurasse em outros tópicos e áreas às quais eu era completamente estrangeira. Destaco o conteúdo das apreciações musicais das aulas de História da Música, que parecia casar com o Contraponto Modal ensinado pela profa. Dra. Any Raquel Carvalho; as aulas de Percepção Musical, que me desafiaram a desenvolver habilidades que talvez eu jamais tivesse desenvolvido fora delas; e a disciplina de Música Popular do Brasil, em que a profa. Dra. Luciana Prass me fazia perceber aspectos culturais do meu próprio país que até então eu desconhecia. Era tudo novo – e esses novos mundos fizeram com que o meu primeiro ano de faculdade me empolgasse e me envolvesse de uma forma que eu nem imaginava ser possível.

Além de tudo isso, havia também as atividades extracurriculares. Ainda no meu primeiro semestre, eu entrei para o projeto Ópera no IA, cantando no coro da ópera Orfeu, de Monteverdi. Foram vários meses ensaiando todo sábado de manhã; e por mais que, em alguns momentos, eu chegasse a me perguntar como eu tinha ido parar ali⁶, aquele período permitiu que eu entrasse em contato com uma estética vocal e musical completamente diferente de tudo que eu já tinha trabalhado até aquele momento, tornando-se muito enriquecedor.

A chegada das férias de julho, em 2013, coincidiu com uma chegada fundamental para a minha vida acadêmica. Em algum momento do fim daquele primeiro semestre, me lembro de ouvir a profa. Luciana comentar que um maestro muito importante para a música sul rio-grandense havia disponibilizado um material para o nosso Instituto de Artes. Algum tempo depois, descobri que se tratava do Maestro Tasso Bangel (Taquara, RS, 1931-), maestro, compositor, arranjador, cantor, instrumentista e membro fundador do Conjunto Farroupilha (1948-1990), o

⁶ Até ingressar no curso de Música, eu nunca havia sequer escutado uma ópera completa.

primeiro conjunto vocal brasileiro a misturar vozes femininas e masculinas (BORGES, 2014). Pouco tempo depois, recebi um e-mail da Luciana perguntando se eu teria interesse em participar de um projeto de pesquisa – inicialmente voluntário – na área da etnomusicologia, e que envolveria, entre outras coisas, a montagem de um acervo para aquele material cedido pelo Maestro Tasso (partituras de arranjos, manuscritos, *lead sheets*, etc.) e um estudo da sua trajetória.

Aceitei prontamente e, a partir daquele momento, imergi em um estudo que se estende até hoje. Nosso primeiro encontro formal aconteceu no dia 23 de julho de 2013, quando eu, a professora Luciana e a professora Caroline Abreu nos reunimos com o Maestro Tasso para discutir a sistemática do projeto que se iniciava:

Definiu-se que a primeira etapa da pesquisa seria a digitalização, seguida de uma breve análise, das partituras de 32 canções arranjadas pelo Maestro e gravadas pelo grupo Tom da Terra, disponibilizadas ao Instituto de Artes. As partituras são quase todas manuscritas, amareladas pelo tempo, e existem apenas em papel. Luciana expõe seu medo de que “isso se perca” (no caso de um incêndio, por exemplo), e refere-se ao Maestro como “nosso Radamés” (BORGES, 2013).

Além dessa parte mais “braçal” do projeto, foi colocado como objetivo que uma das turmas de Prática Musical Coletiva II escolhesse 4 dessas 32 canções e as trabalhassem ao longo do segundo semestre de 2013. No primeiro dia de aula da disciplina, quando a proposta foi formalmente anunciada ao resto da turma, a aceitação foi fortíssima, de modo que nós conseguimos formar o octeto vocal e o trio (guitarra, baixo e bateria) necessários para executar os arranjos do Maestro Tasso bem da forma como eles estavam escritos.

Durante todo aquele semestre, nós convivemos semanalmente com o Maestro. Em uma espécie de residência artística, ele ia a todas as aulas de PMC para ensaiar, reger e acompanhar o nosso grupo ao piano, sempre contando histórias interessantíssimas sobre a sua trajetória nos intervalos entre as músicas. Esporadicamente, a professora Luciana também realizava entrevistas com o Maestro Tasso, as quais eu acompanhava e registrava em áudio (para posterior transcrição) e em diário de campo.

No primeiro semestre de 2014, por sugestão da professora Luciana, eu cursei o Seminário de Pesquisa em Musicologia e Etnomusicologia, ministrado pela

profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas. Essa disciplina foi fundamental para expandir o meu entendimento sobre etnomusicologia, etnografia, tipos de pesquisa e tipos de entrevista, conceitos que até hoje dão base a grande parte dos meus trabalhos. Em junho do mesmo ano, virei bolsista remunerada do projeto “Tasso Bangel e o ‘eterno aprender’: a trajetória do maestro/compositor/arranjador/cantor/instrumentista, do Conjunto Farroupilha (1948-1990) à Camerata Pampeana (2013-)”, orientada pela professora Luciana Prass. Como bolsista deste projeto, participei do XXVI Salão de Iniciação Científica da UFRGS, em 2014, e do I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade, em 2015. Como voluntária, já havia participado do XIV Salão de Extensão da UFRGS em 2013.

No final de 2014, me candidatei ao Euro-Brazilian Windows Plus (EBW+), edital de mobilidade acadêmica financiado pelo programa Erasmus Mundus, da União Europeia. Dentre as universidades que integravam o projeto, a única que oferecia disciplinas de música popular em seu currículo era a Universidade de Malta, a mais alta instituição de Ensino Superior da República de Malta⁷. Depois de pesquisar um pouco sobre o país, descobri que se tratava de um arquipélago situado no Mar Mediterrâneo, ao sul da ilha da Sicília (Itália). Mesmo não gostando tanto de praia, confesso que passei dias e dias admirando as fotos de Malta no Google Imagens. Aquelas paisagens não se pareciam em nada com qualquer coisa eu já tivesse visto antes.

Era abril de 2015 quando recebi a confirmação de que eu havia sido selecionada pelo EBW+ para realizar uma mobilidade acadêmica com duração de dez meses. Eu tinha o sonho de estudar fora do país desde os meus onze anos, quando eu descobri, em uma aula de inglês, que o meu curso oferecia intercâmbios para o Canadá. Mas Malta não tinha nada a ver com o Canadá, e eu não estava indo lá para estudar inglês – estava indo realizar dois semestres da minha graduação em Música, num país em que eu não fazia ideia do que eu poderia encontrar.

⁷ Disponível em <http://www.um.edu.mt/about/um>. Acesso em 16 de Novembro de 2016.



Imagem 2: Ramla Bay, Gozo, 2016.

Fiquei com medo. Tudo na minha vida profissional e acadêmica parecia estar indo bem até ali: eu trabalhava em uma escola de música, tinha uma bolsa de iniciação científica, trabalhava na Extensão e percebia que, cada vez mais, minhas demandas artísticas ganhavam um caráter profissional. Abrir mão dessa estabilidade em prol de uma mobilidade acadêmica rumo a um país desconhecido era um pouco assustador; mas a verdade era que, mesmo eu estando acomodada e aparentemente bem encaminhada daquela forma, eu ainda não me sentia completamente realizada. Por isso, mesmo sem saber se Malta me traria essa realização, eu decidi arriscar.

Montei a relação das disciplinas que estudaria na Universidade de Malta quando eu ainda estava no Brasil. As opções voltadas para a música popular eram poucas e, em sua maioria, tratavam de jazz, estilo com o qual eu nunca havia tido muito contato. Mas, por outro lado, eu também pude me matricular em módulos muito interessantes, tais como *Music, Media and the Worldwide Web*, *Composing for Dance*, *Basic Music Technology* e *Studies in Composition*.

Quando, já em Malta, eu visitei o Departamento de Música da Universidade pela primeira vez, me deparei com apenas duas salas de aula, cada uma com um piano, e dois escritórios para os professores. Não havia estúdio, não havia salas de estudo, não havia centro de música eletrônica: o Instituto de Artes da UFRGS, do qual eu mesma já reclamei e tantas pessoas ainda reclamam, parecia o melhor dos Institutos de Artes perto daquele oferecido pela *University of Malta*, que era considerada uma ótima universidade europeia.

Mas a falta de recurso material e a limitação do espaço físico daquele Departamento de Música, por mais que tenham me causado certo estranhamento, foram se mostrando não-tão-problemáticos-assim com o passar do tempo. O fato de termos disciplinas de música e tecnologia mas não termos essa tecnologia à disposição não assustava os professores; na verdade, eles esperavam que nós, os alunos, corrêsemos atrás de todos os *softwares* por conta própria, e isso fazia com que nós acabássemos nos envolvendo ainda mais com as atividades que nos eram propostas. Era uma coisa meio “faça você mesmo”. Algum tempo depois, eu também descobri que, além de os cursos da Universidade de Malta serem gratuitos para todos os cidadãos malteses, os estudantes regularmente matriculados no Ensino Superior ainda recebiam um auxílio mínimo de duzentos euros ao mês, como forma de incentivo e reforço financeiro para cobrirem seus possíveis gastos em materiais para as aulas. Era uma filosofia de ensino completamente diferente da que eu estava acostumada.

No primeiro semestre da minha mobilidade, além de composição para dança, filmes e *games*, arrisquei estudar um pouco de composição erudita contemporânea. No segundo, quando eu já estava um pouco mais acostumada com o funcionamento das aulas na nova universidade, eu me matriculei em uma disciplina chamada “*Music Technology in Composition*” (Tecnologia Musical em Composição). As aulas eram ministradas pelo prof. Dr. Gordon Zammit, com quem eu já havia estudado no semestre anterior. Pelo nome, eu esperava que esse módulo fosse algo como as aulas de Produção Fonográfica da UFRGS, em que nós aprendíamos, entre outras coisas, a utilizar *softwares* de gravação e de edição de partitura; só que, nesse caso, pensei que seria tudo aplicado à composição. Mas, logo na primeira aula, o professor Zammit nos introduziu uma proposta completamente diferente a isso: ele queria que nós compuséssemos, coletivamente,

uma canção de três minutos, seguindo as regras do Eurovision Song Contest⁸, um concurso de composições inéditas em que representantes de países europeus disputam entre si. Eu, que não conhecia o programa⁹, fui avisada pelos meus colegas que uma composição “tipo Eurovision” se tratava de uma canção extremamente comercial. Aparentemente, não havia restrição nem de forma, nem de estilo, desde que a música tivesse um bom refrão e ficasse na cabeça.

A ideia de que um professor universitário pudesse pedir para que a sua turma escrevesse uma canção comercial me causava certa estranheza¹⁰. Desde antes do meu ingresso no meio acadêmico da música, eu tinha aquela impressão de que tudo que era *mainstream* era mal visto dentro da universidade – e, de certa forma, um pouco dessa visão foi se confirmando durante a minha graduação. Não que todos os professores e alunos pensassem assim; mas, ao ingressar na Academia, eu senti que havia mesmo uma certa tendência de as pessoas acharem que a música comercial atual¹¹ era uma música “simples” e “fácil” demais. A melhor ilustração disso foi no dia em que, ao entregar uma composição como parte do trabalho avaliativo de uma disciplina, me foi dito que a minha composição não estava “a nível de uma estudante universitária”. Fiquei me perguntando, então, o que seria uma composição “a nível de uma estudante universitária” se não aquela feita por uma estudante dentro de uma universidade.

Nunca cheguei a uma conclusão. O fato era que, naquele momento, em uma outra universidade de um outro país, havia um professor pedindo para que eu e meus colegas compuséssemos uma canção de três minutos com um refrão “chiclete”, que seria inscrita no maior concurso de canções inéditas da Europa. Em meio a este processo, nós inevitavelmente entramos em contato com algo chamado *Songwriting*, ou “composição de canção”. Há diversas definições para este termo: o

⁸ Disponível em <http://www.eurovision.tv/page/timeline>. Acesso em 20 de novembro de 2016.

⁹ O Eurovision Song Contest é veiculado em canais de TV em todo o continente europeu. Ele se divide em três etapas principais: primeira semifinal, segunda semifinal e final. Dentre os artistas revelados pelo programa, está o grupo sueco ABBA, vencedor da edição de 1974. (Disponível em <http://www.abbsite.com/>. Acesso em 20 de novembro de 2016).

¹⁰ Na UFRGS, minha experiência mais intensa com composição colaborativa foi na disciplina de Prática Musical Coletiva V, que realizei em 2015/1 na turma do professor Luciano Zanatta. Neste caso, contudo, nós tínhamos total liberdade de escolha quanto a gênero, forma, duração e estética do material produzido.

¹¹ Segundo a Billboard Brasil, as três músicas com melhor colocação no *ranking* Hot 100 Brasil desta semana são, respectivamente, “Homem de Família”, interpretada por Gustavo Lima, “Eu Sei de Cor”, interpretada por Marília Mendonça, e “Impressionando os Anjos”, interpretada por Gustavo Miotto. (Disponível em <http://www.billboard.com.br/rankings>. Acesso em 05 de dezembro de 2016).

cantor e compositor norte-americano Jimmy Webb, no seu livro “Tunesmith: Inside the Art of Songwriting”, escreve que “*songwriting* é trabalho – é definir horários específicos em que esse trabalho deve ser feito e encarar o sentimento de isolamento, até para poder utilizar esse sentimento como matéria bruta” (WEBB, 1999, p. 47). Já para a musicista gaúcha Bianca Obino, o *Songwriting* pode ser encarado como uma metodologia, através da qual nós adquirimos ferramentas para compor e aprendermos a olhar para as nossas próprias canções. É um trabalho que parte da prática, com “formas e elementos musicais comuns a várias canções, que já foram decodificados em formas de técnicas e práticas” (OBINO, 2016-2).

De certa forma, na disciplina do professor Zammit, nós incorporamos ambos os conceitos. Apesar de nunca nos ter sido solicitada a leitura de qualquer material sobre *Songwriting*, nós constantemente escutávamos e analisávamos canções que poderiam servir como referência ao que estávamos tentando compor. Falávamos sobre forma, fazíamos análises harmônicas e discutíamos a relação entre melodia e letra de tudo que ouvíamos. Somado a isso, havia o trabalho – nós normalmente tínhamos dois encontros semanais, um na universidade e outro no estúdio de um dos colegas. Ao fim do semestre, a nossa canção precisava ser entregue em um arquivo de áudio, gravada, arranjada, mixada e masterizada por nós mesmos; era aí que entrava a parte de tecnologia do nosso módulo.

Todo esse processo fez com que eu me lembrasse do meu caderninho do Mickey, e do quanto eu gostava de escrever aquelas músicas, quase todas em sol maior, quando ainda estava no Ensino Fundamental. Não saberia dizer quando, por que ou por quanto tempo eu parei de compor, mas tenho certeza de que esse meu encontro com o professor Zammit, com os colegas de *Music Technology in Composition* e com o *Songwriting* foi decisivo para que eu voltasse a escrever canções.

Quando retornei ao Brasil, em julho deste ano de 2016, eu estava decidida a me dedicar profissionalmente ao *Songwriting*. Para concluir o Bacharelado em Música, faltava-me apenas o Projeto de Graduação em Música Popular; e, em reunião com a minha orientadora, a profa. Dra. Luciana Prass, contei da minha vontade de trabalhar com canções de minha autoria, para que isso não acabasse se perdendo outra vez. Dentre as modalidades de Projeto de Graduação oferecidas pela Comissão de Graduação em Música aos alunos Bacharelado em

Música Popular, concordamos que, neste caso, o melhor formato de trabalho seria a elaboração de uma performance pública, acompanhada de um memorial descritivo e um registro gravado da apresentação.

Com este foco, meu Projeto de Graduação aqui apresentado constitui-se de um memorial descritivo dos processos de concepção, organização e realização de uma performance pública e da composição e produção musical de seis canções inéditas apresentadas nesta ocasião. Através deste trabalho, procurarei refletir sobre os processos de *Songwriting* (ou composição de canção), sobre o estado desta arte no âmbito acadêmico brasileiro, e sobre os aspectos compreendidos na idealização de uma performance pública dentro da cena musical independente de Porto Alegre, RS, Brasil.

1. JUSTIFICATIVA

A primeira universidade brasileira a criar um curso de Ensino Superior voltado especificamente para o estudo da Música Popular no Brasil foi a UNICAMP, em 1989. Depois dela, vieram a UNIRIO (1998), a UECE (2005), a UFBA (2009), a UFPB (2009), a UFMG (2009), a FAC-FITO (2009), a FAP (2010) e a UFRJ (2010). (PRASS *et al.*, 2010, p. 5 apud DUARTE, 2012, p. 12).

A UFRGS, por sua vez, recebeu a primeira turma do Bacharelado em Música com Habilitação em Música Popular em 2012. Até aquele ano, as pessoas que fossem a esta universidade buscando uma formação acadêmica na área da música, por mais que pudessem estudar aspectos de música popular em algumas disciplinas, deveriam executar, em seus respectivos instrumentos, repertórios de caráter estritamente erudito. Como consequência disso, várias pessoas interessadas por canção popular brasileira, por exemplo, acabavam encontrando maior receptividade dentro do Instituto de Letras desta mesma instituição.

Mas não é por acaso que existe muito espaço para o estudo da canção no âmbito literário. Segundo Luiz Tatit:

“O mundo da canção é diferente do mundo musical. O mundo da canção é um mundo em que você tem sempre melodia e letra atuando simultaneamente. Não é um pensamento musical que está em jogo – tem um pouco de música, mas não é um pensamento musical. É o que a gente chama de pensamento cancional: elas (letra e melodia) só podem ser ouvidas juntas. Se você ler as letras, quase que elas são bobinhas. Não tem nada de mais. No entanto, ela, junto com a melodia, adquire uma qualidade, um caráter de convencimento para quem ouve muito maior do que as de poesia ou de leitura consagrada, clássica” (TATIT, 2015, p.1).

Esta dissociação entre “mundo da canção” e “mundo da música”, feita por Tatit, reflete-se no âmbito acadêmico da música no Brasil. Na UFRGS, por exemplo, por mais que agora exista um Bacharelado em Música Popular, ainda não há um curso de pós-graduação específico para esta área. Há, sim, a Etnomusicologia e a Educação Musical; mas os mestrados e doutorados em Performance e Composição Musical, em grande maioria, ainda não compreendem os repertórios ditos “populares”. Assim, quem estiver buscando por uma pós-graduação voltada ao

estudo da canção vai, novamente, encontrar abrigo na área das Letras, numa área chamada Análise Semiótica¹² da Canção.

Considerando este cenário, pode-se entender por que a composição de canção, no Brasil, ainda não se configura como um campo de estudo independente. Apesar de ela estar acomodada neste híbrido de literatura e música, a verdade é que, academicamente, nenhuma das duas áreas encontra-se suficientemente preparada para dar conta da totalidade de seus aspectos, divididos por Jimmy Kachulis em quatro dimensões permutáveis: melodia, letra, harmonia e forma. (KACHULIS, 2003)

Acredito que o presente memorial, ao descrever os processos de composição e produção musical de seis canções de minha autoria, pode contribuir com o desenvolvimento do estudo do *Songwriting* (ou composição de canção) em nosso meio acadêmico, no Brasil. Além disso, ao refletir sobre a concepção, organização e realização de uma apresentação pública destas mesmas canções, pretendo colaborar com a compreensão do papel do *singer-songwriter* (ou cantautor) na cena autoral independente de Porto Alegre, RS.

O material empírico deste trabalho será complementado pela pesquisa à bibliografia disponível e pelo material coletado em duas entrevistas abertas (GOLDENBERG, 2004; TITON, 2009) e individuais com as cantoras, compositoras e instrumentistas gaúchas Bianca Obino (Porto Alegre, RS, 1984-) e Bibiana Petek (Porto Alegre, RS, 1993-). Além de descritas em forma de diário de campo (LAPLANTINE, 2004), estas entrevistas foram gravadas em formato audiovisual e parcialmente transcritas.

1.1. O *Songwriting* enquanto área de estudo

Em entrevista ao portal britânico The Guardian, o *songwriter*, musicólogo, professor, escritor e pesquisador inglês Joe Bennett comentou sobre o estudo do *Songwriting* a nível de pós-graduação:

¹² “A semiótica é a área de estudo que tem como objeto o texto, e busca a descrição e a explicação de como ele diz e como ele faz para dizer o que diz” (FELICIO, 2013, p. 1).

“Talvez você não possa ensinar [*composição de canção*], mas você pode criar um ambiente em que as pessoas consigam aprendê-la. Ao ouvir várias canções e fazer meio que uma análise *nerd* do jeito como elas são construídas, você pode criar um arsenal de armas para o *Songwriting*.” (BENNET, 2013, p.1. Grifo meu.)

A partir desta passagem, é possível inferir que, para Bennett, o *Songwriting* não é a imposição de uma maneira específica de se fazer canção, mas sim a análise cautelosa de várias canções já existentes para que se possa encontrar recursos e soluções aplicáveis aos processos composicionais de cada um. Em outro artigo, intitulado *Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice* (Composição de Canção Colaborativa – A Ontologia da Criatividade Negociada na Prática de Estúdio da Música Popular), Bennett volta a afirmar que “elementos de originalidade em uma canção bem-sucedida [...] podem inspirar outros *songwriters* a incorporarem estas ideias em canções futuras” (BENNETT, 2011, p.1).

A musicista Bianca Obino, Bacharela em canto lírico pela UFRGS, foi aluna de Joe Bennett em seu Mestrado em *Songwriting* pela Bath Spa University, curso que realizou entre os anos de 2013 e 2014, na Inglaterra. Na época, Bennett atuava como reitor do Departamento de Música e Artes Performáticas desta universidade. Em uma entrevista concedida no dia 29 de setembro de 2016, Bianca me contou um pouco de como foi estudar no curso de pós-graduação em *Songwriting* mais antigo do mundo¹³:

De cara, eu achei tudo muito raso, assim. Achei ‘caraca... os cara fazem nessa velocidade uma música [...] tá, mas como assim? [...] não tem esse sofrimento, assim? [...] é fácil assim fazer música?’ [...] Claro, e aí eu te digo assim - tô sendo honesta, assim - que é um grande preconceito isso. Assim como tem no outro lado, né... deles para com talvez alguma coisa que a gente faça como brasileiro, né. Mas eu fui entendendo ao longo do tempo que eu não tinha o aporte de escuta que eles tinham. Por exemplo, eu ouvia as canções dos meus colegas e eu achava igual, tudo muito igual, assim. Em termos de estrutura, em termos de melodia... [...] E aí passou um tempo, eu vivendo na cultura - e isso não é uma coisa assim, que eu comecei a escutar mil e um discos ingleses... não, não foi isso, foi simplesmente viver a cultura, o dia-a-dia daquele local -, eu comecei a entender a diferença entre as músicas e a maneira que eles escutavam. O que que era um valor, digamos assim, numa canção composta naqueles moldes... e daí fez muito mais sentido pra mim. Só que isso demorou meses, e durante esses meses eu fiquei *stuck* - eu não consegui compor. [...] Foi muito pela vivência que eu comecei a manifestar essas técnicas mais do *songwriting*, [...] e eu não sei nem como explicar, assim. Aquilo, dentro daquela cultura, faz sentido. E aí eu comecei a ter, entre

¹³ Ver <http://www.bathspa.ac.uk/schools/music-and-performing-arts/courses/postgraduate/songwriting>. Acesso em 07 de dezembro de 2016.

aspas, mais facilidade de compor, assim, porque eu me apropriei das ferramentas, né? E o meu processo passou a ser mais leve, sabe. Esse foi um acréscimo que rolou pra mim (Bianca Obino, comunicação pessoal em 29 de setembro de 2016).

Considerando todas estas ideias, o *Songwriting*, enquanto objeto de estudo no meio acadêmico britânico, parece se constituir como uma área extremamente voltada à prática, em que o aluno imerge em um processo constante e simultâneo de apreciação, análise e criação musical. Os conceitos que atuarão sobre estas três esferas, contudo, serão diretamente modificados por aspectos culturais e estéticos, fazendo com que este campo seja útil e abranja a quase todos os gêneros de música popular.

1.2. O *singer-songwriter*

Segundo o músico e *songwriter* norte-americano Jim Peterik, “muitos compositores estabelecem, pelo menos, duas ou três áreas musicais em que desejam se especializar, as quais, em geral, refletem seus gostos pessoais na música e esboçam suas influências” (PETERIK, 2016, p. 31). Outros, porém, preferem combinar esses gostos e influências a fim de criar um estilo unicamente deles – são os chamados *singer-songwriters*.

Os *singer-songwriters*, ou cantatores, são aqueles músicos que compõem e cantam o seu próprio material. Levando em conta a natureza do meu trabalho, acredito que todas as canções que foram apresentadas no show “Roda-Gigante”, objeto do meu Projeto de Graduação, encaixam-se nesta modalidade:

É considerado um gênero à parte, porque se define por usualmente quebrar as regras tradicionais da composição e depender unicamente da visão do artista. O sucesso nesta categoria depende do quão bem esta visão do artista se relaciona com o gosto do público e o quanto essa audiência se interessa pelo artista como pessoa para ouvir o que ele tem a dizer. O gênero do cantautor tende a ser muito mais pessoal e, por vezes, confessional. É uma forma mais vivida do que aprendida (PETERIK, 2016, p. 32).

Em conversa com a musicista Bibiana Petek, o que ela me contou sobre o seu fazer composicional também parece dialogar com a definição de Peterik:

Eu sempre compus de duas maneiras: uma é a maneira que eu componho quando eu componho trilha, que é sob encomenda, e que é com um *briefing*, né, de uma coisa... que é com um mote, e às vezes até com referências musicais, assim. [...] E aí isso é um tipo de composição, que é um tipo de composição que pra mim é bem trabalho, assim. [...] Aí tem a composição desse disco aí¹⁴, e da parada autoral, vamos dizer, essa de cancionero, porque essa coisa que eu faço de trilha também é autoral. Mas eu acho que aí essa parte autoral de canção, de cantautor assim, é muito mais sofrida, assim, sabe? É muito mais... tem um viés mais pessoal, sabe, do teu olhar pras coisas sem a interferência de um outro olhar. [...] É o meu olhar sobre a minha vida, sobre a vida das pessoas, mas é muito livre, né (Bibiana Petek, comunicação pessoal em 09 de setembro de 2016).

Durante os processos de composição das canções apresentadas em “Roda-Gigante”, que se encontram descritos no terceiro capítulo deste memorial, eu também pude sentir esse caráter livre e pessoal que tem o gênero do cantautor. Neste caso, porém, o estudo do *Songwriting* se fez ainda mais importante para mim: como a categoria de *singer-songwriter* não pressupunha nenhuma delimitação estética para a minha música, conhecer e aplicar aspectos daquelas quatro dimensões permutáveis (melodia, letra, harmonia e forma) abordadas por Kachulis (2003), por exemplo, foi algo que me ajudou a construir o meu próprio trabalho de forma um pouco mais coesa.

¹⁴ Em 2014, a cantora, compositora e multi-instrumentista Bibiana Petek lançou o álbum “Dengo”, pelo selo Loop Discos. Ver https://www.youtube.com/watch?v=wlj_zMjWJ-k.

2. ORGANIZANDO O SHOW

Quando escolhi realizar meu Projeto de Graduação em Música Popular no formato de uma performance pública, a primeira coisa que eu fiz foi contatar uma amiga chamada Débora Plochanski Borges. A Débora, que eu havia conhecido em 2013 durante minha participação no musical *O Apanhador*¹⁵, da Casa de Teatro de Porto Alegre, é formada em Produção Cênica pela Faculdade Monteiro Lobato. Durante bastante tempo, ela insistiu na ideia de produzir um show meu; mas eu, que na época nem tinha canções autorais, sempre dei para trás.

Inicialmente, meu intuito ao procurar a Débora nem estava relacionado à possibilidade de tê-la como produtora no show “Roda-Gigante”; eu queria apenas dizer que havia lembrado dela e que finalmente criara coragem para mostrar minhas canções ao mundo. Mas, depois de algumas conversas via redes sociais, nós acabamos marcando uma reunião para discutirmos a ideia de realmente trazê-la para trabalhar neste projeto junto comigo.

Começamos a busca pelo local do show ainda em agosto. Fiz uma lista de algumas casas noturnas de Porto Alegre que eu conhecia e que geralmente acolhiam e/ou organizavam shows de jovens compositoras como eu. Dentre as minhas possibilidades, estavam o Espaço Cultural 512, o Clube Silêncio, a Casa de Teatro de Porto Alegre, e o bar Rock’N’Soul. A Débora ficou encarregada de realizar o orçamento com a Casa de Teatro, e eu entrei em contato com os outros três estabelecimentos.

Mandei e-mails no mesmo formato para os três locais. Em anexo a eles, enviei a proposta do show, um release e alguns links, onde eles poderiam encontrar os poucos áudios e vídeos meus que estavam publicados na internet, em plataformas como YouTube e Soundcloud. Deixei claro que, por ser uma performance vinculada à UFRGS, eu não poderia cobrar pelo ingresso, mas que

¹⁵ Livremente inspirado na obra ‘O Apanhador no Campo de Centeio’, do escritor J.D Salinger, ‘O Apanhador’ foi uma criação coletiva de Thedy Correa (Diretor Musical), Carlota Albuquerque (Direção Coreográfica), Larissa Sanguiné e Fernanda Petit (Direção Cênica), com a coordenação geral do ator e diretor Zé Adão Barbosa. O musical teve estreia no ano de 2013.

estaria disposta a negociar um valor de reserva de espaço, caso isso se fizesse necessário.

O Espaço Cultural 512 foi o primeiro a me apresentar uma proposta. Um dos produtores da casa retornou o meu contato em menos de um dia, elogiando o meu trabalho e me oferecendo uma data em uma segunda-feira à noite para a realização do show. Ao fim da mensagem, ele perguntava quanto eu estava disposta a investir, e eu respondi da forma mais sincera possível. Disse que, como nunca havia organizado um evento naqueles moldes, eu não fazia ideia do valor que normalmente se pagava pelo espaço; e, depois de explicar novamente do que se tratava o projeto, perguntei quanto a casa consideraria um valor justo. Nunca obtive uma resposta para este e-mail.

O dono do Clube Silêncio, por sua vez, demorou alguns dias para me escrever; mas, quando o fez, foi bem “direto ao ponto”. Ofereceu-me o aluguel da casa em uma terça-feira à noite, com serviço de copa e segurança, por R\$600,00. O outro bar, Rock’N’Soul, nunca chegou a retornar o meu contato.

Acabei decidindo que o show aconteceria na Casa de Teatro, onde a Débora conseguiu o espaço do bar (o Café Bertoldo) por R\$280,00. Passei, então, a me ocupar dos demais aspectos – entre outras coisas, eu precisava encontrar quem fizesse o registro audiovisual do show, a arte para divulgação, a iluminação e o registro fotográfico.

Ao fazer os orçamentos de todos estes serviços e somar seus valores, eu calculei que, para realizar o show “Roda-Gigante” exatamente como eu estava imaginando, seria necessário um investimento no mínimo de R\$4.000,00. E aí surgiu o primeiro problema: eu, sozinha, não dispunha deste dinheiro.

Pensando em alternativas, eu me dei conta de que vários projetos artísticos são hoje em dia financiados pela arrecadação de dinheiro através de plataformas de financiamento coletivo¹⁶. O próprio musical “O Apanhador” tentou se

¹⁶ Plataformas de financiamento coletivo são *sites* que hospedam projetos de arrecadação de fundos. Os usuários cadastrados a um destes *sites* podem criar campanhas, que ficarão disponíveis para contribuições *online* durante um determinado período de tempo. Geralmente, são permitidas contribuições pagas via cartão de crédito e boleto bancário. Ao final da campanha, o site fica responsável por realizar o repasse do dinheiro à conta bancária do(a) idealizador(a) do projeto, descontando um percentual – previamente definido e aceito pelo(a) usuário(a) – referente à hospedagem. Projetos de financiamento coletivo podem ou não oferecer recompensas aos seus

utilizar deste recurso, mas acabou não atingindo a meta estabelecida¹⁷. Por isso, depois de fazer uma análise das plataformas brasileiras que ofereciam este serviço e conversar com a Débora sobre os detalhes da minha campanha, criei o projeto “GABRIELA LERY apresenta show com canções inéditas” no site Catarse¹⁸, que ficou aberto para colaborações entre os dias 04 de outubro e 11 de novembro de 2016, no formato de campanha flexível.

Na descrição do meu projeto, tentei explicar da forma mais clara e sucinta possível o porquê de sua existência e o que ele abrangia – uma performance pública e gratuita, vinculada ao meu Projeto de Graduação em Música Popular, que seria realizada às 21 horas do dia 25 de novembro de 2016, na Casa de Teatro de Porto Alegre (Rua Garibaldi, 853 - Floresta, Porto Alegre - RS). Além disso, aproveitei aquele espaço para explicar, uma a uma, as recompensas que eu oferecia a quem colaborasse com a campanha, que eram:

1. *Download* do registro em áudio do show, para R\$30,00 ou mais;
2. *Download* do registro em áudio e vídeo do show, para R\$50 ou mais;
3. Uma aula presencial de canto popular, com duração de 1h, para R\$50, ou mais;
4. Uma aula presencial de teoria e percepção musical, com duração de 1h, para R\$50, ou mais;
5. *Download* do registro em áudio e vídeo do show + acesso a material exclusivo, para R\$70,00 ou mais;
6. Gravação em áudio e vídeo de uma música de escolha do colaborador, para R\$100,00 ou mais;
7. Quatro aulas presenciais de canto popular, com duração de 1h cada, para R\$200, ou mais;
8. Quatro aulas presenciais teoria e percepção musical, com duração de 1h cada, para R\$200, ou mais;
9. *Pocket show* acústico sem fins lucrativos, para R\$250,00 ou mais;
10. *Pocket show* acústico com fins lucrativos, para R\$500 ou mais;
11. Pacote institucional com *pocket show* acústico, para R\$1.000,00 ou mais.

apoiadores. A título de exemplo, ver <https://www.vakinha.com.br/>, <https://www.catarse.me/> e <https://www.kickante.com.br/>.

¹⁷ Atualmente, os *sites* de financiamento coletivo geralmente dispõem de duas opções de campanha: a flexível, em que o projeto recebe o dinheiro arrecadado independentemente de atingir a meta que foi estabelecida, e a tudo-ou-nada, em que o projeto só recebe o dinheiro se atingir a sua meta. Na época em que o projeto do Apanhador foi lançado, contudo, havia apenas o formato tudo-ou-nada; e, ao não atingir a meta, o dinheiro arrecadado foi integralmente devolvido aos apoiadores.

¹⁸ Ver <https://www.catarse.me/gabrielalery>.

Durante vários momentos, eu pensei que o meu projeto não conseguiria atingir sua meta, que havia sido estabelecida em R\$4.000,00. Sua divulgação, que foi feita toda via Facebook, deu-se principalmente através da publicação de vídeos, textos e *cards*¹⁹ em minha página de artista²⁰. As postagens, contudo, mesmo acumulando vários *likes* e compartilhamentos, não pareciam estar sendo suficientes para realmente mobilizar o meu público a ponto de os fazer colaborar financeiramente com a campanha.



Imagem 3: *card* de divulgação do projeto de financiamento coletivo.

¹⁹ Ver Imagem 3.

²⁰ Ver <https://www.facebook.com/gabrielalery/>.

Ao pensar em possíveis formas para aumentar o número de colaborações no Catarse, me lembrei de uma das minhas primeiras reuniões com a Débora, quando ainda estávamos definindo as recompensas e escrevendo o texto de descrição para o projeto de financiamento coletivo. Naquele dia, enquanto conversávamos, houve um momento em que ela se levantou, apanhou um livro, abriu e me leu a seguinte passagem:

Música como um serviço, como a gastronomia, a fabricação de vinhos ou roupas. As pessoas que consomem este serviço são chamadas de *público*, em vez de *clientes*. O público, se gosta, entra na cadeia produtiva e acha uma forma de pagar para consumir, para fruir e se deliciar com sua música, pagando por ingressos, comprando discos, CDs, LPs, *downloads* ou músicas no celular, tanto faz. Não fará mal nenhum ao artista que inicia sua carreira lembrar-se disto e assim buscar seu público, tratá-lo com carinho, e descobrir a maneira como seu público irá recompensá-lo financeiramente. O conceito principal é que haverá uma troca: sua arte, seu trabalho, pelo seu sustento e mais um pouco. Quem paga a conta é o público (OLIVIERI; NATALE, 2010, p. 32. Grifo dos autores).

Refletindo sobre isto, percebi que, até aquele momento, tudo que eu havia escrito e publicado no Facebook a fim divulgar a campanha do Catarse tinha sido bastante impessoal – e, de certa forma, até um pouco formal. Me perguntei se, talvez, o que estivesse faltando não fosse justamente um *post* mais sincero e emocional. Por isso, no dia 09 de novembro de 2016, escrevi, em meu perfil pessoal, o seguinte:

eu sei que hoje é um dia bizarro pra todo mundo

e sei que cês já devem estar cansados de ver a minha carinha por aí
mas, depois de trinta e tantos dias de campanha no Catarse, eu sinto que eu preciso compartilhar algumas coisas com vocês

eu estudo música há treze anos. nesse meio tempo, passei por aulas violão, guitarra, baixo, bateria, piano e canto. tive 389182091 bandas, toquei em todos os festivais de música do colégio, fiz vários daqueles shows que tu tinha que vender x ingressos pra poder tocar.

em 2013, entrei no bacharelado em música da ufrgs pra estudar canto popular. a partir daí, as minhas demandas começaram a ser mais profissionais: toquei em um musical, participei de óperas, cantei em eventos, dei aulas de canto... enfim. me virei nos 30 em tudo que eu pude.

se eu fosse outra pessoa, olharia pra mim e pensaria "bah, mas a gabi até que tá se dando bem, né? tá trabalhando, tá correndo atrás do sonho dela...". e, de alguma forma, eu tava mesmo. só tinha um problema: eu não tinha ideia do que eu tava fazendo com a minha vida.

(pausa dramática)

não, é sério. isso, na verdade, foi bem difícil. pensa: tu estuda por mais da metade da tua vida uma coisa que, venhamos e convenhamos, já não é tão bem vista assim, mas que é o que tu mais ama no mundo. daí tu entra no ensino superior, consegue trabalho, e ainda não se sente completamente realizada naquilo que tu faz? oi??????

mas sim, rolou isso aí tudo. até que ano passado, com ainda menos ideia do que eu tava fazendo da vida, eu fui selecionada num programa de mobilidade acadêmica. peguei uma mala de 23kg e fui passar um ano em Malta. (aqui um adendo: tudo que eu sabia sobre Malta é que fazia muito calor e que a língua oficial era uma mistura de inglês, árabe e italiano)

eu precisei ir praquela ilhazinha de 316 km² e conhecer um professor chamado Gordon Zammit pra me dar conta do que eu >>realmente<< queria fazer com a minha vida: compor e tocar minhas próprias canções.

tá, eu sei que cês podem estar com uma sensação de "sério? era só isso?" agora, mas eu senti que precisava falar todas essas coisas pra fazer o que eu realmente queria: explicar por que o meu projeto no Catarse existe.

quando eu voltei pro Brasil, em julho desse ano, só faltava uma coisa pra eu me formar: o famigerado TCC. mas, na música popular, tu pode escolher entre diferentes formatos de TCC - tem CD, tem pesquisa, tem show... e eu, nessa felicidade imensurável de ter finalmente descoberto o que eu queria pra mim, pensei: "UHU, VOU FAZER UM SHOW E MOSTRAR MINHAS MUSIQUINHAS PRO MUNDO!!!"

aham, gabriela, vai lá achar que a vida é fácil. comecei a orçar todas as coisas básicas que eu precisava - lugar, técnico de som, iluminação, divulgação, fotógrafo, blábláblá - e, quando somei tudo, descobri que eu precisaria de ~no mínimo~ R\$4.000,00 pra pagar essa brincadeira.

depois de chorar um pouquinho em posição fetal abraçada no meu gato, eu tive a incrível ideia de criar um financiamento coletivo!!! afinal, é pra isso que ele serve, né? R\$4.000,00 é grana pra caramba pra uma pessoa só; mas, se tu mobiliza as pessoas que gostam de ti, cada um ajuda um pouquinho e fica barato pra todo mundo.

e gente, isso tudo é muito louco. até agora, eu já tive a confirmação de 31 apoiadores. isso significa que 31 pessoas acreditaram no meu projeto de graduação (e de vida) a ponto de colaborarem com ele. cês têm noção da minha felicidade? 31 pessoas me ajudaram a financiar 68% do show em que eu vou, pela primeira vez na vida, apresentar um repertório todiiiiinho de canções autorais! isso sem falar de todo mundo que me ajudou a divulgar o projeto nas suas próprias timelines. sem falar nas pessoas que nem me conhecem, mas que quiseram me ajudar de alguma forma. sem falar em ti, que leu todo esse monte de coisa. <3

muito obrigada. sério!

caso alguém ainda queira deixar sua contribuição, faltam 2 dias pro fim da campanha. o link é <https://www.catarse.me/gabrielalery>.

no maixxxx, fora Trump, fora Temer, fora PEC, fora MP e eu espero todo mundo dia 25 de novembro, às 21:00, na Casa de Teatro de Porto Alegre (rua Garibaldi, 853).

(BORGES, 2016)

Como mostra a Imagem 4, o dia em que eu postei este texto e seus dois dias subsequentes foram o período de maior arrecadação de dinheiro durante toda a

minha campanha. Isso me fez parecer que eu finalmente tinha descoberto a forma de me comunicar com o meu público – e, na verdade não havia mistério algum para isso. Bastava que eu me expressasse com franqueza, carinho e espontaneidade.



Imagem 4: gráfico gerado automaticamente pela plataforma Catarse.

O período de colaboração com o projeto “GABRIELA LERY apresenta show com canções inéditas” encerrou-se no dia 11 de novembro de 2016, totalizando R\$4.833,00 arrecadados²¹. O repasse do dinheiro para a minha conta corrente foi realizado pelo Catarse no dia 25 de novembro, já descontado o valor referente às taxas do site (13% do montante alcançado).

Paralelamente à divulgação e administração dessa campanha, eu seguia escrevendo e produzindo as canções que seriam apresentadas no show. Quanto a este aspecto, é importante destacar que todas as composições foram trabalhadas em aulas com a musicista Bianca Obino, dentro da série “Canto & Songwriting”²², entre final de agosto e meados de novembro de 2016. Já a produção musical das faixas ficou sob os cuidados do produtor e guitarrista Renato Osorio (Porto Alegre, RS, 1980), guitarrista da banda Híbria e produtor em álbuns de bandas como Híbria,

²¹ Devido a prazo de boletos cujos pagamentos ainda estavam pendentes, a confirmação do valor total captado pelo projeto levou quatro dias para ser realizada.

²² A série “Canto & Songwriting”, idealizada pela Bianca, tem duração de três meses e inclui: quatro aulas presenciais ao mês (totalizando 12 aulas); uma vídeo-aula ao mês (totalizando 3 vídeo-aulas); um *call* extra por mês (totalizando 3 *calls* extra); e um *call* extra após o término do pacote. Nesta série, são trabalhados aspectos de técnica vocal e expressão criativa.

Scelerata e It's All Red. Os processos de criação de cada canção e de gravação das trilhas estão descritos nos capítulos três e quatro deste memorial, respectivamente.

A montagem do show “Roda-Gigante”, que teve orientação da profa. Dra. Luciana Prass, contou ainda com o auxílio do iluminador Casemiro Azevedo, do técnico da Casa de Teatro Marcelo Bullum, do técnico de áudio Guilherme Wallau, dos técnicos de vídeo Rafael Berlezi e Rafael Wilhelm, da cabeleireira e maquiadora Janaína Dourado, da designer Vivien Kaminski e das fotógrafas Carolina Goyer e Fernanda Piccolo Huggentobler. No dia da apresentação, a Casa de Teatro teve lotação máxima; e o público, composto principalmente por pessoas do meu círculo familiar e social, aplaudiu, interagiu, e até cantou “Roda-Gigante”, canção que dá nome ao show e que havia sido divulgada via YouTube e Facebook 20 dias antes da performance²³. O show teve duração de quarenta e oito minutos.



Imagem 5: Registro do show “Roda-Gigante”, dia 25 de novembro de 2016.

²³ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=gSIWLSL0C5Q>.

3. ESCREVENDO AS CANÇÕES

3.1. Via de Mão Única

A canção “Via de Mão Única”, dentre as composições que foram criadas para o show “Roda-Gigante”, foi a que eu comecei primeiro. Sua primeira versão foi gravada no meu celular na madrugada do dia 15 para o dia 16 de agosto de 2016, constituindo-se apenas de melodia, letra e um padrão rítmico (um batuque de lapiseira no caderno). Lembro que os primeiros versos me surgiram logo antes de dormir, quando eu já estava deitada e com as luzes do quarto apagadas. Liguei a lanterna do celular para que eu pudesse a letra:

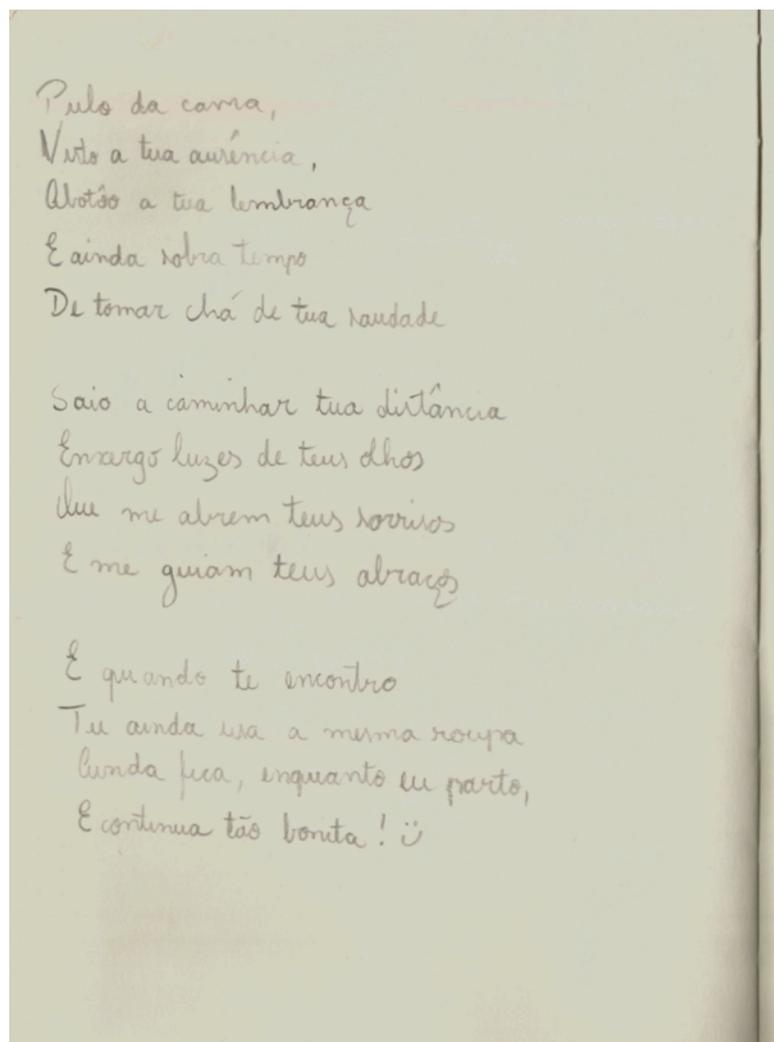


Imagem 6: Digitalização da primeira versão da letra de “Via de Mão Única”.

No dia seguinte, fui tentando harmonizar aquela melodia que eu havia criado, mas nada que eu tocasse ao violão parecia ser o que eu procurava. Decidi, então, abrir o *Logic*²⁴ e gravar o que eu tinha até aquele momento. Com o meu controlador MIDI, gravei a melodia em timbre de piano e o padrão rítmico no que parecia ser um som de tamborim. Depois de ouvir aquela gravação algumas vezes, comecei a imaginar uma linha de baixo em contraponto à melodia da voz, ali representada pelo piano, e prontamente conectei meu baixo à minha placa de som para gravar aquela ideia. Foi a partir dessa linha de baixo que eu cheguei à primeira versão da harmonia:

G6 | F#dim | Em7 | Bm(b5)
Cmaj7(9) | C#dim | Bm/D | C/D D7(b9)

No dia 17 de agosto, gravei no meu celular a primeira versão voz e violão daquilo que eu tinha da música, e salvei com o nome de “Chá com nylon”. Enviei esse áudio para a Bianca Obino; e lembro que, alguns dias depois, na nossa primeira aula da série Canto & Songwriting, ela me perguntou se havia algum significado para aquele nome, ao que eu respondi: “não, é ‘chá’ porque eu falo em chá e ‘com nylon’ porque eu toquei no violão de nylon”. Como eu registrava muita coisa no meu celular, acabou se tornando um costume meu usar essas “palavras-chave” quando as ideias não tinham título. Desse jeito, eu conseguia saber do que as gravações se tratavam.

Naquela mesma aula, lembro de ter comentado que eu gostava muito de algumas ideias daquele fragmentinho de música, principalmente no que dizia respeito à letra. Mas, mesmo sentido que havia bastante coisa funcionando ali, confessei que me incomodava um pouco o fato de que a canção estivesse se constituindo como um samba, porque eu não me sentia muito representada dentro daquela sonoridade. Parecia estar meio distante da *persona artística* que eu imaginava para mim. Conversamos também sobre a harmonia – naquela primeira versão, eu tinha um acorde por compasso, e a única tríade era uma tríade diminuta. Chegamos à conclusão de que valeria a pena que eu me permitisse “brincar” um

²⁴ Software de gravação e produção musical desenvolvido pela Apple.

pouco com aquela música, experimentando novos ritmos, acordes, fórmulas de compassos e andamentos. Discutimos, além disso, a forma e a imagem daquela canção. Eu contei para a Bianca a cena que havia me inspirado para escrever aquela letra: eu, dentro de um táxi, olhando para uma certa guria, com o corpo virado para trás, enquanto o motorista dava a partida. Comentei que era uma imagem muito clara, que me vinha à cabeça em momentos aleatórios dos meus dias. A Bianca, então, compartilhou comigo que a parte que ela sentia como mais importante daquilo que eu trazia – o movimento do carro – ainda não havia aparecido em nenhum momento na minha canção, e sugeri que eu tentasse incluir esse elemento de alguma forma.

Durante muitas semanas, eu tentei fazer os meus vários “temas de casa”. Comecei pela forma – decidi separar as duas primeiras estrofes, inserindo um pré-refrão e um refrão entre elas, mas aproveitando elementos da parte B para constituir essas novas partes. Depois, modifiquei a harmonia, buscando algo mais simples e estável, para dar um destaque maior à letra. Gravei duas novas ideias no dia 25 de agosto, sendo que a harmonia de uma delas já se aproximou bastante do que acabou sendo a versão final da canção. A letra, por outro lado, ficou por bastante tempo em *stand-by*, sendo finalizada somente em outubro. No refrão, através de versos novos, tentei incluir de forma sutil as ideias do movimento do carro e da imagem que reincidia diversas vezes:

Visto a tua ausência
 Pra confortar a minha angústia
 E, se me sobra tempo,
 Eu tomo chá com a tua saudade

Mas, quando eu te encontro,

No mesmo prédio,
 Na mesma rua,
 Via de mão única
 Da minha lembrança

Abotôo a tua distância
Pra preparar a tua chegada
Supor cada detalhe
Eu antecipo a euforia

Mas, quando eu te encontro,

No mesmo prédio,
Na mesma rua,
Via de mão única
Da minha lembrança

Para o arranjo desta canção, tive como referencia duas canções da banda Arctic Monkeys²⁵: “Only Ones Who Know”, do álbum Favourite Worst Nightmare (2007), pelas linhas de guitarra “espaçadas” e timbres quase sem ataque; e “I Wanna Be Yours”, do álbum AM (2013), pelo timbre de bateria.

3.2. Breath of Fresh Air

“Breath of Fresh Air” começou a ser composta na noite do dia 29 de agosto de 2016. A frase que deu origem ao título da canção, “you’re a breath of fresh air”, era originalmente um trecho de uma conversa no WhatsApp. Sua tradução literal para o português seria “você é um sopro de ar fresco”, mas ela é normalmente empregada de forma idiomática para adjetivar algo ou alguém novo, interessante e libertador²⁶. Até aquele dia, eu nunca havia observado o uso dessa expressão na língua inglesa, mas instantaneamente pensei que ela poderia virar música.

Lembro que a primeira estrofe já veio “pronta”: letra, melodia, harmonia e ritmo. Desde a primeira versão da música, foi a única coisa que eu nunca modifiquei:

²⁵ Banda inglesa de indie rock formada em 2002 na cidade Sheffield, South Yorkshire.

²⁶ Disponível em <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/a-breath-of-fresh-air>. Acesso em 19 de novembro de 2016.

When everything feels like it's broken and gone,
 You're a breath of fresh air
 When every way leads to the same dead-end street,
 You're a breath of fresh air²⁷

Como já era tarde da noite e eu precisava dormir, gravei tudo que eu tinha – essa estrofe e um esboço do que mais tarde se tornaria o pré-refrão – à capela mesmo, para trabalhar melhor em algum outro momento. E funcionou. No dia seguinte, finalizei e gravei a primeira versão da música, e fiquei com a impressão de que já estava tudo ótimo.

When everything feels like it's broken and gone,
 You're a breath of fresh air
 When every way leads to the same dead-end street,
 You're a breath of fresh air

Well, everyone says I've gone mad
 And for some time they've almost convinced me
 That it would be better to just give up on you

But this is exactly where I wanna be
 On this side of your bed
 I fell in love with all that you are
 You're a breath of fresh air

Whenever I feel like I won't reach the top,
 You're a breath of fresh air

²⁷Tradução do texto: Quando tudo parece estar aos pedaços/ Você é um sopro de ar fresco/ Quando todos os caminhos levam à mesma rua sem saída/ Você é um sopro de ar fresco.

And even when I just wanna sit by the sea,
You're still a breath of fresh air

And people still think I've gone mad
And for some time they've almost convinced me
That it would be better to just give up on you

But this is exactly where I wanna be
On this side of your bed
I fell in love with all that you are
You're a breath of fresh air

And I remember when I was so certain that you were gonna leave
So I braced myself and you said "don't you worry, cos

This is exactly where I wanna be
On this side of your bed"

This is exactly where I wanna be
On this side of your bed
I fell in love with all that you are
You're a breath of fresh air²⁸

Toquei "Breath of Fresh Air" na aula da Bianca como se aquele fosse o maior *hit* de todos os tempos. Ela, contudo, me chamou a atenção para vários aspectos da canção: questionou a ponte, a letra do refrão e até mesmo necessidade do próprio refrão. Desde a primeira aula em que trabalhamos essa música, a Bianca

²⁸ Texto traduzido, da primeira estrofe até o refrão: Quando tudo parece estar aos pedaços/ Você é um sopro de ar fresco/ Quando todos os caminhos levam à mesma rua sem saída/ Você é um sopro de ar fresco/ Bem, todos pensam que eu enlouqueci/ E por algum tempo eles quase me convenceram/ Que seria melhor apenas desistir de você/ Mas aqui é exatamente onde eu quero estar/ Desse lado da sua cama/ Eu me apaixonei por tudo que você é/ Você é um sopro de ar fresco.

deixou bastante claro que, para ela, a parte mais forte era o pré-refrão, que ela provavelmente trataria como um “b”. Em um dos PDFs extra da série Canto & Songwriting, ela inclusive me mandou uma canção do músico norte-americano John Mayer chamada “Who Says²⁹”, para que eu analisasse a sua forma – ela é uma canção AAA, sendo que cada “A” tem uma divisão interna “ab” e cada “b” termina com uma espécie de estribilho – e as suas possíveis semelhanças com “Breath of Fresh Air”.

Entendi e concordei com os questionamentos e sugestões da Bianca, mas não fui muito bem sucedida quando tentei realizar as alterações que ela havia proposto. Acabei deixando a canção um pouco “de lado” e focando na produção de outros materiais. Toda vez que eu a revisitava, eu tinha a sensação de que ainda estava presa àquela sua primeira versão, mesmo já não me sentindo completamente satisfeita com ela. Foi só durante a primeira semana de novembro, quando eu já estava com quase todas as trilhas do show prontas, que eu me dei conta de que eu realmente precisava fazer as alterações necessárias para dar essa música como encerrada.

Minha primeira decisão foi cortar a ponte. Da forma como a primeira versão havia sido pensada, o que justificava a presença da ponte era a letra do refrão; e o refrão, dentro das soluções que eu conseguia imaginar naquele momento, seria ou bruscamente modificado, ou completamente removido. Retirada a ponte, minha primeira alternativa foi seguir a sugestão da Bianca e transformar “Breath of Fresh Air” em uma canção AAA, sendo cada “A” dividido em “ab”. Meu pré-refrão virou o “b” do primeiro A, e eu só tive que escrever um outro verso que concluísse a ideia e me servisse de estribilho.

When everything feels like it's broken and gone,

You're a breath of fresh air

When every way leads to the same dead-end street,

You're a breath of fresh air

²⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=akvu1AOnUlw>. Acesso em 19 de novembro de 2016.

Well, everyone *thinks* I've gone mad
 And for some time they've almost convinced me
 That it would be better to just give up on you

*(But you were born to blow my mind)*³⁰

Whenever I feel like I won't reach the top,
 You're a breath of fresh air
And even when I believe all hope is lost,
 You're still a breath of fresh air

And people still think I've gone mad
 And for some time they've almost convinced me
 That it would be better to just give up on you

(But you were born to blow my mind)

When everything feels like it's broken and gone,
 You're a breath of fresh air
And even when I believe all hope is lost,
 You're still a breath of fresh air³¹

Cortar o refrão pareceu deixar a música bem mais direto ao ponto. Na verdade, na minha opinião, ela passou a ir direto ao ponto demais. Além disso, quando gravei essa versão em meu celular, observei que ela ficou com somente dois minutos e meio de duração, o que eu considerarei muito pouco. Tentei, então, colocar em prática a minha segunda opção: manter o refrão, mudando a letra.

³⁰ O verso aparece entre parêntesis porque a letra ainda seria modificada.

³¹ Tradução do texto do primeiro A: Quando tudo parece estar aos pedaços/ Você é um sopro de ar fresco/ Quando todos os caminhos levam à mesma rua sem saída/ Você é um sopro de ar fresco/ Bem, todos pensam que eu enlouqueci/ E por algum tempo eles quase me convenceram/ Que seria melhor apenas desistir de você/ Mas você nasceu para confundir a minha cabeça.

Pensei que, com uma letra menos “bobinha”, o refrão poderia ganhar mais força.
Ficou assim:

When everything feels like it's broken and gone,
You're a breath of fresh air
When every way leads to the same dead-end street,
You're a breath of fresh air

Well, everyone thinks I've gone mad
And for some time they've almost convinced me
That it would be better to just give up on you

*But you got my heart and mind at one blow
Was it part of your plan?
Seems like you always come to remind me
You're a breath of fresh air*

Whenever I feel like I won't reach the top,
You're a breath of fresh air
And even when I believe all hope is lost,
You're still a breath of fresh air

And people still think I've gone mad
And for some time they've almost convinced me
That it would be better to just give up on you

*But you got my heart and mind at one blow
Was it part of your plan?
Seems like you always come to remind me
You're a breath of fresh air*

When everything feels like it's broken and gone,
 You're a breath of fresh air
 And even when I believe all hope is lost,
 You're still a breath of fresh air³²

De todas as versões, essa me parecia a mais adequada para o show. Eu continuava não gostando tanto do refrão (principalmente da melodia), mas pelo menos a canção voltara a ter uma duração satisfatória e soava de forma coerente. Como havia uma certa urgência para gravar a trilha, decidi que tomaria essa versão como referência e que, caso alguma modificação ainda se fizesse necessária, seria dentro dessa mesma estrutura.

Quando mostrei a nova “Breath of Fresh Air” para a Bianca, ela voltou a comentar que ainda não se sentia convencida quanto à forma da canção. Nesse ponto, ela e o Renato Osorio, produtor musical que realizou a gravação das trilhas, discordavam: enquanto ela pensava que o pré-refrão era a parte mais forte e interessante da música, ele entendia que, sem o refrão, parecia que o pré-refrão estava “crescendo para lugar nenhum”.

Eu, no fundo, não estava satisfeita com nenhuma das três versões da música, mas sabia que eu precisava de mais tempo do que tinha para chegar à “Breath of Fresh Air” que eu realmente ficaria feliz em chamar de pronta. Cheguei a conclusão de que a apresentaria em sua terceira versão, mesmo sabendo que, muito provavelmente, tornarei a modificá-la no futuro.

3.3. Come Back

Dentre as músicas do show, “Come Back” talvez seja a mais antiga. Sua “versão-mãe” foi composta entre dezembro de 2013 e janeiro de 2014, uma época

³² Texto traduzido, da primeira estrofe até o refrão: Quando tudo parece estar aos pedaços/ Você é um sopro de ar fresco/ Quando todos os caminhos levam à mesma rua sem saída/ Você é um sopro de ar fresco/ Bem, todos pensam que eu enlouqueci/ E por algum tempo eles quase me convenceram/ Que seria melhor apenas desistir de você/ Mas você roubou o meu coração e a minha cabeça de uma só vez/ Isso era parte do seu plano?/ Parece que você sempre vem para me lembrar/ Que você é um sopro de ar fresco.

em que eu raramente escrevia canções. Me lembro de ter mandado a gravação para alguns amigos com o nome de “Red Ale”; e, apesar de ter recebido vários *feedbacks* positivos, eu nunca senti que aquela era uma canção finalizada. Ao meu ver, ela era curta demais, simples demais, superficial demais.

It's been a long time
 It's been a lonely summer
 And every love song just reminds me of you

I miss your soft skin
 And your deep brown eyes
 And lately I've been nearly crying in my sleep

And now I'm having a beer with your pain
 I am holding hands with your fear
 Cos I'm your little optimistic girl
 And I'm trying to make it better again

(So come back)³³

Toquei “Red Ale” ao vivo apenas uma vez, em um SarAU CulturAU da ONG Patas Dadas³⁴. Depois disso, ela ficou engavetada; mas, em momento algum, foi completamente esquecida. Vez que outra, a minha atual produtora executiva, Débora Plocharski Borges, me mandava uma mensagem de voz via WhatsApp para mostrar que estava escutando minha música no carro; ou então a minha mãe, num

³³ Tradução do texto: Faz muito tempo/ Tem sido um verão solitário/ E toda canção de amor me faz lembrar de ti/ Eu sinto falta da tua pele macia/ E dos teus olhos escuros e fundos/ E ultimamente eu quase tenho chorado durante o meu sono/ E agora eu estou tomando uma cerveja com a tua dor/ Eu de mãos dadas com o teu medo/ Porque eu sou a tua pequena garota otimista/ E eu estou tentando fazer tudo ficar bem de novo/ Então volta.

³⁴ ONG fundada em 2009 cujo objetivo é proteger, tratar, vacinar, castrar e encaminhar para adoção cães e gatos abandonados. Ver <https://www.facebook.com/patasdadas/>.

momento aleatório do dia, me perguntava “ô Gabriela, e aquela tua música bonita, tu não vai fazer nada com ela?”.

Eu fiz. No dia 10 de setembro 2016, numa daquelas tardes em que nenhuma das minhas ideias pareciam valer muito a pena, eu toquei “Red Ale”, e coloquei na cabeça que ia finalmente acabar aquela canção. Comecei tirando algumas partes da letra que pareciam não ter mais sentido pra mim – e, no fim das contas, mantive só a primeira estrofe da “versão-mãe”. Percebi que parte da melodia de uma outra canção, que eu havia escrito (e detestado) no mês anterior, encaixava-se muito bem depois daquela estrofe, funcionando como uma espécie de refrão. Em pouco tempo, eu já tinha estrofe, refrão, estrofe e refrão de novo. Mas eu sentia falta de um contraste – uma parte em que o ritmo melódico da canção ganhasse mais “vida”. Acabei, então, escrevendo uma ponte.

It's been a lonely time

It's been a lonely summer

And every love song Just reminds me of you

So if you ever feel

Like you should have stayed

And given me just one last chance

I assume you still know the way

You could just come back

I know it's all changed

And though you look so different

That old love song still reminds me of you

So if you ever feel

Like you should have stayed

And given me just one last chance
I assume you still know the way

You could just come back

And I've tried to tell you this one million times before
But you were the one who told me to move on, so I did
But every now and then you still cross my mind
And I just wondered if it happens to happen to you too

So if you ever feel
Like you should have stayed
And given me just one last chance
I'm pretty sure you still know the way

And you could just come back³⁵

A música, que antes tinha pouco mais de dois minutos, dobrou em sua duração. O *riff*³⁶ do violão, contudo, permaneceu intacto: segundo o *feedback* da maior parte das pessoas, ele era “a coisa que mais ficava na cabeça”, e por isso eu quis manter. Considerando que a música já havia sido concebida em inglês e tinha uma letra razoavelmente longa, não teria por que tirar justamente a parte que muitos

³⁵ Tradução do texto: Faz muito tempo/ Tem sido um verão solitário/ E toda canção de amor me faz lembrar de ti/ Então se algum dia você sentir/ Que você deveria ter ficado/ E me dado apenas mais uma chance/ Eu suponho que você ainda saiba o caminho/ Você poderia apenas voltar/ Eu sei que tudo mudou/ E embora você esteja tão diferente/ Aquela antiga canção de amor ainda me faz lembrar de ti/ Então se algum dia você sentir/ Que você deveria ter ficado/ E me dado apenas mais uma chance/ Eu suponho que você ainda saiba o caminho/ Você poderia apenas voltar/ E eu tentei te falar isso um milhão de vezes antes/ Mas foi você quem disse para eu seguir em frente, então eu segui/ Mas de vez em quando você ainda vem à minha cabeça/ E eu apenas me perguntei se isso acontece com você também/ Então se algum dia você sentir/ Que você deveria ter ficado/ E me dado apenas mais uma chance/ Eu tenho certeza que você ainda saiba o caminho/ Você poderia apenas voltar.

³⁶ Um *riff* é um material musical formado por uma progressão de acordes, intervalos ou notas que geralmente se repete várias vezes durante uma canção, como uma espécie de ostinato. Em gêneros como o *hard rock*, é normalmente tocado pela guitarra. Um exemplo é o *riff* de “Smoke On The Water”, da banda britânica Deep Purple, que começa com a guitarra logo na introdução e reincide em diversos momentos ao longo da música. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=arpZ3fCwDEw>.

(inclusive eu) consideravam como a mais marcante. Ainda assim, quando eu enviei a “nova gravação” de “Red Ale” para as pessoas já tinham escutado a “versão-mãe”, senti que houve um estranhamento daqueles elementos que lhes eram completamente desconhecidos, principalmente o refrão. E, mais do que isso, algumas pessoas obviamente sentiram falta de partes e frases que elas já estavam acostumadas a ouvir na canção, e reclamaram quanto a isso.

A maior diferença entre o processo composicional de “Come Back” (agora já renomeada) e o de “Via de Mão Única” ou “Breath of Fresh Air”, fora o hiato temporal entre suas primeiras e últimas versões, está justamente no fato de algumas pessoas pensarem que já conheciam “Come Back”. Na verdade, elas conheceram “Red Ale”, uma canção que existiu – e, pelo menos no carro da Débora, minha produtora, ainda existe – independentemente da posterior criação “Come Back”. Por isso, eu não acredito que elas possam ser consideradas como a modificação de uma mesma coisa. “Come Back” nasceu de dentro de “Red Ale”: é o mesmo *riff*, o mesmo assunto, o mesmo começo... e, ainda assim, é completamente diferente. “Red Ale” ainda existe sem “Come Back”, mas “Come Back” provavelmente nunca existiria sem “Red Ale”.

3.4. Roda-Gigante

Iniciei e concluí a composição de “Roda-Gigante” no dia 26 de setembro de 2016. O processo partiu de uma improvisação ao violão sobre os acordes de uma outra ideia musical, que eu tinha gravado no meu celular havia exatamente um mês. Enquanto eu ia tocando a harmonia, melodia e letra pareciam vir automaticamente; e, em menos de uma hora, eu já tinha tudo pronto na tela do computador. Na entrevista realizada com a musicista Bibiana Petek, ela comentou sobre esse tipo de processo:

Às vezes eu tenho uma letra, faço toda a letra, e aí vou musicar essa letra. Mas o mais incrível é quando vem tudo junto, que é o melhor, que é o casamento perfeito, assim. [...] Porque eu às vezes consigo perceber isso em alguns autores, assim... ‘bah, esse cara fez essa letra e depois ele fez essa música, porque tem coisas ali que... prosódias e coisas que ah, que não é, ele não fez junto isso aí’. E esse disco eu fiz quase tudo letra e música junto, assim, tipo... sentada, assim, num sofá, numa coisa assim, [...] e aí pensando numa letra, e aí parando, escrevia e gravava já alguma coisa... então eu acho que é esse o grande lance (Bibiana Petek, comunicação pessoal em 09 de setembro de 2016).

Diferentemente de “Via de Mão Única”, “Roda-Gigante” não partiu de uma ideia de imagem pré-concebida. Na verdade, toda a letra da música se desenvolveu através de um verso pensado durante a improvisação ao violão: “a cabeça gira feito roda-gigante”. Não lembro se as palavras vieram antes da melodia ou vice-versa, mas lembro que, quando digitei esse trechinho no editor de texto, ele já tinha um contorno melódico. Eu acreditava que, se eu conseguisse escrever um bom verso que antecederesse aquele, eu já teria uma ótima primeira estrofe; mas, num primeiro momento, nada me veio à cabeça. Segui em frente e escrevi a segunda estrofe, que seria uma repetição da primeira com uma nova letra. Depois, digitei um verso solto, introduzindo dois novos acordes e tentando “concluir” aquela ideia inicial. Era o fechamento do primeiro “A” da canção.

À medida que eu ia escrevendo, ia também tentando significar aquilo tudo. A letra me remeteu a uma lembrança do início de 2015 – uma festa, numa sexta à noite, em que tudo foi acontecendo do mesmo jeito que naquele momento eu comunicava em forma de canção. Me permiti mergulhar nessa imagem, tentando me apropriar dos sentimentos que, agora revisitada, ela me causava. Lembrei de um vídeo que havia assistido no YouTube em que a compositora americana Andrea Stolpe³⁷ falava sobre uma técnica composicional chamada *sensory writing* (“escrita sensorial”). Este recurso baseia-se justamente na ideia de que o *songwriter* pode fazer uso dos sentidos do corpo humano (paladar, tato, visão, audição, olfato e movimento) para envolver o ouvinte no universo musical. É uma “linguagem descritiva que vem do que se degusta, do que se ouve, do que se cheira, do que se vê, do que está se movimentando ao redor de si...”. Segundo Stolpe, esse tipo de abordagem possibilita a criação de uma experiência crível para o ouvinte, porque é diferente de quando se escreve em forma de *journaling* (“diário”): em vez de contar ao ouvinte o que se pensa e sente, a técnica de *sensory writing* convida o ouvinte a pensar e sentir aquilo também (STOLPE, 2015).

Fazendo uso das ideias de Stolpe, tentei então conduzir a minha composição de forma que ela causasse em que a ouvisse algumas das sensações que me foram trazidas por aquela lembrança em que eu havia sido arremessada

³⁷ Andrea Stolpe é professora adjunta da Thornton School of Music, Universidade da Califórnia, e autora e instrutora do curso online “Commercial Songwriting Techniques”, da Berklee College of Music. Ver <https://music.usc.edu/andrea-stolpe/>.

pela minha própria música. Compus as estrofes que faltavam e consegui escrever aquele primeiro verso, que antes era só uma linha em branco. A letra ficou assim:

Meu olhar te encontra,

A cabeça gira

Feito roda-gigante

O meu corpo para,

O teu corpo chega

Um pouco mais perto

Quem vai dizer que não?

Sem muito mistério,

Tudo se encaminha

Pro que a gente já sabia

E, quando o rosto esbarra,

Não tão por acaso,

Mas não muito calculado

Quem vai fingir que não?

Meu olhar te encontra,

A cabeça gira

Feito roda-gigante

No dia seguinte, gravei uma versão completa da canção no meu celular e mandei para os colegas Jamile Ayres e Gabriel Gottardo, amigos que conheci ao ingressar na Música Popular. Ambos disseram gostar da música, mas sugeriram que

eu fizesse leves variações na melodia e/ou harmonia, para que a canção não ficasse tão monótona (“Roda-Gigante” é uma canção lenta, de quatro acordes, cuja melodia se repete bastante). Pensei muito sobre isso. Naquela mesma semana, toquei minha mais-nova-canção na aula da Bianca, e nós conversamos sobre toda a concepção da música. Ela, como eu, também achou que não havia a necessidade de variações harmônicas – nós concordamos que a insistência na repetição daqueles poucos acordes estava de acordo com a ideia de roda-gigante. Na verdade, a canção acabou sendo toda pensada para ser cíclica, inclusive começando e terminando na mesma estrofe, constituindo uma espécie de palíndromo. A Bianca também deu duas sugestões em relação à letra: propôs que não houvesse a variação de verbo na repetição do verso “Quem vai dizer que não?”, e que eu substituísse o terceiro verso da quarta estrofe (“Mas não muito calculado”) por algo relacionado à ideia de roda-gigante. Depois de trabalhar a canção em casa, decidi incorporar a primeira sugestão, mas não consegui escrever um novo verso que justificasse a implementação da segunda alteração.

Aqui uma curiosidade: quando apresentei “Roda-Gigante” para a Bianca, estávamos na nossa sexta aula, exatamente na metade das doze aulas previstas para a série Canto & Songwriting. Comentei com ela que escrever aquela música havia sido razoavelmente fácil, e que eu não havia “planejado” o que eu queria dizer ou que assunto eu iria abordar, como normalmente fazia. E, ainda assim, eu sentia que aquela composição parecia ser um bom resumo do que estava se configurando o trabalho da “Gabriela *songwriter*” – algo simples, delicado e sincero. Ela compartilhou, então, que aquele era, muito provavelmente, um sinal de que eu já estava começando a internalizar alguns dos “processos” propostos pelo *Songwriting*, e que essa “viradinha de chave” também já havia acontecido com outros alunos dela, justamente na sexta aula.

3.5. U-Turn

Iniciei a composição de “U-Turn” no dia 17 de outubro de 2016. Eu estava na cozinha da minha casa, botando água para ferver, quando uma frase me veio à cabeça. “Suddenly it’s all past tense”. De repente, é tudo passado; tudo pretérito. Eu tinha recém terminado um relacionamento de pouco mais de dez meses. Subi correndo até o meu quarto e abri o editor de texto no computador para escrever a tal

da frase. Naqueles meses de trabalho, havia aprendido que eu perco uma boa ideia em bem menos tempo do que a água ferve na chaleira.

Terminei de fazer meu chá e voltei para o quarto, deixando a caneca ao lado do computador enquanto arranhava possíveis melodias ao violão para aquele verso. Rapidamente, harmonia, letra e melodia começaram a caminhar juntas, e em pouquíssimo tempo eu já tinha bem mais do que um único verso:

Suddenly it's all gone
 Suddenly it's all past tense
 And I'm wondering which sign I've missed

Suddenly you're not here
 And there's nothing I can say
 That could make you change your mind

There's no turning back
 There's no turning back, no
 There's no turning back for us³⁸

Parei aí. Não consegui responder àquela famosa pergunta interna, “tá, e o que acontece agora?”. Parecia que, naquele momento, eu já tinha dito tudo. Gravei aquela ideia no celular e fui fazer outras coisas.

No dia seguinte, excepcionalmente em uma terça-feira, tive aula com a Bianca. Foi a nossa primeira aula depois de mais de duas semanas sem nos vermos. Conteí que aqueles dias não haviam sido especialmente produtivos, mas que eu tinha algumas pequenas ideias novas, e toquei “U-Turn”. Ela pareceu gostar, disse que eu tinha ideias muito boas ali, e deu sugestões para que eu pensasse e tentasse continuar a música. Comentou que a melodia do refrão estava bastante

³⁸ Tradução do texto: De repente tudo acabou/ De repente está tudo no pretérito/ E eu me pergunto qual sinal eu perdi/ De repente você não está mais aqui/ E não há mais nada que eu possa dizer/ Que poderia te fazer mudar de ideia/ Não há mais volta/ Não há mais volta, não/ Não há mais volta para nós.

parecida com as das primeiras estrofes, e que aquele normalmente seria um momento de contraste. Além disso, perguntou se eu não achava que pudesse caber uma pergunta ali – algo que transformasse a afirmação “there’s no turning back for us” (não há mais como voltarmos atrás) em questionamento. Ela disse que, do jeito como estava, parecia que realmente não havia mais o que dizer. Como se dá continuidade a algo que já está definitivamente encerrado?

Bem pro final da aula, lembro que a Bianca me disse que achava que aquilo ia “dar caldo”. Fiquei pensando sobre outro aspecto que ela havia destacado – a possível relação da palavra “sign” (sinal), no verso “And I’m wondering which sign I’ve missed” (e eu estou me perguntando qual foi o sinal, a dica que eu perdi), com uma placa de trânsito, outro de seus possíveis significados. Naquele mesmo dia, quando cheguei em casa, decidi trabalhar na canção. Separei as duas estrofes pelo refrão, e decidi que seria necessário um pré-refrão para que a transição entre as partes não ocorresse de forma tão brusca. Modifiquei melodia e letra do refrão, tentando incluir, ao mesmo tempo, a ideia da pergunta e a imagem de trânsito ou de estrada. Acabei chegando em “What if we could make the U-turn?” (E se nós pudéssemos fazer o retorno?), que pareceu satisfazer bem os dois quesitos. Enquanto ia tocando e experimentando soluções, senti que ainda cabia uma ponte na canção, algo que ajudasse a fazer com que as ideias conversassem. A letra ficou assim:

Suddenly it’s all gone

Suddenly it’s all past tense

And I’m wondering which sign I’ve missed

Lack of attention

Wishful thinking

And I guess that I’ve lost track of us

What if we could make the U-turn?

What if we could make the U-turn?

It might lead us back to the start

Suddenly you're not here
 And there's nothing I can say
 That could make you change your mind

Lack of attention
 I got my eyes on the road
 Didn't notice I lost track of us

What if we could make the U-turn?
 What if we could make the U-turn?
 It might lead us back to the start

After everything we said,
 After every plan we've made,
 I can nothing but wonder

What if we could make the U-turn?
 What if we could make the U-turn?
 It might lead us back to the start³⁹

3.6. Coleção

“Coleção” foi composta no dia 02 de novembro de 2016, a partir de uma melodia improvisada ao violão. Acho que esse processo composicional foi o menos “racionalizado” de todos: por mais ou menos meia-hora, eu fiquei só tocando a linha do violão (ou o *riff*) e improvisando melodias vocais sobre ela. Normalmente, quando eu tento criar uma linha vocal, eu vou cantando as notas com palavras aleatórias,

³⁹ Tradução do texto, do início ao primeiro refrão: De repente tudo acabou/ De repente está tudo no passado/ E eu me pergunto qual sinal eu perdi/ Falta de atenção/ Pensamento otimista/ E eu acho que eu nos perdi/ E se nós pudéssemos fazer o retorno?! E se nós pudéssemos fazer o retorno?! Ele pode nos levar de volta ao começo.

que não necessariamente se conectam em um primeiro momento; mas, no caso “Coleção”, essas palavras acabaram mesmo virando a letra canção:

Ela desenha cores onde ninguém mais vê

Ela supõe que o mundo é primavera

A partir desses dois versos, eu abri o editor de texto e fui escrevendo outros, tentando seguir mais ou menos a mesma métrica. Ao fim de alguns minutos, eu tinha criado três “variações”:

Ela escreve os contos que ninguém mais lê

Mas, quando fecha os olhos, ela confessa

Ela tem olhos claros e cheios de razão

Mas, quando fecha o tempo, é tempestade

Ela acumula amores feito coleção

Ela supõe que a vida é liberdade

E eu fui brincando com essas quatro pequenas estrofes. Dividi elas em 2+2, inserindo uma parte instrumental com uma leve variação harmônica entre os blocos. Num primeiro momento, pensei ainda em compor uma parte B; mas, quanto mais eu tocava e cantava o que eu já tinha, mais parecia que aquilo já era material musical suficiente para a música inteira. Bastava que eu soubesse administrá-lo e distribuí-lo bem.

A partir dessa conclusão, eu comecei a pensar muito mais em texturas do que em partes. Gravei todos os elementos para que eu pudesse ter uma noção de como realmente funcionaria aquilo que eu estava ouvindo internamente. Se eu tivesse que montar um pequeno “esquema” de como eu gostaria que a canção se desenvolvesse, seria mais ou menos assim:

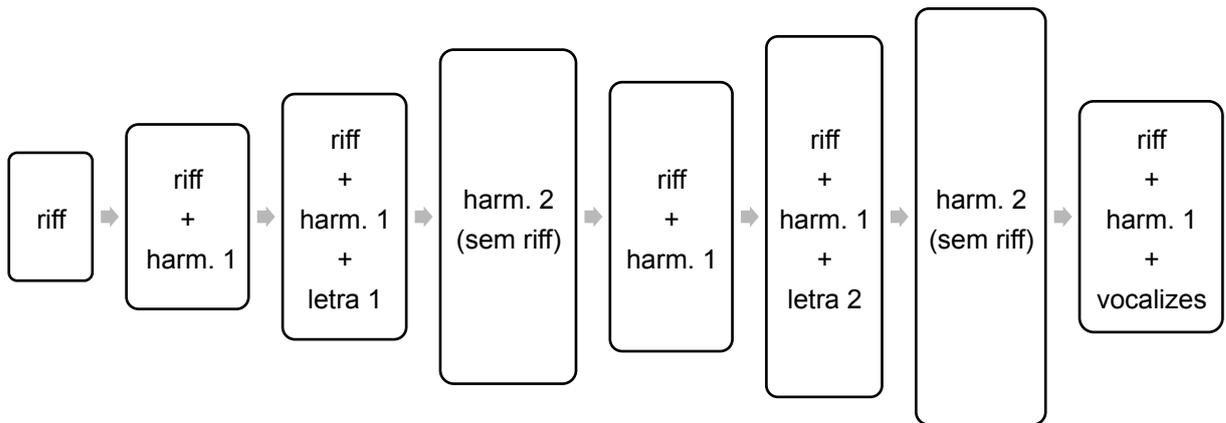


Imagem 7: Esquema da canção “Coleção”.⁴⁰

Depois de pensar, organizar e gravar tudo que eu havia criado, decidi esperar e discutir aquela canção com a Bianca antes de modificar qualquer coisa. Disse a ela que não sabia se aquilo realmente poderia ser uma canção, mas que eu pensava ter boas ideias ali. Ela concordou com o meu sentimento de que não havia a necessidade de uma parte B, e concluímos que o principal elemento que daria fluidez e coerência à canção seria o arranjo.

Eu acho que ela pode ser esse A. (...) Eu acho que é legal tu ter pra ti mesma essa clareza desse *feeling*... Não necessariamente contar uma história, ou tipo... ou sei lá, resolver a música, mas ter esse *feeling*, assim. Ela me passa... eu to pensando por quê, mas ela me passa uma coisa de crescendo, assim, que é uma coisa tipo... essa pessoa faz um monte de coisas, né. (...) ‘Escreve contos que ninguém mais lê’. Parece que tem uma coisa aqui, assim, de... de revolta... não é revolta, é uma... é um turbilhão interno, parece. Sabe? (Bianca Obino, comunicação pessoal em 03 de novembro de 2016).

Senti uma sintonia boa entre o que eu imaginava para a música e o que a Bianca sentiu dela. Quando fui para o estúdio gravar a trilha, o mesmo aconteceu com o Renato – o arranjo que nós criamos ficou ainda melhor do que eu imaginava. As linhas de guitarra que ele criou adicionaram um ar dançante que me agradou muito. De todas as canções do show, acho que “Coleção” é a minha favorita.

⁴⁰ As variações de altura dos retângulos se relacionam de forma diretamente proporcional às variações de dinâmica da canção.

4. GRAVANDO AS TRILHAS

A performance do show “Roda-Gigante” foi a primeira em que fui a público como cantora-compositora/cantautora. Além disso, como destaquei anteriormente, as seis canções escritas para esta ocasião foram as primeiras depois de um longo período que eu passei sem compor. Conseqüentemente, houve uma certa oscilação estética entre as músicas – e, apesar de todas trazerem influências que se conectam em algum lugar do meu universo musical, nem sempre a combinação dos seus resultados finais parecia formar um todo homogêneo. A alternativa que encontrei foi aproximar as sonoridades das canções através da sua orquestração e dos seus arranjos.

Desde o momento em que eu optei pela modalidade de performance pública para o meu Projeto de Graduação em Música Popular, eu tinha em mente um formato de show em que a performance ao vivo acontecesse sobre uma trilha de apoio. Dessa forma, “Roda-Gigante” deixaria de ser um show “voz e violão” para ser um show “voz, violão e trilhas”, me abrindo um leque muito maior de opções estéticas para os arranjos sem que isso implicasse na necessidade da convocação de outros músicos, o que era praticamente inviável em função do curto período de tempo que eu tinha para criar todo o show.

Com o auxílio do produtor musical e guitarrista Renato Osorio, as trilhas para as minhas seis canções foram trabalhadas e gravadas entre os dias 7 de outubro e 15 de novembro de 2016. Foram necessárias seis sessões, totalizando 23 horas de trabalho em estúdio, sendo que a primeira sessão (de seis horas) foi um presente do Renato como forma de colaboração indireta com o projeto de financiamento coletivo “GABRIELA LERY apresenta show com canções inéditas”.

O processo de gravação dessas trilhas fluiu de forma bastante agradável. Como eu e o Renato já nos conhecíamos desde 2006, e considerando que ele já foi meu professor de guitarra, meu universo musical não era estranho a ele. Normalmente, eu chegava no estúdio com uma gravação-guia da canção que seria trabalhada, e nós a escutávamos já pensando nos instrumentos que usaríamos no arranjo. No fim das contas, mantivemos todas as trilhas num formato guitarra +

percussão, a fim de estabelecer uma sensação de unidade musical⁴¹ entre as composições.



Imagem 8: Renato Osorio na primeira sessão de gravação das trilhas

Para criarmos as linhas de percussão, nós usamos um *cajón* e dois *shakers* improvisados (que, na verdade, eram dois potes de Glutamina com arroz dentro), além do EZdrummer, um *plug-in*⁴² que dispõe de diversos sons de bateria e percussão. As guitarras, por sua vez, foram gravadas pelo Renato usando o Kemper, um processador multifuncional e pré-amplificador para guitarra e baixo que

⁴¹ Como o show seria curto, com duração entre quarenta e cinco e sessenta minutos, nós fomos cuidadosos para não criar contrastes muito gritantes entre as músicas, e nem deixar com que as trilhas ocupassem um papel de grande destaque nas canções. A intenção com isso era não “confundir” o público que comparecesse ao show.

⁴² Plug-ins são ferramentas que adicionam funções a diferentes tipos de softwares. Em nosso caso, tratava-se do software de gravação, produção e edição musical Sonar, desenvolvido pela empresa Cakewalk. Ver <http://www.cakewalk.com/>.

simula os timbres dos amplificadores mais famosos do mundo⁴³. Outro aspecto interessante é que o Renato, para tocar o repertório da Híbria, costuma afinar os seus instrumentos (guitarras e violões) um tom abaixo da afinação tida como padrão; e, na hora de gravar as linhas de guitarra para as minhas trilhas, ele acabou usando esta mesma afinação. Isso permitiu que ele tocasse as canções usando outros *shapes* de acordes e explorasse outras sonoridades, com cordas soltas, por exemplo, que normalmente não seriam possíveis dentro da afinação padrão.



Imagem 9: Gravação de *cajón* para a faixa U-Turn.

⁴³ Ver <https://www.kemper-amps.com/products/profiler/line-up>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Projeto de Graduação em Música Popular marca, além da conclusão de uma etapa importante da minha vida – a do Ensino Superior –, a realização de um dos meus maiores objetivos pessoais e profissionais: a apresentação de um show de repertório autoral. Ao meu ver, “Roda-Gigante: da composição das canções à performance pública” ilustra o crescimento que a Universidade me proporcionou, e faz isso a partir da perspectiva de dois valores que me são muito importantes: simplicidade e sinceridade.

Digo isso porque, como relatei ao expor a minha trajetória musical, desde o momento em que eu decidi ingressar no universo acadêmico da música, eu pensei que teria que me adaptar a um repertório diferente, menos comercial e mais “complexo”, para ser “bem vista” dentro do curso. Passados os quatro anos da minha graduação, porém, percebo que aconteceu justamente o contrário – na verdade, a partir das experiências que tive dentro da UFRGS e da Universidade de Malta, eu aprendi a reconhecer e defender com ainda mais propriedade as músicas com as quais me identifico enquanto artista.

Além disso, fico muito feliz em perceber que, em momento algum deste processo, eu estive sozinha. Todo este trabalho foi construído a partir da dedicação e colaboração de pessoas que me acompanharam nos mais diversos aspectos abrangidos por ele – som, vídeo, cenografia, iluminação, composição, estética, design, produção, fotografia e até financiamento coletivo. Sem esse “time”, nada teria sido tão bonito quanto foi. Também posso dizer que tive a sorte de encontrar uma orientadora que acolheu e conduziu o meu projeto com muita sensibilidade, dando todo o suporte necessário para que a minha expressão artística e acadêmica acontecesse livre e autenticamente.

Futuramente, penso em dar continuidade a este trabalho executando o show “Roda-Gigante” em outros espaços e registrando em estúdio as faixas que foram compostas ao longo deste processo. Quero amadurecer este material que já tenho e seguir produzindo novas canções, para, aos poucos, ir me apropriando da posição de cantautora. Pretendo, ainda, pesquisar e me aprofundar cada vez mais

na área do *Songwriting*, uma vez que sinto ter me beneficiado muito com este estudo.

REFERÊNCIAS

BENNET, Joe. Entrevista ao portal britânico The Guardian. In: LIGHTFOOT, Liz. **Songwriting courses: a path into the music industry?** Inglaterra, 2013. Disponível em <https://www.theguardian.com/education/2013/jun/18/postgraduates-students>. Acesso em 06 de dezembro de 2016.

_____. Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice. In: **Journal of the Art of Record Production 2010**. Leeds, UK: Art of Record Production, 2011.

BORGES, Gabriela Lery. **A constituição do Conjunto Farroupilha através da sua produção fonográfica no período de 1948 a 1960**. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Projeto de pesquisa da disciplina Seminário de Pesquisa em Musicologia e Etnomusicologia I.

_____. **Diário de campo** do primeiro encontro com o Maestro Tasso Bangel na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 23 de julho de 2013.

DUARTE Carpin, Tamiris. **Desenvolvimento de arranjos musicais para repertórios de música popular brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Orientadora: Luciana Prass.

FELICIO, Gisele Montoza. Uma proposta de análise semiótica da canção A História de Lily Braun. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n. 3, jan-jun 2013. Disponível em www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N3/RBEC_N3_A11.pdf. Acesso em 06 de dezembro de 2016.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

KACHULIS, Jimmy. **The Songwriter's Workshop: Melody**. Boston: Berklee Press, 2003.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

OBINO, Bianca. Entrevista sobre Songwriting. In: BORGES, Gabriela Lery. **Registro em áudio de entrevista realizada com a musicista gaúcha Bianca Obino**. Porto Alegre: 29 de setembro de 2016.

_____. Aula 9 da série Canto & Songwriting. In: OBINO, Bianca. **Registros em áudio** das aulas da aluna Gabriela Lery Borges na série Canto & Songwriting, Porto Alegre: 03 de novembro de 2016.

_____. **Introdução ao Songwriting – Como começar a compor**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NCULBc3Owdo>. Acesso em 05 de dezembro de 2016.

OLIVIERI, Cristiane; NATALE, Edson (*org*). **Guia brasileiro de produção cultural: 2010-2011**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

Orquestra de Flautas EM Heitor Villa-Lobos. Disponível em <http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/villalobos/orquestra.htm>. Acesso em 28 de outubro de 2016.

PETEK, Bibiana. Entrevista sobre Songwriting. In: BORGES, Gabriela Lery. **Registro em áudio de entrevista realizada com a musicista gaúcha Bibiana Petek**. Porto Alegre: 09 de setembro de 2016.

PETERIK, Jim. **Autoria Musical para leigos, por Jim Peterik, Dave Austin e Cathy Lynn**. Prefácio de Kara DioGuardi. Rio de Janeiro: Alta Books, 2016.

PRASS, Luciana; ZANATTA, Luciano de Souza, ABREU, Caroline Soares de; MATTOS, Fernando Lewis de; CARPENA, Lucia Becker; BRAGA, Reginaldo Gil. **Proposta de criação da ênfase Bacharelado em Música: Música Popular**. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Digi.

Prova Específica de Musica do Concurso Vestibular 2017. Disponível em <https://www.ufrgs.br/institutodeartes/wp-content/uploads/2016/01/MUSICA-POPULAR-todos-os-instrumentos-e-canto-Bacharelado-CV-2017.pdf>. Acesso em 06 de dezembro de 2016.

STOLPE, Andrea. **How to Write a Song: Sensory Writing Tricks | Songwriting | Tips & Techniques**. Boston: Berklee Online, 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9vanCNkkdKc>. Acesso em 07 de dezembro de 2016.

TATIT, Luiz. **Letra e música na canção popular**. Entrevista concedida à Plataforma do Letramento, 2015. Disponível em http://www.plataformadoletramento.org.br/arquivo_upload/2015-06/20150608152845-luiz-tatit_transcricao.pdf.pdf. Acesso em 06 de dezembro de 2016.

TITON, Jeff Todd. **Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples**. Belmont: Schirmer Cengage Learning, 2009.

VINIL, Kid. **Almanaque do rock**. São Paulo: Ediouro, 2008.

WEBB, Jimmy. **Tunesmith: Inside the Art of Songwriting**. New York: Hachette Books, 1999.

ANEXOS

Anexo 1 – Cifra de Via de Mão Única

Anexo 2 – Cifra de Breath of Fresh Air

Anexo 3 – Cifra de Come Back

Anexo 4 – Cifra de Roda-Gigante

Anexo 5 – Cifra de U-Turn

Anexo 6 – Cifra de Coleção

Anexo 7 – CD com registro em áudio do show

GABRIELA LERY – VIA DE MÃO ÚNICA

Intro: G – Em7 – G – Em7

G

Visto a tua ausência

D/F#

Pra confortar a minha angústia

Em7

E, se me sobra tempo,

C9

Eu tomo chá com a tua saudade

Am7

D7

Mas, quando eu te encontro,

G Em7

No mesmo prédio,

G Em7

Na mesma rua,

G Em7 C9

Via de mão única

D/F#

Da minha lembrança

G – Em7 – G – Em7

G

Aboôo a tua distância

D/F#

Pra preparar a tua chegada

Em7

Supor cada detalhe

C9

Eu antecipo a euforia

Am7

D7

Mas, quando eu te encontro,

G Em7

No mesmo prédio,

G Em7

Na mesma rua,

G Em7 C9

Via de mão única

D/F#

Da minha lembrança

C9 – G – C9 – G

C9 – G – C9 – D/F#

G Em7

O mesmo prédio,

G Em7

Na mesma rua,

G Em7

No mesmo prédio,

G Em7

Na mesma rua,

G Em7 C9

Via de mão única

D/F#

Da minha lembrança

Am **C**
I assume you still know the way

You could just come back

G – Em

Am
And I tried to tell you this one million times before, but
C **Em**
You were the one who told me to move on, so I did (oh I did)
Am
But every now and then you still cross my mind, and
C **Em**
I just wondered if it happens to happen to you too

Am **G**
So if you ever feel
Am **G**
Like you should have stayed
Am **G**
And given me just one last chance
Am **C**
I'm pretty sure you still know the way

You could just come back

G – Em – G – Em

GABRIELA LERY – RODA-GIGANTE

Intro: Bmaj7 – Emaj7 – Bmaj7 – Emaj7

Bmaj7 **Emaj7**
Meu olhar te encontra
Bmaj7 **Emaj7**
A cabeça gira
Bmaj7 **Emaj7**
Feito roda-gigante

Bmaj7 – Emaj7

Bmaj7 **Emaj7**
O meu corpo para,
Bmaj7 **Emaj7**
O teu corpo chega
Bmaj7 **Emaj7**
Um pouco mais perto

Bmaj7 – Emaj7

D#m7 **C#m7**
Quem vai dizer
D#m7 **C#m7**
Que não?

Bmaj7 – Emaj7 – Bmaj7 – Emaj7

Bmaj7 **Emaj7**
Sem muito mistério,
Bmaj7 **Emaj7**
Tudo se encaminha
Bmaj7 **Emaj7**
Pro que a gente já sabia

Bmaj7 – Emaj7

Bmaj7 **Emaj7**
E, quando o rosto esbarra,

Bmaj7 **Emaj7**
Não tão por acaso
Bmaj7 **Emaj7**
Mas não muito calculado

Bmaj7 – Emaj7

D#m7 **C#m7**
Quem vai dizer
D#m7 **C#m7**
Que não?

Bmaj7 – Emaj7 – Bmaj7 – Emaj7

Bmaj7 **Emaj7**
Meu olhar te encontra
Bmaj7 **Emaj7**
A cabeça gira
Bmaj7 **Emaj7**
Feito roda-gigante

GABRIELA LERY – U-TURN

Intro: **A – Bm – F#m7 – %** (2x)

A **Bm**
Suddenly it's all gone,
F#m7
Suddenly it's all past tense
A
And I'm wondering
Bm **F#m7**
Which sign I've missed

Bm
Lack of attention,
A **E**
Wishful thinking
Bm
And I guess that I've lost track of us

A – E

A
What if we could make the U-turn?
Bm
What if we could make the U-turn?
F#m **Bm**
It might lead us back to the start

A (2x)

A **Bm**
Suddenly you're not here
F#m7
And there's nothing I can say
A
That could make you
Bm **F#m7**
Change your mind

Bm
Lack of attention, I got

GABRIELA LERY – COLEÇÃO

Intro: Am7 – G/B – C – %
Em7 – % – Fmaj7 – %
Am7 – G/B – C – %
Em7 – % – Fmaj7 – %

Am7 G/B C
Ela desenha cores
Em7 Fmaj7
Onde ninguém mais vê
Am7 G/B C
Ela supõe que o mundo
Em7 Fmaj7
É primavera

Am7 G/B C
Ela escreve os contos
Em7 Fmaj7
Que ninguém mais lê
Am7 G/B C
Mas, quando fecha os olhos,
Em7 Fmaj7
Ela confessa

Am7 – C – D – Fmaj7 (2x)

Am7 – G/B – C – %
Em7 – % – Fmaj7 – %
Am7 – G/B – C – %
Em7 – % – Fmaj7 – %

Am7 G/B C
Ela tem olhos claros
Em7 Fmaj7
E cheios de razão
Am7 G/B C
Mas, quando fecha o tempo,
Em7 Fmaj7
É tempestade

Am7 G/B C
Ela acumula amores

Em7 **Fmaj7**

Feito coleção

Am7 G/B C

Ela supõe que a vida

Em7 **Fmaj7**

É liberdade

Am7 – C – D – Fmaj7 (4x)

Am7 – G/B – C – %

Em7 – % – Fmaj7 – %

Am7 – G/B – C – %

Em7 – % – Fmaj7 – %