

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

Mariane Kerber

***EM MOVIMENTO: REFLEXÃO E DESCRIÇÃO DOS PROCESSOS DE
CRIAÇÃO E PRODUÇÃO FONOGRÁFICA***

Porto Alegre
2017

Mariane Kerber

***EM MOVIMENTO: REFLEXÃO E DESCRIÇÃO DOS PROCESSOS DE
CRIAÇÃO E PRODUÇÃO FONOGRÁFICA***

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

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira
Co-orientador: Ms. Jean Carlos Presser

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Kerber, Mariane
Em Movimento: Reflexão e descrição dos processos
de criação e produção fonográfica / Mariane Kerber. --
2017.
56 f.
Orientadora: Isabel Porto Nogueira.

Coorientador: Jean Carlos Presser.

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, 2017.

1. Música e gênero. 2. Produção fonográfica. 3.
Música popular. I. Nogueira, Isabel Porto, orient.
II. Presser, Jean Carlos, coorient. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos músicos que agarraram este projeto e se tornaram peças fundamentais: Ari Wink – amiga, artista, cantora, empoderada, *performer* – por sua capacidade extraordinária de emocionar através da voz e ter um ouvido absurdamente musical; Rafa Lopes, por aceitar o desafio de tirar as músicas em cima da hora e colocar sua identidade artística marcante no projeto; Sandro Bonato, baterista com dinâmicas e sensibilidade incrível; Saulo Poletto, mestre do contrabaixo e professor nesses quatro anos de faculdade; e Ale Ravanello, amigo que me deu a força necessária para dar seguimento ao projeto e fez parte de todas as dificuldades e conquistas.

A meus pais, que foram inspirações para duas das músicas gravadas; a Marcel Kerber, por criar minhas primeiras *playlists*; a Generosa, avó que incentiva minha carreira musical até hoje e precursora de um movimento feminista sem nem saber; a Márcia e Aline, pelas companhias nos shows.

Aos guris do estúdio Soma: Milhouse, Richard Cassiano e Clauber, pela energia positiva e pela receptividade com que aguentaram essas várias horas de trabalho.

Ao co-orientador Jean Presser, que mesmo a quilômetros de distância me ouviu e guiou, incentivando minhas loucuras musicais; e à orientadora Isabel Nogueira que, em sessões de orientação-terapia, me fez enxergar para além do visível.

RESUMO

Este trabalho consiste em um memorial descritivo do Trabalho de Conclusão do PGMP – Programa de Graduação em Música Popular - o qual foi feito na modalidade de produção fonográfica. O projeto aborda os processos sonoros de minhas composições e tem por objetivo registrar, refletir e descrever a criação e registro fonográfico. Envolve desde a origem da ideia musical, conjunto sonoro, tema ou motivo melódico até a negociação com os músicos e o momento da gravação de cada tema. Estes processos se formaram a partir de minhas vivências que constituem uma identidade artística a qual busco explorar.

Palavras-chave: Música e Gênero, Produção Fonográfica, Música Popular.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	Error! Bookmark not defined.
1 REFERÊNCIAS PESSOAIS NO PROCESSO SONORO	Error! Bookmark not defined.
2 HIBRIDISMO MUSICAL	Error! Bookmark not defined.
3 EM MOVIMENTO	Error! Bookmark not defined.
3.1 PROCESSO COMPOSICIONAL	Error! Bookmark not defined.
3.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA	Error! Bookmark not defined.
4 ESTUDO #6	Error! Bookmark not defined.
4.1 PROCESSO COMPOSICIONAL	Error! Bookmark not defined.
4.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA	Error! Bookmark not defined.
5 ONDE QUERO ESTAR (WHERE I WANNA BE)	Error! Bookmark not defined.
5.1 PROCESSO COMPOSICIONAL	Error! Bookmark not defined.
5.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA	Error! Bookmark not defined.
6 CANCIÓN DE LIBERTAD (VOLAR)	Error! Bookmark not defined.
6.1 PROCESSO COMPOSICIONAL	Error! Bookmark not defined.
6.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA	Error! Bookmark not defined.
7 AMIGA MÍA	Error! Bookmark not defined.
7.1 PROCESSO COMPOSICIONAL	Error! Bookmark not defined.
7.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA	Error! Bookmark not defined.
8 IARA	Error! Bookmark not defined.
8.1 PROCESSO COMPOSICIONAL	Error! Bookmark not defined.
8.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA	Error! Bookmark not defined.
9 LEMBRANÇA	Error! Bookmark not defined.
9.1 PROCESSO COMPOSICIONAL	Error! Bookmark not defined.
9.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA	Error! Bookmark not defined.
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS	Error! Bookmark not defined.
REFERÊNCIAS	56

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de graduação consiste na gravação de um álbum com sete faixas (seis delas composições próprias) e o memorial descritivo, sob orientação da Prof^a. Isabel Porto Nogueira. O projeto teve por objetivo registrar, descrever e refletir sobre os processos de criação, registro destas composições e negociações da identidade de gênero¹. A execução das músicas contou com a participação dos colegas Rafael Lopes (guitarra), Ariane Wink (voz), Saulo Poletto (baixo elétrico) e Sandro Bonato (bateria), que contribuíram tanto para a *performance* das músicas quanto na participação efetiva nos arranjos através de um processo de criação colaborativo². A partir desta perspectiva, os integrantes tiveram papel fundamental na criação das linhas de seus respectivos instrumentos e na estrutura; este processo denominarei, no decorrer do trabalho, como *arranjo coletivo* ou, ainda, *arranjo colaborativo*.

Durante minha vivência na universidade, fui bolsista de iniciação científica no projeto “Registro do patrimônio músico-performático Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul” sob a orientação da Prof^a. Marília Raquel Albornoz Stein. Este projeto colaborativo etnomusicológico tinha como intuito registrar, analisar e divulgar o patrimônio sonoro-performático Kaingang e Mbyá-Guarani, além de transmitir seus saberes entre gerações. Nesta pesquisa aprendi que a música pode ser analisada a partir de diferentes visões; inicialmente, o contato com a cultura indígena me causou um certo estranhamento em relação a pré-conceitos estéticos eurocêntricos, os quais tentei me distanciar. A vivência musical destas comunidades me chamou a atenção para a importância do trabalho colaborativo como processo de criação musical.

Em meu projeto de conclusão procurei trazer aspectos do trabalho em grupo para a construção dos arranjos. Todas as músicas gravadas em duo ou com banda foram arranjadas durante os ensaios de forma a valorizar o processo de criação e explorar a identidade de todos os músicos nas composições. Além dos arranjos, também compus a música Canción de Libertad (Volar) em parceria com a colega Ariane Wink e gravei, junto com Rafael Lopes, uma música de sua autoria, intitulada Estudo #6.

¹ Conceito abordado por Pirkko Moisala em “A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade” (2015).

² Antônio Araújo explica em seu estudo sobre o Processo de Criação Colaborativo como Modo de Criação: “Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, [...]” (ARAÚJO, 2009, p. 48)

A escolha do repertório, portanto, se deu através da busca por composições de minha autoria e músicas feitas em parceria com colegas de profissão. Algumas delas foram criadas há anos, outras são mais recentes ou passaram por um processo contínuo de composição e adaptação. Canción de Libertad (Volar), por exemplo, foi criada durante um longo período de tempo: inicialmente compus a harmonia e a linha do piano; a melodia e a letra foram escritas por Ariane Wink alguns anos mais tarde.

O repertório escolhido dialoga com música instrumental brasileira, jazz, blues, pop e milonga e com artistas tais como Hiromi, Bianca Gismonti, Cesar Camargo Mariano e Esbjorn Svensson. A instrumentação varia de acordo com a faixa, dispondo das seguintes formações:

- Piano, guitarra e sintetizador;
- Piano e guitarra;
- Piano, voz, baixo e bateria;
- Piano solo.

Ao final desta reflexão acerca do repertório, ficaram definidas as seguintes faixas a serem discutidas neste memorial: Em Movimento, Estudo #6, Amiga Mía, Canción de Libertad (Volar), Onde Quero Estar (Where I Wanna Be), Solmização e Lembrança. Irei refletir sobre os processos de criação e registro das composições – que caracterizam a produção fonográfica deste álbum – e as negociações da identidade de gênero durante minha trajetória.

1 REFERÊNCIAS PESSOAIS NO PROCESSO SONORO

Durante minha infância estive cercada por diversos gêneros musicais. Lembro de acordar na praia de Imbé, no RS, ao som de Os Serranos e Porca Véia³: estes me serviram de despertador durante anos consecutivos de férias escolares. Gostávamos de jogar cartas ao som da banda gaúcha Nenhum de Nós⁴; ao mesmo tempo, havia também uma preferência por bandas internacionais tais como Tears for Fears, Beatles, Elton John, Queen⁵ e Maná⁶. Concomitantemente, cresci ouvindo bandas de rock por consequência das inclinações musicais de meu irmão quando adolescente. Minhas avós, tanto por parte de mãe quanto por parte de pai, sempre se envolveram com a música: até hoje participam de uma banda formada somente por mulheres da terceira idade, cada qual com seu instrumento – que varia de gaita, violino, percussão, violão a voz – com um repertório que contempla músicas tais como Felicidade de Lupicínio Rodrigues⁷, Querência Amada de Teixeira⁸ e Asa Branca de Luiz Gonzaga⁹. Reitero aqui a importância da música na vida delas: Generosa, minha avó materna, começou a estudar acordeon quando saiu do campo e chegou a Novo Hamburgo, minha cidade natal. Ainda num contexto extremamente machista aprendeu a dirigir – fato quase inexistente entre mulheres nos anos 60 – e trabalhar como alfaiate, profissão quase estritamente masculina. Hoje, ambas se encontram para tocar e cantar e, aos sábados, se reúnem com as parceiras de banda para ensaiar e apresentar em asilos e outros eventos.

Estas vivências musicais dialogam com minhas criações até o presente: duas das composições que gravei neste projeto possuem uma vertente regionalista quando se trata de harmonia e ritmo. Amiga Mía, por exemplo, foi inicialmente composta em métrica ternária e sem intenções rítmicas específicas; acabou por tornar-se uma *chacarera*¹⁰ após ser tocada e reinterpretada diversas vezes com a cantora Ariane Wink.

³ Bandas do Rio Grande do Sul que interpretam músicas nativistas, caracterizadas por “música gaúcha”.

⁴ Banda de rock gaúcho (RS).

⁵ Bandas e artistas britânicos de rock e pop.

⁶ Banda de pop rock mexicana.

⁷ Nascido em Porto Alegre/RS, Lupicínio Rodrigues é referência no samba gaúcho e criou a expressão denominada “dor de cotovelo”.

⁸ Compositor gaúcho (RS), também nascido na cidade de Porto Alegre.

⁹ Compositor pernambucano que caracterizou o baião brasileiro.

¹⁰ Dança originária do norte da Argentina.

Minha formação musical começou com o teclado aos 9 anos de idade, seguido de aulas de violão, no mesmo período em que participava da orquestra do Colégio Sinodal da Paz/Novo Hamburgo. Entrando no ensino médio, decidi cursar o Técnico em Música Faculdades EST/São Leopoldo. Nele, tive contato com músicos de todas as idades e pude conhecer pessoas que trabalhavam na área musical como professores, músicos de orquestra, técnicos de estúdio e outras áreas. Tive também a oportunidade de estudar com as ótimas pianistas, Ana Althoff – que no futuro viria a ser minha colega na faculdade em uma das cadeiras de Instrumentação e Orquestração – e Betty Krieger, pianista reconhecida da cena musical de Porto Alegre, a qual eu teria posteriormente a honra de apresentar no mesmo palco do *Sonora: Festival de Compositoras de Porto Alegre (2015)*.

Tendo em vista que ainda cursava o ensino médio e a área cultural havia sido pouco incentivada como ramo profissional, pensei em desistir do curso técnico diversas vezes. Segui incentivada por meus pais e acabei optando por prestar o vestibular em música pela UFRGS. Ao pesquisar algumas ênfases, me deparei com um curso que havia sido implantado em 2012 – entrei, portanto, na terceira turma de Bacharelado em Música Popular.

Nesta nova etapa, me deparei com uma cena musical quase estritamente masculina pois, em uma turma com mais de trinta colegas, somente duas eram mulheres. Como refere Moisala (2015): “O gênero e a identidade de gênero são constantemente negociados em novas situações e contextos sociomusicais.” Esta realidade me veio à tona anos mais tarde, após semestres de relativização em relação aos percalços que surgiam por ser mulher em um curso predominantemente masculino em situações onde fui convidada a participar de projetos e, após, indagada se estava fazendo parte dos mesmos somente pelo fato de ser mulher, tendo minha capacidade questionada diversas vezes, situações já referidas por Moisala (MOISALA, 2015).

Percebi então, na cadeira de Iniciação à Pesquisa¹¹, que no curso de música existe uma lacuna desproporcional em relação à representatividade feminina – tanto teórica quanto prática. Quando instigada pela professora Isabel Nogueira a respeito de pianistas, compositoras ou improvisadoras que

¹¹ Cursada em 2016 e ministrada pela prof^a Isabel Porto Nogueira.

me serviam de modelo, percebi que não haviam mulheres em minhas referências; este fato me instigou a pesquisar e perceber que existem diversas representantes da música popular que deveriam fazer parte do repertório da universidade. A partir desta busca, descobri e me interessei pela sonoridade da música de Bianca Gismonti e, sabendo que a mesma se apresentaria no Studio Clio em Porto Alegre, fui ao show. Até aquele momento nunca havia assistido uma pianista improvisadora e fiquei emocionada com a *performance* de cunho leve e espontâneo. Um ano mais tarde fui ao show da pianista japonesa Hiromi Uehara, que me chocou com sua musicalidade e *performance* marcantes, de improvisos rápidos e movimentos corpóreos notáveis e fortes. Como afirma Nogueira:

É possível consultar line up de festivais, programação de bienais, programas de concertos realizados por orquestras, programação de festivais, número de professoras mulheres em cargos de universidades, conferencistas convidadas para eventos, regentes de orquestras, obras de compositoras em currículos de universidades, número de alunas matriculadas em cursos de música, técnicas de áudio contratadas, número de instrumentistas em bandas seja de que gênero for; e observar que em nenhum destes lugares a representatividade de mulheres chega sequer à metade em relação aos homens. (NOGUEIRA, 2017, *revista eletrônica*)

Esta desproporção é notável em um mercado de trabalho liderado por homens, cuja representatividade feminina é ínfima tratando-se, como refere a autora, de mulheres em cargos importantes. Ela afirma ainda:

Aliado a isto, observamos vultuosa, intensa e extensa indústria da propaganda e do entretenimento veiculando modelos inalcançáveis sobre a beleza feminina, a existência biológica de um instinto maternal ou sobre a capacidade das mulheres de desempenhar muitas tarefas ao mesmo tempo. (NOGUEIRA, 2017, *revista eletrônica*)

Estes modelos inalcançáveis que se encontram num imaginário coletivo vêm de uma cultura predominantemente masculina. Creio que minha busca constante pela perfeição talvez se enquadre nestes patamares: as composições são uma tentativa de escape de um mercado fonográfico onde a mulher é vista somente como corpo e voz, não como um ser pensante e capaz de criar. Estas questões são abordadas por Lucy Green, que afirma existir uma diferença de aceitação da mulher segundo o campo da música em que está, onde há uma melhor aceitação social da mulher cantora do que da mulher instrumentista, improvisadora e criadora. (GREEN, 2001).

Num segundo momento, percebi várias lacunas práticas das quais queria me inteirar – experiência de palco e estúdio, principalmente. Comecei então a me interessar pela cena musical noturna de Porto Alegre, procurando parcerias para experimentar a música através das exposições em palcos da cidade; assim iniciamos um duo, eu e a colega Ariane Wink. Entre 2015 e 2016, tocamos na capital e em Novo Hamburgo, minha cidade de origem. Este fato gerou uma grande preocupação por parte da minha família, em razão de envolver uma vida noturna em uma cidade com altos índices de violência e, também pelo estereótipo, “boêmia” – cena esta que se pressupõe não pertencer ao mundo feminino. Assim, dialogando e me adaptando ao contexto, continuei tocando em bares com diversas formações: dueto e trio com repertório voltado ao pop e à MBP, quarteto e quinteto em jazz. Atualmente, um dos projetos que se mantém e me trazem enorme satisfação é com o harmonicista, cantor e compositor Alexandre Ravanello, cujo repertório contempla clássicos do blues e do jazz, além de músicas de autoria do dueto.

Pelo fato de me interessar por diversos estilos e estar numa cena musical com repertório variado, sou constantemente indagada sobre com quais gêneros musicais dialogo. Este é um questionamento que permeia boa parte dos músicos, muitas vezes em um sentido proibitivo. Se toco blues, por exemplo, não devo acrescentar intervalos de sétimas maiores em minhas composições; se toco jazz, acordes triádicos não serão bem-vindos. A partir desta reflexão, comecei a questionar ao longo do curso sobre quais vertentes sonoras eu gostaria de seguir. Porém, ao ser interpelada a respeito de minha identidade artística - muitas vezes por amigos que perguntam qual a ênfase de um curso de música, outras em conversas casuais sobre o que gosto de ouvir e com qual gênero dialogo, - percebi que não me enquadrava em nenhum estilo musical específico, mas que minha trajetória possuía atravessamentos estilísticos diversos. Nas composições, procuro explorar estes estilos através da mistura de ritmos e instrumentação, tais como milonga na formação bateria/ baixo elétrico/ piano/ voz, chacarera com bateria/ baixo acústico/ piano/ voz e samba em piano e guitarra.

Para preencher as lacunas em relação aos processos de gravação, comecei a me informar sobre *softwares* e interfaces de áudio através de professores e colegas. Assim, aprendi a registrar minhas composições com equipamentos próprios; porém, não me sentia satisfeita com a qualidade dos

registros até então. A fim de aprimorar meus conhecimentos na área e ter o registro em estúdio de minhas composições, optei por realizar uma produção fonográfica como trabalho de conclusão do curso de Música Popular.¹²

2 HIBRIDISMO MUSICAL

Acácio Piedade conceitua hibridismo a partir da seguinte análise: “Muitas vezes se utiliza o conceito de hibridismo para tratar da imbricação de elementos estilísticos que sintetizam uma obra ou gênero musical. Esta mistura de elementos é normalmente positivada, tomada como índice de complexidade ou sofisticação.” Utilizo aqui tal termo partindo de uma posição como graduanda em música popular e me distanciando ao máximo de um viés impositivo-colonizador e de uma ideologia implícita, com a intenção de descrever as vivências musicais que se misturam e formam minha visão-de-mundo atual.

Minhas vivências musicais se resumem a um hibridismo de leitura, improvisação e criação. Atualmente trabalho como pianista na universidade PUCRS/Porto Alegre em três projetos distintos: participo de um grupo musical cujo repertório se baseia principalmente em música pop; sou pianista correpetidora¹³ em um coral com mais de 20 integrantes; e toco em eventos como pianista solo. As três experiências exigem conhecimentos musicais diversos. Em eventos, apresento meu repertório solo que se constitui principalmente de jazz, blues, pop e músicas de minha autoria. Como correpetidora, preciso me guiar por partitura e tocar as vozes que servem como referência para cada naipe do coro, constituídas por baixo, tenor, contralto e soprano. Já o grupo musical – formado por DJ, violino e piano – varia o repertório de acordo com o show, transitando entre pop e música eletrônica. Desta forma, torna-se necessário um conhecimento básico de harmonia tonal para realizar o acompanhamento e, dependendo da formação disponível no evento, também improvisação.

Em meu trabalho, utilizo recursos provenientes tanto da percepção auditiva quanto visual – a primeira através de gravações de ensaios; a

¹² A Universidade Federal do Rio Grande do Sul tem parceria com o Estúdio Soma, localizado na cidade de Porto Alegre, onde realizei boa parte dos meus registros: seis, das sete faixas que totalizam o disco. Mixagem e masterização foram realizadas todas lá.

¹³ Pianista cuja função é guiar as vozes de um coral através da leitura de partitura, muitas vezes à primeira vista.

segunda, partituras. Durante o processo de criação da música Em Movimento, por exemplo, gravei em áudio os temas improvisados inicialmente ao piano como referência para seguir compondo nos dias seguintes e, após, escrevi a partitura para piano solo. Para estruturar o arranjo junto ao guitarrista Rafael Lopes, também registrei os ensaios em forma de áudio; já no arranjo de Canción de Libertad (Volar), enviei o áudio da minha parte ao piano à cantora Ariane Wink e ela estruturou o arranjo em partitura. Optei por anexar todas as partes escritas, pois fizeram parte deste processo de criação tanto dos temas quanto do trabalho de graduação: algumas foram escritas durante a composição e outras, após, mas todas servem como guias. A partitura da Estudo #6, por exemplo, é um manuscrito em forma de *leadsheet*, ou seja, melodia acompanhada de acordes. Desta forma, anexei todos os documentos que orientaram tanto a mim quanto aos músicos que participaram da gravação das composições, de forma a registrar o processo e não desvalorizar nenhuma forma de análise.

Em relação a outro projeto, atualmente toco em um dueto com o colega de faculdade Alexandre Ravello. Nosso repertório contempla blues, jazz e clássicos do rock and roll adaptados para piano, harmônica e voz. A proposta consiste em readaptações de temas que gostamos de tocar e improvisar. O colega Alexandre tem mais de 10 anos de carreira e possui um repertório amplo que apresentamos nos shows: enquanto toco a estrutura blues de 12 compassos em ritmo *slow*¹⁴, *shuffle*¹⁵ ou *boogie woogie*¹⁶, ele canta temas adaptados ao acompanhamento, de forma que muitas vezes improvisamos músicas sem ensaios prévios.

Todas as vivências citadas acima me moldam como artista. Procuo, em minhas composições, trazer parte delas para o processo criativo de composição e escrita e a forma de notação que utilizo traz alguns aspectos de minha formação erudita e popular. Ao escrever a partitura da música Em Movimento, por exemplo, utilizei clave de sol e fá ao invés de melodia cifrada (notação muito comum na música improvisada); já na canção Amiga Mía

¹⁴ Blues em andamento lento.

¹⁵ Blues quaternário caracterizado pelo ritmo *swing*, composto por tercina formada de semínima e colcheia.

¹⁶ Música cujo instrumento central é o piano, devido ao baixo tocado na mão esquerda. Segundo MAZZOLENI apud BAENA (2015): “Música dançante, de festas e de celebrações de todo tipo, o boogie woogie é um dos indiscutíveis ancestrais do rock’n’roll. (...) se criava uma mistura étnica inédita entre os cortadores de lenha negros, os trabalhadores chineses, os operários mexicanos e os contramestres brancos.”

coloco como registro escrito do processo a *leadsheet*, tendo por referência melodia, letra e acordes. Para as seções de improviso, gosto de cifrar tétrades e deixar possíveis extensões a critério do intérprete. Nota-se que as partituras que se seguem, escritas por mim e pelo guitarrista Rafael Lopes, possuem características peculiares tanto na forma de notação – em papel ou digital – quanto na forma de escrever em pauta. Rafael utiliza uma pauta de melodia acompanhada de cifras com extensões de acorde, enquanto prefiro utilizar, como mencionado anteriormente, claves de sol e de fá, características do instrumento piano.

Apresento a seguir meu relato sobre os processos de composição e produção fonográfica, que abrange captação sonora, de vídeo, mixagem e negociação com os músicos como parte do processo criativo e arranjo coletivo. As músicas foram registradas durante o segundo semestre do ano de 2017 entre os meses de agosto e dezembro e a captação ocorreu no Estúdio Soma, localizado em Porto Alegre (com exceção da faixa *Where I Wanna Be*, gravada no estúdio Audio Porto/Porto Alegre). O processo de mixagem e masterização, como já mencionei anteriormente, também se deu também no Estúdio Soma.

3 EM MOVIMENTO

3.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Concebi a primeira ideia motívica da composição após assistir a um filme em meados de 2014. Meu propósito era produzir uma melodia contínua; desta forma, sentei ao piano e compus o tema com as duas mãos em movimento constante com figuras rítmicas em semicolcheia. A primeira seção da música surgiu a partir desta ideia; sentia falta, porém, de uma quebra na estrutura ou de um tema que contrastasse com a continuidade melódica.

Inspirada pelo CD *Duo* de Cesar Camargo Mariano e Romero Lubambo¹⁷, minha primeira ideia foi quebrar a estrutura inicial inserindo um dueto de violão e piano em ritmo de samba. A continuação utilizando a mesma instrumentação, porém, se tornou o maior desafio dentro do arranjo.

Dois anos mais tarde conheci o violonista e guitarrista Rafael Lopes ao ser convidada por ele a participar de um projeto de músicas autorais em um

¹⁷ CAMARGO, Cesar; LUBAMBO, Romero. *Duo*. Trama, 2002, 1CD.

edital de apoio à cultura. Em um dos ensaios, mostrei a composição e a mesma ficou definida como parte do repertório; porém, me surgiu o questionamento de como poderíamos conceber o arranjo e de que forma o mesmo seria registrado para termos como referência do ensaio: por escrito ou sonoramente? Assim, testamos texturas diversas com guitarra e piano e, ao final, havíamos tido diversas ideias – fiquei atenta aos fraseados que Rafael testava na guitarra enquanto sugeria os trechos onde poderíamos utilizá-las, a fim de criarmos este arranjo em conjunto. Procurei deixá-lo livre para experimentar durante os ensaios para que soasse a sua maneira. Gravamos o ensaio e, passadas duas semanas, nos revimos e recriamos as sonoridades para constituir o arranjo atual. Ao convidá-lo para fazer parte deste projeto, senti a necessidade de escrever em partitura o tema principal com o intuito de ter tanto o registro escrito quanto sonoro da música.¹⁸

O tema em figuras rítmicas constantes me remeteu a paisagens em contraste. Devido a esta imagem e minhas viagens recorrentes entre Novo Hamburgo e Porto Alegre, o colega Ale Ravello me trouxe uma poesia com suas impressões da música:

*"Contrastes e paisagens se movem rapidamente pela janela do trem.
Extremos da pobreza e da riqueza, da rotina e do ócio, da esperança e do desespero. O reflexo do meu semblante se mistura a tudo isso e eu mudo, me moldo, sou outra à cada instante, afetada por cada uma destas imagens,
Em movimento."*

(RAVELLO, 2017)

O título da composição surgiu a partir do diálogo com estas impressões, remetendo ao fluxo de imagens em movimento e às transformações, inconstâncias e incertezas no decorrer da vida. Para ilustrar tais acontecimentos, decidi incorporar a sonoridade de um trem como paisagem sonora a partir da ideia de hipotipose¹⁹, onde um elemento da música remete à letra que, neste caso, se dá através do título. Tal imagem não foi trazida ao

¹⁸ Partitura em anexo, p. 34-38.

¹⁹ Segundo o dicionário online Dicio: [Retórica] Estilística. Ação de descrever uma cena ou circunstância, utilizando cores intensas, de maneira a fazer com que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de que as percebe pessoalmente. (Disponível em: <<https://www.dicio.com.br>> Acesso em 21 nov. 2017). Na música, esta descrição se dá a partir de materiais sonoros.

acaso: o trem fez parte de minha trajetória enquanto aluna durante cerca de três anos consecutivos, onde percorria cinco cidades diariamente para chegar à faculdade. Esta paisagem fez parte de meu cotidiano, onde vivenciei uma mistura de sonoridades e cenas diárias durante duas horas por dia; assim, busquei trazer esta história à tona com a sonoridade de um trem, em movimento.

3.2 PRODUÇÃO FONOGRAFICA

Registrada no mês de setembro pelo técnico Richard Thomaz, esta faixa teve o piano gravado em linha em um Yamaha digital e a guitarra amplificada por um Roland Jazz Chorus com microfones no amplificador, no corpo da guitarra e de ambiência na sala. Durante o processo também foi realizado o registro de vídeo, de forma que houve uma interação visual maior. Pedi ao colega Alexandre que registrasse com uma câmera profissional EOS 60D da marca Canon, no intuito de editarmos juntos posteriormente. O conceito escolhido foi a tentativa de captar piano de forma a priorizar as mãos – principalmente durante os improvisos – e corpo dos instrumentos e instrumentistas. Foram realizadas várias tomadas com metrônomo durante a sessão no intuito de facilitar a sincronia durante a edição.

No processo de mixagem inicial, senti falta de efeitos sonoros. Lembrando de temas do pianista Esbjörn Svensson, procurei dentre alguns sons para criar texturas distintas e encontrei o denominado “*Breathless Oboe*”, sintetizador do programa Logic. Durante a sessão de mixagem com o técnico Cristiano Ferreira, utilizamos este efeito e inserimos outros como *delay* e *pan*, que passaram a fazer parte da música e se tornaram fundamentais para o arranjo.

4 ESTUDO #6

4.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Composta pelo amigo Rafael Lopes, essa música fez parte de uma série de 10 estudos compostos originalmente para guitarra, violão aço e violão nylon solo. Rafael afirma que resolveu fazê-los para trabalhar algumas técnicas de instrumento e conceitos de composição:

Nesse caso, por eu ter a intenção de aplicar determinadas técnicas e procedimentos, foi um tipo de improvisação mais restrita, direcionada a esses elementos, como uma forma de estudo. A partir do momento em que me senti satisfeito com a utilização do material que havia pré estabelecido fiquei mais livre para incorporar outras sonoridades, em termos harmônicos e melódicos. Quase sempre utilizo a voz como apoio para o processo da composição. Creio que isso dá um certo caráter vocal para as melodias que faço, o que na minha opinião acontece também no #6.

[O Estudo] #6 foi pensado para ter caráter jazzístico, para guitarra, com a utilização de chord melody. Trabalhando essencialmente a utilização de acordes, MAJ7, m7, m7b5 e dominantes em *drop 2* e *3*²⁰. Foram utilizadas ideias de outros estudos, principalmente do #3; onde, por exemplo, o trecho das quiálteras de 4 do #6 aparece da mesma forma, porém tocado mais lento sobre um compasso $\frac{3}{4}$. (LOPES, 2017)

Recebi o manuscrito do tema²¹ e o áudio gravado informalmente por ele e, ouvindo pela primeira vez, me identifiquei com vários aspectos harmônicos e melódicos, tais como as sutilezas de nuances em relação às dinâmicas e intenções rítmicas que fazem parte de uma musicalidade e identidade artística do compositor. A harmonia, por sua vez, revela sobreposições de acordes desafiadoras ao piano pois foi pensada em *voicings*²² específicos para a guitarra. A transposição desses encadeamentos de acordes e o arranjo foram feitos através de um processo colaborativo durante os ensaios, onde tive liberdade para experimentar e improvisar.

A seção de improviso foi negociada para que não houvesse trocas rápidas de acordes, com a intenção de dar maior liberdade ao improvisador. Após pensar e planejar a harmonia dos solos, dialogamos a respeito da estrutura e decidimos que a organização seria: A A B C B A A Coda, sendo A e B as seções do tema e C o improviso.

4.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

Gravada na mesma sessão da música anterior; a ideia de registrar Estudo #6 em estúdio surgiu após o convite que fiz a Rafael Lopes para gravar a composição Em Movimento. Senti a necessidade de trazer uma homogeneidade em relação à instrumentação e aos intérpretes; desta forma,

²⁰ Mark Sabatella define, em Uma Introdução à Improvisação no Jazz: “Uma abertura *drop* é criada a partir de uma abertura de posição fechada em que se “derruba” uma das notas para uma oitava abaixo. Se a segunda nota a partir do topo é derrubada, a abertura é chamada de uma abertura *drop 2*; se a terceira nota a partir do topo é derrubada, a abertura é chamada uma abertura “*drop 3*”.

²¹ Partitura em anexo, p. 39-40.

²² Segundo o dicionário: arranjo de notas musicais para formar um acorde (tradução nossa). Disponível em <<http://collinsdictionary.com>> Acesso em: 12 nov. 2017.

proveitei a oportunidade de ensaios e disponibilidade do estúdio para que gravássemos ambas as peças.

Durante os ensaios houveram negociações tanto em relação à harmonia da seção de improviso quanto ao final do tema. Perguntei ao colega Rafael qual seria a ideia de harmonia durante os solos e ele trouxe uma sugestão de acordes mais estáticos do que a seção A, de forma a facilitar os improvisos. Tal diálogo acerca de inversões e possíveis progressões harmônicas se deu de forma bilateral e suscitou um debate em relação ao acorde Cm7(b6) – nomenclatura esta que foi discutida diversas vezes, pois poderia também ser escrita como Cm7(b13). O compositor possuía um *voicing* específico e optou por manter a primeira versão, Cm7(b6). A partir destas negociações, sugeri que o acorde final fosse o que gerou tal debate prolongado acerca nomenclaturas de acordes e estudos de inversões: Cm7(b6).

Assim como a gravação anterior, nesta foram usados 3 microfones e o piano em linha e, por este motivo, foram utilizados os mesmos parâmetros de mixagem. Registramos sem metrônomo e foram necessários vários *takes* até ficarmos ambos satisfeitos com a execução, a qual se deu de forma contínua e orgânica (sem edições); optamos então pelo último *take*.

5 ONDE QUERO ESTAR (WHERE I WANNA BE)

5.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

O processo de criação deste tema²³ iniciou-se após assistir ao show da pianista japonesa Hiromi Uehara. Seus improvisos com melodias rápidas, harmonias jazzísticas e métricas compostas fazem parte, a meu ver, de sua identidade como artista; porém, foi um tema com métrica ternária e harmonia predominantemente triádica que mais me chamou a atenção, denominada *Place to Be*²⁴. O título em inglês “*Where I Wanna Be*” faz menção a este tema.

Criei a parte A na tonalidade de lá menor com baixo descendente na mão esquerda. O tema é repetido duas vezes nesta seção com alteração na harmonia: a primeira vez consiste na progressão Am, Am/G, F#m7(b6), Am, Am/G, D7(9); após, os primeiros três acordes se repetem seguidos por F7M, Em7, Dm7, G7. Este último prepara para a seção B, com modulação para dó

²³ Partitura em anexo, p. 53-54.

²⁴ UEHARA, Hiromi. *Place To Be*. Universal Japan/Zoom, 2009, 1CD.

maior. A escolha das tonalidades menor e maior, respectivamente, foi outra forma de fazer menção ao tema de Hiromi, que possui em sua estrutura três seções, sendo a primeira em tom menor e a última em tom maior.

Outro motivo de criação deste tema foi a tentativa de compor uma melodia expressiva, que pudesse ser maleável ritmicamente e cuja harmonia pudesse ser repetida em forma de improviso. Essa expressividade busquei em poucas notas e tentando adaptar a harmonia à melodia.

Escrevi em partitura os temas da peça, tendo clave de sol e clave de fá como referência ao piano. Os improvisos seguem a mesma estrutura harmônica das seções A e B.

5.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

No dia 09 de novembro fui convidada a participar de uma gravação da música *Everglow* (Coldplay) no estúdio Audio Porto. Já tinha ouvido falar do mesmo por vários músicos que deram ótimas referências sobre a qualidade dos equipamentos – ressalto que o momento da gravação é, para mim, mais importante do que a qualidade sonora sob vários aspectos. Quando dialogo a respeito da dicotomia tempo livre x qualidade, prezo pelo tempo de gravação. Neste dia, porém, me vi diante de um piano Steinway acústico amplificado por 5 microfones e, no mesmo momento, me inspirei a improvisar. Acabei por descobrir, ao final da mesma tarde, que o estúdio A havia sido reservado por 4 horas, sendo que o cantor e o violinista haviam gravado suas partes em menos de 3 horas. Senti que havia uma oportunidade de registro, qualquer que fosse; pedi então para utilizar esse tempo restante e, após a preparação dos equipamentos, restou em torno de 30 minutos para gravar.

Pedi ao técnico do estúdio Felipe Magrinelli para registrar continuamente tudo o que fosse tocado. Toquei o tema de várias formas, me libertando das expectativas em relação ao resultado e buscando experienciar a música sem pretensão efetiva de gravar. Assim, me senti livre para experimentar o instrumento, ouvir o pedal e a ambiência da sala. Improvisei testando formas de tocar com dinâmicas e nuances que remetessem aos improvisos da Hiromi Uehara e, a partir desta experiência, sozinha na sala de gravação, tive como resultado de registro uma performance leve e inesperada sem uma máscara de proteção. O conceito de máscara é abordado por Lucy Green:

No polo oposto ao do *striptease* há um tipo de exibição não intencionada: o fato de colocar o corpo, despercebido ou mesmo involuntariamente, em uma postura em que se possa observar, porém não com a finalidade de convidar a que o mire, se não como consequência de alguma outra atividade que não possa se não colocar o corpo nesta situação. (GREEN, 2001, p. 33)

Green expõe uma situação na qual o corpo está exposto não intencionalmente – fato este que ocorre seguidamente na profissão de músicos que têm por objetivo expor a música em si e, por consequência, acabam por evidenciar-se. Em minha experiência, por exemplo, a exibição do corpo se tornou um fato recorrente: nas primeiras apresentações meu objetivo era tocar e improvisar, sendo que o fato de subir ao palco gerava certo medo e angústia. As apresentações se tornaram recorrentes e o medo foi substituído pela sensação de adrenalina, normalizando a evidenciação do corpo e me fazendo “jogar” com esta máscara. A experiência de tocar sozinha em uma sala de gravação, porém, trouxe uma sensação de relaxamento em relação a possíveis expectativas e a tal evidenciação.

O arranjo da música, portanto, surgiu a partir desta não-expectativa junto a dois outros fatores: o acaso e minhas referências pessoais. O primeiro revelou à composição um caráter improvisatório desprendido de expectativas em relação ao produto final, trazendo nuances que eu nunca havia experimentado antes da gravação, mas utilizando algumas referências durante o processo como forma de experimentação. Pelo fato deste registro ter sido inesperado e não ter a chance de preparar um repertório específico, optei por tocar algo que já estivesse montado e pudesse ser gravado, mesmo que despretensiosamente.

As referências pessoais estão presentes em cada uma das composições. Nesta, porém, a alusão à Hiromi foi mais direta por vários motivos; o primeiro deles é a instrumentação. Escolhi trazer todas as características em comum e ressaltar a mulher como ser pensante, pianista e improvisadora nesta *performance*. A segunda delas se deu através do improviso, onde busquei utilizar nuances que remetessem ao seu estilo de tocar – mesmo sabendo que cada uma possui mundos culturais e musicais distintos. A respeito de *performances*, Domenici afirma:

O ideal de fidelidade à obra que ainda norteia a ética da *performance* musical encontra um paralelo perturbador com a condição de passividade e submissão prescritas ao gênero feminino no século XIX. A concepção platônica da obra musical requer um *performer*

nulo, dócil e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída, à semelhança de uma sacerdotisa de Apolo, a qual rompia o seu silêncio apenas para emprestar a sua voz ao deus. (DOMENICI, 2013, p. 89)

Domenici questiona a concepção da obra musical como ideal de fidelidade a compositores, posicionando-se sobre uma condição de repressão e submissão advindas do século XIX. A mulher que improvisa é, a partir deste ponto de vista, subversiva à regra do *performer* como ser nulo, dócil e domesticado, intimidando um sistema pré-estabelecido de mera reprodução do que já foi escrito.

Por ser a *performer* de minha própria obra, penso que não existe um ideal de fidelidade pois as ideias são mutáveis. Tendo como exemplo a música *Where I Wanna Be*: como compositora-intérprete, tive liberdade para modificar o arranjo durante a gravação, utilizando o acaso como fator composicional.

6 CANCIÓN DE LIBERTAD (VOLAR)

6.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

A primeira ideia para este tema, que se tornaria canção, surgiu em meados de 2013 quando ainda cursava o técnico em música. Compus ritmo de milonga ao piano com harmonia expandida sem intenção de escrever uma melodia específica. Enquanto brincava com esta ideia rítmica, surgiam texturas diversas. Em um certo momento, apresentei a criação para o colega Felipe Silva, também tecladista e acordeonista, e a colega Ariane Wink. Estávamos no *home studio* do Felipe e tocamos juntos o tema, improvisando sobre as variações rítmicas. Naquele instante, a Ariane pensou em compor uma letra em cima das texturas e, algumas semanas depois, me mandou o escrito que originaria a canção.

No sétimo semestre de faculdade, surgiu a proposta do professor Fernando Mattos de compormos uma peça para a cadeira denominada “Composição de Canção”; assim, a colega Ariane pediu que enviasse uma trilha de piano com a base de milonga para que ela pudesse escrever o arranjo²⁵.

²⁵ O mesmo se encontra em anexo na p. 43.

A letra que ela compôs, em espanhol, fala sobre a busca por uma liberdade de viver. Acho importante ressaltar que analiso a mesma a partir de um ponto de vista híbrido, pois fiz parte indiretamente da composição melódica com a criação da harmonia e do ritmo. A letra, porém, foi composta exclusivamente pela colega Ariane Wink.

Me chama a atenção o verso: “Desta vida no se lleva nada/ de que sirve tener si no vivir?”, onde a letrista compositora levanta o questionamento acerca de um materialismo como meio de obtenção da felicidade. Esta liberdade almejada está nas experiências vividas e no proveito que se tira de cada uma delas, ao contrário de uma lógica capitalista onde bens materiais trazem satisfação.

No refrão, existe um conceito de hipotipose na palavra “volar”: o salto de oitava ascendente cria uma sensação de vôo literal pela melodia. Este salto seria a libertação em si, almejada nas primeiras estrofes.

A estrofe conseguinte descreve a solidão e o temor que seriam deixados para trás por um espírito livre que gostaria de fugir, a partir dos versos:

*Soledad,
Te estoy dejando atrás.
El temor
Que sentía, ya no siento más.
Aún que sea un engaño salir de aquí,
Mi espíritu inquieto no quiere desistir.
Quiero arrancar mis cadenas,
Tengo ganas de un día huír y poder
Volar²⁶
(WINK, 2017)*

Entendo esta estrofe como uma tentativa de fuga de uma rotina; a vontade de se viver em uma realidade diferente em um novo lugar. Ao questionar Ariane a respeito da criação da letra, ela respondeu:

Ouvindo teu instrumental, me veio essa imagem de voar. Achei que soaria mais bonito em espanhol, até porque o ritmo condiz mais com

²⁶ Solidão/estou te deixando para trás/O temor/que sentia já não sinto mais/Ainda que seja um engano sair daqui/meu espírito inquieto não quer desistir/Quero arrancar minhas cadeias/tenho vontade de um dia poder fugir e poder/Voar (WINK, 2017, tradução nossa).

a linguagem; assim, compus o restante pensando em ficar coerente com a ideia de “volar”. (WINK, 2017)

Os versos são seguidos novamente do refrão, reafirmando a busca por essa liberdade através do alçar vôo; a palavra “volar” é reafirmada diversas vezes com o ritmo de milonga sustentando uma nota longa e realçando a tessitura aguda na voz.

A linha guia para bateria e baixo elétrico, no arranjo escrito, foi rearranjada durante os ensaios. O arranjo coletivo se deu de forma colaborativa após apenas um ensaio: eu e a Ariane mostramos a canção aos colegas Saulo e Sandro – baixo e bateria respectivamente – e os deixamos livres para “brincar” em cima da voz e do piano, a fim de explorar suas identidades artísticas. Havia uma preocupação constante em ser um arranjo do qual eu gostasse, pois, como se referia o colega Saulo, eu era a *bandleader*. Porém, as tomadas de decisões eram sempre no intuito de serem colaborativas, a fim de criar uma sonoridade em conjunto; ficou definido, assim, que haveria seção de solo de piano logo após o segundo refrão, seguido pela segunda estrofe e refrão com dinâmica em *crescendo*.

As negociações com este grupo foram fáceis pois me vi com pessoas que me trataram como profissional. Já estive em diversos ambientes – principalmente bandas em que era a única mulher – onde passei por processos de rejeição. O fato de ser relativamente nova e, ainda, do sexo oposto, trouxe desafios muitas vezes exaustivos, por ser um exercício diário de auto-afirmação de alguém que possui um certo conhecimento da área e muitas vezes não tem voz para usá-lo.

6.2 PRODUÇÃO FONOGRAFICA

Este registro ficou marcado para o dia 22 de novembro de 2017. No início desta manhã recebi a notícia de que o baixista iria se ausentar e, novamente, o acaso tornou-se chave fundamental tanto para o processo de gravação quanto para o arranjo coletivo.

Por haver agendado 4 horas no Estúdio Soma e a política do local ser restrita quanto a cancelamentos dentro de 24 horas, optei por gravar áudio e imagem mesmo sem a participação imediata do baixista. Esta captação se deu da seguinte forma: piano digital Yamaha em linha e midi, 4 microfones na bateria e 1 microfone para voz, gravada simultaneamente na sala da técnica.

Chegando ao estúdio, o técnico Cristiano Ferreira iniciou a montagem dos equipamentos de captação sonora enquanto o cinegrafista Gustavo Brodinho montava o cenário dentro de ambas as salas onde gravaríamos. Acho importante ressaltar que, neste momento, estávamos trabalhando pela primeira vez com esta equipe, o que se deu com muita receptividade.

Relato tanto a gravação de áudio quanto de vídeo pois percebo que existe uma interferência no comportamento que se mostra fundamental durante qualquer performance ou interação. Como refere Lucy Green:

Podemos entender a exibição como uma atuação que supõe algo metaforicamente similar a levar uma máscara. Neste sentido, podemos interpretar que quem se exhibe se apresenta e, ao mesmo tempo, se protege mediante à máscara. (GREEN, 2001, p. 32, tradução nossa.)

Penso que a máscara que Green propõe está presente em todas as interações humanas. Para as mulheres, isto joga com expectativas diversas sobre os lugares de maior ou menor aceitação das suas práticas musicais, a partir de um olhar generificado e se reflete na decisão de precisar aceitar, total ou parcialmente, ou ainda negar os papéis socialmente impostos sobre feminilidade e adequação. A artista que se apresenta, por sua vez, se vê em constante exposição e acaba por lidar diversas vezes com uma evidenciação intensa, podendo utilizar e jogar com tal máscara.

Todo este processo de preparação e organização do espaço demorou cerca de 2 horas; assim, tínhamos pouco tempo de gravação efetiva. Definimos que o baixo elétrico seria gravado na semana seguinte e iríamos inserir o colega Saulo Poletto em cenas separadas na gravação de vídeo, de forma a relatar o processo tal qual como ocorreu: o baixo sendo captado posteriormente à gravação dos outros instrumentos.

Neste dia gravamos duas composições; esta foi gravada em 3 *takes*. Optamos pelo último, usado integralmente, em razão do entrosamento dos integrantes da banda e a performance. A gravação fluiu bem e finalizamos por volta das 21h30.

Acho importante ressaltar que, dentre as oito pessoas envolvidas no processo, apenas duas eram mulheres. Destaco, porém, o fato de ser vista como *bandleader* – ou, numa tradução literal, líder de banda. Assim, mesmo optando pelo trabalho coletivo em relação aos arranjos e gravação, as negociações foram feitas tendo em vista a proposta voltada para a pianista

que, além de mulher, era a integrante mais nova do grupo. Isto foi, para mim, uma experiência marcante. Músicos, operadores de câmera e técnico de som estavam engajados e se mostraram muito receptivos, fato que se refletiu no resultado da performance.

7 AMIGA MÍA

7.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Esta música foi composta a partir de uma demanda da disciplina do curso denominada “Trilhas I”, ministrada pelo professor Adolfo Almeida. A proposta da cadeira era compor peças musicais a partir de vídeos, filmes, imagens ou textos e refletir acerca de qual mensagem queremos transmitir a partir do conjunto sonoro que criamos. Assim, o professor solicitou que cada aluno entregasse dez trabalhos ao longo do semestre, cada qual alicerçado em diferentes referências.

A referência que utilizei na composição de Amiga Mía foi o poema do escritor colombiano Gabriel García Marquez, cuja métrica me chamou a atenção por ser em ritmo constante e, por este motivo, mais fácil de musicar²⁷:

*Si alguien llama a tu puerta, amiga mía,
y algo en tu sangre late y no reposa
y en su tallo de agua, temblorosa,
la fuente es una líquida armonía.*

*Si alguien llama a tu puerta y todavía
te sobra tiempo para ser hermosa
y cabe todo abril en una rosa
y por la rosa se desangra el día.*

*Si alguien llama a tu puerta una mañana
sonora de palomas y campanas
y aún crees en el dolor y en la poesía.*

²⁷ Partitura em anexo na p. 41.

*Si aún la vida es verdad y el verso existe.
Si alguien llama a tu puerta y estás triste,
abre, que es el amor, amiga mía.*
(MARQUEZ, 1954)

Levei a composição e mostrei à colega Ariane Wink com o propósito de apresentar durante a aula. Escrevi harmonia e melodia em uma pauta, pedindo que ela se sentisse livre para criar como intérprete. Assim, colocando uma identidade artística característica na peça, a colega inseriu melismas e ostinatos durante o ensaio.

Na composição da harmonia utilizei acordes com baixo descendente no início e ascendente nos compassos seguintes. Na época que a escrevi, fazia aula com o pianista porto-alegrense de blues Luciano Leães. Estávamos conversando sobre a harmonia que Ray Charles utilizou na composição de Georgia on my Mind e, em um trecho específico, existe uma aproximação cromática para o acorde de lá menor a partir do acorde de Bb7. Achei esta sonoridade interessante e, após alguns testes na melodia de Amiga Mía, encaixei o baixo descendente em Bm7(9), Bb7(9,#11), Am7(9). As notas de extensão no acorde de passagem antecipam o acorde de lá menor, sendo dó e mi notas em comum; sib e láb caem um semitom para a fundamental e a sétima de Am7(9).

Já a seção de improviso surgiu a partir de uma sugestão da banda em um dos ensaios. Havia uma sensação de incompletude durante as primeiras seções da música, de forma que o baterista sugeriu que houvesse um solo de piano em algum momento da música. Tentei de várias formas, porém, a barreira de inserir um novo segmento na música que tive por estruturada durante anos me parecia impossível de ultrapassar. Chegando em casa, ainda me faltavam ideias. Foi sentando ao piano, em minha casa de Novo Hamburgo, que lembrei da disciplina de “Prática Musical Coletiva V” ministrada pelo professor Julio Herrlein, onde mostrei a composição aos colegas no intuito de reorganizarmos para a instrumentação disponível na turma. A proposta da disciplina era, segundo ele, desenvolver composições e/ou arranjos originais (coletivos ou individuais) enfatizando aspectos interativos e improvisatórios, a relação acompanhamento/solista e o desenvolvimento de texturas musicais em grupo. Desta forma, vínhamos trabalhando no rearranjo da música Minuano, do

compositor estadunidense Pat Metheny. Decidimos então misturar ambas as composições em uma única música, iniciando por Amiga Mía e finalizando no tema de Minuano.

Ao testar rearmonizações para a estruturação do solo, procurei uma sonoridade com predominância de acordes menores e encontrei a referência em Minuano: Bm7 e F#m7. A repetição destes acordes caracterizava o tema que, por sua vez, estava presente em minha memória ao estruturar Amiga Mía.

Após este semestre, mantive contato com os colegas Saulo Poletto e Ariane Wink – baixista e cantora que estavam presentes nesta última disciplina, – e pedi que participassem da gravação junto ao baterista Sandro Bonato, que conheci a partir da referência de outros músicos e tive a oportunidade de assistir no Festival Vila Jazz (2017). Os três já haviam tocado juntos; sempre admirei o trabalho individual de cada um e nunca havia tido a oportunidade de tocar junto a eles. Por fim, convidei a participarem do projeto e formamos a banda.

7.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

Esta canção foi registrada no mesmo dia da Canción de Libertad (Volar) com os mesmos integrantes, instrumentos e mesmas condições. Finalizamos a gravação às 21h30²⁸, escolhemos o *take* junto ao técnico Cristiano e ele realizou uma pré-mixagem; voltamos então às respectivas salas para gravar Amiga Mía.

Eu havia agendado estúdio até as 22h e, até este momento, havíamos gravado apenas uma das músicas. Pedi então para estender o horário de forma que não houvesse preocupação em relação a tempo de gravação. Tanto o técnico do estúdio quanto todos os envolvidos no projeto se mostraram compreensivos e, como estávamos em uma sessão noturna, não havia mais horários reservados para gravações posteriores – destaque novamente o acaso como fator decisivo neste processo.

Gravamos piano, bateria e voz – eu, Sandro e Ariane, respectivamente e o registro foi simultâneo, de forma que houve interação durante a performance. Assim como Canción de Libertad, tocamos três vezes; optamos pelo segundo *take* inteiro como gravação final.

²⁸ Ver capítulo 7.

8 IARA

8.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Inspirada após uma aula de História da Música durante o primeiro ano de curso, compus esta música em homenagem a minha mãe. O professor Celso Loureiro Chaves explicou que um processo composicional nem sempre possui um método construtivo audível; em alguns casos, pode ser visível. A solmização, por sua vez, se enquadra nesta última descrição e é definida pela transformação de letras ou sílabas em sons musicais. O exemplo exibido em aula foi a Missa Hercules dux Ferrariae de Josquin des Prez (1503/04)²⁹, composta em homenagem ao duque de Ferrara. Josquin utilizou um tema baseado nas vogais das palavras Hercules dux Ferrariae: a nota ré representando a letra E, ut - U, fá - A e mi a vogal I.

Motivada por esta história criei um motivo com as notas mi, lá, ré e lá respectivamente, com a intenção de representar o nome Iara³⁰, como demonstra a figura abaixo:



O tema foi composto no intuito de representar uma relação difícil de ser colocada em palavras: o motivo melódico modula ao longo da música com variações, reiterando as transformações durante o relacionamento entre mãe e filha, afeto este que, com a distância, se torna presente pela falta da rotina de conversas e cafés da tarde. Faço também a analogia destas modulações com as desconstruções de pré-conceitos, que fazem com que se veja a realidade de forma diferente, ou ainda, neste contexto, de forma variada (variações estas representadas pelo tema em ré maior, mi maior e dó# maior, respectivamente).

8.2 PRODUÇÃO FONOGRAFICA

A gravação deste tema foi guiada também pelo técnico Richard. O piano utilizado foi o Yamaha, em linha, e os parâmetros de mixagem foram os mesmos utilizados nas músicas Estudo #6 e Em Movimento pelo Cristiano Ferreira.

²⁹ Segundo o site IMSLP de partituras online.

³⁰ Mi representando a vogal I, lá - A, ré a consoante R e lá - A.

Nesta interpretação, me baseei em um áudio gravado em 2014 quando ainda utilizava o *software* Cubase. Reproduzi o tema inicial tal e qual foi registrado; posteriormente optei por alterar a tonalidade ao longo da música, a fim de representar as desconstruções e transformações, também mencionadas no tema que dá nome ao álbum.

9 LEMBRANÇA

9.1 PROCESSO COMPOSICIONAL

Era agosto de 2011 e eu estava sentada em minha cama quando, subitamente, surge minha mãe no quarto com o telefone na mão, pedindo para tocar no evento que ocorreria em meu antigo colégio – local onde ela também lecionava. O evento seria uma homenagem ao dia dos pais e as coordenadoras do colégio, que me conheciam devido à participação na orquestra de alunos, queriam que eu interpretasse uma música cuja mensagem remetesse ao tema do evento. Entediada em meu quarto, procurei algumas referências e acabei decidindo tentar criar meu próprio tema. Assim que minha mãe saiu do quarto, peguei o violão e comecei a testar *grooves* e harmonias. Sabendo que meu conhecimento ao violão é limitado a poucos acordes, procurei me basear em sonoridades familiares tendo em mente que sua função seria de acompanhamento – fato este que não se concretizou pois percebi que ele poderia ser protagonista dentro da canção. Inspirada em Blackbird de Paul McCartney e Stop this Train de John Mayer, brinquei com algumas sonoridades de acordes abertos sem saber exatamente quais eram. Estas tentativas resultaram em um arranjo cujo *groove* é sustentado unicamente pelo violão, tendo, além disso, função harmônica.

Compor letras, por sua vez, foi sempre meu maior desafio. Decidi contar algumas histórias que vivi com meu pai através das seguintes estrofes:

*Ainda lembro quando a gente brincava
Não tinha hora nem lugar pra sorrir
Não quer dizer que a gente ainda não brinque
O tempo passa, não tem como fugir*

*Quando eu quiser chorar
Dos teus braços que eu vou lembrar
Procurei dar o meu melhor
Quero ser teu orgulho maior*

*E se de alguém eu precisar
Pai, é no teu colo que eu quero estar
Se estiver com medo do que está por vir
Palavras de aconchego de ti vou ouvir³¹*

A melodia surgiu a partir da batida ao violão e a métrica da letra foi criada em ritmo constante. Após o solo, ocorre a repetição harmônica e melódica da primeira estrofe com a seguinte letra:

*Ainda lembro quando a gente jogava
Pode negar mas eu ganhava de ti
Você me dava tantas chances seguidas
Agora perco só porque cresci*

Segue-se, então, segunda e terceira estrofes caracterizadas como ponte e refrão. Nesta estrofe citada acima, relato sobre as partidas de tênis – esporte que meu pai pratica até hoje. Decidi contar sobre nossos jogos pois ali, naquele momento, éramos pai e filha jogando como iguais dentro de quadra: adversários que se respeitavam, se amavam e jogavam como iguais, mesmo com o objetivo comum de ganhar.

9.2 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

O registro desta canção não havia sido planejado para o projeto. Decidi que faria parte por ser a única letra que já compus e, por este fato, me encorajei a cantar. Devido à vasta experiência da cantora Ari Wink com arranjos vocais, pedi que criasse harmonias abrindo outras vozes. Convidei novamente o violonista Rafa Lope, tendo como referência de mixagem músicas no estilo *indie* e *folk*, com voz e violões dobrados. Rafa me avisou, na noite

³¹ Partitura em anexo, p. 55-56.

anterior, que havia cortado um dos dedos e que teria dificuldade para gravar no dia seguinte – o acaso surge aqui, novamente, como fator composicional durante o arranjo coletivo. Mesmo injuriado, ele se propôs a tocar tendo que alterar alguns dedilhados por pestanas ao violão. A intenção inicial era de que ele gravasse ambos os violões; durante o ensaio, porém, discutimos a possibilidade de registrarmos na mesma sala ao vivo, para criar o efeito de *reverb* natural do ambiente. Tal recurso, junto ao questionamento de “Por que não tocamos juntos?”, foram os motivadores para que eu gravasse uma das *tracks* ao violão.

Pelo fato da voz estar relacionada ao papel de cantora - que, segundo Lucy Green, seria uma das atividades consideradas aceitáveis para a mulher, ao lado de ser professora - já fui questionada diversas vezes se cantava. Não me enquadro apenas no papel de cantora, tendo em vista que sou compositora, instrumentista e improvisadora; desta forma, me coloco de forma híbrida neste contexto de uso da voz.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início do curso de música tive a pretensão de fazer, como projeto de graduação, a produção fonográfica de um álbum com músicas de minha autoria. Neste ano, concretizei tal planejamento e obtive, como resultado, o desenvolvimento de pensamentos críticos mais aprofundados sobre gênero e música e uma experiência de imersão em estúdio.

Estudar e pensar a música é uma tarefa complexa. O estudo exige um distanciamento de pré-concepções musicais eurocêntricas que nos são bombardeadas diariamente, tal como o sistema tonal ou a música chamada “erudita”. O repertório da universidade, porém, ainda é fortemente focado nestas perspectivas. Aprendi, a partir de vertentes etnomusicológicas e estéticas, que a música não deve ser analisada a partir de um único ponto de vista mas, ao contrário, pode ser pensada através de seu contexto histórico e cultural. Este pensamento crítico sobre o que geralmente não é questionado foi um dos fatores que mais contribuíram para minhas vivências dentro e fora da universidade; todas estas indagações, somadas ao breve estudo sobre epistemologias feministas, me fizeram evoluir como pessoa, de forma que passei a perceber as construções sociais e questionar suas validades. De acordo com Ayres (2016): “[...] a faculdade também se tornou um ambiente de constante questionamento e desconstrução das certezas e normalidades que balizavam o meu pensamento antes de entrar em contato com tantos vieses diferentes.” Jamile Ayres comenta sobre sua experiência (também vivida na UFRGS) sobre este processo de desconstrução, o qual me referi anteriormente. Me identifiquei com esta descrição e levarei estes questionamentos para todos os âmbitos possíveis.

A experiência de estúdio, por sua vez, foi uma surpresa agradável: não imaginava o quanto seria satisfatória esta imersão em ensaios, gravações, mixagens e masterizações. Fiz questão de participar da mixagem e acabei aprendendo muito com o processo. O contato constante com profissionais da área, colegas e com a música em si me fizeram criar – principalmente em termos de arranjo – e me motivaram a registrar composições que pensava que não fariam parte do projeto.

Durante a faculdade existiram muitas exigências que se tornaram prioridades; toquei muito e criei pouco. Senti que este projeto final foi uma

compilação de minhas composições e o registro das mudanças de comportamento ao longo destes quatro anos – seja pelo acréscimo de solos ou melodias não planejadas anteriormente, ao “pensar música” de forma diferente. Senti grande satisfação em poder contar com amigos, colegas, professores e profissionais que me ajudaram no processo e os quais confiei do início ao fim.

Portanto concluo, a partir destas reflexões, que a identidade artística a qual procurei explorar ao longo deste período de tempo não precisa ser definida ou limitada por gêneros musicais específicos. Meu papel como mulher, pianista, improvisadora e – após novas experiências de estúdio – cantora e violonista, está em minhas vivências e as tentativas de desconstrução de uma visão machista, heteronormativa e eurocentrizada serão diárias: o desenvolvimento deste pensamento crítico me deixou mais consciente acerca destes questionamentos. A partir deles, finalizo refletindo sobre a função do papel, que não consegue descrever a música de forma genuína: as reflexões deste trabalho podem alterar a percepção e compreensão de minhas composições, mas a música, a meu ver, deve falar por si.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo como modo de criação*. Revista Olhares: Editora da Escola Superior de Artes Célia Helena, 2009, p. 48-51.

AYRES, Jamile Staevis. *A voz como base e elemento de performance em composições instrumentais*. Trabalho de conclusão de graduação para o curso de Música Popular. UFRGS: Porto Alegre, 2016.

BAENA, Pâmela Keiti. *Rock around the clock: A difusão do rock em território brasileiro*. In: Congresso Internacional de Estudos do Rock, 2, 2015, Cascavel/Paraná. *Resumo*. Paraná: Unioeste, 2015, p. 23.

CAMARGO, Cesar; LUBAMBO, Romero. *Duo*. Trama, 2002, 1CD.

CAMPOS FONSECA, Susan. *Eliane Elias "Fallen Diva": musicar una corpografía*. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Vol. 3. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 233-275.

DOMENICI, Catarina Leite. *A performance musical e o gênero feminino*. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Vol. 3. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 89-109.

GREEN, Lucy. *La afirmación de la feminidad: Mujeres que cantan, mujeres que capacitan a otros*. In: GREEN, Lucy. *Música, género y educación II*. Madrid: Morata, 2001.

Hipotipose. Dicionário online de português Dicio. 21 nov. 2017 (Disponível em: <<https://www.dicio.com.br>> Acesso em 21 nov 2017.)

LOPES, Rafael. Entrevista [out. 2017]. Entrevistadora: Mariane Kerber, Porto Alegre, 2017.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. Si alguien llama a tu puerta... 6 mar 2017. (Disponível em: <<https://trianarts.com>> Acesso em 22 jan 2018.)

MOISALA, Pirkko. *A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade*. Tradução de: Camila Durães Zerbiniatti. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.1-24.

PIEIDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PAIANO, Luciana Heineck. *Processos de criação das canções do CD: naturezas - essência e universo*. Trabalho de conclusão de graduação para o curso de Música Popular. UFRGS: Porto Alegre, 2015.

PREZ, Josquin des. *Missa Hercules Dux Ferrariae*. Ferrara: Imslp, 1503/04. 1 partitura (21 p.). Coral. Disponível em: <<http://imslp.org>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

RAVANELLO, Alexandre Motta. Entrevista [fev. 2017]. Entrevistadora: Mariane Kerber, Porto Alegre, 2017.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. *O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música*. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56

Mainstream. Dicionário online Linguee. 17 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.linguee.com.br/>> Acesso em 17 nov. 2017.

NOGUEIRA, Isabel. *Thea: Por uma metodologia artística e feminista*. Linda, revista sobre cultura eletroacústica. Ano 4, n. 6, 02/out/2017. Disponível em: <<http://linda.nmelindo.com/2017/10/thea-por-uma-metodologia-artistica-e-feminista-2/>> Acesso em: 13/nov/2017.

SABATELLA, Mark. *Uma Introdução à Improvisação no Jazz*. Estados Unidos: 1992 – 2000 Outside Shore Music. Tradução Cláudio Brandt, p. 44.

UEHARA, Hiromi. *Place To Be*. Universal Japan/Zoom, 2009, 1CD.

Voicings. Dicionário online Collins. Disponível em <<http://collinsdictionary.com>> Acesso em: 12 nov. 2017.

WINK, Ariane. Entrevista [dez. 2017]. Entrevistadora: Mariane Kerber, Porto Alegre, 2017.

Em Movimento

Mariane Kerber

Arranjo: Mariane Kerber e Rafael Lopes

$\text{♩} = 100$

A

p ME ME ME ME

3

5

p

7

9 *p*

11 *p*

13

15 **B** FΔ 3 B♭Δ FΔ B♭Δ

Samba

19 Gm7 FΔ/A B♭Δ C7(♭9)

21 FΔ B♭Δ FΔ B♭Δ

25 FΔ Gm7(9) FΔ/A B♭Δ

29 FΔ B♭Δ FΔ B♭Δ

33 Gm7 FΔ/A B♭Δ C7(b9)

35 *p*

37

Measures 37-38. Treble clef, bass clef. Measure 37 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a series of eighth notes with accents, and the left hand has a simple bass line. Measure 38 features a triplet in the right hand. Below the staves are five asterisks with wavy lines underneath, indicating fingerings or ornaments.

39

Measures 39-40. Treble clef, bass clef. Measure 39 continues the eighth-note pattern in the right hand. Measure 40 has a more active right hand with sixteenth notes. The left hand remains simple.

41

Measures 41-42. Treble clef, bass clef. Measure 41 has a fermata over the first eighth note in the right hand, with the word "ME" written above it. Measure 42 continues the eighth-note pattern. Below the staves are two asterisks with wavy lines underneath.

43

Measures 43-44. Treble clef, bass clef. Measure 43 has a fermata over the first eighth note in the right hand. Measure 44 features a repeat sign and a change in the right hand's texture. Below the staves are two asterisks with wavy lines underneath.

45

Measures 45-46. Treble clef, bass clef. Measure 45 has a first ending bracket labeled "1." and a fermata over the first eighth note in the right hand. Measure 46 has a third ending bracket labeled "3." and a sharp sign (#) above the first eighth note in the right hand. Below the staves are two asterisks with wavy lines underneath.

47

Musical score for measures 47-49. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. There are several dynamic markings: *Red.* under the first measure of the lower staff, and ** Red.* under the first measure of the second system.

50

Musical score for measures 50-52. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. There are several dynamic markings: *(Red.)* under the first measure of the lower staff, *Red.* under the first measure of the second system, and ** Red.* under the first measure of the third system.

53

Musical score for measures 53-55. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. There are several dynamic markings: *Red.* under the first measure of the lower staff, ** Red.* under the first measure of the second system, ** Red.* under the first measure of the third system, ** Red.* under the first measure of the fourth system, and ** Red.* under the first measure of the fifth system. The text *Em tempo* is written above the first measure of the fourth system.

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. There are several dynamic markings: *(Red.)* under the first measure of the lower staff, ** Red.* under the first measure of the second system, ** Red.* under the first measure of the third system, ** Red.* under the first measure of the fourth system, and ** Red.* under the first measure of the fifth system. There are also some complex markings above the upper staff in the second system, including a double bar line and some symbols.

#6

Rafael Lopes

[A] $Cm7$ $Cm7/Gb$ $Ebm7$ $Bb7$

$Bb7M$ $Eb7M$ $Bbm7$ $Eb7$

$Ab9$ $Bb7$ $Fm7$ $Gm7$

$C7$ $D9$ $Bbm7$ $A7$ $Abm7$ $Gm7$

$Ab7M$ $Gb7M$ ϕ $Ab7M$ $Gb7M$ $Ab7M$

$Bbm7/Fb$ ϕ $Ab7M$ $Gb7M$ $Ab7$

Berklee college of music

B

E7M D7m b5 D7m 1/4# E7M D7m b5 B7M

Musical staff with notes and a 4-measure bracket.

D7m 7 D7 13 A7m 9 E7m b6 D7# 13 D7m 13 D7m b6

Musical staff with notes and 4-measure brackets.

C7# 13 Cm 7 b6 B7 13 Bbm 7 b6 A7# 13 Abm 7 13 G7m b3

Musical staff with notes.

Ab7M Gb7M Ab7M Gb7M Ab7M Gb7M Ab7M Gb7M Bbm 7 b5 / Fb

Musical staff with notes.

Final

Musical staff with notes and a final chord.

||

Rptd Lyr

Amiga Mía

Composição: Mariane Kerber

Gabriel García Marquez

Arranjo: Ariane Wink/ Mariane Kerber/ Sandro Bonato/ Saulo Poletto

A $\text{♩} = 75$ $D\Delta$ $A/C\sharp$ $Bm7(9)$ $B\flat7(9,\sharp11)$ $Am7(9)$ $D7$

Si al - guien lla - ma_a tu puer - ta_a - mi - ga mí - a,
 al - guien lla - ma_a tu puer - ta_y to - da - ví - a,

6 $G\Delta$ $A7$ $Bm7(9)$
 y al - go en tu san - gre la te_y no re - po - sa
 te so - bra tiem - po pa ra ser her - mo - sa

10 $G\Delta$ $A7$ $F\sharp m7$ $B7(\flat9)$
 y en su tal - lo de a - gua tem - blo - ro - sa, la
 y ca - be to - do_a - bril en u - na ro sa, y

14 $G\Delta$ $A7$ $Bm7/F\sharp$ $E7$ $G\Delta$
 fuen - te es u - na lí - qui - da ar - mo - ní - a.
 por la ro - sa se de - san - gra el dí - a.

18 $A7$ G/D D G/D
 $\text{♩} = 150$
 Si

A'

22 D G/D $1.G$ $D/F\sharp Em7$ $2.G$ $D/F\sharp Em7$ DA $A/C\sharp$
 Si al - guien lla - ma_a tu

26 $Bm7(9)$ $B\flat7(9,\sharp11)$ $Am7(9)$ $D7$ $G\Delta$
 puer - ta_y to - da - ví - a, te so - bra tiem - po pa

30 $A7$ $Bm7(9)$ $G\Delta$
 ra ser her - mo - sa y ca - be to - do_a - bril

34 $A7$ $F\sharp m7$ $B7(\flat9)$ $G\Delta$
 en u - na ro - sa, y por la ro - sa se

38 A7 Bm7/F# E7 GΔ A7
 B de - san - gra el di - a.

43 Bm7(9) F#m7(9) Bm7(9)

49 F#m7(9) GΔ 1.Em7(9)

55 2. A7 D G/D D G/D
 Si al - quien lla - ma a tu puer - ta u - na ma -

59 D G/D G D/F# Em7 D G/D D G/D
 ña - ña so - no - ra de pa - lo mas y cam -

63 D G/D G D/F# Em7 Bm7 A7 GΔ
 pa - ñas y aún crees en el do - lor y en la po - e - sí - a. Si a -

67 D G/D D G/D D G/D G D/F# Em7
 ún la vi - da es ver - dad y el ver - so e - xis - te,

71 D G/D D G/D D G/D G D/F# Em7
 si al - quien lla - ma a tu puer - ta y es - tás tris - te,

75 *rubato* GΔ A7 Bm7(9) GΔ A7 Bm7(9)
 a - bre que es el a - mor

79 GΔ A7 Bm7 D/F# GΔ BbΔ D9(13)

Canción de Libertad

Volar

Ariane Wink

Arranjo: Ariane Wink/ Mariane Kerber/
Sandro Bonato/ Saulo Poletto

Voz

Piano

Baixo elétrico de 5 cordas

Bateria

5 $\text{♩} = 115$

Vo.

Pno

B. El.

Bat.

9

Vo.  Liber-

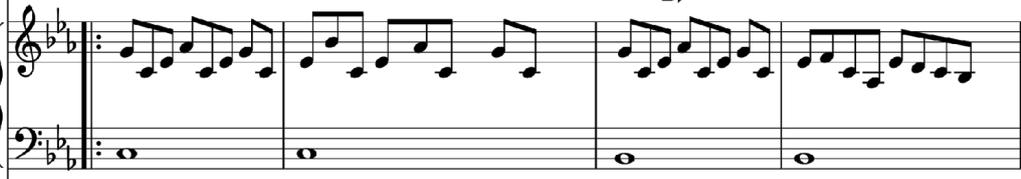
Pno  Am7(b5) AbΔ

B. El. 

Bat. 

13

Vo.  tad es lo que bus-co alcan-zar. Co-no-
tir el hielo en mi co-ra-zón y sen-

Pno  Cm7 Cm/Bb

B. El. 

Bat. 

17

Vo. *cer* al mun-do, de_a-quí, mas a - llá. Derre-
tir de nue - vo al gu-na_e-mo

Pno

B. El.

Bat.

21

Vo. *ción.* De_es - ta vi-da, no se lle - va na - da, ¿De que sir - ve tener si no

Pno *mf*

B. El. *mf*

Bat.

25

Vo. *vivir? No quero sentir-me a - ta - da A-brilas a-las, ca-er no me im-*

Pno

B. El.

Bat.

29

Vo. *pi-de de seguir, Vo - lar*

Pno

B. El.

Bat.

33

Vo.

Pno

B. El.

Bat.

Am7(♭5) A♭Δ

37

Vo.

Pno

B. El.

Bat.

Sole - dad. te estoy de - jando a - trás.

Cm7 Cm/B♭

mp

mp

41

Vo. El te - mor que sen - tí - a, ya no sien - to

Pno.

B. El.

Bat.

45

Vo. más. Aun - que sea un en - gaño sa - lir de aquí, mies - pí - ri - tu in quie - to no

Pno.

B. El.

Bat.

p

49

Vo. *quiere de-sis-tir* *Quie-ro_a - rran-car mis ca - de - nas, ten - go*

Pno

B. El.

Bat.

52

Vo. *ga-nas de,undí-a hu - ir y poder Vo - lar*

Pno

B. El.

Bat.

f

ff

56

Vo.

Pno

B. El.

Bat.

Cm/B \flat

Am7(\flat 5)

60

Vo.

Pno

B. El.

Bat.

A \flat Δ

Vo - lar

Cm7

ff

ff

64

Vo.

Pno

B. El.

Bat.

Cm/B \flat

Am7(\flat 5)

68

Vo.

Pno

B. El.

Bat.

A \flat Δ

Cm $_7^3$

Cm/B \flat

A \flat Δ_3

p

72 *rall.*

Vo.

Pno

B. El.

Bat.

Cm7 Cm/B \flat F7/A

Onde Quero Estar (Where I Wanna Be)

♩ = 95

Mariane Kerber

Am Am/G F#m7(b5)

1 2 3 4

5 Am Am/G F#m7(b5)

5 6 7 8

9 **A** Am7 Am/G F#m7(b5)

9 10 11 12

13 Am7 Am/G F#m7(b5)

13 14 15 16

17 Am7 Am/G F#m7(b5)

17 18 19 20

21 FA Em7 Dm7 G7(b9)/D

21 22 23 24

25 **B** C G6/B Am7 C/G

29 F C/E Dm7 E7(b9)

33 Am7 E7(#9)/G# Am/G F#m7(b5)

37 F C/E Dm7 Am

41 Am/G F#m7(b5) Am

45 Am/G F#m7(b5)

Lembrança

Mariane Kerber

Arranjo: Mariane Kerber/ Ariane Wink/ Rafael Lopes

♩ = 100

AΔ A(add13)A(add9) AΔ EΔ E(add13) E(add9) EΔ

5 AΔ A(add13)A(add9) AΔ EΔ E(add13) E(add9) EΔ

9 **A** AΔ EΔ

A - in - da lem - bro quan do_a gen - te _____ brin - ca - va
 A - in - da lem - bro quan do_a gen - te _____ jo - ga - va

13 AΔ EΔ

Não ti - nha ho - ra nem lu - gar pra _____ sor - rir
 Po - des ne - gar mas eu ga - nha - va _____ de tí

17 AΔ EΔ

Não quer di - zer que_a gen - te_a - in - da _____ não brin - que
 Vo - cê me da - vas tan - tas chan - ces _____ se - gui - das

21 AΔ EΔ **B** F# B

O tem - po pas - sa não tem co - mo _____ fu - gir Quan - do
 A - go - ra per - co só por - que _____ cres - ci

25 E A(add9) E F# B

eu _____ qui - ser cho - rar _____ dos teus

29 E A(add9) E F# B

bra - ços _____ que eu vou lem - brar Pro - cu -

33 E A(add) E F# B
 re i dar o meu me - lhor que - ro

37 E A(add9) EΔ B
 ser teu or - gu - lho mai - or

Refrão

41 A B E/B B A B E/B B A
 E se de alguém eu pre - ci - sar pai é no teu co - lo que eu que - ro - es - tar

45 B E/B B A B E/B B
 Se es - ti - ver com me - do do que es - tá por vir pa - la - vras de a con - che - go de ti v'ou

49 A G#m7(#5) A G#m G#m(add9)
 vir

53 G#m(add11) G#m A G#m7(#5) A

Solo

57 B Bsus AΔ A(add13) A(add9) AΔ EΔ E(add13)

61 E(add9) EΔ AΔ A(add13) A(add9) AΔ EΔ E(add13) E(add9) EΔ