

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

Alexandre Motta Ravanello

**Produção Fonográfica: reflexões acerca da experiência da
gravação de dez temas autorais do dueto
Ale Ravanello e Mari Kerber**

Porto Alegre
2017

Alexandre Motta Ravello

**Produção Fonográfica: reflexões acerca da experiência da
gravação de dez temas autorais do dueto
Ale Ravello e Mari Kerber**

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 parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Prass

Co-orientador: Prof. Ms. Jean Carlos Presser dos Santos

Porto Alegre

2017

Ravanello, Alexandre Motta

Produção Fonográfica: reflexões acerca da experiência da gravação de dez temas autorais do dueto Ale Ravanello e Mari Kerber / Alexandre Motta Ravanello. -- 2018.

47 f.

Orientadora: Luciana Prass.

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, 2018.

1. Música Popular. 2. KaAingang. 3. Blues. 4. Performance. 5. Harmônica. I. Prass, Luciana, orient. II. Presser, Jean Carlos, coorient. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Lembrar de todas as pessoas a quem devo agradecimentos não é tarefa fácil, pois muitas colaboraram para a conclusão deste memorial e merecem meu reconhecimento.

Aos meus queridos orientadores Prof.^a Dr.^a Luciana Prass e Prof. Mestre Jean Presser, que foram sempre atenciosos, dedicados e muito pacientes em todos os momentos, muito obrigado pela amizade e pela parceria.

Aos meus pais, Marisa e Alfredo e à minha amada irmãzinha e “primeira fã” Ivna, pelo apoio e incentivos diários.

À minha filha Ainoa pela torcida, palavras otimistas e pelo ombro amigo de todas as horas. À minha eterna amiga Cristina por dividir tantos desabafos e tantas comemorações.

Ao meu avô Nero, pela preocupação constante com o meu bem-estar.

À Didi, ao dindo Lairson, ao Arthur, ao Gui, à Bi, à Tícia e à Vavá por me fazerem sentir o maior popstar do mundo! Não teria graça fazer música se eu não pudesse compartilhá-la com vocês.

À minha sempre divertida e bem-humorada amiga, parceira musical, sócia e ídola Mariane Kerber por aceitar o desafio de idealizar, compor e gravar o presente projeto com dedicação plena e irrestrita.

Aos meus queridos e fiéis irmãos Nicola, Sérgio e Clark por entenderem a minha ausência nos últimos quatro anos, nenhum agradecimento será o bastante.

À minha querida orientadora de pesquisa Prof.^a Dr.^a Marília Stein pela paciência de lidar com as minhas reflexões precipitadas sobre etnomusicologia.

Agradeço a todo o corpo docente da UFRGS com que tive contato, por todo apoio e suporte oferecido durante estes quatro anos de curso.

Agradeço também aos meus alunos que acompanharam e compreenderam todos os momentos dessa jornada.

Aos meus colegas Ari, Dessa, Rodrigo, Henrique, Fernando, Hermes, Elvys, Jean e Saulo pelo som compartilhado e pelas risadas proporcionadas.

Aos generosos técnicos Richard, Cristiano, Cassiano e Clauber, todos do Estúdio Soma, pela ajuda, paciência e torcida genuína no sucesso desta empreitada.

Enfim, a todos aqueles que participaram, de alguma forma, para a conclusão deste trabalho, o meu muito obrigado!

RESUMO

Este projeto de Graduação em Música Popular consistiu na gravação de um álbum com dez composições, as quais eu divido autoria com a pianista e colega Mariane Kerber, bem como na realização deste memorial descritivo sobre todo o processo de produção fonográfica. Com foco em complementar e enriquecer o material musical produzido, contextualizando e justificando as letras das canções e as escolhas do dueto através das negociações realizadas, esse memorial é acompanhado pelos áudios com as gravações das composições, bem como das letras de todas elas.

Palavras-chave: Música Popular, Blues, Harmônica, Música no Rio Grande do Sul.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1 - Saxofone do Mississippi	14
Capítulo 2 - Blues é a raiz, o resto são frutos	17
Capítulo 3 – Produções fonográficas anteriores	20
3.1. <i>Ale Ravanello Blues Combo - Live at Mr. Jones</i>	20
3.2. <i>Gambona e Ale Ravanello - Bourbon Blues</i>	21
3.3. <i>Ale Ravanello Blues Combo - Alley Cat</i>	22
Capítulo 4 – Produção fonográfica atual – <i>Mari Kerber e Ale Ravanello - So Many Stories to Tell</i>	24
4.1. <i>Monday Morning</i> e a quebra de expectativa	24
4.2. <i>My Day</i> , Nietzsche e Madrigalismo.....	27
4.3. <i>You Make My Heart Skip a Beat</i> e os relacionamentos amorosos	29
4.4. <i>Right Across the Street</i> e o eurocentrismo	30
4.5. <i>Turnaround</i> e o desapego	32
4.6. <i>I Have Been Down</i> e as promessas que não serão cumpridas (por mais bem intencionadas que pareçam)	34
4.7. <i>Moving On</i> , o trem e a Alemanha	35
4.8. <i>Brainwash</i> , manipulação de massas e a arte de contar histórias	37
4.9. <i>You are Allowed to Play The Blues</i> e a dualidade Kaingang	40
4.10. <i>So Many Stories to Tell</i> e a frase: “- Faz o que eu digo, não faz o que eu faço!”	42
Capítulo 5. Considerações finais	45
Referências.....	47

Introdução

O primeiro contato que tive com a harmônica foi aos 17 anos, através do meu pai. Ele, músico amador “oficial” da família, já tocava violão e, por curiosidade, comprou uma harmônica. Porém, a minha curiosidade foi maior que a dele na tentativa de aprender a tocar o inusitado instrumento. Métodos com fitas cassete foram os primeiros recursos buscados, porém, somente após conhecer o professor e amigo Alex Rossi¹ é que reconheci a possibilidade de que a harmônica poderia se tornar o grande amor da minha vida.

Junto com a harmônica veio outro caso amoroso, o Blues², através de seus intérpretes. É difícil explicar a identificação por uma realidade tão diferente da minha. Negros, financeiramente muito pobres, quase cinco décadas mais velhos, cantando em uma língua que não era a minha, pareciam resumir, em poucas palavras e uma melodia inexplicavelmente familiar, os meus mais profundos sentimentos e angústias. Como eles, passei a ter o Blues e a harmônica como fiéis aliados na missão de amenizar o sofrimento por corações partidos e demais frustrações do cotidiano.

Aos 18 anos, conheci o guitarrista Nicola Spolidoro³, com quem comecei a compor e, até os dias de hoje, dividido, além dos mais importantes palcos, a autoria de quase a totalidade dos fonogramas publicados. Há dez anos decidi fundar o quarteto Ale Ravello Blues Combo⁴ Nicola e eu tivemos a sorte de encontrar musicalmente o baterista Clark Carballo⁵ e o contrabaixista Sérgio Selbach⁶, com quem já gravamos três álbuns e já recebemos quatro indicações ao Prêmio Açorianos de Música⁷.

¹ Alex Rossi (Blumenau, 1974), harmonicista.

² Gênero musical originado por imigrantes africanos no sul dos Estados Unidos.

³ Nicola Spolidoro (Porto Alegre, 1979), guitarrista.

⁴ Sobre o quarteto Ale Ravello Blues Combo e a cena blues de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, ver Deffaci, 2015.

⁵ Clark Carballo (São Gabriel, 1980), baterista.

⁶ Sérgio Selbach (Porto Alegre, 1984), contrabaixista.

⁷ O Prêmio Açorianos é uma premiação concedida pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, através de sua Secretaria de Cultura, para os trabalhos julgados melhores do ano nas áreas de música, teatro, dança, literatura e artes plásticas e é considerado o mais importante prêmio cultural do estado do Rio Grande do Sul.

Eu leciono harmônica há cerca de 15 anos, e o interesse pelo conhecimento acadêmico de música aconteceu por acaso e despretensiosamente quando um dos meus alunos de harmônica se interessou em prestar o concurso vestibular para o curso de bacharelado em música popular da UFRGS. Na intenção de sair da minha zona de conforto e, claro, de ajudá-lo a conseguir ter sucesso na empreitada, estudei muito para ensiná-lo. A curiosidade na eficácia dos ensinamentos me fizeram também prestar a prova específica. A aprovação nesta, e no vestibular, me proporcionaram uma oportunidade que eu não pude desperdiçar. Espero que a satisfação e a felicidade dos momentos que a referida escolha me propiciaram consigam ser expressadas no presente memorial.

No primeiro dia de aula, a primeira desconstrução. O professor de História da Música, Celso Loureiro Chaves⁸, após uma brevíssima fala de apresentação, coloca para tocar, em sequência, duas músicas. A primeira delas, na minha leiga primeira impressão, me parecia ser do meio erudito, de algum compositor sobre quem, imaginava eu, me seriam exigidos detalhes típicos das tradicionais provas de história, como ano de nascimento, detalhes da carreira e etc. Terminando a primeira das músicas, porém, me surpreendi ao escutar uma versão do clássico *standard* de jazz *Summertime*⁹.

Após a audição das duas músicas, o professor Celso disse que ambas eram gravações de performances do mesmo pianista, Keith Jarrett¹⁰, salientando a capacidade daquele pianista em interpretar, com naturalidade, diferentes repertórios onde eram exigidas habilidades muito distintas e

⁸ Celso Giannetti Loureiro Chaves (Porto Alegre, 1950) é compositor, pianista e professor da UFRGS.

⁹ "Summertime" é uma ária do compositor americano George Gershwin, de sua ópera *Porgy and Bess*, de 1935. A letra é de DuBose Heyward, autor do romance *Porgy* no qual a ópera se baseou, embora a canção também seja co-creditada a Ira Gershwin pela ASCAP. A obra logo se tornou um jazz standard muito popular e gravado com muita frequência, descrito como "sem dúvida... uma das melhores canções que o autor já fez... a composição altamente evocativa de Gershwin mistura elementos de jazz e os estilos das canções afro-americanas do sudeste dos Estados Unidos do início do século XX." [2] O compositor e letrista americano Stephen Sondheim descreveu as letras de Heyward para "Summertime" e "My Man's Gone Now" como "as melhores do teatro musical". A canção foi reconhecida como uma das canções com mais covers na história da música gravada, com mais de 38.100 versões gravadas por grupos e artistas solo. Gershwin declarou que essa música foi baseada em uma canção ucraniana de ninar, *Oi Khodyt Son Kolo Vikon* (Um Sonho Passa Pela Janela), que ele teria ouvido numa apresentação na cidade de Nova Iorque de Oleksander Koshetz, no Coral Nacional Ucraniano (Ganzelevitch, 2017).

¹⁰ Keith Jarrett (Allentown, 1945) é compositor e pianista estadunidense. As suas técnicas de improvisação conjugam o jazz a outros gêneros e estilos, como a música erudita, o blues, o gospel e outros.

específicas de diferentes gêneros musicais e formas de interpretação. Salientou o professor que, a partir do momento em que nos tornamos acadêmicos do curso de música, esta passa a ser objeto de estudo e, nesta condição, deve ser desvinculada de qualquer juízo de valoração estética pessoal. A partir de então, dia após dia, lentamente e pacificamente, fui mudando conceitos, perdendo preconceitos e me identificando com outros gêneros, estilos e maneiras de ver e entender o fazer musical. Musicalmente, eu não imaginava que seria uma experiência tão transformadora.

Um curso como é o curso de música da UFRGS tem uma peculiaridade que o diferencia dos demais. Por ser uma graduação em que se exige uma habilidade e um conhecimento prévios de música e, principalmente, por tratar-se de um curso muito concorrido, os próprios colegas já são uma enorme fonte de conhecimento. Além do corpo docente oficial, aprendizados valiosíssimos ocorrem a cada encontro na fila do bar, no intervalo entre as aulas e, principalmente, nas disciplinas de prática musical coletiva.

A colega Mariane Kerber, com quem divido a autoria dos dez temas que compõem este álbum, foi uma destas agradáveis surpresas que o curso me apresentou. Com apenas 17 anos, muito habilidosa ao piano, me disse que gostava muito de Blues e que havia participado, poucos meses antes de ingressar no curso, de uma *masterclass* com o pianista Sumito “Aryio” Arioshi¹¹, especialista em Blues, acompanhador dos maiores nomes da cena do Blues de Chicago. Começamos a tocar nos intervalos das aulas e, ainda no primeiro semestre de faculdade, ela começou a ter aulas com Luciano Leães, pianista portoalegrense que é referência internacional no estilo. O interesse da colega em se aprofundar no Blues me lembrou a época em que eu, naquela idade, buscava aprender com as referências que eu tinha ao meu alcance.

¹¹ Com formação em piano erudito, Ariyo toca o instrumento desde os 3 anos de idade. Desde 1973 se engajou num grupo de entusiastas do blues no Japão, formando suas primeiras bandas e não abandonando mais o gênero, desde então. Já tocou ao lado de verdadeiras lendas do blues, como os guitarristas Jimmy Rogers e Otis Rush. Atualmente é o pianista na banda de Billy Branch (gaitista de renome internacional), intitulada “Billy Branch and the Sons of Blues”. Ariyo também toca no seu estilo próprio Blues, Jazz, R&B, Funk e Gospel, seja solo ou com sua banda “Ariyo-C.” Apresentou-se como pianista solo no “Chicago Blues Festival” em 2003 e 2007 (sendo o primeiro músico asiático a participar desse festival), “Chicago Jazz Festival” em 2005.

As composições que trazemos a este projeto são a consolidação de duas marcantes transformações. A minha, em mostrar como esta experiência universitária permeou a minha maneira de compor e de referenciar um estilo ao qual eu me dedico há quase vinte anos, e a transformação da colega Mariane que, em quatro anos de convivência e absorção de um conhecimento musical que não é abordado no currículo, cujas sutilezas dificilmente são percebidas sem que o tempo permita, conseguiu desenvolver em paralelo ao denso conhecimento universitário.

Pretendo abordar aqui, como enfoques principais, o processo composicional dos temas musicais, a análise das letras das músicas, a preparação para a gravação, as peculiaridades do nosso dueto e o contraste de nossas experiências e vivências musicais. As reflexões trazidas aqui não tiveram seu foco em cifras, partituras ou frequências sonoras. Como parte da reflexão proposta, trago relatos de algumas das experiências das gravações anteriores às quais fiz parte nestas quase duas décadas de carreira musical.

Destaco que desde que comecei a compor temas de blues, as letras sempre surgiram em inglês, possivelmente porque sempre ouvi blues americanos que foram a base da construção da minha cultura musical. Além disso, sempre pensei que ao compor em inglês qualquer blueseiro do mundo poderia entender o que eu quero dizer. Desta forma, as canções aqui apresentadas também foram compostas em inglês.

Capítulo 1 - Saxofone do Mississippi¹²

O instrumento ao qual eu me dedico, a harmônica, tem características que costumam intrigar as pessoas em geral. Trata-se de um instrumento transpositor, onde o instrumentista costuma portar um *kit* com, normalmente, cerca de dez harmônicas. Como estou, é muito comum que os harmonicistas de Blues costumem utilizar uma maleta. A minha maleta de harmônicas carrega 16 harmônicas, oito delas em diferentes tonalidades de afinação.

Eu me dedico a dois tipos de harmônica. A harmônica diatônica de dez orifícios e a harmônica cromática. A diferença básica entre elas é que a primeira possui, essencialmente, uma escala diatônica, e a segunda possui a escala cromática. A harmônica diatônica é a harmônica mais utilizada no gênero Blues, por isso focarei principalmente nela as informações a seguir.

A disposição das notas em uma harmônica diatônica de dez orifícios foi criada por um relojoeiro alemão chamado Richter¹³, com a intenção de distribuir as notas no instrumento de forma que fosse possível executar, intercaladamente com as melodias, os acordes mais comuns no repertório folclórico alemão.

Assim sendo, Richter chegou ao seguinte formato:

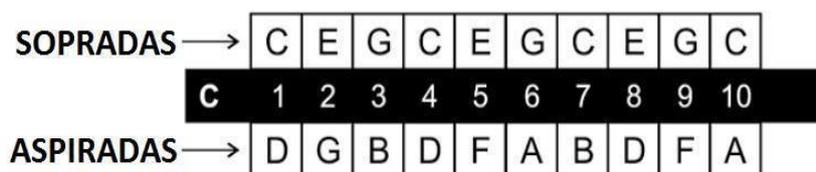


Figura 1: Esquema das notas na harmônica.

A harmônica diatônica, porém, tem uma peculiaridade que é responsável por torná-la um dos instrumentos mais característicos do estilo Blues. São as notas que não estão na escala à qual a harmônica foi projetada. Em uma harmônica diatônica afinada no tom de dó, por exemplo, é possível que, através de uma técnica denominada *bending*, sejam

¹² "A referência à região do estado do Mississippi decorre da relação sempre citada entre as origens do blues (ainda no final do século XIX e início do XX), onde um grande contingente de afro-americanos trabalhava nas plantações de algodão".

¹³ Joseph Richter – Alemanha, séc. XIX.

executadas, além das sete notas da referida escala diatônica, as notas dó#, fá#, sol# e lá#.

A técnica de *bending* na harmônica consiste em articular a língua com o objetivo de alterar a pressão e o volume de ar que está sendo utilizado para executar uma nota. Os *bendings* na harmônica alteram as notas executadas sempre no sentido descendente e gradual. A quantidade de possíveis semitons executáveis através desta técnica varia de orifício para orifício da harmônica, podendo chegar até uma variação de três semitons abaixo da sua nota natural, como é o caso do orifício nº 3 da harmônica diatônica, onde, tomando-se por referência a harmônica no tom de dó, teremos, além da nota si, as notas si bemol, lá e lá bemol. A forma como se utiliza as notas atingidas através do *bending* é, normalmente, por portamento, ou seja, é gradual, passando por todos os microtons existentes entre uma nota e outra, como a melodia vocal característica do estilo costuma fazer. Somadas às notas naturais da disposição do que foi organizado por Richter, uma harmônica diatônica de dez orifícios afinada em dó, fica com a seguinte possibilidade:



Figura 2: Esquema das notas na harmônica com a utilização de *bendings*.

Além destas peculiaridades, a harmônica diatônica de dez orifícios também tem uma característica trazida pelos músicos de Blues norte-americanos que, somada à técnica de *bending*, a torna um instrumento de muita expressão, que é a forma de empunhadura. No estilo Blues, a harmônica é empunhada com as mãos no formato de concha, onde uma das mãos pode, abrindo e fechando a concha, imitar um som que remete à articulação silábica vocal. Tal técnica é conhecida como “wah-wah”. A empunhadura referida pode ser representada através da seguinte imagem:

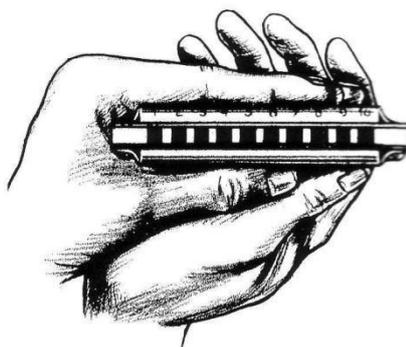


Figura 3: Empunhadura da harmônica no Blues.

Lendo o livro “The Land Where The Blues Began” (1995), do etnomusicólogo Alan Lomax (EUA, 1915-2002), me deparei com a descrição física de um músico como sendo de origem sudanesa. Curioso acerca das raízes musicais daquele país, consultei o livro “African Polyphony and Polyrhythm - Musical Structure and Methodology”, do também etnomusicólogo Simha Aron (Alemanha, 1930-). Fiquei surpreso ao ler a menção de um instrumento visto por pesquisadores na região sudanesa da África. O nome do instrumento é *Ivory Trumpet* (“trompete de marfim”) e trata-se de um dente de elefante do comprimento de um braço, em que o instrumentista utiliza a mão na extremidade com a intenção de abrir e fechar a passagem do ar, alterando a sonoridade. Pesquisadores que descrevem o mesmo instrumento sugerem que a alteração das notas é consequência da alteração da articulação labial ou lingual.

Quando eu li tal descrição, lembrei imediatamente na técnica de *bending* utilizada na harmônica-blues e na maneira como são utilizadas as mãos, onde se altera bastante a sonoridade final do som executado.



Figura 4: Ivory Trumpets.

Concluo, a partir destas relações, que a utilização da harmônica no gênero Blues foi resultado de uma comparação intuitiva entre as técnicas e maneiras de tocar o referido instrumento africano.

Capítulo 2 - Blues é a raiz, o resto são frutos

O fato de ter uma carreira relativamente longa ligada ao gênero Blues¹⁴ ao ingressar no curso de música popular, inicialmente, me trouxe um sentimento de estranhamento. Internamente eu questionava a utilidade que teria para mim, este denso conhecimento universitário. Todo o conhecimento musical que eu adquirira até então me fora passado através da oralidade. Detalhes percebidos em shows de músicos importantes da cena Blues, perguntas insistentes a amigos do meio musical e incansáveis escutas cuidadosas aos discos de grandes nomes da harmônica me deram as ferramentas necessárias para lidar com o meio da música popular, onde a grande maioria dos colegas de profissão trilham caminhos semelhantes.

No meio do Blues “tradicional” existe uma certa preocupação em se manter a fidelidade ao estilo. Há uma ambiguidade que é ponto de discussão constante entre músicos e entusiastas do meio: de um lado, busca-se ter a técnica necessária para a entrega de uma sonoridade convincente e comparável às referências do estilo, porém, por outro lado, como é um estilo que exalta a capacidade de improvisação, foge-se de uma sonoridade muito parecida com as referências do estilo. Dependendo do paradigma utilizado como referência, sempre se é fiel demais ou transgressor demais no que se está fazendo. É uma lógica proibitiva àqueles que transitam por outros gêneros musicais e tentam utilizar tal conhecimento no contexto deste estilo e, ao mesmo tempo, é uma lógica de continuidade indispensável à manutenção de um conhecimento transmitido através da oralidade.

No ano de 2015 eu fui convidado pela professora Marília Stein para participar do seu grupo de pesquisa em etnomusicologia. O foco dos trabalhos que fiz, e ainda faço parte, é a música indígena, em especial dos povos Guarani e Kaingang do RS, povos com mais de 15 mil anos de

¹⁴ Sobre as definições do gênero blues desde sua origem norte-americana, bem como, seus usos no contexto brasileiro, ver Deffaci, 2015.

existência, cuja cultura é transmitida através da oralidade. Um dos primeiros trabalhos que participei foi o registro de cantos por um grupo de professores Kaingang, da aldeia da Guarita, RS. Tratou-se da elaboração de material musical para seus estudantes, cuja demanda foi a gravação de um CD como material didático¹⁵

A ingenuidade de um pesquisador novato me levou a relacionar aquela lógica de preservação de um conhecimento originário e puro, como eu imaginava o estilo Blues “tradicional” que eu referencio desde que comecei a tocar, à intenção daquele grupo de professores Kaingang ao registrar os seus cantos em CDs. Tais registros, pensava eu, provavelmente tinham a intenção de impedir que a cultura Kaingang se perdesse.

[...] Para a presente reflexão, é válido o diálogo com a referência bibliográfica indicada, a exemplo da monografia de Mônica Arnt, “Os cânticos de guerra entre grupos Kaingang na Grande Porto Alegre” (2005). O referido estudo reflete sobre o fato de que os Kaingang, ao demonstrarem publicamente os seus cantos e danças, optam por um repertório de cantos e danças de guerra, motivados pela carga política da mensagem que querem passar aos não-indígenas, principal público das apresentações analisadas em sua pesquisa etnográfica. A experiência desta pesquisadora trouxe o mesmo questionamento sobre a motivação da escolha do repertório pelos professores Kaingang neste projeto. Partindo da hipótese de que o destino didático do registro deveria envolver o interesse em preservar e perpetuar o conhecimento tradicional do grupo, para que os alunos pudessem ter acesso a elementos originários da sua cultura, em um segundo momento, por sua vez, colocaram-se em perspectiva outros elementos que compõem as memórias sonoras deste povo, que envolvem um complexo engajamento social intra e interétnico e variadas formas sonoras de afirmação identitária como coletividade, lidos muitas vezes por não-indígenas como externos à cultura Kaingang. Percebemos, desde dentro do projeto e a partir das discussões em curso, como elementos que em uma escuta rápida se associam ao mundo moderno, urbano, não-indígena, são incorporados e ressignificados pelo grupo, apropriados, já há muito tempo ou nos últimos anos, a suas memórias e tradições. Neste sentido, a gravação destes cantos em um CD didático Kaingang reforça que tais elementos musicais e sociais se tornaram e são componentes do complexo musical Kaingang, na medida de sua prática, no cotidiano, em suas festividades, nas escolas e, inclusive, no âmbito deste projeto [...]. (RAVANELLO, 2016).”

Como relata o excerto acima, eu fiquei surpreso ao me deparar, entre os Kaingangs, com músicas muito semelhantes às músicas contemporâneas do contexto musical não-indígena. Além disso, também fiquei surpreso ao ver

¹⁵ A iniciativa fez parte do projeto Saberes Indígenas na Escola, que se ocupa da formação continuada de professores indígenas, promovido pelo governo federal, através do Programa ForProf, do Ministério da Educação.

a opção por gravarem o hino nacional brasileiro em língua Kaingang. Logo o hino nacional, que, na minha concepção, representaria o povo colonizador, responsável pelo extermínio daquele povo.

A experiência relatada acima me fez entender que, para o povo Kaingang, a assimilação e a incorporação de expressões de novas culturas à sua representa uma transformação natural. A lógica de adaptação torna-se quase óbvia quando pensamos em como os indígenas se relacionam com a natureza. É uma característica que representa força ao invés de fraqueza. Aprender com o novo, assimilar o novo, adaptar-se a ele e tornar-se parte dele é enriquecedor.

Capítulo 3 – Produções fonográficas anteriores

3.1. *Ale Ravello Blues Combo - Live at Mr. Jones*

Junho de 2009, as manchetes dos maiores telejornais do país retratavam a mesma notícia: Epidemia do vírus H1N1, mais conhecida como “Gripe Suína”. Aeroportos com voos reduzidos, principalmente os que se dirigiam ao principal foco da epidemia, Buenos Aires, na Argentina. No Brasil, o primeiro caso de contágio foi registrado na cidade de São Gabriel, no RS.

Na ocasião o quarteto *Ale Ravello Blues Combo* se preparava para a sua primeira turnê internacional, programada há três meses. Destino principal: Buenos Aires. Primeira parada: São Gabriel. A viagem seria de carro e, apesar das advertências e sugestões de amigos e familiares, o grupo decidiu por fazer a viagem.

Em São Gabriel, terra natal de Clark, um dos membros do grupo, não pareceu educado negarmos o mate oferecido pelos seus pais, carinhosos e saudosos anfitriões. Chegando em Buenos Aires, ficamos todos hospedados no pequeno apartamento do amigo e grande gaitista argentino Nicolás Smoljan, que, ao cumprimentar, deu em cada um de nós o tradicional beijo argentino e prontamente pediu algumas pizzas, cuja tradição entre os amigos da casa era a de que fossem comidas com as mãos. A tal ponto, o primeiro espirro parecia ser iminente.

A *tour* previa somente dois shows, o primeiro deles no *Contacto Bar*, pequeno bar no centro de Buenos Aires, e o segundo show seria no renomado *Mr. Jones Pub*, bar que é rota costumeira dos maiores nomes do Blues mundial em suas turnês pela América do Sul.

O show no *Contacto Bar* contou com a presença de três dos maiores nomes da harmônica argentina, Nico Smoljan, Franco Capriatti e Adrian Jimenez. Na noite seguinte, ao chegarmos no *Mr. Jones Pub*, o proprietário Rogelio Rugilo nos recebeu muito bem e, após uma atenciosa e minuciosa passagem de som, me perguntou, em tom informal, se eu me importaria que o show fosse gravado. Imaginando que seria um registro amador e despretensioso, eu permiti sem dar muita importância ao pedido. Após o show, Rogelio me chamou para conhecer o lado de trás do balcão, onde ele me mostrou uma interface de áudio de alta qualidade, com oito canais

independentes, pela qual ele tinha gravado todo o show. Rogelio nos cedeu, gentilmente, uma cópia integral do registro.

De volta ao Brasil e analisando com calma o material gravado na Argentina, concordamos que existia um grande potencial e que este poderia ser o álbum pioneiro do quarteto. A mixagem e a masterização foram realizadas no meu *Home Studio*, utilizando o conceituado aplicativo *Pro Tools*. A busca por uma sonoridade crua pretendia destacar a *performance* e a emoção do momento. A primeira tiragem deste primeiro CD foi pequena, apenas para que houvesse tempo necessário para o lançamento em grande estilo, no aclamado *Buenos Aires Blues Festival*, em outubro do mesmo ano.

A chancela de que o caminho foi bem escolhido veio através da minha indicação a melhor intérprete no Prêmio Açorianos da Música na categoria Blues e Jazz de 2010.



Figura 5: Capa do disco “Ale Ravello Blues Combo - Live at Mr. Jones”

3.2. Gambona e Ale Ravello - Bourbon Blues

Em 2009 eu conheci o guitarrista e vocalista riograndino Gambona¹⁶, com quem desenvolvi uma grande afinidade musical em pouco tempo de convivência. Após vários shows em dueto, decidimos gravar o álbum Bourbon

¹⁶ GAMBONA (Eduardo da Silva Quintian), natural de Rio Grande (RS), morando atualmente em Porto Alegre (RS). Autodidata, com mais de trinta anos de carreira musical, morou em São Paulo (onde teve os primeiros contatos com a guitarra), Paraná e Santa Catarina. Entre 1997 e 1998 viajou para os E.U.A., Espanha e Portugal, onde teve contatos com músicos locais e participou de várias jams de blues e rock. Além de participar de várias bandas de blues, rock, folk, pop e instrumental, acompanhou diversos cantores e compositores, participou também de jam-sessions com Big Allambick, Blues Etílicos, Fernando Noronha & Black Soul, André Christóvam, Robson Fernandes, Val Tomato, Ale Ravello, Andy Boy, Gaspo Harmônica, Nivaldo Ornellas, Robertinho Silva e Ary Piassarollo, e recentemente participou do projeto Rock De Galpão, substituindo o guitarrista original em alguns shows.

Blues. Gambona tinha algumas composições de Blues em parceria com outros compositores que decidimos gravar. O álbum teve o total de dez músicas, seis delas autorais e inéditas. Optamos por gravar as músicas em meu *Home Studio* pela possibilidade de extrair o máximo de incontáveis tentativas de execução ao vivo. A liberdade de não ter o compromisso de horário foi determinante para a qualidade do trabalho final e rendeu ao parceiro Gambona o Prêmio Açorianos de melhor instrumentista na categoria pop de 2011.



Figura 6: Capa do disco “Gambona e Ale Ravello - *Bourbon Blues*”

3.3. Ale Ravello Blues Combo - Alley Cat

O terceiro álbum do quarteto Ale Ravello Blues Combo foi gravado enquanto eu já cursava a faculdade de música e teve muitos elementos trazidos do meio universitário. O primeiro deles foi a comparação feita entre a intenção do grupo em registrar somente temas autorais, sem participações de quaisquer músicos além do quarteto, com o conceito de arte minimalista.

Neste álbum, diferente do que foi feito nos anteriores, as músicas gravadas foram tocadas durante quase um ano em shows da banda, o que tornou os arranjos e nuances de execução muito mais naturais e orgânicos.

Normalmente, uma das preocupações que se tem ao gravar um álbum é a de que existam variações de sonoridade entre as músicas, para evitar a monotonia e perda de interesse por parte do ouvinte ao escutar as músicas

em sequência. Por causa disso, nos álbuns anteriores, nos preocupamos em contar com participações especiais que trouxessem esta variação ao álbum.

Desta vez não havia espaço para participações especiais, os arranjos estavam extremamente coesos. O grupo concordou que, desta vez, a cereja do bolo era justamente o entrosamento do quarteto. Deveríamos evidenciar isso. A ideia de extrair o máximo de conteúdo com o mínimo de elementos nos levou a utilizar tal concepção no sentido de variar timbres e formas de captação que não haviam sido utilizadas nos álbuns anteriores do quarteto. A harmônica foi captada de forma acústica em algumas músicas e com o uso do amplificador de valvulado em outras, o contrabaixista Sérgio utilizou o baixo acústico quase na maioria das músicas, mas também utilizou o contrabaixo elétrico em outras.

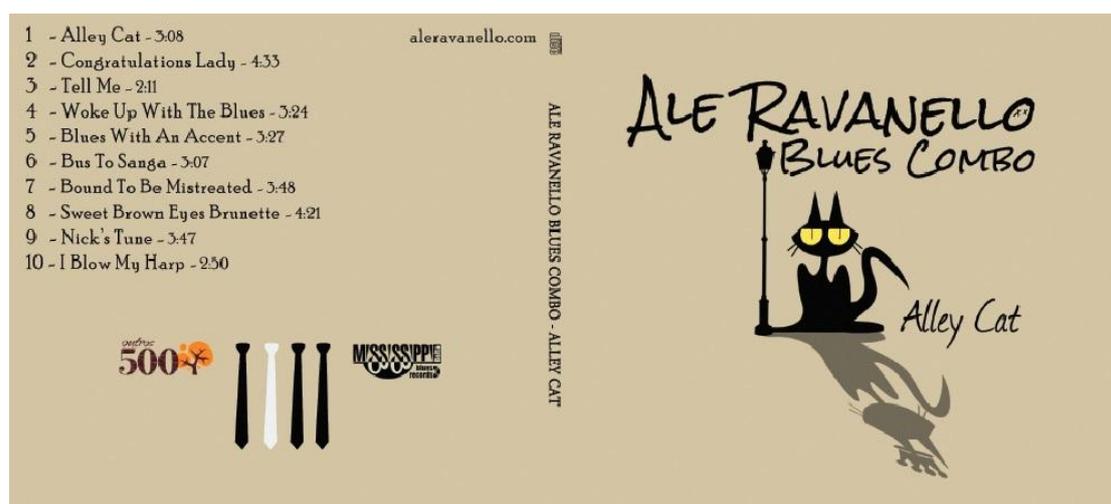


Figura 7: Capa do disco “Ale Ravello Blues Combo – Alley Cat”.

Capítulo 4 – Produção fonográfica atual – *Mari Kerber e Ale Ravello - So Many Stories to Tell*

Cada uma das canções trazidas aqui conta uma história diferente. São histórias, porém, que de alguma forma se conectam. O álbum “inicia”, por exemplo, em uma segunda-feira de manhã. O narrador da história da quinta faixa, como menção ao quinto dia da semana, começa a sua narrativa com a frase “Noite chuvosa de uma sexta-feira”. A sexta faixa, por sua vez, é parte da mesma história da faixa anterior, só que contada através dos olhos de outro personagem.

A criação e a proposta de cada história foram inspiradas em situações que vimos e vivemos e não necessariamente representam nossas opiniões ou as nossas vidas. A sugestão é a de que as músicas que sejam escutadas e as palavras seguintes sejam lidas com a leveza e com o espírito de quem está assistindo a uma obra de ficção, onde qualquer semelhança com a realidade, possivelmente, não passe de mera coincidência. Mariane e eu escolhemos, como nome do álbum, o nome da décima canção, *So Many Stories to Tell* (Tantas histórias para contar), como uma consolidação destes dez contos.

As letras das músicas são, em sua totalidade, na língua inglesa. Para facilitar a compreensão, irei me referir e lidar com suas traduções.

Os registros aconteceram integralmente no Estúdio Soma¹⁷, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, entre novembro e dezembro de 2017.

4.1. *Monday Morning* e a quebra de expectativa¹⁸

O telefone começa a tocar ao longe, ou é o despertador? Você alcança o telefone, a foto e o nome do chefe acusam uma ligação e te fazem arregalar os olhos! Você não atende pensando em uma desculpa e lembra que a reunião começou há 20 minutos! A sua cabeça dói, o alarme continua

¹⁷ Por via de convênio firmado entre a UFRGS e o Estúdio Soma, através de licitação pública, aulas de Prática Musical Coletiva, de Prática de Estúdio Digital, bem como Projetos de Graduação em Música Popular são realizados nas dependências do referido estúdio, um dos mais bem equipados da cidade de Porto Alegre. Para esse trabalho contei com os técnicos Cristiano e Richard na mixagem e masterização.

¹⁸ Áudio em anexo.

tocando, ou é uma sirene? Todos estão correndo, disseram que o navio está afundando, sinais de alerta são transmitidos pelo rádio dizendo que o avião está caindo, seus olhos estão se fechando e você está pegando no sono de novo.

Quem de nós nunca acordou e, pensando que estava cumprindo as rotinas matinais, acordou novamente percebendo que tudo era um sonho e que nem tinha acordado ainda? E quem de nós nunca acordou naqueles dias em que, desde o primeiro abrir de olhos, tudo parece dar errado, as coisas fáceis são difíceis e as difíceis impossíveis?

Monday Morning inicia com uma frase descendente na região grave do piano seguida de uma parada brusca, fazendo alusão a uma situação onde se está caindo e, com a parada, chega-se ao chão. No silêncio que segue, a harmônica repete, no contratempo do tempo proposto pelo piano, um acorde que nos remete ao som de um alarme tocando. A voz começa em interpretação hesitante, como se não estivesse preparada para começar, e canta a primeira estrofe inteira sem pausas para respirar. A segunda estrofe inicia com uma interpretação mais controlada, como se o personagem estivesse retomando o controle da situação, porém, em seguida o caos volta à tona e, novamente, não há tempo para respirações, terminando o ciclo em tom de desespero. Segue a letra e sua tradução:

It's Monday morning, your phone is ringing, you're late
 Your boss is calling your head is aching, mayday
 Your ship is sinking your plane is falling, asleep
 It's Monday morning, it's ringing, it's aching so
 It's Monday morning
 You grab a coffee, and take a shower, you're late
 Your phone is ringing, your boss is calling, your head is aching,
 it's Monday morning, you're late
 Your ship is sinking, your plane is falling
 Your eye is closing and you're falling asleep again

Tradução:

É segunda de manhã, o seu telefone está tocando, você está atrasado
 Seu chefe está ligando, sua cabeça está doendo, mayday
 Seu navio está afundando, seu avião está caindo, no sono
 É segunda de manhã, está tocando, está doendo tanto
 É segunda de manhã
 Você pega um café, toma um banho, você está atrasado,
 Seu telefone está tocando, seu chefe está ligando, sua cabeça está doendo, é segunda de
 manhã, você está atrasado
 Seu navio está afundando, seu avião está caindo, seus olhos estão se fechando e você está
 pegando no sono de novo

A incerteza contínua que a letra da música retrata também é refletida na sua estrutura, que não tem as repetições utilizadas normalmente nos temas compostos por referências do estilo. A estrutura de doze compassos de Blues comumente utilizada envolve três etapas: uma afirmação, a repetição desta afirmação modificada e a conclusão desta afirmação. A estrutura da presente canção contextualiza o ouvinte nas primeiras duas frases:

“É segunda de manhã, seu telefone está tocando, você está atrasado
Seu chefe está ligando, sua cabeça está doendo, *mayday!*”

Supõe-se, até então, que o personagem vai levantar e que a rotina diária vai começar. A primeira palavra que quebra a expectativa é *mayday*, por ser estranha ao contexto proposto. As duas frases seguintes retratam uma situação surreal:

“O seu navio está afundando, seu avião está caindo, no sono.”

Neste momento pode-se interpretar que a preocupação e o sentimento de emergência foram transferidos para um sonho, onde o “navio está afundando e o avião está caindo”.

A primeira estrofe da música termina com a quebra de expectativa na estrutura, conforme mencionado anteriormente:

“É segunda de manhã, está tocando, está doendo, então..
É segunda de manhã.”

A retomada dos termos “segunda de manhã”, “está tocando” e “está doendo”, em uma sequência que repete, a cada um destes termos, a mesma frase melódica, tem a intenção de enfatizar o incômodo caótico da situação.

A segunda estrofe inicia com a continuação da rotina matinal, repetindo, na primeira frase, a estrutura da primeira estrofe:

“Você pega um café, você toma um banho, você está atrasado..”

Na segunda frase, uma nova quebra de expectativa acontece:

“É segunda de manhã, seu telefone está tocando, seu chefe está ligando, sua cabeça está doendo, é segunda de manhã, você está atrasado..”

Os termos “É segunda de manhã”, “seu telefone está tocando”, “seu chefe está ligando”, “sua cabeça está doendo” e, novamente, “é segunda de manhã”, utilizam a mesma frase melódica, também com a intenção de enfatizar o incômodo do momento, agora agravado, com uma repetição a mais (de três para quatro períodos), o que gera a dúvida no sentido de que, por uma fração de segundo, o ouvinte não tem certeza de quantas repetições ainda estão por vir.

A frase seguinte retoma o cenário surreal da estrofe anterior:

“O seu navio está afundando, o seu avião caindo”

A segunda estrofe termina com o narrador mudando a sua posição para uma perspectiva externa à impressão do personagem, dizendo:

“Os seus olhos estão se fechando e você está pegando no sono de novo..”

Neste momento ficamos na dúvida se o personagem acordou realmente, ou se, desde o primeiro piscar de olhos após o primeiro despertar, tudo foi um sonho.

4.2. *My Day*, Nietzsche e Madrigalismo¹⁹

A presente canção chama-se *My Day*. Segue a letra e sua versão traduzida:

My day is a happy day
When you are in it
My day ain't no rainy day
When you are in it
At the end of it, as a
make-believe, I would repeat it
My day is a happy day
When you are in it

¹⁹ Áudio em anexo.

My night is a happy day
 When you are in it
 My night ain't no dark night
 When you are in it
 At the end of it, as a
 make-believe, I would repeat it
 My night is a happy night
 When you are in it

Tradução:

O meu dia é um dia feliz,
 quando você está nele
 O meu dia não é chuvoso
 Quando você está nele
 E quando ele chega ao fim, como
 um faz de conta, eu o repetiria
 O meu dia é um dia feliz
 Quando você está nele
 A minha noite é uma noite feliz,
 Quando você está nela
 A minha noite não é chuvosa
 Quando você está nela
 E quando ela chega ao fim, como
 um faz de conta, eu a repetiria
 A minha noite é uma noite feliz,
 quando você está nela

Recentemente, na disciplina de Estética da Música, nos foi apresentada, pelo professor Raimundo Rajobac, a seguinte leitura:

O Eterno Retorno Nietzsche. O maior dos Pesos - E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e lhe dissesse: "Esta vida, como você está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente tudo na mesma sequência e ordem - e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente - e você como ela, partícula da poeira! - Você não se prostraria na poeira e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim que falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: "Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!". Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, "Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?, pesaria sobre os seus atos como maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não 'desejar nada além dessa última, eterna confirmação chancelada? (Nietzsche, 2001).

A leitura me lembrou o filme "Questão de Tempo"²⁰ (2013), onde o protagonista tinha, como herança de família, o "poder" de voltar no tempo.

²⁰ Filme inglês com direção de Richard Curtis (2013).

Com este poder, o romântico protagonista tinha a chance de “viver novamente” dias felizes da sua vida. A inspiração da letra veio de uma conversa com a colega Mariane Kerber sobre o filme citado, onde, fazendo menção ao quão divertido e agradável fora o corriqueiro e aparentemente simples dia que passáramos juntos na UFRGS, concordamos que, se tivéssemos tal poder, repetiríamos aquele dia, em cada detalhe, sem qualquer alteração.

4.3. *You Make My Heart Skip a Beat* e os relacionamentos amorosos²¹

A melodia deste tema instrumental foi composta originalmente em compasso quaternário. Como característica marcante do tema, tem-se a conexão da última nota como sendo já a primeira da próxima repetição, suprimindo-se a expectativa de conclusão da frase. Como referência a tal característica, imaginei um título que sugerisse precipitação e impulsividade. A frase que denomina a música, “*You Make My Heart Skip a Beat*”, é encontrada corriqueiramente em letras do estilo Blues.

O tema busca retratar o contraste entre momentos racionais e impulsivos do relacionamento entre os dois personagens que protagonizam a situação. Como referência à racionalidade, imaginamos que seria interessante a menção ao compasso 5/4. Na intenção de fazer referência a um relacionamento onde, no início, duas pessoas tem a preocupação em evidenciar qualidades, disfarçar defeitos, esclarecer regras e limites, com o uso da racionalidade de forma prioritária, decidi adaptar o tema ao compasso 5/4 para o começo da música. Demonstrando uma situação hipotética onde, conforme se vai ganhando e conquistando a confiança um do outro, o tema é repetido, agora em compasso quaternário, ganhando mais *swing* e articulações improvisadas que não existiam na situação anterior. A referência do sentido do título ocorre de forma literal, onde um pulso de cada compasso é suprimido. Como entrega total às emoções, ambos os instrumentos improvisam igualmente, até que, como pode acontecer quando uma das partes de um relacionamento se sente ferida, injustiçada ou traída, é retomado o tema em compasso 5/4, revistas as regras, alteradas e

²¹ Áudio em anexo.

renegociadas. Na presente situação, como em muitas na vida, tal negociação é constante e cíclica, e a confiança é reconquistada aos poucos, o tema termina em compasso quaternário, como se o ciclo fosse começar novamente.

4.4. *Right Across the Street* e o eurocentrismo²²

A composição *Right Across the Street* veio de uma reflexão que tive em uma manhã corriqueira em que saía de casa para ir para a aula da faculdade e olhei para o outro lado da rua, onde, em uma área verde ocupada, existem algumas dezenas de casas muito humildes nas quais vivem pessoas com uma realidade financeira de extrema pobreza. Eu cresci vendo aqueles vizinhos e sabendo daquela realidade crua, onde muitos não tem água encanada nem luz elétrica. Uma realidade dominada pelo tráfico de drogas, onde assassinatos são frequentes e as chances de uma vida mais digna são muito pequenas. Uma realidade que, apesar de muito próxima, do outro lado da rua, é muito distante da minha.

Uma vez li uma frase, pichada em um muro de rua, que me faz até hoje pensar muito sobre a forma como as coisas que fazem parte do nosso cotidiano se tornam “normais” e “aceitáveis”. A frase era: “De tanto fingir que não vê, você acaba não vendo que finge.” A comoção que sentimos ao ver algo acaba sendo amenizada pela frequência com que vemos aquilo. A canção *Right Across The Street* retrata a angústia diária que o protagonista sente pelo simples fato de saber que logo ali, do outro lado da rua, a vida é tão mais difícil que a dele. Um simples banho quente, uma cama confortável e um café da manhã o angustiam por saber que tal realidade representa uma vida de luxo, se comparada às deles.

Nesta interpretação, a colega Mariane canta, repetidamente, a frase “*Right Across The Street*” na primeira estrofe. Imaginamos que uma interpretação suave daquela frase traria a referência da “voz da consciência” do personagem. Intercaladamente, e em gradual inquietação, o personagem retrata o que vê, diariamente, do outro lado da rua. Ambos terminam a estrofe juntos com a frase: “Está lá, e não vai mudar”.

²² Áudio em anexo.

A segunda estrofe inicia com o personagem relatando a sua rotina e, desta vez, a voz feminina intercala as frases iniciais complementando e salientando o conforto daquela rotina até que, em tom de indignação, o personagem ocupa toda a metade final da sequência com as frases: “O café da manhã está na mesa, mais uma conversa cotidiana, mas eu não consigo parar de pensar, como um sino que não pára de tocar que..” E a primeira estrofe retorna como uma continuação da segunda, configurando um eterno retorno à origem do incômodo.

Em uma segunda etapa, a minha reflexão me levou a imaginar como os vizinhos se sentem realmente, ou seja, se, para eles, a minha realidade é “melhor” que a deles, se eles trocariam a realidade deles pela minha se tivessem a oportunidade. Tal reflexão me fez pensar se esta concepção não é uma visão trazida pela cultura eurocêntrica que sempre tive contato. O padrão de uma vida “confortável” que o “eu” eurocêntrico tem, por exemplo, considera “normal” que uma pessoa “sacrifique” oito horas do seu dia fazendo algo que não lhe traz prazer nenhum para, nas oito horas restantes, “aproveitar a vida”. Será que, do outro lado da rua, aqueles vizinhos não me vêem diariamente passando, imaginam a minha realidade, e sentem a mesma “angústia” que eu sinto por eles?

Falando sobre isso com a colega Mariane, decidimos representar esta ambiguidade no solo de piano. Mariane faz menções melódicas que mesclam temas conhecidos do meio erudito e do jazz com frases improvisadas de Blues. As referências melódicas dos compositores *Grieg*²³ e Gershwin tem a intenção de representar o lado da rua do personagem, pela sua visão eurocêntrica da situação. As frases de Blues, por sua vez, tem a intenção de representar o outro lado da rua, onde as situações vividas se assemelham às que os músicos de Blues costumam retratar em suas letras. A opção pelo uso do solo do piano para retratar estas intenções se justifica pelo fato de que o piano é um instrumento de muita expressão em ambos os gêneros musicais. Uma terceira etapa de reflexão considera que nenhum dos lados da rua jamais saberá como o outro lado realmente se sente pela impossibilidade

²³ Edvard Hagerup Grieg (Bergen, 15 de Junho de 1843 — Bergen, 4 de Setembro de 1907) é o mais célebre compositor norueguês, um dos mais célebres do período romântico e do mundo. As suas peças mais conhecidas são a suíte sinfónica Holberg, o concerto para piano e a suíte Peer Gynt.

física da troca de papéis. Desta forma, a única coisa que faz parte de ambas as realidades é o próprio piano. O solo traz uma analogia de reflexão, como se só o piano pudesse ter, como instrumento que serve como ferramenta de expressão de ambos os “lados da rua”, a ampla percepção da realidade.

4.5. Turnaround e o desapego²⁴

O presente tema relata a situação em que uma personagem, apesar de já ter ficado, por repetidas vezes, decepcionada com o parceiro o qual está prestes a ver novamente, continua o encontrando e, novamente, se decepcionando.

O cenário proposto faz uma relação metafórica com o que a personagem está sentindo. Tudo começa na noite de uma sexta-feira chuvosa, ela, pronta, o espera olhando pela janela, com a esperança de que, desta vez, ele não a decepcione. Ela o vê chegando de táxi, dá mais uma borrifada de perfume, com a esperança de que, desta vez, ele não a decepcione. A terceira estrofe retrata o que existe por trás daquele temor, onde, relembrando o passado, a letra diz que os anos estão passando e aquela é mais uma noite de sexta-feira, depois de tantas vezes que ele a decepcionou. Durante esta terceira estrofe, a base de piano muda gradualmente para um estilo com a mão esquerda fazendo baixo em *walking bass*²⁵ e a mão direita intercalando frases de improviso entre as linhas de voz.

Após a terceira estrofe, o solo de harmônica tem a intenção de demonstrar a passagem do tempo cronológico na vida da personagem. A passagem para o solo de piano traz paradas súbitas no acompanhamento

²⁴ Áudio em anexo.

²⁵ O *walking bass* (lit.: "baixo andante", em inglês) é, numa música, o acompanhamento feito pelo contrabaixo, geralmente consistindo em notas não sincopadas (isto é, emitidas sempre no pulso), que criam uma linha de contraponto que segue (e muitas vezes define) a harmonia do trecho (podendo também dela se distanciar). A técnica do baixo andante é típica de um baixo que não para de tocar, com uma contínua pulsação como se estivesse a andar pela música toda e que passeia entre as notas que cantam a melodia, como em uma progressão harmônica, freqüentemente cifrando a própria música sendo interpretada.

para dar destaque às frases executadas, representando que, através do tempo, a personagem mudou e pretende reagir.

Após os solos, agora sobre outra base de piano, a letra retorna dizendo que lágrimas estão caindo enquanto ela, parada em frente à mesma janela, agora sabe que ele, o parceiro referido, está fadado a decepcioná-la. A quinta estrofe começa dizendo que o telefone continua tocando, e que “dói” nela não atendê-lo, sabendo que ele está fadado a decepcioná-la. A segunda parte da letra encerra com uma interpretação mais intensa dizendo que, em uma “nova” noite de sexta-feira, onde as estrelas, desta vez, estão brilhando, ela espera que este novo parceiro não a decepcione. As duas últimas linhas da última estrofe são interpretadas em tom de ironia, como se o interlocutor soubesse que a próxima decepção é inevitável, pois decepções estão diretamente relacionadas às expectativas que criamos, muitas vezes impossíveis de serem concretizadas.

Segue a letra e sua tradução:

Rainy Friday night
 Standing by the window
 Hoping that this time
 He won't let her down
 She sees his cab arriving
 Another spray of perfume
 Hoping that this time
 He won't let her down
 Years passing by
 Another Friday night
 After so many times
 He had let her down
 Tears falling down
 Looking through the window
 Knowing that he's bound
 To let her down
 Telephone keeps ringing
 It hurts her not to answer
 Knowing that he's bound
 To let her down
 A new Friday night
 Stars are shining bright
 Hoping this new guy
 Will not let her down

Tradução:

Sexta feira chuvosa,
 parada em frente à janela,
 esperando que, desta vez,
 ele não a decepcione
 Ela vê o táxi dele chegando,
 mais uma borrifada de perfume,
 esperando que, desta vez,
 ele não a decepcione

Os anos vão passando
 Mais uma noite de sexta-feira,
 depois de tantas vezes
 que ele a decepcionou
 Lágrimas caem
 Olhando pela janela
 Sabendo que ele
 está fadado a decepcioná-la
 O telefone continua tocando
 Dói nela, não atendê-lo
 Sabendo que ele
 está fadado à decepcioná-la
 Uma nova sexta-feira à noite
 As estrelas estão brilhando
 Esperando que este novo cara
 Não a decepcione

4.6. *I Have Been Down* e as promessas que não serão cumpridas (por mais bem intencionadas que pareçam)²⁶

Podemos dizer que a presente canção começa com as mesmas lágrimas relatadas na quarta estrofe da música anterior, *Turnaround*. Imagine que, enquanto aquela personagem sofre, olhando pela janela e deixando que o telefone toque, decidida a não atender e a não mais sofrer pelas decepções pelas quais o seu antigo parceiro a fez passar, do outro lado da linha, as lágrimas que escorrem são as de um homem arrependido.

A primeira estrofe da letra é um desabafo, onde aquele personagem referido na música anterior, mais uma vez se dizendo arrependido, relata a sua triste versão dos fatos:

²⁶ Áudio em anexo.

I've been down
 Ever since you've been gone
 You've been gone
 Because I done you wrong
 I done you wrong
 I done you wrong but now I know
 I'm so lost without you

Tradução:

Eu estive para baixo
 Desde que você me deixou
 E você me deixou
 Porque eu fiz coisas erradas para você
 Eu fiz coisas erradas para você
 Mas agora eu sei
 Que fico totalmente perdido sem você

A próxima estrofe começa com a mesma fala suave que ele usou em todas as outras vezes em que ela, comovida, o perdoou:

If you could listen
 To what I have to say
 I think that maybe
 Maybe there is a chance

Tradução:

Se você pudesse escutar,
 O que eu tenho a te dizer,
 Eu acho que talvez,
 Talvez ainda exista uma chance

O registro da estrofe seguinte são as palavras que seriam ditas, caso ela resolvesse atender ao seu telefonema:

I would say babe
 Babe I regret
 For all the things I've done
 And every word I said

Tradução:

Eu diria: - querida..
 Querida eu estou arrependido
 Por todas as coisas que eu fiz
 E por cada palavra que eu falei

4.7. *Moving On, o trem e a Alemanha*²⁷

No início do século passado, uma das habilidades que serviam como referência de virtuosismo para os harmonicistas estadunidenses era a fidelidade com a qual se conseguia imitar, através da harmônica, o som de um trem movido à vapor.

²⁷ Áudio em anexo.

A colega Mariane Kerber é natural de Novo Hamburgo, RS e, durante quase todo o período em que fomos colegas no curso de música, diariamente, percorreu os quarenta quilômetros que separam as cidades de Novo Hamburgo e Porto Alegre de trem. Desde que começamos a tocar Blues juntos, eu sempre referenciei aquela rotineira viagem de trem ao que é retratado em muitas das letras de compositores do estilo.

O curso de música nos apresentou o pianista e professor Jean Presser, com quem nos identificamos bastante no que se refere à satisfação instantânea que a interação musical proporciona. Cursamos juntos uma das disciplinas de Prática Musical Coletiva e a disciplina de Trilhas Sonoras II, ministradas por Jean. Especialista em compor trilhas sonoras para TV, cinema e teatro, com mais de 20 anos de experiência no assunto, Jean me ensinou a ter uma outra percepção de relação entre o ver e o ouvir. As suas análises minuciosas de trilhas sonoras de clássicos do cinema, assim como a experiência de participar da composição de trilhas, como trabalhos propostos pela disciplina, me fizeram ampliar a noção de que, em uma composição, sempre existe uma história a ser contada. A imaginação do ouvinte é afetada por todo e qualquer elemento musical escolhido, propondo um cenário, um estado de ânimo, a sensação de lapso temporal transcorrido, a transformação, além de outros incontáveis aspectos.

A afinidade desenvolvida com Jean, de forma independente por cada um de nós, nos fez convidá-lo para ser orientador na etapa inicial dos projetos de nossos trabalhos de conclusão de curso. A conclusão de sua titulação de doutorado na Alemanha impediu que ele fizesse parte da etapa de execução dos nossos projetos.

Ao final do curso, assim como ao final das histórias que Mariane e eu tentamos contar em cada uma das músicas trazidas neste álbum, nós três passamos por mudanças e sofremos transformações. Mariane abandonou as viagens diárias de trem para viver uma vida independente e ocupada, agora na condição de requisitada pianista profissional no concorrido mercado musical de uma capital. Jean, agora proficiente falante do idioma alemão, lida diariamente com o desafio da adaptação à rotina de uma sociedade com outros costumes e outras formas de relacionamento interpessoal. Este interlocutor, por sua vez, relata um pouco de si e de suas transformações ao

longo destes últimos quatro anos em cada um dos personagens que protagonizam as histórias aqui contadas.

A canção inicia com o som da minha harmônica imitando o apito de um trem à vapor, relacionando a provação de habilidade necessária aos harmonicistas estadunidenses do início do século passado ao meu ingresso no curso de música, como se o mesmo fosse um “requisito” de aprovação e chancela à carreira profissional que eu já vivo intensamente há anos.

Ao segundo apito executado, o piano começa, em sincronia com a harmônica, uma base que nos remete ao som contínuo das rodas de um trem sobre trilhos. A sincronia passa a envolver uma nota em ataque que antecipa levemente o tempo inicial dos compassos 1, 3, 5, 7, 9, 10 e 11, remetendo a fase inicial da interação entre Mariane, Jean e eu. No próximo ciclo, a sincronia é intensificada, envolvendo as repetições apresentadas no ciclo anterior, desta vez acentuando todas as unidades de tempo. A intenção é a de representar a máxima interação entre nós três. O terceiro ciclo inicia com uma pausa brusca precedida por uma frase de harmônica, que é repetida pelo piano para, no quarto compasso, ambos os instrumentos sustentarem frases diferentes e, como quebra de expectativa, iniciar o solo do piano no quinto compasso. Após o solo do piano, a mesma pausa é executada, para, novamente, no quinto compasso, iniciar o solo de harmônica. Os solos representam a independência e os caminhos diferentes que o tempo fez com que cada um de nós tomássemos. Ao final do segundo ciclo do solo de harmônica, a mesma pausa acontece e, ao invés de solo, retorna, ao quinto compasso daquele ciclo, o apito do trem, agora em sincronia com o piano, representando que, mesmo trilhando caminhos distantes, seguimos juntos em diálogos acadêmicos e afetados, da maneira mais positiva que se poderia imaginar, pelos conhecimentos e experiências vividas.

4.8. *Brainwash*, manipulação de massas e a arte de contar histórias²⁸

Ofereça a alguém, em seu momento de maior fragilidade, algo que você tem certeza que esta pessoa precisa e deseja muito. Condicione esta oferta à total e irrestrita confiança e fidelidade ao que você lhe disser.

²⁸ Áudio em anexo.

Deposite na consciência dela a função de fiscalização desta fidelidade. Estabeleça uma relação de proporcionalidade entre a sua doação e entrega à você, ao que lhe foi prometido em primeiro lugar, de forma que a única culpada pelo fracasso daquele objetivo inicial, seja ela. Repita isso à ela, repita, repita, repita...

Estratégias de manipulação de massas bombardeiam as nossas vidas desde que nascemos. Sem saber porque, acreditamos em algum tipo de deus, somos gremistas ou colorados, “coxinhas” ou “petralhas”. Doamos dinheiro ao dízimo para termos um lugar melhor no céu ou compramos a mega sena para termos um lugar melhor na terra mesmo. Promessas de uma vida melhor são repetidas e submetidas à nossa tentação diariamente. Quanto mais crível e quanto melhor a história for contada, a tendência é a de que mais crentes, seguidores, fãs, fiéis e, claro, dinheiro, se arrecade.

Poucos sabem disso, mas imagine que Mariane e eu somos seguidores, há pouco mais de um ano, da filosofia comandada por Esu Ohlim, natural do pequeno distrito de Campos da Primavera, no interior do Rio Grande do Sul - RS. A inspiração da presente composição veio exatamente deste fato, o de termos a sorte de termos encontrado este grande mestre. A filosofia de Ohlim é simples e muito eficiente. Ohlim prega que atraímos o nosso futuro, por mais absurdo que este desejo pareça. Há meses conversávamos sobre um piano elétrico clássico dos anos 60, chamado Wurlitzer²⁹. Ray Charles utilizou em algumas de suas mais importantes composições. É um instrumento raríssimo, tê-lo em nossas gravações era uma utopia muito distante. Acreditem ou não, para a nossa surpresa, e confirmação dos ensinamentos do nosso grande mestre Ohlim, no exato dia em que fomos gravar o presente tema, havia, no estúdio de gravação, escondido em uma das salas e descoberto por acaso por Mariane, um Wurlitzer original. Após uma breve conversa com o técnico de gravação, cuja identidade preferimos não revelar, recebemos a autorização para utilizá-lo. Ao relatarmos a experiência para o mestre Ohlim, este, consciente e

²⁹ A Rudolph Wurlitzer Company, normalmente referida simplesmente como Wurlitzer, foi uma empresa norte-americana, ativa entre 1856 e 1985, que produzia instrumentos musicais de cordas, de sopro de madeira, órgãos de teatro, órgãos da banda, orchestrions, órgãos electrónicos e os famosos pianos eléctricos Wurlitzer), além de realejos e jukeboxes.

confiante dos seus ensinamentos, não esboçou qualquer surpresa. Visite o site www.esuohlim.com.br para maiores informações.

Infelizmente, ou felizmente, os relatos do parágrafo anterior não são verdadeiros. Mestre Ohlim não existe, não somos adeptos de nenhuma crença e a presente música não foi gravada com um Wurlitzer original, mas sim com um fiel emulador de timbres. A intenção do relato foi somente a de exemplificar a situação que a letra da música representa.

A letra da presente canção é pequena e direta. Segue abaixo, a letra e sua tradução:

If you wanna be free
Follow my lead
Keep your chin up high
Empty your mind

Tradução:

Se você quiser ser livre
Siga a minha liderança
Mantenha a cabeça erguida
Esvazie a sua mente

A primeira linha representa a promessa inicial, a liberdade. A palavra liberdade tem, em diferentes culturas, etnias, sistemas econômicos e faixas etárias, significados completamente distintos. A generalidade, aos olhos do doutrinador, é uma grande vantagem, não importa a promessa, mas sim o número de fiéis. A segunda linha, “siga a minha liderança”, condiciona o alcance do objetivo inicial, a liberdade, à total e irrestrita confiança ao que será sugerido pelo líder. A terceira linha diz: “mantenha a cabeça erguida”. Tal afirmação sugere que o alcance do objetivo depende de uma atitude de determinação e disciplina, características que exigem autocontrole e fiscalização das próprias atitudes. A estrofe termina com a frase “esvazie a sua mente”, que menospreza e sugere a desconstrução de todos os valores e crenças que se tinha antes do contato com o “novo líder” e seu dogma.

A presente canção tem uma base de piano de apenas dois acordes, com a intenção de retratar um cenário de repetição mêntrica. A letra é cantada por mim e por Mariane, em coro. Na primeira vez que a estrofe é cantada, à cada frase da letra, quatro compassos daquela base contínua permanecem se repetindo, sugerindo que aquelas novas crenças, para que não sejam estranhadas, devem ser apresentadas de forma sutil e gradual. Na

segunda vez que a estrofe é cantada, também em coro simultâneo, não existem mais as pausas entre as frases, o que sugere a intensificação da doutrina. A partir daí, a voz de Mariane passa a repetir uma das frases e, antes que a frase termine, a minha voz canta, as frases que sucedem a estrofe, seguindo, em formato de loop contínuo, a sequência que intercala a repetição cantada por ela, remetendo este momento ao ponto em que uma doutrina é repetida continuamente.

Os solos de harmônica e de Wurlitzer começam e a base tocada pelo piano é alterada para um acompanhamento em walking bass na mão esquerda, sugerindo que a visão de mundo dos fiéis foi alterada pela repetição sofrida. As vozes voltam a repetir as quatro frases da letra, agora com uma nova melodia, sugerindo que a repetição agora é cantada pelos fiéis, não mais pelos doutrinadores.

4.9. *You are Allowed to Play The Blues* e a dualidade Kaingang³⁰

A cosmologia do povo indígena Kaingang os divide em dois tipos, os Kamé e os Kairu. Kamés são representados por linhas e Kairús são representados por círculos. Se o seu pai for Kamé, você é Kamé também. Você só pode se casar com alguém do outro tipo. Não é permitido que existam desentendimentos entre Kaingangs de tipos diferentes, você só pode se envolver em uma briga se o seu desafeto for do mesmo tipo que o seu. A relação de parentesco que é mais considerada, priorizada e prestigiada é a relação entre cunhados, chamada lambré. Cunhados se ajudam, se protegem e se aconselham durante a vida inteira. A dualidade Kaingang tem uma lógica agregadora, visa a aceitar, aproximar e valorizar as diferenças entre os seres humanos, visa a estimular a empatia e a solidariedade.

Eram quase seis horas da tarde, quinta-feira, quatro de abril de 1968. Faziam cerca de dez graus celsius de temperatura e a movimentação em frente ao hotel Lorraine, em Memphis - Tennessee - EUA, era intensa. O clima não era de comemoração, o clima era tenso, o clima era de luta e resiliência. O objetivo da luta? Promover agregação em uma sociedade segregada. O

³⁰ Áudio em anexo.

clima não era de violência, pelo contrário, a estratégia desta luta era a da “não-violência”, inspirada na luta do indiano Mahatma Ghandi³¹. Ben Branch³², músico, preparava o seu saxofone para o importante evento onde tocaria mais tarde. O número do quarto era 306. Branch, sentado em um sofá, fecha o case de seu saxofone, larga a xícara de chá sobre a mesa, puxa do bolso da camisa uma folha dobrada que continha o repertório a ser tocado e começa a revisá-lo. Olhando-o pelo reflexo do espelho enquanto ajustava a gravata, Martin Luther King³³ lhe fala, em tom motivacional, com a sua tradicional voz firme: “- Não esqueça de tocar “Take My Hand, Precious Lord”, e faça bonito!” Branch responde com um sorriso orgulhoso e um olhar de afeto, enquanto Martin caminha até a janela do quarto. Foram as últimas palavras de Martin Luther King antes que o fatal tiro de rifle entrasse pela mesma janela.

As dualidades do mundo ocidental raramente são agregadoras como a dualidade Kaingang. As partes da dualidade do mundo ocidental³⁴ não parecem se completar, elas parecem ter o objetivo único de identificar o seu oposto e, de alguma forma, justificar um “status” de superioridade. Lutamos e nos desentendemos por religiões, ideais políticos, futebol, cor do cabelo, cor da pele, classe social, gosto musical, preferência sexual e outras incontáveis diferenças que, se combinadas entre si, tornam cada pessoa, ao mesmo tempo, vilã e vítima de alguma discriminação. Uma mulher de cabelos loiros dentro de seu carro, parada em uma sinaleira, nega esmolas ao esfarrapado cadeirante que lhe pede, sem sequer saber o que ele tinha a dizer. Chegando na empresa onde trabalha, já no elevador, escuta um comentário machista do seu chefe sobre a sua roupa. O mesmo chefe, quando viaja de férias para a França, é destrutado por locais quando pede informações sobre a torre Eiffel.

³¹ Mohandas Karamchand Gandhi, Porbandar, (2 de outubro de 1869 — Nova Déli, 30 de janeiro de 1948), mais conhecido como Mahatma Gandhi (do sânscrito "Mahatma", "A Grande Alma") foi o idealizador e fundador do moderno Estado indiano e o maior defensor do Satyagraha (princípio da não agressão, forma não violenta de protesto) como um meio de revolução.

³² Ben F. Branch (1924 – December 12, 1988) Saxofonista.

³³ Martin Luther King Jr. (Atlanta, 15 de janeiro de 1929 — Memphis, 4 de abril de 1968) foi um pastor protestante e ativista político estadunidense. Tornou-se um dos mais importantes líderes do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, e no mundo, com uma campanha de não violência e de amor ao próximo.

³⁴ O termo “Mundo ocidental” apontado aqui se refere à cultura massificada trazida pelos meios de comunicação em massa, predominantemente capitalistas.

Ele tinha um sotaque ruim e parecia ser “mais um mal educado turista sul-americano”.

Podemos dizer que a canção *You Are Allowed to Play The Blues* traz, em uma situação que eu não gostaria que parecesse tão utópica, uma visão “Kaingang” às dualidades do mundo ocidental.

Segue a letra e sua tradução:

Doesn't matter if you're Jew, white, young or bald
 You're allowed to play the Blues
 If it makes you feel right
 Doesn't matter if you're poor, skinny, blind or tall
 You're allowed to play the Blues
 If it makes you feel right
 Could be a German grandma, speaking Italian with a Russian accent
 Or a rich young fella talking about all the money he spent
 Could be you, could be me
 About big events or little things
 Could be anyway you want to
 You should give yourself a chance

Tradução:

Não importa se você é judeu, jovem, branco ou careca
 Você está autorizado a tocar o Blues
 Se isso te fizer sentir bem
 Não importa se você é pobre, magrelo, cego ou alto
 Você está autorizado a tocar o Blues
 Se isso te fizer sentir bem
 Poderia ser uma vovó alemã, falando italiano com sotaque de russo
 Ou um jovem riquinho falando sobre todo o dinheiro que ele já gastou
 Poderia ser você, poderia ser eu
 Poderia ser do jeito que você quisesse
 Você deveria dar uma chance à você mesmo

4.10. So Many Stories to Tell e a frase: “- Faz o que eu digo, não faz o que eu faço!”³⁵

Clichês motivacionais, aconselhamento e auto-ajuda estão entre os maiores *bestsellers* que vemos nas vitrines de livrarias. Milhares de pessoas vivem de fato uma vida mais tranquila quando conseguem seguir aqueles conselhos e filosofias. Nos demais momentos de lazer, porém, assistem empolgados a um seriado cujo protagonista é um transtornado assassino que foge da polícia, ou a um filme biográfico que relata o quão sofrida foi a vida de uma menina órfã após a segunda guerra. O extremo drama nos comove e nos atrai de maneira que beira o sadismo. Fechar os olhos para isso, por outro lado, seria negar a realidade e viver uma vida alienada.

³⁵ Áudio em anexo.

Desde pequeno eu cresci escutando o meu pai me dizer, nos mais diversos contextos, a mesma frase: “Faz o que eu digo, não faz o que eu faço!”. Às vezes a situação exigia agilidade e não havia tempo para explicações, às vezes não havia maturidade de minha parte para entender o porquê e às vezes o tom era irônico. Rebelde e sempre incomodado com as injustiças que a vida me apresentava, eu não gostava de escutar aquela frase.

Demoramos algum tempo para identificar as diferentes maneiras e formas que as pessoas tem de nos dizer “Eu te amo”. Eu demorei muito tempo para ver o “Eu te amo” que a frase “Faz o que eu digo, não faz o que eu faço!” escondia. A vida é um acúmulo de experiências ruins e experiências boas, de riscos, de chances, de vitórias e de derrotas, de muitas derrotas. A vida é um acúmulo de lágrimas, de risadas, de dor e de prazer. Cada uma destas sensações, por sua vez, envolve escolhas. O meu pai, ao viver, fez as escolhas dele, ele caiu tombos, sofreu acidentes e teve muita sorte nos muitos “quases” que se não fossem “quases”, me fariam lembrar da última vez que ele teria falado aquele “Eu te amo” disfarçado de “Faz o que eu digo, não faz o que eu faço!”. Hoje eu tenho 39 anos de idade e o meu pai, com 64, continua me falando “Faz o que eu digo, não faz o que eu faço!”. Ele vive a vida dele do jeito dele e me ensinou, nas entrelinhas desta tão questionada frase, que deveria descobrir o meu jeito de viver a minha.

Na canção *So Many Stories to Tell* o protagonista trata das tantas “estradas” da sua vida e das tantas histórias que tem para contar. Diz não se arrepende pelas coisas que fez, ou pelas decisões que tomou. Afirma, com voz de sofrimento, que a vida não vale à pena se não for vivida do seu próprio jeito. Tantas estradas e tantas histórias para contar. Algumas terminam no paraíso, outras terminam no inferno.

Segue a letra e sua tradução:

So many roads
 So many stories to tell
 Some ends in heaven,
 Some ends in hell
 I don't regret the things I've done
 Or the decisions I have made
 Life ain't worth living
 If you don't do it your own way
 So many roads
 So many stories to tell

Some ends in heaven,
Some ends in hell

Tradução:

Tantas estradas
Tantas histórias para contar
Algumas terminam no paraíso
Outras terminam no inferno
Eu não me arrependo pelas coisas que fiz
Ou pelas decisões que tomei
A vida não vale a pena viver
Se você não fizer do seu próprio jeito
Tantas estradas
Tantas histórias para contar
Algumas terminam no paraíso
Outras terminam no inferno

Considerações finais

As reflexões trazidas aqui, vale lembrar, não tiveram seu foco em cifras, partituras ou frequências sonoras. Eu fiz isso porque se fizesse uso de tais ferramentas de análise, não conseguiria transmitir e expressar os conhecimentos e aprendizados que considerei mais importantes nestes quatro anos de curso. As “tantas histórias” que conto aqui abordaram vivências e aprendizados, acima de tudo, sociais.

O fato de ter uma experiência como músico profissional relativamente longa ao entrar no curso me atentaram a aspectos que talvez não fossem exatamente o alvo do plano curricular. Para alguns colegas, a interação musical semanal dentro de um estúdio representava uma novidade imensa. Para mim, a novidade se restringia ao repertório a ser executado. Existia uma ambiguidade constante porque alguns dos meus colegas me viam como um tipo de “mentor”, em um *status* de carreira almejado por eles. Porém, durante as negociações e práticas que envolviam repertórios que eu não domino, eles percebiam nitidamente minhas dificuldades e limitações. Eu vi na maioria deles uma facilidade e uma tranquilidade ao transitar em diferentes gêneros musicais. Percebi de forma acentuada a breve noção que eu tinha do quanto o meu conhecimento musical era restrito, apesar de aprofundado.

Uma das coisas que lamentamos ao cursar este curso cumprindo o currículo no tempo sugerido é a de que temos a impressão de não conseguirmos dar a atenção necessária a cada disciplina. Simplesmente parece não haver tempo suficiente para estudar tanto quanto gostaríamos. Hoje eu reflito sobre o quanto proposital é esta “abreviação”. Na vida profissional, dificilmente temos todo tempo que gostaríamos para cumprir algum plano ou meta. Encontrar “atalhos” ou desenvolver técnicas próprias de agilizar tarefas é uma das habilidades mais úteis que podemos desenvolver. Ao longo dos seis semestres de Prática Musical Coletiva, me impressionei com a desenvoltura que adquiri em tocar e me adaptar, apenas com ferramentas estratégicas, a repertórios tecnicamente complexos e completamente estranhos à minha vivência musical.

Se eu precisasse definir em uma palavra o que eu mais admiro na vida, na arte, e, claro, na música, esta palavra seria “sutileza”. Sempre preferi

o desafio de conseguir muito com poucas notas, poucas palavras, poucos instrumentos, pouco tempo, pouco volume, poucos recursos. Na minha percepção, exercitar sutilezas nos permite perceber sutilezas. A escolha por gravar os dez temas deste álbum somente com o uso de dois instrumentos e duas vozes foi um desafio que Mariane e eu nos propusemos a aceitar, justamente pela busca por sutilezas.

Concluo estas considerações com a reflexão sobre o uso da língua inglesa nas letras que escrevo. Há bastante tempo eu penso sobre os elementos que devo evidenciar para inserir as minhas composições no gênero Blues. Há nem tanto tempo assim, passei a dar mais importância ao resultado de negociações e sugestões do grupo. Passei a valorizar mais a identidade pessoal trazida por cada um dos membros da banda da qual faço parte do que a semelhança que a música composta teria com mais um clássico do gênero. Passei a valorizar a carga “genética” que o som transmite. A busca pelas sutilezas me fez valorizar o quão mais genuína é a música que vem do músico, não do instrumento. A projeção desta mesma busca na minha “genética” musical, porém, me convenceu de que, apesar de vivenciar, admirar e apreciar muitos outros gêneros musicais, o meu DNA é repleto de Blues. Desta forma, apesar de sugerir durante as negociações de composição que Mariane trouxesse a sua sensibilidade e gosto musical à nossa música, de minha parte, o melhor que eu teria a oferecer sempre seria encharcado de Blues tradicional. Por mais que, conscientemente e ideologicamente, eu tente fugir de um mundo consumista e colonizador, na minha cabeça, infelizmente, as letras que componho só aparecem em inglês.

Referências

AROM, Simha. **African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology**. [s.i]: Cambridge University Press, 2004.

DEFFACI, Rafael Salib. **Blues do Delta do Jacuí – um estudo etnográfico sobre a cena musical blues na cidade de Porto Alegre**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015. Dissertação de Mestrado.

GANZELEVITCH, Dimitri. Summertime. **O novo blog do Dimitri**. Disponível em <http://novoblogdodimitri.blogspot.com.br/2017/08/summertime.html>. Acesso em 20/12/2017.

LOMAX, Alan. **The Land Where the Blues Began**. [s.i]: The New Press, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAVANELLO, Alexandre; STEIN, Marília. Relato/Reflexão de uma experiência no registro etnomusicológico colaborativo de cantos Kaingang. IN: RAJOBAC, Raimundo. **Anais do SEFIM - Seminário de Estética e Filosofia da Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2016. Vol. 2.