

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

Bruno Affonso Muck

**“Crônica”:
da elaboração de um comentário crítico
sobre a/de dentro da tradição da MPB**

Porto Alegre
2019

Bruno Affonso Muck

**“Crônica”:
da elaboração de um comentário crítico
sobre a/de dentro da tradição da MPB**

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. Luciana Prass

Porto Alegre

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Ivânia, e meu pai, Breno, por terem me criado com todo o amor e darem todo o apoio e condições para que eu pudesse traçar meu próprio caminho como músico, estudante e, acima de tudo, ser humano. Dedico este trabalho a eles e à minha irmã mais nova, Brenda, a quem desejo um futuro brilhante. Amo vocês!

Agradeço à minha ilustre orientadora Luciana Prass, pelos aproximadamente três anos de diálogo enquanto fui seu bolsista de iniciação científica e, sobretudo pela parceria, pela compreensão e amizade ao longo desse período; bem como a todos os professores que passaram por minha vida desde a educação básica, especialmente Julia Darol Dall Alba, Marcelo Oliveira Ribeiro, Rossano Evaldt Ribeiro e Felipe Parisoto, no ensino médio; e Raimundo Rajobac, Júlio Herrlein, Isabel Nogueira, Luciano Zanatta, Ana Fridman, Celso Loureiro Chaves e Fernando Mattos (*in memoriam*), na graduação, cujas contribuições foram fundamentais para minha formação, num sentido holístico, e para este trabalho, em particular.

Agradeço a Guilherme Leon, Guilherme Lopes, Kevin Brezolin e Leonardo Slaviero por, além da amizade, contribuírem decisivamente, em diferentes capacidades, junto ao técnico de som Felipe Magrinelli, para a realização deste trabalho; assim como a Fernanda Rosmaniño, Sara Nina e demais parceiros e parceiras de música, incluindo aí todos os colegas que pude conhecer e com quem tive o prazer de tocar e trocar no Bacharelado em Música Popular da UFRGS.

Agradeço a meus irmãos de outra mãe, Marcelo e Gustavo Koetz, pelos aproximadamente treze anos (e contando) em que compartilhamos nossas histórias, bem como a toda a galera de Tramandaí, Imbé e Osório que circula entre cá, em Porto Alegre, e lá, no litoral, especialmente Mateus Pacheco, Caetano Slaviero, Francisco Caselani, Eduardo Vieira, Pietro Martins, Isadora Teixeira, Cris Corrêa e Bruno Vasconcelos.

Agradeço a todos os amigos e amigas do Instituto de Artes, especialmente aqueles com quem compartilhei a experiência da ocupação do Instituto em 2016 diante do projeto ainda vigente de desmonte da educação pública e do Estado de bem-estar social, mandando aquele abraço para Murillo Masson, Thales Rangel, Yasmin Athaydes, Nina Grieco, Thais Andrade, Vinicius Souza, Júlia Santos, Leonardo Silvestrin, Bruno Novadvorski e mais uma porrada de gente dos cursos de Artes Visuais, História da Arte e Teatro.

Por fim, agradeço especialmente à minha namorada e melhor amiga, Amanda Patron, por todo carinho, atenção, cumplicidade e companheirismo trocados desde que nos conhecemos e, particularmente, no período de realização deste Projeto de Graduação. Te amo.

*“Todo compositor brasileiro é um complexado
Todo compositor brasileiro é um complexado
Por que então esta mania danada,
esta preocupação de falar tão sério
de parecer tão sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério
de chorar tão sério
de brincar tão sério
de amar tão sério?
Ah meu Deus do céu, vá ser sério assim no inferno”*

Tom Zé

“Crônica”: da elaboração de um comentário crítico
sobre a/de dentro da tradição da MPB

Bruno Afffonso Muck

Resumo: Este Projeto de Graduação em Música Popular consiste em um memorial descritivo sobre o processo de composição e produção fonográfica do EP denominado “Crônica”, gravado no Estúdio SOMA em 2019 com base em canções que compus de modo fragmentado desde o final de 2017. Concebo este trabalho em diálogo com a tradição da MPB, por sua vez compreendida enquanto um complexo cultural plural marcado indelévelmente por uma cultura política de esquerda em seu processo formativo nos anos 1960, sobre o qual realizo uma breve revisão histórica a fim de refletir acerca dos impasses estético-ideológicos preponderantes para a consolidação de uma música engajada em torno do paradigma nacional-popular. Para além da postura crítica assumida na poesia das canções produzidas e no texto do memorial, dialogando com autores de áreas como a etnomusicologia e a história cultural da MPB, busquei inspiração no conceito de hibridismo contrastivo para repensar a relação entre diferentes matrizes musicais no processo de realização sonora, com o intuito de me afastar da prerrogativa de compromisso para com a identidade e cultura nacionais.

Palavras-chave: música popular, história cultural da MPB, produção fonográfica, processo composicional

“Crônica”: about the elaboration of a critical commentary
regarding/from within the MPB tradition

Bruno Afffonso Muck

Abstract: This Undergraduate Project in Popular Music consists of a descriptive memorial about the processes of composition and phonographic production of the EP named “Crônica”, which was recorded at Estúdio SOMA in 2019, based upon songs that I wrote discontinuously since the end of 2017. I conceive this work as in dialogue with the MPB tradition, understood as a plural cultural complex indelibly marked by a left-wing political culture through its formative process in the 1960s, over which I perform a historical review in order to think about the aesthetical and ideological clashes towards the consolidation of an engaged music surrounding the national-popular paradigm. Beyond the critical posture that I assume in the poetry of the songs, as well as in the text of the memorial, in dialogue with authors of areas such as ethnomusicology and the cultural history of MPB, I sought the concept of contrastive hybridism for inspiration in order to rethink the relationship between diverse musical matrixes on the sound realization process, with the intent of moving away from the prerogative of commitment to national identity and culture.

Keywords: popular music, cultural history of MPB, phonographic production, compositional process.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 – Inventário de ideias.....</i>	28
<i>Figura 2 – Dualidade entre tonalidades homônimas.....</i>	30
<i>Figura 3 – Acordes lídios e dóricos.....</i>	30
<i>Figura 4 – Mediantes cromáticas.....</i>	31
<i>Figura 5 – Arbitrariedade na construção harmônica.....</i>	31
<i>Figura 6 – Excerto da introdução de “Crônica”.....</i>	32
<i>Figura 7 – Excerto de “Crônica”.....</i>	33
<i>Figura 8 – Excerto da estrofe de “Insônia”.....</i>	35
<i>Figura 9 – Comparação entre as melodias de “Naima” e “Insônia”.....</i>	37
<i>Figura 10 – Comparação entre as melodias de “Naima” e “Insônia”.....</i>	37
<i>Figura 11 – Excerto da introdução de “O que fazer?”.....</i>	38
<i>Figura 12 – Excerto da estrofe de “O que fazer?”.....</i>	40
<i>Figura 13 – Excerto manuscrito da poesia de “O que fazer?”.....</i>	41
<i>Figura 14 – Foco.....</i>	53
<i>Figura 15 – Na bateria, Guilherme Lopes.....</i>	53
<i>Figura 16 – No baixo, Guilherme Leon; na guitarra, Bruno Muck.....</i>	54
<i>Figura 17 – Ajustes da gravação de guitarra no. 1.....</i>	55
<i>Figura 18 – Ajustes da gravação de guitarra no. 2.....</i>	57
<i>Figura 19 – O olhar do fotógrafo.....</i>	58
<i>Figura 20 – Dever cumprido.....</i>	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 – DISCUTINDO A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	15
1.1 Processo formativo da MPB nos anos 1960.....	16
1.2 E o que eu tenho a ver com isso?.....	24
CAPÍTULO 2 – DA COMPOSIÇÃO E REALIZAÇÃO DO EP “CRÔNICA”...27	
2.1 Da Composição Musical.....	27
2.1.1 “Crônica”.....	31
2.1.2 “Insônia”.....	34
2.1.3 “O que fazer?”.....	37
2.2 Da Realização Sonora.....	42
2.2.1 Ensaios.....	43
2.2.1.1 Ensaio do dia 14 de setembro de 2019.....	44
2.2.1.2 Período entre-ensaios.....	50
2.2.1.2 Ensaio do dia 16 de outubro de 2019.....	50
2.2.2 Gravação e Mixagem.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS.....	63
ANEXOS.....	64

INTRODUÇÃO

Início esta monografia do começo, isto é, do meu começo, corroborando a estratégia narrativa adotada por demais colegas e recentes formandos no Bacharelado em Música Popular de situar os leitores a respeito daquele/a que vos escreve através de uma exposição autobiográfica preliminar. Quanto ao recorte social, serei breve: nasci branco, classe média, estrutura familiar sólida; tive acesso a boas escolas e cursos; sou, portanto, um cidadão privilegiado. Privilégio que inclui um apoio quase total de minha família à decisão de me tornar músico – com exceção de um ou outro comentário durante o churrasco sobre o que eu vou fazer para ganhar dinheiro.

Nasci em Taquara-RS em 1999, mas vivi meus primeiros sete anos de vida em Três Coroas-RS e, desde pequeno (suponho que por volta de três anos de idade) tinha uma forma peculiar de me divertir enquanto minha mãe preparava o almoço: pegava as panelas que não estavam sendo utilizadas e um par de colheres e começava a batucar nelas. Embora o barulho certamente incomodasse, não sofri a censura, prévia ou póstuma. Eventualmente, observando shows que passavam na TV, comecei a organizar as panelas e suas tampas como um kit de bateria: três ou quatro panelas de tamanho variado para caixa, surdo e tom-tom(s) – como eu batucava sentado no chão, não havia bumbo; e três tampas para hi-hat, pratos de ataque e condução. Minha plateia, sempre atenta, reconhecendo meu potencial (modéstia a parte), interpela o patriarca e sugere que procurassem um professor de bateria para me educar.

Assim foi feito e aos quatro anos de idade eu começava a aprender meu primeiro instrumento, momento que marcava minha primeira paixão musical: Ramones¹. Segui tocando bateria por mais alguns anos, geralmente acompanhando os CDs e DVDs que possuía em minha singela coleção, uma vez que não tinha nenhum amigo que tocasse algum instrumento. Desisti do instrumento algum tempo depois de me mudar com minha mãe para Tramandaí em 2007, porém, na mesma época, comecei a ler partitura em função das aulas de flauta doce no ensino fundamental, chegando a integrar o conjunto instrumental da escola como atividade extracurricular por dois anos.

A guinada em direção à vontade de tornar-se músico se dá a partir de 2009, ano em que decidi tocar baixo elétrico com o incentivo de dois grandes amigos meus, os

1 Banda seminal do punk rock estadunidense, formada em Nova Iorque no ano de 1974.

irmãos Gustavo e Marcelo Koetz, que haviam começado também a tocar por meio do incentivo do cunhado deles à época. Naquele momento, ainda estava submerso no punk rock, o que facilitou a relação com o instrumento, tendo em vista os mandamentos do faça-você-mesmo no sentido da expressão própria a despeito da proficiência técnica. Eventualmente me cansei do baixo elétrico e decidi comprar uma guitarra e um pedal de distorção e aprendi a fazer um *power chord*², tendo todos os recursos necessários pra tocar nesse estilo. Aprendia as músicas que queria tocar acompanhando os discos e lendo tablaturas e, em dado momento, à medida que começava a ouvir bandas de rock alternativo, descobri que existia uma coisa chamada terça nos acordes. Buscando na memória, percebo que em função do processo autodidata, meu caminho de aprendizado possui a peculiaridade de que aprendi a fazer uma pestana antes de um acorde aberto em primeira posição, invertendo a trajetória comum de guitarristas incipientes sob a tutela de professores particulares.

O desenrolar dessa trajetória se deu a partir da descoberta e da escuta de “novos” gêneros musicais ao longo de minha adolescência, sendo os dois mais marcantes o rock psicodélico, especialmente Pink Floyd, The Doors e The Jimi Hendrix Experience, fundamentais para conformar meu perfil de guitarrista, e a MPB, através das discografias de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil dos anos 1960 e 70, caminho por onde me apaixonei pela canção popular brasileira, à qual dediquei alguns anos da minha vida, decorando repertórios e aprendendo músicas para o clássico voz e violão, fato que me legou o apelido de “jukebox” quando da ocupação do Instituto de Artes da UFRGS em 2016. Ao longo da graduação, fui ampliando meu universo de escuta e prática musical, com a escuta do repertório da música de concerto ocidental e do jazz estadunidense, especialmente do bebop em diante, sobre os quais não me debrucei enquanto instrumentista mas que certamente tem um impacto sobre a forma como entendo música atualmente e, principalmente, com a entrada do samba na minha vida, tanto pelo contato com os mestres Jorge Domingos (*in memoriam*), Geraldo do Cavaco, João Batista e Deko na disciplina Encontro de Saberes em 2016, quanto pelo trabalho junto à compositora Fernanda Rosmaniño a partir do mesmo ano e pelas rodas de samba na rua do grupo Encruzilhada do Samba nas noites de terça-feira de 2018.

As referências e gêneros musicais elencados no parágrafo anterior são sintetizadas na minha maturidade musical atual e informam tanto minha prática

2 Acorde formado apenas por tônica e quinta.

instrumental quanto o processo solitário de criação que serviu de pontapé inicial para este Projeto de Graduação em Música Popular. A decisão por um trabalho solitário anterior ao trabalho colaborativo, junto à opção por um projeto de graduação na modalidade “produção fonográfica”, está relacionada a minha trajetória musical antes e durante, dentro e fora da universidade. Antes e durante a retomada de minha educação musical formal em 2014 e tendo, por consequência do incentivo de meus professores de instrumento e teoria musical, vislumbrado a possibilidade de ingresso no recém-criado curso de Música Popular da UFRGS tendo como foco de estudo o violão brasileiro, participei de projetos autorais como guitarrista solo voltados para o rock psicodélico e o reggae, sendo que: a) em ambos não ocupava a posição de compositor *per sé*, atuando, contudo, na construção colaborativa dos arranjos; b) principiava uma investigação/experimentação centrada na modificação tímbrica do som da guitarra com pedais de efeito, da qual me afastei à medida que meu foco se voltou ao estudo técnico do violão brasileiro e à investigação harmônica.

Encontrando dificuldades para me reconhecer e me colocar como compositor durante esse período, um ponto de virada importante se deu no terceiro semestre do curso, durante as aulas de Prática Musical Coletiva III ministradas pela Profa. Isabel Nogueira. Durante uma negociação do repertório a ser trabalhado durante o semestre, surgiu a provocação a mim e aos colegas de pensarmos em que declaração artística queríamos propor com aquele trabalho, para além de um processo de arranjar temas sem necessariamente pensar nas demais implicações e na forma de nos colocarmos como artistas naquele momento, diga-se de passagem, politicamente instável em nosso país e na universidade. Isso conduziu à decisão de restringir ao máximo as versões e rearranjos de canções já existentes e buscar compor temas autorais colaborativamente. Tendo sido possível manter a base de colegas para os dois semestres seguintes da disciplina, ministrados, em ordem, pelos professores Luciano Zanatta e Júlio Herrlein, desenvolvemos um bom entrosamento e, embora por vezes problemática e, aparentemente, demorada e ineficiente, uma frutífera lógica de trabalho, baseada na horizontalidade e no diálogo, tendo como única prescrição a mentalidade de restrição aos juízos de valor às sugestões e contribuições surgidas durante o processo de criação.

Essa conformação, combinada aos interesses musicais do grupo à época, conduziu a resultados sonoros de caráter experimental, com composições predominantemente instrumentais quase sempre contínuas, o que o colega Gustavo

Cavalheiro denominou de “bolha assassina”, isto é, quase toda ideia sugerida era aproveitada e sugeria uma continuidade na estrutura musical, “inflando” ao limite o material composicional disposto. Assim, me senti cada vez mais confortável para propor minhas ideias, consequentemente criando mais material ao longo dessa trajetória e chegando, inclusive, a compor uma canção, ainda que singela, para encaixar em uma de nossas “bolhas assassinas” - algo que não fazia há anos em função do estudo do violão voltado à música instrumental e, a partir da experiência nas disciplinas de Prática Musical Coletiva, da retomada da experimentação tímbrica da guitarra. Por outro lado, as negociações que caracterizaram o processo colaborativo de composição e arranjo e a postura que adotamos nesse contexto impediram a realização das ideias propostas por cada um tal qual imaginadas originalmente, o que considero uma face positiva desta conformação mas que, no entanto, alimentou o desejo de realizar, dentro da universidade, enquanto culminação e síntese desta trajetória, uma declaração artística concebida individualmente, com o maior controle possível do resultado final.

Assim, a primeira parte deste Projeto de Graduação em Música Popular consistiu na produção do EP intitulado “Crônica”, englobando três canções autorais gravadas no Estúdio Soma em uma sessão de 12 horas no dia 19 de outubro de 2019 e mixadas na tarde do dia 26 de outubro de 2019 pelo engenheiro de som Felipe Magrinelli. A formação instrumental presente no trabalho foi a de “power trio”, formado por mim na guitarra e nos vocais, Guilherme Leon no baixo e Guilherme Lopes, na bateria. A segunda parte, este memorial, consiste na descrição dos processos de composição, arranjo, gravação e mixagem do EP, discutindo as motivações para as decisões tomadas ao longo desses processos, tendo em vista a concepção de ambas as partes do trabalho enquanto comentário crítico sobre a e de dentro da tradição da MPB.

No Capítulo 1, realizo, a partir da obra do historiador Marcos Napolitano, uma breve revisão histórica do processo de formação da MPB nos anos 1960, refletindo sobre os impasses e debates estético-ideológicos travados a fim de realizar um projeto de canção engajada em torno do paradigma nacional-popular, bem como elencando imagens poéticas comuns estabelecidas ao longo dessa trajetória, com as quais dialogo na minha própria poesia. Discuto, também, as categorias de hibridismo musical na obra do etnomusicólogo Acácio Piedade, situando minha posição diante da prerrogativa de compromisso com a cultura nacional que perpassa a formação da MPB.

No Capítulo 2, relato e reflito sobre os processos de composição musical e de realização sonora das três canções que compõem o EP “Crônica”, perpassando o trabalho solitário de consolidar os corpos das canções, os ensaios para arranjá-las e, enfim, o processo coletivo de gravação e de mixagem. Nesse relato, alterno entre a narrativa pessoal acerca do processo criativo e passagens de cunho mais analítico, elencando cada decisão tomada para chegar ao resultado final em fonograma.

1. DISCUTINDO A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Gosto de pensar este capítulo como uma carta de motivações e intenções, um momento para expor as inquietações no entorno da sonoridade por mim almejada e as imbricações entre os gêneros musicais pelos quais transito em minha trajetória artística e intelectual e os lugares sociais por eles consagrados. A discussão aqui proposta informa as decisões tomadas no âmbito ideológico do processo composicional, conforme as categorias elencadas por Chaves (2012), ou seja, o nível em que “o compositor constrói um diálogo com seu repertório de escolha que dá sentido e contexto às suas composições e as subjaz” (CHAVES, 2012, p. 238). Sendo o meu repertório de referência, em sua maioria, oriundo da MPB dos anos 1960 e 70, considero de suma importância situar minha posição diante de alguns debates travados no cerne do seu processo de formação nos anos 1960 e meu entendimento em relação às imbricações entre música, cultura e política em sua institucionalização como principal produto cultural da indústria fonográfica nos anos 1970, “uma música socialmente valorizada, sinônimo de ‘bom gosto’” (NAPOLITANO, 2002 p. 4).

Não utilizo esta citação para enaltecer a qualidade de “boa música” atribuída à MPB, mas para enfatizar o lugar social consagrado que ocupa na hierarquia de bens culturais no Brasil até os dias de hoje, anos após perder espaço para outros gêneros musicais como o rock brasileiro nos anos 80, o rap, o funk, o pagode, o sertanejo e suas variantes universitárias, deixando de ser um polo significativamente dinâmico da indústria cultural massiva. A ocupação permanente desse lugar social consagrado a despeito da perda de força no mercado está ligado à institucionalização da MPB como um “complexo cultural” (Ibidem, p. 2), estilisticamente plural, não definível a partir de um conjunto único de parâmetros musicais mas por meio do recorte social de seus protagonistas e das preocupações de ordem política e cultural que informaram o processo histórico de formação do gênero nos anos 1960, o que possibilita a distinção entre a sigla e o termo genérico “música popular brasileira”, compreendidos enquanto sinônimos no senso comum. Tendo como base a obra do historiador Marcos Napolitano (2001; 2002; 2007) pretendo apresentar, a seguir, uma breve revisão histórica desse processo de formação, partindo da bossa nova, que abre em 1959 um ciclo do processo de institucionalização da MPB encerrado pelo tropicalismo em 1968. Evidentemente, não tenho a intenção de esgotar o assunto, mas, e aí é necessário dizer, de apontar as

diferentes posições tomadas por intelectuais e artistas nesse debate, indicando a consolidação de características e lugares comuns associados a este movimento, que discuto na poesia e na sonoridade das canções que compus e gravei neste trabalho.

1.1 Processo formativo na MPB nos anos 1960

Segundo Napolitano, “o surgimento da bossa nova pode ser visto [...] como marco fundamental do processo de ‘substituição de importações’ do campo do consumo cultural” (ibidem, p. 21), tendo em vista que as cifras de vendas de discos no país em 1959 indicavam que 35% dos discos vendidos eram de música brasileira e, dez anos depois, essa cifra se inverteria, sendo 65% dos discos vendidos de música brasileira. Essa inversão pode ser justificada tanto pela estrutura da indústria fonográfica na época, que apesar de dominada por multinacionais, “necessitava estimular a produção local de canções como parte de sua lógica de lucro” (ibidem) quanto pela consequência direta desse estímulo: a inserção dos estratos superiores da classe média enquanto agentes do consumo e da produção de música popular, vista como um campo respeitável de expressão artística a partir da eclosão da bossa nova.

Tendo em visto o contexto socioeconômico, Napolitano toma a bossa nova não enquanto reflexo do desenvolvimento capitalista de Juscelino Kubitschek, mas como

uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural deste processo, a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação perante a cultura ocidental. (NAPOLITANO, 2001, p. 21)

No entanto, a crise social e econômica deflagrada em 1961, que teve as Reformas de Base de João Goulart como proposta de superação, perturbou a utopia modernizante representada pela bossa nova, implicando uma necessidade de integrar e conscientizar os setores marginalizados pelo processo de modernização capitalista, no qual os intelectuais e artistas dos segmentos médios atribuíram à cultura e à música popular um papel central. Assim, um ponto de cisão foi criado no seio da bossa nova, aqueles tributários da poética descompromissada de frente para o mar da Zona Sul carioca, simbolizada pela tríade sagrada formada por Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes e os críticos nacionalistas, em busca de poesias engajadas e exortativas sem, no entanto, abdicar do “progresso” técnico angariado pela estética

bossa-novista, simbolizados por compositores como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré.

São lançadas em 1960 e 1961, respectivamente, as canções “Zelão³” de Sérgio Ricardo e “Quem quiser encontrar o amor⁴” de Carlos Lyra, esta interpretada por Geraldo Vandré, casos paradigmáticos de uma bossa nova “nacionalista”, que se pretendia engajada e participante. Em “Zelão”, Sérgio Ricardo toma como protagonista da canção um “favelado que perde sua casa em um uma chuva e passa a contar apenas com a solidariedade dos outros habitantes do morro” (NAPOLITANO, 2007, p. 73), indicando aí tanto a crítica social quanto a idealização e romantização do povo, que ocupa duplamente o papel de assunto e receptor imaginado da canção. O arranjo dessa canção se encaixa completamente no paradigma bossa-novista, ao que “Quem quiser encontrar o amor” apresenta algum contraste, buscando uma aproximação com o samba mais tradicional, através, por exemplo, de uma maior centralidade atribuída à percussão e a utilização do trombone, “timbre clássico de ‘gafieira’” (Ibidem). Segundo Napolitano, são lançadas nessas canções imagens poéticas que se tornariam lugar-comum na canção engajada: “a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e no ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador” (Ibidem) – este último item simbolizado na perene metáfora do “dia de amanhã”.

A consolidação desse paradigma composicional em 1962 e 1963 e a demarcação acentuada, pelo menos no discurso, de fronteiras entre a bossa nova “jazzística” e a “nacionalista”, muito em função da internacionalização da primeira – e.g. o famoso show no Carnegie Hall em Nova York em 1962 -, conduziram a um primeiro impasse: o da realização da canção engajada junto ao povo, o que implicava a assimilação do material composicional nacional de raiz popular por parte dos artistas de classe média em direção a realização de uma música popular nos sentidos qualitativo, isto é, “autenticamente” popular, com origem na classe trabalhadora, e quantitativo, de circulação e aceitação amplas e massivas. A busca dos caminhos a serem seguidos em direção à solução deste impasse dinamizou o debate no meio cultural universitário de esquerda ao longo da década, tendo no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) - criado em 1962, no Rio de Janeiro - um fórum de

3 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FmukxWNCdfo>>

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tV5W6Nu3_WM>

discussão protagonizado principalmente por artistas e intelectuais ligados à música, ao cinema e ao teatro, na condição de ideólogos da arte de esquerda.

O projeto cepecista para uma arte revolucionária é sintetizado no manifesto escrito por Carlos Estevam Martins e lançado no final de 1962 (NAPOLITANO, 2007, p. 76), tendo como preceito fundamental o dever de o artista de classe média rejeitar as possibilidades formais da arte “de elite”, tida como superior à arte popular, em prol da simplificação de sua linguagem, que deveria ser inspirada no gosto popular, a fim de “facilitar a ‘comunicação’ com as massas”, com o objetivo final do “desenvolvimento da consciência popular como fundamento da libertação nacional” (Ibidem). O estabelecimento de uma finalidade comunicativa bem definida para a canção popular está afinada ao entendimento da arte como “socialmente limitada, parte de uma superestrutura maior” (Ibidem), decorrente do seu entendimento sob a ótica do materialismo histórico-dialético. Podemos destacar, pensando com Napolitano (2007, pp. 54-57), a aproximação do PCB com as escolas de samba do Rio de Janeiro nos anos 1940 como um antecedente histórico dessa mesma abordagem.

Ambas as abordagens compartilham a característica de romantizarem o povo idealizado como assunto e receptor da canção engajada de propósito revolucionário, identificando no samba – símbolo mor da brasilidade musical – e no operário do morro a base da revolução socialista, no entanto, devidamente conduzidos a cumprir seu destino sob a égide de uma vanguarda intelectual. Em última instância, os músicos de classe média compelidos a esse debate – e.g. os já citados Carlos Lyra e Sérgio Ricardo – não subscreverem aos preceitos do projeto cepecista, tendo em vista que “buscavam uma canção engajada, porém, moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e ‘elevar o gosto’ das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizava”, assumindo “uma utopia de educação estética, sentimental e política” (NAPOLITANO, 2007, p. 77) para a qual as bases estéticas da bossa nova eram consideradas imprescindíveis.

Assim, os projetos musicais desses artistas aproximaram-se muito mais dos procedimentos de criação e do ideário musical conforme pensados por Mário de Andrade, dado que muitas das indagações e dos dilemas presentes na busca por uma canção popular brasileira engajada correspondem, com exceção do aspecto político, àquelas presentes no projeto moderno para uma música “artística” nacional. No que concerne ao modernismo musical brasileiro, Travassos (2000), identifica duas linhas de força que tensionam o entendimento da música no Brasil no início do século XX, a

saber: a reprodução dos modelos europeus (no caso da MPB, estadunidenses) x o descobrimento de um caminho próprio, resumida na oposição estrangeiro/nacional; e a distinção entre música erudita e música popular. Segundo a autora, a discussão levantada por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* ([1928]), informada pelas pesquisas folclóricas levadas a cabo nos anos 20 e 30, consiste em uma tentativa de resolução simultânea das duas tensões e de “instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura [...] e as culturas populares” (TRAVASSOS, 2000, p. 16). Este modo de relacionamento entre “alta cultura” e as culturas populares consistia, grosso modo, no processo de recolhimento de material musical folclórico para um posterior tratamento segundo técnicas composicionais da tradição musical europeia, conduzindo a um processo de aprimoramento técnico de uma matéria-prima que concentrava em si o dado de brasilidade. O objetivo final deste tipo de procedimento criativo era que eventualmente o compositor, em seu metiê, assimilasse os dados de brasilidade contidos nas matérias-primas musicais e os sintetizasse à sua educação formal, dando luz a obras genuinamente brasileiras e “artísticas” quase inconscientemente.

Podemos identificar Edu Lobo como principal tributário do modernismo andradiano no rol de compositores da MPB nos anos 1960, tendo em vista a busca por um “gênio” musical brasileiro a partir da tentativa de realização das etapas da construção do nacionalismo musical segundo Mário de Andrade (NAPOLITANO, 2001, p. 147), sintetizada no tratamento de materiais musicais rurais, principalmente nordestinos, por meio de arranjos orquestrais “jazzísticos” e da interpretação anticontrastante bossa-novista – e.g. o álbum “A Música de Edu Lobo por Edu Lobo” (1965). Além de Edu Lobo, o álbum “Afro-sambas” (1966), de Baden Powell e Vinícius de Moraes, compartilha com o projeto andradiano a fase de pesquisa “folclórica”, com recolhimento de material musical do Candomblé da Bahia, sendo o processo de aprimoramento técnico sintetizado pela performance instrumental de Baden Powell, na assimilação da rítmica do Candomblé junto ao samba, e pela poesia de Vinícius de Moraes, que, segundo Napolitano (2001, p. 114), “se concentra em temas vitais (luta, amor, lealdade, solidariedade, coragem etc.), numa exaltação sutil, e até impressionista, em alguns casos, das virtudes e valores ‘populares’ básicos”.

Ambos os casos se inserem no contexto de renovação da MPB após o golpe civil-militar de 1964, como tentativas de autocrítica diante do fracasso da primeira fase

da bossa nova nacionalista calcada na utopia pedagógica de construção da consciência nacional-popular a partir de uma “frente única”. Este processo teve como característica o deslocamento da ênfase do termo “nacional” para o termo “popular” enquanto “polo articulador da solução dos impasses estético-ideológicos [...] ao mesmo tempo que redefinia o sentido político [do termo ‘popular’, tendo em vista que] [...] a perspectiva de realização comercial cada vez mais se confundia com a busca da afirmação ideológica” (Ibidem, p. 116). Os anos de 1964 e 1965 apresentam marcos importantes nesse processo, podendo ser considerados elos entre a bossa nova nacionalista e a MPB renovada a partir de sua maior inserção no mercado pós-golpe, como, por exemplo:

- a) o espetáculo teatral Opinião, apresentado no Rio de Janeiro sob a produção do grupo teatral homônimo e protagonizado por Nara Leão – posteriormente substituída por Maria Bethânia –, João do Vale e Zé Keti, que apresenta uma assimilação do samba “de morro” e das músicas nordestinas como matriz em detrimento da estética bossa-novista, na linha do projeto do CPC da UNE;
- b) os shows de MPB do circuito universitário no Teatro Paramount da TV Record em São Paulo, que estabeleceram o formato base dos programas de auditório da mesma emissora e promoveram um afastamento em relação ao paradigma interpretativo intimista e anticontrastante da bossa nova, sugerindo em seu lugar uma interpretação mais extrovertida, mais afeita à poesia exortativa da canção de protesto sobre a base musical do samba jazz em formato de trio.

O Ato Institucional no. 2, promulgado pela ditadura civil-militar em 1965, que decretava o fechamento dos partidos políticos vigentes desde 1946, somado ao fechamento de sindicatos e instituições estudantis – com a UNE posta na ilegalidade em 1964 – acarretou o cerceamento dos espaços de atuação da oposição civil ao regime e aprofundou o esvaziamento da arena pública, consolidando a indústria cultural como espaço privilegiado de debate no entorno da construção de uma música popular engajada, com a MPB simbolizando um espaço de resistência política através da arte durante o regime ditatorial. Se, por um lado, a esfera cultural concentrou as expectativas e os projetos de uma parte da oposição política, constituindo-se enquanto um vetor na institucionalização da MPB, podemos identificar outro vetor desse processo na condição mediatizada da música popular, isto é, a música popular como produto na incipiente indústria cultural brasileira.

Esses dois vetores foram fundamentais na conformação da MPB enquanto produto cultural de alcance massivo e a superação de sua condição enquanto arte de nicho, desde os shows no Teatro Paramount da TV Record, ligados ao circuito universitário, passando pelos programas de auditório até os festivais da canção, marcos icônicos na memória de uma geração sufocada pelo regime ditatorial. O “star system” da televisão brasileira, que à época, ainda em sua fase “semi-artesanal” (NAPOLITANO, 2007, p. 91), tinha a música popular como seu principal produto, consistia em manter um elenco fixo de artistas que protagonizavam e circulavam entre diferentes programas de auditório, desde “game shows” como “Um Instante Maestro” - no qual Caetano Veloso e Chico Buarque desenvolveram uma saudável rivalidade - a programas musicais em horário nobre, sendo os mais dinâmicos e líderes de audiência os programas “O fino da bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, e “Jovem Guarda”, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlea. Essa conformação, além de alavancar a carreira de “monstros sagrados” da MPB que consolidariam suas carreiras em disco nos anos 1970, trazia a tona novamente o debate sobre a realização do caráter popular da canção engajada tanto qualitativa quanto quantitativamente, tendo em vista o estrondoso sucesso comercial da Jovem Guarda, entendida como uma música alienada, tributária do imperialismo estadunidense e, portanto, a antítese ao projeto da canção engajada.

O caráter político da oposição entre MPB e Jovem Guarda, ainda que inegável, deve ser problematizado e, até certo ponto, relativizado, a fim de evitar análises maniqueístas do senso comum que tendem a se impregnar de juízos de valor em favor da MPB, isentando-a de uma revisão crítica a respeito de seu contexto de produção e circulação em uma perspectiva que reconhece apenas seus preceitos políticos em detrimento dos mercadológicos. Primeiramente, como foi dito acima, a mesma emissora de televisão possuía em seu elenco tanto artistas da MPB quanto da Jovem Guarda, de modo que o embate entre as duas vertentes musicais deve ser entendido, também, como uma corrida por audiência televisiva e uma disputa pelo domínio do mercado fonográfico brasileiro. De fato, a Jovem Guarda, ameaçava muito mais a MPB por competir por uma mesma fatia do mercado almejada pelo projeto da canção engajada, as classes populares, obtendo, em dado momento, mais sucesso de vendas e circulação nesse público. O apelo nacional-popular necessitava de uma circulação massiva a fim de realizar suas intenções pedagógicas e transformadoras, de modo que a estratégia retórica

nacionalista de denunciar o entreguismo e a alienação da Jovem Guarda servia justamente a essa necessidade. Isso se torna evidente quando lembramos que o evento conhecido como “Marcha Contra as Guitarras Elétricas” tratava-se, sobretudo, de uma passeata para a divulgação do programa “Noite de MPB”, sucessor de “O fino” - por sua vez sucessor de “O fino da bossa” - (NAPOLITANO, 2001, p. 184), configurando uma “singular disputa pelo mercado que ao mesmo tempo demarcava uma identidade político-cultural” (Ibidem, p. 184-85).

Se após o II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1966, predominava a sensação de triunfo da MPB, com o sucesso de “A Banda⁵” de Chico Buarque – interpretada pelo compositor e Nara Leão – e “Disparada⁶” de Geraldo Vandré e Theo de Barros – interpretada por Jair Rodrigues –, em 1967 o clima era de polêmica e de contraofensiva da MPB frente à Jovem Guarda, dando o tom para III Festival da Música Popular Brasileira. Para além do episódio icônico de Sérgio Ricardo destruindo seu violão em meio à performance no festival, em reação à hostilidade do público, o grande saldo deste evento para o processo de institucionalização da MPB está nas composições “Domingo no Parque⁷” de Gilberto Gil e Os Mutantes, com arranjo de Rogério Duprat, e “Alegria Alegria⁸” de Caetano Veloso e os argentinos Beat Boys, embriões do tropicalismo. Para além da utilização de guitarras elétricas nos arranjos, as canções rompiam com a hierarquia narrativa de cunho exortativo e moralizante predominante na canção de protesto, apresentando imagens em série através narrativas “cinematográficas” situadas em um ambiente jovem e urbano, com “Alegria Alegria”, especialmente, fazendo largo uso de referências a objetos de consumo e imagens da cultura pop anglo-americana.

O procedimento de inventariar essas imagens, como na canção “Geleia Geral⁹” (Gilberto Gil/Torquato Neto) do álbum *Tropicalia ou Panis et Circensis* (1968), em que “um LP de Sinatra” é inserido alegoricamente no conjunto de “reliquias do Brasil” junto ao “santo barroco baiano”, está vinculado à proposta da “linha evolutiva” elaborada por Caetano Veloso quando dos debates travados em 1966 na Revista *Civilização Brasileira*:

5 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZFf623HWhJ4>>

6 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=82dRs2z6iQs>>

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bl7xHuEtlyg>>

8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wWhnq5YcBfk>>

9 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dg594OQENew>>

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira [...] Para isso nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base na criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da “linha evolutiva” pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação [...] Aliás João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular [...] (in BARBOSA, 1966, p. 377 apud NAPOLITANO, 2001. pp. 126-27)

A meu ver, é justamente na ideia de que a música brasileira permanece brasileira, apesar de se modificar, modernizar e incorporar matrizes musicais estrangeiras, à medida que essas informações são interpretadas e assimiladas a partir da vivência e da compreensão da realidade brasileira, de modo que seja possível evocar um LP de Sinatra, que poderia ser Beatles, Hendrix ou Pavarotti, como uma “reliquia do Brasil”. Além disso, Caetano Veloso relativiza o status de ruptura atribuído a bossa nova, pondo Tom Jobim e João Gilberto em continuidade com compositores como Dorival Caymmi, Ary Barroso e intérpretes como Orlando Silva e Cyro Monteiro, entendendo a bossa nova como um ponto culminante do processo de urbanização do samba desde os anos 1930, elo entre tradição e modernidade (NAPOLITANO, 2001, pp. 126-28). Sobretudo, considero que o saldo principal do tropicalismo não é aceitar a possibilidade de misturar música brasileira e música estrangeira, no sentido de uma explosão estética (isso já estava estabelecido e ocorria muito antes, apesar dos discursos puristas e folclorizantes que atravessam a história da música brasileira), mas (e aí segue uma afirmação pessoal irresponsável, sem citações, no que concerne ao status atribuído ao tropicalismo como primeira vanguarda pós-moderna na música popular brasileira) o deslocamento da discussão sobre a brasilidade musical “de fato” para a manipulação dos discursos sobre a brasilidade, no som e na poesia com base na alegoria, implodindo o debate no cerne da MPB nos anos 1960, sem no entanto, se desvincular do compromisso com a cultura nacional.

No entanto, é inegável o impacto que o tropicalismo impõe à MPB no sentido de uma abertura estética para o rock, o soul e o funk – basta ouvir a transformação da discografia de Elis Regina a partir de “Elis – Em Pleno Verão” (1970), onde, pasmem, é gravado uma versão de “As Curvas da Estrada de Santos”, de, rufem os tambores, Roberto Carlos, além de um dueto de “These Are The Songs” com Tim Maia –, já no

final deste primeiro ciclo de institucionalização. O fim deste ciclo está ligado à perda do dinamismo do formato televisivo, tanto nos programas de auditório quanto nos festivais, à consolidação da indústria fonográfica nacional e ao impacto do AI-5 sobre a produção artística engajada, que produziu, ainda, o efeito colateral de redimir os tropicalistas, outrora tidos como alienados pela parcela mais nacionalista dos artistas e público de MPB, a partir da prisão e do exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso (NAPOLITANO, 2002, p. 3). Deste fim de ciclo, emergiu um estatuto da canção que “não significou uma busca de identidade e coerência estética rigorosa e unívoca” (Ibidem, p. 2), vinculado ainda à construção de uma cultura musical de resistência política, que perduraria ao longo dos anos 1970, ratificando a compreensão da MPB “mais como um ‘complexo cultural’ do que um gênero musical específico” (Ibidem).

1.2. E o que eu tenho a ver com isso?

Tendo exposto meu entendimento sobre a MPB na seção anterior, considero de suma importância frisar que não tenho como pretensão crítica tomá-la como espantinho e generalizar, por exemplo, uma posição folclorizante/idealista/paternalista tomada por algum artista ou ideólogo em um debate nos anos 60 como significativa do todo a título de demonizar e inutilizar uma tradição, nem a intenção de estabelecer juízo de valor sobre o mérito artístico de toda a produção musical de uma década. Como o título sugere, o comentário crítico que pretendo realizar aqui e nas canções gravadas parte de um autorreconhecimento consciente de mim enquanto tributário dessa tradição, inclusive pertencendo a um recorte social semelhante ao dos artistas e ideólogos que travaram os inúmeros debates e impasses já discutidos, isto é: branco, classe média e universitário. No entanto, com o devido distanciamento histórico e a possibilidade de abordar as transformações na cultura brasileira decorrentes da aceleração do processo transnacional de globalização capitalista a partir dos anos 1980, considero inviável pautar minha própria produção musical sobre o problema da identidade nacional, cuja construção depende de uma concepção homogeneizante/totalizante da cultura, que, no caso da cultura brasileira, envolve a suposição de um convívio pacífico entre classes sociais e etnias, identificada por Yúdice (1997) no conceito de “cultura consensual”.

Para pensar a imbricação entre música e cultura do ponto de vista composicional, numa perspectiva contemporânea, de encontro à ideia de “cultura

consensual” criticada por Yúdice, recorro ao etnomusicólogo Acácio Piedade, quanto ao entendimento do conceito de musicalidade como uma “memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIEADADE, 2011, p. 104) e à diferença que estabelece entre as categorias de hibridismo homeostático e hibridismo contrastivo (Ibidem, p. 105) na música. A diferenciação entre essas categorias de hibridismo se faz com base na forma como tópicos musicais – lugares-comuns no âmbito melódico, harmônico, rítmico e tímbrico de incidência recorrente em dado gênero musical – de diferentes matrizes culturais se relacionam no som simultaneamente.

Tomando a forma como diferentes tópicos musicais se relacionam simultaneamente em um objeto sonoro híbrido, podemos defini-lo como em estado de homeostase ou contraste, sendo o hibridismo homeostático aquele que “pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma verdadeira fusão [de musicalidades]” (Ibidem, p. 104), raciocínio simplificado na fórmula $A + B = C$. Piedade considera que esse processo de fusão é justamente a base da invenção das tradições, tendo em vista que toda tradição esconde em si um contraste originário - “um A, que na verdade é um C, ou seja, um AB” (Ibidem, p. 105) - e que a musicalidade, para além de uma língua musical, é sobretudo, uma memória, de modo que para o nativo de determinada comunidade músico-cultural, sua tradição será sempre entendida como uma “realidade homeostática”.

No entanto, pondera Piedade, há a necessidade de uma diluição do contraste originário, um esquecimento, sem o qual “a humanidade não poderia ouvir música, pois toda a multiplicidade imemorial de gêneros e elementos que fundam as músicas se exporia diante de nossos ouvidos” (Ibidem). Seguindo essa linha de raciocínio, Piedade sugere que todo “gênero [musical] ‘raiz’ é [...] produto da circulação transnacional das ideias musicais [e das pessoas que as portam]”, sendo o tradicional, assim, “transnacional por natureza” (Ibidem). Provocado por essa reflexão, busquei inspiração no conceito de hibridismo contrastivo - isto é, o contraste original em que, no corpo híbrido (AB), “A não pode deixar de ser A, nem B pode fazê-lo” (PIEADADE, 2011, p. 104) -, a fim de construir um objeto sonoro cujo cerne seja o contraste entre diferentes musicalidades aprendidas por mim ao longo de minha trajetória musical e intelectual, evocando justamente a multiplicidade de gêneros que informa minha escuta e prática musicais. Assim, tomei a ideia de tópicos musicais em um sentido mais amplo,

buscando relacionar simultaneamente, na sonoridade do EP “Crônica”, a rítmica afrocentrada, ora de matriz brasileira ora estadunidense, ao tratamento tímbrico do rock psicodélico, com o mínimo possível de diluição das características de cada musicalidade.

2. DA COMPOSIÇÃO E REALIZAÇÃO DO EP “CRÔNICA”

Neste capítulo, abordo o processo de composição musical e de realização sonora de “Crônica”, trabalho sobre o qual se debruça este memorial, pretendendo discutir as motivações e decisões preponderantes para a consolidação da estrutura das canções bem como para sua materialização definitiva enquanto fonograma. Utilizo a distinção entre composição e realização sonora como categorias alternativas à separação das etapas da produção fonográfica em pré-produção, produção e pós-produção, uma vez que a principal divisão entre as etapas deste processo criativo se dá entre os momentos solitários de consolidação do corpo básico das canções – ritmo, harmonia, melodia e letra – e o processo de ensaiar e arranjá-las em conjunto, bem como de gravação, mixagem e masterização, em que a ideia musical transforma-se de fato em som.

No entanto, no que concerne ao processo solitário de composição, é imprescindível para mim a realização sonora, uma vez que todas as composições aqui registradas tem como ponto de partida a performance, às vezes improvisada, ao violão, de modo que a ideia musical necessita da realização sonora para existir antes mesmo de ser base para o fonograma. Dessa forma, considero que meu processo de criação sonora se aproxima ao modelo que Zanatta e Angelo (2017) descrevem como “realizar a própria música”, no sentido de “ser responsável por” sua própria música (p. 9), em contraponto a outro em que a participação do compositor na realização de sua música não é necessária, denominado pelos autores como “compor para outrem”.

2.1. Da Composição Musical

O processo de composição das três faixas que integram o EP “Crônica” tem por característica inúmeras descontinuidades e interrupções, isto é, nenhuma delas foi composta do início ao fim em “uma sentada”, havendo largos intervalos entre, por exemplo, a composição da harmonia de uma primeira parte de uma canção e a composição de sua melodia e letra, assim como criação de novas seções. Assim, pode-se considerar que o tempo de duração do processo composicional do disco se estende do final de 2017 até outubro de 2019, sendo, porém, o período de trabalho mais intenso,

evidentemente, o ano de 2019, em que organizei os diversos pedaços de música angariados ao longo desse tempo e consolidei suas estruturas.

1 - $\overset{[G:]}{C7M}$ | $\overset{[D:]}{A7(13)}$ | $\overset{[F:]}{C/Bb}$ | $\overset{[A:]}{A/B}$ | $\overset{[F:]}{Bb/C}$ | D/E

baixaria salsa

arp. $C7M$ | $Bm7$
 " do $Em7$ do $A7$
 melô

2 - $A67M(\#11)$ | $F7(\#113)$ | $G67M(\#11)$ | $Dm7(11)$ ³ ou $B67M$ ⁷⁻⁶
 $E67(9)^S$ | $Dm7(11)$ | $A67M$ | G/A

* aquele sambinha em lá melhor

3 - $G7M$ | $D7M(9)/F\#$ | $G7M$ | A/B

impro instrumental

$Am6$ | $Bb6$ | $Bm7(11)$ | $Cm7(11)$ | $Gm7$ | $Ab6$ | E^o | $Fm7$

4 - $Bb7M/E6$ | $C7(9, \#11) \rightarrow F\#7(b13)$ } $Am6$ | $G6(Bb)$
 } " " | $Bb7(9)$
 } E^o | $F\#^o$

VAR. $F6(9) \rightarrow Bb7$ | $Am7(11) \rightarrow A67(\#11)$
 $Gm7(9) \rightarrow E^o$ | $C7(9, \#11) \rightarrow F\#7(b13)$
 $F6(9) \rightarrow Bb7$ | $Am7(11) \rightarrow D7/A$

5 - $\overset{1}{Em7(9)}$, $\overset{4}{A67(\#11)}$ | $\overset{3}{F\#m7}$ | $\overset{1}{Gm7}$ $\overset{3}{Db7(9)}$ | %
 $Bm7(9)$, $Gm7(9)$ | A/B | Bb/C $Am7(9)$ | %

6 - ideia em 11 G = g | 7 - ideia dó dórico
 7 - trip hop Zanatta | 8 - modos em lá

Figura 1: Inventário de ideias (Fonte: Arquivo pessoal)

Conforme dito anteriormente, o ponto de partida para a criação das três canções foi o violão, de modo que sua origem é motivada por uma investigação harmônica específica e, também, uma insatisfação. A insatisfação referia-se a uma situação que frequentemente me acometia no primeiro ano do curso: tendo às mãos um entendimento razoável de harmonia funcional, começava a improvisar alguma progressão qualquer, buscando concomitantemente uma melodia com o intuito de compor; após alguns minutos, eventualmente redundava em sequências de modulações por meio de dominantes secundárias e clichês harmônicos que não me inspiravam a continuar suando para realizar a música, ou então tinha a corriqueira impressão de que aquilo que estava tocando já havia sido composto e possivelmente estava em algum disco de MPB ouvido no dia anterior. Assim, ao longo de 2017, no segundo ano do curso, tomei a harmonia funcional por bode expiatório das minhas dificuldades e decidi que para compor, evitaria ao máximo explorar a dinâmica tensão-repouso por meio da resolução do trítone do acorde dominante e dos movimentos de quinta descendente e quarta ascendente entre os baixos, buscando outras formas de gerar esta dinâmica ou, até mesmo, subvertê-la.

A primeira “solução” que encontrei foi a construção harmônica com base em empréstimos modais entre tonalidades homônimas, de modo que todo esqueleto se dava na alternância circular entre acordes maiores e menores das duas tonalidades implicadas. Neste processo, percebi que me agradava a sonoridade gerada pela alternância entre acordes vizinhos de terça, isto é, relacionados entre si por medianas cromáticas, o que passei a explorar ainda nessa lógica circular binária, agregando a isso a preferência por acordes lídios e dóricos¹⁰ por suas sonoridades. (Inclusive à época cheguei a contemplar se a sensação de não-resolução e de perpétuo afastamento que tais sequências harmônicas provocavam era gerada pelo tratamento harmônico modal ou se podia ser pelo fato de os acordes lídios e dóricos corresponderem em uma tonalidade maior, respectivamente às funções de subdominante e subdominante relativa, identificadas ao movimento de afastamento em relação à tônica.)

10 Entendo por acordes lídios e dóricos aqueles formados sobre o IV e o ii graus da escala maior, em que o grau modal faz parte da montagem vertical do acorde e/ou é enfatizado na melodia.

♩ = 140

Bm7 Eb7M Em7(9) Gm7

[G:] [g:] [G:] [g:]

Figura 2: Dualidade entre tonalidades homônimas

♩ = 144

C#m6 Lá# = grau modal C7M Fá# = grau modal

[B:] acorde dórico (ii) [G:] acorde lídio (IV)

5 E6(9) Lá# = grau modal C7M(#11)

[B:] acorde lídio (IV)

Figura 3: Acordes lídios e dóricos

O primeiro exemplo citado acima trata-se de uma composição não finalizada e o segundo de uma ideia que apresentei aos colegas no terceiro semestre da disciplina de Prática Musical Coletiva, que foi justamente quando decidimos trabalhar apenas com temas autorais, sendo a ideia que apresentei abraçada e arranjada colaborativamente. Àquela altura do campeonato, a disciplina de Prática Musical Coletiva tornara-se o pivô para minhas investigações harmônicas, de modo que buscava sempre levar às aulas alguma sequência que pudesse instigar os colegas a criar em cima. Os exemplos que trago a seguir datam do quarto semestre do curso e ilustram tanto a continuidade dos procedimentos elencados acima quanto uma sutil retomada da harmonia funcional na criação, ainda desafiando o princípio da causalidade e da coerência que a embasam, à medida que priorizo nestas sequências harmônicas um princípio de arbitrariedade na escolha dos acordes.

♩ = 124 Melodia composta por Francisco Eschiletti

F6(9) Db6(9) Dm7(9) Gb6(9) Bb7M Bm7 Am7(11) Ab6(9)

Figura 4: Mediantes cromáticas

♩ = 72

Bbm7(11) A7(#11) Abm6 B7(9) Gb7M Bbm7(11) A7(#11) Abm6 B7(9) F7M

5 Bbm7(11) A7(#11) Ab7(b13) Db7sus4 C6(9) Bbm7(11) A7(#11) Abm6 B7(9) Gb7M

Figura 5: Arbitrariedade na construção harmônica

Trago esses exemplos não apenas para ilustrar a minha trajetória e o processo de transformação do meu vocabulário harmônico, mas também pois os recursos ilustrados são base para a harmonia das canções que compus neste trabalho, como poderemos constatar observando-as minuciosamente. A seguir, descreverei o processo de composição do EP, refletindo sobre as decisões locais (CHAVES, 2012) tomadas faixa a faixa. Apresentarei, também, excertos de partituras criadas para ilustrar aspectos chave da linguagem musical desenvolvida no trabalho, alternando entre a narrativa pessoal sobre o processo de criação e passagens mais analíticas sobre os aspectos técnicos de cada composição.

2.1.1. “Crônica”

O embrião da canção que dá nome ao EP, “Crônica”, é a sequência de oito acordes mais a melodia ouvidas na guitarra no início e no final da gravação, tocadas, em sua concepção, concomitantemente a uma levada de partido alto *a la* João Bosco – como na canção “Incompatibilidade de Gênios”, do álbum Galos de Briga (1976) – no

violão. A melodia apoia-se, predominantemente, nos intervallos de, nona, sétima e décima primeira – aumentada nos acordes maiores e justa nos menores –, isto é, na estrutura superior do acorde, expandindo-os, além de estabelecer na terminação do período um motivo reincidente na canção.

16 $A\flat 7M(\sharp 11)$ $F 7M(\sharp 11)$ $C 7/F\sharp$ $B\flat 6$ $E\flat 7(9)$ $Dm 7(9,11)$ $A\flat 7M/6(9)$

30 $A m 7(9)$ $A\flat 7M$ $F 7M$ $C 7/F\sharp$ $B\flat 6$ $E\flat 7(9)$

41 $Dm 7(9,11)$ $A\flat 7M/6(9)$ $A m 7(9)$ $\%$ $A\flat 7M(\sharp 11)$

Um di - a com o
Sa - bi - do en - tre

motivo melódico reincidente

Figura 6: Excerto da introdução de “Crônica”

Tendo em vista alguns dos procedimentos harmônicos já elencados, destaco nesse excerto a sequência de acordes lídios relacionados por terça no início do ciclo harmônico – $A\flat 7M(\sharp 11)$ e $F 7M(\sharp 11)$ –, a resolução fraca de $C 7/F\sharp$ no acorde de $B\flat 6$ – a partir do trítone entre $Dó$ e $Fá\sharp$ – e, novamente, relação de mediantes cromáticas entre os acordes de $Dm 7(9,11)$ e $A\flat 6(9)$, assim como entre este e $A m 7(9)$, tendo em vista que se tomarmos, no primeiro par, $A\flat$ como relativo de Fm e no segundo $A m$ como relativo de C , os acordes estão em relação de terça e indicam o empréstimo modal entre as tonalidades homônimas de $Dó$. Considerando, também, $E\flat 7(9)$ como dominante individual de $Dm 7(9,11)$, que faz parte da tonalidade de $Dó$ maior/ $Lá$ menor, constatamos que apenas neste ciclo, passamos por três campos harmônicos diferentes ($Dó$ maior/ $Lá$ menor, Mib maior/ $Dó$ menor e $Fá$ maior/ $Ré$ menor) sem confirmar nenhuma das tonalidades com uma cadência perfeita, sendo a sustentação do acorde de $A m 7(9)$ ao final do ciclo a sugestão mais forte do estabelecimento de um centro tonal.

Ironicamente, embora haja muito tempo dedicado no pensar e construir essa harmonia, em função do tratamento acima descrito, bem como do fato de o ciclo constituir-se enquanto sequência e não progressão, o sentido discursivo e funcional da harmonia é, em última instância, esvaziado, havendo a direcionalidade da música de ser estabelecida a partir de outros parâmetros. A estrutura rítmica, harmônica e melódica descrita acima foi composta em algum momento entre o segundo semestre de 2017 e o

fim do primeiro semestre de 2018, permaneceu engavetada e inalterada até por volta de maio de 2019, quando, em uma madrugada de insônia (mais momentos como esse serão relatados ao longo deste capítulo), esbocei a melodia da canção tocando-a e cantarolando ao violão e depois, já deitado, tentando dormir e falhando miseravelmente, escrevi toda a letra no bloco de notas do celular.

A primeira decisão que tomei para possibilitar a composição da melodia foi estabelecer um loop harmônico com os quatro primeiros acordes da sequência supracitada – substituindo o último deles pelo acorde de Am7 e adicionando ora a nona, ora a décima primeira –, bem como espaçar os acordes, dobrando a duração de cada um. Assim, além de ter aberto o espaço para uma melodia que pudesse “respirar” om a dilatação do ritmo harmônico, estabeleci a partir do esboço melódico e da correspondência entre o loop harmônico e a estrutura estrófica – quatro versos sendo o primeiro formado por duas sílabas poéticas e os três seguintes heptassílabos – uma forma que facilitou a escrita da poesia “em uma deitada”.

49 $\text{Ab}7\text{M}(\#11)$ $\text{F}7\text{M}(\#11)$

Um di - a com o pas-so in-con - se - quen - te, de com -
 Sa - bi - do en-tre ve - lhos na - ve - gan - tes, tor-tos, -

57 $\text{C}7/\text{F}\#$ $\text{Am}7(9)$

- pas-so'in-ter-mi - ten - te di - la - ta - da con - du - ção
 - ce - gos, - de - li - ran - tes, po-bre, par-co, in - fe - liz

Figura 7: Excerto de “Crônica”

Deitado em minha cama, comecei a poesia com o mote “Um dia”, tendo em vista uma escrita que se lança para e narra fatos passados, como se descrevendo o mito de criação e descobrimento de um lugar, no caso, este lugar, Porto Alegre. A imagem que me veio à cabeça a partir do momento que decidi referir-me a Porto Alegre como esse lugar foi o entorno da Rodoviária e do Cais Mauá, impregnado de cinza, como muitas vezes a cidade faz o indivíduo se sentir. Busquei descrever essa impressão e a ocupação da cidade como um acidente – o que em termos urbanísticos não está muito longe da verdade –, bem como a sensação ambígua do desejo juvenil diante das possibilidades de relações sociais, cultura e entretenimento imaginadas e aquilo ofertado pelo poder público em termos de oportunidades e política cultural em uma cidade que já

foi exemplo em iniciativas de democracia participativa orçamentária e sediou o Fórum Social Mundial em 2003. Portanto, diante dessa situação presente, não considero possível cantar “o triunfo da vitória, nem o passado de glória”, visto que não consigo vislumbrar o amanhã redentor no curto prazo, “pois hoje, sou metade da metade de um ruído, ante a Deus sou mais um fraco destemido e eu não sei rezar”.

2.1.2. “Insônia”

A canção “Insônia” destoa das demais em vários aspectos: primeiramente, em caráter, dado que possui a poesia de aspecto mais lírico e subjetivo e apresenta um andamento mais lento; em seguida, harmonicamente, uma vez que certamente é a canção que mais subscreve aos princípios da harmonia funcional e, enfim; por ser a composição com o intervalo mais curto entre a primeira concepção e consolidação final do corpo cancional. O seu nome deriva diretamente da situação em que comecei a compô-la. Novamente, uma madrugada de insônia, dessa vez um pouco mais aguda. O relógio devia marcar nove da manhã quando sentei em frente ao computador e peguei o violão. Imagino que cada instrumentista possui algum vício ao pegar seu instrumento nas mãos e tocar o primeiro acorde, nota ou frase; o meu varia entre os acordes de Am7(9), Am7(11) e Bb7M/F, neste caso foi o Am7(11).

Intuitivamente encadeei o acorde com D7(b9) e Gm7: ii-V7-i, nada fora do comum. (Àquela altura estava imaginando uma balada, quiçá coltraneana¹¹.) Fui buscando os acordes seguintes e o estalo de que a composição possuía algum potencial veio quando encontrei o encadeamento entre B7(#11) e Bb7(b9) e gostei da sonoridade, para mim um tanto áspera. O caminho lógico seria retornar para Am, uma vez que após de ter encontrado o encadeamento percebi que ambos se tratavam de substitutos de trítone para os acordes de F7 e E7, respectivamente. Decidi, porém, seguir o mote do engano, não deixando de resolver o acorde mas, escolhendo outro que mantivesse a progressão em movimento. Alterando o acorde de Bb7(b9) para Bb7sus4(b9) percebi na condução de vozes a resolução de Míb para Ré sobre o acorde de Bb/Ab – funcionando como um IV “blues” -, caindo na sequência para uma nova dominante – C7(13) – e resolvendo, enfim, em Fm7(9,11). Ainda assim, adicionei após este acorde uma descida

¹¹ Com o termo balada coltraneana me refiro ao tipo de jazz de andamento mais lento e particularmente melancólico encontrado no álbum *Ballads* (1962), tendo a versão de “You Don’t Know What Love Is” (Walter Spriggs) – disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JrwSuy6ZBjI>> – como caso paradigmático desta sonoridade.

por tons inteiros passando pelo acorde de Eb6(9) até Db6(9), suspendendo ritmicamente a harmonia na terminação do período.

Repeti a estrutura até o acorde de C7(13), transformando o Fm7(9,11) em F6(9) e substituindo Eb6(9) e Db6(9) por Bbm6 com a mesma função de terminação. Embora evidentemente funcional, a harmonia se subscreeve a um princípio de resoluções mascaradas e/ou atrasadas, sem deixar espaço para uma sensação de repouso mais permanente. Em uma análise harmônica gradual mais geral poder-se-ia encaixar a progressão na tonalidade de Fá maior, porém considero que o centro tonal seja pouco enfatizado para promover sensação de se estar de fato em Fá maior, confirmando a tônica (trocadilho intencional) presente nas duas canções apresentadas de subverter a lógica tonal sem abdicar da utilização de acordes tonais.

Figura 8: Excerto da estrofe de “Insônia”

Após ter composto a progressão harmônica da estrofe, comecei a criar a melodia ao violão, definindo, primeiramente, a subdivisão ternária do tempo como base para um esqueleto melódico, alternando o movimento com repousos em notas ligeiramente mais longas. Adicionei movimentos cromáticos à linha melódica a fim de colorir a harmonia, transformando alguns acordes dominantes em dominantes alteradas, tendo em vista a relação escala/acorde. Priorizei também, o apoio da melodia na estrutura superior do acorde, principalmente nos saltos, seguindo a linha da inspiração jazzística da canção. Tendo finalizado a linha melódica para a estrofe, estabeleci um mote para a poesia,

tomando como tema inicial o contexto da composição: a noite de insônia e a sensação de limbo entre estar acordado e dormindo, portanto, “Torpe sono desperto”.

Segui o mote desse verso tendo em mente a intenção de sugerir imagens a partir das palavras sem estabelecer uma sensação de progressão narrativa, em consonância com a sensação de limbo supracitada. Além disso, escolhi muitas das palavras dos versos não só pela construção do sentido e das rimas mas também por um critério plástico, isto é, fonético – privilegiando o fonema /s/ –, o qual considero afeito ao tipo de construção sugestiva característica do fluxo de pensamento subjetivo e lírico apresentado nessa canção. Por fim, devo destacar uma defasagem de aproximadamente 3 meses entre o momento de composição das primeiras duas estrofes e o das duas seguintes, cuja principal consequência é a centralidade atribuída à interlocutora do eu lírico e uma certa ambiguidade em função da postura assumida por este diante de sua situação: no primeiro momento, uma reflexão solitária, entorpecida, cansada e opaca; na segundo, a contemplação apaixonada e esperançosa.

Finalizando a descrição do processo de composição de “Insônia”, discorrerei sobre as decisões relativas ao refrão da canção. Após ter consolidado a estrutura da estrofe, me pus a pensar sobre de que forma poderia contrastar as duas seções e comecei a buscar no violão uma nova sequência de acordes. O meu raciocínio foi o seguinte: se na estrofe predominava o tratamento harmônico funcional e uma melodia cromática um tanto difícil de cantar, no refrão o melhor a se fazer seria retomar o princípio de arbitrariedade na escolha dos acordes, reduzir seu número e aplicar tratamento modal à sequência que viesse a ser construída, bem como compor uma melodia mais simples e cantável, afeita às qualidades tradicionalmente atribuídas a um refrão. Percebi a possibilidade de resolver o último acorde da estrofe em Ab7M, uma vez que Bbm6 é um substituto para Eb7(9), dominante de Ab7M. Assim, além de estabelecer uma ligação coerente entre estrofe e refrão, ainda houve o benefício de tornar a sonoridade mais brilhante, contrastando com a predominância de acordes menores e dominantes alteradas na estrofe.

Logo encontrei o encadeamento entre Ab7M, Gb7M e Am7(11) e selecionei a nota mais aguda de cada acorde para apoiar a melodia, isto é, Sol, Fá e Ré. Percebi uma semelhança com algo que já tinha ouvido, o que quase me fez descartar a ideia. Tive a impressão de se tratar de algum tema de jazz. Pesquisei na seção jazz da minha

biblioteca do Windows Media Player e descobri tratar-se de “Naima” de John Coltrane¹², que possui um motivo recorrente na melodia com os mesmos intervalos que a melodia que criei para o verso “Ah sonhos incertos”. Depois de pensar com os meus botões decidi manter a melodia criada, uma vez que se tratava de um fragmento pequeno, embora fundamental, bem como assumindo de certa forma a inspiração do que imaginava no momento ser uma balada coltraneana. Por fim, criei uma linha melódica contrastante tanto por tratar-se de um longo arpejo transpassando os acordes de Ab7M E Gb7M quanto pela subdivisão rítmica binária, vindo a adicionar os versos “Certamente há o que se ver/ Quanto mais contemplar/ O olhar” no mesmo momento em que finalizei a poesia da estrofe.

Naima

(Ballad) $\text{♩} = 76$ John Coltrane

Figuras 9 e 10: Comparação entre as melodias de “Naima” e “Insônia”

2.1.3. “O que fazer?”

O início do processo de composição de “O que fazer?” coincide aproximadamente com o da canção “Crônica”, compartilhando com ela a característica de ser mais uma composição com inúmeros intervalos e engavetamentos desde a primeira ideia até a sua finalização. A primeira seção composta trata-se justamente da melodia harmonizada que introduz a música e se repete ao longo dela como um refrão instrumental. A linha de raciocínio fundamental para a composição desta seção foi a busca por uma forma de tornar mais interessante aos meus ouvidos uma progressão I-VI7-ii-V7 em Mib maior – em cifra cordal, Eb-C7-Fm-Bb7 –, partindo do acorde de

Eb6(9) ao violão sugerindo um ritmo de ijexá, mas com a possibilidade de transformá-lo em quiálteras de três sobre a mínima de um compasso 4/4, como foi definido posteriormente durante os ensaios realizados para a gravação.

Ao longo de algumas execuções fui testando substituições para os acordes da progressão, chegando primeiramente a substituição de C7 por E°. Não satisfeito, senti que precisava de mais cor a fim de dar interesse à sonoridade do acorde, modificando o acorde, cheguei a C7(9, #11)/E. Já pensando em um arranjo posterior em que o baixo tocara as fundamentais de cada acorde. Seguindo a condução de vozes, substituí o que seria Fm7(9) por F6(9), priorizando a resolução de todas as notas do acorde por semitom. Ainda nessa primeira rodada de substituições, segui o princípio outrora utilizado e mencionado nas seções anteriores de evitar a resolução do acorde dominante em uma cadência perfeita para a tônica ou até mesmo o acorde dominante em si, substituindo Bb7 por Am7, que se relaciona com Eb6(9) como relativa menor do acorde maior vizinho de terça menor inferior. Por fim, percebendo a possibilidade de transformar Am7 em Am6, substituto de D7(9) e, portanto, dominante de Gm, decidi manter em aberto a possibilidade de alternar entre Gm7 e Eb6(9) ao longo das repetições do ciclo, tomando Gm7 como a tônica antirrelativa de Eb6(9).

♩. = 120

Gm7(9) Gm7 C7(9, #11) F#7(b13) F6(9) Bb7 Am7 Am7(11) Ab7M(#11)

Figura 11: Excerto da introdução de “O que fazer?”

Como se vê no excerto acima, no final das contas, o acorde de Eb6(9) não aparece de modo algum na música, sendo “apenas” o ponto de partida para a composição. A escolha por Gm7 foi feita em função do processo de criação da melodia nas notas mais agudas de cada acorde e da prática instrumental envolvida nesse processo. Automaticamente ao montar o acorde no braço do violão adicionei a nona maior, cujo movimento para a fundamental foi tomado como motivo intervalar para a continuidade da melodia harmonizada, seguindo o movimento de segunda maior descendente nas notas da ponta dos acordes, duas notas por acorde. Por fim, com exceção de Gm7 e Am7, adicionei substitutos de trítone de dominantes individuais para harmonizar a segunda nota da melodia em cada acorde, tendo na passagem de

C7(9,#11) para F6(9) e de F6(9) para Am7, os acordes de F#7(b13) e Bb7, respectivamente. Com as substituições acima elencadas, o que partiu de uma progressão I-V7/ii-ii-V7 em Mib maior, passou a ser ii-V7-subV7-I-subV7/iii-iii em Fá maior, sendo a progressão harmônica e a articulação da melodia suspensas em Ab7M(#11).

A decisão por suspender a progressão no acorde de Ab7M(#11) foi tomada quando da composição da estrofe, em meados de maio de 2019, aproximadamente na mesma época de finalização de “Crônica” e “Insônia”, em que comecei a compor as partes cantadas de “O que fazer?”, começando pela harmonia. Decidi pelo acorde de Am7(9) como centro tonal da estrofe, gerando um movimento recorrente nos exemplos de sequências harmônicas citada no início deste capítulo e que aparente em “Crônica”, isto é, a sequência de um acorde maior pelo acorde menor com fundamental um semitom acima, relativo menor do vizinho de terça superior do primeiro acorde. Como utilizei o Ab7M(#11), acorde lídio, seguindo essa lógica, seu vizinho de terça superior, C7M, seria lídio também, sendo o acorde de Am7(9) dórico. Pensando nisso, adicionei a sexta maior ao acorde e comecei a dedilhá-lo com este intervalo na ponta. Daí veio a ideia de apoiar a melodia justamente na nota Fá#.

Buscando a melodia com a voz, cheguei à figura arpejada à qual associei a frase que dá o mote da poesia, a qual já rondava minha cabeça na época: “O que fazer?”. Respondendo a minha própria pergunta de um modo um tanto irônico e um tanto pessimista, atestei: “Não há, não há o que fazer”. A consolidação deste verso junto à melodia passou pela definição do acorde seguinte a, agora, Am7/6(9), que inicialmente seria Bb6. No entanto, cantarolando a melodia cheguei a nota Mi no final da frase, intervalo de trítone em relação à fundamental do acorde, o que manteria a lógica de apoiar a melodia nas extensões do acorde e possibilitaria interpretá-lo como oriundo tanto das escalas de Fá maior ou Fá menor melódica, dependendo de o intervalo de sétima ser maior ou menor.

Escolhi, então, substituir a sexta pela sétima menor, transformando o acorde em Bb7(9,#11) e tornando-o mais tenso em relação a Am7/6(9) devido à presença de dois trítone em sua formação, o que poderia provocar uma sensação de tensão e repouso entre os dois acordes e, conseqüentemente, uma atração mútua que favorecesse a repetição do par *ad infinitum* segundo o princípio modal da circularidade. O tratamento modal do par de acordes permite com que não se sinta Bb7(9,#11) como um substituto de trítone de E7, dominante de Am, valorizando o acorde em sua verticalidade, isto é,

sua plasticidade e sonoridade. Fazendo com que cada acorde fosse experienciado por suas próprias cores e não por sua função, pude desenvolver a melodia da estrofe a partir do motivo inicial enfatizando as notas características de cada modo, estabelecendo este como o princípio da composição do resto da canção.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 8/8. It consists of three staves of music, each with lyrics underneath. Chord symbols are placed above the notes.

Staff 1 (Measures 5-15): Chords: Am7/6(9), Bb7(9,#11), Am7/6(9), Bb7(9,#11), Am7/6(9), Bb7(9,#11).
 Lyrics: O que fa-zer? Não há, não há o que fa-zer

Staff 2 (Measures 16-22): Chords: Am7/6(9), Bb7(9,#11), Am7/6(9).
 Lyrics: O que fa-zer? Não há, não há o que fa-zer Re-cor-tar os o - Co-ro-ar ca-te -

Staff 3 (Measures 23-29): Chords: Bb7(9,#11), Am7/6(9).
 Lyrics: lha - res, te - cer nos lu - ga - res mil tra - mas sem fim Ta - tu - ar tor - tas
 drá - ti - cos, cor - pos va - zios em de - com - po - si - ção In - ve - jar os lu -

Figura 12: Excerto da estrofe de “O que fazer?”

Para escrever a poesia da primeira estrofe, tomei o mote “O que fazer?” como pergunta recorrente subentendida ao longo de toda estrofe, respondendo-a verso a verso com frases que muito bem podem ser entendidas como novas indagações. A ambientação imagética é urbana, noturna e jovem, sendo o eu lírico posicionado como um sujeito que observa o contexto microssocial e as relações interpessoais a seu redor, “recortando os olhares”, conhecendo e explorando o espaço da cidade. A observação do exterior conduz, no entanto, a um mergulho na introspecção, sendo o estranhamento, o deslocamento e o posicionamento crítico diante da lógica de comunicação e dos comportamentos observados no ambiente descrito representados por meio de um monólogo interior, “na mente soturna do compositor”.

Ao finalizar a primeira estrofe, tinha já em mente a necessidade de mais uma seção cantada, que seria uma segunda estrofe ou uma ponte para o “refrão instrumental”, retomando a composição uma ou duas semanas depois de ter encerrado a primeira parte. Para essa nova seção decidi sem muita dificuldade partir para o acorde de Gm6, sustentando a última nota da estrofe para deixar a melodia respirar. Decidi voltar a articular a melodia no acorde seguinte, ainda indefinido. Comecei a buscar o contorno melódico na escala do acorde de Bb7(9,#11) explorando o movimento escalar

descendente a partir de Láb. Com a bemolização da nota Ré, o motivo composto delineava as notas características de Sib dórico, pertencente a escala de Láb maior. Testando os acordes dentro do campo harmônico, percebi que o que mais me agradava era o de Eb7(9). Comecei a tocar a melodia junto ao acorde no violão, percebi que funcionava, mas ainda não estava convencido.

Com o passar de alguns dias, a melodia não saía da minha cabeça de jeito algum, de modo que, ao retomar os trabalhos, não pude fazer outra coisa se não aceitá-la como definitiva, como se ela mesma houvesse se imposto sobre a música. Logo em seguida, associei a ela o verso “E afogar maravilhas jamais compreendidas”, em continuidade com a listagem de coisas a se fazer estabelecida na primeira estrofe. Compus os versos seguintes concomitantemente à melodia, de acordo com a métrica poética onipresente na música, delineando Gm nas palavras “implorar pelos” e Eb mixolídio em “Pra fazer até o olho virar/ E a retina a sombra temer”, caindo enfim, no acorde de Fm7(9) com o verso “Até ver”. O conteúdo poético possui inúmeros vetores na construção do sentido: sigo o mote de falar nas entrelinhas sobre a lógica de comunicação, visibilidade, sociabilidade e memória (de curto prazo) da era informacional e das “bolhas sociais”, tomando o compositor como metáfora para a necessidade constante de ser visto, lembrado e aprovado por seus semelhantes, “os pulsos gemendo ao cair da cortina” de tanto se esforçar para se inserir nessa lógica. Este último verso, inclusive, assim como outros, utiliza a prosopopeia a fim de produzir imagens que conduzem ao absurdo, ilustrando o estado decorrente da necessidade de reiterar essa lógica.

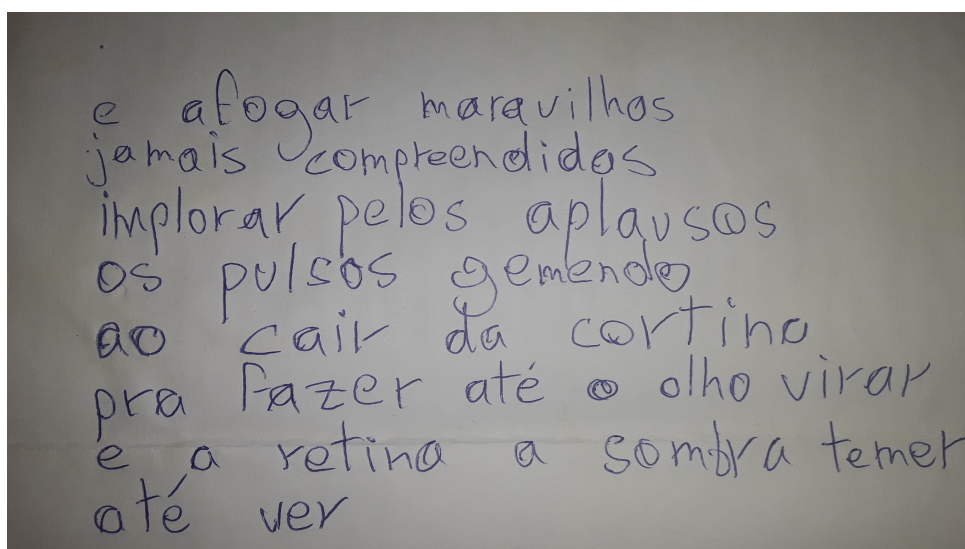


Figura 13: Excerto manuscrito da poesia de “O que fazer?” (Fonte: Arquivo pessoal)

As últimas duas decisões para consolidar o corpo da canção foram tomadas já durante o período de ensaios para a gravação do EP. A primeira delas foi a definição da harmonia e da duração do solo, já previsto no início do processo de composição. Parti dos dois acordes da primeira estrofe, ocupando 16 compassos em quadratura. Utilizei a mesma duração para cada acorde, fazendo uma nova linha com a sequência de C7, Eb7, Dm7 e Eb7. A escolha dos acordes e a delimitação de um ritmo harmônico mais lento tinha por objetivo permitir que cada escala empregada tomasse conta do espaço a ela destinado como verdadeiramente seu, isto é, para que a exploração e o desenvolvimento melódico da sonoridade característica e das notas diferenciais de cada uma enfatizasse a verticalidade da sequência harmônica, em detrimento da horizontalidade.

A segunda decisão foi a de incluir uma nova volta de poesia sobre a mesma melodia estabelecida nas estrofes. A necessidade que senti de incluir mais poesia tem origem na construção tanto formal quanto semântica da canção. Formal pois desejava compor uma canção com discurso de mais longa duração, de modo que a repetição da mesma poesia ao longo do tempo previsto poderia se tornar redundante. Semântica pois considerei que a postura introspectiva assumida pelo eu lírico e a ambiguidade da poesia poderia ser complementada por outra mais confrontativa e explicitamente crítica, direcionando o entendimento do sentido de cada seção quando postas em relação. Desta forma, compus os versos em mais uma noite de insônia, três dias antes do último ensaio, seguindo o mesmo esquema de responder a pergunta “O que fazer?”, desta vez explicitando a constante coroação de “catedráticos” no poder e a necessidade corrente no contexto microssocial referido na canção de “consagrar velhos mártires” como símbolo para uma “revolução”, que, simbolizada no “dia de amanhã”, a meu ver, já nasceu morta, se seguirmos nos comportando a relacionando da mesma forma.

A menção ao amanhã e a posição cínica do eu lírico ao se colocar como obstáculo para essa suposta revolução no verso “É apesar de mim” – uma vez que só critica o contexto microssocial e não propõe solução alguma –, referenciam por linhas tortas a canção “Apesar de Você”, de Chico Buarque, antecedendo uma mudança de postura. Feita a ressalva, o eu lírico explicita de que lado está no contexto macropolítico e toma a classe dominante – simbolizada pelo catedrático, o homem no poder – como interlocutora, avisando: “Não ouse invadir nossa trilha, nem recolher os seus cacoc quando enfim cair na temida armadilha. Pois daqui até o sol não será mais um dia como outro qualquer. Dê no pé.”

2.2. Da Realização Sonora

Nesta seção, abordarei as etapas de trabalho colaborativo que conduziram à materialização das canções discutidas anteriormente ao estado definitivo de fonograma, isto é, os ensaios e a elaboração dos arranjos, bem como as sessões de gravação e mixagem no Estúdio SOMA. Se na seção anterior, discuti quase exclusivamente as decisões tomadas durante o processo composicional relativas aos parâmetros harmônicos, melódicos e poéticos das canções, nesta pretendo abordar em detalhe os aspectos rítmicos, tímbricos, texturais, de dinâmica e andamento fundamentais para realizar as composições em som.

A primeira decisão a ser tomada foi a formação instrumental e os músicos que chamaria para embarcar nessa aventura comigo. Aventura pois surgiu aí o condicionante do tempo, tendo em vista a necessidade de compatibilizar as agendas individuais com os prazos para ensaios e gravações e o fato de que só tomei essa decisão entre agosto e setembro. Comuniquei, então, nessa época, ao baterista Guilherme Lopes, ao baixista Guilherme Leon – de agora em diante, Gui e Leon, respectivamente – e ao pianista Murillo Masson Guapo que gostaria de contar com eles na gravação do meu Trabalho de Conclusão de Curso, prevista para o mês de outubro. O critério fundamental para estas escolhas, além do técnico, foi o da relação interpessoal e do entrosamento, dado que Gui e Leon tocam comigo no projeto Zanzar¹³ – formação completada por Kevin Brezolin e Sara Nina – e que, assim como com eles, tenho uma ótima relação com Murillo, de modo que considereei que seria mais proveitoso realizar esse trabalho com esses músicos do que com outros colegas com quem, apesar de ter uma boa relação, não possuo tanta proximidade.

Um conselho indireto de minha orientadora Luciana Prass (2013) ratificou a minha escolha, quando aponta que durante o trabalho de campo para sua tese de doutorado em Etnomusicologia com os/as protagonistas do Maçambique de Osório os momentos em que mais tinha acesso ao diálogo sobre a cultura Maçambique e que as relações interpessoais se fortaleciam eram justamente aqueles em que tocava junto com as pessoas. Invertendo a premissa, imaginei que, em se fazendo música com pessoas mais próximas, o processo de fazer música tornar-se-ia mais prazeroso e,

13 No instagram: <https://www.instagram.com/_zanzar/>

consequentemente, o resultado poderia ser melhor, além de que muitos dos colegas de curso que pensei em convidar estavam também realizando seus Projetos de Graduação em Música Popular, elevando a probabilidade de as agendas conflitarem.

2.2.1. Ensaios

Havendo o aceite dos músicos, tratamos de encaixar as agendas para marcar os ensaios, os quais pretendia realizar em duas etapas ao longo do mês de setembro e no início de outubro. Na primeira separaria os ensaios com Murillo dos com Gui e Leon, tendo como objetivo realizar dois encontros antes de juntá-los para um ensaio geral, o qual desejava fazer no Estúdio Soma. Antecipando os ensaios, preparei guias de voz e violão para “Insônia” e “O que fazer?”, bem como partituras com melodia cifrada para àquela e cifras para esta, a fim de que os músicos tivessem uma noção prévia de como abordar cada som. As guias foram gravadas em meu quarto, utilizando um microfone condensador SKP Sks420 e uma interface de áudio M-Audio M-Track 2x2 para captar voz e violão separadamente, editando e selecionando as faixas de áudio na estação de trabalho de áudio digital Reaper. Informei-os da existência de “Crônica”, que ainda não possuía guia, descrevendo-a como um samba estrófico com quatro acordes. A abordagem para os ensaios foi a de estabelecer diretrizes gerais para os arranjos partindo de sugestões minhas porém com a liberdade para cada músico criar suas próprias linhas, sem utilizar partituras com o sentido descritivo do que deveria ser tocado. Assim, o processo haveria de ser colaborativo, porém, eu deteria o poder de veto, se necessário, o que pouco aconteceu, como veremos a seguir.

2.2.1.1. Ensaios do dia 14 de setembro de 2019

Saí da casa da minha namorada, Amanda, na rua Jerônimo Coelho por volta das 14h de sábado, dia 14/09/2019, em direção ao apartamento de Murillo, na rua Gen. Vitorino, ambos endereços no Centro Histórico de Porto Alegre. Foi um trajeto curto, mas, ainda assim, estava um pouco apreensivo em função do cronograma para aquele dia: além deste ensaio, faria outro depois e mais uma roda de samba à noite no Boteco do Paulista com a musicista Fernanda Rosmaniño e demais músicos. Chegando lá, tomamos um café e já começamos a falar sobre as peças que iríamos ensaiar, uma vez que teríamos apenas pouco menos de duas horas para buscar as primeiras soluções de harmonização do violão para o piano. Sentamos em seu quarto, ele ao piano e eu com o

violão e começamos a passar a canção “Insônia”, para mim a mais elaborada harmonicamente das três que passaríamos.

Recordo que quando convidei Murillo para ensaiar comigo ele havia brincado sobre a potencial dificuldade das harmonias que eu havia composto e, não tendo muito tempo para passar as músicas sozinho, nem a prática habitual de ler cifras, espantou-se inicialmente ao ver a primeira linha da partitura que preparei, em função da quantidade de extensões presentes nos acordes. Como recomendações iniciais, definimos a região do piano em que os acordes seriam executados, nesta primeira seção, em posição fechada. Discutimos a possibilidade de disposições de vozes quartais em alguns acordes e sugeri a utilização base do “shell voicing”, que consiste no empilhamento de tônica, terça e sétima (estes dois intervalos intercambiáveis entre si) e as extensões escolhidas acima dessas notas.

Os três primeiros acordes – Am7(9,11), D7(b9), Gm7 – não tomaram muito tempo: debatemos e definimos a disposição das vozes do primeiro acorde e seguimos a condução de vozes entre cada um deles. Os seguintes acordes foram objeto de maior escrutínio – B7(#11), Bb7sus4(b9), Bb/Ab, C7(9,#11,13) – tanto pelas extensões e a montagem vertical quanto pela sucessão. Testamos a disposição das vozes do acorde de B7(#11) junto com a melodia da voz, cuja nota naquele momento (Dó#) formava uma nona maior com o acorde. Como essa parte da melodia envolve um salto difícil de realizar, decidimos que o piano dobraria a nota cantada, colocando, efetivamente, o Dó# na ponta do acorde. Percebi que Murillo estava tocando o Fá# tanto nesse acorde como no seguinte – Bb7sus4(b9) –, solicitando que retirasse a nota do primeiro, pois traria uma nova possibilidade de condução até o Bb/Ab – Fá, Fá# e Sol, transformando-o em Bb6/Ab -, além de que B7(#11) poderia ser interpretado como um F7/B, pertencendo a uma escala de tons inteiros e, portanto, não havendo o Fá#. No que expus esse raciocínio, Murillo como que me mostrando o quão justa era a sua brincadeira sobre a dificuldade dos acordes (ou da maneira como eu os transmitia) pediu para eu cifrar desta maneira – X7/#11 – todos os substitutos de trítono que viessem a aparecer nas canções, com o que concordei, visando a melhor comunicação possível no processo.

O acorde seguinte – C7(9,#11,13) – foi escrito em forma de “chord stack” indicando todas as extensões disponíveis na escala do acorde para que Murillo escolhesse à vontade. Decidimos, para encerrar a primeira estrofe da canção que o piano dobraria a melodia sobre os três últimos acordes – Fm7(9,11), Eb7M, Db7M –,

estabelecendo uma coerência com a dobra anterior, que ocorre justamente em um momento em que o ritmo da melodia coincide com o ritmo harmônico. Como a segunda estrofe é quase igual à primeira, não precisamos repetir todo o trabalho anterior, sendo a única coisa combinada neste momento a dobra do piano com o arpejo melódico de Ré, Sib, Fá#, Ré, Sib sobre o acorde de C7(9,#11,13), tanto pela dificuldade que sinto na execução vocal quanto pela razão supracitada. Partindo para o refrão, que possui uma harmonia modal alicerçada sobre acordes lídios, com menos extensões e de caráter mais etéreo que a da estrofe, sugeri que os acordes fossem tocados em posição aberta e em região mais aguda, para contrastar com o que faço originalmente no violão. Depois de estabelecermos a disposição de vozes para a sequência - Ab7M, Gb7M, Am7(11), Bb7(9), Ab7M, Gb7M, F7M(#11) - ensaiamos com piano, violão e vocal. Ensaiado o refrão, passamos a música inteira para finalizar, ajustando acentuações e dinâmica.

Executei a próxima canção, “O que fazer?”, em sua totalidade pedindo para que Murillo procurasse me acompanhar nos dois acordes da primeira sessão - Am7/6(9) e Bb7(9,#11) - e nos dois da segunda - Gm6 e Eb7(9) -, prestando atenção na rítmica do compasso composto de 12/8 com acentuação no terceiro tempo. Disse que poderia fazer acordes menos marcados ritmicamente, sem, no entanto, deixar de acentuá-los no tempo sugerido, sendo esta sugestão baseada na possibilidade de transformar o 12/8 em 6/8, com o terceiro tempo do 12/8 correspondendo ao segundo (tempo fraco) do 6/8. Sugeri que ele podia preencher os espaços sem a voz com pequenos motivos melódicos delineando os acordes e, como o tempo estava encurtando e a harmonia não exigiria muito debate, tanto pelo aspecto horizontal quanto pelo fato de que alguns acordes se repetem entre as peças, não trabalhamos a canção tão obsessivamente como em “Insônia”. Por fim, mostrei o “refrão instrumental” da canção com o violão mas não passamos em detalhe.

Faltando já vinte minutos para o tempo limite, apresentei a ele “Crônica”, que não possuía guia gravada naquele momento. Aqui o trabalho foi de transpor a levada de partido alto tocada no violão para o piano, pensando na divisão que é feita entre os quatro dedos utilizados na mão direita para sua execução. Como dois dos acordes possuem um trítone e um deles possui dois, escolher a disposição de vozes para cada um não foi uma tarefa fácil, permanecendo indefinida por enquanto. No entanto, fomos testando o número de vozes e sua alocação para alternância entre as notas mais graves e as mais agudas dos acordes. Chegando ao tempo limite, 16h30, marcamos o próximo

ensaio para a tarde de sexta-feira, dia 20/09/2019, e me dirigi ao ensaio com Gui e Leon, na casa do guitarrista e vocalista da Zanzar, Kevin Brezolin, na rua Gaspar Martins, bairro Floresta.

Quando cheguei, Kevin me recebeu na porta e Leon já estava à espera. Convenientemente, no último ensaio da Zanzar, havia deixado minha guitarra e pedaleira, as quais usaria neste ensaio com o amplificador emprestado pelo Kevin. Depois de conversarmos brevemente os três sobre assuntos da banda, Leon e eu começamos a montar nossos equipamentos e conversar sobre os arranjos das canções. Quando Gui chegou, já estávamos a postos e sua bateria também havia ficado montada. Preparamos um mate, falei das intenções para cada música, que ambos já haviam escutado nas guias que enviei e, por volta das 17h15, decidimos por onde começar: assim como com Murillo, a canção “Insônia”.

De um modo geral, esta passagem diferencia-se substancialmente de como foi com Murillo - evidentemente, não haveria de ser igual, dadas as diversas funções instrumentais a serem cumpridas no arranjo -, uma vez que não foi necessário discutir harmonia a fundo, exceto quando em referência à dinâmica tensão/repouso. Tratamos, sobretudo, de definir um *groove* base para a canção.

Contei a eles que inicialmente essa canção era para ser uma balada jazz, mas que decidi transformá-la em algo próximo de um *lo-fi hip hop*¹⁴. Enquanto eu fazia a harmonia na guitarra com timbre limpo tal qual a guia, Gui sugeriu usar o aro dacaixa e o hi-hat na estrofe, o que foi ao encontro das minhas expectativas, e Leon começou, intuitivamente, atacando os baixos nos tempos. Depois de ajustar o andamento em uma primeira passada, sugeri a Leon que marcasse mais o baixo, utilizando os contratempos devidos para acentuações em quintas ou *ghost notes*, a fim de adicionar um *swing* mais *funkeado* ao *groove*. Após essa sugestão e uma nova passagem que acelerou novamente o andamento, chamei a atenção dos dois quanto a não *funkear* demais a música, tendo em vista a intenção da canção e a poetização.

Chegamos a uma primeira solução para a estrofe, tendo apenas que aparar as pontas no que diz respeito aos descansos da melodia, que possui espaço para pratos e notas longas. A primeira volta do refrão sugere um esvaziamento e possível diminuição

14 Vertente da música eletrônica instrumental baseada na desaceleração da batida do hip hop, com efeito “relaxante” e na sobreposição de elementos tímbricos que remetem a gravações de baixa fidelidade. Para um exemplo sonoro, confira <<https://www.youtube.com/watch?v=hHW1oY26kxQ>>

no andamento, novamente com espaço para pratos e notas longas. Leon escolheu fazer os baixos da harmonia do refrão na segunda corda do instrumento, ou seja, na mesma oitava da nota fundamental do acorde tocado na guitarra, esvaziando razoavelmente o espectro de frequências graves na seção. Quando a música cresce de novo, retornando a bateria com ride e caixa aberta, as figuras se inverteram, ele desceu para a quarta corda e eu subi uma oitava, enfatizando o aumento na dinâmica e no preenchimento no refrão.

Preciso notar que neste ensaio, não era só o baixo e a bateria que estavam sendo definidos. Esta foi a primeira vez que toquei ao vivo e cantando com a guitarra e os efeitos da pedaleira, de modo que eu também estava experimentando e definindo o meu próprio arranjo e os timbres utilizados em cada seção. Depois dessa passada a música tomou forma encaminhando-se à sua definição. Sugeri uma continuidade instrumental após o último refrão, que abriria espaço para um solo de guitarra e poderia aproximar, enfim, o som a uma sensação de apoteose, o que garantiria uma pequena seção mais vibrante em contraste com a maior parte da canção.

A próxima na lista foi “O que fazer?”, na mesma lógica que a anterior: definir ritmos, acentuações e dinâmicas. Certamente, esta foi a canção que estudamos mais obsessivamente, especialmente a parte a qual me referi anteriormente como “refrão instrumental”. Ao longo das repetições definimos que a primeira vez seria mais calma, introduzindo a música e que nas demais aumentaríamos gradativamente a intensidade até chegarmos ao ponto máximo na última repetição, que encerra a canção. Demorou um tempo para equalizarmos os três elementos, tendo em vista a definição da linha da bateria, que utilizaria os pratos e caixa junto com os instrumentos em quiálteras de três para dar o peso necessário na articulação de cada acorde.

O ritmo da maior parte da música é algo aproximado do toque para Xangô no Candomblé, presente na canção “Canto de Xangô” de Baden Powell e Vinícius de Moraes¹⁵, no entanto, nas primeiras repetições, o que Gui estava tocando me lembrava demais reggae, devido ao uso de um bumbo contínuo, isto é, em todos os quatro tempos do 12/8, e o uso do aro da caixa. Comuniquei-lhe a necessidade de acentuar o tempo três na caixa e de manter a sensação do compasso composto no ride, utilizando os demais tambores do set à vontade. Surpreendentemente, Leon trouxe uma referência de Allman Brothers’ Band que traduziu melhor o meu pensamento, e a partir daí o *groove* começou a fluir com mais naturalidade.

15 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Od2kpFZjhAI>>

Passando as partes cantadas e o refrão instrumental, debruçamo-nos sobre uma seção para solo, caindo em um *afrobeat*¹⁶. Mostrei “Zombie” de Fela Kuti¹⁷ para os colegas e Gui definiu uma linha de bateria em cima do exemplo. A dificuldade que houve foi da modulação métrica da semínima pontuada do 12/8 para a semínima do 4/4, o que aparentemente foi resolvido neste ensaio. Inicialmente, sugeri um breve retorno ao 12/8 para dar um contraste e novo material rítmico para o futuro solista trabalhar em sua improvisação, no entanto, a fim de dar mais equilíbrio à estrutura da música, decidimos manter o *afrobeat* durante todo o solo e retornar ao 12/8 somente no acorde de Gm6 com a voz cantando a poesia da música a partir do verso “E afogar maravilhas jamais compreendidas”. Quanto a mim, defini uma variação entre timbres limpo e distorcido, com ou sem *delay*, tocando primeiramente os baixos e depois dedilhando ou palhetando de baixo para cima as demais notas dos acordes, possibilitando a manipulação da distorção e de sua sustentação para efeito expressivo na canção.

Em seguida anotei a harmonia de “Crônica” para Leon e sugeri a canção “Estado de Samba¹⁸”, de nossa banda, para o Gui basear a levada da bateria. Como essa composição é uma canção estrófica baseada na repetição de um ciclo de quatro acordes com a mesma melodia, o trabalho foi o de criar o crescimento da música ao longo das estrofes, tanto pela variação da dinâmica, quanto pela adição de subdivisões rítmicas à batida do samba, começando com acordes soltos até firmar a levada de partido alto na guitarra e o desenho do baixo imitando os surdos de uma bateria de escola de samba.

A concepção do arranjo vem da canção “Incompatibilidade de Gênios” de João Bosco, construída ao redor do violão com a adição de novas camadas de percussão ao longo de cada par de estrofes, com a diferença de que pensei o arranjo ao redor da bateria e da voz e transpus o princípio de adição gradual de camadas, no âmbito da textura, para a variação de dinâmica e do comportamento rítmico dos instrumentos. Apesar de alguns percalços para encaixar o baixo e a guitarra, conseguimos dar forma à música, definindo a sua estrutura e um espaço para solo entre as duas repetições completas da poesia. Ao final, passamos novamente as três canções e interrompemos o trabalho por volta das 19h.

16 Gênero musical com origem na Nigéria baseado na fusão entre música tradicional iorubá, highlife ganês, jazz e funk estadunidense, tendo o compositor e multi-instrumentista Fela Anikulapo Kuti como seu maior expoente.

17 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qj5x6pbJMvU>>

18 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yQ3GOXVpy2Q>>, versão gravada ao vivo no Espaço Cultural 512, em 2018, quando a banda ainda se chamava “Galáxia”.

2.2.1.2. Período entre-ensaios

Após os ensaios do dia 14 de setembro, tratei de definir os andamentos de cada canção e regravar as guias de voz de violão com os andamentos definidos para a gravação definitiva no Estúdio SOMA. Como demorei para agendar as datas de gravação no SOMA, consegui apenas dois dias, os sábados dos dias 19 e 26 de outubro, alocando 12 horas para a gravação no dia 19 e cometendo o erro de agendar apenas 6 horas para mixagem no dia 26 de outubro. O condicionante do tempo significava que os ensaios deveriam dar conta de arredondar o som para otimizar as gravações, o que, somado a incompatibilidade entre a minha agenda e a de Murillo, fez com que não fosse possível contar com a sua participação. Assim, o formato de “power trio” foi estabelecido definitivamente, tornando exclusivo o meu papel no preenchimento harmônico dos arranjos. Além disso, a dificuldade em conciliar os ensaios da Zanzar com os para a gravação no Estúdio SOMA, decorrente da ocupação do mesmo espaço físico em tempos diferentes pelos mesmos integrantes, tornou possível a realização de apenas mais um ensaio com Gui e Leon, no dia 16 de outubro.

2.2.1.3 Ensaio do dia 16 de outubro de 2019

No dia 16 de outubro, quarta-feira, fiz com Gui e Leon o ensaio final para a gravação, novamente na casa de Kevin, que me recebeu aproximadamente às 18h30. O ensaio estava marcado para as 19h e teria 2h30 de duração, para que pudéssemos passar as canções com mais calma do que no primeiro. Gui e Leon chegaram, tomamos um mate e começamos os trabalhos com “Insônia” depois de passarmos o som. O diferencial deste ensaio foi o de que, tendo definido os andamentos para as músicas, pedi a Gui que tocasse com o metrônomo através de um aplicativo de celular, já antecipando a dinâmica da gravação. Como o arranjo de “Insônia” já havia sido definido no ensaio anterior a questão foi apenas conseguir tocá-la do início ao fim sem errar e com as dinâmicas adequadas. Depois de uma ou duas interrupções conseguimos o resultado, partindo para “O que fazer?”.

Esta canção trouxe um pouco mais de percalços, uma vez que, por ser a mais comprida das três é também a mais sujeita a erros durante a execução. Além disso,

houve de princípio um desentendimento a respeito da fórmula de compasso que dificultou a modulação métrica no solo. No metrônomo, Gui tinha definido o compasso como 3/4, com base na articulação da melodia harmonizada do “refrão instrumental” da canção, gerando uma defasagem na contagem do compasso na transição para o 4/4 e, conseqüentemente, um desencontro entre todos nós na entrada. Indiquei a ele que trocasse a fórmula para 4/4 e a mantivesse durante toda a música entendendo as articulações dos acordes como tercinas. Tocamos algumas vezes o refrão instrumental antes de retomar a música do começo. Depois dessas recomendações, conseguimos acertar a entrada no solo, que transcorreu sem problema algum. Percebi, ainda, que as linhas tocadas tanto por Leon quanto por Gui sugeriam um compasso de 6/8 sobre o 12/8, de modo que, sem censurar a subdivisão trazida por eles solicitei que a alternassem ao longo das seções com subdivisões que evidenciassem o 12/8, lembrando-os, também, que na última repetição da letra, a dinâmica não podia baixar tanto, tendo em vista o crescimento da forma musical.

Passando “O que fazer?” do início ao fim, partimos para “Crônica”. Aqui, o trabalho com Gui foi de repassar as diferentes formas de conduzir a levada em termos das partes da bateria enfatizadas ao longo das estrofes da canção e o aumento linear da dinâmica concomitantemente à mudança do comportamento rítmico mais esparsa na região grave da guitarra para a levada de partido alto, mais ativa ritmicamente, na região aguda, imitando, com as devidas proporções, um cavaquinho. Com Leon, trabalhei o ataque do baixo na segunda semicolcheia a cada dois compassos na parte mais esparsa e a antecipação da última semicolcheia nas mudanças de acordes na parte mais ativa ritmicamente. A configuração desses elementos foi fundamental para dar a música a direcionalidade não encontrada a partir da sequência harmônica, orientando todo o arranjo a partir da utilização do esquema tanto nas partes cantadas quanto no solo. Após ensaiar “Crônica” sem interrupções, repassamos todo o repertório e finalizamos os trabalhos por volta das 21h30, aguardando os dias restantes para a gravação.

2.2.2 Gravação e mixagem

A sessão única de gravação foi realizada no dia 19 de outubro das 10h às 22h, totalizando doze horas de estúdio para gravar as três canções. Gui, Leon e eu chegamos no Estúdio SOMA alguns minutos passados das 10h e fomos recebidos por Felipe

Magrinelli, técnico responsável pela sessão. Entramos no Estúdio A, que reservei em detrimento do Estúdio B pensando em gravar os três ao vivo, tendo em vista a necessidade de resolver as etapas de gravação o mais rápido possível. Perguntei a Felipe se ele concordava com esse esquema, ao que ele me sugeriu captar somente a bateria no estúdio, a fim de evitar vazamentos dos demais instrumentos que dificultariam o processo de mixagem. Como solução, sugeriu manter a gravação ao vivo, captando o baixo em linha concomitantemente à bateria, o que já tinha em mente como possibilidade, e, além disso, gravar a guitarra sem efeitos, também em linha, na sala da técnica. A justificativa foi a possibilidade de mixar a linha limpa com os *overdubs* com efeitos que seriam gravados depois, com o que concordei, começando a montar os equipamentos na sala da técnica. Enquanto Gui montava o set de bateria, Felipe me perguntou se havia alguma diretriz específica pra captação da bateria. Disse a ele somente que precisava de bastante peso no som, especialmente no bumbo, tendo em vista a centralidade atribuída à percussividade em duas das canções – no caso, “Crônica” e “O que fazer?” - e a necessidade de alcançar um preenchimento satisfatório do espectro sonoro com apenas três instrumentos.

A captação da bateria foi feita com nove microfones, sendo: dois para o bumbo, entrada e saída; dois para a caixa, *top* e *bottom*; dois overheads, esquerda e direita; um para o chipô, um para o surdo e um para o tom-tom. Enquanto Felipe microfonava a bateria, acomodamo-nos na sala da técnica do estúdio e passamos a ordem da gravação, começando com “Insônia” e terminando com “Crônica”, de acordo com a previsão de aproximadamente uma hora para cada canção. A guitarra – semiacústica, modelo GHO 141 da marca Waldman - foi gravada em linha em dois canais, com o auxílio de um *direct box* passivo com duas saídas, uma delas *bypass* e outra com o timbre da guitarra modificado pelo *pre-amp* de minha pedaleira Line 6 POD HD500, ligada através da saída paralela do primeiro canal do *direct box* e reconectada na entrada do segundo canal. Enquanto passávamos o som e Felipe fazia os ajustes finais na captação, recebemos nosso amigo Leonardo Slaviero, artista visual e fotógrafo chamado para acompanhar e registrar a sessão. Terminados os ajustes, entreguei a Felipe as guias que gravei em casa e começamos a gravação de “Insônia” por volta das 12h.



Figura 14: Foco – da esquerda para a direita, Guilherme Lopes, Bruno Muck e Guilherme Leon
(Créditos: Leonardo Slaviero)



Figura 15: Na bateria, Guilherme Lopes. (Créditos: Leonardo Slaviero)

Ouvimos todos nós apenas a guia da voz e estabelecemos uma contagem para a entrada geral uma vez que não havendo o violão sobravam alguns compassos de

silêncio. Assim como no ensaio, no princípio apenas Gui ouvia o metrônomo, porém, à medida que nos desencontrávamos no andamento e interrompíamos o *take* decidimos em algumas passagens pontuais ouvirmos todos o metrônomo. Finalizamos o primeiro *take* com várias interrupções e retomadas e decidimos gravar um segundo, que fluiu melhor, com apenas uma interrupção próxima ao final da canção. Conferimos o resultado e ficamos satisfeitos. O relógio marcava 13h e decidimos fazer uma pausa de uma hora para o almoço. Saímos do estúdio e almoçamos no restaurante da esquina das ruas Monteiro Lobato e São Manoel, retornando alguns minutos passados das 14h. Retomamos a gravação seguindo o mesmo esquema, gravando dois *takes* para cada música, sendo o segundo mais contínuo que o primeiro tanto em “O que fazer?” como em “Crônica”. Finalizamos essa etapa por volta das 16h30 e enquanto montava meus equipamentos para gravar os *overdubs* de guitarra Gui, Leon e Leo foram embora. Assim, continuei a sessão a sós no estúdio com Felipe.



Figura 16: No baixo, Guilherme Leon; na guitarra, Bruno Muck. (Créditos: Leonardo Slaviero)

Para gravar os *overdubs* escolhi o amplificador Fender Deluxe 112, sem muito critério, talvez mais pelo motivo de que ao longo das disciplinas de Prática Musical Coletiva no Estúdio SOMA quase sempre precisei tocar em linha, dado o grande

número de guitarristas nas turmas e, quando podia usar um amplificador no semestre – por exemplo, quando havia apenas dois guitarristas na turma – eu geralmente chegava depois e o Fender Deluxe já havia sido escolhido, tendo que tocar com um amplificador da marca Borne com apenas três *knobs*, de controle de ganho, tom e volume. Equalizei a guitarra a fim de ter um timbre “gordo”, rico em graves e médios, com o mínimo de agudo necessário para não “embolar” o som das bases. Testei os efeitos que usaria ao longo das canções - no caso, *phaser*, *tremolo*, *delay* e distorção – e retirei o compressor que utilizo permanentemente no meu set, deixando a compressão para a mixagem. Felipe captou o amplificador em dois canais com o microfone condensador AKG C414 e o clássico microfone direcional Shure SM57, tendo assim mais possibilidades de mixagem. Precisei de no máximo dois *takes* em cada canção para gravar as bases definitivas, gravando os solos de cada música na sequência de cada base.



Figura 17: Ajustes da gravação de guitarra no. 1 (Créditos: Leonardo Slaviero)

Quanto às bases de “Insônia”, não utilizei distorção, de acordo com o caráter da canção. A decisão por utilizar *tremolo* e *delay* na estrofe foi tomada tendo em vista que a soma dos dois funciona muito bem para dar interesse a acordes longos, sugerindo um ambiente etéreo. Por outro lado, o *phaser*, no refrão, evoca tanto o aspecto onírico da

poesia quanto a referência ao rock psicodélico, tendo em vista que me apaixonei por esse efeito ouvindo “Breathe”, do álbum *Dark Side of the Moon* (1973) da banda inglesa Pink Floyd e os tratados psicodélicos do australiano Kevin Parker nos dois primeiros álbuns de seu projeto Tame Impala. Em “O que fazer?”, utilizo a combinação de tremolo e delay na primeira estrofe com a mesma intenção expressiva que na estrofe de “Insônia”, contrastando com o timbre distorcido da segunda estrofe bem como do “refrão instrumental”, que dá peso e faz crescer a dinâmica da música, traz a sonoridade outrora etérea de volta para o chão. “Crônica”, enfim, talvez seja a canção mais próxima de realizar o tipo de “hibridismo contrastivo” (PIEADADE, 2011 p. 104) que inspirou a busca pela sonoridade do trabalho, tendo em vista que a distorção onipresente no timbre da guitarra não cede ou se permite domesticar diante da mistura com a rítmica do samba e vice-versa, enquanto nas outras canções reconheço haver alguma diluição mútua entre a rítmica afrocentrada e a veia psicodélica do rock que trago na prática instrumental.

Na gravação dos solos, utilizei, invariavelmente, distorção e delay, pensando que esta combinação favoreceria o tipo de construção melódica que pretendia empregar, no caso, linhas mais cantáveis, de tessitura menos extensa, com alguns *bends* e notas mais longas cuja sustentação seria reforçada pela soma dos efeitos escolhidos. Percebo que a escolha dos efeitos e do tipo de construção melódica dos solos estão inextricavelmente ligados entre si e inegavelmente associados à influência de David Gilmour na minha formação como guitarrista, considerando que seus melhores solos, na minha opinião – e na da revista *Rolling Stone* -, os de “Money”, “Time” e “Comfortably Numb”, utilizam os mesmos efeitos, sem exceção, e empregam uma construção melódica semelhante à descrita acima.

Nos solos de “Crônica” e “O que fazer?”, que possuem um claro sentido discursivo e direcional, busquei definir as notas alvo de acordo com a escala de cada acorde valorizando suas extensões, de modo que a melodia é quase sempre apoiada nos intervalos de sétima, nona e décima primeira. Esse princípio desemboca também na utilização da estrutura superior do acordes, baseada nesses intervalos mais a décima terceira, em figuras arpejadas, como por exemplo, o arpejo de Am7 sobre Dm7 no solo de “O que fazer?”. Gravei dois takes de solo para cada música, ouvindo um de cada vez a ponto de decidir que havia material o suficiente para editar depois. Por outro lado, o solo no final de “Insônia” não foi pensado de modo linear. Estabeleci um motivo de quatro notas que introduz cada frase do solo e em cujo entorno improvisei, sem pensar

muito em notas alvo, criando uma estrutura melódica um tanto redundante, o que se justifica para mim uma vez que esse solo existe mais para adicionar um elemento na textura e propor um crescimento ao final da música do que para construir um discurso melódico com início, meio e fim. Assim, precisei de cinco *takes* para angariar material suficiente para a edição posterior.



Figura 18: Ajustes da gravação de guitarra no. 2 (Créditos: Leonardo Slaviero)

Finalizei a gravação dos *overdubs* de guitarra por volta das 19h, restando apenas três horas para o tempo limite da sessão, ainda dentro da expectativa. No entanto, Felipe me informou que precisaria de uma a duas horas para extrair as faixas de áudio a fim de que eu pudesse editar e selecioná-las em casa para retornar à mixagem na semana seguinte. Assim, as três horas imaginadas se transformaram em no máximo uma e meia, de modo que a gravação dos vocais teria de ser ainda mais rápida que a da guitarra. Felipe montou os biombos de isolamento acústico ao meu redor e à minha frente um pedestal com um microfone Neumann cujo modelo não identifiquei, devidamente equipado com um *pop filter*.

Ajustamos os volumes da faixa instrumental de “Crônica” nos fones e já no teste cantei valendo a fim de otimizar o tempo. Finalizados os ajustes, continuamos de onde

parei e gravamos uma volta inteira da música. Regravei a primeira volta da letra e gravei separadamente as repetições do verso “E eu não sei rezar” ao final. Partimos para “O que fazer?” no mesmo esquema. Ao longo dessa gravação passei por alguns percalços, especificamente em função do pequeno detalhe de que minha voz estava em péssima condição naquele dia e sofreu um desgaste muito rápido. Isto, aliado ao erro recorrente de substituir “l” por “r” em “Consagrar VELHOS mártires”, tornou necessário a execução de mais *takes* do que em “Crônica”, além de contribuir para a voz rouca e quase gritada ao final da canção, que, no entanto, coincidiu justamente com a parte confrontativa da poesia, acabando por ser, a meu ver, um feliz “acidente”.

Talvez com exceção do fragmento descrito acima, a interpretação vocal de ambas as canções denuncia a minha formação de intérprete *jukebox* da MPB, tributário ainda do estilo bossa-novista. A abordagem anticontrastante, no entanto, torna-se afeita, neste caso, não a uma narrativa romântica, ensolarada e descompromissada, mas a um distanciamento quase jornalístico do eu lírico que narra em relação às situações “observadas”, a despeito de essas situações emergirem da imaginação em um fluxo subjetivo no qual as imagens construídas muitas vezes fogem ao comum, conforme relatado no capítulo sobre o processo composicional.



Figura 19: O olhar do fotógrafo (Créditos: Leonardo Slaviero)



Figura 20: Dever cumprido – da esquerda para a direita: Felipe Magrinelli, Guilherme Leon, Guilherme Lopes e Bruno Muck (Créditos: Leonardo Slaviero)

Finalizamos a gravação aproximadamente às 20h30, a fim de extrairmos as faixas de áudio para edição e seleção em tempo, ou seja, até as 22h. Tendo em mente o tempo limitado e a possibilidade de a gravação da voz de “Insônia” tomar mais tempo que as demais, dada a dificuldade que encontrei para executar a melodia, decidi gravá-la em casa. Perguntei a Felipe se a qualidade de captação da voz guia era o suficiente para gravar valendo, ao que ele respondeu que o som estava muito “vivo”, ou seja, que havia muita ambiência natural do cômodo onde a voz havia sido gravada, sendo necessário corrigir esse empecilho para permitir a mixagem com os demais instrumentos. Sugeri a mim gravar em um cômodo menor e com mais objetos para absorver, e não refletir, o som. Assim, na noite de quinta-feira, dia 24 de outubro, a solução que encontrei foi povoar meu armário com cobertores e travesseiros, posicionar o microfone condensador e improvisar um biombo atrás de mim com um colchão de solteiro.

A edição e seleção das faixas para mixagem, incluindo a montagem dos solos a partir dos takes gravados, foi feita por mim nos dias 24 e 25 de outubro, em casa, utilizando o Reaper. Ouvi os dois takes das bases de cada canção e fiquei mais satisfeito com o segundo de cada, sem exceção. Senti a necessidade de editar um rolo de bateria

ao final de “Crônica” que soou um tanto descontraído, o que fiz recortando o rolo imediatamente posterior, colando no ponto correto e ajustando *crossfades* para não perder a sustentação dos pratos. Além disso, descartei as linhas de guitarras limpas gravadas em linha de “Crônica” e “Insônia”, considerando que os overdubs bastavam por si só para a sonoridade almejada e o fato de que a sobreposição das linhas de guitarra poderia gerar defasagens desconfortáveis e um efeito indesejado de *chorus*, uma vez que não as executei da mesma maneira em cada gravação. Em “O que fazer?”, por outro lado, como toquei as linhas de modo muito semelhante, decidi manter a guitarra limpa em momentos nos quais senti necessário um peso a mais para os *overdubs*, inflando a textura instrumental pontualmente para manipular o crescimento da dinâmica ao longo da canção.

Fui surpreendido positivamente com os *takes* dos solos de “Crônica” e “O que fazer?”, uma vez que, como os escutei somente no estúdio, imediatamente após a execução, ao retomar a audição em casa, pude ouvi-los com ouvidos limpos, não mais carregados por horas e horas de gravação, nem pela onipresente autocrítica. Isto porque, em parte, ouvir os solos nessas novas condições permitiu a mim um distanciamento pessoal em relação ao som, isto é, permitiu a mim deslocar o vínculo causal entre o som e ato de tocar o instrumento; em outras palavras, foi possível ouvir e ser afetado pelo som como se outra pessoa o estivesse produzindo, e não eu. Surpreendi-me, ademais, com o fato de que o primeiro *take* de cada solo me agradou muito, mais até que o segundo, que seria justamente aquele em que eu supostamente teria conceitualizado melhor os caminhos para chegar as notas-alvo estabelecidas e executar o tipo de construção melódica que havia almejado. Assim, utilizei quase na totalidade os primeiros *takes* de cada solo, editando pontualmente cada um deles com frases dos segundos que a meu ver soaram melhor.

No processo de recortar, colar e aparar as arestas com *crossfades*, percebi que os fragmentos recortados para edição se encaixavam quase perfeitamente nos pontos de colagem, o que só aumentou a sensação de satisfação em relação à minha própria execução instrumental. Já o solo ao final de “Insônia”, com cinco *takes* gravados, foi montado frase a frase, em consonância com sua concepção e o caráter reiterativo e circular do material melódico. A multiplicidade de combinações possíveis na montagem do solo fez com que eu não tomasse tanto tempo para avaliar cada *take* e decidir qual seria a melhor versão possível, processo que se estenderia indefinidamente. Assim, ouvi

as diferentes versões e selecionei as frases que me agradassem suficientemente e que não apresentassem complicações para encaixes e *crossfades* na edição, sendo mais criterioso somente com a última frase, que deveria ter um sentido claro de terminação, sem sugerir a continuidade do solo.

Retornei ao Estúdio SOMA para a mixagem na tarde do dia 26 de outubro, sábado. Devolvi a Felipe as faixas de áudio definitivas e nos pusemos a pensar a ordem de mixagem, dado o tempo apertado para mixar cada canção, que seria de aproximadamente uma hora e meia. Disse a ele que preferia que começássemos por “Crônica”, uma vez que mixando-a, teríamos as diretrizes e um padrão para a sonoridade das demais músicas. Perguntou a mim como eu pensava o panorama de cada instrumento, ao que respondi que gostaria que o bumbo da bateria e o baixo ficassem mais centralizados e que encontrássemos uma maneira de fazer com que a guitarra preenchesse bastante espaço e fosse evidenciada junto à voz. Felipe disse que gostava da disposição das frequências graves como descrevi e sugeriu que abrissemos cada canal de guitarra bem à esquerda e à direita, estreitando o espaço ocupado pela bateria ao trazer os pratos – *overheads* L e R – mais para o centro da *mix*.

Refletindo sobre essa decisão, percebo que a configuração do espaço sonoro em termos de amplitude e profundidade reproduz em termos gerais a organização usual de um “power trio” no palco, mantendo a bateria com uma amplitude mais próxima do natural. A decisão que mais foge à disposição “natural” dos instrumentos e denuncia que a música é pensada nesse trabalho como feita para o fonograma é a abertura diametralmente oposta das guitarras “gêmeas”, o que a meu ver é a marca mais característica da mix no que diz respeito ao panorama estéreo. Seguindo o trabalho, Felipe tomou as rédeas do processo, limpando os vazamentos das diferentes partes da bateria, aplicando compressão e equalizando os instrumentos. Interferi mais nos detalhes de automação de volumes, dando o aval para cada decisão tomada. Finalizamos a mix “expressa” das três canções alguns minutos passados das 19h, faltando apenas extrair os arquivos de áudio para a masterização. Infelizmente, não tive tempo para realizar a masterização no Estúdio SOMA, o que pretendo realizar em outro lugar no início de 2020, prevendo o lançamento digital do EP até o mês de março.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletindo ao final de todos os processos relatados, inclusive o da escrita deste memorial, percebo inúmeros saldos oriundos das experiências que vivi ao longo do Bacharelado em Música Popular na UFRGS. Quando entrei no curso em 2016, ainda com 17 anos de idade incompletos, imaginava que aprenderia mais sobre “ritmos brasileiros” – autocitação quando da primeira aula de Percepção Musical – e teria mais recursos para compor e realizar um trabalho autoral. Esta afirmação, um tanto quanto ingênua, não é de todo inválida. De alguma forma ou de outra, ao longo de minha experiência musical na universidade e fora dela, nesses últimos anos, de fato aprendi mais sobre “ritmos brasileiros” e tive contato com recursos composicionais que me permitiram realizar um trabalho autoral, com o qual estou satisfeito, na medida do quanto é possibilitado pela autocritica perene que todo artista deve realizar sobre sua própria obra.

Valorizo, sobretudo, os recursos angariados no sentido do pensamento crítico para embasar a criação e pensar a música como um fenômeno profundamente imbricado com a vida social e suas manifestações culturais, para o qual os três anos como bolsista de iniciação científica na área da Etnomusicologia sob orientação da Profa. Luciana Prass foram fundamentais. Foi justamente o saldo de todas essas experiências ao longo do percurso traçado que possibilitou a mim realizar um projeto musical autoral atento ao fato de que a música jamais será apenas música (assim como o futebol jamais será apenas futebol). Quanto à inspiração no conceito de hibridismo contrastivo, reconheço o condicionante tempo como um fator que possa ter limitado o escopo da realização sonora do conceito, no entanto, considero que a sonoridade atingida neste trabalho carrega e evidencia a multiplicidade de escutas e práticas musicais que trago em minha formação, abrindo caminhos para a continuidade do desenvolvimento de uma identidade artística. No que diz respeito às pretensões críticas em relação à MPB e à perspectiva de realização das utopias modernas pensadas na música naquele contexto e frequentemente imputadas à juventude de hoje, finalizo este memorial em tom mais otimista, porém, não citarei Galeano: permaneceremos tentando, reordenando o panorama e o debate em nossos próprios termos, “pois daqui até o Sol não será mais um dia como outro qualquer”, tenha fé.

REFERÊNCIAS

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. **Processo criativo e composição musical:** proposta pra uma crítica genética em música. Anais do X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. Porto Alegre, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70:** reistência política e consumo cultural. Anais do IV Congresso da IASPM-AL. Cidade do México, 2002

_____. **A síncope das ideias:** A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

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

PRASS, Luciana. **Tem que vir aqui pra saber:** sobre o fazer de uma etnografia musical em três comunidades quilombolas gaúchas. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

YÚDICE, George. **A funkificação do Rio.** In: HERSCHMANN, Micael. (org.) Abalando os anos 90 Funk e Hip Hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ZANATTA, Luciano de Souza; ANGELO, Bruno Milheira. **De composição.** Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas, 2017.

ANEXOS

Crônica

samba exaltação

Bruno Muck

♩ = 120

introdução bateria



16 $A\flat 7M(\sharp 11)$ $F 7M(\sharp 11)$ $C 7/F\sharp$ $B\flat 6$ $E\flat 7(9)$ $Dm 7(9,11)$ $A\flat 7M/6(9)$

30 $Am 7(9)$ $A\flat 7M$ $F 7M$ $C 7/F\sharp$ $B\flat 6$ $E\flat 7(9)$

41 $Dm 7(9,11)$ $A\flat 7M/6(9)$ $Am 7(9)$ % $A\flat 7M(\sharp 11)$

Um di - a com o
Sa - bi - do en - tre

53 $F 7M(\sharp 11)$ $C 7/F\sharp$

pas-so in-con - se - quen - te, de com - pas-so'in-ter-mi - ten - te di - la -
ve - lhos na - ve - gan - tes, tor-tos, - ce - gos, - de - li - ran - tes, po-bre,

61 $Am 7(9)$ $A\flat 7M(\sharp 11)$ $F 7M(\sharp 11)$

ta-da con-du-ção Ca-i - mos nes-se - pon - to de pas - sa -
par-co, in - fe - liz Ca-mi - nho - de es - trei-ta en-cru - zi - lha -

71 $C 7/F\sharp$ $Am 7(9)$

gem su - jo - por-to i-na-bi - tá - vel que ou-tros mor-tos cha - mam lar
da en-tre o go-zo e a rou - ba - da do de - se - jo mais fe - bril

80 $A\flat 7M(\sharp 11)$ $F 7M(\sharp 11)$ $C 7/F\sharp$

Não can - to o tri - un - fo da vi - tó - ria nem o pas - sa - do de gló -

91 Am7(9) Ab7M(#11) Am7(9)

- ria e não creio no aman-hã Pois ho - je sou me -

102 Bb7(13) Eb7(9) Dm7(9,11)

- ta-de da me-ta - de de um ru-í - do an-te a Deus sou mais um fra - co des-te-mi -

108 Ab6(9) Am7(9) To Coda

- do E eu não sei re - zar

115 Ab7M(#11) F7M(#11) C7/F# Am7(9)

solo

131 Eb7(9) Dm7(9,11) Ab6(9) Am7(9) D.S. al Coda [1.]

147 Ab6(9) Am7(9) Ab6(9) Am7(9) Ab6(9) Am7(9)

E eu não sei re-zar Eu não sei re-zar E eu não sei re-zar

159 Ab7M(#11) F7M(#11) C7/F# Bb6 Eb7(9)

guitarra

170 Dm7(9,11) Ab6(9) Am7(9) Ab7M(#11) F7M(#11) C7/F#

182 Bb6 Eb7(9) Dm7(9,11) Ab6(9) Am7(9)

E eu não sei re-zar

193

A \flat 6(9) Am7(9) A \flat 6(9) Am7(9) A \flat 6(9)

Eu não sei re-zar Eu não sei re-zar Eu não sei

Crônica

(Bruno Muck)

Um dia

Com o passo inconsequente

De compasso intermitente

Dilatada condução

Caímos

Nesse ponto de passagem

Sujo porto inabitável

Que outros mortos chamam lar

Sabido

Entre velhos navegantes

Tortos, cegos, delirantes

Pobre, parco, infeliz

Caminho

De estreita encruzilhada

Entre o gozo e a roubada

Do desejo mais febril

Não canto

O triunfo da vitória

Nem o passado de glória

E não creio no amanhã

Pois hoje

Sou metade da metade de um ruído

Ante a Deus sou mais um fraco destemido

E eu não sei rezar

Insônia

Bruno Muck

♩ = 68

A \flat 7M G \flat 7M Am7(11) B \flat 7(9,13) A \flat 7M G \flat 7M F7M(\sharp 11)
 Introdução

5 Am7(11) D7(\flat 9) Gm7 B7(\sharp 11) B \flat 7(\flat 9,11) B \flat /A \flat C7(9, \sharp 11,13)
 Tor-pe so-no des-perto em-ba-ça a vis - ta traz-me me-mó-rias vi -

8 Am7(11) Fm7(9,11) E \flat 7M D \flat 7M(9, \sharp 11) D7(\flat 9) Gm7 B7(\sharp 11) B \flat 7(\flat 9,11)
 vas cus-ta a pas-sar Os teus o-lhos de-ser - tos espe-lham osem-blan - te

11 B \flat /A \flat C7(9, \sharp 11,13) F6(9) B \flat m6 Am7(11) D7(\flat 9)
 meu Ah, me per-co no ar Ou se - ri - a o in-ver - so?

14 Gm7 B7(\sharp 11) B \flat 7(\flat 9,11) B \flat /A \flat C7(9, \sharp 11,13) Fm7(9,11) E \flat 7M D \flat 7M(9, \sharp 11)
 Re-fle-xo cin - za ao chão No teu ros-to a es-cor-rer lá-gri-mas ao lu-ar

17 Am7(11) D7(\flat 9) Gm7 B7(\sharp 11) B \flat 7(\flat 9,11) B \flat /A \flat C7(9, \sharp 11,13)
 Es-pe-ran-ça de ter, num mer-gu-lho pro-fun - do, mil co-raís no teu

20 F6(9) Bbm6 A♭7M/6 G♭7M/6 Am7(11) B♭7(9,13) A♭7M G♭7M

mar Ah, so - nhos in - cer - tos, mui-to a-lém vou bus - car, vou bus -

24 F7M(♯11) A♭7M G♭7M Am7(11) B♭7(9,13) A♭7M G♭7M

car Cer-ta-men-te há o que se ver quan-to mais con-tem - plar o o -

28 D.S. F7M(♯11) A♭7M G♭7M Am7(11) B♭7(9,13) A♭7M G♭7M F7M(♯11)

lhar Ah, so - nhos in - cer - tos, mui-to a-lém vou bus - car vou bus - car

33 A♭7M G♭7M Am7(11) B♭7(9,13) A♭7M G♭7M F7M(♯11)

cer - ta-men-te há o que se ver quan-to mais con-tem - plar o o - lhar

Insônia

(Bruno Muck)

Torpe sono desperto
Embaça a vista
Traz-me memórias vivas
Custa a passar

Os teus olhos desertos
Espelham o semblante meu
Ah, me perco no ar

Ou seria o inverso?
Reflexo cinza ao chão
No teu rosto a escorrer
Lágrimas ao luar
Esperança de ter
Num mergulho profundo
Mil corais no teu mar

Ah, sonhos incertos
Muito além vou buscar
Vou buscar
Certamente há o que se ver
Quanto mais contemplar
O olhar

O que fazer?

Bruno Muck

♩. = 120

Gm7(9) Gm7 C7(9,♯11) F♯7(♭13) F6(9) B♭7 Am7 Am7(11) A♭7M(♯11)

5 Am7/6(9) B♭7(9,♯11) Am7/6(9) B♭7(9,♯11) Am7/6(9) B♭7(9,♯11)

O que fa-zer? Não há, não há o que fa-zer

16 Am7/6(9) B♭7(9,♯11) Am7/6(9)

O que fa-zer? Não há, não há o que fa-zer Re-cor-tar os o -
Co-ro-ar ca-te -

23 B♭7(9,♯11) Am7/6(9)

lha-res, te-cer nos lu-ga-res mil tra-mas sem fim Ta-tu-ar tor-tas
drá-ti-cos, cor-pos va-zios em de-com-po-si-ção In-ve-jar os lu-

27 B♭7(9,♯11) Am7/6(9)

tei-as em ru-as ver-me-lho es-car-la-te, car-mim Pas-se-ar pe-los
ná-ti-cos Go-zo, de-lí-rio e fas-ci-na-ção Con-sa-grar ve-lhos

31 B♭7(9,♯11) Am7/6(9)

tri-lhos, sen-ti-los gui-an-do ao ru-mo que res-tou Dos an-sei-os que
már-ti-res seu sa-cri-fí-cio em di-vi-no es-plen-dor Es-pe-rar o a-ma-

35 B♭7(9,♯11) Gm6 E♭7(9)

pai-ram na men-te so-tur-na de um com-po-si-tor E a-fo-gar ma-ra-
nhã, que vi-rá, mas já mor-to nas-ceu de pa-vor E a-pe-sar de mim não

40 Gm6

vi-lhas ja-mais com-preen-di-das Im-plo-rar pe-los a -
ou-se in-va-dir nos-sa tri-lha Nem re-co-lher os seus

43 $E\flat 7(9)$ $Gm6$

plau - sos os pul - sos ge - men-do ao ca - ir da cor - ti-na Pra fa - zer a - té o
ca - cos quan-do en-fim ca - ir na te - mi - da ar - ma - di-lha Pois da - qui a - té o

47 $E\flat 7(9)$ $Gm6$ $Fm7(9)$ D.C.

o - lho - vi - rar e a re - ti - na a som - bra te - mer A - té ver
sol não se - rá mais um di - a co - mo ou - tro qual - quer Dê no pé

53 $Gm7(9)$ $Gm7$ $C7(9,\sharp 11)$ $F\sharp 7(\flat 13)$ $F6(9)$ $B\flat 7$ $Am7$ $Am7(11)$ $A\flat 7M(\sharp 11)$

$\text{♩} = 120$

57 $Am7$ $B\flat 7(\sharp 11)$ $Am7$ $B\flat 7(\sharp 11)$

8 solo

73 $C7$ $E\flat 7$ $Dm7$ $E\flat 7$

$\text{♩} = 120$

89 $Gm6$ $E\flat 7(9)$ $Gm6$

E a - fo - gar ma - ra - vi - lhas ja - mais com - preen - di - das Im - plo - rar pe - los a -

95 $E\flat 7(9)$ $Gm6$

plau - sos os pul - sos ge - men-do ao ca - ir da cor - ti-na Pra fa - zer a - té o

99 $E\flat 7(9)$ $Gm6$ $Fm7(9)$

o - lho - vi - rar e a re - ti - na a som - bra te - mer A - té ver

105 $Gm7(9)$ $Gm7$ $C7(9,\sharp 11)$ $F\sharp 7(\flat 13)$ $F6(9)$ $B\flat 7$ $Am7$ $Am7(11)$ $A\flat 7M(\sharp 11)$

109 Am7/6(9) Bb7(9,#11) Am7/6(9) Bb7(9,#11) Am7/6(9) Bb7(9,#11)



O que fa-zer? Não há, não há o que fa-zer

120 Am7/6(9) Bb7(9,#11) Am7/6(9)



O que fa-zer? Não há, não há o que fa-zer Co-ro-ar ca-te -

127 Bb7(9,#11) Am7/6(9)



drá - ti - cos, cor - pos va zios em de - com - po - si - ção In - ve - jar os lu -

131 Bb7(9,#11) Am7/6(9)



ná - ti - cos Go - zo, de - lí - rio e fas - ci - na - ção Con - sa - grar ve - lhos

135 Bb7(9,#11) Am7/6(9)



már - ti - res seu sa - cri fí - cio em di - vi - no es - plen - dor Es - pe - o a - ma -

139 Bb7(9,#11) Gm6 Eb7(9)




nhã, que vi - rá, mas já mor - to nas - ceu de pa - vor E a - pe - sar de mim não

144 Gm6 Eb7(9)



ou - se in - va - dir nos - sa tri - lha Nem re - co - lher os seus ca - cos quan - do en - fim ca -

148 Gm6 Eb7(9)



ir na te - mi - da ar - ma - di - lha Pois da - qui a - té o sol não se - rá mais um

152 Gm6 Fm7(9)

di - a co - mo ou - tro qual - quer Dê no pé

157 Gm7(9) Gm7 C7(9, #11) F#7(b13) F6(9) Bb7 Am7 Am7(11) Ab7M(#11)

161 Gm7(9) Gm7 C7(9, #11) F#7(b13) F6(9) Bb7 Am7 Am7(11) Ab7M(#11)

165 Gm7(9) Gm7 C7(9, #11) F#7(b13) F6(9) Bb7

O que fazer?

(Bruno Muck)

O que fazer?

Não há, não há

O que fazer

Recortar os olhares, tecer nos lugares mil tramas sem fim
Tatuar tortas teias em ruas vermelho-escarlate, carmim
Passear pelos trilhos, senti-los guiando ao rumo que restou
Dos anseios que pairam na mente soturna do compositor

E afogar maravilhas jamais compreendidas
Implorar pelos aplausos, os pulsos gemendo ao cair da cortina
Pra fazer até o olho virar e a retina a sombra temer
Até ver

O que fazer?

Não há, não há

O que fazer

Coroar catedráticos, corpos vazios em decomposição
Invejar os lunáticos, gozo, delírio e fascinação
Consagrar velhos mártires, seu sacrifício em divino esplendor
Esperar o amanhã, que virá, mas já morto nasceu de pavor

E apesar de mim, não ouse invadir nossa trilha
Nem recolher os seus cacos quando enfim cair na temida armadilha
Pois daqui até o Sol não será mais um dia como outro qualquer
Dê no pé