

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

Rafael Mattos Petrucci da Silva

**PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO DAS CANÇÕES DO EP *MIRALEJOS*:
A ANÁLISE DOS MATERIAIS MUSICAIS E O CANCIONAR DE POESIA.**

**PORTO ALEGRE
2022**

Rafael Mattos Petrucci da Silva

**PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO DAS CANÇÕES DO EP *MIRALEJOS*:
A ANÁLISE DOS MATERIAIS MUSICAIS E O CANCIONAR DE POESIA.**

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

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Prass.

PORTO ALEGRE
2022

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Rafael Mattos Petrucci

Processos de composição das canções do EP miralejos: a análise dos materiais musicais e o cancionário de poesia. / Rafael Mattos Petrucci da Silva. -- 2022.

69 f.

Orientadora: Luciana Prass.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Canção Popular. 2. Processos composicionais. 3. Estética do Frio. 4. Poesia contra-hegemônica. I. Prass, Luciana, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

aos meus pais
por tanto afeto
investimento
e apoio na música

à bianca
por tanto amor
por revisar a escrita
por o cancionista
pelas poetas indicadas
e pelos discos que escutamos juntos

ao bernardo, thomás e rhuan
pelas trocas musicais
amizade e confiança nas canções

à luciana
por tanta disposição
incontáveis revisões
indicações de leituras
e trocas musicais

à marília
por “miralejos”
e tanta receptividade
nas trocas de *e-mails*

se os homens fizeram da terra seus feudos
e de outros homens
vassalos,
no meu verso, não!
no meu verso ninguém
ergue alambrados

Marília Kosby

RESUMO

Neste projeto de Graduação em Música Popular, desenvolvi uma investigação sobre o meu processo de composição musical, analisando-o por meio da gravação de um EP (*Extended Play*) chamado *miralejos*, que contém as quatro canções autorais que sulearam a pesquisa de todos os parâmetros musicais e extramusicais apresentados. No capítulo introdutório, autobiográfico, escrevi sobre a minha trajetória na música, fazendo um panorama dos primeiros contatos com aulas e com a aprendizagem de instrumentos musicais, até chegar à proposta deste trabalho. Dediquei o segundo capítulo apenas para traçar interseções entre o meu material musical autoral e parte dos materiais musicais e literários das referências artísticas mais fundamentais no meu processo de criação até o momento presente, no ano de 2022, contemplando musicistas como Milton Nascimento, Vitor Ramil, Fito Paez, Pedro Aznar e Esperanza Spalding e, também, a poeta Marília Kosby. O terceiro capítulo deste memorial objetiva explicar e analisar os processos de composição das quatro canções apresentadas neste trabalho. Nesse sentido, o capítulo, mais especificamente, aborda os referenciais literários, as letras, as melodias, as harmonias, os timbres e outras similaridades com a obra dos seis artistas elencados; como também as confluências do EP com alguns gêneros musicais – como o tango e a *chacarera* –, e, sobretudo, o processo de transposição do poema à canção que dele é presente. O recorte comparativo entre essas produções que me inspiram e a minha própria produção se deu por meio do próprio processo composicional desse EP e das reflexões sobre ele.

Palavras-chave: canção popular, processos composicionais, estética do frio, poesia contra-hegemônica.

ABSTRACT

In this undergraduate thesis in Popular Music, I developed an investigation on my musical composition process, analyzing it through the recording of an EP (Extended Play) called *miralejos*, containing the four original songs that guided the investigation of all musical and extramusical parameters herein approached. In the introductory chapter, which is autobiographical, I wrote about my trajectory in music, making an overview of my first contacts with music classes and learning musical instruments, until arriving at the proposal of the thesis. The second chapter is dedicated to tracing intersections between my original musical material and part of the musical and literary materials of the most fundamental artistic references to my creation process until the present moment, in the year 2022. It includes musicians such as Milton Nascimento, Vitor Ramil, Fito Paez, Pedro Aznar and Esperanza Spalding and also the poet Marília Kosby. The third chapter of this memorial aims to explain and analyze the composition processes of the four songs presented in the work. In this sense, the chapter, more specifically, addresses literary references, lyrics, melodies, harmonies, timbres and other similarities shared with the work of the six artists listed above; as well as the confluences of the EP with some musical genres – such as tango and chacarera – and, above all, the process of transposing poem to song that is present in it. The comparative cutout between these productions that inspire me and my own production took place through the compositional process of this EP and the reflections on it.

Keywords: popular music, composition processes, aesthetics of the cold, counter-hegemonic poetry.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Coro da coda de “Maria, Maria”.	20
Imagem 2 - Coro do pré-refrão de “sonho surreal”.	20
Imagem 3 - Linha de baixo da primeira metade do refrão.	20
Imagem 4 - Ostinato de contrabaixo da seção instrumental de “Fé Cega, Faca Amolada”.	21
Imagem 5 - Ostinato de contrabaixo que permeia as estrofes de “sonho surreal”.	21
Imagem 6 - Ostinato que permeia as estrofes de “I Know You Know”.	22
Imagem 7 - Ostinato que permeia as estrofes de “Ponta de Areia”.	22
Imagem 8 - Cadência <i>two five one</i> menor na parte B de “sonho surreal”.	23
Imagem 9 - <i>Voicing</i> de piano do acorde de “Gm6(9)” da abertura estrófica de “Nadie detiene el amor en un lugar”.	24
Imagem 10 - Presença de intervalos de segunda menor e maior na construção dos <i>voicings</i> de piano de Bill Evans na introdução de “Blue in Green”.	25
Imagem 11 - <i>Voicing</i> de piano do acorde de “Am(add9)” do interlúdio de “felina”.	25
Imagem 12 - Construção estrófica com recuo à extrema direita da página do poema “mmmmmm”, de Marília Kosby.	29
Imagem 13 - Supervalorização do elemento melódico na parte B da canção “sonho surreal”.	32
Imagem 14 - <i>Slide</i> de acrílico utilizado para mimetizar miados na guitarra em “felina”.	37
Imagem 15 - Intervalo de oitava no contrabaixo <i>fretless</i> .	38
Imagem 16 - Articulação do núcleo semântico “não!” na letra de “miralejos” e acompanhamento do violão.	39
Imagem 17 - Início do acompanhamento de violão de “Clarisser”, de Vitor Ramil.	40
Imagem 18 - Início do acompanhamento das estrofes de “miralejos”.	40
Imagem 19 - <i>Chacarera</i> – clave rítmica do <i>rasgido santiagueño</i> .	41
Imagem 20 - Representação rítmica adaptada da levada de violão do pré-refrão de “miralejos”.	42

- Imagem 21 - Construção de intervalos de quinta justa no acorde de “Bm(add9)” de “tango em 3x4”. Este acorde abre a coda instrumental da canção, tocada ao piano. 46
- Imagem 22 - O “eu deslocado” em contraste com “no teu compasso”, mediante o uso de tercina. 46
- Imagem 23 - Estabelecimento do tom maior a partir do texto da letra e da cadência II-V-I (*two five one*). 47
- Imagem 24 - Expressão *rallentando* indicando a diminuição gradativa do andamento da passagem, bem como se associando ao núcleo “marcha leve”. 47
- Imagem 25 - Disposição rítmica da melodia de “sonho surreal” alongando as vogais dos núcleos semânticos “luz” e “céu”. 51

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. AS REFERÊNCIAS ESTÉTICAS	18
2.1 INTERSEÇÕES COM MILTON NASCIMENTO E ESPERANZA SPALDING	18
2.2 A CONSTRUÇÃO DE VOICINGS CARACTERÍSTICOS DAS CANÇÕES DO EP MIRALEJOS	23
2.3 O CACIONAR DE VITOR RAMIL	25
2.4 O CONTATO COM A POESIA DE MARÍLIA KOSBY	27
3. AS CANÇÕES	30
3.1. “SONHO SURREAL”	30
3.2. “FELINA”	33
3.3. “MIRALEJOS”	38
3.4. “TANGO EM 3X4”	44
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	54
ANEXOS DAS PARTITURAS DAS CANÇÕES	56

1. INTRODUÇÃO

Sou um músico natural de Porto Alegre e o meu primeiro contato com um instrumento musical se deu aos quatro anos de idade, quando ganhei um cavaquinho de presente dos meus pais. Eles tinham, e ainda têm, o *hobby* de se reunir com amigos para tocar e cantar repertórios que começam na música popular brasileira e vão parar na bossa nova e no *jazz*. Uma das influências mais importantes no meu processo de escuta musical, desde a infância, foi João Gilberto. Foi com este artista que, de ouvido, assoviei e cantarolei as minhas primeiras melodias e os meus primeiros improvisos.

Minha mãe aprendeu a tocar violão com um tio acordeonista, e logo teve sua primeira experiência musical, aos quatorze anos de idade, na igreja, no contexto do Curso de Liderança Juvenil (CLJ), quando ainda era adolescente. Relata que começou a se expressar de uma maneira mais musical aos dezessete anos, quando iniciou seus estudos de violão clássico em Porto Alegre. Meu pai toca saxofone desde a sua juventude, nos anos oitenta e noventa, tempo em que participou do Vocal Mandrialis¹. Neste grupo, cantou canções de Cole Porter e George Gershwin, nos espetáculos *Sentimental Journey* e *Hamleto*, em diversos palcos gaúchos, como os do Theatro São Pedro e do Teatro Renascença. Participou de algumas *vernissages* como membro do quarteto Stone Sax, tocando sax tenor, alto e, por último, soprano.

A partir destas influências, de meus pais, aos onze anos de idade, ganhei um piano de parede, marca *Fritz Dobbert*, e comecei a tomar aulas de piano em casa. Foi um período de muita descoberta musical, no qual aprendi meu primeiro repertório de pequenas peças eruditas e de músicas tradicionais brasileiras, dentre elas – “Oh, Minas Gerais”, “Danúbio Azul” e “O Trenzinho do Caipira”. Mais tarde, aos dezessete anos, depois de alguns anos sem praticar piano, voltei a fazer aulas com o professor Daniel Benitz².

No ano de 2011, fiz aulas de violão com o professor e compositor gaúcho James Liberato³, aprendendo conceitos teóricos e praticando harmonias avançadas através de um mapeamento de formas de acordes no braço do instrumento. Foi nesse mesmo ano que meu pai, um amigo percussionista chamado Rogério Bandeira e eu criamos o *Guahyba Jazz Trio*, que vem nos proporcionando fazer música em conjunto, criar arranjos e praticar a

¹ O Vocal Mandrialis foi fundado em 1990 e seus integrantes são profissionais oriundos de diversas áreas de atuação, com experiência em Canto Coral.

² Bacharel em Música pela UFRGS, Daniel Benitz concluiu o mestrado na Universidade do Colorado (EUA) e atua como pianista corpetidor do Coral Unisinos Anchieta.

³ Músico, compositor, arranjador e instrumentista. Ao longo deste período, James Liberato vem desenvolvendo e consolidando seu trabalho em diferentes frentes. Como professor, atua desde os 15 anos de idade, transmitindo seu conhecimento musical para várias gerações de músicos porto-alegrenses.

improvisação. Também foi nesse período que me descobri um multi-instrumentista, ávido por novas sonoridades e instrumentos harmônicos, chegando ao contrabaixo elétrico em 2017.

Cresci em um ambiente de muita escuta musical que, mais tarde, por volta dos vinte anos de idade, sedimentou a minha preferência e prática musical em torno de artistas do Brasil e da região platina (Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina). As minhas principais referências musicais, nesse sentido, são Milton Nascimento⁴ (Rio de Janeiro, 1942 –), Vitor Ramil⁵ (Pelotas, 1962 –), Fito Paez⁶ (Rosário, 1963 –), Pedro Aznar⁷ (Buenos Aires, 1959 –) e, fora da América do Sul, Esperanza Spalding⁸ (Portland, 1984 –). O guitarrista americano Pat Metheny⁹ (Kansas City, 1954 –), apesar de não ser um cancionista, foi um dos artistas que mais me instigou a valorizar e a perseguir o elemento melódico nas composições.

A capacidade inventiva de Pedro Aznar enquanto baixista de grupos do rock argentino, como *Madre Atómica*¹⁰ e *Serú Girán*¹¹, pesquisador e intérprete de música tradicional latino-americana, compositor e multi-instrumentista, me chama muito a atenção desde que tomei conhecimento da sua obra. Sua conexão com as sonoridades do Brasil é tamanha, que chegou a gravar um álbum duplo intitulado *Aznar canta Brasil*¹² (2005), rearranjando canções de diversos músicos brasileiros e escrevendo versões em espanhol para as letras.

Em Vitor Ramil, me toca profundamente a sua matriz milongueira. Para o compositor, “a milonga pampeana, por mais simples que seja, tem o poder de atrair o ouvinte ao seu horizonte com uma intensidade mais característica da literatura que das canções”, como é

⁴ Milton Nascimento é um cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro, reconhecido mundialmente como um dos mais influentes e prolíficos músicos da Música Popular Brasileira.

⁵ Compositor, letrista, cantor e escritor brasileiro, Vitor Ramil é autor de doze álbuns, três novelas, um ensaio e dois songbooks.

⁶ Fito Paez é autor, compositor, músico e diretor de cinema argentino. Integrante da Trova Rosarina nos anos 80 junto com artistas como Juan Carlos Baglietto, Silvina Garré, Rubén Goldin e Jorge Fandermole, entre outros. Roteirista e romancista. Ele é um dos expoentes mais importantes do rock argentino dos últimos 30 anos, e continua a criar *hits*.

⁷ Pedro Aznar é um compositor e intérprete argentino. Tem o contrabaixo como instrumento primário. Utiliza também o piano, a guitarra e outros instrumentos em arranjos diversos.

⁸ Esperanza Emily Spalding é uma baixista, cantora e compositora de jazz americana. Suas distinções incluem quatro prêmios *Grammy*, um *Boston Music Award* e um *Soul Train Music Award*.

⁹ Ao longo dos anos, Pat Metheny ganhou inúmeras pesquisas como “Melhor Guitarrista de Jazz” e prêmios, incluindo três discos de ouro. Ele também ganhou 20 *Grammy Awards* em 12 categorias diferentes. O *Pat Metheny Group* ganhou sete *Grammys* consecutivos sem precedentes por sete álbuns consecutivos.

¹⁰ *Madre Atómica* foi uma banda de jazz-rock argentina ativa entre os anos 70 e 80. Link para o disco homônimo de 1986, com Pedro Aznar no contrabaixo: https://www.youtube.com/watch?v=x_TmAHqiU_Y.

¹¹ *Serú Girán* foi uma banda de rock argentina, integrada por Charly Garcia (teclados, sintetizador, voz, guitarra e baixo), David Lebón (guitarra, voz, baixo e percussão), Pedro Aznar (contrabaixo *fretless*, voz, guitarra e teclados) e Oscar Moro (bateria e percussão). O grupo musical, formado em Búzios (Rio de Janeiro) em 1978 por Charly Garcia, tornou-se uma referência cultural contra a ditadura argentina (1976 – 1983). Link para o solo de Pedro Aznar na canção “Eiti-Leda” (1978): https://www.youtube.com/watch?v=VBKBHlb3_D8.

¹² Link para a lista de reprodução do álbum duplo *Aznar canta Brasil* (2005): https://www.youtube.com/watch?v=o1-UloXMOzc&list=OLAK5uy_mZoY7YooheZsCVfORccCjGGqPy6d9h_QY.

apresentado no *Délibáb Documental*, de 2010. Ainda, segundo o compositor, assim como em Jorge Luis Borges, as milongas lhe vem naturalmente, de um fundo crioulo, no caso, rio-grandense. Uma parte significativa de sua produção autoral me conecta com a literatura gaúcha de uma forma bastante plural: ao *Contos gauchescos e lendas do Sul*, de João Simões Lopes Neto¹³, escritor pelotense do final do século XIX; ao romance *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo¹⁴; à *Trilogia do gaúcho a pé*, de Cyro Martins¹⁵; aos poemas de Angélica Freitas¹⁶ e Marília Kosby¹⁷ e às reflexões acerca do *Gauchismo Líquido*, de Clarissa Ferreira¹⁸. Para além das canções de Vitor, algumas ideias extraídas do seu ensaio *A Estética do Frio: Conferência de Genebra* (2004) estão expostas neste memorial.

O último instrumento ao qual me dediquei até aqui foi a voz. Nesse sentido, tomei aulas de técnica vocal com a professora Deisi Coccaro¹⁹, no ano de 2016, e as retomei com a professora Anna Perin²⁰, em 2019. No ano de 2017, ingressei como contrabaixista na banda *Nosotros Quem*, cuja proposta, mais autoral, era explorar ritmos tradicionais brasileiros, como o samba e o baião, misturando-os com o jazz.

Sou cantor, compositor e graduando do oitavo semestre do curso de Bacharelado em Música com ênfase em Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Carrego em minha musicalidade as transformações da canção urbana brasileira, das

¹³ Principal figura do regionalismo rio-grandense, Simões Lopes Neto deixou pequena obra de ficção: dezoito contos (in *Contos Gauchescos*, 1912) e algumas lendas (in *Lendas do Sul*, 1913) recontadas de maneira literária.

¹⁴ Érico Veríssimo (1905 – 1975) foi um escritor brasileiro da segunda fase modernista, chamada de fase de consolidação. Considerado um dos mais importantes escritores do século XX, recebeu diversos prêmios dos quais se destacam: “Prêmio Machado de Assis” (1954) e “Prêmio Jabuti” (1965).

¹⁵ Cyro Martins (1908 – 1995) foi um escritor, neurologista e psiquiatra brasileiro. Autor da “Trilogia do gaúcho a pé”, integrou o grupo dos romancistas de 30, do segundo tempo do Modernismo, que introduziu uma temática e uma linguagem regionalista na literatura.

¹⁶ Angélica Freitas é uma das escritoras mais potentes da atualidade. Versátil, perceptiva e atenta aos pequenos detalhes do cotidiano, ela alcançou projeção nacional com o livro *Um útero é do tamanho de um punho*.

¹⁷ Marília Kosby é uma poeta gaúcha, nascida na cidade de Arroio Grande, no extremo sul do Brasil, em 1984. É autora dos livros de poemas *Mugido [ou diários de uma doula]* (2017), *Os Baobás do fim do mundo* (2011), *Siete colores e um pote cheio de acasos* (2013), e do ensaio *Nós cultuamos todas as doçuras: as religiões de matriz africana e a tradição doceira de Pelotas* (2015) – obra contemplada com o Prêmio Açorianos de Literatura, 2016 e com o Prêmio Boas Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial IPHAN, 2015. Seus poemas estão em diversas revistas brasileiras de literatura e arte. É doutora em Antropologia Social, com formação complementar em futebol amador. Atua também como compositora, participando de festivais de música popular.

¹⁸ Clarissa Ferreira é violinista, etnomusicóloga, pesquisadora e compositora do Rio Grande do Sul. Bacharela em violino (UFPEL), mestra (UFRGS) e doutora (UNIRIO) em Etnomusicologia, pós graduanda em Arteterapia. Nesses caminhos atuou na música regional por cerca de dez anos, em grupos musicais de Centro de Tradições Gaúchas, produções fonográficas e festivais. Do contato com a cultura gaúcha vieram as indagações que a levaram para suas pesquisas acadêmicas, que ocasionaram a criação da noção de “Gauchismo Líquido”, em 2014.

¹⁹ Deisi Costa Coccaro possui graduação em Bacharelado em Música – habilitação Canto pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Atualmente é professora de canto no Eclética Centro de Música, regente e preparadora vocal no Coro de Câmara Verso em Voz e preparadora vocal do coro universitário da Universidade Comunitária da Região de Chapecó. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: canto, música barroca, canto coral, música e recital.

²⁰ Anna Perin é cantora, compositora, bacharel em música pela UFRGS e produtora musical de Porto Alegre.

músicas tradicionais latino-americanas e do *jazz* – tríade essa que é central na busca por uma sonoridade que cruza o Rio da Prata²¹, constrói aproximações com o restante do Brasil tropical e traça a mistura linguística do português e do espanhol. Nesse viés, em maio de 2021, aos vinte e seis anos de idade, lancei meu primeiro single oficial, “sonho surreal”, uma homenagem ao escritor uruguaio Eduardo Galeano²², integrando o terceiro volume de uma coletânea chamada *Mapa Astral*, do selo independente porto alegreense *Tal & Tal Records*²³. A canção foi regravada no EP *miralejos* que agora apresento. Somam-se a essa faixa, mais três: “felina”, “miralejos” e “tango em 3x4”. Essas duas últimas, gravadas de forma mais artesanal, em casa, diferem dos fonogramas de “sonho surreal” e “felina”, gravados ao vivo no Estúdio Cia A3, em Osório – RS, no dia 30 de julho de 2021.

É importante destacar que as duas primeiras canções autorais analisadas neste memorial, “sonho surreal” e “felina”, foram gravadas anteriormente aos estudos de prosódia no canto e do estender da fala ao canto, amplamente investigados, praticados e apreendidos por meio da linha teórica de Luiz Tatit. As soluções para essas questões foram expostas em ilustrações de excertos musicais, bem como em partituras, que constam na íntegra, ao final do trabalho.

Assim, devido à minha trajetória e interesses atuais, neste Projeto de Graduação em Música Popular, desenvolvi uma investigação sobre o meu processo de composição musical, analisando-o e comparando-o a alguns traços da identidade artística de compositores como Milton Nascimento, Esperanza Spalding, Pedro Aznar, Fito Paez e Vitor Ramil e, também, a poeta Marília Kosby. Esses seis nomes formam o grupo das referências mais fundamentais dentro do meu processo de criação até o momento presente, no ano de 2022.

Vitor Ramil traz a literatura como um forte vetor composicional, seja no exercício de musicar poetas, seja na manifestação de sua matriz musical milongueira, dentro da canção “ramilônica”²⁴. Em Pedro Aznar, reúno o meu fazer de multi-instrumentista a serviço das composições e dos arranjos. Além disso, o músico argentino despertou em mim a

²¹ O Rio da Prata é o estuário criado pelo deságue dos rios Paraná e Uruguai e do oceano atlântico. Pode ser interpretado como um referencial simbólico de aproximações culturais entre fronteiras. No documentário, *A linha fria do horizonte* (2011), Vitor Ramil pontua sobre o seu sentimento em relação ao Rio Grande do Sul, que opera como um centro do trânsito das culturas do Uruguai e da Argentina com o grande Brasil tropical.

²² Eduardo Galeano (1940 – 2015) foi um escritor e jornalista uruguaio, autor do livro *As veias abertas da América Latina*, uma obra que exerceu profunda influência no pensamento de esquerda latino-americano.

²³ A *Tal & Tal Records* é uma iniciativa que busca a produção musical autoral caseira, timbres e possibilidades de construir uma música dentro de suas diversas “casas”. *Bandcamp*: <https://taletalrecords.bandcamp.com>.

²⁴ Segundo o compositor Celso Loureiro Chaves, “a modelagem da canção ramilônica foi definida já em *Estrela, estrela*, de 1981. Uma melodiarmonia se repete oito vezes, a cada vez com uma letra nova, mas cuja novidade conserva – enquanto é necessário – o recurso retórico da repetição de palavras para servir de âncora ao ouvinte, para não desorientá-lo com uma torrente de imagens que é também uma torrente de afetos” (CHAVES, 2013, p. 267).

possibilidade de misturar vertentes de gêneros da música tradicional latino-americana (*chamamé, chacarera, zamba, candombe*, entre outras) com sonoridades rockeiras e jazzísticas dentro de uma mesma estética que se projeta na contemporaneidade. Fito Paez, contemporâneo a ambos, é o compositor que me deu *insights* de como fazer soar o tango em determinados contextos onde o gênero não necessariamente apareceria em primeiro plano, por meio de materiais musicais que fariam essa alusão. Ademais, minha pesquisa com Fito iniciou-se com o *workshop* “O que Fito Paez e os Beatles têm em comum?”, idealizado e ministrado por mim no dia 10/08/2019, durante a comemoração dos dez anos da fundação da Guitarríssima Escola de Música²⁵, empresa que trabalhei ministrando aulas de piano e teclado, além de uma classe preparatória de teoria e percepção musical para a Prova Específica dos Cursos de Música da UFRGS.

Duas referências plausíveis de serem abarcadas na *world music* são Esperanza Spalding e Milton Nascimento. Por isso, optei por uni-los em um subcapítulo, contemplando inicialmente suas musicalidades, seus encontros pessoais na música e algumas características que os aproximam. A seguir, discorro sobre algumas ferramentas composicionais utilizadas por ambos, como também sobre os diferentes usos da voz em Milton Nascimento.

Trechos do livro *Mugido [ou diários de uma doula]* e o poema “miralejos”, ambos de autoria de Marília Kosby, foram analisados com o objetivo de delinear algumas das muitas formas de escrita poética contemporânea e o leque de sentidos e orientações que essas podem promover ao leitor. Também exponho o exercício de cancionar²⁶ o poema “miralejos” e o território de mistura linguística encontrado nesse e em outros textos.

Essa pesquisa nutriu a gravação de um EP autoral, que aborda referenciais musicais e literários, no sentido de buscar uma unidade artística aberta tanto na construção das letras quanto no tratamento dos timbres, das suas melodias, das suas harmonias e das suas instrumentações. Além disso, analisei a construção de um *voicing* específico para piano; as confluências com alguns gêneros musicais, como o tango e a *chacarera* e a arte de cancionar um poema. Temáticas, relações entre letra e música, figuras de linguagem e esquemas de rimas presentes nas letras foram mapeados e, da mesma forma, colocados sob análise.

Como fechamento deste memorial, investiguei o meu modo de expressão musical; tracei aproximações com a poesia contemporânea do Rio Grande do Sul, na figura de Marília Kosby; discorri sobre como trabalho a noção de forma nas canções; abordei a prosódia da fala

²⁵ A Guitarríssima Escola de Música é uma escola de música especializada em aulas nos domicílios dos alunos, além de atender em colégios parceiros e em sua sede, na Rua Coronel Corte Real, nº 889 – Petrópolis – Porto Alegre/RS. Também há o formato de aulas *online*.

²⁶ Cancionar é a arte de transpor um poema à canção.

na dicção musical, a partir da linha teórica de Luiz Tatit e descrevi os processos composicionais utilizados nas quatro composições. Dessa forma, a pesquisa teve como consequência direta, e muito positiva, a alimentação da minha produção enquanto compositor.

O EP *miralejos*, apresentado neste memorial, contém quatro gravações que misturam processos de mixagem caseiros e profissionais. Para o lançamento oficial deste trabalho, nas plataformas de *streaming*, previsto para março de 2023, todos os arranjos serão retrabalhados e regravados no já citado Estúdio Cia A3.

O recorte comparativo entre essas produções que me inspiram e minha própria produção se deu através do próprio processo composicional desse EP e das reflexões sobre ele. Deste modo, espero que a pesquisa e o conteúdo musical que produzi contribuam à comunidade acadêmica nas áreas do estudo da canção e da poesia contemporânea.



(Cavaquinho: primeiro instrumento)



(Com minha mãe, Elaine, na Orla do Guaíba – Ipanema, Porto Alegre, RS)



(Primeiros contatos com o violão)



(Piano *Fritz Dobbert*, início dos estudos, 2006)



(Show dos alunos do professor James Liberato, no *John Bull Pub*, em 2011, como violonista. Meu pai, João Carlos, à direita, no saxofone alto)



(Como contrabaixista da banda *Nosotros Quem*
– Multipalco do Theatro São Pedro, 2018)



(Sala Qorpo Santo, UFRGS, 2019)



(Nas gravações da live “Platinidades: do rock ao tango²⁷”, transmitida pelo YouTube, em 2021. Da esquerda para a direita: Bernardo Zubaran, Rafael Petrucci, Thomás Werner e Rhuan de Moura. Local: Estúdio Cia A3, Osório, RS. Foto: J.P. Siliprandi).

²⁷ Link para a live “Platinidades: do rock ao tango”: <https://www.youtube.com/watch?v=QTVz3jdn2Vo&t=3315s>. Entre canções autorais e versões do compositor rosarino Fito Paez, o quarteto transitou, fundamentalmente, entre as afinidades históricas do rock, do jazz e do tango. Três blocos foram concebidos para o espetáculo virtual: dois com a banda completa, além de um intermediário com versões instrumentais de harmônica e piano.

2. AS REFERÊNCIAS ESTÉTICAS

2.1 INTERSEÇÕES COM MILTON NASCIMENTO E ESPERANZA SPALDING

Escutando a música popular mineira através do grupo de artistas que formaram o *Clube da Esquina*²⁸, pude me aproximar de novas sonoridades que influenciaram minha maneira de compor, tais como as melodias, os timbres de voz e a presença das músicas tradicionais em Milton Nascimento e Beto Guedes²⁹; as harmonias de Toninho Horta³⁰ e as letras de Marcio Borges³¹, Fernando Brant³² e Ronaldo Bastos³³. A notável mistura de gêneros musicais presente no grupo despertou em mim o interesse em fazer música de uma maneira mais aberta, sem rótulo pré-estabelecido. Essa característica será amplamente discutida por meio da análise dos diferentes materiais musicais atrelados às canções deste EP. Conforme apontado por Ivan Vilela, “no momento dessa implosão, quem juntou tudo, o rock, o jazz, a bossa, o clássico, a música regional, criando uma grande síntese, foi o *Clube da Esquina*” (VILELA, 2010, p. 19).

Milton Nascimento, em muitos momentos, ao longo de sua obra, utilizou a voz de maneira instrumental, despida de letra, seja criando coros e contracantos materializados nos seus arranjos, seja em sua habilidade improvisadora de cancionista. A partir disso, pode-se observar o estabelecimento de quatro usos distintos da voz por parte do músico. Em se tratando do primeiro caso, por exemplo, temos a repetição da melodia da canção “Cravo e Canela”³⁴ em seus primeiros 48 segundos de exposição, que se divide em assovio e voz; “Maria, Maria”³⁵ contemplaria um exemplo de coro definido, que integra uma parte específica, ao final da forma musical, e apresenta linhas melódicas independentes das com

²⁸ O grupo apresentou ao país a mistura de sons; bossa nova, “Beatles”, toadas, congadas, choro, jazz, folias de reis e rock progressivo; feita por aquele grupo de mineiros, ao qual se agregaram ainda o letrista Ronaldo Bastos e o grupo Som Imaginário, de Wagner Tiso (AMARAL ET AL, 2004, p. 47).

²⁹ Beto Guedes nasceu em 13 de agosto de 1951, em Montes Claros, Minas Gerais. Como característica, Beto Guedes tem uma voz aguda e cortante.

³⁰ Toninho Horta é um compositor, arranjador, produtor musical e guitarrista brasileiro. Por seu talento extraordinário, Toninho tocou com músicos renomados do jazz mundial, como Flora Purim, Airto Moreira, Herbie Hancock e Pat Metheny.

³¹ Márcio Borges é um letrista brasileiro, coautor de várias composições célebres em parceria com Milton Nascimento e com seu irmão Lô Borges.

³² Fernando Brant foi um compositor brasileiro. Durante a sua carreira foi parceiro de Milton Nascimento, Lô Borges, Wagner Tiso, Márcio Borges, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta e Paulo Braga.

³³ Considerado um dos maiores e mais prolíficos compositores brasileiros da segunda metade do século XX em diante, Ronaldo Bastos escreveu canções em parceria com Milton Nascimento, Celso Fonseca, Beto Guedes, Marina Lima, Tom Jobim, dentre muitos outros.

³⁴ Link para a canção “Cravo e Canela” (*Clove and Cinnamon*), de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, que integra o disco *Milton* (1976): <https://www.youtube.com/watch?v=b7nnp1mB-ss>.

³⁵ Link para a canção *Maria, Maria*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, que integra o disco *Clube da Esquina II* (1978): <https://www.youtube.com/watch?v=7tbNG0KqTUA>.

letra, embora sejam derivadas dela; “Milagre dos Peixes”³⁶, na última seção da música, caracterizaria um uso vocal mais livre, passível de ser visto como um improviso. Fechando essas possibilidades, temos a construção de contracantos³⁷, como ocorre com a canção “Angelus”³⁸, em que o compositor canta uma linha melódica improvisada e independente da principal durante toda a canção.

Um exemplo da utilização instrumental da voz nas canções do EP *miralejos* se dá na faixa “sonho surreal”. Compus uma ponte³⁹, ou pré-refrão, instrumental, cuja melodia principal é articulada pela voz e constitui um exemplo de coro definido – mesmo recurso presente em “Maria, Maria”, porém com funções distintas na forma das canções, pois, na canção de Milton Nascimento, o coro constitui uma coda⁴⁰. O pré-refrão da canção autoral citada é tocado pelo contrabaixo elétrico e dobrado pela voz, e a sua construção foi feita a partir de uma fórmula de compasso irregular, o 5/8.

Ainda na parte final de “Maria, Maria”, o compositor utiliza uma harmonia que privilegia os baixos pedais – que nada mais são do que a manutenção de uma mesma nota, no registro mais grave, sobre a qual se sucedem outros acordes – no início da exposição da seção, delineando a tônica sol. A canção “sonho surreal” também compartilha essa característica, que pode ser verificada na primeira metade do seu refrão, porém o baixo pedal não aparece na tônica dó, mas na nota fá. Os baixos pedais criam uma certa tensão pela sua constante aparição e mudança de caráter intervalar entre as trocas de acordes, contudo, no exemplo autoral essa sensação é amenizada por dois fatores: pelo *groove* criado, ou seja, há outras notas no fraseado, e, em segundo lugar, pela presença de apenas dois acordes se sucedendo. As ilustrações a seguir perfazem, respectivamente, o coro da coda de “Maria, Maria”, o coro do pré-refrão e a linha de baixo da primeira metade do refrão de “sonho surreal”:

³⁶ Link para a canção “Milagre dos Peixes”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, que integra o disco homônimo, de 1973: <https://www.youtube.com/watch?v=HAfK7BITrM>.

³⁷ O contracanto tem a mesma finalidade do contraponto: formar linhas paralelas a uma melodia principal preestabelecida. Ainda assim, o contracanto se relaciona mais especificamente ao canto de vozes humanas.

³⁸ Link para a canção Angelus, de Milton Nascimento, que integra o disco homônimo, de 1993: <https://www.youtube.com/watch?v=3K3qJVKB1h4>.

³⁹ Ponte é, especialmente na música popular ocidental, uma seção contrastante de uma canção ou peça musical, que também prepara para o retorno de seu tema original. Em relação à letra de uma canção, a ponte costuma ser usada tipicamente para pausar e refletir a respeito de partes anteriores do texto ou preparar o ouvinte para o seu clímax.

⁴⁰ Coda é a seção com que se termina uma música. Nesta seção o compositor ou arranjador poderá ou não utilizar ideias musicais já apresentadas ao longo da composição.

The image shows three systems of musical notation for the coda of "Maria, Maria". The first system is a single staff with a treble clef and a common time signature, showing a melodic line starting with a G chord. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) for measures 53-56, with chords: D/G, Gm7, C/G, A♭/G, G, G/F♯, Em7, Bm/D. The third system is a grand staff for measures 57-60, with chords: C, F, F, E, E♭, E♭, G, and ends with "Fim".

Figura 1: coro da coda de “Maria, Maria” (excerto da partitura original: miltonnascimento.com.br).

The image shows a single staff of music in 5/8 time, measures 31-34. The chords are: C7M, B♭7M(9/omit3), C7M*, and B♭7M(9/omit3)*. The melody consists of quarter notes and eighth notes.

Figura 2: coro do pré-refrão de “sonho surreal”.

The image shows two systems of bass line notation in 6/8 time. The tempo is marked as ♩ = ca. 80. The chords are: F, B♭6/F, F, and B♭6/F. The bass line features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Figura 3: linha de baixo da primeira metade do refrão.

Minhas canções autorais também apresentam outros traços que busco trazer de Milton Nascimento como, por exemplo, a utilização de compassos irregulares⁴¹, ou mesmo incomuns,

⁴¹ Os compassos ímpares, ou mistos, irregulares ou complexos, são compassos com o pulso irregular: uma mistura entre as subdivisões binárias e ternárias. Compassos em 5 são a soma entre uma subdivisão ternária e outra binária: 3+2, ou 2+3. Compassos em 7, podem ser a junção de duas subdivisões binárias e uma ternária, ou uma quaternária e uma ternária, agrupadas de diversas formas: 4+3, 2+3+2, 3+4.

principalmente misturando fórmulas, a fim de se fecharem os motivos⁴² de uma dada melodia. Na versão de estúdio da canção “Fé Cega, Faca Amolada”⁴³, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, presente no disco *Minas* (1975), de Milton Nascimento, há uma parte instrumental que alterna os compassos simples de 3/4 e 4/4; nela, um *groove* (ou ostinato) de contrabaixo se repete a cada dois compassos, delineando uma melodia cujos demais instrumentos estão acompanhando.



Figura 4: ostinato de contrabaixo da seção instrumental de “Fé Cega, Faca Amolada” (transcrição).



Figura 5: ostinato de contrabaixo que permeia as estrofes de “sonho surreal”.

Esperanza Spalding (1984 –), a compositora que tratarei neste momento, é amplamente influenciada pela música de Milton Nascimento (1942 –). Os dois se apresentaram juntos em pelo menos dois espetáculos: no *Rock in Rio*, de 2011, e no *International Jazz Day*, em Istambul, no ano de 2013. Ademais, Esperanza Spalding regravou, em seu álbum homônimo, de 2008, a canção “Ponta de Areia”, de Milton Nascimento. Além disso, os dois músicos gravaram juntos a canção “Apple Blossom”⁴⁴, de autoria da compositora, no álbum *Chamber Music Society*, de 2010.

Muitas interseções podem ser encontradas na música dos dois compositores: ambos compõem canção e cantam sua obra, utilizam a voz como instrumento, expandem as tessituras de seus registros vocais por meio de falsetes⁴⁵, constroem linhas contrapontísticas a uma principal em seus arranjos e transitam entre muitos gêneros musicais – o *jazz*, logo, talvez seja

⁴² O motivo é, numa melodia, a menor unidade formal/construtiva que pode existir. Normalmente de curtíssima duração – de duas a seis notas (embora existam motivos maiores, resultantes da aglutinação de outros).

⁴³ Link para a canção “Fé Cega, Faca Amolada”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, que integra o disco *Minas* (1975): <https://www.youtube.com/watch?v=bVF865mkgNk>.

⁴⁴ Link para a canção “Apple Blossom”, de Esperanza Spalding, que integra o álbum *Chamber Music Society* (2010): <https://www.youtube.com/watch?v=-5zhqOZGMbo>.

⁴⁵ Do italiano *falsetto* = “tom falso”, o falsete é o registro vocal através do qual o cantor emite – de modo controlado, portanto, não natural, ou seja, “falso” – sons mais agudos ou mais graves que vão além dos da sua faixa de frequência acústica natural (sua tessitura vocal).

o que mais os une, apresentando um leque com diferentes sotaques. Segundo o jornalista, crítico musical e escritor Ben Ratliff – em uma matéria do ano de 2006, para o *The New York Times*, poucos dias após a primeira apresentação de Esperanza Spalding em Nova York –, “com dois músicos cubanos, o pianista Aruán Ortiz e o baterista Francisco Mela, a compositora criou um som de grupo quase em miniatura, ancorado por ostinatos de baixo acústico, que se manteve efervescente, ativo e conciso”. Assim, dois dos ostinatos que influenciaram os exemplos autorais podem ser vistos nas figuras 2 e 4, transcritos logo abaixo, e integram o segundo álbum de estúdio, *Esperanza* (2008), da compositora americana.



Figura 6: ostinato que permeia as estrofes de “I Know You Know” (transcrição).



Figura 7: ostinato que permeia as estrofes de “Ponta de Areia”⁴⁶ (transcrição).

Uma das progressões de acordes mais tradicionais do *jazz*, a *two five one*⁴⁷ menor, está presente no excerto de “I Know You Know”⁴⁸, perfazendo os acordes de Am7(b5) - D7(b9) - Gm7, trazidos na ilustração anterior, e caracterizando uma cadência que tem o sol menor como centro tonal alvo. A mesma ferramenta harmônica aparece na parte B de “sonho surreal”, porém, dessa vez, tendo o acorde de ré menor como centro: Em7(b5) - A7(b13) - Dm7(9). A cadência II - V - I também irá aparecer, mais adiante, no capítulo três deste trabalho, como material musical da canção “tango em 3x4”.

⁴⁶ Link para a canção “Ponta de Areia”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, com interpretação de Esperanza Spalding, no álbum *Esperanza* (2008): <https://www.youtube.com/watch?v=OqCZ8NoxptM>.

⁴⁷ As cadências são padrões harmônicos (clichês) que servem para provocar uma sensação de “movimento” na música. Um movimento provocado somente pelo uso estratégico de alguns acordes, um movimento harmônico.

⁴⁸ Link para a canção “I Know You Know”, de Esperanza Spalding, que integra o seu álbum homônimo, de 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=0NfQmoouvTY>.

re - ver - be - ran_ do_a

67 Dm7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) G7(9)sus4

ter - ra e_a vi - da vai pas - san - do pe - lo ar

Figura 8: cadência *two five one* menor na parte B de “sonho surreal”.

Analisando os coros instrumentais, os ostinatos que amalgamam diferentes fórmulas de compasso e a cadência II - V - I, presentes na canção “sonho surreal”, é possível concluir que há em jogo um tratamento melódico e harmônico que constrói aproximações com o jazz, sobressalente nos dois compositores mencionados. Algumas notas de extensão ao acorde trazidas na figura 7, como a nona maior, em “Dm7(9)”, e a décima terceira bemol, em “A7(b13)”, produzem ainda mais aproximações com a sonoridade jazzística.

2.2 A CONSTRUÇÃO DE *VOICINGS* CARACTERÍSTICOS DAS CANÇÕES DO EP *MIRALEJOS*

Em “felina”, há uma construção de textura de acorde de piano que atua como centro sonoro do interlúdio instrumental, o acorde pedal⁴⁹ de “Am(add9)”. Esse acorde se mantém durante toda a exposição da seção, até à amostragem do acorde de quinto grau “E7 - E7(b9)”, que prepara a entrada do refrão final. Para chegar ao resultado da gravação, um dos compositores que utilizei como referência foi o argentino Fito Paez. Um *voicing* de piano específico, executado pelo compositor na abertura da canção “Nadie detiene el amor en un lugar”⁵⁰ – gravada no álbum *Circo Beat*, em 1994 –, sugere um intervalo de segunda maior e uma rítmica que idiomatizam a canção em direção à influência do tango. Busquei essa aproximação com o intuito de conferir uma maior dramaticidade a essa parte da composição – que também sobrevém devido à ocorrência do acorde pedal –, trazendo à tona o conceito de tensões locais, descrito da seguinte maneira pelo teórico Luiz Tatit:

⁴⁹ Pedal, em harmonia musical, é o som prolongado sobre o qual se sucedem diferentes acordes. No caso específico de “felina”, o som prolongado contém toda a configuração do *voicing* harmônico construído, modificando-se apenas os baixos.

⁵⁰ Link para a canção “Nadie detiene el amor en un lugar”, de Fito Paez, que integra o disco *Circo Beat* (1994): <https://www.youtube.com/watch?v=AOFEErsbzM4>.

As tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico são configurações locais mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal. As tensões locais distinguem as canções. O arranjador cancionista põe as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão das unidades linguístico-melódicas. É quando os acordes servem para desengatar e engatar os significados de cada momento. É quando a harmonia colabora para a expressão fórica (euforia ou disforia) de cada contorno (TATIT, 2012, pp. 9-10).

As vozes do primeiro acorde de “Nadie detiene el amor en un lugar”, tocado por Fito Paez, podem ser cifradas como “Gm6(9)”, além de serem distribuídas no registro do piano da seguinte maneira, tomando-se o dó³ como central: si bemol², ré³, mi³, lá³. As notas concentram-se na região onde ficam as frequências médias do piano, fazendo um preenchimento adequado para uma seção estrófica da música, onde toda a instrumentação está a serviço da voz. O acorde descrito pode ser visto na transcrição a seguir:



Figura 9: voicing de piano do acorde de “Gm6(9)” da abertura estrófica de “Nadie detiene el amor en un lugar”.

Na gravação, as notas em clave de fá são executadas pelo baixo acústico.

Para o interlúdio instrumental de “felina”, procurei redistribuir as vozes do acorde, a fim de colocar o piano em primeiro plano, fazendo-o soar, com pedal de sustentação, nos registros grave, médio e agudo do instrumento. Além disso, removi a sexta maior do acorde de Fito Paez, colocando em seu lugar a quinta justa e chegando em “Am(add9)”. Para arranjar a distribuição das frequências médias do acorde, busquei inspiração no piano minimalista de Bill Evans⁵¹, mais precisamente na gravação do *standard de jazz*⁵² “Blue in Green”⁵³, presente no disco *Kind of Blue* (1959), de Miles Davis⁵⁴. Nessa interpretação, o pianista harmoniza os acordes da introdução a partir de uma economia de notas, utilizando, na maioria das vezes,

⁵¹ William John "Bill" Evans foi um pianista norte-americano, considerado um dos mais importantes músicos de jazz da história, sendo até hoje uma das referências do piano de jazz pós-50.

⁵² Os standards de jazz são composições musicais que constituem uma parte importante do repertório musical dos músicos de jazz, na medida em que são amplamente conhecidos, interpretados e gravados por músicos de jazz e amplamente conhecidos pelos ouvintes.

⁵³ Link para a canção “Blue in Green”, de Miles Davis, que integra o disco *Kind of Blue* (1959): <https://www.youtube.com/watch?v=TLDflhhdPCg>.

⁵⁴ Miles Dewey Davis III foi um trompetista, compositor e *bandleader* de jazz norte-americano.

duas ou três para delinearlos. A seguir, a transcrição do piano que introduz “Blue in Green” (a maioria dos *voicings* construídos caracterizam-se pela presença do intervalo de segunda menor e segunda maior):



Figura 10: presença de intervalos de segunda menor e maior na construção dos *voicings* de piano de Bill Evans (transcrição da introdução de “Blue in Green”, 1959).

Depois de algumas experimentações, partindo também da intuição oriunda da escuta, encontrei um resultado sonoro satisfatório para o acorde de “Am(add9)”, chegando à seguinte configuração no registro do piano: lá⁰, si², dó³, mi³, si³, mi⁴, si⁴. A dissonância do intervalo de segunda menor entre si² e dó³ se atenua quando se misturam a ela os demais sons com a distribuição citada. Já o registro agudo do *voicing* combina intervalos consonantes de quarta e quinta justa, respectivamente, dispostos em si³ - mi⁴ - si⁴. Além disso, as notas mais agudas, na linha correspondente ao registro soprano do acorde, delineiam uma melodia, que, da esquerda para a direita, contém as notas “mi - colcheia pontuada, si - semicolcheia, lá - semicolcheia e si - semínima”. O primeiro acorde do interlúdio instrumental de “felina”, aberto em duas claves, pode ser visto na ilustração a seguir:

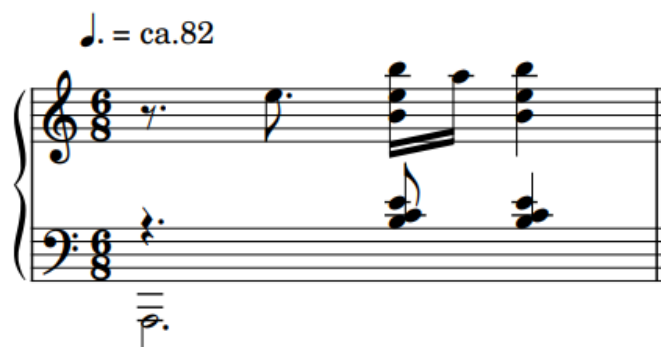


Figura 11: *voicing* de piano do acorde de Am(add9) do interlúdio de “felina”.

2.3 O CANCIONAR DE VITOR RAMIL

O compositor pelotense Vitor Ramil é um dos casos que estimulou e influenciou, desde muito cedo, a minha formação artística. Os primeiros anos de escuta de suas canções –

em casa, por volta dos quatro anos de idade, à época – ajudaram a estimular o meu ouvido musical, além de exercitar a minha memória auditiva a guardar alguns materiais, como letras, melodias, timbres, dedilhados de violão e um projeto de entoação e projeção da voz majoritariamente no plano do lirismo e das sutilezas. Alguns anos mais tarde, passei a praticar o repertório do artista e a ler alguns de seus livros, como *Pequod* (1985) e *Satolep* (2008), além do ensaio *A Estética do Frio: Conferência de Genebra* (2004).

Devido ao seu interesse em vários formatos de literatura, como o romance, a poesia e o conto, seu processo composicional apresenta uma diversidade de pontos de partida. Um deles inclui o exercício de cancionar textos de poetas das mais distantes geografias e gerações, tais como Emily Dickinson (“A word is dead”, do álbum *Longes*, de 2004), Fernando Pessoa (“Noite de São João”, do álbum *Ramilonga – A estética do frio*, de 1997), Jorge Luis Borges e João da Cunha Vargas (as doze milongas do álbum *Délibáb*, de 2010), Allen Ginsberg e Cláudio Willer (“Para Lindsay”, do álbum *Tambong*, de 2000), Bob Dylan e Jacques Levy (“Joquim”, do LP *Tango*, de 1987), Arnaut Daniel e Augusto de Campos (“Noigandres”, do LP *A paixão de V segundo ele próprio*, de 1984), Paulo Leminski (“O velho Leon e Natália em Coyoacán”, do álbum *Tambong*, de 2000) e Angélica Freitas (as dezoito canções do álbum *Avenida Angélica*, de 2022).

Vitor Ramil também compõe a partir de contos, como é o caso da canção “No Manantial”⁵⁵, presente no álbum *Ramilonga – A estética do frio*, de 1997. Aqui podemos ver um Vitor mais músico do que cancionista, optando por uma economia de letra, priorizando longas seções instrumentais e utilizando a voz como instrumento musical, dobrando a melodia principal com o violão – mesmo procedimento que Milton Nascimento realiza em algumas de suas produções. Alguns poucos versos do conto de mesmo nome, de autoria do escritor João Simões Lopes Neto, são selecionados no canto de Vitor Ramil, que também promove uma espécie de comunicação direta com o ouvinte por meio de duas quebras da quarta parede, presentes nos versos de abertura e fechamento da canção: “Está vendo aquele umbu, lá embaixo?/ À direita do coxilhão? – Você está vendo bem agora?”.

O cancionista também se autorreferencia. A sua casa, no município de Pelotas, aguça de maneira significativa o seu imaginário criativo, além de ser o tema central de pelo menos duas de suas canções, “Satolep” e a “A Ilusão da Casa”, que integram, respectivamente, os já citados trabalhos *A paixão de V segundo ele próprio* e *Tambong*. “A ilusão da Casa” também integra, em uma versão rearranjada, o álbum *Satolep Sambatown*, gravado em parceria com o

⁵⁵ Link para escutar a canção “No Manantial”, que integra o álbum *Ramilonga – A estética do frio*, de 1997: <https://www.youtube.com/watch?v=AZZ011fXwcQ>.

percussionista Marcos Suzano, em 2007. A concepção de “casa” trazida acima corroborou para a construção dos versos da letra de uma de minhas canções autorais, chamada “felina”, que tem como pano de fundo um quarto. Vitor Ramil, em um bate-papo com Angélica Freitas, mediado por Ana Maia e transmitido pelo YouTube, no canal *satolepmusic*, argumenta que “Satolep⁵⁶, em primeiro lugar, está dentro da minha cabeça. É uma mitificação da cidade, a partir da qual posso passar o meu filtro”.

2.4 O CONTATO COM A POESIA DE MARÍLIA KOSBY

Em março de 2022, via *direct box*, na rede social *Instagram*⁵⁷, fiz um primeiro contato com Marília, informando-a do interesse – em mim despertado, a partir da leitura de parte de sua obra – em compartilhar o áudio caseiro do poema “miralejos”, de sua autoria, que havia cancionado e gravado há alguns meses, além do anseio de acessar outras de suas publicações, tais como os livros *Os Baobás do Fim do Mundo* e *Nós cultuamos todas as doçuras: as religiões de matriz africana e a tradição doceira de Pelotas*. Trocamos e-mails no intervalo de uma semana, e uma grande receptividade e disposição imediatamente se estabeleceram por parte da poeta.

Em um ponto oportuno da conversa, sobre o processo de composição musical a partir da manipulação do texto de um poema, discutimos sobre o acréscimo de duas pequenas palavras, para fins de métrica, que o contorno melódico estimulou no ato da composição. Marília não apenas mostrou-se aberta à mudança, como também explicou-me uma relação de concordância a ser preservada no texto, sugerindo uma adaptação à minha resolução anterior. Essa orientação colaborou de forma significativa para que eu pudesse trabalhar adequadamente uma interpretação poética pré-canção, lapidando o texto e aprimorando o resultado final do fonograma gerado para este trabalho. O refrão da canção – com os acréscimos citados, em negrito –, então, seria este: **y yo** traigo la mirada de los niños/ **yo** comprendo el revés, su claridad/ conozco el todo y no lo puedo hablar.

No segundo episódio do *podcast Gauchismo Líquido*⁵⁸, de Clarissa Ferreira, Marília Kosby narra uma experiência que teve com sambistas em Pelotas, que faziam melodias para as letras dos sambas-enredo que ela compunha na ocasião. Um dos puxadores de samba não sabia ler as letras das músicas, mas passava a fazê-lo quando outros músicos envolvidos começavam a cantarolá-las (uma espécie de referência). O sambista em questão aprendeu a ler

⁵⁶ Satolep é um anagrama da palavra Pelotas criado por Vitor Ramil.

⁵⁷ Link para o perfil pessoal e artístico do *Instagram*: <https://www.instagram.com/petruccimusic/>.

⁵⁸ O *podcast Gauchismo Líquido* é veiculado através do link: <https://open.spotify.com/show/4WIMQW7IJp70Hd1cNNv5on?si=f120514c2ad74228>. Este episódio foi ao ar em novembro de 2021.

apenas dessa forma, mediante um estímulo sonoro, musical. Um dos compositores que lá estavam argumentava que isso se devia ao fato de que “palavra é melodia e, portanto, música”.

Marília Kosby, em seu livro *Mugido [ou diários de uma doula]*, de 2017, elabora uma escrita híbrida que intercala poemas longos com trechos em prosa, possibilitando, respectivamente, a construção de duas vozes: a da vaca e a da doula⁵⁹. Sobre o recurso de conferir uma voz à vaca, a poeta, no mesmo episódio do já citado *podcast*, pontua:

Nós vivemos com estes seres, mas não damos o mesmo estatuto de beleza e criatividade para as suas linguagens, não humanas, que, por conseguinte, não são atravessadas pela nossa maneira de lidar com as racionalidades. Há uma racionalidade nesse e em outros convívios, contudo, há também uma hierarquia de espécies criada por nós. É importante prestarmos atenção às convivências com os seres que não nos entendem, mas nos “sacam”. Nós nos enclacramos em um modelo de humanidade que não sobrevive tal como é e não podemos mais dar conta. Nesse sentido, talvez a posição de quem se coloca como poeta seja privilegiada, pois somos tão agarrados à palavra, que talvez também sejamos privilegiados para nos desagarrarmos (KOSBY, 2020, In: POESIA Angélica Freitas e Marília Kosby, 2020).

Logo no primeiro poema de *Mugido [ou diários de uma doula]*, intitulado “mmmmmm”, Marília introduz um elemento visual ao distribuir alguns versos em diferentes posições na página, sem uma rigidez estrófica, disformizando a orientação tradicionalmente estabelecida no ocidente, da esquerda para a direita. As diferentes disposições dos versos no livro abrem um leque de sentidos de leitura ao leitor, algo como:

mas foge de mim a palavra
 como um bagual
 com os arreios
 passou-me cacilda [...]

(KOSBY, 2017, p. 8).

A voz da vaca, por meio dos poemas, é escrita com iniciais minúsculas, enquanto que a voz correspondente à doula, nos trechos escritos em prosa, é delineada com iniciais maiúsculas, ordenando parágrafos sem margem, tal qual ocorre com a escrita poética. Alguns poucos versos dos poemas “mmmmmm”, “vaca machorra” e “a grande menarca” estão organizados a partir de recuos consideráveis, à extrema direita da página e, em alguns casos, contêm uma fonte e um espaçamento entre linhas um pouco maior em relação às predominantes, conferindo uma visualidade que difere da ilustração anterior. Ainda, nesses

⁵⁹ Uma doula é uma assistente de parto, sem necessariamente formação médica, que acompanha a gestante durante o período da gestação até os primeiros meses após o parto, com foco no bem-estar da mulher.

três poemas, assim como no poema “cavalo”, do mesmo livro, há passagens que finalizam (às vezes não) estrofes distintas, caracterizando-se por uma abertura de colchete, também à extrema direita da página. Abaixo, exemplos das duas configurações citadas, respectivamente, em “mmmmmm” e “a grande menarca”:

um furúnculo se abre	Comer língua
entre as pernas	de vaca é bom
e se fecha ao entardecer	
viro outra coisa	com ervilhas
viro outra coisa	
viro outra coisa	e sem pele
vou virando	
outra coisa	

Figura 12: construção estrófica com recuo à extrema direita da página (KOSBY, 2017, p. 9).

ninguém duvida que tivesse pena
mas na fome depenava os passarinhos todos no mato
pra que a mãe não se soubesse devorando o segredo

[do João-de-Barro]

(KOSBY, 2017, p. 54).

Ao ler a obra de Marília Kosby, deparei-me pela primeira vez com a mistura linguística entre o português e o espanhol na poesia (alguns trechos também aparecem em inglês). A poeta não mede esforços com essa prática, trazendo tanto o viés de uma escrita que amalgama os dois idiomas em uma estrofe, ancorado na fala fronteiriça, quanto a possibilidade de construção de estrofes em apenas um dos dois idiomas, isoladamente. A estrofe “um bom matador/ coge con mulher/ alguma/ corre como/ un diós” (KOSBY, 2017, p. 29) exemplifica o primeiro dos dois usos apresentados.

Ao cancionar o poema “miralejos”, a ser publicado no livro *Chúcara (antologia bilíngue português/espanhol)*, de Marília Kosby, com lançamento previsto para 2022, me deparei com uma disposição isolada dos dois idiomas no texto, o segundo dos dois casos trazidos anteriormente. A terceira estrofe do poema, em espanhol, contém os três versos que tornaram-se o refrão da canção: traigo la mirada de los niños/ comprendo el revés, su claridad/ conozco el todo y no lo puedo hablar⁶⁰.

⁶⁰ O texto do poema pode ser acessado em: <https://totemepagu.wordpress.com/2018/11/06/miralejos-3-poemas-de-marilia-floor-kosby/comment-page-1/>.

3. AS CANÇÕES

3.1. “SONHO SURREAL”⁶¹

A canção “sonho surreal”, composta em 2019, é a mais antiga deste EP. Também a considero como ponto de partida na minha maneira de compor, pensar o arranjo a partir de um *background* de multi-instrumentista e de me expressar musicalmente. É como sentir-se triplamente cancionista, sob a ótica de Luiz Tatit⁶², que pontua: “o compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e normalmente modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas” (TATIT, 2012, p. 11).

O título é sugestivo: há uma construção de imagens surrealistas em boa parte da letra, que diz “um viajante viaja pela consciência, como se fosse delirar”, “o sonho do planeta vai andar no trem de um maquinista”, “e lá no fim da viagem a estrela beta incandesce devagar/ a colisão das galáxias se aproxima e todo o mundo vai mudar”. A canção “Loucos de Cara”⁶³, de Vitor Ramil e Kleiton Ramil, é a primeira de duas referências-chave na manipulação do texto de “sonho surreal”, que apresenta, na letra, uma série de coleções de imagens, simbolismos, significados abertos e noções de espacialidade. Fala de sonhos, delírios e da noção de utopia em Eduardo Galeano: “como utopia da alma que nos alerta e serve para caminhar”. O escritor uruguaio, em seu livro, *Las Palabras Andantes*, pontua:

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar (GALEANO, 1993, p. 310).

A canção “Subte”⁶⁴, de Vitor Ramil, é a segunda influência e o principal mote para o desenvolvimento dos primeiros versos de “sonho surreal”. Os significados da palavra “lua” conduzem os desdobramentos das duas canções. Em “Subte”, o compositor apresenta um eu lírico estrangeiro, que passa a sentir-se intimidado com olhares dirigidos a si, dentro de um

⁶¹ Link para a escuta da canção “sonho surreal”: <https://drive.google.com/file/d/1HArDI2oX-X83dS6r9F31VAknRviwS7nM/view?usp=sharing>.

⁶² Luiz Tatit é um músico, linguista e professor universitário brasileiro. Graduado em Letras (Linguística) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (1978) e em Música (Composição), pela Escola de Comunicações e Artes (1979) da mesma universidade.

⁶³ Link para a canção “Loucos de Cara”, originalmente composta em 1987 e integrante do terceiro disco de estúdio, *Tango*, de Vitor Ramil, do mesmo ano. Link para a gravação que consta no álbum *Foi no mês que vem*, de 2013: https://www.youtube.com/watch?v=-5Es_GabO7o.

⁶⁴ Link para a canção “Subte”, do álbum *Tambong* (2000), de Vitor Ramil: <https://www.youtube.com/watch?v=wDCAsk-GToc>.

vagão de trem de uma cidade desconhecida “hay tanta gente en el vagón/ todos me miran sin parar”.

Ainda na canção de Vitor, a lua, para além de ter sido vista no seu aspecto imagético concreto, também é evocada em seu sentido figurado, por meio da imaginação do eu lírico, podendo ser interpretada como um escape, uma fuga da situação real, opressora “del túnel llega una luz/ la luna me viene a buscar, el túnel me hace comprender/ la luna me puede llevar, el túnel negro es la razón/ la luna me hace delirar”. Em “sonho surreal”, a voz que narra os primeiros versos, em terceira pessoa, discorre brevemente sobre um viajante e sua contemplação da lua tanto em um sentido literal quanto em uma perspectiva associada ao delírio “cheia de luz brilha no céu de nuvens negras”, “um viajante viaja pela consciência”.

Ademais, não há uma preocupação com grandes esquemas de rimas e figuras de linguagem no texto de “sonho surreal”, embora apareça uma rima interna no segundo verso do refrão “deliro na paisagem, quase vejo uma miragem”. “Subte” também me proporcionou um primeiro contato com uma letra em espanhol, cujas interpretações de Pedro Aznar (um argentino) e Vitor Ramil (um pelotense cantando em espanhol) geraram em mim um interesse de experimentação com uma língua fronteiriça, que carrega muitas aproximações com o português brasileiro. Nesse sentido, escrevi alguns trechos do texto de “sonho surreal” em espanhol, imbricando os dois idiomas com passagens como “canções e terras gauchas”, “amanhecer en tu mirada”. Essa concepção de mistura linguística também viria, dois anos mais tarde, com a canção “miralejos” – a partir do poema de Marília Kosby, que tratarei mais adiante –, estabelecendo-se como uma ferramenta textual corrente no meu processo de escrita e na curadoria de poemas a serem cancionados.

A música, durante as exposições das partes A, nas estrofes, é atravessada por um ostinato⁶⁵ de contrabaixo elétrico, que embaralha os compassos de seis por oito e cinco por oito dentro da quadratura musical⁶⁶. Na parte B, o compasso de 6/8 é estabelecido, se projetando até o refrão, contudo, nas pontes instrumentais, o 5/8 é que se estabelece. Sendo assim, os dois compassos estão agrupados de maneiras diversas dentro da canção.

Uma levada de violão específica, construída e executada por Thomás Werner no refrão da presente gravação de estúdio, constrói aproximações com uma variação do gênero tradicional *chamamé*⁶⁷. A técnica impressa na mão direita inclui alguns rasgueados e

⁶⁵ Em música, um ostinato é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.

⁶⁶ Em música, a quadratura é um princípio que estabelece a simetria da frase musical mediante a divisão desta em fragmentos de igual duração.

⁶⁷ O *chamamé* é um estilo musical tradicional da província de Corrientes, Argentina, apreciado também no Paraguai, Uruguai e Brasil, principalmente no Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul. É considerado uma

abafamentos nas cordas do instrumento, delineando, mais precisamente, as harmonias de “F, Bb6/F, Eb6(9) e Bb(add2)/D”. A escuta, a apropriação do estilo e a intuição do músico fizeram toda a diferença para que essa musicalidade aparecesse no processo de criação do acompanhamento de cordas, elaborado, desde o início, com muita liberdade de escolhas.

O caráter melódico assume um papel muito importante na música. A melodia da voz possui uma tessitura que compreende um intervalo de quase duas oitavas entre a nota mais grave e a mais aguda (sol¹ ao fá³). Todas as partes, no ato da composição, foram pensadas de maneira instrumental, para só depois surgir um texto convincente a ser carregado pela melodia principal. Por essa razão, há uma supervalorização do elemento melódico na parte B, que pode ser deflagrada pela recorrência de graus conjuntos⁶⁸ ascendentes e descendentes; pelos saltos⁶⁹, que expandem o campo de tessitura⁷⁰ e pelo prolongamento das vogais no canto. Esses elementos formam o que Luiz Tatit chama de “modalidade do /ser/” (TATIT, 2012, p. 10). A gravação conta com Rhuan de Moura, na bateria, Thomás Werner, no violão de nylon de seis cordas e na guitarra, Bernardo Zubaran, na harmônica cromática, além de mim, na voz e no contrabaixo elétrico.

The image shows a musical score for the song "sonho surreal". It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The lyrics are "o so - nho do pla - ne - ta___ vai an -". Above the staff, there are chord annotations: F7(9)sus4, F7(9), and Bb7M. A bracket with the number 4 spans the first two chords. The second staff starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The lyrics are "dar no trem de um ma - qui - nis - ta___ re - ver - be - ran_ do_a". Above the staff, there are chord annotations: Am7, Gm7, Em7(b5), and A7(b13). A bracket with the number 4 spans the first two chords. The third staff starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The lyrics are "ter - ra e_a vi - da vai pas - san - do pe - lo ar_____". Above the staff, there are chord annotations: Dm7(9), Em7(b5), A7(b13), Dm7(9), and G7(9)sus4.

Figura 13: supervalorização do elemento melódico na parte B da canção “sonho surreal”.

expressão artística que tem elementos da cultura indígena guarani, afro-americana e europeia. Foi declarado patrimônio cultural da humanidade pela UNESCO em dezembro de 2020.

⁶⁸ Alcançar por grau conjunto, é chegar até determinada nota por graus que são vizinhos.

⁶⁹ Ao contrário do grau conjunto, um salto ocorre quando uma nota chega à outra por graus que não são vizinhos.

⁷⁰ Tessitura é o termo empregado para definir o registro de um instrumento, de uma melodia ou de uma voz. A distância que compreende o som mais grave e o mais agudo.

A seguir, a letra da canção “sonho surreal”, composta em 2019:

“sonho surreal”

cheia de luz brilha no céu de nuvens negras
lá do espaço sideral
um viajante viaja pela consciência
como se fosse delirar, sonho surreal

o pensamento e a vida se manifestam
de uma forma irreal
como utopia da alma que nos alerta
e serve para caminhar, sonho surreal

o sonho do planeta vai andar
no trem de um maquinista
reverberando a terra
e a vida vai passando pelo ar

viola enlustrada, canções e terras gauchas
delírio na paisagem, quase vejo uma miragem
amanhecer em tu mirada
amanhecer em tu mirada

e lá no fim da viagem a estrela beta
incandesce devagar
a colisão das galáxias se aproxima
e todo o mundo vai mudar, sonho surreal

o sonho do planeta vai andar
no trem de um maquinista
reverberando a terra
e a vida vai passando pelo ar

viola enlustrada, canções e terras gauchas
delírio na paisagem, quase vejo uma miragem
amanhecer em tu mirada
amanhecer em tu mirada
amanhecer em tu mirada
amanhecer em tu mirada
(Autoria própria, 2019).

3.2. “FELINA”⁷¹

A canção, composta entre junho e julho de 2021, é dedicada à minha companheira, Bianca Mayer⁷². Dois arranjos foram concebidos para que eu chegasse ao escolhido: o primeiro, com banda, gravado em 31 de julho de 2021, no estúdio Cia A3, em Osório, conta,

⁷¹ Link para a escuta da canção “felina”:
https://drive.google.com/file/d/103r4p9BSZurUzOBmo2r_LZbS9MVh_4sD/view?usp=sharing.

⁷² Bianca Raupp Mayer é mestranda em Teoria Literária, Crítica e Comparatismo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde também concluiu sua graduação em Letras. Seus estudos, ademais, debruçam-se sobre a poética de Ana Hatherly e a teoria de Gilles Deleuze.

além de mim, no piano e na voz, com os músicos Rhuan de Moura⁷³, na bateria, Thomás Werner⁷⁴, na guitarra e Bernardo Zubaran⁷⁵, no contrabaixo *fretless*⁷⁶. A produção musical é de Cristian Sperandir⁷⁷ e a mixagem e a masterização de áudio, de Adriano Sperandir⁷⁸, tal qual ocorreu com o fonograma de “sonho surreal”. O segundo arranjo consiste em uma versão de voz e violão de aço de seis cordas, com possibilidade de ser regravada como faixa bônus do EP, futuramente. O arranjo analisado neste memorial é o primeiro, com banda.

Foi um grande desafio compor uma letra que contemplasse uma cena que se passa em um quarto, e dali não sai. Bianca me ajudou muito nesse processo, revisando os versos e propondo mudanças. Percebo, analisando canções anteriores, que a minha maneira de escrever costumava trazer uma torrente de imagens, contemplando lugares, hábitos e paisagens parcialmente determinados dentro de um mesmo fluxo narrativo, vide “sonho surreal”, que abrange versos como “viola enlaurada, canções e terras gauchas/ deliro na paisagem, quase vejo uma miragem”.

As escolhas dos esquemas de rimas externas foram amplamente testadas e, ao acaso, sedimentei as três possibilidades quanto às suas posições nas estrofes, com [A B A B], para a primeira estrofe; [C D D C], para a segunda estrofe e [E E F F], para a terceira estrofe, que,

⁷³ Rhuan de Moura começou a estudar bateria em 2007, aos doze anos de idade. Em 2017, iniciou seus estudos com o renomado baterista Kiko Freitas. Atualmente, trabalha com os projetos *Música Legionária*, no qual participa fazendo gravações de espetáculos musicais, em estúdio e em televisão. É membro do *Tributo Cássia Eller*, tendo feito diversas apresentações em Porto Alegre, além de gravações de materiais audiovisuais; *Tribo Brasil*, onde faz apresentações em diversas casas do sul do Brasil. Outras afiliações são: Neto Fagundes, Shana Müller, Macello Caminha, *Mari Kerber trio*, Handyer Borba, *B.art*, *Tributo Caetano Veloso*, *Tributo Elis Regina*, *Camila Lopes e O Arrastão* e *Idowu & Fela in Motion (Africa 'n Jazz)*.

⁷⁴ Thomás Werner é um guitarrista, atuante na Serra Gaúcha e região metropolitana de Porto Alegre. Acompanha artistas como a cantora Laura Dalmás, participante da edição de 2016 do *The Voice Brasil*; banda *Blue Label* e o cantor Fernando Zanuso. Atua, também, como *freelancer*, já tendo participado de gravações em estúdio, acompanhando artistas, bandas e orquestras. Seu estilo musical abrange gêneros como *Pop*, *Soul*, *Funk*, *Rock and Roll*, *Rockabilly*, *Blues*, *Jazz* e *MPB*.

⁷⁵ Filho e neto de músicos, Bernardo Schneider Zubaran é autodidata em vários instrumentos, dedicando-se mais à harmônica cromática e ao contrabaixo. Desde os quatro anos, já participava de ensaios, encontros musicais e shows. Acompanhado por sua mãe, a pianista Dionara Fuentes Schneider, fez suas primeiras apresentações em palcos como o Clube de Jazz *Take Five*, o Café Concerto Majestic e, posteriormente, o bar Odeon, o Foyer Nobre do Theatro São Pedro, entre diversos outros. Recentemente, participou de gravações e shows com músicos como Jerônimo Jardim, Jéssica Berdet, Antônio Villeroy e Nei Lisboa, além do espetáculo *Com Sotaque do Sul*, do projeto Unimúsica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁷⁶ O termo *fretless* significa “sem trastes”. Com o contrabaixo *fretless* é possível tocar no nível do coma musical (os intervalos de nove comas estão contidos no intervalo de um tom), portanto, o instrumento não possui temperamento. Como resultado, o som extraído pelo instrumentista é mais melodioso, etéreo e flutuante, próximo do “cantado”. Para a obtenção de um som afinado, o instrumentista deve posicionar os dedos contra o próprio lugar correspondente aos trastes do braço do instrumento.

⁷⁷ Vencedor do *Prêmio Açorianos de Música* (categoria Melhor Instrumentista de MPB/2013), o pianista, tecladista, compositor, arranjador e produtor musical, Cristian Sperandir, considerado uma das revelações da música contemporânea no país, vem atuando ao lado de nomes da música do Rio Grande do Sul e dando continuidade ao trabalho com sua família – grupo *Sperandires*.

⁷⁸ Adriano Sperandir é violonista, guitarrista e produtor musical. Trabalha com mixagem e masterização de áudio no estúdio Cia A3, em Osório – Rio Grande do Sul.

veio a ser o refrão da canção. A mudança das letras, de “A” a “E”, corresponde aos sons formados pelas diferentes terminações silábicas das palavras. A classificação quanto à fonética se ramifica em rimas imperfeitas⁷⁹, para a primeira estrofe e rimas perfeitas⁸⁰, para a segunda e terceira estrofes. Assonâncias e aliterações, que são, respectivamente, as repetições consecutivas de sons vocálicos e consonantais idênticos ou parecidos, estão presentes em “o suor do **ato**, o **tato** e o **olfato**”, “sob o **pelo** da **pele** dela” e “nossa **orgia** **lisergia** o **querer**/ de gozo e **prazer**”.

Letra de “felina” – esquema de rimas: as três possibilidades quanto à posição na estrofe.

Primeira estrofe (rimas alternadas) - [A B A B];

Segunda estrofe (rimas interpoladas) - [C D D C];

Terceira estrofe (rimas emparelhadas) - [E E F F].

A seguir, a letra da canção “felina”, composta em 2021:

“felina”

pouso o meu gesto na tua poesia no claro da manhã
a tua malícia é tão rosa e tangente, que já enlouqueci
flerte da beleza, assim a dor se crava felina no divã
surge como ondas em telas surreais de um quadro do Dalí

o suor do ato, o tato e o olfato nos fazem delirar
toda a memória da pele da felina no toque e no calor
códigos e manhas, a palavra dita ao ouvido sem pudor
garras encurvadas prendem minha carne sem chance de escapar

nosso teatro se desvela
sob o pelo da pele dela
e o movimento da cena se fez
entre um olho e uma tez felina

o suor do ato, o tato e o olfato nos fazem delirar
toda a memória da pele da felina no toque e no calor
códigos e manhas, a palavra dita ao ouvido sem pudor
garras encurvadas prendem minha carne sem chance de escapar

os labirintos do desejo
cruzam teus versos pelo quarto
nossa orgia lisergia o querer
de gozo e prazer, felina

os labirintos do desejo
cruzam teus versos pelo quarto

⁷⁹ Rimas imperfeitas são rimas em que há apenas correspondência parcial de sons.

⁸⁰ Rimas perfeitas são rimas em que há correspondência total de sons, havendo repetição tanto dos sons vocálicos quanto dos consonantais.

nossa orgia lisergia o querer
de gozo e prazer
(Autoria própria, 2021).

Quanto a alguns parâmetros harmônicos e estruturais, a canção apresenta, majoritariamente, o compasso de 6/8, mas é atravessada por compassos de 5/8, que são delineados sempre no terceiro compasso da exposição de cada verso das estrofes, em decorrência da letra e da melodia vocal. Essa quebra de métrica é frequente nas minhas composições, seja no aparecimento de um ostinato – e, com ele, a escolha das acentuações –, seja na métrica da melodia principal da voz ou, até mesmo, na busca de um *groove*⁸¹.

“Felina” também carrega uma forte influência do tango em seu interlúdio⁸² instrumental, conferindo um caráter dramático para uma letra que expressa, em sua centralidade, uma dimensão amorosa, erótica. Ambas as doses de paixão e drama, combinadas em tonalidade menor, mantêm interseções com o gênero musical conhecido como novo tango⁸³ e, sob uma lente mais contemporânea, com o neotango⁸⁴, ambos de ritmo binário e sincopado⁸⁵. Em cada compasso dessa parte, ocorre um movimento cromático⁸⁶ descendente na nota do baixo, da nota lá⁰ à nota fá⁰, ou seja, a configuração do *voicing*⁸⁷ para “Am(add9)” se mantém nos compassos subsequentes, traduzindo-se em um acorde pedal onde apenas a nota mais grave é modificada. Essa é uma ferramenta que confere tensão aos acordes delineados na seção. A harmonia da canção baseia-se em tríades (acordes de três sons), eventualmente tétrades (acordes de quatro sons) e, inclusive, tríades com extensões⁸⁸

⁸¹ Na música, *groove* é a sensação de um efeito (“sentir”) da mudança de padrão em um ritmo propulsivo ou sensação de *swing*. De uma perspectiva etnomusicológica mais ampla, o *groove* foi descrito como “um sentido inespecífico, mas ordenado, de algo que é sustentado de maneira distinta, regular e atraente, trabalhando para atrair o ouvinte” (Google Arts & Culture).

⁸² O interlúdio, “inter”, “ponte” ou “especial” é o que separa uma parte de outra distinta da música.

⁸³ A influência do jazz e da música erudita resultou no novo tango argentino que ficou conhecido mundialmente, embora no início tenha sido rechaçado em seu próprio país.

⁸⁴ O termo neotango foi usado, no passado, como sinônimo de *tango nuevo*, por exemplo, quando Astor Piazzolla quebrou algumas regras do padrão musical do tango. Atualmente refere-se principalmente ao *eletrotango*, uma fusão de tango e música eletrônica que surgiu na Argentina no início dos anos 2000, trazendo grupos como Gotan Project, Tanghetto, Bajofondo, Electrocutango, Tango Jointz, Tango Fusion, Narcotango e Otros Aires.

⁸⁵ O termo “sincopado”, em música, faz referência a uma figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte.

⁸⁶ A escala cromática é formada por uma sequência de semitons onde estão representadas todas as notas que formam o sistema musical ocidental. Por exemplo, se um determinado trecho possui as notas ré, ré sustenido e mi natural, tocadas em sequência, diz-se que esse trecho é cromático. Embora o cromatismo possa ser utilizado como uma forma dramática de prolongar a tensão tonal, ele também pode ser utilizado como uma forma de romper com a estrutura hierárquica da escala diatônica.

⁸⁷ *Voicing* é a maneira como as notas estão distribuídas no acorde. Desta forma, podemos obter diversas sonoridades para um único acorde.

⁸⁸ As extensões dos acordes são os intervalos de nona menor, nona maior, nona aumentada, décima primeira justa, décima primeira aumentada, décima terceira menor e décima terceira maior, que são adicionadas às tríades

adicionadas, algo como o próprio acorde de “Am(add9)” em sua primeira exposição, que aparece abrindo o interlúdio, mais ao final da canção.

Nessa mesma parte, a escolha de timbres específicos fez-se muito importante. Assim sendo, a proposta do fraseio de guitarra é mimetizar⁸⁹ sons equivalentes a “miados”, oriundos de uma animalização da personagem a qual o eu lírico se refere: a felina. Para a obtenção desse resultado sonoro, Thomás Werner utilizou um pedal de volume, ideal para o controle das dinâmicas; o captador da ponte do instrumento mais aberto; um pedal de *overdrive*, priorizando as frequências médias e agudas na equalização, para a obtenção de um som mais estridente, além de palheta. Gravado por Bernardo Zubaran, o contrabaixo *fretless*, assim como ocorre com a guitarra, se projeta mais ao registro agudo do instrumento, conferindo mais expressividade às frases executadas, além de dobrar a linha melódica principal com o piano em uma oitava diferente, mais grave, reforçando-a. A trilha da canção, composta por Cristian Sperandir, traz aproximações estéticas com o *lo-fi*⁹⁰, muito embora apresente uma qualidade de gravação profissional.



Figura 14: *slide* de acrílico utilizado para mimetizar miados na guitarra em “felina”.
Músico: Thomás Werner.

ou às tétrades. Os acordes são formados por intervalos de terças superpostas, usando notas de uma escala. Cada nota da escala inicia um acorde.

⁸⁹ A mimese musical referida propõe a reprodução de sons equivalentes a miados por meio de uma seleção de efeitos, disparados pelo guitarrista, em seus pedais, bem como pelo controle manual das dinâmicas, pela utilização de um *slide* de acrílico e pela priorização das frequências do captador da ponte do instrumento.

⁹⁰ *Lo-fi* (*low fidelity*) é uma música ou qualidade de produção em que elementos normalmente considerados como imperfeições de uma gravação ou performance são audíveis, às vezes como uma escolha estética deliberada.



Figura 15: intervalo de oitava no contrabaixo *fretless*. Músico: Bernardo Zubaran.

3.3. “MIRALEJOS”⁹¹

Para chegar à canção “miralejos”, debrucei-me, pela primeira vez, sobre um novo processo de composição: a arte de cancionar poesia. O texto da canção é de autoria da antropóloga, cientista social e poeta, Marília Kosby, que desenvolve uma reflexão e prática de escrita contra-hegemônicas. Os versos da epígrafe deste memorial – que, na minha visão, manifestam um pensamento crítico em relação ao efeito de insurreições na sociedade, e como a simbologia, atrelada a elas, reverbera na cultura popular – contemplam a primeira estrofe do poema “miralejos”. Apesar do uso dos vocábulos medievais “feudos” e “vassalos”, a poeta também pode estar evocando as relações de trabalho exploratórias ou, até mesmo, escravistas, do passado rio-grandense e brasileiro. Assim diz a primeira estrofe do poema:

se os homens fizeram da terra seus feudos
e de outros homens
vassalos,
no meu verso, não!
no meu verso ninguém
ergue alambrados⁹²

Apesar da aspereza dos três primeiros versos do poema, optei por conferir leveza à interpretação, na tentativa de cativar o ouvinte aos poucos, dentro do fluxo de ideias contidas naqueles poucos acordes desenhados e dedilhados a rigor: “D(add4)” e “C7M”. Logo no

⁹¹ Link para a escuta da canção “miralejos”:
https://drive.google.com/file/d/1yTFYsjO0npJInnFNuqZk_uSh39VfmxYO/view?usp=sharing.

⁹² Texto do poema disponível em:
<https://totemepagu.wordpress.com/2018/11/06/miralejos-3-poemas-de-marilia-floor-kosby/comment-page-1/>.

Observo a autora do texto da canção, Marília Kosby, apresentando um metapoema⁹⁵ crítico em relação à posse da terra, à territorialidade e à exploração de outras etnias em algum passado aberto, sem um recorte temporal específico, mas que pode estar facilmente conectado às relações humanas no Rio Grande do Sul e na região platina. Nesse sentido, segundo a etnomusicóloga Clarissa Ferreira, referindo-se à identidade “gaúcha”, “é sobre o ‘amor à terra’ tantas vezes cantado e sobre a exaltação da origem indígena apenas quando conveniente que devemos pensar, reagindo à lastimável realidade, e não apenas idealizando construções míticas ou comunidades genéticas imaginadas” (FERREIRA, 2021, p. 41).

♩ = ca.126

D(add4/9) C C(add2) C

Claris-ser É um po-der vul-gar

TAB

Figura 17: início do acompanhamento de violão de “Clarisser”, de Vitor Ramil (transcrita a partir da partitura de Vagner Cunha e Fabricio Gambogi para o songbook Vitor Ramil, de 2013).

♩ = ca.94

C7M D(add4) C7M

se os ho-mens fi-ze-ram da ter-ra seus feu-dos

TAB

4 D(add4) C7M

e de ou-tros ho-mens vas-sa-los

TAB

Figura 18: início do acompanhamento das estrofes de “miralejos”.

⁹⁵ Metapoema é um poema que verseja sobre o próprio fazer poético.

A canção “miralejos” foi escrita em três fórmulas de compasso diferentes, a constar, o 12/8, o 6/8 e o 3/4. São três as levadas de mão direita, todas possibilitando variações ocasionais e correspondendo a uma parte específica da forma musical. Para o que seria a parte A, em 12/8, estabeleci um dedilhado em colcheias; para a ponte, ou pré-refrão da canção, instrumental em sua primeira e terceira aparições, mas com o acréscimo de uma estrofe recitada em sua segunda amostragem, elaborei uma rítmica de *chacarera*⁹⁶ que consiste em uma variação intuitiva, sobre a qual adaptei uma variação rítmica do bombo leguero ao violão, fazendo-a soar nos espaços dos acordes; para o que seria o refrão da música, com letra em espanhol, transito com mais liberdade, alternando arpejos e acordes. O pré-refrão de “miralejos” é fortemente influenciado pela canção “*Zapatillas y Libros*”⁹⁷ (2002), de Pedro Aznar.

Um elemento percussivo, marcante em todas as variações de violão da *chacarera*, é o *chasquido*, que consiste no abafamento das cordas do instrumento. O padrão de acompanhamento mais difundido entre os músicos contemporâneos chama-se *rasguido santiagueño* e pode ser visto a seguir:

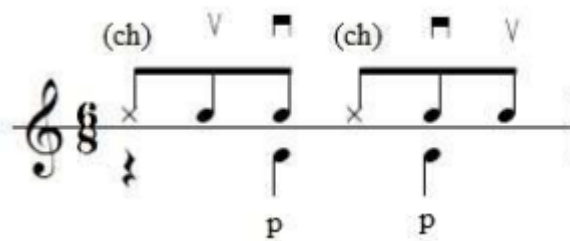


Figura 19: *chacarera* – clave rítmica do *rasguido santiagueño* (exemplo extraído em *Chacarera, Zamba y Chamamé: tres géneros de las músicas populares tradicionales argentinas y su interpretación en la guitarra*, de GARCÍA, 2017, p. 28).

No pré-refrão de “miralejos”, utilizo apenas a ideia oriunda da técnica de *chasquido* (ch), porém de maneira intuitiva e modificada, pois o abafamento das cordas é executado através de duas batidas secas e retas, caracterizando um som mais grave, diferentemente do *chasquido* da *chacarera*, verticalizado para baixo (sensação de brilho). Ainda, na canção autoral, o padrão é delineado somente após a execução de quatro compassos. Mas também há uma importante semelhança: a ocorrência do abafamento no primeiro e no quarto tempo de

⁹⁶ *Chacarera* é uma dança e música popular originária do noroeste da Argentina desde o século XIX. A música geralmente é tocada com violão, violino, acordeão e bombo leguero.

⁹⁷ Link para a canção de Pedro Aznar, *Zapatillas y Libros*, sexta faixa do álbum *Parte de Volar*, de 2002: <https://www.youtube.com/watch?v=AjfhkpcyYA>.

colcheia – mesmo que aparecendo de maneira ocasional em “miralejos” –, preservando a polirritmia inerente ao gênero e associando os tempos aos ataques no aro do bombo leguero:

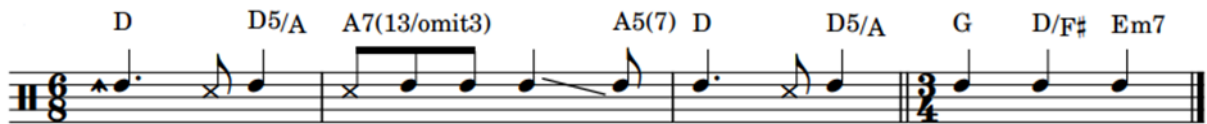


Figura 20: representação rítmica adaptada da levada de violão do pré-refrão de “miralejos” – as figuras cheias representam a execução dos acordes, enquanto as cortadas correspondem a abafamentos.

^ (indicação de arpejo no sentido indicado)

— (deslizar de um acorde para o outro)

No segundo pré-refrão, fazendo o fechamento da interpretação da letra, agreguei um elemento novo: o texto recitado “aprendi com os bichos/ ser mais gente/ desprezar correntes/ por isso, não/ no meu verso ninguém/ ergue alambrados”. A transversalidade entre o texto entoado e o recitado é um artifício bastante comum no universo da canção, que confere uma variação expressiva e uma diferenciação de escolha no ato da composição, podendo depender ou não do potencial lírico de determinada estrofe. Para o poema em questão, decidi entoar essa seção sem levar em consideração um critério técnico, operando mais a partir de um intuitivo.

O poema de Marília Kosby consta no site da firma *Totem & Pagu*⁹⁸ e integrará um lançamento previsto para 2022, intitulado *Chúcara (antologia bilingue português/espanhol)*, de autoria da poeta. A gravação de “miralejos” obtida para este trabalho conta com Bernardo Zubaran, na harmônica cromática, além de mim, na voz e no violão de aço de seis cordas. Ao final do fonograma gerado, gravei, como chamada para o último pré-refrão, uma passagem percussiva, utilizando um par de baquetas e um livro. A rítmica do fragmento alude, intuitivamente, a uma segunda variação de bombo leguero presente na *chacarera*. Essa busca, tal qual ocorre no violão do pré-refrão, parte da minha percepção da linguagem desse instrumento no gênero argentino por meio da escuta. Como proposta de arranjo futuro, a constar no lançamento oficial do EP, em 2023, penso em regravar a canção, adicionando o bombo leguero à sua instrumentação. A seguir, a letra da canção “miralejos”, composta ao final de 2021, sobre o poema de mesmo título, de Marília Kosby:

⁹⁸ Totem & Pagu é uma “firrrma” de poesia sob a curadoria de Julia Raiz e Natasha Tinnet.

“miralejos”

se os homens fizeram da terra seus feudos
 e de outros homens
 vassalos,
 no meu verso, não!
 no meu verso ninguém
 ergue alambrados

natural de muito longe
 de onde venho sou distante
 minha raiz brota como trevo
 floresce a cor
 conforme os tons do tempo

y yo traigo la mirada de los niños
 yo comprendo el revés, su claridad
 conozco el todo y no lo puedo hablar

se os homens fizeram da terra seus feudos
 e de outros homens
 vassalos,
 no meu verso, não!
 no meu verso ninguém
 ergue alambrados

natural de muito longe
 de onde venho sou distante
 minha raiz brota como trevo
 floresce a cor
 conforme os tons do tempo

aprendi com os bichos
 ser mais gente
 desprezar correntes

por isso, não
 no meu verso ninguém
 ergue alambrados

y yo traigo la mirada de los niños
 yo comprendo el revés, su claridad
 conozco el todo y no lo puedo hablar

conozco el todo y no lo puedo hablar
 conozco el todo y no
 lo puedo hablar⁹⁹

⁹⁹ No processo de transposição do poema à letra da canção, alguns versos, até mesmo, estrofes inteiras, são repetidos. Ademais, três acréscimos de palavras foram atribuídos à letra do poema original “miralejos”: “y yo”, antes da palavra “traigo”, e “yo”, antes da palavra “comprendo”.

3.4. “TANGO EM 3X4”¹⁰⁰

A quarta canção do EP carrega uma influência do tango no que diz respeito a alguns idiomatismos¹⁰¹, também presentes em “felina”, mas, sobretudo, a partir da possibilidade de tratá-los como aquilo que seria a sua antítese¹⁰²: a canção “tango em 3x4”, como o próprio título sugere, foi escrita no compasso de 3/4; além disso, toda a forma da música está em tonalidade maior, com exceção da introdução, escrita em modo menor, delineando o gênero mais a rigor. Questões como a expressividade, o timbre e a presença de cromatismos nas frases de harmônica também evocam essa similaridade com o tango, mesmo que mais no plano da apropriação a partir da escuta do que propriamente uma característica *stricto sensu* do gênero. A gravação de “tango em 3x4” conta com Bernardo Zubaran, na harmônica cromática, além de mim, na voz e no violão de aço de seis cordas.

Em se tratando de letra, a primeira imagem do texto apresenta um eu lírico andando de bicicleta, sem nenhuma pretensão de destino “sem trajeto e direção”. Logo no segundo verso, este encontra alguém que lhe evoca algum passado, provocando um estado de nostalgia que irá se desdobrar à medida que a narrativa é descrita. A pessoa vista habita em outra rotação, na letra, “com pressa e precisão”, formando uma antítese com o verso anterior, artifício que sugere um primeiro distanciamento desse encontro e do tempo transcorrido até a sua consumação parcial, pois apenas a pessoa de quem se fala é vista. Esse distanciamento será ampliado com “no teu compasso, eu deslocado”. Mais adiante na canção, veremos um eu lírico que não sabe se quer ou não ser visto “e dancei, e parti na trama”, revelando-se apaixonado “em busca/ de um velho amor que eu nunca percebi”, nostálgico de um reencontro “recompondo lugares onde a gente ia” e parecendo até mesmo frustrado na impossibilidade desse alcance “acelerando na magrela sem saber se vou chegar/ ao teu encontro e se verás”. O par “**pressa/ precisão**” confere o emprego de aliteração na canção.

As letras das quatro canções deste EP trabalham com a ideia de não designar o gênero do eu lírico, possibilitando, dessa forma, alternativas aos personagens masculinos historicamente abordados na canção popular, além de suscitar outros caminhos de escrita e potencializar uma conexão com uma gama de ouvintes muito mais representativa. Quanto a confluências da canção “tango em 3x4” com a poética de Vitor Ramil, a partir da lente de

¹⁰⁰ Link para a escuta da canção “tango em 3x4”: <https://drive.google.com/file/d/1qj3qOFEopePcOlyfd7Vn8tyJFHv4jJT/view?usp=sharing>.

¹⁰¹ No campo musical, “o idiomatismo passou a designar tanto a utilização de elementos singulares do meio (i.e. o instrumento) para o qual determinada obra é composta” (NASCIMENTO, 2013, p.14), podendo ser compreendido como linguagem instrumental, quanto “aquilo que é marcadamente característico de gêneros ou estilos musicais – determinados perfis melódicos, sequências harmônicas, padrões cadenciais, células rítmicas, etc.” (LE MOS, 2012, p.28), podendo assim, ser compreendido como linguagem musical.

¹⁰² Antítese é uma figura de linguagem que consiste na exposição de ideias opostas.

Luís Augusto Fischer¹⁰³, poderíamos concluir que a letra se traduz em uma “economia precisa, breve e melancólica dos cenários” (FISCHER, In: RAMIL, 2013, p. 9).

Uma quebra no rigor do texto se apresenta na passagem “a mountain bike calibrada”, bem como na volta da estrofe em “comendo poeira logo atrás” e “acelerando na magrela”, sugerindo um leve tom de humor à letra, mas preservando a melancolia da melodia e, por conseguinte, da interpretação. A essa altura, já se desenha o primeiro esquema de rimas, emparelhadas, com os pares **direção/precisão** e **fião/assovio** [A A B B]. Outros pares se estabelecem, dessa vez, formando rimas alternadas [C D C D]: **circular/chegar** e **atrás/verás**. Ainda, a fim de suscitar um ambiente ambíguo, jogo com as palavras tango, três por quatro, foto e dancei. Três por quatro estaria tanto para a antítese do compasso binário do tango, quanto para as dimensões de uma fotografia revelada (3x4, como no título da canção). Dancei pode dialogar com o tango enquanto ritmo de dança e com a possibilidade da perda do encontro, materializando-se na fuga de bicicleta do eu lírico.

Outra noção, enunciada em partes específicas da canção, é o da representação ou vínculo simbiótico entre o que é dito em letra e executado em música. É possível verificar essa característica nas passagens “no teu compasso, eu deslocado”, “num tango, três por quatro, em tom maior” e “pedalando à marcha leve pela capital”. Somando-se a essa construção, evoco uma ideia de circularidade no acompanhamento do violão, que pode ser verificada através da alternância entre arpejos e acordes em colcheias, relacionando-os às rodas da bicicleta em movimento. Essa característica instrumental delineia algumas passagens da letra: “pedalando pela rua” e “no teu passo circular”. Considerando a circularidade como um reforço visual do código enunciado na letra, traço aproximações com o conceito de diegese na canção, trazido pelo professor Celso Loureiro Chaves¹⁰⁴, em relação ao “Samba de Uma Nota Só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, mas que serve à discussão que hora apresento:

Eu interpreto como diegética, lato sensu. Ou seja: a canção, no caso o *sdunsó*, é considerada por mim como o enredo do que seria um filme e o ator/cantor não apenas sabe que está cantando como descreve o que está cantando, fazendo a canção parte da própria canção. Seria um efeito, como outros diriam, metalinguístico. Prefiro usar a ‘a música que se sabe música’ ou ‘a canção que se sabe canção’

¹⁰³ Luís Augusto Fischer é um escritor, ensaísta e professor brasileiro. É formado em Letras pela UFRGS. Tem Mestrado e Doutorado (com tese sobre Nelson Rodrigues) também pela UFRGS, onde leciona Literatura Brasileira desde 1985. Escreve regularmente para vários jornais, como Zero Hora, Folha de S. Paulo e ABC Domingo (de Novo Hamburgo).

¹⁰⁴ Celso Loureiro Chaves, compositor, é doutor em composição pela University of Illinois at Urbana-Champaign e bacharel em arquitetura pela UFRGS. É professor orientador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o seu livro “Memórias do Pierrô Lunar e outras histórias musicais” (L&PM) foi lançado em 2006.

(CHAVES, Celso Loureiro, em comunicação pessoal, via *WhatsApp*, a Luciana Prass em 17/02/2021).

Logo ao início da coda da canção, tocada ao piano, delineio um acorde arpejado de “Bm(add9)” a partir de uma distribuição de vozes ensinada pela professora Ana Luisa Fridman¹⁰⁵, durante os intervalos das aulas de Percepção Musical na UFRGS, entre os anos de 2018 e 2019. A configuração desse acorde privilegia os intervalos de quinta justa, além de possuir o intervalo de segunda menor em sua região intermediária. O acorde possui dobramento de quinta justa (nota fá sustenido) e de nona maior (nota dó sustenido) e pode ser visto na ilustração a seguir:



Figura 21: construção de intervalos de quinta justa no acorde de “Bm(add9)” de “tango em 3x4”. Este acorde abre a coda instrumental da canção, tocada ao piano.

Abaixo, os exemplos do vínculo simbiótico entre letra e música em excertos da partitura:



Figura 22: o “eu deslocado” em contraste com “no teu compasso”, mediante o uso de tercina.

¹⁰⁵ Ana Luisa Fridman é compositora e pianista de formação erudita e popular, com graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (1995), graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1994), mestrado em Composição e Performance no California Institute of the Arts (2000) e cursos de extensão e estágio na Guildhall School of Music and Drama, (2001, 2008 e 2012). Atua nas áreas de Composição, Performance (piano), Percepção, Educação e Improvisação. Em 2013 concluiu o doutorado pelo Departamento de Música da ECA/USP sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa e em 2017 concluiu pesquisa de pós-doutoramento no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora-NICS/UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Jônatas Manzolli. Atualmente é docente e pesquisadora do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Figura 23: estabelecimento do tom maior a partir do texto da letra e da cadência II-V-I (*two five one*).

Figura 24: expressão *rallentando* indicando a diminuição gradativa do andamento da passagem, bem como se associando ao núcleo “marcha leve”.

A seguir, a letra da canção “tango em 3x4”, composta em 2022:

“tango em 3x4”

pedalando pela rua sem trajeto e direção
 eu te vi com pressa e precisão
 a mountain bike calibrada pra subir o meio fio
 descer ladeira em assovio

chego perto e não vês a mim
 no teu compasso, eu deslocado

num tango, três por quatro, em tom maior
 tu e eu numa foto antiga que eu tirei
 e dancei, e parti na trama
 recompondo os lugares onde a gente ia, em busca
 de um velho amor que eu nunca percebi

pedalando à marcha leve pela capital

te acompanho soberana no teu passo circular
 comendo poeira logo atrás
 acelerando na magrela sem saber se vou chegar
 ao teu encontro e se verás

chego perto e não vês a mim
 no teu compasso, eu deslocado

num tango, três por quatro, em tom maior
 tu e eu numa foto antiga que eu tirei

e dancei, e parti na trama
recompondo os lugares onde a gente ia, em busca
de um velho amor que eu nunca percebi

pedalando à marcha leve pela capital
(Autoria própria, 2022).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por vezes, revisitando e criando novos materiais musicais, me vejo à procura de uma estética composicional, de um molde de canção que me caracterize como compositor desde este início de percurso. Ao me aproximar mais da poesia contemporânea, lendo as obras de artistas como Marília Kosby e Angélica Freitas, pude reinterpretar a noção de forma tanto nos textos quanto nas melodias das canções que já havia feito. Em uma interlocução para o segundo episódio do *podcast Gauchismo Líquido* (2021), de Clarissa Ferreira, Angélica Freitas argumenta que

Entender o ritmo e a música natural da fala e tentar incorporar isso a um trabalho poético já é trabalho o bastante. É difícil desenvolver um ouvido atento a essas questões. [...] Faz-se importante o lado artífice, mas mais importante que isso é estar em contato constante com estímulos ao redor, transformando-os em algo muito próximo de ser cantado. Nesse sentido, torna-se interessante a busca por um agrupamento de palavras que possam ser cantadas (FREITAS, 2020, In: POESIA Angélica Freitas e Marília Kosby, 2020).

Desse modo, a partir da análise das estruturas das composições que integram o EP *miralejos*, depreendo que a noção de forma, no ato da criação, deve permanecer, ainda que parcialmente, no domínio das incertezas. Cabe, pois, ao artista saber lidar com uma certa indeterminação: ao resgatar uma melodia antiga para uma letra recém finalizada, ao vestir harmonicamente uma outra melodia, ao mudar o tema de uma letra, ao vislumbrar um recomeço, etc. Despadronizar o percurso de uma canção, para além de evitar engessamentos, é constatar que nem todas as variáveis estão sob o nosso pleno controle, e que, a partir daí, ideias mais interessantes podem sobrevir.

Falo da importância parcial das incertezas porque a forma, enquanto contraste entre partes ou seções musicais, pode ajudar (e muito!) o compositor e a compositora. As quatro canções analisadas – “sonho surreal”, “felina”, “miralejos” e “tango em 3x4” – possuem formas distintas, mas compartilham contrastes internos, recebendo classificações similares entre as partes que as compõem. Para o mapeamento abaixo, atribuí às representações (X’) e (X’’) o sentido de partes iguais, mas que são re-expostas com um ou mais elementos inéditos, sendo estes encurtados, expandidos ou renovados, entre os quais estão as letras das estrofes e alguns outros materiais musicais importantes às estruturas dos arranjos:

“sonho surreal”:

[introdução, A, A', B, pré-refrão, refrão, introdução', A'', B, B' (solo de harmônica), pré-refrão, refrão' (expandido)];

“felina”:

[introdução, A, introdução' (encurtada), A', refrão, A', refrão', interlúdio, refrão'' (leve encurtamento)];

“miralejos”:

[introdução, A, introdução', A', pré-refrão, refrão, introdução'' (novas frases de harmônica em cada introdução), A, A', pré-refrão' (texto recitado), refrão' (expandido), pré-refrão'' (pequeno solo de harmônica), final];

“tango em 3x4”:

[introdução, A, pré-refrão, B, refrão, introdução' (encurtada), A', pré-refrão' (novos contrapontos de harmônica), B, refrão, introdução'' (ainda mais encurtada), coda].

Em relação ao plano da expressividade, optei por conferir uma leveza interpretativa às canções do EP *miralejos*, que se reflete nos contornos melódicos, no delineamento das harmonias e no tratamento das letras. Essa característica vai de encontro ao que Luiz Tatit chama de “perícia intuitiva metaforizada na figura do apaixonado e do lírico” (TATIT, 2012, p. 9). O autor também associa essa gesticulação do cancionista ao processo de cativação do ouvinte, que, a partir das gravações deste trabalho, pretende ser, por mim cativado, pelo grau de lirismo nelas investido. A dimensão da paixão viria em segundo lugar, manifestada majoritariamente na faixa “felina”.

Os textos das canções, tanto nas gravações quanto na escrita das partituras, foram, respectivamente, entoados e grafados de maneira a respeitar a prosódia¹⁰⁶ que estende a fala ao canto. Para chegar nesse resultado, sem perder a musicalidade da interpretação, que poderia recair em um estado de monotonia e perda de emoção, procurei praticar e assimilar duas habilidades: a primeira diz respeito a uma entoação que respeita as sílabas tônicas das palavras, a partir de um comentário muito pertinente da professora Ana Luisa Fridman, à

¹⁰⁶ Prosódia é a parte da linguística que estuda a entonação, o ritmo, o acento da linguagem falada e os demais atributos correlatos na fala. A prosódia, em música, relaciona as acentuações silábicas das palavras aos acentos da estrutura musical.

ocasião da primeira banca deste memorial; a segunda – trazida pela professora Caroline Soares de Abreu¹⁰⁷, em reunião no *google meet*, no dia 03/03/2022 – trata dos núcleos semânticos, que seriam as palavras mais importantes dos versos das letras. Ambos os conceitos foram trabalhados a partir do alongamento das vogais das palavras em questão.

Ainda sobre prosódia, na mesma reunião virtual, a professora Caroline alertou-me sobre a dimensão intuitiva da prosódia no canto, complementar ao exercício de falar as letras das canções, despidas da melodia composta. A consciência e a internalização desses processos sedimentaram em mim a noção de produção da fala no canto.

Além disso, algumas dúvidas sobrevinham na hora de interpretar as minhas canções, tais como fazer a escolha adequada dos pontos de respiração no canto de “sonho surreal”, além de como variar a dicção de partes que possuíam mais de uma amostragem na forma musical, sem perder as técnicas trabalhadas e analisadas anteriormente. Para resolver esses casos, apostei, respectivamente, na elaboração de um agrupamento de células rítmicas que priorizasse a duração dos núcleos semânticos dos versos, partindo de uma dicção mais intuitiva, que captasse diferentes entoações para uma mesma melodia, buscando, dessa forma, nivelar a minha relação com o ouvinte, trabalhando na manutenção do seu interesse na informação sonora.

9 C7M Bb7M(9/omit3)
 chei - a de luz bri - lha no céu de nu - vens ne - gras
 o pen - sa - men - to_e a vi - da se ma - ni - fes - tam

Figura 25: disposição rítmica da melodia de “sonho surreal” alongando as vogais dos núcleos semânticos “luz” e “céu”.

Neste processo inicial como músico cancionista e a partir dos processos de composição das quatro canções expostas neste memorial, comecei a perceber que alguns materiais musicais – sejam eles de natureza mais melódica, rítmica, harmônica, ou mesmo uma ideia mais completa, com letra – estavam sob minha manipulação em outros contextos,

¹⁰⁷ Caroline Soares de Abreu, cantora, é professora no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) desde 2007. Atua principalmente nas disciplinas do curso de Bacharelado em Música Popular, como Prática Musical Coletiva e Análise da Canção. Suas titulações incluem dois cursos de graduação - Letras - Licenciatura em Inglês (2000) e Música - Bacharelado em Canto (2005); mestrado em Letras - Linguística (2004) e doutorado em Literatura Brasileira (2017), com ênfase em Canção Popular Brasileira, todos graus obtidos na UFRGS. Artisticamente, tem atuado principalmente como cantora popular, e como pesquisadora desenvolve pesquisas sobre performance musical em canções populares e representações de gênero em música.

em outras composições inacabadas ou deixadas de lado. Alguns desses fragmentos, ou mesmo partes inteiras, me despertavam interesse, e eu os guardava na memória, escritos à mão ou em *softwares* de edição de partitura, como o *muscore*, utilizado neste trabalho. Às vezes uma letra pronta pode estar à espera de uma melodia convincente que ainda não foi composta, e cabe ao compositor praticá-la a partir de diferentes entoações que suscitem motivos melódicos ou frases musicais. Do mesmo modo, uma letra adequada para carrear determinada melodia pode demorar a aparecer. Sobre o resgate e a eliminação de materiais musicais e o sentido de inspiração, Luiz Tatit aponta:

Não é difícil aceitar que uma canção tenha sido instantaneamente composta no já famoso guardanapo de papel de botequim. Na verdade, ela já vinha sendo feita em outros guardanapos, em outras situações, havia dias, meses ou anos. [...] Mas a canção sai na hora, isso que importa. A naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade são valores preciosos ao cancionista. A rapidez e a eficácia do resgate da experiência provocam o efeito de sentido *inspiração* (TATIT, 2012, p. 20).

No que tange ao método de escrita das partituras das quatro canções, me baseei na representação gráfica do *Songbook Vitor Ramil*, de 2013, concebida por Fabricio Gambogi¹⁰⁸. As letras contemplam uma separação silábica entre as palavras dos versos e ancoram-se na prosódia do canto. Optei por trabalhar apenas com iniciais minúsculas, a fim de manter aproximações com a escrita poética de Marília Kosby e, sobretudo, com o poema “miralejos”, de sua autoria, e que dá nome a este EP. A grafia de vírgulas foi utilizada tão somente na partitura da canção “miralejos”. Quanto ao aspecto harmônico, procurei escrever todas as extensões contidas nos acordes, com o intuito de expor as combinações escolhidas para cada passagem. Já os acordes com asterisco, à direita da cifra, fazem o indicativo de mudança de *voicing* para um mesmo acorde. Por fim, escolhi não indicar os pontos de transição entre as partes das músicas, a fim de que o leitor-ouvinte possa interpretá-los a partir das partituras e da escuta das gravações.

Transpor algumas de minhas referências e autorreferências ao plano da canção, sem que se faça necessário eleger um gênero musical matriz, torna o processo de composição muito mais livre e dinâmico, fato que ocorre, por exemplo, com o arranjo de “felina” apresentado, que mistura um pouco de tango, *lo-fi*, pedal de *overdrive*, baixo *fretless*, sutilezas vocais e um ritmo que pode filiá-lo ao rock, mesmo sem sê-lo em essência. Em “miralejos”, intercalam-se um desenho de arpejo no violão, uma levada mais livre no instrumento e um

¹⁰⁸ Fabricio Gambogi é um compositor, arranjador, produtor musical e multi-instrumentista porto-alegrense que, há cerca de quinze anos, vem atuando intensamente no cenário musical gaúcho.

terceiro uso, que alude intuitivamente à *chacarera*.

Prezo por uma liberdade de trânsito composicional que não atribua uma categorização pronta ao meu trabalho, como também prezo, e creio que isto seja importante, pela manutenção de algum rigor estético, seja na ordem da expressividade, seja no tratamento dos arranjos e na seleção de elementos a serem trabalhados a partir das influências apreendidas para cada trabalho. À vista disso, o cancionista pelotense Vitor Ramil pontua:

Sinto-me um pouco discípulo daqueles para quem, na descrição de Paul Valéry, o tempo não conta; aqueles que se dedicam a uma espécie de ética da forma, que leva ao trabalho infinito. A estética do frio, tendo começado como reação a um estado de coisas em tudo paralisante, com a convicção de que uma concepção artística exige liberdade de movimentos e o oxigênio do correr dos acontecimentos para sobreviver, é uma viagem cujo objetivo é a própria viagem (RAMIL, 2004, p. 19).

A partir dos materiais musicais apresentados e das reflexões sobre eles expostas, espero que este trabalho contribua para o desenvolvimento dos estudos de poesia e canção popular, no sentido de sugerir caminhos composicionais, construções de células rítmicas que solucionem pontos de respiração durante o canto, novas intenções aos gestos interpretativos de uma letra, olhares atentos às possibilidades de mistura linguística em textos de canções e o exercício de falar o texto de uma canção – despindo-a de sua melodia preexistente ou em construção –, para uma melhor aplicação da prosódia. Ainda, inspirar o trabalho com partes de texto recitado, os usos variados da voz, os diferentes delineamentos de acompanhamentos harmônicos, a montagem de um vocabulário próprio de *voicings* de acordes, a experimentação com notas e acordes pedais, a composição de rítmicas intuitivas – a partir da escuta musical de gêneros que atravessam a musicalidade do cancionista –, alguns pontos de partida para a transposição de um poema à canção e as demais leituras teóricas no âmbito da música e da poesia contemporâneas. Gostaria de propor uma reflexão aos novos cancionistas, para que atentem à equivalência da importância entre os seus processos e os seus produtos e, dessa forma, nutram-se de referências artísticas diversas e estimulem a autorreferenciação.

REFERÊNCIAS

ALKIMIN, Martha. *Êxodo, desnatureza e outras paisagens éticas na poesia de Marília Floôr Kosby*. Texto Poético, Goiânia, v. 17, n. 33, p. 98-109, maio/ago. 2021.

AZNAR, Pedro. *Zapatillas y Libros*. Compositor: Pedro Aznar. Argentina: Tabriz Music, 2002, CD.

Bate-papo Vitor Ramil e Angélica Freitas. satolepmusic. YouTube. 07 abr. 2022. 1h10min5s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xnw9rfCeD1s&t=2558s>. Acesso 09 abr. 2022.

DAVIS, Miles; EVANS, Bill. *Blue in Green*. Compositores: Miles Davis e Bill Evans. Estados Unidos: Columbia Records, 1959, LP.

DÉLIBÁB DOCUMENTAL. Direção: César Custódio. Produção: César Custódio. Brasil: Satolep, 2010. DVD.

FERREIRA, Clarissa. *Gauchismo Líquido*. Editora: Coragem. Porto Alegre, 2021.

GALEANO, Eduardo. *Las Palabras Andantes*. Editora: Siglo XXI de España Editores, S.A. Argentina, 1993.

KOSBY, Marília Floôr. *Mugido: [ou diários de uma doula]*. 2ª ed. Editora: Figura de Linguagem. Porto Alegre, 2020.

_____. *Nós cultuamos todas as doçuras: as religiões de matriz africana e a tradição doceira de Pelotas*. Escola de Poesia. Porto Alegre, 2015.

_____. *Os Baobás do Fim do Mundo*. 2ª ed. Editora: Escola de Poesia. Porto Alegre, 2015.

NASCIMENTO, Milton. *Angelus*. Compositor: Milton Nascimento. Brasil: Warner Music Brasil, 1993, LP.

_____; BASTOS, Ronaldo. *Cravo e Canela*. Compositores: Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Estados Unidos: A&M Records/Polygram, 1976, LP.

_____. *Fé Cega, Faca Amolada*. Compositores: Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Brasil: EMI/Odeon, 1975, LP.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. *Maria, Maria*. Compositores: Milton Nascimento e Fernando Brant. Brasil: EMI/Odeon, 1978, LP.

_____. *Milagre dos Peixes*. Compositores: Milton Nascimento e Fernando Brant. Brasil: EMI; Universal Music Group, 1973, LP.

PAEZ, Fito. *Nadie detiene el amor en un lugar*. Compositor: Fito Paez. Argentina: East West Records, 1994, CD.

POESIA Angélica Freitas e Marília Kosby. Locução de: Clarissa Ferreira. Entrevistadora: Clarissa Ferreira. Entrevistadas: Angélica Freitas e Marília Kosby. Local: Porto Alegre. Gauchismo Líquido, 13 nov. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1ri7NPrdZOAnxRF9woGe9v?si=12646f93c6834b26>. Acesso 05 maio. 2022.

PORTUÑOL. Direção: Thais Fernandes. Produção: Mariana Mêmis Müller, Fabiano Florez e Jéssica Luz. Roteiro: Thais Fernandes. Fotografia: Pedro Clézar. Brasil: Vulcana Cinema, 2021. DVD.

RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio: Conferência de Genebra*. Editora: Satolep Livros. Porto Alegre, 2004.

_____. *Pequod*. Editora: L&PM. Porto Alegre, 1995.

_____. *Satolep*. Editora: Cosac Naify, 2008.

_____. Clarisser. Compositor: Vitor Ramil. Brasil: Som Livre/RBS Discos, 1984, LP.

_____; RAMIL, Kleiton. Loucos de Cara. Compositores: Kleiton Ramil e Vitor Ramil. Brasil: EMI/Odeon, 1987, LP.

_____. Subte. Compositor: Vitor Ramil. Argentina: Satolep, 2000, CD.

_____. No Manantial. Compositor: Vitor Ramil. Brasil: Satolep, 1997, CD.

_____. *Songbook Vitor Ramil*. Editora: Belas Letras. Caxias do Sul, 2013.

RATLIFF, Ben. *She Leads, She Scats, She Plays a Mean Bass*. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/09/30/arts/music/30spal.html>. Acesso 02 abr. 2022.

SPALDING, Esperanza. *I Know You Know*. Compositora: Esperanza Spalding. Estados Unidos: *Heads Up*, 2008, CD.

_____. Ponta de Areia. Compositores: Milton Nascimento e Fernando Brant. Estados Unidos: *Heads Up*, 2008, CD.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. 2ª ed. 1ª reimpressão. Editora: Edusp. São Paulo, 2012.

TOTEM & PAGU. *Miralejos + 3 poemas de Marília Floôr Kosby*. Disponível em: <https://totempagu.wordpress.com/2018/11/06/miralejos-3-poemas-de-marilia-floor-kosby/comment-page-1/>. Acesso 26 out. 2021.

VILELA, Ivan. *Nada ficou como antes*. Revista USP, nº 87. São Paulo, 2010.

ANEXOS DAS PARTITURAS DAS CANÇÕES

sonho surreal

(para Eduardo Galeano)

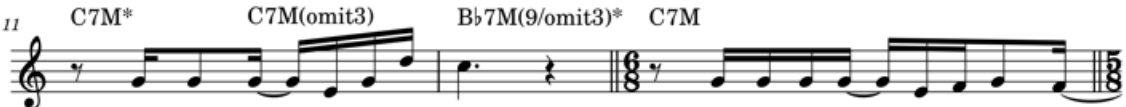
Rafael Petrucci

♩ = ca.80

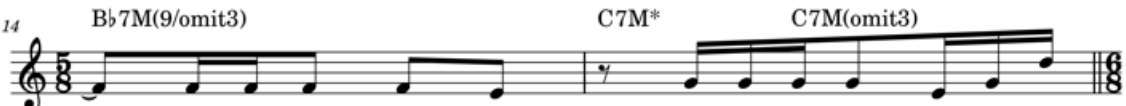
(os três primeiros sistemas, escritos em clave de fá, perfazem um ostinato de contrabaixo).



chei - a de luz — bri - lha no céu — de nu - vens ne - gras
o pen - sa - men - to_e a vi - da — se ma - ni - fes - tam



lá do_es - pa - ço si - de - ral um vi - a - jan - te vi - a - ja —
de_u - ma for - ma ir - re - al co - mo_u - to - pi - a da al - ma —



— pe - la cons - ciên - cia co - mo se fos - se de - li -
— que nos a - ler - ta e ser - ve pa - ra ca - mi -



rar so - nho sur - re - al —
nhar so - nho sur - re - al —



o so - nho do pla - ne - ta — vai an -

24 Am7 Gm7 Em7(b5) A7(b13)
 dar no trem de um ma - qui - nis - ta re - ver - be - ran - do a

27 Dm7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) G7(9)sus4
 ter - ra e a vi - da vai pas - san - do pe - lo ar

31 C7M Bb7M(9/omit3) C7M* Bb7M(9/omit3)*

35 F Bb6/F F Bb6/F
 vi - o - la en - lu - a - ra - da can - ções e ter - ras gau - chas

37 F Bb6/F 4 F Bb6/F
 de - li - ro na pai - sa - gem qua - se ve - jo u - ma mi - ra - gem

39 F 4 F7M Eb6(9) Bb(add2)/D
 a - ma - nhe - cer en tu mi - ra - da

41 F 4 F7M Eb6(9) Bb(add2)/D C7M
 a - ma - nhe - cer en tu mi - ra - da

44 Bb7M(9/omit3) C7M C7M(omit3) Bb7M(9/omit3)*

47 C7M Bb7M(9/omit3) C7M C7M(omit3) Bb7M(9/omit3)*

51 C7M Bb7M(9/omit3) 6
 e lá no fim da vi - a - gem a es - tre - la be - ta

53 C7M* C7M(omit3) Bb7M(9/omit3)* C7M
 in-can - des - ce de-va - gar a co - li - são das ga - lá - xias

56 Bb7M(9/omit3) C7M* C7M(omit3)
 se_a - pro - xi - ma e to - do_o mun - do vai mu -

58 Bb7M(9/omit3)* G7(9)sus4 C7M
 dar so - nho sur - re - al

60 Bb7M(9/omit3) C7M* F7(9)sus4 F7(9) Bb7M
 o so - nho do pla - ne - ta vai an -

64 Am7 Gm7 Em7(b5) A7(b13)
 dar no trem de um ma - qui - nis - ta re - ver - be - ran do_a

67 Dm7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) G7(9)sus4
 ter - ra e_a vi - da vai pas - san - do pe - lo ar

(solo de harmônica)


71 Bb7M Am7 Gm7 Em7(b5) A7(b13)

75 Dm7(9) Em7(b5) A7(b13) Dm7(9) G7(9)sus4

79 C7M Bb7M(9/omit3) C7M* Bb7M(9/omit3)*


83 F Bb6/F F Bb6/F
 vi - o - la_en-lu - a - ra - da can - ções e ter - ras gau - chas

85 F B \flat 6/F 4 F B \flat 6/F




de - li - ro na pai - sa - gem qua - se ve - jo_u - ma mi - ra - gem

87 F 4 F7M E \flat 6(9) B \flat (add2)/D F 4 F7M




a - ma - nhe - cer en tu mi - ra - da a - ma - nhe -

90 E \flat 6(9) B \flat (add2)/D F 4 F7M E \flat 6(9) B \flat (add2)/D



cer en tu mi - ra - da a - ma - nhe - cer en tu mi - ra - da

93 F 4 F7M E \flat 6(9) B \flat (add2)/D 4 F7(9)sus4



a - ma - nhe - cer en tu mi - ra - da

felina

(para Bianca Mayer)

Rafael Petrucci

♩. = ca.54

Am G F (lídio) Am G F (lídio) E7(b9)

6 Am Em Dm (nenhum acorde)

pou - so_o meu jes - to na tua po - e - si - a no cla - ro da ma - nhã

9 Am Em

a tua ma - lí - cia é tão ro - sa_e tan - gen - te que

12 Dm (nenhum acorde) Am

já en - lou - que - ci fler - te da be - le - za_s

15 Em Dm (nenhum acorde) Am

sim a dor se cra - va fe - li - na no di - vã

18 Em

sur - ge co - mo_on - das em te - las_sur - re - ais de_um

20 Dm (nenhum acorde) Am Am G F E7(b9)

qua - dro do Da - lí

24 Am Em

o su - or do a - to_o ta - to_e o.ol - fa - to nos

26 Dm (nenhum acorde) Am

fa - zem de - li - rar to - da_a me - mó - ria da

29 Em Dm (nenhum acorde) Am

pe - le da fe - li - na no to - que_e no ca - lor_____

32 Em

có - di - gos_e ma - nhas a pa - la - vra di - ta_ao ou -

34 Dm (nenhum acorde) Am

vi - do sem pu - dor_____ gar - ras_ en - cur - va - das

37 Em Dm (nenhum acorde) Am

pren - dem mi-nha car - ne sem chan - ce de_es-ca - par_____

40 F E7(b9) Am7(9) Am7(9)/G

nos - so te - a - tro se des - ve - la

44 Dm E7(b9) Am7(9) Am7(9)/G

sob o pe - lo da pe - le de - la

48 F E7(b9) Am7(9) Am7(9)/G

e_o mo - vi - men - to da ce - na se - fez en-tre_um

52 Dm7(9) E7(#9) E7(b9) Dm7(9) E7(#9) E7(b9)

o - lho e_u - ma tez fe - li - na_____

56 Am Em

o su - or do a - to_o ta - to_e o_ol - fa - to nos

58 Dm (nenhum acorde) Am
 fa - zem de - li - rar _____ to - da a me - mó - ria da

61 Em Dm (nenhum acorde) Am
 pe - le da fe - li - na no to - que e no ca - lor _____

64 Em Dm (nenhum acorde)
 có - di - gos e ma - nhas a pa - la - vra di - ta ao ou - vi - do sem pu - dor _____

67 Am Em
 — gar - ras⁴ en - cur - va - das pren - dem mi - nha car - ne sem

70 Dm (nenhum acorde) Am F
 chan - ce de es - ca - par _____ os la - bi -


73 E7(b9) Am7(9) Am7(9)/G Dm
 rin - tos do de - se - jo cru - zam teus

77 E7(b9) Am7(9) Am7(9)/G F
 ver - sos pe - lo - quar - to nos - sa or -

81 E7(b9) Am7(9) Am7(9)/G
 gi - a li - ser - gi a o que - rer de

84 Dm7(9) E7(#9) E7(b9) Am(add9) Am(add9)/A^b
 go - zo e pra - zer fe - li - na _____
 (interlúdio instrumental)

88 Am(add9)/G Am(add9)/G \flat Am(add9)/F E7 E7(\flat 9)



92 Am(add9) Am(add9)/A \flat Am(add9)/G



95 Am(add9)/G \flat Am(add9)/F E7 E7(\flat 9)



98 F E7(\flat 9) Am7(9) Am7(9)/G



os la - bi - rin - tos do de - se - jo

102 Dm E7(\flat 9) Am7(9) Am7(9)/G



cru - zam teus ver - sos pe - lo - quar - to

106 F E7(\flat 9) Am7(9)



nos - sa or - gi - a li - ser - gi_a o que - rer

109 Am7(9)/G Dm7(9) E7(\sharp 9) E7(\flat 9) Am(add9)



de go - zo e pra - zer

miralejos

Marília Kosby

Rafael Petrucci

♩. = ca. 94

D(add4) C7M D(add4) C7M

se_os

5 D(add4) C7M D(add4)

ho - mens fi - ze - ram da ter - ra seus feu - dos e de_ou-tros ho - mens vas -

8 C7M B♭7M(#11) A7M

sa - los, no meu ver - so, não! no meu

11 B♭7M(#11) G(add9/omit3) D(add4) C7M

ver - so nin - guém er - gue_a-lam - bra - dos

15 D(add4) C7M D(add4) C7M

na-tu-ral de mui - to long - ge de_on-de ve-

19 D(add4) C7M B♭7M(#11)

- nho sou dis - tan - te mi-nha ra - iz bro - ta co-mo tre-

22 A7M B♭7M(#11) A7(add4) To Coda

- vo flo - res-ce_a cor con - for - me_os tons do tem - po_

25 D D5/A A7(13/omit3) A5(7) D D5/A G D/F# Em7

29 D D5/A A7(13/omit3) A5(7) D D5/A G D/F# Em7

33 D A Bm Bm/A G7M(13)
 y yo trai - go la mi - ra - da de los ni - ños yo com -

36 A7(9)sus4 A7 G/B A7/C# D A⁴ Bm Bm/A
 pren - do el re - vés su cla - ri - dad

40 G A D
 co - noz - co el to - do y no lo pue - do ha - blar

42 D° D G(add9/omit3)

45 D D5/A A7(13/omit3) A5(7) D D5/A G D/F# Em7
 aprendi com os bichos/ ser mais gente/

49 D D5/A A7(13/omit3) A5(7) D D5/A G D/F# Em7
 desprezar correntes/

53 D D5/A A7(13/omit3) A5(7) D D5/A G D/F# Em7
 por isso, não/ no meu verso/ ninguém ergue alambrados

57 D D5/A A7(13/omit3) A5(7) D D5/A G D/F# Em7

61 D A Bm Bm/A G7M(13)
 y yo trai - go la mi - ra - da de los ni - ños yo com -

64 A7(9)sus4 A7 G/B A7/C# D A⁴ Bm Bm/A
 pren - do el re - vés su cla - ri - dad

68 G A D D7

co - noz-co_el to - do_y no lo pue-do_ha - blar_____

70 G A D A/C# Bm Bm/A

co - noz-co_el to - do_y no lo pue - do_ha - blar_____

72 G A (chamada de bombo leguero)

co - noz-co_el to - do_y no_____ lo pue -

75 D D5/A A7(13/omit3) A5(7) D D5/A G D/F# Em7

- do_ha - blar_____

79 D D5/A A7(13/omit3) A5(7) D D5/A G D/F# Em7

83 C5(9) G/B Gm/Bb D/A E/G# Em/G

rall.-----

tango em 3x4

Rafael Petrucci

rubato (seção instrumental: violão e harmônica)

F#m7(b5) B7(b9) Em7(9) A#°(b13)

32 D(add9) Gm6(9)/B \flat Bm7 A6
 pra su - bir o mei - o fio des - cer la -
 sem sa - ber se vou che - gar ao teu en -

36 G D Dsus4 D
 dei - ra em as - so - vio che - go per -
 con - tro e se ve - rás

39 E(add11) G(add13) D(add13)
 - to e não vês a mim no teu com -

43 E(add11) G(add13) A7(9)sus4 A
 pas - so eu des - lo - ca - do num

47 Am(add9) D/A G D/F \sharp
 tan - go três por qua - tro em tom mai - or tu e eu

51 C/E D Em Em7M
 nu - ma fo - to - an - ti - ga que eu ti - rei e dan - cei e par - ti -

55 Em7 Em6 F \sharp m7(\flat 5) B7(\flat 9)
 na tra - ma re - com - pon - do os lu - ga - res on - de a gen - te

59 E7M Em7*
 i - a em bus - ca de um

63 Am7(9) D/A C $^{\circ}$ E \flat $^{\circ}$ C $^{\circ}$ A $^{\circ}$
 ve - lho a - mor que eu nun - ca per - ce - bi

67 G G5(9) F#m7(b5) B7(b9) Em7(9)

pe - da - lan - do_à mar - cha le - ve pe - la ca - pi - tal
rall. -----

72 Em7(9)/D C#m7(b5) F#7(b9/b13) F#7(b9) To Coda

75 Bm7(9) Bm7(9)/A Em7 A7(9)sus4 A

(seção instrumental de piano)

79 Bm(add9) G(add9) A7(9)sus4 A6 G/B A/C#

83 Em(add2) A6 G/B A/C# Em(add2) A6 G/B A/C#

87 D C#m7(b5) F#7(b9) Bm7(9) A6

91 G D/F# Em D

rall. -----