

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

GABRIELA SILVEIRA DE ANDRADE

“O menino que carregava água na peneira”¹

Relatos sobre subjetividades e objetivações enunciadas em música.

SÃO PAULO
2022

¹ Manoel de Barros, Poesia Completa - Exercícios de ser Criança, 1999 - título do poema.

GABRIELA SILVEIRA DE ANDRADE

***“O menino que carregava água na peneira”*²**

Relatos sobre subjetividades e objetivações enunciadas em música.

Monografia apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de graduação em Licenciatura em Música, sob orientação do Prof. Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra.

SÃO PAULO

2022

² Manoel de Barros, Poesia Completa - Exercícios de ser Criança, 1999 - título do poema.

LISTAS DE FIGURAS

FIGURA 01 - Partitura da música “Proteção”	18
FIGURA 02 - Levada de ijexá utilizada na música	24
FIGURA 03 - Transcrição da música “Demanda”	25
FIGURA 04 - Transcrição da música “Ponto de Nanã”	26
FIGURA 05 - Trecho da partitura da música “Corrente”	27
FIGURA 05 - Trecho da partitura da música “Corrente”	28
FIGURA 07 - Levada de ijexá utilizada na música	29
FIGURA 08 - Partitura inicial da música “Pelos Cotovelos”	34
FIGURA 09 - Partitura final da música “Pelos Cotovelos”	35

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	2
1. APRENDI COM AS PRIMAVERAS A DEIXAR-ME CORTAR	
E A VOLTAR SEMPRE INTEIRA - A HISTÓRIA	4
1.1 Carta ao meu pai	4
1.2 Carta ao Cabelo	8
1.3 Introdução	9
2. PESSOAS QUE OUVEM COM A BOCA NO CHÃO SEUS RUMORES	
DORMIDOS PERTENCEM DAS ÁGUAS - AS COMPOSIÇÕES	13
2.1 “Proteção e Festa da Despedida” - os sonhos	13
2.2 “Oração” e “Pés Para Que Te Quero” - pesquisas musicais	17
2.3 “Aos Meus” - meu pai	20
2.4 “Fora de Mim” e “Poema” - pedaços de um em dois	21
2.5 “Corrente” - primeira e última	23
2.6 “Braço Forte”, “Canto Espanto” e “Macuranda”	29
2.7 “Vinheta”	32
2.8 “Pelos Cotovelos”	33
3. NUNCA DÊS UM NOME A UM RIO: É SEMPRE OUTRO	
RIO A PASSAR - REFLEXÕES	37
3.1 Subjetividade, objetividade, racional e intuitivo	37
3.2 Carta à Dona Myriam	41
3.3 Con(vites)siderações Finais	43
BIBLIOGRAFIA OU CASA FORTE, CASA ABERTA	45
ANEXOS	46

O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam. (OSTROWER, Fayga)

1. ***Aprendi com as primaveras a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira (Cecília Meireles)***³ - A história.

1.1 Carta ao meu pai

São Paulo, junho de 2022

Pai,

Você não imagina quantos inícios essa carta já teve, te escrever move em mim muitas emoções. Pensei muito sobre mexer nessas águas, agora tão calmas, mas sabe, por experimentar pude ver que hoje elas me transbordam com leveza e certa doçura. Já a saudade, cresce.

Vim falar de tanta coisa. Faz muito tempo que não nos falamos e preciso te colocar a par de tudo. Estou finalizando a graduação na USP e escrevo nestas linhas o meu TCC, é um trabalho autoetnográfico. Sabe, esta metodologia de pesquisa tem ganhado espaço no campo das artes, ela permite conciliar o fazer artístico à academia e legitima a figura da artista-pesquisadora e a própria experiência como um saber a contribuir com o meio acadêmico. Há, contudo, algumas críticas a este processo de pesquisa, que questionam a sua validade, relevância e até veracidade, uma delas chama-se *mesearch* (a pesquisa de mim mesma). Para evitar isso, existem alguns cuidados onde podemos nos pautar, como bem elenca Ricardo Ballesterio:

Dentre as principais características da autoetnografia (naturalmente, uma revisão de literatura foge totalmente do escopo e objetivo desse artigo), gostaria de salientar aquelas que demonstram o potencial de: a) dar visibilidade à ação e reflexão situada, b) trazer uma maior transparência para as relações do pesquisador com o seu entorno (pessoas, contextos, instituições), c) criar a possibilidade de dúvidas, descobertas, conflitos e lutas; d) aliar a criatividade e a emoção, aspectos que fazem parte do artista situado, no processo e feitura de trabalhos acadêmicos (Adams, Jones & Ellis, 2015); e e) permitir um espaço discursivo de comunicação intersubjetiva (Versiani, 2005). Se pudermos nos relacionar com os cinco aspectos explicitados acima durante os processos de investigação, acredito

³ Cecília Meireles, Antologia Poética, trecho do poema “Desenho”

que não incorreríamos no perigo fazer o que tem sido chamado de *mesearch* (a pesquisa de mim mesmo). (BALLESTERO, 2020, pág. 112)

Unir o meu fazer artístico ao meu fazer acadêmico, me interessa. Acredito que seja uma busca recorrente entre os artistas, porque é algo sem sentido nenhum a vida do artista, atuante no cotidiano, de nada valer na academia. É como uma vida dupla, um tanto desgastante e incoerente. Ora, se a pesquisa é em artes, por que não pesquisar a partir de “dentro”? Por que não validar as palavras de quem fez, e não apenas de quem pesquisa quem fez, fugindo daquele olhar atrelado ao colonialismo, onde se vai a campo pesquisar o exótico? Por que o exótico não pode falar por si mesmo e isso ser validado e reconhecido como um saber? (Veja, não me coloco aqui no lugar do exótico, nem acredito que esta seja uma característica do meu trabalho. A menção é apenas para frisar uma das premissas da autoetnografia, a pesquisa que parte de dentro, de quem fez ou de quem é o objeto de pesquisa). E ainda, agora entrando em outro campo de pesquisa que também relaciona o fazer artístico ao fazer acadêmico, como não expor, trocar e debater conflitos, soluções, desejos, criações e tudo o que tem de objetivo e subjetivo no fazer/viver artístico? Este tema eu explico já já.

Não consigo deixar de relacionar essas questões com o eurocentrismo, o colonialismo e tudo mais que está atrelado a isso, pensamentos políticos, a desvalorização da cultura popular, do saber da prática, e, em pleno 2022, estou cansada dessas ideias. Aliás 2022, olha pai, você escapou de algumas nesses últimos quatro anos viu, uma pandemia desesperadora e essa política nojenta do Brasil, bom pra você não ter conhecido o nosso lastimável (des)presidente, um show de horrores, não sei nem como te explicar e pra ser sincera nem quero. Mas bem, voltando...onde eu estava mesmo?

Bom, eu não sei se você acompanhou de algum lugar, se é que em algum lugar você está, mas gravei um álbum com composições minhas, intitulado “Corrente”, lancei em 2018. O álbum é autobiográfico, nele eu trabalho os sentimentos e pensamentos que me tomaram desde que você faleceu, você e o Cabelo. Sabe pai, as emoções não estavam me cabendo naquela época, compor foi uma forma de abrir espaço para que eu coubesse em mim, foi um desaguar. É mesmo algo muito potente ter em mãos uma ferramenta para auto expressão, como diz Caetano Veloso na música Tigresa, “como é bom poder tocar um instrumento”

(aliás, lembrei dessa frase essa semana no show da Bethânia, maravilhosa demais). Mas sabe, tinha algo que me afligia, a exposição daqueles sentimentos tão íntimos e profundos não era algo que me atraia muito. Também não queria que as músicas ficassem presas no tempo e ao tema. Nasceram deste lugar, sim! Mas queria que elas pudessem se mover com o passar do tempo, assim como eu, assim como foi o processo do luto e da criação. Então é uma obra autobiográfica, mas só quem me conhece sabe a fonte que tem. Agora, a profundidade do trabalho é algo que muita gente reconhece e isso faz eu me sentir contemplada.

Este meu álbum, ou melhor, o processo de criação dele, é o objeto de pesquisa do meu TCC (e por isso a autoetnografia como metodologia). A busca é refletir sobre a relação entre a subjetividade e as escolhas objetivas da criação musical do álbum. É um tema interessante não é? Vejo ele com bastante complexidade e não tenho a pretensão de apresentar conclusões, muito menos caminhos a serem seguidos, apenas o intuito de trocar, fazer pontos e contrapontos com outras reflexões sobre processos criativos.

A autoetnografia e a relação entre a subjetividade e a objetividade de um processo de criação me foram apresentados pelo Prof. Ivan Vilela e Prof. Fábio Cintra, respectivamente, aos quais agradeço a sensibilidade das orientações, que me levaram a este espaço de união do fazer artístico e acadêmico. Você sabe, pai, que a academia sempre foi um lugar de bastante conflito para mim justamente por pouco se relacionar com a vida, com o meu fazer artístico. Não à toa eu custei a encará-la. Agora fico feliz de estar aqui podendo fazer justamente aquilo que, por ser ausente, me afastava da academia.

Ainda neste caminho de relacionar a vida artística com a acadêmica, um outro elemento me foi apresentado em conversa com meu orientador Fábio Cintra, o tema de outras escritas que não fosse a tradicional acadêmica. Há algumas formas de escritas, relativamente recentes, que legitimam academicamente um texto poético, autoral. Muito me instigou, pois entendi que seria mais uma forma de expressão artística em um meio acadêmico, mais uma forma de trazer para um trabalho acadêmico a arte, não apenas falar dela, mas fazer ela. É, então, justamente por conta dessas outras formas de escritas, que aqui lhe escrevo, veja só! Talvez, muito provavelmente, se não fosse por essa empreitada, eu não estaria aqui te escrevendo, o que, curiosamente, tem me feito bem. Estava com saudades de jogar conversa fora com você!

Nesse tema de outras escritas li alguns artigos para tentar me inteirar melhor e achei umas coisas muito interessantes, que se relacionam com o meu trabalho. Por exemplo, Luciana Lyra, em seu artigo: Escrita Acadêmica e Performativa...Escrita F(r)iccional: Pureza e Perigo, “discute o modo como transformamos a experiência artística em escrita” (LYRA,2020), “sensibilizo-me para uma prática livre de escrita acadêmica” que une a “vontade documental à vontade poética-literária” (LYRA,2020), é justo o que faço ao falar do processo de criação do meu álbum. Outro artigo que li do Ricardo Ballesterro chamado: A pesquisa situada e a autoetnografia performativa: apaziguando o conflito das faculdades, termina com o trecho inicial do seu poema-manifesto Mar, Lagos e Lagunas (Ballesterro, 2020), “que se coloca abertamente contra certas convenções investigativas e a favor de uma maior fluidez disciplinar e metodológica na pesquisa em artes” (BALLESTERO, 2020). O poema-manifesto é então, como ele mesmo coloca, “uma autoetnografia performativa (Spry, 2017) que, através do uso criativo da linguagem escrita, possibilita que essa discussão também se apresente para o leitor de uma maneira artística “ (BALLESTERO, 2020). Achei muito bom!

Pai, não posso deixar de te contar um pouco mais de mim. Comprei uma moto, mas não se preocupe, sou bastante cuidadosa. Casei com uma moça incrível, chama-se Liz, e estamos muito felizes na construção da vida a duas, adotamos uma cachorrinha no final do ano passado, chama Harmona, ela e o Fran se adoram, e agora estamos nos mudando para uma casa nova! Se teremos filho ou não é uma incógnita, oscilamos muito neste desejo, mas curiosamente já tem nome, se chamará Ícaro, se um dia optarmos por isso. Bons momentos tem sido, pai.

Te amo,
Gabi.

1.2 Carta ao Cabelo

São Paulo, agosto de 2022.

Cabelo,

Estamos querendo dar uma festa para você ano que vem!! Você estaria fazendo 35 anos e pensamos que com certeza estaria organizando uma daquelas suas festas maravilhosas. Saudade disso. Saudade de amanhecer na Ponta das Almas e ver o sol iluminar a lagoa. É sempre nostálgico para mim pensar naquela época, por vários motivos. Éramos felizes e sabíamos, não é mesmo?

Eu ainda acho uma loucura você ter ido, aliás a sua história é daquelas difícil de compreender, achar um significado, totalmente sem explicação. Talvez só a espiritualidade para poder dar algum sentido à sua passagem, ou nem isso, pois talvez não haja sentido mesmo. Esse tipo de acontecimento nos faz questionar a tudo. A existência, já com o seu sentido bastante fragilizado, se quebra em mil pedaços, que nem um cristal. Quando paro pra pensar é como se a notícia ainda fosse recente. Sete, oito anos já se passaram, acho que é bem a idade do Digão, ou será da Djuju? Enfim... Temos lindos sobrinhos crescidos!

Estamos bem por aqui, caminhando, construindo, com filhos, sobrinhos, parceiras, casas, casarinhas, motos, bicicletas, planos... a vida sempre segue e é uma alegria seguir junto! Em nossa turma há uma relação de amizade que eu admiro e me orgulho muito. Quanto mais eu vivo, mais certeza tenho disso. É um lindo encontro de amor e amizade esse nosso grupo e eu agradeço sempre por ter isso na minha vida, me nutre e me aquece!

Bicho, por falar em festa, fiz uma música pra você! É uma festa, só que de despedida. Eu tive um sonho com você muito lindo há uns anos atrás e tinha toda a nostalgia que comentei a pouco, o cenário da lagoa, a ponta das almas, as dunas e os amigos. Duas frutas apareceram no sonho de forma muito marcante, a primeira foi a uva, comíamos direto dos cachos pendurados, eu, você e Nick (se não me engano), elas estavam verdes, me lembro bem disso pois no sonho pareceu ser uma informação importante. A segunda fruta foram as amoras, essas sim bem roxinhas e doces. Acho que foi uma forma de representar os plantios e colheitas da vida, ora verdes ora maduras.

Bom, desse sonho eu compus "Festa da Despedida", para mim a música mais triste que eu já compus. Até hoje é difícil escutá-la e cantá-la. Apresentei essa música no primeiro show do meu álbum "Corrente", antes mesmo dele ser gravado, e foi na casa da sua mãe, veja só, no projeto Gil Convida. Foi uma choradeira, claro.

Eu mesma desafinei tudo que podia! De todo modo, cantá-la é uma forma bem íntima minha de me conectar com você, e por isso ela tem um lugar especial dentro de mim.

Esse meu álbum, é fruto de um processo muito profundo, que envolve a sua morte e a perda do meu pai, acontecimentos que me deixaram profundamente triste. Confesso que fui bem fundo em mim e depois retornei, com muita terapia na cabeça (risos). Nesse caminho de volta eu comecei a compor as músicas que formam o álbum. Eu quis que ele, enquanto obra, representasse esse meu processo de ir e voltar, a disposição das músicas, portanto, retrata esse caminho. Era importante que este fundo onde eu estive, fosse representado no álbum apenas como uma passagem e não como um ponto de chegada. Acho que deu certo. Quem sabe um dia te mostro...vai saber né?

Saudades, sempre!
Beijos com amor(a),
Gabi.

1.3 Introdução

Minha trajetória na criação começou de forma despretensiosa e exploratória, quando ainda morava em Florianópolis (SC), eu devia ter uns 15 anos. Minha primeira canção foi composta a partir de um poema meu, se bem me lembro dei o nome de “silêncio”. Me sentei ao piano e comecei a experimentar melodias, a letra dizia “é chegado o verso mudo, é tempo do instante entre o som e o ruído, e o sol poente, que ainda ofusca os olhos, está há um beijo do fim, no silêncio dos lábios”. Não cheguei a terminar e nem nunca mais retomei. Hoje, lembrando dessa música, encontro nela motivos rítmicos e melódicos que usei para a composição de forma totalmente intuitiva, pois na época eu não sabia como estruturar uma música. Levei muito tempo para me dar conta que esta tinha sido minha primeira música, por muitos anos eu a desconsidereei. Quando tenho que falar de mim e de minhas composições, esta canção (e sua/minha época), curiosamente, nunca está inclusa.

Ano passado compus uma canção para um coro no qual atuei como regente. O coro faz parte de um projeto de humanização hospitalar e tem, portanto, um

propósito. Lembrei da música Fazenda de Angelo Leite e do sentimento nostálgico que ela me provoca, esperançosa, com uma letra cheia de imagens da natureza e de gente reunida, quase um chamado. Pensei, quero que esta minha composição tenha esses sentimentos.

Em plena pandemia, com tudo o que nos assolava, tomava meus minutos sagrados de sol pela manhã todo dia, dentro de um apartamento. Foi num desses momentos de sol (que me mantinha sã) que comecei a compor, inspirada na música Fazenda. “Raiou o sol”, assim comecei a música e caminhei por uma letra imagética, com um tom político bastante disfarçado em natureza em uma sonoridade modal. Eu sabia bem o que queria e como provocar isso - em mim ao menos - através de ferramentas musicais.

O álbum “Corrente” nasce a partir da minha vivência com o luto. Em 2014, aos meus 26 anos, meu pai faleceu após muitos anos de iminência de morte e um corpo bastante deteriorado. Sua ida trouxe muitos sentimentos, um deles, muito contraditório de sentir, foi o alívio. Menos de um ano depois morre um grande amigo de uma vida inteira, em um acidente trágico. A morte de Pedro (Cabelo) não trouxe alívio, pelo contrário, me provocou a incompreensão da vida e sua ausência de sentido. Hoje penso que o sentido é a gente que dá, quando é possível.

Estes acontecimentos marcaram minha vida e também meu processo artístico. Compor a partir desses sentimentos foi um ato intrínseco à minha elaboração do luto, à minha reorganização e reconhecimento. Por dois anos perdi totalmente o impulso de criação e permaneci em um silêncio profundo, bastante comprometida com o meu restabelecimento. Não conseguia e nem queria compor, não me sobrava energia para isso. Passados esse período de inércia e apatia, o movimento começou a me ocupar, aos poucos a criação passou a me visitar e deu voz às minhas dores. Foi baseado nesse sentimento de fluxo que “Corrente” dá nome ao disco e invoca as águas. As músicas que foram compostas nesta fase aconteceram de uma forma catártica, em seis meses eu havia composto um álbum cujas canções, pautadas na minha experiência, sentimentos e emoções, recorriam ao tema de morte e transformação.

Para compor o álbum, junto as canções recém criadas, eu escolhi três músicas antigas minhas que de certa forma se relacionavam com o tema,

afinal a iminência da morte de meu pai sempre existiu. O álbum é então uma unidade, as canções que o compõe são momentos de uma história e pouco contam sobre ela quando retirados desse contexto. O que não impede de sozinhas as canções terem suas próprias vidas e se resignificarem através do tempo e do contexto.

A disposição das músicas no álbum traçam as linhas e curvas do meu processo de luto e podemos pensar este percurso como o desenho da letra "U". A música que abre o álbum é uma das minhas primeiras composições, feita antes das perdas e traz uma certa inocência de quem acaba de sair de casa no anseio de conhecer o mundo. Nela eu me apresento e trago a leveza de uma juventude. Tem duas músicas que eu gosto muito e sinto que se assemelham nesse espírito aventureiro. Uma delas é "Nas Voltas Que o Mundo Dá", de Barreto Vicente Moreira e Paulo César Pinheiro, ouvi demais essa música na minha adolescência no disco Trampolim da Mônica Salmaso.

"Um dia eu senti um desejo profundo
De me aventurar nesse mundo
Pra ver onde o mundo vai dar
Saí do meu canto na beira do rio
E fui prum convés de navio
Seguindo pros rumos do mar"

A outra fui conhecer bem depois, depois mesmo de compor esta minha música, chama-se "Na Virada Da Costeira" de Chico Saraiva e Paulo César Pinheiro.

"Mãe, sua bênção que eu vou embarcar
Vou-me embora no primeiro cargueiro
Vou ser marinheiro
Rodar mundo inteiro
Eu vou viajar"

Uma semelhança entre essas duas músicas e a minha composição é a presença imponente do mar. O mar, as águas, são um elemento bastante presente no álbum.

O disco segue com canções que vão se intensificando, perde a inocência, a leveza, vão ficando densas, melancólicas e tristes, até chegar em um ponto culminante desta linha, o fundo (“U”). Este momento é o meio do álbum, onde estão dispostas as músicas mais tristes, com as quais até hoje eu me emociono ao cantá-las e ouvi-las. É o momento mais doloroso do álbum e, consequentemente, do meu processo - *“mais fundo do que eu imaginava ser meu próprio fundo”* ⁴. A partir de então as músicas seguem ainda com tristeza mas há um sopro novo, a possibilidade de um olhar não mais apenas para a dor. A transformação e a leveza, timidamente, começam a se apresentar e, ao se aproximar do fim do álbum, algumas canções trazem até um tom de humor - *“ando louca assim, ando fora de mim, fora da casinha, doidinha”* ⁵.

O disco termina com a música que dá nome a ele. “Corrente” encerra o disco mas, curiosamente, foi a primeira música composta após os dois anos de silêncio. Sinto que para conseguir falar e cantar a minha dor, precisei primeiro conseguir compor algo que me mostrasse uma saída leve e profunda.

O título “Corrente” invoca as correntezas, a água que corre, o fluxo, o movimento. A corrente passa por vários lugares, águas quentes, águas frias, águas profundas, rasas, passa por várias plantas e animais, passa e flui. Ela pode ser forte e destruir o que está em seu caminho, pode ser mansa e aguardar o seu caminho, pode revolver o seu fundo deixando-a turva e pode passar com leveza, mantendo-se cristalina. Esta presença de muitos estados de ser o que se é, somado ao ato de passar, são características que muito me representaram na época e até agora me contemplam. Me agarrei a sensação de fluxo para poder também fluir.

O trazer da consciência para a criação e as escolhas intencionais de materiais sonoros passaram a ocorrer conforme meus anos de estudos e vivência com música. As escolhas vinculam-se aos meus interesses musicais do momento principalmente, mas não só. Agora entro em um novo campo de reflexão sobre a criação, onde a pesquisa sobre atuação da subjetividade e do

⁴ “Poema”, faixa nº4 do álbum Corrente.

⁵ “Fora de Mim”, faixa nº12 do álbum Corrente.

intuitivo - entendendo-os como fontes potentes de matéria criativa - e a consciência sobre a objetividade e o processo de ordenar e compor, a partir de um domínio do saber musical, me instigam. Entender o processo de criação como um amálgama dessas potências é unir o campo das emoções e o campo dos saberes em uma só construção. Como diz Ostrower em seu livro:

Ao criar, ao ordenar os fenômenos de determinada maneira e ao interpretá-los, parte-se de uma motivação interior. A própria motivação contém intensidades psíquicas. São elas que propõem e impelem o fazer. (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 11.)

2. *Pessoas que ouvem com a boca no chão seus rumores dormidos pertencem das águas* (Manoel de Barros) ⁶ - As composições.

Representando a individualidade subjetiva de cada um, a consciência representa sua cultura. (OSTROWER, Fayga)

2.1 “PROTEÇÃO” E “FESTA DA DESPEDIDA” - Os sonhos

“Proteção” e “Festa da Despedida” são músicas criadas a partir de sonhos muito marcantes que tive nos dois anos mais intensos do processo de luto. Repletos de imagens definidas e histórias lineares, ambos os sonhos aconteceram em um mesmo período, no qual a melancolia era um estado profundo de ser. Nesses sonhos emergiram fortes elementos, uma figura entendida por mim como uma entidade, frutas que foram muito simbólicas, travessia na mata, além de lembranças e cenários pertencentes a minha vida em Florianópolis. Foi muito interessante ter o sonho como material de criação, a elaboração artística dos sonhos em linguagem musical foi um processo bastante intuitivo. Alguns elementos foram transpostos para a música de maneira mais concreta, porém não necessariamente literal, como explica Luciana Barone sobre sonhos e criação:

Como material de criação, o sonho alimenta imagens que podem ser metaforicamente elaboradas por meio da linguagem artística (...).No caso de elaboração artística dos conteúdos inconscientes, o acervo onírico do

⁶ Manoel de Barros, Poesia Completa - Arranjos para Assobios, 1980 - trecho do poema Água, S.F.

artista pode ser posteriormente acessado e transposto para sua linguagem de trabalho. (...) Embora a narrativa seja fundamental para a memória dos sonhos, usar dos conteúdos como material de criação não implica, necessariamente, interpretá-los, ou tentar materializá-los de maneira literal. (BARONE, 2014, pág 9 e 10).

Do primeiro sonho compus a música “Proteção”. Havia nele uma figura muito presente, gigante, voluptuosa, curiosamente sempre em posição deitada e trazia a energia de uma entidade. Esta figura estava por toda a caminhada em que eu percorri, um trajeto na mata, afilitivo, bastante escorregadio, cheio de lama e com algumas (duas, três) crianças por perto, as quais eu precisava proteger. Enquanto eu, com medo, as protegia, esta entidade me dava força e segurança. Ao fim da caminhada chegamos a uma casa onde, mesmo estando em meio a mata, estaríamos bem e fora de perigo.

A sensação desta figura ficou muito forte em mim após o sonho. Uma entidade, feminina, grandiosa, com um corpo gordo, lindo e potente, e que representava a proteção. Na época eu havia acabado de ler o livro “A Ciranda das Mulheres Sábias” de Clarissa Pinkola Estés, que fala da ancestralidade e da sabedoria feminina. Inspirada neste livro, a entidade do meu sonho foi então nomeada de Ciranda: *“Ah, na madrugada, onde o dia se esconde, eu vi a Ciranda surgir nos meus sonhos, dançando à minha volta, a me proteger”*⁷. Na música eu não falo da caminhada, nem cito as crianças presentes, nem a casa, a “Ciranda” e o tema do medo e da proteção foram os norteadores da composição.

Essa música foi composta em meio a madrugada e alguns choros calados, expressa uma melancolia profunda, um estado presente em mim neste período. O violão e a voz foram, como de costume, as ferramentas para a composição. A dinâmica da música se fez desde sempre muito contida, tanto pelo horário em que eu compus (a madrugada), quanto pelo choro, quanto pelo que eu expressava, não era nenhuma emoção enérgica, a melancolia vinha de mãos dadas com uma certa apatia. Para tentar expressar isso na música utilizei a dinâmica, um violão suave com uma levada pouco ritmada, escolhi como interpretação um canto baixinho, pouco articulado, buscando uma proximidade com a fala, uma melodia cuja tessitura curta, composta de poucos saltos, desenha uma linearidade. As tensões aparecem na melodia por meio de notas, que podem ser entendidas como dissonantes, apoiadas em pontos importantes da letra, por exemplo *“que a vida vai da pé(#11)”*⁸.

⁷ Faixa 8 do álbum Corrente

⁸ Faixa 8 do álbum Corrente.

A música permanece em um ambiente contido e pequeno, sem mudanças bruscas, o momento de maior dramaticidade é a introdução, onde se alcança notas mais agudas e há uma construção de tensão na frase melódica. Houve uma escolha relacionado ao timbre, a ser utilizado como ferramenta interpretativa, para isso ocorreu uma dobra em uníssono da voz (sem letra) e da guitarra, com o intuito de produzir uma cor que mantivesse a leveza da voz aguda e, ao mesmo tempo, intensificasse a dramaticidade da frase melódica. Os caminhos harmônicos ocorrem de forma tonal em cadências bastante recorrentes na música brasileira e com acordes composto com extensões (9, 13, #11). As rítmicas trazem elementos do samba, a percussão faz uso de instrumentos característicos do estilo, como o surdo e o tamborim, de forma leve. Não é uma música carregada de percussão, nem de rítmica, a carga desta canção está na forma suave de expressar emoções profundas, nas tensões pontuais da melodia e na interpretação, tanto da voz quanto de todos os instrumentos presentes.

“Festa Da Despedida” é a segunda canção composta a partir de um sonho, desta vez repleto elementos da minha história, da minha adolescência vivida em Florianópolis/SC, das relações de amizades profundas e duradouras, dos lugares que estávamos sempre, como a Lagoa da Conceição, as dunas e, em especial, a “Ponta das Almas” um ponto da lagoa muito importante para esta turma de amigos, turma que meu amigo Pedro (Cabelo), faz parte.

O sonho foi muito linear e a letra da canção é pautada em contar essa linearidade, são quatro estrofes de um conto. O nome “Festa Da Despedida” foi escolhido pois o sonho, em um cenário natural maravilhoso e inspirador, de águas, montanhas e dunas, com a presença do nascer do sol e as lindas cores produzidas no céu, traz cenas de festa e união, a celebração do estar junto, porém com uma grande despedida, pois a cena final do sonho, o amanhecer, vem com uma falta enorme, Pedro deixa de aparecer no sonho e permanece a sua ausência: *“Ao chegar o amanhecer, tu já não estavas lá, ficamos nós e a lagoa a reverenciar tudo aquilo que fizemos e aprendemos com você, muitas amoras para colher”*⁹.

É uma canção que, assim como “Proteção”, também expressa uma melancolia e uma tristeza profunda, traz ambiências, sensações e imagens. A música acontece em um jogo bastante solto entre os instrumentos. O canto

⁹ Faixa 7 do álbum Corrente

arrastado, sempre “para trás”, com o intuito de provocar a sensação de uma dificuldade de movimento, uma inércia. Nesta canção, os instrumentos rítmicos presentes são bastante usados como recursos de timbres, sonoridades e efeitos, não há uma levada ou a sustentação de um ritmo. O mesmo acontece com o baixo que passeia solto por linhas melódicas que tensionam e relaxam as frases, e que não definem ritmo e levada. O único instrumento que segura um pouco mais uma é o violão, com uma levada que sugere a rítmica do tamborim, sem o compromisso de representá-lo e bastante reduzido na quantidade de células rítmicas, estando livre também para sair da função de suporte.

“Festa da Despedida” possui uma forma bem particular, engendrada pela própria história do sonho, formada por “A A B A C”. A repetição do “A” acontece algumas vezes, com sutis variações melódicas e letras diferentes, que seguem a linearidade da história. O “B” traz uma pequena mudança harmônica e melódica, mas não se distancia muito da parte “A”, o que induz a sensação de apontar um novo caminho, mas não chegar lá de fato. Há uma tensão criada com esse movimento de “ir/não ir” que acho bastante interessante, cria-se toda uma tensão que não se resolve, mas dissolve. A chegada do “C” leva, de fato, a música para outro momento, onde a melancolia presente ganha uma tensão maior através da repetição da melodia e da letra, em contraposição à harmonia, que caminha. Essa repetição e contraposição, faz dessa parte o momento enérgico da música, onde além de acumular tensão há, por fim, uma resolução melancólica e conseqüentemente, nada explosivo. Foi utilizado, com liberdade, um verso e uma menção melódica à uma cantiga de capoeira bastante conhecida: “*era eu era meu mano, era meu mano mais eu*”¹⁰ que invoca uma forte parceria. Na parte “C” também entra um elemento novo, o surdo, fazendo apenas o toque aberto do segundo tempo, trazendo uma dramaticidade. Ao final o surdo, é o último instrumento que sai, permanece um tempo sozinho na intenção de sugerir um elemento fúnebre para a canção.

A harmonia acontece em um tom menor, com uma sonoridade bastante modal, as tensões criadas não são através de acordes dominantes nem trítomos. A cadência, ou sequência harmônica passeia, principalmente, pelos acordes Im, IVm,

¹⁰ Cantiga de capoeira “Era Eu Era Meu Mano, Era Meu Mano Mais Eu” de domínio público.

bIII e bVI, joga com as sonoridades maiores e menores destes acordes e explora a sensação que a mudança de um para o outro traz.

2.2 “ORAÇÃO” E “PÉS PARA QUE TE QUERO” - Pesquisas musicais

As músicas “Oração” e “Pés Para Que te Quero” foram um lugar de pesquisa de materiais sonoros que me interessavam na época. Busquei usar a sensação que estes materiais sonoros me provocavam para expressar as sensações do luto. Foi uma pesquisa interna de busca por elementos sonoros que pudessem representar alguns sentimentos deste processo.

Quando compus “Pés Para Que te Quero” estava lendo a tese do Sérgio Freitas intitulada “Que acorde ponho aqui?”, e a mediantes era o assunto estudado no momento. Estava fazendo alguns testes com a sua sonoridade e as sensações que ela provoca, com o intuito de explorá-la e de entender o seu som, uma aplicação prática da teoria que lia no momento. Por isso esta canção tem a mediantes como um elemento importante na sonoridade e na construção harmônica.

Nessa época eu já estava compondo com um pouco mais de leveza. Me sentia um pouco desapropriada daquela melancolia e apatia expressada em “Proteção” e “Festa da Despedida”, mas ainda um tanto perdida, indo por caminhos sem direção, sem conseguir projetar um futuro, mesmo que curto, mesmo que poucos passos à frente. Era como se conseguisse já caminhar, mas um passo em cada direção, às vezes dava voltas, às vezes ia e retornava, às vezes mudava de direção a cada passo. Os caminhos harmônicos que criei nesta canção busca retratar um pouco essa falta de direção que sentia no momento. A mediantes e a forma com que eu a usei foram os elementos usados para representar esta instabilidade de caminhos e um trajeto tortuoso.

A Partir da cadência “I IV7 I”, bastante comum em bossa nova e alguns sambas, a mediantes entra interrompendo este movimento, se impondo enquanto um novo caminho harmônico a ser percorrido e se torna um novo centro de construção, porém, por pouco tempo, três compassos. Este aparecimento abrupto da mediantes provoca uma sensação de surpresa, muito diferente do que provocaria se ela viesse após uma cadência que a preparasse ou se a construção em torno dela permanecesse e perdurasse mais. Esta mudança constante, de curta permanência,

provoca uma instabilidade na sensação, como se a música não definisse o seu caminho.

A música começa em sol maior, permanece por três compassos, entra a medianta, onde também permanece por três compassos e volta para o tom, isso se repete duas vezes. O “B” da música acontece a partir de um terceiro centro de construção que se estabelece e dura um pouco mais, porém seu ritmo harmônico é mais agitado. Sua finalização tensiona para voltar ao tom, mas aparece interrompendo este processo, novamente, a medianta.

The musical score is written for guitar in G major (one sharp). It consists of six staves of music. Above each staff, specific chords are indicated for the guitar accompaniment. The chords are: Gmaj7, C7, Bmaj7, C#m7, D#m7, Am7, Gmaj7 (first staff); C7, Bmaj7, C#m7, D#m7, C#m7(b5) F#7, Bm7, C#m7(b5) F#7 (second staff, starting at measure 11); Bm7, C#m7(b5) F#7, Bm7, D7, C#7, C7, Bm7 (third staff, starting at measure 19); C#m7(b5) F#7, Bm7, C#m7(b5) F#7, Bm7, D7, C#7 (fourth staff, starting at measure 26); F#7(add13) F#7(b13), Bmaj7, C#m7, D#m7, C#m7 (fifth staff, starting at measure 32); A7, Am7, D7, Gmaj7 (sixth staff, starting at measure 37). The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fig.01

A letra da canção também fala sobre esta instabilidade no caminhar, o sentimento e a sensação de estar perdida, caminhando sem direção: “*Ando como só quem não tem pés, sabe andar, sigo a torto nesse meu caminhar*”¹¹.

Há nesta canção, uma curiosidade sobre a letra que fui descobrir um tempo depois de ter já tê-la composto, o álbum inclusive, já havia sido lançado. A frase final da música “*quem precisa de pés, quando se tem asas pra voar*”¹², é

¹¹ Faixa 11 do álbum Corrente.

¹² Idem

praticamente a mesma frase icônica de Frida Kahlo, organizada diferente: “Para que preciso de pés quando tenho asas para voar?”.

“Oração” foi composta em um momento de interesse meu pela música mineira, pelo seu estilo e pela sua sonoridade. Sempre gostei muito da música mineira e neste momento meu interesse se intensificava por dois motivos. O primeiro foi a pesquisa que comecei a fazer com as músicas do Clube da Esquina, analisei muitas músicas desse repertório com o olhar direcionado a construção da sonoridade modal nas suas composições. Estava tentando entender qual material musical provocava em mim a sensação de ambiência contínua, de ciclo e até algo que me remete a um sentimento espiritual, desassociado de qualquer religião. O segundo, e muito importante, foi o contato recente que havia feito com o seu Prego e Dona Lúcia, Capitão e Capitã do congado de Nossa Senhora do Rosário e Escrava Anastácia, de Tiradentes (MG). No ano de 2017 participei do Festival de Música de Prados, como professora de percussão, o festival dura duas semanas e entre elas há dois dias sem programação. Prados fica perto de Tiradentes, onde fui passear nesses dois dias de folga. Fomos eu e uma amiga que participava do festival como documentarista, lá vimos um pequeno cortejo deste congado para arrecadar dinheiro para o encontro anual de congados de Tiradentes, que acontece desde 2011 no último domingo de julho. Há um tempo eu estudava o congado e os ritmos que existem dentro dessa manifestação cultural, me encantei pela complexidade rítmica, pelas linhas melódicas e pelo caráter espiritual que a manifestação traz. Esse encontro com o grupo de congado foi muito significativo, tanto que no dia seguinte voltamos a Tiradentes em busca do seu Prego (havia descoberto o seu nome). Falamos com uma pessoa, que encaminhou pra outra, que chamou uma terceira e, após horas perguntando na cidade por ele, conseguimos encontrá-lo. Ele nos recebeu em sua casa com muita generosidade e carinho, conversamos, tocamos, aprendi um tanto de cantigas de congo moçambicano e, por fim, fizemos uma pequena entrevista com ele. Foi uma experiência que me nutriu muito, em muitos sentidos, principalmente musical e espiritual, foi um encontro que proporcionou outras idas a tiradentes, outros momentos de tocar junto, consegui levar o Seu Prego para dar uma oficina de Congado no Festival de Prados no ano seguinte e tive a honra da sua partição, e da participação da Dona Lúcia, no meu álbum.

“Oração” nasce então deste momento. A questão entre o espiritual e a música estava presente em mim através de sonoridades como a do Clube da Esquina, de músicas modais, do contato com seu Prego e com o congado e também do meu processo de luto. Escolhi então elementos musicais que me provocavam a sensação de conexão com “algo maior”, não à toa a música chama “Oração”. Este “algo maior” não está vinculado a religiões nem nenhuma crença definida, apenas uma sensação que busquei retratar e provocar com a música. Escolhi trabalhar com uma harmonia modal, um ritmo em 6/8, o moçambique serra abaixo (um dos ritmos que constitui o Congado Mineiro) e melodias que me provocavam êxtase a partir da tensão gerada através de pouco movimento e a sensação de explosão nos momentos que fogem desta inércia. Queria uma ambiência contínua e cíclica.

Esta música não possui letra, aliás, algo que em geral é bastante difícil para mim, por letra depois da música estar pronta. Em geral, quando crio a melodia, já crio com a letra. Esta música teve um processo diferenciado e sem letra resolvi deixar. Não encontrei palavras que expressassem esse sentimento espiritual que queria provocar e por fim optei por não buscá-las mais, criando um sentido ao deixar em aberto as palavras. Além disso ela foi composta utilizando o piano como ferramenta, um diferencial, pois na maioria das músicas eu uso o violão. Acredito que o instrumento que você utiliza para compor sugere novos caminhos e sonoridades, proporcionando outras jornadas criativas.

2.3 “AO MEUS” - Meu pai

Aos meus é uma música forte pra mim, ela nasce na noite em que meu pai morreu quando minha tia me conta que ele apareceu para ela em sonho pedindo-a para preparar-nos, pois havia chegado a sua hora. Aquilo me marcou muito, quando retornei a SP compus a primeira parte da música, onde o eu lírico da canção seria meu pai. A música inicia com um acorde dominante com #11 que passeia de Lá para Si, configurando um vai e vem de tensão que não começa e nem termina em nenhum lugar, apenas encontra, posteriormente, em um acorde menor e uma melodia de notas longas uma suspensão para respirar e então retornar ao conflito.

Depois que fiz essa primeira parte, eu não consegui terminar, não conseguia projetar uma segunda cena, não sabia se ele estava bem, se é que estava de

alguma forma, e se estava o que pensava ou sentia, não conseguia nem brincar de imaginar. A música ficou parada alguns anos, e fui encontrar sua finalização com uma resposta minha, no “B” o eu lírico muda. Quis então que a parte “B” da música mudasse também a sonoridade, como se ela retratasse a mudança do eu lírico da letra, como diferentes vestimentas que caracterizam o personagem que se apresenta. A música tem então duas partes que trazem energias diferentes, embora unidas em um mesmo tema. Para isso, trocar de um compasso de 2/4 para um 6/8 foi fundamental, escolhi trabalhar com uma rítmica baseada no Barravento, a instrumentação com 3 tambores, mais agitada, nervosa, com um desenho melódico incisivo, enérgico e que culmina em uma coda tranquila, ainda que melancólica, onde retoma os acordes dominantes #11 porém com notas longas, o que alteram a energia da primeira parte, e com um tempo de compasso que alternam de 2/4 para 7/8, cuja idéia era enfatizar o primeiro tempo e consequentemente dar foco a quebra da quadratura, o compasso ímpar apareceu nesta música com a intenção de mostrar algo que está quebrado, manco e bastante instável, estando este momento da quebra, associado a letra “não aguentava mais” ou “eu não queria mais”.

A escolha por trocar o ritmo de uma parte para outra foi crucial e bastante eficaz. O contraste causado pelas idas e vindas do Samba ao Barravento, algo bastante utilizado na cultura do samba, provoca um momento de força e acúmulo de energia que quando relaxa, a sensação, minha ao menos, é de alívio. O mesmo alívio conflitante que senti com a ida do meu pai. A sustentação prolongada do acorde dominante com #11 e sua presença enquanto primeiro acorde da música, também contribui para esse acúmulo da tensão.

2.4 “FORA DE MIM” e “POEMA” - Pedacos de um em dois.

“Fora de Mim” foi uma das últimas composição que fiz para este trabalho, não à toa ela possui leveza e humor. Lembro de ser uma época bastante ansiosa, era claramente um outro momento. Conseguia olhar para frente e principalmente para trás. Acho que essa ansiedade e inquietação vinham do novo estado de não ser tomada pelos sentimentos, de poder aceitar algumas coisas e ao mesmo tempo sentir o estranhamento neste aceite, até rir de mim mesma. Para refletir esse agito, essas emoções contraditórias e concomitantes, escolhi um ritmo harmônico acelerado, um acorde por tempo, uma melodia de semicolcheias cujo desenho

melódico se aproxima de uma fala sem respiros, e uma percussão carregada, utilizando por exemplo, 3 tamborins.

É a música com o andamento mais rápido de todo o álbum. A harmonia, bastante comum, faz o ciclo I - VI7 - IIIm - V7, permitindo todas as suas variações, principalmente com relação ao uso de diminutos no lugar das dominantes, com dois acordes por compasso. A levada acentuando sempre a segunda e quarta semicolcheia, provocando uma sensação aérea que puxa a música para frente. A melodia, que repete bastante o ir e vir do “mi” para o “fá” e depois do “si” para o lá” possui uma qualidade inquieta, a partir dessa repetição ela se desenvolve, ocorre alguns respiros melódicos, mas a inquietação não se perde, pois os respiros não são pausas, são apenas momentos de recuperação do fôlego, como fazemos ao estarmos mergulhando, emergimos para encher rapidamente o pulmão de ar e voltarmos ao fundo d'água.

Além da melodia e da harmonia, a intensidade de estímulos se faz presente na levada e na percussão. A levada conjunta de 3 tamborins que se complementam trazem uma carga rítmica que provocam uma certa “pressão” no ritmo e ao mesmo tempo, e não sei bem como explicar isso, o deixa contido, como uma panela de pressão. Na volta da música fica apenas um tamborim, e entram outros elementos que fazem a panela de pressão explodir, são eles a bateria, o pandeiro e o repique de anel. Escolhi essa mudança na instrumentação, por sentir que provocava muito bem a sensação de acúmulo de pressão e o seu estouro. Não há relaxamento neste estouro, a música não relaxa, a harmonia e a melodia seguem na mesma inquietação.

Esta canção tem uma ligação com o “Poema”, faixa N°8 do álbum. A forma desta ligação possui algo contraditório, pois “Poema” está localizado no meio do álbum, no momento mais denso e pesado, onde estão as músicas mais tristes. É um poema que fiz, curtinho, e que gravei com várias vozes minhas, que se cruzam, se repetem, avançam e retomam o que já foi dito, num tom grave, melancólico, profundo e triste, ele diz:

A pedra cai,
mas o barulho n'água nunca chegou a soar,
mais fundo que eu imaginava ser meu próprio fundo,
meu corpo, fundo oco de água salgada,

que escorre de mim toda madrugada.

Na música “Fora de mim” este poema volta a aparecer com a frase *“mais profundo que eu imaginava ser meu próprio fundo, meu corpo, fundo oco, repleto de água salgada, que escorre toda madrugada”*. A ligação contraditória entre as duas é justamente a parte mais densa e triste dizer o mesmo que a parte mais leve e bem humorada, cada uma da sua forma, com suas alterações e principalmente, provocando sentimentos diferentes com o mesmo material.

“Poema” foi gravado e montado em casa, onde eu experimentei o cruzamento das vozes faladas, as tonalidades vocais que queria utilizar, as idas e vindas e as palavras as quais eu queria dar foco. Depois foi encaminhado para o técnico que trabalhou as faixas utilizando alguns efeitos sonoros disponíveis.

2.5 “CORRENTE” - A primeira e a última.

É significativo a primeira música composta nesta fase do luto ser uma das mais leves do trabalho. “Corrente” dá nome ao disco e de certa forma inicia e termina este ciclo da criação do álbum. Inicia o ciclo por ter sido a primeira composição após o momento de silêncio, abrindo os caminhos para a criação, e termina o ciclo pois encerra o disco, na disposição das músicas que retraçam o meu processo, “Corrente” foi escolhida como finalização de tudo, a última música. Bastante simbólico.

A letra conta, em um breve resumo, a história. Começa falando das minhas raízes: *“Nas águas de correntes frias, me banho desde que nasci. Na água doce eu fui batizada, na água salgada foi onde eu cresci”*, falo das minhas perdas: *“Desse berço de onde eu vim, metade de mim já subiu, ficou na imaginação, no cheiro da casa, no olhar do meu irmão”* e finalizo com a sensação da transformação em processo: *“No caminho das águas, a passo que dou, cristализo um punhado, são minhas marcas, minhas impressões, de tudo o que já passou”*.

Escolhi para a canção o ritmo ijexá. Um ritmo que, para mim, expressa uma tranquilidade, uma leveza, uma espiritualidade, uma força e firma um chão e um caminhar. Há algumas levadas neste ritmo e uma delas acentua todo o primeiro tempo do compasso, é uma levada enxuta, soam para mim

como passos firmes e contínuos e que promovem, ao mesmo tempo, uma sensação de movimento, pois o grave no último contratempo do compasso soam como impulsos para essa caminhada. Utilizei esta levada principalmente no tambor, mas ela foi a clave que orientou todos os instrumentos presentes.

Ijexá

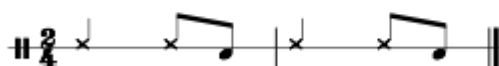


Fig. 02

A canção, “Corrente”, tem três partes. A primeira, o “A”, acontece em lá maior e fala das minhas raízes, traz uma ambiência, uma leveza, imagens de água e uma espiritualidade. Tem duas músicas que me inspiraram muito nessa ambientação, ambas eu conheci no mesmo momento, quando estudava o samba chula e montava um repertório de sambas baianos, composto principalmente por Dorival Caymmi, Batatinha, Roque Ferreira e Roberto Mendes. São esses dois últimos que muito me influenciaram na época. Consigo ver nas canções “Ponto de Nanã” (Roque Ferreira) e “Demanda” (Roberto Mendes) uma influência direta em “Corrente”, principalmente no uso da sequência “I, Ilm, Illm, (Ilm)” permeando a canção.

Em “Demanda” podemos observar o uso da sequência na introdução, no início e no final da música.

Demanda

Roberto Mendes

Intro

5 A7M Bm7 C#m7 Dm6

ê a Bm7 C#m7 ba E7

9 A7M Bm7 C#m7 F#7

Le van ta seu ma cha do de guer rei ro tem de manda no ter rei

13 Bm7 E7 A7M

ro tem de man da

1. E7 2. C#7

2

42 A7M Bm7 C#m7 Dm6

ô ê a ê ê ba ba a

Fig. 03

Em “Ponto de Nanã” podemos observar o mesmo uso na introdução e no início do A, e uma terceira ocorrência no início do B.

Ponto de Nanã

Roque Ferreira

Intro B E7M D#m7 B C#m7

9 D#m7 E7M F#7 B B B B B B B B B B
O xu ma ré me deu dois ba ra

17 C#m7 F#7 B
já s pra fes ta de Na nã Bo ro co

22 B C#m7
a ve lha deu sa das á guas quer mun gun zar

25 D#m7 C#m7 B
seu i bi ri en fei ta do com fi tas e bu zius

Fig. 04

Iniciei “Corrente” pautada nessa sonoridade e com essa sequência abrindo a canção, tanto na introdução, quanto na parte “A” da música, lugar onde mais ocorre a influência das canções citadas de Roberto Mendes e Roque Ferreira. Também utilizei acordes diminutos para ressaltar alguns pontos da música, uso este bastante recorrente de Roberto Mendes em suas canções, recheadas de acordes diminutos.

Corrente

Gabriela Silveira

Intro

A⁷ B⁷ C⁷ B⁷ E⁷ D⁷ /

8 A⁷ B⁷ C⁷ B⁷ E⁷ D⁷ /

15 A⁷ / B⁷(b13) / A⁷ / A⁷ / B⁷ E⁷

25 A⁷ / B⁷ C⁷ B⁷ E⁷ D⁷ A⁷

33 / B⁷(b13) /

Voz

Fig. 05

Outro ponto comum entre “Demanda” e “Ponto de Nanã” e “Corrente”, é uma métrica não convencional, com números ímpares tanto no número de compasso quanto da fórmula de compasso. Em “Demanda” há um compasso de um tempo ao final da introdução, em “ponto de Nanã” as frases melódicas não possuem um ciclo padrão de quadratura, a introdução contém 7 compassos, sendo que, no retorno, onde vai para a casa dois, passa a ter 8, o “A” tem 22 compassos. Em “Corrente” a introdução acontece em 9 compassos, o que no retorno ocorre um cruzamento da clave do agogô, uma vez que ela acontece no ciclo de 4 compassos, assim, ao final da introdução precisa-se reajustar a clave à quadratura da música.

Na parte “B” ocorre uma tonalização para o Lá menor, a escolha de transpor o tom maior para seu similar menor foi feita na intenção de trazer um momento mais dramático para a hora da letra em que eu falo da perda e da falta do meu pai. Ocorrem alguns caminhos harmônicos não tão convencionais e talvez até um tanto confusos, algumas palavras são realçadas por notas

dissonantes na melodia em relação aos acordes. No momento da produção musical essas características foram perdidas por algumas alterações harmônicas feitas (além de “Corrente”, as músicas “Proteção” e “Pelos Cotovelos” também sofreram algumas alterações na harmonia no momento da produção musical). Na versão original a palavra “imaginação” repousa na 13, no compasso 42, e “casa” repousa na #11, no compasso 50, ambas no mesmo acorde (G7) e no mesmo lugar da harmonia, “imaginação” na primeira vez e “casa” na repetição. O “B” encerra em lá maior e encaminha a última parte para o IV grau.



Fig. 06

O “C” traz uma sensação de conclusão e ocorre no quarto grau da tonalidade, uma utilização bastante comum dentro da música popular brasileira. Nos compassos de 10 a 13, ocorre uma convenção pautada em uma segunda levada do ijexá - cuja pequena porém crucial mudança é uma nota a mais no grave - que, juntamente com a pausa da melodia, marca e contrapõe este momento. A movimentação do baixo ocorre em uma frase que se repete, reforça e dá um foco para a convenção.

A seguir a figura procura demonstrar algumas células rítmicas baseadas no ijexá que foram utilizadas para a convenção. Nota-se que as notas agudas são sugestões, variações e possibilidades, incluindo a pausa como uma delas, as notas graves em colcheias no segundo tempo do compasso é o que firma e define a convenção utilizada.

Ijexá na convenção

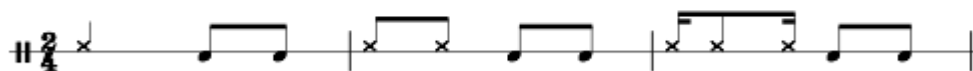


Fig. 07

A parte “C” traz algumas sensações que podem ser inclusive divergentes. Pela ocorrência dos acordes diminutos, um tom de mistério e tensão se apresenta, há também uma firmeza da conclusão sobre algo bastante denso, reforçada pela convenção e pelo acorde que se repete em contraposição com a caída do baixo. Por fim há uma leveza e uma resolução trazida ao final da sessão e é para mim, as sensações que permanecem sobre esta parte da música, as outras sensações aparecem e passam.

2.6 “BRAÇO FORTE”, “CANTO ESPANTO” E “MACURANDA”

Estas três canções foram compostas antes da morte do meu pai. Não fizeram parte das composições criadas no momento do luto e não vieram de forma catártica, como todo o resto do álbum. Porém, são canções que complementam e se relacionam com o trabalho de alguma forma.

“Braço Forte” é uma das minhas primeiras composições e diferente da maioria, ela foi criada com um ano de intervalo entre uma parte e outra, um pouco parecido com o processo de criação de “Aos Meus”. O primeiro verso dela eu fiz no aeroporto, indo visitar meu primo que acabava de se mudar para a Alemanha. Era a primeira vez que visitaria o país, a sensação de aventura, de cruzar o mar, viajar para lugares distantes estava muito forte em mim. Levei um ano para retomar a canção e quando o fiz, foi em Florianópolis, minha casa.

Ela é a única música que, tendo letra, não fala de morte, nem de transformação. Por ser anterior a tudo isso traz um frescor de uma juventude, de uma versão de mim antes de entrar em contato com a dor da perda e tudo que ocorreu em função disso. Por essas razões achei que seria interessante ela abrir o disco, seria o momento em que eu me apresentaria. Ela possui 4 versos e 3 partes

diferentes, muito embora parecidos. O primeiro verso possui uma harmonia feita de acordes maiores com a sétima maior, onde explorei apenas a sonoridade e não me preocupei com cadências e caminhos harmônicos, embora os acordes se concentrem nos graus I, IV e V. Os dois versos seguintes são iguais, mudando apenas a letra, e percorrem uma harmonia bastante comum e despretensiosa e no último verso ocorre uma variação harmônica onde há uma tensão maior causada por uma nota pedal. A canção possui uma pequena melodia instrumental que acontece entre cada verso, como uma ponte, só que recorrente. Por conta deste percurso, sua forma é um tanto diferente, “A p B p B p C”. Para a gravação do álbum eu criei ainda uma melodia instrumental pautada na melodia do verso “B”, com a mesma harmonia e acontece entre um “B” e outro.

“Macuranda”, como eu brinco dizer, é uma canção instrumental, assim como “Oração”. Tal gênero não existe, mas para mim ambas as músicas possuem características de canção, porém sem letra, não que seja somente a letra o divisor dessa água (instrumental X canção), mas é bastante significativo. O que de fato contempla e faz uma canção ser uma canção é uma bela discussão e poderíamos nos estender bastante nela. Particularmente, acredito que ter ou não ter letra não é a única ferramenta que define e difere uma canção de musical instrumental.

Esta música foi um experimento vocal e ela não existe sem as três vozes. Toda vez que tenho que apresentá-la ao vivo é um problema, embora eu possa retirar uma melodia principal e cantá-la e isso ser suficiente para a música ser entendida e reconhecida, “Macuranda” é feita de três vozes. É feita também explorando timbre vocais e formas de expor o som, as entradas e saídas das vozes são detalhes que fazem parte da composição, não são apenas acabamentos e/ou interpretações. “Macuranda!” entrou para o disco muito por conta do resultado sonoro dela e o que ele me causava. Quando a compus não tive intenção nenhuma relacionada a expressar sentimentos, é a única música do disco que foi composta livre deste direcionamento. Porém, ela possui uma força que fez muito sentido estar inserida no disco, é densa, mas não é melancólica, tem energia, mas não tem raiva, tem bastante expressão, livre de letra, causa uma explosão, mas não é triste. Por isso, eu a inseri em um momento que divide as canções densas e tristes das canções onde a leveza passa a fazer parte. Ela simboliza uma passagem. Assim, “Macuranda” passa então a fazer sentido quanto à expressar sentimentos a partir do momento em que ela se localiza dentro do álbum.

Outro fator que me fez colocá-la no álbum foi o fato de não ter letra, compondo junto a “Oração”, este estilo no álbum - se é que podemos chamar assim - que por sinal, gosto muito de cantar.

Por fim, “Canto Espanto”. Esta é talvez a primeira música onde eu canto sobre a morte do meu pai, alguns anos antes dele morrer. Meu pai sofria de uma doença degenerativa e ela era bastante agressiva, ele viveu muitos anos na iminência da morte, tinha uma mente muito forte, mas seu corpo era muito frágil e qualquer coisa poderia desestabilizá-lo. Teve um episódio em que ele foi levado às pressas para o hospital um pouco depois de nos falarmos ao telefone, quando eu senti sua voz muito fraca, sua voz era um termômetro para mim, e isso me deixou preocupada. Enfim, ele retornou do hospital e viveu ainda alguns anos “bem”, dentro do que poderia estar, mas esse acontecimento súbito me fez entender que de fato era por um triz e acho que foi a primeira vez que pensei como seria se ele realmente morresse. “Canto Espanto” fala disso, e por ser antecedente a morte, mas já abordar o tema, é a segunda música do disco.

Esta canção é um xote e o arranjo vocal é um elemento crucial. Quase todas as vezes que as vozes aparecem elas enfatizam notas dissonantes, como 11# e 9. Acho que buscava, talvez, uma sensação de vozes do além, fantasmas, não sei, especulações. Fato é que o arranjo vocal veio para intensificar o que já havia na música, uma tristeza suavizada e uma certa vontade de não querer pensar nem sentir e sim afastar aquilo que me tomava. Portanto, a parte “B” quebra um pouco com a tristeza sutil do “A”. A harmonia desenha bastante caminhos de semitons percorridos pela melodia, e apresenta uma quebra interessante entre uma parte e outra da música. No “A”, a harmonia caminha pela tônica maior, IV7, VIIm6 e bVIIm6 e Vm6, finalizando na tônica com sétima menor. O “B” inicia com o III7, uma mediant dominante, que não resolve, o III7 ocorre como um acontecimento por si só, que segue com o subV7 do bVII7, IIIm7, V7 e tônica que caminha, entre idas e retornos, de meio em meio tom até o VI7, onde finaliza. Uma harmonia composta de muitos acordes maior com sétima menor, cuja influência para mim desta sonoridade vem da música nordestina. Muitos desses acordes são usados sem a função de dominante, o que causa para mim uma sensação de tensão que, como não resolve e nem acumula, apenas caminha, você acostuma e segue com ela, assim como eu acostumei a viver com a possibilidade da morte do meu pai, esta iminência era o comum para mim.

2.7 “VINHETA”

A faixa vinheta, assim como a faixa “Poema”, estão presentes no álbum como elos entre uma parte e outra do todo. A ideia era ter faixas curtas que ocorreriam de forma inesperada e quase efêmera, trazendo mensagens curtas, complementares e marcando passagens e momentos do disco.

“Vinheta” é um trecho de um momento que vivi muito especial, o mesmo momento que depois fez ebulir em mim a música “Oração”, falo do encontro que eu tive com o Capitão Prego e a segunda Capitã Lúcia, do congado em Tiradentes. Fomos recebidas (eu e uma amiga documentarista), com muita generosidade, na casa deles, conversamos, tocamos, cantamos e registramos despretensiosamente aquele encontro. Foi um encontro muito mágico para mim, algo que me fez retomar a curiosidade e um espírito aventureiro que sempre me alimentou e estava adormecido. Ao fazer o álbum eu quis ter aquele momento, aquelas pessoas, aquele ritmo, como parte integrante do trabalho, e queria, com eles, tentar representar um pouco da espiritualidade que pulsou forte em mim naquele momento vivido.

Ouvindo as gravações escolhi uma canção de Congado com o ritmo Moçambique Serra Abaixo - o mesmo que utilizei para a composição de “Oração” - cantada na gravação pela segunda Capitã Lúcia, que diz: “A cigana chorou, chorou, chorou, chorou, sentada na beira do mar, chorou, chorou, chorou”. Chorar foi algo que fiz demais nesse processo do luto e o mar sempre presente em mim e nas minhas criações. Peguei então um trecho desta gravação em que estavam só eles cantando e, permissões pedidas e concedidas, projetei uma sonoridade na minha cabeça. Queria algo um tanto difuso, que desse para entender pouco, como é de fato nos desfiles de Congado, queria uma mixagem com bastante ambiência e um reverb forte, para que aquelas vozes e aqueles tambores se misturassem e tomassem conta do espaço de tal forma que não desse para saber direito de onde vem e o que tocam, criar uma certa confusão, algo semelhante talvez a sonoridade que ocorre quando eles entram nas igrejas.

Assim, “vinheta” vem como uma foto de um momento e um projeto musical com uma maior manipulação do áudio através da utilização de efeitos sonoros. Sou

muito grata a este encontro e a generosidade deles de terem me acolhido em sua casa, compartilhado comigo todo esse saber maravilhoso e ainda participarem do meu disco.

2.8 “PELOS COTOVELOS”

Compus esta canção buscando explorar a rítmica da Toada. Na época fazia na EMESP o curso de Percussão Avançada com Ari Colares, estávamos abordando o assunto das claves e em uma das aulas falamos sobre a toada. Era um ritmo que eu pouco tinha ouvido falar e pouco sabia reconhecer, mas que, curiosamente, possui uma clave que podemos encontrar em melodias de outros gêneros, como samba canção e bossa nova.

Toquei a clave em uma levada simples no violão e a partir desta base comecei a compor de forma bem intuitiva, experimentando acordes e melodias. Na mesma época eu estava viciada no acorde IV#m7(b5) e a cadência que costuma vir com ele dentro de muitos sambas. Para mim causa um impacto muito forte, toda vez que acontece este acorde meu ouvido entra em alerta, me remete a uma melancolia com um tanto mais de força, uma melancolia talvez com raiva, diferente das melancolias que eu vinha representando até então nas outras composições, que eram um tanto mais apática.

Esta canção traz este frescor, se é que podemos chamar assim. Ela segue bastante melancólica, está ainda nas profundezas do álbum, mas ela vem com mais energia, há algo que começa a pulsar. A cadência utilizada a partir do IV#m7(b5), contém essa melancolia enérgica, ela se repete algumas vezes na canção, buscando somar a energia, criando um campo de tensão prolongado. A música possui três momentos - eu não sei se daria para dizer que possui três partes ao falarmos de forma, há uma ambiguidade neste sentido - durante esses três momentos ocorre esse acúmulo gradual e sutil da energia que ganha dimensão maior na terceiro momento, onde a cadência do IV#m7(b5) se repete e onde a melodia, após o momento de ápice no sentido de tessitura melódica, também acontece de forma repetitiva em notas, ritmo e texto. Este terceiro momento, por vir na sequência de um ápice melódico, gera um certo relaxamento e ao mesmo tempo,

pelas repetições ocorridas - melódicas, harmônicas, rítmicas e textuais - um prolongamento da energia acumulada.

Pelos Cotovelos

Gabriela Silveira

Chord symbols and measures shown in the score:

- Measures 1-6: F#maj7, F#° (3), Gm7, C7, F#maj7, F#° (3)
- Measures 7-13: Gm7, C7, Bm7(b5), Bbm6, Am7, D7, Gm7 (3)
- Measures 14-21: C7, Cm7, F7, Bm7(b5) (3), Bbm6, Am7, D7, Gm7 (3)
- Measures 22-27: C7, F#maj7, Dm7 (3), Dbmaj7, C7 (3), Bm7(b5)
- Measures 28-34: Bbm6 (3), Am7 (3), A°7 (3), Gm7, C7 (3), F#maj7

Fig. 08

Esta também foi uma canção que, no momento da produção musical, sofreu algumas alterações harmônicas. Alguns acordes foram realocados e outros deixaram de fazer parte. Mas o uso e a repetição da cadência do IV#m7(b5) se manteve e foi usado de forma a dar foco na força que ela provoca. A reestruturação da música ficou assim:

PELOS COTOVELOS

INTRO

A

TODA(TASSET 2X)

BOSSA

B

The musical score is written in 2/4 time and features two main sections: 'TODA(TASSET 2X)' and 'BOSSA'. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords and melodic lines for guitar and bass.

Chords and Melodic Lines:

- INTRO:** F7M, A^bDIM, Gm7(9), C7(13), C7(13).
- TODA(TASSET 2X):** F7M, A^bDIM, Gm7(9), C7(13), C7(13), B7.
- BOSSA:** B^b7M, C/B^b, Am7, E^b7(9), Dsus(9), D7(9).
- Section B:** Bm7(b5), C/B^b, Am7, Dm7M, Dm7.
- Section B (continued):** G7(13), G7(13), Gm7, C7(9), Bm7(b5), B^bm6.
- Section B (continued):** F⁹/A, Cm6, Bm7(b5), B^bm6.
- Section B (continued):** Am7, Dm7, D7(9), G7(13), G7(13), C⁺sus, C7(9).
- Section B (continued):** F7M, C7(9), C7(9).

Fig. 09

A melodia está bastante pautada na clave, mas a levada da música com o tempo e o momento de passar a canção para o grupo tocar, acabou se transformando muito. Primeiro se aproximou da bossa nova, depois, ao trazer as canções pro grupo e montar os arranjos, a música passou a ter um toque de bolero, foi usado o bongô para a gravação, o que direciona totalmente a escuta, e a levada (não só do violão) tornou a mudar novamente. Ao final, “Pelos Cotovelos” não é

toada, nem bolero, nem bossa nova, é algo que passeia e contém elementos desses universos.

É muito interessante o processo de transformação do que você cria quando é tocado por outras pessoas. Estive a todo momento aberta, pois era importante para mim que cada um ali do grupo pudesse trazer a sua musicalidade, ao mesmo tempo queria manter a essência das composições para que elas, mesmo se transformando, não se perdessem. É um equilíbrio interessante de jogar, hora o peso tende para um lado, hora para o outro. A ideia de compor a partir da clave da toada não foi com o intuito de compor uma toada tradicional e sim de compor a partir de um material musical novo para mim e ver o que de novo traria para as minhas composições. Essa é uma ideia que pauta todo o álbum, criar, tocar e cantar livremente a partir de referências da música da cultura popular brasileira, as composições passeiam por baião, xote, maracatu, bossa nova, ijexá, samba, congado (moçambique) e toada. Em todas elas busquei trazer referências sonoras dos estilos, gêneros e ritmos, e ao mesmo tempo não me comprometer em representá-los. A maioria dos ritmos brasileiros estão vinculados a toda uma cultura e expressão de um povo cujo significado não se resume a música muito menos a rítmica tocada, um maracatu não é apenas o toque que fazem as alfaias e o gonguê, há toda uma cultura por trás desse ritmo. Quando falo do meu não comprometimento em representá-los é por um respeito a isso, não é este o meu lugar de fala. Mas me maravilho com as expressões populares brasileiras e elas me alimentam muito, portanto, são elementos cruciais nas minhas composições.

A mistura que “Pelos Cotovelos” possui, representa o lugar que me encontro. Minhas raízes são mineiras, mas cresci toda minha vida em Florianópolis e agora, moro a mais de 10 anos em São Paulo. Quando criança, na escola em floripa, eu era a mineira da turma, nas férias em minas, eu era a manézinha da ilha, e aqui em São Paulo as pessoas reconhecem um sotaque diferente, que não é daqui, mas também não reconhecem da onde vem, porque desde sempre foi de um lugar e de lugar nenhum. Assim também são minhas composições.

3. ***Nunca dê um nome a um rio: Sempre é outro rio a passar* (Mário Quintana) ¹³ - As reflexões.**

3.1 SUBJETIVIDADE, OBJETIVIDADE, RACIONAL E INTUITIVO

Este trabalho fala sobre o processo composicional do álbum *Corrente* a partir de um olhar voltado às subjetividades e a expressão das mesmas em canções. Os relatos acima feitos sobre as composições do disco trazem elementos subjetivos que me permeavam no momento - situações vividas, encontros, sentimentos, emoções, estados psíquicos, físicos e afetivos -, trazem também elementos técnicos musicais que foram escolhidos na hora da criação, na intenção de representar e expressar o que sentia, o que vivia.

Entramos aqui no campo da discussão sobre subjetividade e objetividade de um processo composicional. Dentre tantas possibilidades existentes de processos criativos, a criação do álbum *corrente* encontrou ressonância no pensamento de Fayga Ostrower, e é a partir dele que falaremos sobre a criação. Em seu livro *Criatividade e Processos de Criação* (1977), diz que o ato de criar é o ato de dar forma, “(...) criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura.” (OSTROWER 1977). Além da ordenação e da organização, no ato de criar também ocorre as ações de relacionar e significar o objeto criado, como explica Ostrower:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse "novo", de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, Fayga, 1977, pág.2)

Segundo Ostrower, a subjetividade é formatada e expressada por meio de uma ordenação e configuração, a este processo ela se refere como “a objetivação de um conteúdo expressivo”.

por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a expressão subjetiva em comunicação subjetivada. (OSTROWER, Fayga, 1977pág.9)

¹³ Mário Quintana, *Canções*, trecho do poema “Canção do Dia de Sempre”.

Portanto, quando falamos da objetividade em um processo de criação, nos referimos ao ato de dar forma a expressão subjetiva de um indivíduo.

Além da objetividade e subjetividade, Ostrower traz outros dois elementos, também contrapostos, que atuam no ato de criar, a intuição e o racional. A ação de ordenar (entendida agora como a objetivação) subjetividades convoca escolhas e associações, que são, por sua vez, dadas de forma intuitiva. A ação consciente de fazer escolhas não está isenta da atuação do subconsciente na hora de relacionar.

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem, como será visto mais adiante, toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 2.)

Segundo Ostrower, as escolhas e as relações são feitas a partir de processos intuitivos, enquanto que o ato ordenar e significar são processos racionais:

Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. Entretanto, mesmo que a sua elaboração permaneça em níveis subconscientes, os processos criativos teriam que referir-se à consciência dos homens, pois só assim poderiam ser indagados a respeito dos possíveis significados que existem no ato criador. (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 2.)

Seguindo o pensamento de que a subjetividade na criação é a parte que envolve o relacionar e o significar, e a objetividade é a parte de ordenar e dar forma, a atuação do racional e do intuitivo ocorre simultaneamente nestes dois momentos.

As colocações de Fayga Ostrower se relacionam com as de Luciana Barone quando, em seu artigo “Inconsciente, Subjetividade e Processo de Criação”, já mencionado no capítulo 2, Barone fala da utilização dos sonhos, como material de criação advindo do subconsciente, a ser objetivado e elaborado por meio da linguagem artística.

Como material de criação, o sonho alimenta imagens que podem ser metaforicamente elaboradas por meio da linguagem artística. (BARONE, 2014, pág.9)

A linguagem artística, ou qualquer que seja a ferramenta utilizada, é o meio por onde a subjetividade será objetivada e expressada a partir de processos intuitivos e racionais. Caberá ao sujeito utilizar de seus saberes para esta elaboração.

Outro ponto bastante importante de mencionar ao falarmos de processos criativos, é a cultura. Ostrower considera os processos criativos na “interligação dos dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural”. Segunda ela, é no nível cultural que se elabora a natureza criativa no homem, ou seja, os sentidos e significados atribuídos à representação de uma subjetividade são compartilhados entre indivíduos por meio do contexto cultural em que estes se inserem:

O potencial consciente e sensível de cada um, se realiza sempre e unicamente dentro de formas culturais. (...) entendemos que precisamente na integração do consciente, do sensível e do cultural se baseiam os comportamentos criativos do homem. (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 3.)

Quando eu crio, ou, quando eu objetivo a minha expressão subjetiva, o sentido e o significado dado reverbera em outras pessoas pois são atributo próprios de uma mesma cultura.

No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura.” (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 1.)

Por isso se tornam tão pertinentes pesquisas autoetnográficas, pois o indivíduo representa a cultura na qual ele está inserido, e, estando legitimado pela sua cultura, seu trabalho se torna relevante ao social.

Não posso deixar de comentar que o Livro da Fayga Ostrower “Criatividade e Processo de Criação”, me fez encontrar parágrafos sobre o processo de criação que pareciam descrever o meu. Vou elencar alguns pontos trazidos por ela que, de certa forma, contemplam o meu processo de criação do álbum Corrente e que achei bastante interessante.

Em seu livro, Ostrower traz a “tensão psíquica” como um ponto importante no processo de criação e a coloca como uma motivação interior, um elemento cujo jogo de equilíbrio e elaboração, trazem material para o processo criativo:

A tensão psíquica pode e deve ser elaborada. Assim, nos processos criativos, o essencial será poder concentrar-se e poder manter a tensão psíquica, não simplesmente descarregá-la. Criar, significa poder sempre recuperar a tensão, renová-la em níveis que sejam suficientes para garantir a vitalidade tanto da própria ação, como dos fenômenos configurados. Embora exista no ato criador uma descarga emocional, ela representa um

momento de libertação de energias...). (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 11.)

Ostrower também comenta como este estado psíquico, em um certo nível, pode atuar de forma contrária a uma motivação de criação:

Pode acontecer, evidentemente, que no indivíduo a tensão psíquica chegue a se constituir quase que exclusivamente de conflitos emocionais e que estes assumam proporções tamanhas que em torno deles gire toda a existência afetiva de uma pessoa. Nesse caso, os conflitos podem tolher-lhe as potencialidades básicas. A pessoa então talvez nem seja mais capaz de criar; talvez não seja nem mesmo capaz de viver. (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 11.)

Entendo que este estado de tensão psíquica descrito por Ostrower, que acarreta até em uma incapacidade de criação, foi o que me passou, quando fiquei dois anos sem conseguir compor.

Outro ponto interessante que Ostrower comenta e que também é bastante pertinente ao processo de criação do álbum “Corrente” é a questão do tema. A autora afirma que o conflito psíquico interviria na produção artística de forma a dar o tema das criações, bem como ocorreu comigo, as criações do álbum recorrem ao tema de morte, vida e transformação.

Não acreditamos que seja o conflito emocional o portador da criatividade (...) O conflito pessoal não poderá em si ser confundido nem com o potencial criador existente na pessoa, nem com a capacidade de elaborar criativamente um conteúdo. Ao contrário. O quanto existe de elaboração visível na obra artística, nos indica exatamente a medida de controle que o artista ainda pôde exercer sobre seu conflito. O que o conflito faria, dada sua área e sua configuração particular em cada caso, ao intervir na produtividade de um artista, seria eventualmente propor a temática significativa por ser ela tão imediata e relevante para a pessoa. (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 11.)

Importante ressaltar, como a autora mesmo defende, que estes conflitos psíquicos não são em si a potência criativa de uma pessoa, nem a sua capacidade de elaborar, ou criar, e como bem complementou Fábio Cintra em uma de nossas conversas sobre o trabalho: “inclusive porque a gente é capaz de inventar tensões imaginando-as a partir de uma estímulo que recupera memórias (afetivas, físicas ou outras)”.

Por fim, Ostrower traz alguns sentimentos que podem ser provocados pelo processo de criação e que me ocorreram neste processo de composição a partir da

vivência do luto e o significado de renovação e reestruturação que este processo teve para mim.

Mais fundamental e gratificante, sobretudo para o indivíduo que está criando, é o sentimento concomitante de reestruturação, de enriquecimento da própria produtividade, de maior amplitude do ser, que se libera no ato de criar. Menos a potência descarregada, do que a potência renovada.” (OSTROWER, Fayga, 1977, pág 11.)

3.2 CARTA À DONA MIRIAM

São Paulo, outubro de 2022.

Oi vó,

Faz tempo que não te escrevo, saudades das nossas trocas de cartas. Tenho elas todas guardadas e de tanto em tanto eu leio uma ou outra para sentir o seu carinho. Quando você morreu a Tina achou um bauzinho onde você guardava todas as cartas que eu te escrevia, isso encheu meu coração de amor.

Bem, resolvi te escrever porque, bom, você é uma das minhas referências de leituras e escrituras - e isso eu digo isso até na música que fiz para você, lembrando do “causo” que você me contava de quando eu era pequena e falei que não precisava mais de livro de presente de aniversário pois a minha biblioteca já estava cheia, hoje rio de mim pequena - e ultimamente tenho pensado bastante sobre a escrita que estou buscando para o meu TCC ao falar do meu trabalho artístico, mais especificamente meu álbum “Corrente”. Então não pude deixar de pensar em você.

No início achei difícil encontrar referências dessas escritas, me senti um tanto só e outro tanto insegura, me apresentar em um TCC já rompendo algumas tradições enraizadas...quem sou eu, afinal, para fazer isso? Mas aos poucos fui encontrando respaldo em trabalhos de mestrados e doutorados. Fiquei então mais confiante. Encontrei trabalhos muito legais, uns trazem poemas, outros trazem escritas fragmentadas, outros não só apresentam uma escrita diferenciada, mas também a formatação, sem capítulos, sem títulos... enfim, achei tudo muito interessante.

Na pesquisa pelo tema das subjetividades (outro ponto importante do meu trabalho), uma amiga, muito muito querida, me indicou o trabalho Rumores Discretos da subjetividade (adorei o nome), da Rosane Preciosa (adorei o nome #2), porém o que mais me interessou e me inspirou neste trabalho, foi a escrita e a formatação. Ela chamou sua bibliografia de “Casa de Força”. Gostei muito, me deu vontade de ir neste trilho também. Logo eu pensei em duas músicas, “Casa Forte” do Edu Lobo e “Casa Aberta” do Milton Nascimento, a força e a abertura são duas qualidades que admiro muito. Uma casa (bibliografia) forte sustenta e tem bases firmes, uma casa (bibliografia) aberta é um lugar de compartilhamento e troca. Me parecem duas qualidades muito boas para orientar e representar uma bibliografia. O que você acha?

Vó, agora pensando, você é uma das referências pra mim sobre escrita e leituras, mas não acadêmicas. Curioso eu ter te acessado durante um trabalho que é acadêmico porém feito em uma escrita livre, criativa e poética. Tenho pensado, agora quase ao fim, sobre o que de fato é o meu trabalho, confesso que ainda estou tentando entendê-lo. Achei que ele seria sobre a subjetividade e a objetividade no meu processo de criação do álbum, foi inclusive o que eu escrevi na carta pro pai (pois é, escrevi para ele também!) ao tentar explicar o meu TCC, mas a verdade é que, apesar de ter isso como um ponto bastante presente no trabalho, não é isso.

Acho que este meu trabalho é, na verdade, um grande depoimento. Nele eu falo das minhas composições, dos meus processos criativos, tem alguns elementos técnicos que comento sobre música, falo das minhas criações relaciono-as ao meu momento de vida, pessoal e artístico. Os fato que me ocorreram, o que eu pesquisava, o que eu gostava, o que eu sentia, o que eu queria, e como isso se deu em forma de música. Claro, isso tem a ver com a subjetividade e a objetividade da criação, muito do que li desses autores que comentei parecia descrever o meu processo, achei impressionante, mas eu o meu trabalho não é uma pesquisa sobre esta relação. Porém, a subjetividade está presente, é fato. A subjetividade entra no meu trabalho não como objeto de pesquisa, mas sim como um modo de pesquisa, como disse meu orientador sobre o meu trabalho: a subjetividade pede passagem.

Ah, vó, hoje encontrei a Tina e a Tia Luca, elas estão aqui em Sampa e amanhã faremos algo aqui em casa para elas conhecerem a casa nova. Hoje fomos na imersão do Monet, que está tendo no parque Villa Lobos. Simplesmente demais. Lembrei muito de você. Você teria adorado. Acho que a Vó Hilza também, a Tina

contou um caso dela muito engraçado, foi bom lembrá-la, tenho menos memórias com ela, afinal, ela se foi mais cedo. Engraçado, estar com elas hoje me fez pensar nas mulheres da família, principalmente as que me antepassaram. Depois pensei em todos que me antepassaram. Vô Everson morreu essa mês e Vó Marlene há alguns meses. Pouco costumamos saber das histórias anteriores, né? Me deu muita vontade de saber mais, quem foram vocês? Me conta da sua mãe, da sua avó, do seu pai...

Um beijo, cheio cheio de carinho.

Da sua neta, Gabi.

3.3 CON(vites)SIDERAÇÕES FINAIS

Com vida lhes fiz um convite sobre a morte,

Com morte me fiz um convite à vida.

A borboleta, que tanto nos persegue com sua transformação,
não entrou em casa.

Acho que não a convidei.

Mas a casa inundou. Convidei a água.

Ela entrou.

Convidei quem pude,

só pude com quem me entrasse pelas pequenas brechas.

Acho que borboletas não passam por pequenas brechas.

Tentei convidar o fogo,

acho que ele passa por pequenas brechas.

Mas ele muito me exigia, eu tinha pouco para dar.

Ele apagou.

Virou cinza.

Transformou. Será que ele entrou?

A terra não precisa de convite, nem o vento.

Sou feita delas, já estão dentro.

Acho que ando bem conviteira.

Gostei.

To de casa aberta!

Gostei.

Vai um novo convite?

Vou convidar vocês... será que entrarão?

Convite pra quê?

Pro tronco da casa que me decompõe,

Nele cantam os meus quintais,

Às vezes, a noite me grilo,

Às vezes o tempo pausa nos varais.

Gosto.

To de casa forte!

Gosto.

Aceita o convite?

Convite pra quê?

Pra escutar o olho que se pinta com a seiva bruta,

Pra escutar o vento que te (me) perceveja,

Pra escutar Cecília que sussurra,

Pra escutar a retina na asa do vento,

Pra escutar o tronco do temporal.

Porque eu sei das primaveras quando eu volto sempre inteira.

Estão prontos?

Link para ouvir as con(vites)siderações finais:

https://soundcloud.com/gabriela-silveira/con_vites_sideracoesfinais

Bibliografia ou Casa Forte, Casa Aberta:

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. *A pesquisa situada e a autoetnografia performativa: apaziguando o conflito das faculdades*. Anais do PERFORMUS' 20 VIII Congresso Internacional da ABRAPEM, 2020, 108-116
(<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003034594.pdf>)

BARONE, Luciana P. C. *Inconsciente, Subjetividade e Processo de Criação*. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 20-38, 2014.
(DOI: 10.20396/pita.v4i1.8634711)

BARROS, Manoel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENETTI, Alfonso. *A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística*. *OPUS*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

Carolyn Ellis, Tony E. Adams & Arthur P. Bochner. *Autoethnography: An Overview*. Fórum Qualitative Social Research. Volume 12, No. 1, Art. 10 – January 2011

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
(DOI:10.11606/D.27.2014.tde-27022015-160605)

LYRA, Luciana F. R. P. *Escrita Acadêmica Performática...Escrita F(r)iccional: Pureza e Perigo*. Urdimento, Florianópolis, V.2, n.38, ago./set. de 2020.
(DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200033>)

MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

QUINTANA, Mário. *Canções*. São Paulo. Editora globo, 1994.

SANTOS, S. M. A. *O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios*. Plural, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017.
(DOI:10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2017.113972.)

SIQUEIRA, Rosane Preciosa. *Rumores Discretos da Subjetividade*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

ANEXOS

Festa da Despedida

Gabriela Silveira

Chord symbols and measure numbers:

- Measures 1-9: Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷ (triplets).
- Measures 10-15: A^bmaj⁷, Am⁷(b⁵), D^bmaj⁷.
- Measures 16-23: Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷ (first ending).
- Measures 24-31: Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷ (second ending).
- Measures 32-38: A^bmaj⁷, E^bmaj⁷, A^bmaj⁷, E^bmaj⁷, A^bmaj⁷, E^bmaj⁷, A^bmaj⁷, E^bmaj⁷.
- Measures 39-45: Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷.
- Measures 46-48: Am⁷(b⁵), Am⁷(b⁵)/B^b, B^o.

Oração

Gabriela Silveira

Cm⁷ / Cm(maj⁷) / Fm⁷ / A^bmaj⁷ /

10 Cm⁷ / Cm(maj⁷) / Fm⁷ / A^bmaj⁷ / / /

20 E^bmaj⁷ / / / Cm⁷ / / A^bmaj⁷ E^bmaj⁷

29 A^bmaj⁷ E^bmaj⁷ A^bmaj⁷ E^bmaj⁷

33 Bm⁷(b⁵) / E^bmaj⁷ / / /

Aos Meus

Gabriela Silveira

A7(♯11) / B♭7(♯11) / A7(♯11) / B♭7(♯11) / A7(♯11) /

11 B♭7(♯11) / A7(♯11) / B♭7(♯11) / F♯m7 G7

19 F♯m7 G7 F♯m7 E7 3 3 1. Am7 / Dm7 / Am7 3

28 / Dm7 E7 2. Am7 / Dm7 / Am7 / Dm7 G♯7 C♯m7

40 G♯m7 C♯m7 G♯m7 C♯m7 F♯m7 C♯m7 F♯m7

47 Bm7 C° C♯m7 D° F° A♭° F♯m7 B♭7(♯11) A7(♯11) /

53 A7(♯11) B♭7(♯11) A7(♯11) / A7(♯11) B♭7(♯11) A7(♯11) /

59 A7(♯11) B♭7(♯11) A7(♯11) / A7(♯11) B♭7(♯11)

63 A7(♯11) / A7(♯11) B♭7(♯11) A7(♯11)

Pés Para que Te Quero

Gabriela Silveira

Gmaj7 / C7 / Bmaj7 C#m7 D#m7 Am7 Gmaj7 /
 11 C7 / Bmaj7 C#m7 D#m7 C#m7(b5) F#7 Bm7 C#m7(b5) F#7
 19 Bm7 C#m7(b5) F#7 Bm7 D7 C#7 / C7 Bm7
 26 C#m7(b5) F#7 Bm7 C#m7(b5) F#7 Bm7 D7 C#7
 32 F#7(add13) F#7(b13) Bmaj7 C#m7 D#m7 C#m7
 37 A7 / Am7 D7 Gmaj7

Fora de mim

Gabriela Silveira

D^{maj7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} F^{#m7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} D^{maj7} B^{7(b13)}

6 Em⁷ A^{7(add13)} F^{#m7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} D^{maj7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)}

11 F^{#m7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} D^{maj7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} D^{maj7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)}

17 F^{#m7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} D^{maj7} F^{#m7(b5)} B⁷ Em⁷ G⁷ F^{#m7(b5)} B⁷

23 Em⁷ G⁷ F^{#m7(b5)} B⁷ B⁹ / A^{b7(b5)} /

29 G^{maj7} / F^{#m7} / 1. A⁷ / 2. Em⁷ A⁷ E^{b7maj7}

38 / Em⁷ B⁹ Bm⁷ E⁷ A^{7(sus4)} / / /

47 D^{maj7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} F^{#m7} B^{7(b13)}

50 Em⁷ A^{7(add13)} D^{maj7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} F^{#m7} B^{7(b13)} Em⁷ A^{7(add13)} D^{maj7}

Braço Forte

Gabriela Silveira

Ad Libitum

Chords and notation for the first system (measures 1-14):

- Measure 1: Dmaj7
- Measure 2: Amaj7
- Measure 3: Gmaj7
- Measure 4: 3
- Measure 5: 3
- Measure 6: 3
- Measure 7: Bm7 A7(add13)
- Measure 8: Dmaj7
- Measure 9: 3
- Measure 10: 3
- Measure 11: 3
- Measure 12: 3
- Measure 13: 3
- Measure 14: 3

Chords and notation for the second system (measures 15-27):

- Measure 15: Bm7 A7(add13)
- Measure 16: Dmaj7
- Measure 17: Amaj7
- Measure 18: Gmaj7
- Measure 19: Dmaj7
- Measure 20: Gmaj7
- Measure 21: 3
- Measure 22: Bm7 A7(add13)
- Measure 23: Dmaj7
- Measure 24: Amaj7
- Measure 25: Gmaj7
- Measure 26: Dmaj7
- Measure 27: Gmaj7

Chords and notation for the third system (measures 28-36):

- Measure 28: Gmaj7
- Measure 29: Bm7 A7(add13)
- Measure 30: Dmaj7
- Measure 31: Bm7
- Measure 32: A7(add13)
- Measure 33: Dmaj7
- Measure 34: Amaj7
- Measure 35: Dmaj7
- Measure 36: Amaj7

Chords and notation for the fourth system (measures 37-45):

- Measure 37: Dmaj7
- Measure 38: Amaj7
- Measure 39: Dmaj7
- Measure 40: Amaj7
- Measure 41: Dmaj7
- Measure 42: Amaj7
- Measure 43: Dmaj7
- Measure 44: Amaj7
- Measure 45: Dmaj7

Chords and notation for the fifth system (measures 46-54):

- Measure 46: Amaj7
- Measure 47: Dmaj7
- Measure 48: F#m7
- Measure 49: Gmaj7
- Measure 50: 3
- Measure 51: Bm7
- Measure 52: E7/B
- Measure 53: Em7/B
- Measure 54: 3
- Measure 55: 3
- Measure 56: 3
- Measure 57: 3
- Measure 58: 3
- Measure 59: 3
- Measure 60: 3

Chords and notation for the sixth system (measures 61-69):

- Measure 61: Bm7 A7(add13)
- Measure 62: Dmaj7
- Measure 63: Bm7 A7(add13)
- Measure 64: Dmaj7
- Measure 65: Bm7 A7(add13)
- Measure 66: Dmaj7
- Measure 67: Bm7 A7(add13)
- Measure 68: Dmaj7
- Measure 69: Dmaj7

Canto Espanto

Gabriela Silveira

Chorus (Measures 1-6)

Chords: Bb6/9, F(sus9), Bb, Bb+7, Bb, Eb+7, Eb7

Voice 1:

Voice 2:

Voice 3:

Chorus (Measures 7-13)

Chords: Bb6/9, Bb7(add9), Gm6, Gbm6, Fm6, /, Gm6

Voice 1:

Voice 2:

Voice 3:

Chorus (Measures 14-20)

Chords: Gbm6, Bb7(add9), /, F(sus9), Bb6/9, F(sus9), Bb

Voice 1:

Voice 2:

Voice 3:

2

20 $B\flat^{+7}$ $B\flat$ $E\flat^{+7}$ $E\flat^7$ $B\flat^9$ $B\flat^7(\text{add}9)$ Gm^6 $G\flat m^6$

Voice

Voice

Voice

27 Fm^6 Gm^6 $G\flat m^6$ $B\flat^7(\text{add}9)$ $B\flat^7$ C^7 $C\sharp^7$ D^7

Voice

Voice

Voice

34 $B\flat^7$ A^7 Dm^7 F^7/C $B\flat^7(\sharp 11)$ $A\flat^7(\sharp 11)$

Voice

Voice

Voice

40 $G\flat^7(\sharp 11)$ $B\flat^7/D$ $A\flat^7/C$ G^7/B G^7 D^7 $B\flat^7$ A^7

Voice

Voice

Voice

Macuranda

Gabriela Silveira

Am⁷(add13) Dm⁷(add9) Am⁷(add13) Dm⁷(add9)

Am⁷(add13) Dm⁷(add9) Am⁷(add13) Dm⁷(add9)

6 Bm⁷(b5) E⁷(sus4) A⁷(sus4) Dm⁷(add9) Am⁷(add13) Dm⁷(add9)

Bm⁷(b5) E⁷(sus4) A⁷(sus4) Dm⁷(add9) Am⁷(add13) Dm⁷(add9)

11 Am⁷(add13) Bm⁷(b5) E⁷(sus4) A¹³(sus4)

Am⁷(add13) Bm⁷(b5) E⁷(sus4) A¹³(sus4)

2

16

Voice

Voice

Voice

$A^7(\text{add}13)$

$D^{\text{maj}}7(\sharp 11)$

$D^{\text{maj}}7(\sharp 11)$

$A^7(\text{add}13)$

$D^{\text{maj}}7(\sharp 11)$

$D^{\text{maj}}7(\sharp 11)$

1.

2.