

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIOGRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DEPÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO E
DOUTORADO**

Tese de Doutorado

**“MÚSICA DOMÉSTICA”: EM DIREÇÃO À COMPOSIÇÃO DE MÚSICA
GRAVADA**

por
Luciano de Souza Zanatta

Tese submetida como requisito parcial
para obtenção do grau de Doutor em
Música; área de concentração:
Composição

Orientador
Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre
2007

Para Cláudia e Carolina, que me dão mais do que seria justo pedir.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, que me acompanhou durante anos, da graduação ao doutorado; de quem aprendi a admirar e respeitar os sólidos conhecimentos musicais; de quem recebi incentivo para desenvolver um caminho pessoal; de quem recebi respeito pelo meu trabalho e paciência com relação aos momentos de dificuldade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, coordenação, colegas e professores, pelo ambiente de incentivo e por tornar possível meu desenvolvimento acadêmico.

Ao CNPq, pela concessão de bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho.

Aos músicos que participaram das gravações, em especial a banda Relógios de Frederico.

À minha família, pelo carinho.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
2 Objeto e Metodologia	
2.1 Delimitação do Objeto.....	6
2.2 Discussão do método – fenomenologia.....	14
2.3 Importância para a área.....	25
3. Composição Abstrata	
3.1 Referências composticionais.....	28
3.2 Elaboração do catálogo de esboços - critérios e objetivos.....	32
3.3 Processos	
3.3.1 Tempo.....	40
3.3.2 Timbre.....	46
3.3.3 Estrutura	
3.3.3.1 Grooves.....	51
3.3.3.2 Contraponto.....	69
3.3.3.3 Harmonia.....	81
3.3.3.4. Melodias vocais.....	84
3.3.3.5. Letras.....	90
4. Estúdio	
4.1 Arcabouço conceitual.....	94
4.2 Processos	
4.2.1. Seqüências.....	100
4.2.2. Amostragem.....	105

4.2.3. Síntese.....	111
4.2.4. Composição MIDI.....	112
4.2.5. Gravação.....	115
4.2.6. Mixagem.....	121
5 – Conclusão.....	144
6. Referências Bibliográficas.....	150
7. Anexos	
 7.1 Partituras	
 7.1.1. Onde tu tá?.....	154
 7.1.2. Regulação.....	166
 7.1.3. Madeira Catota.....	175
 7.1.4. Impecável Maré Mansa.....	183
 7.1.5. Guacamole.....	199
 7.1.6. Proxémica.....	214
 7.1.7. Música Brasileira.....	223
 7.1.8. Tá ruim, gauchinha?.....	234
 7.1.9. Fluxo-chave.....	242
 7.1.10 Palavra-ônibus.....	247
 7.1.11. Subindo as Letrinhas.....	253
 7.2. CD.....	261
 7.3. Ficha Técnica do CD.....	262
 7.4. Letras.....	263

ABSTRACT

RESUMO

O presente trabalho é uma investigação a respeito do processo composicional de música gravada. Buscou-se, através de reflexão, identificar e descrever os momentos do processo de tomada de decisões que ligam as composições à gravação, de modo que torne o conteúdo técnico e estético da gravação também conteúdo composicional. O objeto composicional final deste trabalho é um disco, tendo este termo o sentido tanto de objeto físico como o sentido conceitual de agrupamento de composições. A utilização da fenomenologia como abordagem teórica da reflexão permitiu a identificação de duas situações distintas, “composição abstrata” e “estúdio”, com processos mentais específicos que se ligam à *stream of consciousness* do compositor no processo de concretização em realidade do objeto musical sônico-temporal.

1 Introdução

Durante o ano de 2001, na preparação de um disco individual de composições, escrevi uma peça para três pianos. Convidei uma pianista conhecida para ser uma das intérpretes nesta gravação e, convite aceito, pusemo-nos a conversar sobre os resultados pretendidos. Eu falava de uma certa unidade sonora que eu queria entre os três pianos, o que demandaria dos intérpretes um esforço de uniformização da performance e uma escolha de instrumentos sem muitas discrepâncias timbrísticas. Durante a conversa, a peça passou por duas transformações. A primeira transformação foi de peça para três pianos para peça para piano a seis mãos, eliminando variedade de instrumentos. A segunda transformação foi de peça a seis mãos para peça para um piano e três vezes o mesmo pianista, eliminando as diferenças de performance entre os intérpretes. Esta segunda transformação colocava a peça em um território de impossibilidades, se considerados os paradigmas tradicionais da música de concerto. É evidente que tal performance não é possível ao vivo, mas a combinação de um intérprete e suas performances gravadas também não era o que se pretendia. O que não demorou a ficar claro é que a peça que eu escrevera só tinha uma possível realização. Esta composição só poderia existir do modo como fora planejada se existisse como gravação, onde o mesmo intérprete tocaria três vezes, performances que seriam superpostas gerando a performance final da peça.

Projetar e antecipar a gravação durante a composição estava longe de ser uma novidade. Da mesma forma, realizar versões alternativas, para palco e gravação, de uma mesma obra era uma prática comum no meu trabalho. O sabor de novidade daquela reflexão foi perceber que o processo composicional daquela composição fora em tal medida

permeado pela gravação que, mesmo aparentemente sem exigir nenhum recurso eletrônico para a execução, a peça habitava inexoravelmente o ambiente da música gravada.

As reflexões posteriores correram na direção de perceber como e em que momento esta permeação do processo composicional pela gravação ocorre. Quais seriam as decisões que determinam que uma composição seja “música gravada”? Ao ingressar no curso de Doutorado em 2003, durante as reuniões de orientação com objetivo de definir o objeto de estudo, estas reflexões se fortaleceram e forneceram a questão de pesquisa consolidada nesta tese.

O presente trabalho é uma investigação a respeito do processo composicional de música gravada. Buscou-se, através de reflexão, identificar e descrever os momentos do processo de tomada de decisões que ligam as composições à gravação, de modo que torne o conteúdo técnico e estético da gravação também conteúdo composicional.

Uma preocupação de primeira hora deste trabalho foi caracterizar-se como integrado dentro do contexto da composição musical contemporânea. Para atender a esta preocupação, foi buscada uma visão do processo de composição na qual o compositor ocupa o centro de uma rede que põe em relação diferentes estéticas composticionais bem como diferentes meios de produção e circulação de música na sociedade. Fez-se necessária uma atitude que fosse ideologicamente inclusiva e integradora. O autor deste trabalho tem atuação profissional como compositor, instrumentista e professor, inserido em ambiente acadêmico e não-acadêmico, e recebe destas situações um fluxo constante de informações múltiplas a respeito de diversas práticas musicas coexistentes hoje. Neste quadro, foi

considerada necessidade filosófica a abertura conceitual do trabalho composicional para a maior gama possível de experiências musicais. Evidentemente escolhas foram feitas e algumas idéias descartadas em favor de outras. Estas escolhas, porém, são vistas como resultado de posicionamentos estéticos e ideológicos do compositor que são portadores de significado composicional. As composições de que trata este trabalho são uma representação materializada exteriormente de um processo interior de vivência de experiências musicais que une a atividade específica da composição, vista aqui como principal, com outras formas de envolvimento com música..

Enquanto estas reflexões iniciais eram realizadas, foi sendo elaborado um conjunto de esboços. Estes esboços continham idéias musicais em diversas formas, como seleção de materiais composticionais, definições de procedimentos técnicos e pré-configuração de estruturas formais. À medida em que a moldura conceitual do trabalho tomava forma foi possível a seleção gradual dos esboços que poderiam melhor resultar em composições integrais. Foi decidido inicialmente que o foco principal do trabalho recairia sobre composições que se enquadrassem no modelo de canção urbana, conforme CHAVES (2006). Numa posterior elaboração desta idéia, foi definido que além de ter este trabalho como objeto a composição de um conjunto de peças que se enquadrassem no modelo de canção urbana, deveriam estas peças formar um todo integrado, configurando uma unidade que foi chamada de disco. Definem-se, deste modo, dois planos composticionais: as canções autônomas e independentes e a integração das canções em uma meta-composição, o disco.

A existência dois planos composticionais distintos mas interligados revelou-se um condicionador de primeira importância no processo de tomada de decisões. Ao lidar com os

esboços iniciais, e mesmo no processo de seleção dos esboços que seriam aproveitados, o resultado sonoro final era antecipado e avaliado, considerando-se o contexto imediato da peça onde seria utilizado e o contexto da meta-composição onde a peça seria inserida. Deste modo, houve casos em que antes de uma peça individual ser concluída já havia idéias de inserção desta peça em uma seqüência no disco. O processo de meta-composição levava em conta a antecipação da conclusão dos processos composticionais isolados. A prática de observação e reflexão a respeito das dinâmicas mentais envolvidas nesta feitura de um objeto complexo permitiu um enriquecimento da experiência e um aprofundamento das questões fenomenológicas colocadas em pauta, tornando-se um ponto importante do trabalho.

A elaboração das composições foi precedida por um teste da metodologia durante a realização de um Estudo Piloto, acrescidas de outras reflexões posteriores. O modelo teórico implementado no Estudo Piloto previa a divisão em duas etapas sucessivas, denominadas naquele momento “mesa de trabalho” e “estúdio de gravação”, divisão que mostrou-se incongruente com a realidade. Como constatado então, o uso do computador como ferramenta principal diluía a separação entre as etapas ao permitir a passagem súbita do processo composicional de “mesa de trabalho” a “estúdio de gravação”. Como uma das conclusões finais do Estudo Piloto estava a idéia de que o que antes fora considerado como “etapas” sucessivas seria melhor definido como “situações”, uma vez que não geravam necessariamente objetos acabados nem apresentavam relação temporal fixa.

Em função destas conclusões, quando do início do processo composicional que é objeto deste trabalho já era sabido que não haveria duas etapas sucessivas. Verificou-se,

porém, a presença de duas situações muito específicas e delimitadas que se alternavam. Uma, denominada agora “composição abstrata”, englobava os processos de seleção e elaboração de materiais, organização inicial da forma e elaboração das partituras. A outra situação, denominada agora “estúdio”, englobava os processos de concretização em realidade sonora que ocorriam exclusivamente no ambiente computacional; como, por exemplo, geração de timbres através de síntese, seleção e manipulação de amostras sonoras utilizando *samplers*, organização dos materiais musicais utilizando seqüenciadores e decisões a respeito da performance e gravação dos instrumentos reais, incluindo considerações e decisões a respeito de processos como microfonação dos instrumentos, ambiência da sala e definições gerais ou específicas de performance. O processo composicional apresentou como uma de suas características a alternância constante entre uma e outra situação, sem obedecer a critérios rígidos de organização cronológica nem a relações de causalidade entre diferentes situações.

O objeto composicional final deste trabalho é um disco, tendo este termo o sentido tanto de objeto físico como o sentido conceitual de agrupamento de composições. Este disco, integrado por onze músicas, foi chamado de “Música Doméstica”, por ter sido realizado quase que totalmente na casa do compositor. A possibilidade de deslocar para o ambiente privado a maior parte do trabalho de feitura do objeto musical é vista como uma consequência direta do uso do computador como ferramenta principal do trabalho.

2 Objeto e Metodologia

2.1 Delimitação do Objeto

Este trabalho é uma reflexão sobre um processo composicional cujo produto é música gravada. O objeto musical “música gravada” é entendido aqui como tendo características técnicas e estéticas específicas que o distinguem de qualquer outro tipo de objeto musical. Da mesma forma, a feitura deste objeto, o seu processo composicional, será igualmente distinto do processo composicional que resulte em qualquer outro tipo de objeto musical. A reflexão de que trata este texto tem como objetivo realçar justamente as características que singularizam tanto o processo como o objeto. O processo composicional é visto neste trabalho como o processo de tomada de decisões técnicas e estéticas com o qual o compositor transforma o impulso ou idéia inicial em objeto musical concreto (SCHAEFFER, 1993, p.33-34). Neste sentido, faz-se uma distinção aqui entre o resultado sônico-temporal concreto do processo composicional e o que é entendido como composição abstrata, processo que resulta em uma imagem ou representação da música e das idéias compostionais. No contexto deste trabalho, a música gravada é o resultado concreto final, a realidade sônico-temporal que é objetivo-fim do processo composicional, enquanto a composição abstrata, vista como etapa intermediária e acessória, tem como objeto resultante a partitura ou qualquer outra forma de representação gráfica dos sons.

A oposição entre composição abstrata e objeto sônico-temporal concreto, aqui apresentada como oposição entre música gravada e partitura, é o resultado da reflexão realizada a respeito de uma prática composicional recorrente nos dias de hoje. As raízes

históricas da composição de música gravada podem ser identificadas em dois momentos-chave.

O primeiro momento é a invenção da gravação de sons, no final do século XIX. A crescente popularização, com a comercialização de diversos formatos de música gravada neste período e nos anos seguintes, fez com que gradualmente a distribuição de música gravada se expandisse, dando a esta modalidade uma parcela de destaque em relação a circulação de música tocada ao vivo presencialmente. O desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, notadamente rádio, num primeiro momento, televisão, num segundo momento,e, nos dias atuais, internet, proporcionou um incremento expressivo na quantidade de música gravada em circulação. Tal situação faz com que hoje maior parte da música que se ouve seja gravada.

O segundo momento é o advento da música eletroacústica, termo usado aqui para designar tanto a música eletrônica como a música concreta, na segunda metade do século XX. Os meios eletrônicos de produção musical trouxeram aos compositores a possibilidade de compor não apenas com os sons, mas também os próprios sons (MENEZES, 2003). A manipulação direta do material sonoro pelo compositor, bem como o fato de que este processo composicional gerava como resultado não uma representação (partitura), mas o próprio objeto sônico-temporal (música gravada), são as contribuições destacadas deste momento para o trabalho aqui apresentado.

As conquistas técnicas e estéticas da música eletroacústica não tardaram em se fazer perceber na produção de música gravada. Já partir dos anos 50, mas com grande

desenvolvimento nos anos 60 e a seguir, desenvolve-se a prática de tratar o processo de feitura de música gravada como etapa ativa, criativa e expressiva da composição musical, e não mais como registro passivo. Neste período são desenvolvidas inúmeras técnicas e equipamentos de estúdio que tornar-se-ão paradigma nas décadas seguintes, servindo inclusive como referência para os equipamentos digitais. Deste modo, mesmo quando do registro de músicas destinadas inicialmente ao palco, a utilização de variadas técnicas de gravação e processamento do som influenciava consideravelmente as características sonoras finais do objeto.

A junção de, por um lado, o desenvolvimento dos meios de produção e reprodução de música gravada com, por outro lado, a abordagem composicional surgida com a música eletroacústica, conduziram ao surgimento da música gravada como objeto musical autônomo, fruto de um processo composicional específico. Para que não haja dúvidas a respeito dos conceitos que serão apresentados, é importante definir o significado da expressão-chave deste trabalho, uma vez que sob os termos “música gravada” ou, mais simplesmente, “gravação”¹ pode ser enquadrado um leque amplo de procedimentos técnicos e de formatos para o objeto musical.

No contexto deste trabalho, o termo gravação refere-se especificamente à gravação multi-canal. Segundo HUBER e RUNSTEIN (1997), gravação multi-canal pode ser definida como um meio onde múltiplas fontes sonoras são gravadas e reproduzidas em

¹ Gravação, neste contexto, significa tanto a ação de registrar os sons em suporte físico como o objeto resultante desta ação.

canais isolados, podendo um canal ser gravado e regravado sem afetar os demais (op. cit. p.10).

Ainda que o processo de gravação multi-canais possa estar bem retratado nestas definições, elas nada informam sobre o suporte² utilizado, uma vez que as diferenças de suporte não chegam a produzir alterações significativas no processo descrito, do mesmo modo como não são feitas considerações sobre a diferença que há entre produção e distribuição de música gravada. No caso da música gravada, diferentes suportes podem ser utilizados nas etapas de produção e distribuição. A produção é o momento em que o objeto musical vai ser construído no estúdio. A distribuição é o momento em que o objeto musical finalizado é replicado e posto à disposição dos possíveis ouvintes.

O primeiro suporte de som gravado a ser lançado comercialmente foram os cilindros de cera utilizados no fonógrafo de Thomas Edison, em 1888 (WEBER, 2001). Na mesma época, com uma diferença de poucos anos, foi introduzido o disco de borracha como suporte. Ambos os suportes eram resultado de processos de gravação acústica, ou seja, as vibrações sonoras eram captadas por um cone ligado a uma agulha que gravava os sons em um suporte físico permanente (id, p. 8). O processo elétrico de gravação, com a utilização de microfones, foi introduzido nos anos vinte do século XX, mas apenas nos anos quarenta a fita magnética surgiu como suporte mais utilizado em estúdios de gravação (ibid, p. 10). A fita magnética se tornou, então, o suporte por excelência para produção de música gravada, sendo o disco de vinil o suporte mais utilizado para a distribuição. Na segunda

² Como suporte, entenda-se a base onde as informações estão colocadas.

metade do século XX iniciou-se o processo de desenvolvimento do computador como uma ferramenta que viria a provocar mudanças no modo de produção de um amplo espectro de atividades humanas, entre as quais a música. Este processo se intensificou com o passar dos anos, chegando a uma situação em que “durante os anos 80, com o barateamento da tecnologia digital e o aperfeiçoamento e disseminação de programas específicos, boa parte das atividades musicais esteve, de um modo ou de outro, conectada a algum tipo de utilização de recursos de informática” (IAZZETA 1996, p. 9). No final do século XX consolidou-se a substituição dos suportes para música gravada, passando a ocupar este posto o CD, substituindo o disco de vinil na distribuição, e o disco rígido, substituindo a fita magnética na produção. AUSTIN e WASCHKA (1996) dizem ser o CD “o meio de gravação que fornece disponibilidade universal de gravações digitais de composições musicais feitas no computador”. Os autores propõem que “o ambiente definitivo para esta música é o CD”, fazendo referência a obras “compostas especificamente para este meio” (op. cit., p. 17).

A partir destas observações, pode-se definir mais precisamente a gravação multi-canal a que se faz referência neste trabalho: gravação multi-canal digital, em computador - sem utilizar fita magnética. A decisão de não usar fita magnética vem ao encontro da substituição do uso de fita magnética pelo uso de disco rígido. Esta substituição vem sendo notada e comentada por autores que escrevem sobre música gravada e música computadorizada. RUMSEY (1996), por exemplo, comenta:

“O mundo do áudio está mudando rápido. Quando escrevi ‘*Tapeless Sound Recording*’ seis anos atrás, gravar áudio digital em disco rígido de computador era antes a exceção do que a norma (...) Hoje está tornando-se antes a norma do que a exceção gravar e editar som utilizando computador e meios de armazenamento em massa (...).” (op. cit. p. ix)

A obsolescência progressiva da fita magnética se restringiu num primeiro momento à substituição do suporte físico da gravação, de modo análogo à substituição do disco de vinil pelo CD. Num segundo momento, porém, os demais equipamentos (processadores, módulos de efeito e mesas de som, por exemplo) passaram a ser emulados por *softwares* específicos para cada uma destas funções. Hoje um estúdio de gravação baseado em computador pode apresentar, além do *software* de gravação, *softwares* sintetizadores, seqüenciadores, *drum/loop-machines*, *plug-ins* de efeitos e processamento, instrumentos virtuais e *samplers*. Este tipo de estúdio, que utiliza principalmente software para as funções de produção musical, reduzindo o *hardware* ao mínimo necessário, tem sido chamado de *project studio*. Como causas da substituição dos equipamentos de estúdio por *software*, IAZZETA (1996, p.10) aponta o barateamento do uso de computadores, o aumento da capacidade de processamento e armazenamento de dados, o surgimento de aparelhos periféricos destinados à manipulação de som e a proliferação de software que auxiliam em diversas fases da produção musical. Apontando na mesma direção, Huber e Runstein, comentando o surgimento dos *project studios*, apontam como vantagens em relação aos estúdios comerciais (equipados com gravadores de fitas e aparelhos extra-computador)

“Relação custo-benefício: (...) Equipamentos de estúdio que duas décadas atrás custavam centenas de milhares de dólares, por

exemplo, podem agora facilmente ser comprados por um décimo do preço (...); Organizar a própria programação e economizar enquanto trabalha: (...) Um *project studio* pode liberar o usuário para gravar enquanto houver humor, sem ter de se preocupar em acertar o relógio do estúdio; Vantagens criativas e funcionais: Com o advento do MIDI (...) o *project studio* oferece vantagens criativas e funcionais em relação ao *commercial studio* para criação e produção de estilos personalizados de música (...)." (op. cit., p. 14-15)

Estas considerações forneceram a definição do método de gravação que será utilizado, a gravação multi-canais em estúdio baseado em computador, com a utilização de *software* de gravação propriamente dito acrescido de outros *softwares* para áudio digital complementares.

É importante salientar que o objeto deste trabalho é música gravada e que o trabalho não pretende ser um estudo de música e tecnologia, informática musical ou mesmo de música eletroacústica. Um trabalho sobre música e tecnologia deveria focar sua atenção na relação entre alguma ou algumas das diversas formas de relação entre desenvolvimento tecnológico e prática musical. Um exemplo deste tipo de foco pode ser encontrado em MIRANDA (1998). No capítulo 8 *Towards the cutting edge* do livro *Computer Sound Synthesis for the Electronic Musician*, este autor comenta possibilidades de relação entre desenvolvimento tecnológico e o desenvolvimento de técnicas de síntese sonora, estabelecendo uma abordagem composicional circunscrita a estas relações. Da mesma forma, um trabalho de informática musical focaria sua atenção em alguma ou algumas das diversas formas de relação entre informática e prática musical. Um exemplo desta abordagem é o trabalho de WINKLER (1998). Neste livro o autor apresenta uma série de

possibilidades de utilização de um *software* por ele desenvolvido para performance de música com interação entre intérpretes e computador. Na discussão que realiza, Winkler exclui qualquer abordagem composicional que não conte cole alguma relação entre informática e prática musical. Com relação à música eletroacústica dá-se o mesmo, se o trabalho focasse sua atenção nesta forma de composição deveria privilegia-la de modo amplo, como ilustram também os exemplos citados.

Evidentemente que tais abordagens são coerentes com os objetos a que se destinam, mas seriam inadequadas aqui, pois, ainda que estas áreas sejam de alguma forma correlatas, elas não estarão em foco neste trabalho, uma vez que todas seriam limitantes em relação ao objeto a ser abordado. A única pré-definição, ao tratar-se de música gravada, é a existência de um determinado tipo de objeto final, não havendo condicionantes quanto a ferramentas e práticas musicais específicas para a realização do objeto.

Não haverá, por exemplo, uma deliberada exploração das possibilidades de uso da computação para a produção musical. Qualquer fonte sonora é considerada válida, não importando se são ou não utilizadas técnicas ou ferramentas avançadas de processamento e produção de som. Isto significa que, para este trabalho, um violão acústico gravado com pouco processamento, um som programado em um sintetizador, uma simulação de bateria realizada com *sampler* e o modo como se dá a aplicação de efeitos sobre as gravações têm significado semelhante. Todas estas situações são criações sonoras resultantes de tomada de decisões compostionais voltadas para a gravação, ainda que tecnicamente não representem exploração de limites naquelas áreas consideradas de algum modo correlatas. O que

importa é para o trabalho é a composição de música gravada e não a composição de música a partir de um ou outro arcabouço técnico e/ou tecnológico. O computador entra neste trabalho inicialmente apenas como estúdio de gravação, não havendo compromisso de buscar a exploração dos limites das possibilidades desta ferramenta.

2.2 Discussão do método – fenomenologia

A reflexão a respeito do processo composicional terá por base aspectos da fenomenologia da música, seguindo as formulações de SCHUTZ (1976) e CLIFTON (1976 e 1983) e considerando as aplicações dos conceitos definidos por estes autores realizadas por CHAVES (2000 e 2003) e CAVAZOTTI (2003). Estas referências foram escolhidas por parecerem fornecer abordagens complementares da experiência musical que podem ser úteis como ferramentas para uma abordagem reflexiva do processo composicional a ser analisado neste trabalho. Mesmo trabalhando sobre um repertório limitado, Clifton propõe a existência de ao menos quatro essências da experiência musical, fornecendo para a moldura teórica deste trabalho a idéia de “o que” é percebido. Schutz, ao descrever processos mentais nos quais se fundamenta a experiência musical, é utilizado aqui para caracterizar o “como” as essências identificadas por Clifton são percebidas. Chaves oferece a possibilidade de que a experiência musical composicional também se fundamente nos processos mentais descritos por Schutz, possibilidade que é tomada aqui como uma hipótese teórica, da qual se buscará confirmação. Cavazotti utiliza as essências propostas por Clifton para classificar as descrições da percepção de um dado objeto musical, gerando

para este trabalho a hipótese de que as percepções do compositor também possam ser classificadas dentro das essências identificadas.

Definida a moldura teórica e o modo como as diferentes referências vão se articular entre si, é importante detalhar as idéias destes autores que serão utilizadas. Clifton (1976, 1983), conclui que existem ao menos quatro essências comuns a toda experiência musical: tempo, espaço, jogo e sentir, sendo estes conceitos os que são importantes, dentre as formulações de Clifton, no contexto deste trabalho. Para Clifton, a experiência musical contém e constitui o seu próprio tempo interno, não existindo um tempo independente, como um fluxo uniforme e unidirecional onde a experiência se insira.

O tempo é a experiência da consciência humana em contato com a mudança (CLIFTON 1983, p.56). Não há fronteiras fixas entre presente, passado e futuro, mas permeáveis, que permitem que o Agora se integre com futuros e passados, interpenetrando-se através dos mecanismos de retenção e protenção. A experiência temporal da música ocorre não em uma seqüência cronológica, mas numa experiência de superposição de passado, presente e futuro simultâneos. Esta junção de Agoras é, no dizer de Clifton o “campo de presença” do objeto musical. Campo de presença é definido como “um complexo de ‘Agoras’ significativos interagindo com retenções e protenções” (CLIFTON 1976, p. 83).

Quanto ao espaço, Clifton afirma que todo ato perceptivo presume uma orientação espacial (1983, p.137) e que o espaço musical é um espaço fenomênico, experienciado sinesteticamente por um corpo consciente. Assim, ao analisar a Bagatela n.1 para Quarteto

de Cordas de Webern, Clifton aponta que “as primeiras três notas (por exemplo) não ‘representam’ ou ‘simbolizam’ uma linha acentuadamente ascendente, elas *são* esta linha, como um objeto da minha consciência”. (CLIFTON 1976, p. 86).

A característica sinestésica da percepção da experiência musical deve ser entendida como definida por estruturas estabelecidas *a priori*. Na análise citada, Clifton diz que “reconheço ‘linha ascendente’ *nesta* textura porque ‘linha ascendente’ já é uma aquisição do meu corpo. Eu posso me comunicar com o significado sinestésico da música porque meu corpo está em comunicação consigo mesmo” (id. p. 87).

Por fim, Clifton considera que a experiência sinestésica da música, além dos aspectos de forma e movimento, evoca também experiências de qualidades táteis, exemplificando com as palavras alemãs para modo maior (*dur*) e modo menor (*mol*), palavras que, segundo o autor, têm “tanto a ver com textura como com tonalidade de cor” (ibid., p. 87). Em outro exemplo de qualidades táteis da percepção sinestésica da experiência musical o autor considera que “na falta de condições pré-definidas para consonância e dissonância, muito da tensão de uma composição pode vir da experiência de sons: ‘duros’, ‘ásperos’ ou ‘arenosos’” (ibid. p. 87). Clifton ressalva que não tem a intenção de estipular relações de causa e efeito, nem “leis de percepção que façam ‘suavidade’ uma exigência de certa textura”. (ibid. p. 87), concluindo que “se queremos distinguir ‘movimento’ ou ‘dureza’ como um fenômeno da sua interpretação empírica, teremos que falar de ‘movimento como interpretado pela minha conduta’ e não ‘conduta como interpretada pelo movimento’” (ibid. p. 88).

A essência jogo, segundo Clifton, se manifesta em três dimensões: ritual, heurística e aleatória. A dimensão ritual diz respeito aos comportamentos formalizados, códigos e protocolos inerentes ao fazer musical. Outro aspecto importante do comportamento ritual é “a experiência de estar absorto em uma atividade cuja continuação é desejada”. (CLIFTON 1976, p. 89). O que Clifton chama de dimensão ritual do jogo da experiência musical vem a ser justamente as articulações existentes entre o sujeito e os comportamentos formalizados (por exemplo, quais são adotados, quais são preteridos e as razões para estas escolhas), cujo objetivo é “permitir uma experiência de realização ou consumação” (ibid. p. 89), acrescentando que “uma composição é uma aquisição pessoal na medida em que se está pessoalmente envolvido nela” (ibid. p. 89).

A dimensão heurística consiste no fato de que toda experiência musical contém um elemento de descoberta. Não existem duas audições iguais de uma mesma música, mesmo que seja uma música que o ouvinte já conhece. A dimensão aleatória está contida na idéia de que toda música está sujeita ao acaso no nível experiencial, significando que não há experiência musical repetível, nem possibilidade de controle por parte do sujeito, ficando evidente, a partir destas considerações que a dimensão aleatória tem muito em comum com o que foi estabelecido para a dimensão heurística.

A essência sentir é, daquelas identificadas por Clifton, a menos explorada e por ele exemplificada. O sentir é definido apenas em termos do que Clifton chama de “possessão mútua” (1983, p.273). A possessão mútua é, para Clifton, condição primordial para que um fato sonoro se converta em uma experiência musical. O autor afirma que para que haja uma experiência musical de fato são necessários o consentimento do sujeito em vivenciar uma

experiência musical e a crença de que um dado fato sonoro é musical. Assim, a vivência não consentida não se torna musical, mesmo que o objeto sonoro possa ser reconhecido como música por outros sujeitos ou pelo mesmo sujeito em outras circunstâncias.

Durante a elaboração deste estudo, nos encontros de orientação, foram realizadas considerações a respeito destas essências. Obteve-se destas discussões a idéia de que pode ser feita uma ressalva, especificamente naquilo que se trata da necessidade de consentimento para que haja efetivamente experiência musical. O livro de Clifton foi lançado em 1983, quando não havia ainda uma exposição do ouvinte a uma quantidade tão grande de informações sonoras como passou a existir desde então. Este aumento exponencial de quantidade permite especular que existe hoje um fenômeno de experiência musical não consentida, visto que é virtualmente impossível evitar a exposição a uma quantidade avassaladora de informações musicais, assim como parece ser impossível que se possa evitar, mesmo quando se tenta rechaçá-las, de reconhecê-las como música. Assim, diferentemente de Clifton, que considerava que, sem o consentimento do perceptor, a experiência musical não se estabelece mesmo que o objeto possa ser musical em outras circunstâncias, parece, a autor e orientador, ser possível falar de objetos percebidos como musicais em uma vasta gama de experiências musicais não consentidas. O que importa, dentro do objetivo deste trabalho, é identificar como as vivências musicais consentidas e não consentidas experienciadas pelo compositor vão informar o seu trabalho, inserindo-se na sua *stream of consciousness*.

É possível ainda entender o sentir como a essência musical ligada à memória e à subjetividade que estão presentes em toda experiência musical; não como um mero

acompanhamento afetivo, mas como “talvez a parte mais importante do modo como o tempo e o espaço musical se tornem significados” (CLIFTON, 1983).

Se Clifton faz uma proposta a respeito de quais são características – essências - do objeto sônico-temporal experienciado como musical que são irredutíveis e presentes em qualquer experiência musical, Schutz, por sua vez, apresenta uma análise ampla de outro aspecto da percepção, os processos mentais envolvidos na percepção de experiências musicais. A escolha destes dois autores explica-se justamente pela ocorrência, nas suas respectivas obras, de aspectos complementares que parecem ser bastante úteis para este trabalho.

Das formulações de Schutz, aquelas referentes às categorias de memória, tanto retrospectiva como prospectiva, são as que mais importam para o contexto deste trabalho. Schutz afirma que a existência específica de uma peça de música é a sua extensão no tempo (SCHUTZ 1976, p. 29), acrescentando ainda que “a dimensão de tempo em que a obra musical existe é o tempo interior da nossa *stream of consciousness*” (id p.31). Para Schutz, “o fluxo da música e o fluxo da nossa *stream of consciousness* são inter-relacionados e simultâneos, entre eles há uma unidade, nós nadamos, por assim dizer, nesta torrente” (ibid p. 31). Analisando o elemento temporal na música, Schutz considera que é a nossa faculdade da memória que possibilita uma atitude de reflexão, ao sair do fluxo da *stream of consciousness*, detendo-o. O Agora que se transformou em passado não desaparece totalmente, podendo ser relembrado:

“a qualquer momento do nosso fluxo de pensamentos, o Agora realmente experienciado submerge numa lembrança desse Agora, que se torna assim um Agora passado e que pode ser relembrado como tal por uma atitude de reflexão que assumimos em outro Agora, o Agora real de nossa reflexão” (ibid p.39).

Schutz distingue dois “tipos de rememoração dentro daquilo que chamamos lembrança” (ibid p. 39-40), os quais chama de “retenção” e “reprodução”:

Primeiro, há atitudes reflectivas em relação a alguma experiência que foi verdadeira num Agora recém passado. A lembrança, então, cola-se imediatamente e sem interrupção à experiência presente. Embora mergulhe no passado, a experiência verdadeira ainda é retida e, assim, o termo *retenção* tem sido usado para este tipo especial de lembrança. (...) O segundo tipo de lembrança – chamada *reprodução* – não se cola imediatamente às experiências presentes. Ela se refere a Passados mais remotos que são reproduzidos nessas rememorações de outras experiências que tenham emergido entre o Agora passado, no qual o objeto rememorado de nosso pensamento foi verdadeiramente experienciado, e o Agora presente, no qual [o objeto] está sendo rememorado (ibid, 40-41).

Estas duas categorias de memória são igualmente importantes na constituição da experiência musical mas, da mesma forma como em relação à lembrança do Agora passado, Schutz identifica processos semelhantes em relação à “dimensão de tempo que é chamada futuro” (ibid p. 40). Segundo o autor, nós estamos sempre esperando certas ocorrências e eventos. “O que nós prevemos é sugerido pelo estilo ou tipo gerais de nossas experiências passadas ou pela pressuposição de que as coisas vão continuar a ser o que têm sido até agora, e que o que demonstrou ser típico no passado também será típico no futuro.” (ibid p. 40). Estas expectativas, porém, são incertas e vazias, “podendo ou não ser preenchidas pelo evento antecipado quando este se materializar em realidade” (ibid p.40). Schutz identifica dois processos de memória prospectiva:

“por um lado, há aqueles que se colam imediatamente à experiência real; podem ser comparados a retenções e, por isso, o termo *protenção* tem sido usado para eles e, por outro lado, há aqueles que se referem a eventos e experiências do futuro mais distante; correspondem às reproduções, e são chamados *antecipações* no sentido estrito.” (ibid p. 41)

Schutz salienta ainda que embora protenção e antecipação sejam vazias, é mais provável que a primeira seja preenchida pela realidade do que a segunda “especialmente se uma protenção se cola a uma experiência real a qual contenha, ela própria, uma retenção do mesmo objeto.” (ibid p. 41). Reprodução, retenção, protenção e antecipação são os processos temporais constitutivos da interconectividade da *stream of consciousness*; eles são igualmente constitutivos da experiência musical (ibid p. 41).

Clifton e Schutz são os formuladores da fenomenologia da música utilizada como referência teórica neste projeto. Chaves e Cavazotti, por sua vez, tomaram as idéias destes autores e realizaram aplicações são úteis como possibilidade de encaminhamento da reflexão aqui proposta.

Chaves parte das considerações de Schutz a respeito do elemento temporal da experiência musical do ouvinte e cogita que também o compositor talvez tenha “determinado a feitura do seu próprio objeto musical através de uma *stream of consciousness* que inclua elementos do passado e elementos do futuro, ambos adentrando um Agora pessoal e intransferível” (CHAVES, 2000, p. 73). O objeto de estudo analisado nesse artigo é a produção de outro compositor que não o autor. Ao abordar o modo como o

processo composicional é permeado pela *stream of consciousness* do compositor, desta vez tomando como objeto analítico uma composição própria, o autor afirma que ao analisar:

“em retrospecto o meu processo composicional no *Estudo paulistano* para piano/mão esquerda (1998) e tomndo-o como objeto analítico, encontro nele fortes pontos de contato com as formulações de Schutz, especificamente naquilo que se refere à experiência musical e ao elemento temporal em música” (CHAVES 2003, p.1).

Se no primeiro artigo a natureza do objeto analítico, uma obra realizada por outro compositor, exigia uma abordagem necessariamente especulativa, ao escrever sobre uma produção própria o autor pode verificar o modo como os processos da memória estiveram ligados ao processo de tomada de decisões compostcionais. Segundo Chaves, ao operar os processos da memória, “os objetos relembrados por retenção e por reprodução, e apoiados na *stream of consciousness* do compositor, deixam-na para integrar o fluxo temporal do “objeto ideal, a ‘peça de música’”, o seu Agora verdadeiramente Agora.” (CHAVES 2003, p. 5).

A possibilidade apresentada por Chaves de aplicar os conceitos de Schutz a um trabalho composicional próprio é a referência teórica para a reflexão sobre o processo composicional que será efetuada aqui, no que diz respeito à inter-relação entre a *stream of consciousness* do compositor e o processo de tomada de decisões compostcionais. De acordo com que foi ressaltado no detalhamento das idéias de Schutz esta parte da reflexão é a que se liga ao “como”. Cavazotti vai aplicar as idéias de Clifton, sendo referência para a parte da reflexão que vai lidar com o “o que”.

Cavazotti analisa os relatos de sete sujeitos a partir de audições do segundo movimento de Três Miniaturas para Violino e Piano de Penderecki, classificando os relatos de acordo com as categorias propostas por Clifton. A motivação para este estudo foi “a busca de metodologias analíticas que dessem conta do fenômeno musical em sua integralidade e que reaproximassem a *teoria da música da experiência musical*. ” (CAVAZOTTI 2003, p. 1). A fenomenologia da música foi escolhida pelo autor como abordagem teórica porque “ao considerar que o fenômeno musical é constituído na relação sujeito-objeto, pode oferecer perspectivas interessantes.” (id p. 1), uma vez que

“A fenomenologia aplicada à música não busca ‘explicar’ a música, ou aquilo a que ela se refere, ou representa, ou mesmo parece. Através do método descritivo, visa recuperar a riqueza da experiência musical da forma mais integral possível buscando identificar os elementos ontológicos de determinado fenômeno musical. Estes elementos constitutivos são denominados **essências**. ” (ibid p.2)

Ainda que os sujeitos ouvidos por Cavazotti tenham produzido descrições a princípio bem diferentes entre si a respeito do mesmo objeto, à luz do enquadramento nas quatro essências de Clifton, estas descrições pareceram ser similares, identificando aspectos semelhantes nas mesmas passagens, e pareceram também configurar um panorama amplo onde o que era dito em uma descrição confirmava por outro enfoque o que era dito em outra. Esta situação parece indicar que algo do que a música referida tem de essencial foi comunicado, podendo ser visto como uma confirmação prática das idéias de Clifton. Assim, a partir do estudo de Cavazotti, pode-se sugerir a possibilidade de que também o compositor possivelmente, ao perceber o seu trabalho como objeto sônico-temporal, vá

perceber aquilo que este objeto tem como essência, podendo, ao adotar uma atitude reflexiva posterior, analisar as suas percepções a partir das essências de Clifton.

A partir destas observações, utilizando como moldura teórica os processos mentais (retenção, reprodução, protenção e antecipação), descritos por Schutz, as quatro essências da experiência musical apresentadas por Clifton, a possibilidade oferecida por Chaves de aplicar os conceitos de Schutz a um trabalho composicional próprio e utilização das essências de Clifton para classificar as descrições de um dado objeto musical realizada por Cavazotti, o que estará em foco no presente trabalho é uma reflexão sobre o processo composicional e sua articulação com os processos temporais internos do compositor nas diferentes etapas que constituem o vir-a-ser da peça de música como construção no tempo, a partir da percepção das essências do objeto experienciada pelo compositor durante o processo composicional.

No trabalho aqui proposto serão buscadas evidências da ligação da *stream of consciousness* do compositor com o processo de tomada de decisões composticionais. As essências da experiência musical conforme descritas por Clifton serão a porta de entrada da reflexão a respeito do meu processo composicional – reflexão realizada sobre um processo individual e único, mas que possa servir como parâmetro para processos composticionais em geral, hipoteticamente considerando como possível que os mecanismos evidenciados possam refletir situações envolvendo outros compositores – uma vez que se considera, no contexto deste trabalho, que o compositor se relaciona com o seu objeto musical pela percepção deste como objeto sônico-temporal, podendo-se inferir que esta percepção

deverá enquadrar-se dentro das quatro essências propostas por Clifton, as quais devem constituir a experiência musical vivenciada da composição.

2.3 Importância para a área

Considerando-se que o presente trabalho destina-se a obtenção de título de Doutor em Música, deve-se ter em mente a necessidade de demonstrar a relevância da contribuição desta pesquisa para o contexto geral da pesquisa em música. A importância do presente trabalho para a pesquisa na área de Música e, mais especificamente, na sub-área de Composição reside na junção de dois caminhos investigativos que ainda estão por se definir na sua plenitude tanto no caso específico do ambiente acadêmico brasileiro como, em uma perspectiva mais ampla, no contexto internacional.

O primeiro caminho investigativo ainda em formatação é a pesquisa em composição em que o objeto em estudo é o processo composicional no seu aspecto mais íntimo, qual seja, a perspectiva própria do compositor, o desvelar do encadeamento de idéias e pensamentos que somente poderia ser feito pelo protagonista do presente processo. Existem, sem dúvida, inúmeras abordagens acadêmico-científicas da composição musical, bem como inúmeros trabalhos onde compositores se dedicam a explicitar os seus processos de trabalho. De um modo geral, porém, os trabalhos acadêmicos em composição, quando são formatados como uma reflexão de um compositor sobre o seu trabalho composicional, tendem a uma análise mais técnica e neutra dos procedimentos realizados. Na busca por justificar a produção em composição como produção intelectual e científica, os

compositores buscaram em metodologias derivadas da musicologia o suporte teórico para suas produções escritas. No que diz respeito aos resultados, tal postura se traduziu em uma explicação sistemática de como elaborações técnicas e considerações estéticas se integram em uma atividade de composição que permite que sejam realizadas reflexão e contextualização a respeito de si mesma. Ao demonstrar o quanto um trabalho composicional acadêmico pode ter de encadeamento lógico e consistência metodológica, cumpre-se a função de enquadrar a composição como área de estudo científico. O que não se revela, neste caso, são os processos mentais básicos da atividade composicional. Sem dúvida é importante demonstrar o modo como um pequeno motivo se torna uma obra complexa, por exemplo. Porém, tal estudo está em geral ao alcance do analista e do musicólogo, não caracterizando, deste modo, domínio específico do compositor.

O segundo caminho investigativo diz respeito às transformações que as tecnologias de gravação trouxeram para a composição musical. Quando se pensa em tecnologias de gravação, existe um período histórico de mais de cem anos a se considerar. Neste período, grandes transformações ocorreram no modo como a música se insere na sociedade. Praticamente todos os campos do fazer musical vêm recebendo a atenção de estudiosos no que diz respeito a identificar, analisar e compreender estas transformações. Existe, por exemplo, um considerável corpo de conhecimento quanto a aspectos sócio-antropológicos e semiológicos da música gravada. Este campo tem sido bastante explorado pela etnomusicologia e envolve considerações as mais variadas sobre os papéis da música e das diferentes formas de produção, consumo e difusão de gravações.

Neste cenário, a composição não tem sido contemplada de forma semelhante. Considerada a distinção feita na delimitação do objeto entre música gravada e música eletroacústica, nota-se a ausência quase total de trabalhos que abordem especificamente a composição de música gravada. A música gravada, não sendo nem música de palco nem música eletroacústica, revela-se, assim, um objeto ainda distante da academia, no que diz respeito ao seu estudo dentro da área de composição nos moldes definidos acima, como um estudo sistemático de um objeto que seja domínio prioritário da área de Composição.

3 Composição Abstrata

3.1 Referências composticionais

As referências composticionais mais relevantes para este trabalho vêm da “música urbana”, termo definido por CHAVES (2006) como “aquilo que chamamos mais freqüentemente de ‘música popular’”, justificando a escolha por preferir “transferir a caracterização desta música para o seu *locus* de produção do que identificá-la pela sua origem (que raramente é ‘popular’) ou pela sua recepção (que raramente é tão irrestrita quanto pressupõe o termo ‘popular’)”. Tomando esta referência como paradigma, o caminho natural do processo composicional foi a formalização das peças segundo convenções consolidadas do gênero música urbana. No mesmo artigo em que conceitua a música urbana Chaves aponta que esta “tem uma manifestação principal que a define: a canção de três minutos, geralmente baseada numa estrutura melódica e harmônica que se estende por um número limitado de compassos, geralmente arranjados em múltiplos de quatro”, acrescentando que “na canção de três minutos está pressuposta a imbricação indissolúvel de letra e melodia”.

A música urbana como paradigma composicional torna-se uma escolha adequada para este trabalho uma vez que se trata de uma manifestação musical que encontrou na gravação sua forma de difusão preferencial. Grande parte da produção dos compositores de música urbana destina-se primeiramente à gravação, sendo comum que composições gravadas em um segundo momento sejam rearranjadas para versões de palco.

Quanto à forma de apresentação, é comum canções de três minutos de um mesmo compositor ou interpretadas pelos mesmos músicos sejam agrupadas em um disco, entendido como um objeto coerente estruturalmente. Em alguns casos, ao considerar a produção de algum compositor que seja referência para este trabalho, faz mais sentido pensar em um disco do que em composições individuais. As produções compostionais que se incorporam como referência a este trabalho são consideradas tanto técnica como esteticamente, podendo variar caso a caso a importância referencial de cada um destes dois aspectos.

Centenas de gravações em dezenas de discos foram ouvidas durante a etapa de planejamento deste trabalho. O objetivo foi formar um referencial amplo de soluções técnicas e estéticas que configurassem paradigmas distintos da composição e organização de discos de música gravada. Durante este processo algumas das obras ouvidas foram escolhidas para serem observadas com maior atenção, enquanto outras foram descartadas como referenciais específicos para este trabalho. A escuta mais atenta das gravações não foi formalizada em análise escrita, pois este tipo de análise está além dos objetivos deste trabalho.

Os autores e as obras de referência são: Beach Boys (1960), disco “Pet Sounds” (1966); Beastie Boys (1981), discos “Check your Head” (1992) e “Ill’ Communication” (1994); Caetano Veloso (1942), discos “Araçá Azul” (1973) e “Transa” (1972); Chico Buarque (1944), discos “Construção” (1971) e “Meus Caros Amigos” (1976); Jimi Hendrix (1942 – 1970), disco “Are you experienced?” (1967); Keith Fullerton Withman (também identificado pelo pseudônimo “hrvatski”) (1973), discos “oiseaux 96-98” (1999), “Swarm

and Dither” (2002) e “Multiples” (2005); Marvin Gaye (1939 – 1984), discos “What’s going on” (1971) e “Here, my dear” (1978); Moacir Santos (1926 – 2006), discos “Coisas” (1965), “Ouro Negro” (2001) e “Choros e alegria” (2005); Squarepusher (pseudônimo do compositor Tom Jenkinson (1975)), discos “Feed Me Weird Things” (1996), “Big Loada” (1997), “Go Plastic” (2001) e “Ultravisitor” (2004); The Beatles (1960 – 1970), discos “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (1967); “The Beatles” (também conhecido como Álbum Branco) (1968) e “Abbey Road” (1969) e Tom Jobim (1927 – 1994), discos ”Stone Flower” (1970), “Matita Perê” (1973) e “Urubu” (1975).

Estas referências composicionais cobrem diversos tratamentos dados à canção urbana. Podem ser agrupados em segmentos que representam os interesses compostoriais encontrados em suas obras. Beach Boys e The Beatles são bandas de *rock* cujos discos apresentam orquestrações elaboradas e uma preocupação com disco como um conceito. Marvin Gaye é uma referência de sonoridade *soul* e *funk*, em termos de timbres e estrutura de *grooves*. Este compositor é uma referência emblemática do estilo característico das produções realizadas pela gravadora norte-americana *Motown*. Nos discos citados encontram-se as características rítmicas, melódicas e harmônicas que caracterizam o estilo e a gravadora. Um interesse extra vem da coerência motívica e a unidade temática das letras. Jimi Hendrix foi um definidor em termos de timbres e performance da guitarra. As canções do disco citado formam um apanhado de estilos que giram em torno do *rock*, onde o conjunto formado por melodia vocal e letra divide o papel de protagonista com a performance instrumental. A banda Beastie Boys entra neste grupo de referências pelo uso intensivo de amostragem sonora via *samplers*. Este grupo é uma referência técnica no uso de colagens sonoras em gravações. As mixagens, em particular os timbres de bateria

programada, são o aspecto de principal interesse. Os compositores Squarepusher e Keith Fullerton Withman são exemplos de como a música urbana eletrônica, na forma de canção, pode tangenciar a música eletroacústica. No trabalho destes compositores instrumentos eletrônicos analógicos e processamento digital via computadores são combinados para produzir manipulações intensas de sons programados combinadas com performances reais. O resultado são canções onde o modo de produção é elemento composicional determinante do resultado sonoro.

Os compositores brasileiros escolhidos como referência realizam com suas obras uma possível delimitação estética da canção urbana gravada brasileira. Esta delimitação passa pelas colagens sonoras e estilísticas, o uso de referenciais múltiplos e a colocação do violão como instrumento principal, características das obras de Caetano Veloso. A canção urbana gravada brasileira define-se também pelas elaborações harmônicas e orquestrais das gravações de Tom Jobim e pelo tratamento universalista e cosmopolita dos materiais de cunho nacional da obra de Moacir Santos, composições instrumentais de tal modo impregnadas da canção que muitas vezes receberam letras *a posteriori* sem que fossem modificadas suas características principais. Por fim, ressalte-se a elaboração da herança da bossa-nova jobiniana na obra de Chico Buarque, em especial o casamento rigoroso de melodia e letra.

3.2 Elaboração do catálogo de esboços - critérios e objetivos

Quanto à escolha dos esboços a serem trabalhados, observou-se a recorrência de um padrão de elaboração que ia do impulso inicial à aceitação ou descarte. O ponto de partida sempre foi uma experiência musical. Cada esboço era inicialmente tocado e experienciado como fragmento de música, sendo esta etapa importante e eliminatória dentro do processo. Os esboços que não fossem aprovados seriam descartados. Esta etapa não foi nem rápida nem superficial. Entre um impulso e a decisão de aproveitar ou descartar passavam-se por vezes muitos dias e diversas performances do fragmento. Em muitos casos, já nesta etapa havia um processo de tomada de decisão e transformação dos materiais musicais gerados no impulso até uma formatação que fosse considerada adequada para esta etapa do processo total. Uma vez descartados os esboços não-aproveitáveis havia uma etapa classificatória, quando cada esboço aproveitável era analisado segundo seus traços componentes, andamentos, métricas, constituição intervalar (melódica e harmônica), dinâmicas e instrumentação, a partir dos quais foi montado um catálogo de informações. Este catálogo mais adiante tornar-se-ia fonte de consulta constante para escolha dos materiais para o processo de composição.

O processo descrito sugere alternância entre momentos de criação onde as idéias musicais ocorrem espontaneamente e momentos onde a idéia, ou o impulso composicional, é condicionada pela atividade composicional consciente. Refletindo especificamente sobre o momento em que se dá a criação de um esboço para futura elaboração, é possível encontrar indicações claras do papel dos processos da memória e das ligações entre *stream of consciousness* e tomada de decisões.

Algumas evidências podem ser observadas tomando-se a composição “Fluxo-chave” dos processos mentais envolvidos na aceitação de um esboço e na escolha de outros esboços para dar contornos estruturais a uma peça. Os exemplos 1 a-d apresentam os quatro fragmentos a partir do quais a forma de “Fluxo-chave” foi delineada, tendo o fragmento 1 atuado como elemento catalisador.

A musical score for two instruments: Bass (Baixo) and Drum set (Bateria). The tempo is indicated as $J = 119$. The Bass part consists of eighth-note patterns, while the Drum set part features a steady eighth-note bass drum pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines.

exemplo 1a

A musical score for the Bass instrument (Baixo) only. The tempo is indicated as $J = 68$. The score shows a continuous eighth-note bass line with some rests.

exemplo 1b

A musical score for two instruments: Guitar (Guitarra) and Bass (Baixo). The tempo is indicated as $J = 68$. The Guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes. The Bass part provides harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.

exemplo 1c

A musical score for two instruments: Guitar (Guitarra) and Bass (Baixo). The tempo is indicated as $J = 68$. The Guitar part is mostly silent with occasional eighth-note chords. The Bass part continues its eighth-note harmonic pattern.

exemplo 1d

A elaboração do fragmento 1 ocorreu a partir de uma improvisação ao contrabaixo. Esta afirmação pode, em um primeiro momento indicar a presença de expressividade espontânea, livre de pré-concepções, idéia de certo modo reforçada pela simplicidade melódica e harmônica quase excessiva. A análise das condicionantes da improvisação, porém, revela interações mais complexas. Em primeiro lugar a improvisação não era descomprometida. O objetivo da improvisação é deliberadamente gerar e consolidar materiais para um processo composicional ainda por vir-a-ser. A espontaneidade da expressão se encontra condicionada de duas maneiras. Por um lado há memória sinestésica dos padrões escalares mais elementares da música urbana, o que faz com que os dedos busquem no braço do contrabaixo estas construções. Por outro lado há a retenção de abordagens técnicas e estéticas recorrentes em processos compostionais recém passados, o que coloca este padrão escalar em métrica de sete tempos.

A interação dos processos mentais ocorre no ponto em que a referência à memória do universo da música urbana, entendida aqui como uma manifestação ligada à *stream of consciousness*, é acoplada a problemas compostionais experienciados em um contexto de elaboração intelectualizada. No caso em foco, a memória auditiva acumulada prevalece no domínio das alturas, resultando em um padrão escalar sem maiores peculiaridades. No domínio do tempo prevalece a memória mais recente. A métrica que o senso comum da música urbana tende a padronizar como quaternária é espontaneamente editada, transformando-se em desvio do paradigma. A engenharia reversa da improvisação espontânea aponta para a inexistência da composição espontânea ou improvisada se esta for entendida como uma página em branco para o compositor expressar livremente idéias musicais. Alegoricamente, deve-se entender os processos mentais como determinantes de

forma e tamanho desta página, que afinal não está em branco, constituindo-se em componentes críticos dos resultados obtidos com a improvisação.

As reflexões sobre o processo de elaboração da linha do baixo apontaram a direção a ser seguida. Na bateria escrita para acompanhar este fragmento o bumbo foi utilizado para segmentar os sete tempos do compasso em partes de mesma duração. O resultado é uma métrica de sete tempos superposta a uma métrica binária, fazendo confluir memória acumulada e elaboração do material. O cotejamento das características constituintes do fragmento catalisador com outros fragmentos do catálogo leva à escolha de quais fragmentos passam a integrar esta composição específica.

O fragmento 2 foi composto como um contraste imediato ao fragmento 1. Por oposição à polirritmia sete contra dois foi elaborado um padrão de bateria quaternário e regular, sem síncopes, deslocamentos ou variações rítmicas. A ligação entre os dois fragmentos se dá pela proporção entre os andamentos. O bumbo no fragmento 1 marca a divisão binária e esta característica foi mantida no fragmento 2, o bumbo dividindo o fragmento em duas partes de mesma duração. Este procedimento cria continuidade de andamento entre os bumbos de ambos os fragmentos. A definição dos andamentos dos fragmentos 1 e 2 obedeceu a este critério, sendo a proporção encontrada entre os andamentos colchear=19, fragmento 1, e semínima=68, fragmento 2. Sobre o fragmento 2 foi composto um contraponto entre baixo e voz, onde síncopes, deslocamentos e variações rítmicas foram bastante utilizados, completando o contraste com o fragmento 1. O fluxo de idéias e decisões na composição destes dois fragmentos justapostos segue um caminho que passa pela improvisação e elaboração do baixo do fragmento 1, passa pela elaboração da

bateria do fragmento 1 e do fragmento 2 e conclui-se com a composição do contraponto entre baixo e voz sobre o fragmento 2, compassos [11] a [22]. Este fluxo de tomada de decisões, gerando aceitação e descarte de elaborações composticionais é constantemente informado e determinado por processos de memória, neste caso entre o acúmulo de referenciais da canção urbana cotejado com os problemas composticionais abordados no conjunto das composições.

O acréscimo dos outros dois fragmentos à composição seguiu a mesma lógica estabelecida de contrapor a resposta sinestésica internalizada e a elaboração intelectualizada. Tanto o fragmento 2 quanto o fragmento 3 apresentam conteúdo melódico e harmônico simples, ligados a construções sinestésicas estabelecidas. O modo como se encaixam na composição, por outro lado, aponta na direção da elaboração a partir destas construções. O exemplo 2 apresenta o trecho dos compassos [25] a [29], passagem entre os fragmentos 1 e 3.

The musical score example 2 shows a section from measures 25 to 29. The score is for four instruments: Bassoon (B♭), Trombone (F), Trombone (C), and Double Bass. The tempo is indicated as $J = 119$. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure 25 begins with a dynamic ff . Measures 26 through 29 show a melodic line primarily in the bassoon and the two trombones, while the double bass provides harmonic support. Brackets and boxes highlight specific melodic segments across the measures.

exemplo 2

Os quadros no exemplo indicam um movimento melódico anacrúsico idêntico no baixo dos dois fragmentos. Este movimento melódico foi a razão da escolha do fragmento 3 para a peça. A resolução do movimento é diferente em cada fragmento, conforme indicado

nos círculos. O movimento iniciado no final do compasso [26] é, em sua parte anacrúsica, integrante do fragmento 1, tornando-se parte do fragmento 2 ao resolver em um contexto melódico e harmônico diferente no compasso [27]. O que está operando aqui é um controle consciente de um nível de afastamento do novo fragmento incorporado em relação ao fragmento catalisador.

O quarto e último fragmento incorporado à peça representa um afastamento ainda maior. O andamento segue sendo o parâmetro unificador, uma vez que em todas as trocas de fragmento o andamento é mantido, seja em geral ou em algum elemento rítmico em particular. Por outro lado, o processo de afastamento do fragmento catalisador é acentuado com o fragmento 4, pois há um novo contexto melódico e harmônico e a anacruse, elemento em comum com o fragmento 3, que neste novo caso reduz sua semelhança à figuração rítmica.

O processo composicional específico de cada peça partia da escolha de um dos fragmentos pré-compostos, em torno do qual seriam articulados os demais componentes da composição. Este fragmento inicial tinha a função de catalisador do processo, pois, uma vez escolhido, passava a atuar como parâmetro de referência para as demais decisões composticionais. Em termos objetivos, escolhas entre continuidade e descontinuidade em parâmetros como métrica, harmonia, tonalidade, dinâmica e instrumentação eram tomadas tendo o fragmento catalisador como unidade de comparação, o que conferia a estes fragmentos um papel de maior importância no contexto da composição. Mesmo com o processo composicional já concluído, muitas etapas após este momento inicial, este modo de organização do processo faz com que os fragmentos catalisadores sejam percebidos

como a idéia principal de cada peça, como o elemento que contextualiza os demais materiais no âmbito de cada peça em particular.

No que diz respeito ao contexto geral do conjunto de peças, havia a preocupação de explorar diferentes procedimentos de organização dos materiais. Isto significa que os caminhos técnicos e estéticos tomados em um dado processo composicional individual repercutia nos demais processos, fossem eles simultâneos ou não. Como exemplo ilustrativo desta dinâmica de influência de um processo composicional sobre os outros, tomemos o caso da relação das composições “Música Brasileira” e “Tá ruim, gauchinha?”, tanto entre si como no contexto geral do trabalho.

“Música Brasileira” e “Tá ruim, gauchinha?” foram duas das primeiras peças a serem trabalhadas, e o foram em boa parte de modo simultâneo. As duas peças compartilham algumas preocupações técnicas e estéticas, notadamente a referência no aspecto formal à forma *blues* de doze compassos. Esta referência formal, que estabelece ligação das composições com as obras de The Beatles, Jimi Hendrix e Beach Boys citadas como referências compostionais, ficou estabelecida como característica destas composições já ao definir-se o fragmento catalisador de cada uma³.

A decisão de acoplar à composição uma moldura formal externa e controlar o grau de afastamento da forma final de cada composição em relação a esta moldura foi determinante na escolha dos fragmentos selecionados para integrar as peças. No caso das

³ Uma abordagem detalhada de alguns fragmentos e procedimentos técnicos destas e outras composições encontra-se no capítulo Processos da Composição.

duas peças exemplificadas aqui, as escolhas se pautaram, grosso modo, por continuidade de andamento e relações tonais simples, em que fosse mantida a sensação de uma tonalidade principal. À parte outras decisões decorrentes do processo composicional, estas foram as determinantes principais para a escolha dos fragmentos selecionados para integrar a composição em torno dos fragmentos catalisadores.

Estas características tornaram estas peças fortemente singulares, singularidade vista como uma consequência indireta do processo de composição. No conjunto de composições “Música Brasileira” e “Tá ruim, gauchinha?” caracterizam-se pela presença das referências a formas externas. Após a conclusão dos processos composticionais destas peças, tanto as referências ao *blues* de doze compassos quanto os procedimentos técnicos específicos foram usados em menor escala ou abandonados.

Os exemplos citados demonstram os critérios e objetivos que nortearam a composição do portfólio de composições. A partir da elaboração de um catálogo de fragmentos, as composições evoluíram pelo agrupamento destes fragmentos em um conjunto do qual se originaria uma peça. Na medida em que estes processos foram estabelecidos, as decisões inerentes a cada processo individual foram sendo tomadas, gerando irradiações técnicas e estéticas para os demais processos específicos, caracterizando, assim um processo composicional global onde cada processo individual estava interligado aos demais.

3.3 Processos

3.3.1 Tempo

O aspecto temporal das composições foi trabalhado sem que houvesse nenhuma estrutura ou fórmula de gerenciamento de tempo pré-concebida. O objetivo desta concepção foi buscar, através da performance e da audição, a melhor expressão da dimensão temporal para cada composição. Este processo de elaboração temporal pode ser descrito a partir da sua aplicação a duas facetas diferentes da dimensão temporal neste trabalho: andamentos e durações, onde se incluem durações das seções e das peças.

Os andamentos utilizados nas composições não foram obtidos através de princípio ordenador que pudesse estruturar a utilização de diferentes andamentos em uma composição. Também não foi seguido algum plano que indicasse proporções específicas entre andamentos de diferentes seções, com exceção da relação entre os fragmentos 1 e 2 de “Fluxo-chave”. Mesmo assim as indicações de andamento foram dadas de modo preciso, como se houvesse algum esquema rígido a determinar a estrutura de andamentos. Esta característica deveu-se a dois fatores que somados resultaram em indicações precisas e em algumas proporções complexas entre andamentos: determinação do andamento a partir da performance de cada fragmento e características de programação de andamentos nos *softwares* utilizados.

Cada fragmento de cada composição foi tocado inúmeras vezes. Estas performances sucessivas foram realizadas sem metrônomo que indicasse um andamento para a execução.

Esta prática levou a que fosse consolidado um andamento considerado mais adequado a cada fragmento. A adequação era medida em termos da inteligibilidade do desenho rítmico-melódico e utilização de dinâmicas e articulações específicas. Quando um andamento, por muito rápido ou muito lento, descharacterizava estes aspectos expressivos do fragmento, era modificado até que fosse atingido o ponto ideal. Quando diferentes fragmentos eram agrupados em uma mesma composição os seus andamentos eram mantidos, resultando na utilização de andamentos diferentes em uma mesma peça. Em alguns casos a relação de proporção entre os andamentos utilizados era bastante complexa, como nos casos de “Proxêmica”, “Madeira Catota” e “Regulação”.

Em “Proxêmica” são utilizados os andamentos $\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 100$ e $\text{♩} = 90$. Há um movimento de diminuição de andamento no transcorrer da peça, o qual é uma característica claramente notada. Neste movimento as passagens entre os andamentos são pontos marcantes, particularmente aquela entre os dois últimos. A incorporação desta estrutura de andamentos à peça foi uma decisão composicional consciente, embora tenha sido estabelecida pela justaposição dos andamentos específicos de cada fragmento e não segundo um plano pré-concebido.

Em “Madeira Catota” os andamentos são dispostos em forma de arco, com um andamento inicial, um aumento súbito e retorno ao andamento inicial com passagem por um andamento intermediário: $\text{♩} = 100$, $\text{♩} = 150$, $\text{♩} = 120$ e $\text{♩} = 100$. Da mesma forma que no

caso anterior, estes andamentos delineiam uma estrutura, incorporada de modo consciente, mas que não foi obtida por processo determinista.

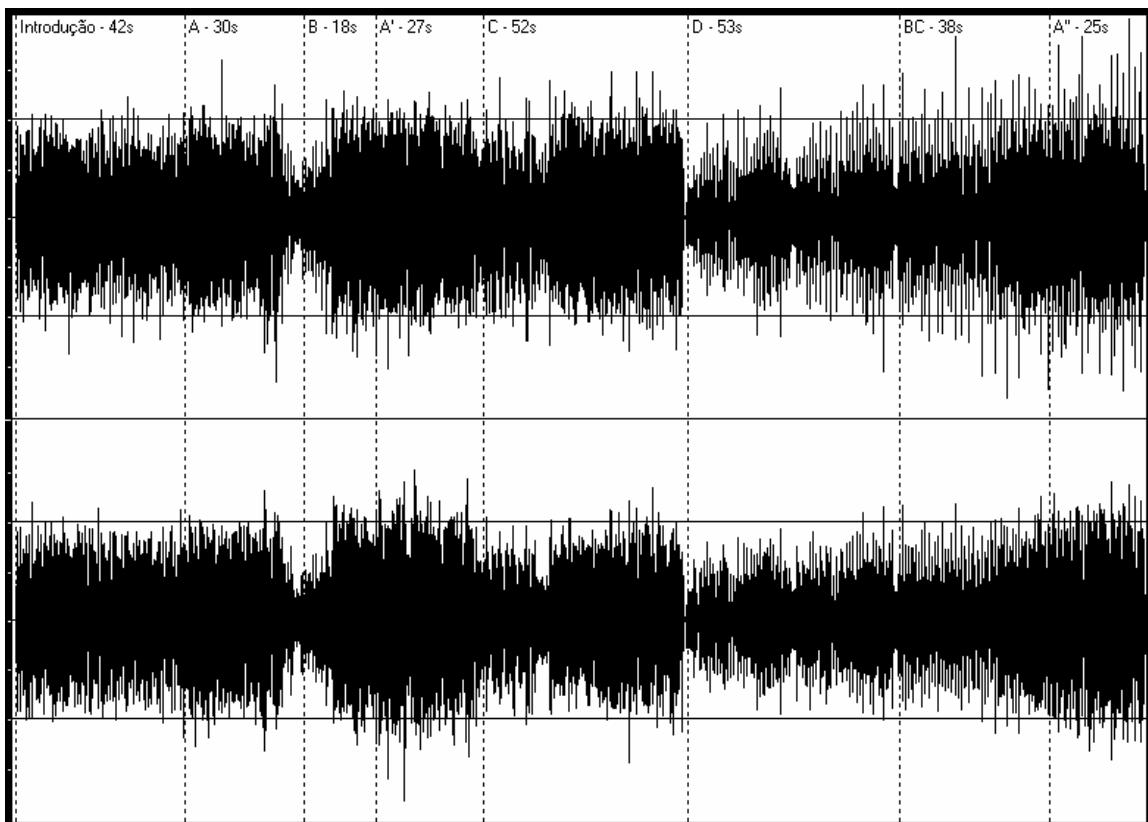
A composição “Regulação” apresenta um caso particular, a flutuação do andamento pela utilização de um fragmento contrastante. A seção inicial da peça é formada por treze compassos. Os compassos [1] a [6] e [8] a [13] são variações do fragmento inicial, enquanto o compasso [7] é um fragmento contrastante que é utilizado uma única vez na peça. As performances do fragmento inicial e do fragmento contrastante indicaram uma pequena flutuação de andamento, $\text{♩} = 85$ para o fragmento inicial e $\text{♩} = 80$ para o fragmento

contrastante. A execução precisa desta flutuação é relativamente difícil em virtude da proporção entre os andamentos, mas o resultado foi considerado composicionalmente superior em relação a uma unificação dos andamentos.

A questão da dificuldade de execução rigorosamente precisa desta flutuação levou a uma reflexão sobre a indicação dos andamentos que resultou na observação do segundo fator que levou a indicações precisas e proporções complexas entre andamentos: as características dos *softwares*. Os *softwares* utilizados permitem que os andamentos sejam indicados com precisão de milésimos de pulso. Como as composições agregam partes gravadas e partes programadas e a sincronia entre estas partes é importante, a possibilidade de indicar precisamente os andamentos se tornou uma necessidade, configurando o que foi denominado por KATZ (2005) como “*phonograph effect*”. No exemplo de “Regulação” a execução precisa da diferença de andamentos é uma dificuldade específica do trecho.

Perceptivamente, porém, uma pequena diferença de valores, de meio a um ponto em termos de pulsos por minuto, não chega a alterar o efeito. No caso de uma performance que não incluísse programações, indicações matematicamente imprecisas como “*poco meno*” e “*a tempo*”, por exemplo, seriam musicalmente precisas e, portanto, suficientes. O *software* opera em termos matemáticos e não permite indicações puramente musicais para andamentos. Esta característica faz com que, havendo necessidade de sincronia, a possibilidade de indicar andamentos com precisão se torne uma necessidade. Há neste caso uma mudança no pensamento e na organização composicional a partir de uma característica do meio escolhido, possibilidade levantada por KRAMER (1988) ao tratar do impacto da tecnologia de gravação no tempo musical.

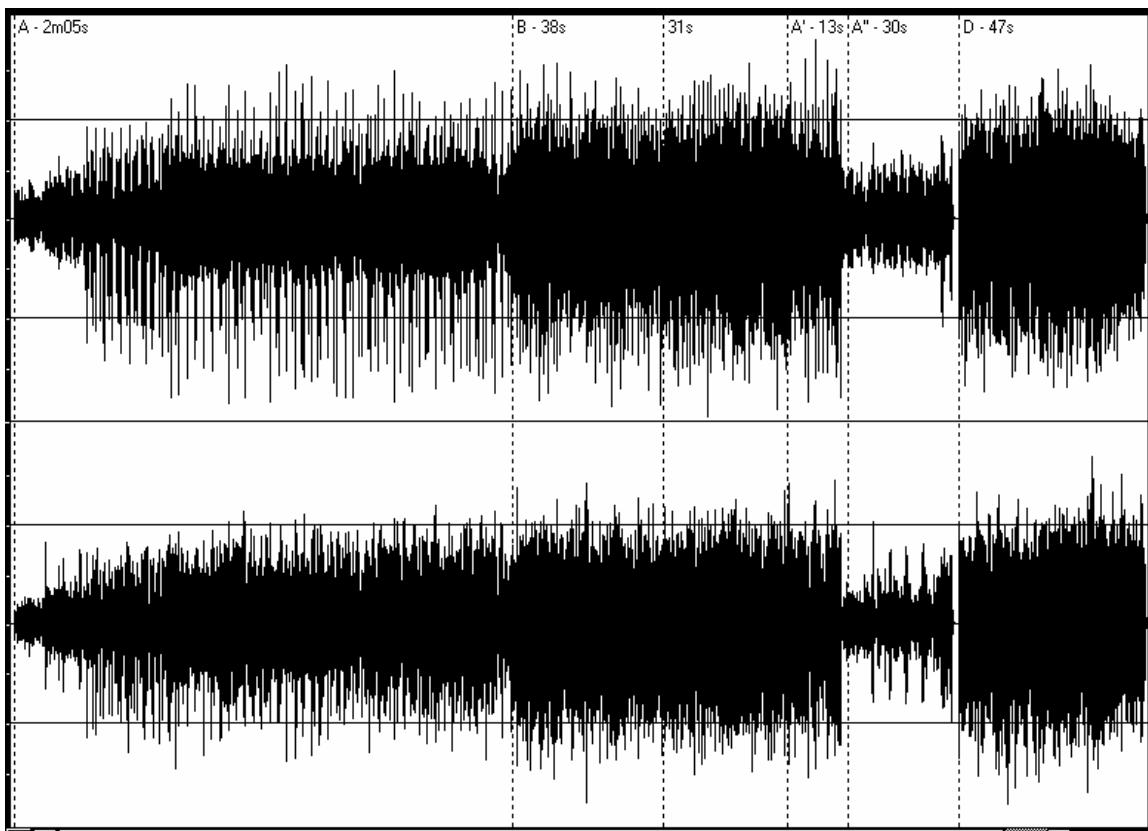
Os esquemas de durações das peças deste trabalho se organizaram de modo semelhante aos esquemas de andamento. As durações das seções de cada peça e as durações das peças não foram estabelecidas a partir de algum esquema pré-determinado. A performance e a audição foram utilizadas para determinar o quanto cada seção deveria durar e o quanto cada peça deveria durar. O resultado deste procedimento é um esquema de durações que combina algumas proporções complexas e assimetria. Os exemplos de “Onde tu ta?” e “Subindo as Letrinhas” são elucidativos dos resultados.



exemplo 3

O exemplo 3 é a representação gráfica do arquivo de áudio de “Onde tu ta?”. As marcas indicam as seções da peça com as respectivas durações em segundos. Fica perceptível ao analisar a imagem que não há congruência entre as durações das seções, nem mesmo entre seções que são variações de um mesmo material, como as seções A, A’ e A”.

A análise da representação gráfica do arquivo de áudio de “Subindo as Letrinhas”, exemplo 4, apresenta configuração semelhante.



exemplo 4

A incongruência da duração das seções, ainda que expressas em segundos, uma medida de tempo externa ao contexto musical das peças, aponta na direção de que não há um esquema formal de durações pré-definido que determine proporções entre as durações de cada seção. A duração específica de cada seção e a duração total da peça correspondem cada qual a uma experiência de tempo musical. Os resultados obtidos na organização dos planos temporais das composições vêm ao encontro de uma assertivas estéticas e uma assertiva técnica deste trabalho.

A assertiva estética é a busca por um esquema temporal que fugisse ao padrão quaternário da música urbana. Estabelecer que a definição das durações viria da

performance e da audição permitiu que aflorasse uma estrutura temporal que é própria de cada experiência musical. Algumas seções duram mais, outras duram menos, alguns esquemas frasais são simétricos, outros não são. As assimetrias e incongruências são vistas como contribuintes de uma experiência temporal mais rica do que aquelas de base quaternária aplicada repetitivamente como fórmula impositiva uniformizante.

A assertiva técnica é a busca por uma performance mais próxima do humano do que do eletrônico, consideradas as distinções feitas por KRAMER (1988). A precisão rítmica e estrutural da performance eletrônica contrasta fortemente com a imprecisão da performance humana. A utilização em larga escala de seqüenciadores neste trabalho trazia o risco de que as composições soassem excessivamente mecânicas. Para evitar esta possibilidade decidiu-se não estruturar o plano temporal utilizando seqüenciador. Ao amparar a organização temporal em uma experiência intrinsecamente humana, foi possível atingir resultados que se aproximam mais de uma interação humana com os materiais musicais do que de um esquema calculado em um seqüenciador.

3.3.2 Timbre

O processo de composição abstrata incluiu decisões a respeito de timbre. Dois tipos de decisões envolveram escolhas de timbres. O primeiro tipo é definido como geral e engloba as decisões a respeito de instrumentação. O segundo tipo é definido como detalhado e engloba as decisões sobre processamento a ser realizado no estúdio.

As definições gerais de timbre iniciaram pela definição de dois grupos instrumentais que seriam utilizados. O primeiro grupo foi identificado como fixo e é formado pelos instrumentos presentes em todas as composições. O segundo grupo foi identificado como variável e é formado pelos instrumentos que são utilizados em algumas composições. No decorrer do trabalho algumas modificações ocorreram na definição de instrumentos utilizados. Os dois grupos foram definidos conforme a tabela 1, que inclui também as modificações realizadas no planejamento inicial. As decisões mais importantes a respeito de instrumentação foram a retirada do baixo elétrico e da percussão da instrumentação utilizada. As partes compostas para ambos os instrumentos foram realizadas através de programações.

A instrumentação definida procurava atender às demandas timbrísticas do paradigma da canção urbana. Os instrumentos fixos atuaram como uma banda de base que definiu as características sonoras fundamentais do trabalho. Os instrumentos variáveis foram responsáveis por introduzir variação no padrão sonoro e preencher necessidades compostionais específicas que demandassem outros instrumentos.

Instrumentação			
Fixa		Variável	
Inicial	Final	Inicial	Final
Guitarra	Guitarra	Guitarras extras	Guitarras extras
Baixo elétrico ⁴		Percussão	
Bateria	Bateria	Vozes extras	Vozes extras
Voz	Voz ⁶	Flauta	Flauta
Teclado ⁵	Teclado	Clarinete	Clarinete
Programações	Programações	Clarone	Clarone
		Sax alto	Sax alto
		Sax tenor	Sax tenor
		Sax Barítono	Sax Barítono
		Trompete	Trompete
		Trombone	Trombone
		Contrabaixo	Contrabaixo
		Violoncelo	

tabela 1: instrumentação

⁴ Decidiu-se identificar neste texto o contrabaixo elétrico por baixo elétrico ou baixo, termos que se referem também às simulações do instrumento real que foram utilizadas no trabalho. O termo contrabaixo designa o contrabaixo acústico.

⁵ O termo designa o instrumento de teclado que gera o próprio som, seja por meios acústicos (piano ou teclados eletromecânicos) ou por meios eletrônicos (sintetizadores e *samplers*). O uso de controladores MIDI para comandar instrumentos virtuais é considerado um item englobado pelo termo programações.

⁶ Na instrumentação final há uma música, “Guacamole”, que não utiliza voz nem guitarra e outra “Regulação”, que não utiliza teclado. Estes casos foram considerados exceções pontuais que não chegam a descharacterizar o uso destes instrumentos como instrumentação fixa.

As definições iniciais de instrumentação foram a escolha de uma palheta básica de timbres para o trabalho. O trabalho de detalhamento e divisão desta palheta em matizes instrumentais específicas foi feito através de uma antecipação do processamento que seria realizado em estúdio. A antecipação, como entendida em SCHUTZ (1976), do processamento foi determinante dos rumos do processo composicional na medida em que as combinações de timbres passaram a integrar as composições já na fase abstrata. O modo como ocorreu esta influência da antecipação no processo de tomada de decisões pode ser exemplificado com as composições “Fluxo-chave” e “Madeira Catota”.

Em “Fluxo-chave” três trechos previam uso de guitarra. O primeiro trecho corresponde aos compassos [11] a [22] da partitura; o segundo, aos compassos [27] a [48] e o terceiro aos compassos [49] a [72]. Estabeleceu-se um processo de inter-relação entre as demandas compostionais, que indicavam a utilização de um efeito diferente para cada trecho, e as diferentes referências estilísticas empregadas. Rapidamente atingiu-se um ponto em que é muito difícil afirmar se os efeitos são decorrência das referências estilísticas ou estas decorrem dos efeitos utilizados. A estrutura rítmica e melódica do primeiro trecho, bem como o efeito *wah-wah* indicado, remete ao *funk* norte-americano, exemplificado nas referências compostionais nas obras de Jimi Hendrix e Marvin Gaye. O processo de composição do segundo trecho ligou-se intrinsecamente tanto à referência estilística, *surf music* sessentista, exemplificada nas referências compostionais nas obras de The Beatles e Beach Boys, quanto aos efeitos de *reverb* de mola e alavanca antecipados abstratamente. A referência estilística do terceiro trecho é um pouco mais difusa, próxima ao *rock*, um amplo guarda-chuva estilístico, sem se identificar com algum sub-estilo específico. De modo análogo, o efeito antecipado é uma distorção sutil, caracterizando um timbre genérico. A

dificuldade em identificar causa e efeito na relação entre efeitos e referências estilísticas indica também a irrelevância de determinar estes papéis. A realimentação entre um parâmetro e outro faz com que ambos sejam simultaneamente causa e efeito do fenômeno observado.

Em “Madeira Catota” a composição abstrata indicava um naipe de quatro sopros, dois trompetes, trombone e sax tenor. A antecipação do processamento de estúdio indicava que a parte do naipe de sopros deveria ser gravada duas vezes, ocorrendo dobramento com intenção de modificar o timbre e a sensação de massa sonora, opção que faz referência às obras de Tom Jobim e Moacir Santos. A opção pelo dobramento foi determinante da utilização de quatro instrumentos no naipe. Resultados semelhantes poderiam ser atingidos se a instrumentação fosse ampliada, mas o fato de projetar-se antecipadamente o procedimento técnico produziu efeitos na decisão de instrumentação. O caso específico do dobramento de sopros nesta e em outras composições propiciou uma reflexão pertinente ao contexto deste trabalho. A reflexão partiu do questionamento “Quando o planejamento de uma instrumentação inclui o dobramento de um naipe de, por exemplo, quatro sopros⁷, planeja-se ter o mesmo naipe duas vezes ou planeja-se um naipe de oito sopros?”. A reflexão a respeito desta pergunta levou à conclusão de que não se trata de um naipe de oito sopros. O planejamento de um naipe maior implicaria em um número maior de intérpretes. Mesmo que houvesse dobramento de vozes as diferenças de interpretação seriam determinantes de um resultado sonoro específico desta opção. O dobramento do naipe, com dobramento de vozes ou não, implica em uma sonoridade também específica desta opção

⁷ O naipe de sopros é tomado como exemplo por se tratar do caso em foco. Conceitualmente esta reflexão se aplica a qualquer instrumento.

pelo fato de o dobramento ocorrer com os mesmos intérpretes. Esta opção de instrumentação e o respectivo timbre do naipe resultante são possibilidades características da música gravada, pois é impossível que sem gravação os mesmos intérpretes gerem duas performances simultâneas de um mesmo trecho musical. EISENBERG (2005) aponta nesta direção, afirmando que “(... *studio recordings (...) record nothing (...) they construct an ideal event*”.

3.3.3 Estrutura

3.3.3.1 *Grooves*

Do ponto de vista estrutural, a opção pela canção urbana traz embutida em si algumas escolhas pré-definidas com a quais o compositor vai se defrontar, passando a todo instante pela decisão de confirmar o paradigma ou contrastá-lo com algum tipo de deviação. Neste capítulo, será destacada a característica da canção urbana que se tornou elemento de balizamento estrutural das composições realizadas, a base rítmica, harmônica e melódica, ou *groove*. No conjunto de referências compostionais deste trabalho a utilização de *grooves* é marcante em especial nas obras de Jimi Hendrix, Marvin Gaye e Beastie Boys.

Por *groove* entenda-se um padrão rítmico, melódico e harmônico que serve de fio condutor para uma composição. A utilização destes padrões, recorrentes embora não necessariamente repetitivos, é um dos procedimentos definidores da canção urbana contemporânea, mantendo-se como característica nos diferentes gêneros que esta

manifestação abarca. Deste modo, as composições aqui abordadas tiveram como elemento balizador da estrutura formal a utilização de *grooves*.

Analizar a maneira como os *grooves* foram se consolidando em composições neste trabalho é traçar um caminho por idéias como repetição e variação, estabilidade e instabilidade, aceitação e transformação de práticas estabelecidas. Ainda que o objetivo aqui não seja a pormenorização dos aspectos técnicos e sim a descrição dos processos mentais envolvidos, é necessário que alguma consideração técnica seja feita, indicando exemplos específicos nas composições de como, quando e de que forma idéias tornaram-se músicas.

Na canção urbana baseada em *groove*, de um modo geral, o ritmo é uma variável bastante estável, predominando amplamente o compasso quaternário simples. Em muito menor escala são utilizados também compassos ternários simples e binários compostos. Os agrupamentos frasais ocorrem geralmente em múltiplos de quatro compassos. Estas proporções implementam regularidade e estabilidade rítmica às composições, e, na prática comum desta manifestação, configuram-se como um objetivo composicional a ser alcançado.

No presente trabalho este objetivo da estabilidade foi também buscado, mas trazia como desafio composicional a sua obtenção através do uso de *grooves* com outras métricas além do quaternário simples e com outras proporções frasais que não os múltiplos de quatro compassos. Note-se que o postulado não era simplesmente empregar métricas distintas, mas implementar estruturas temporais que, baseadas em relações outras que não as mais

frequêntemente utilizadas, dessem à composição o mesmo sentido de estabilidade que a prática da música urbana confere às estruturas quaternárias e ternárias. Este processo iniciava em uma elaboração técnica e conceitual intelectualizada, mas efetivou-se apenas a partir da assimilação e internalização dos ritmos criados como efetivamente estáveis, somando-se, assim, aos ritmos quaternários e ternários como opção técnica para a construção de *grooves* para servir de fio condutor às composições.

Como exemplificação deste processo a composição “Regulação” serve como paradigma. Nesta composição o fragmento aglutinador do processo composicional é o *groove* do baixo no compasso [1] (exemplo 5). Escrito em compasso quaternário, formado pela repetição de duas linhas ascendentes de sol a mi bemol que formam um arpejo maior com sétima em primeira inversão (Eb7/G). As duas repetições da linha diferem entre si pelo deslocamento temporal que transforma a segunda apresentação em síncope. Esta descrição técnica, porém, não dá conta da percepção de estabilidade sugerida já neste texto.



exemplo 5

Em termos harmônicos, esta estabilidade é determinada pela percepção do arpejo na sua materialidade. O que se percebe é uma linha ascendente de quatro sons cuja última nota, a nota para a qual converge a direcionalidade do movimento, é também a nota a partir da qual a estrutura intervalar é gerada. A configuração da estrutura intervalar, porém, só é de fato estabelecida por um processo de retenção justamente ao ser ouvida esta última nota.

A partir da segunda audição, seja a segunda apresentação do movimento em cada compasso do *groove* ou uma segunda audição seqüencial do *groove*, que é por natureza uma estrutura concebida para a repetição, uma segunda dinâmica mental adere ao processo. Se a última nota é definidora, por retenção, da estrutura intervalar, numa primeira audição, nas audições subseqüentes assim que o movimento inicia há uma audição prospectiva da nota que dará forma ao movimento, caracterizando assim um processo de protenção, conforme processos de tempo descritos por CLIFTON (1983) e SCHUTZ (1976). Considerando-se a natureza repetitiva do movimento, estabelece-se um encadeamento de retenções e protenções cíclicas que reforçam o mi bemol como cerne gerador da percepção de estabilidade melódica do *groove*.

Em termos rítmicos, a estabilidade vem da característica auto-recorrente do *groove*. Considerando-se cada instância da linha ascendente dentro da estrutura quaternária do *groove*, há equivalência de durações entre as notas, todas as quatro tendo o mesmo valor. Na primeira instância as quatro notas incidem ou nos tempos fortes ou nos contratemplos, caracterizando a divisão simples dos tempos do compasso quaternário. Na segunda instância, porém, as notas são deslocadas, incidindo sobre as segundas e quartas semicolcheias de cada tempo. Por si só, esta diferença confere um caráter de acentuação maior à primeira instância do que à segunda. Em uma associação sinestésica, a primeira instância é percebida como mais firme e assentada, enquanto a segunda é percebida como móvel e volátil. Deste modo, o *groove* é percebido como uma relação entre dois segmentos que se articulam em uma métrica forte-fraco. O tipo de análise métrica aqui apresentado recorre aos conceitos apresentados por MEYER (1960) e KRAMER (1988). A auto-recorrência estabelece-se, porém por um detalhe gerado pelo deslocamento rítmico. Ao ser

deslocada em uma semicolcheia, a última nota da segunda instância se torna temporalmente mais próxima da primeira nota da próxima repetição do *groove* do que da nota que a antecede imediatamente. Esta relação de proximidade cria um vínculo perceptivo entre as duas notas, percebidas então como um sub-movimento interno do *groove* que une as duas extremidades. A estrutura forte-fraco do *groove* - considerada a formatação em compasso – une-se pelo outro extremo, formando uma estrutura em que uma fração do segmento fraco aparece antes do reinício do segmento forte. Esta estrutura, que é fraco-forte, faz com que o mi bemol seja percebido também como uma anacruse para a próxima repetição.

Esta descrição fenomenológica da percepção do *groove* catalisador de “Regulação” fundamentou-se na experiência efetiva de tocar este *groove* em três instrumentos diferentes: baixo, saxofone e teclado. A partir de performances em que a característica repetitiva foi explorada, foram realizadas anotações das percepções das características aqui descritas. Este conjunto de anotações constituíram o material que posteriormente foi analisado para que conclusões e decisões composicionais fossem implementadas.

Ao serem superpostas, as análises das características rítmicas, harmônicas e melódicas deste *groove* inicial forneceram elementos importantes para o processo composicional. O *groove* só foi considerado acabado quando foi escrita uma parte de bateria que o completasse, parte esta que enfatizava ritmicamente as características observadas na parte do baixo. Assim, duas instâncias rítmicas se estabelecem. A primeira instância, o chipô⁸ tocado sempre em colcheias e sem acentos, cumpre a função de régua

⁸ O termo “chipô” foi o escolhido para designar, entre várias alternativas, a peça da bateria identificada em inglês como “hi-hat”.

rítmica, plano de fundo balizador para o ritmo do *groove*. A segunda instância, bumbo e caixa, realça o ritmo demarcado pelo baixo, realizando o mesmo tipo de deslocamento e realçando a anacruse com um ataque de caixa.

A descrição das percepções com relação ao material musical, anotadas durante a própria feitura deste material, traz à compreensão o modo como se estabelece a sensação de estabilidade necessária à idéia de *groove*. Os movimentos rítmicos e melódicos são percebidos de um modo em que há um encadeamento constante de protenções e retenções, fazendo com que o *groove* seja a um só tempo antecedente e conseqüente de si mesmo. A relevância desta percepção para o processo composicional foi o entendimento e confirmação, a partir da verificação experiencial, da característica cíclica infinita necessária a que um dado elemento musical tenha característica de *groove*. Em uma composição, um segmento que se caracterize como *groove* é uma janela para uma experiência musical da qual não se pode determinar início e fim, no que diz respeito ao processo mental de percepção temporal intrínseca à experiência.

Na análise realizada até aqui, a estabilidade rítmica ainda encontra-se associada à métrica quaternária. No processo composicional de “Regulação” foram utilizados, porém, alguns procedimentos com o objetivo de transpor para outras métricas a percepção de estabilidade e a percepção de *groove*.

O primeiro procedimento, denominado no contexto deste trabalho Transformação Seqüencial Explícita, foi utilizado logo ao início da peça, aplicado ao mesmo *groove* já analisado. Novamente o que mais importa não é a descrição técnica das transformações,

mas, sim, o processo mental que a estas deu origem. O ponto de partida foi novamente a experiência de tocar os fragmentos. A performance e a busca por manter a percepção de *groove*, ao passo em que mudanças métricas eram introduzidas, foram a guia para as decisões composicionais. O resultado foi a transformação dos movimentos rítmicos e melódicos de diferentes maneiras, postergando a concretização em realidade do retorno do *groove* vivenciado previamente por processo de protenção. Os procedimentos utilizados são a inserção de um novo deslocamento rítmico (compasso [3], segunda linha ascendente), e interpolação das diferentes formas rítmicas utilizadas. O ciclo completo, formado por seis compassos na sua versão final, configurou-se da seguinte maneira: os primeiros dois compassos estabelecem o *groove*, com a expectativa de continuidade infinita; esta expectativa é quebrada na metade do terceiro compasso pela introdução do novo deslocamento, tornando o compasso [3] um compasso com final aberto. A percepção de conclusão começa a se estabelecer apenas na segunda metade do compasso [5], quando a apresentação do segundo segmento do movimento original é seguida por uma apresentação do primeiro segmento, ainda que deslocado da primeira para a segunda metade do compasso. O compasso [6] é uma nova quebra da expectativa, desta vez, porém, não há o final aberto, pois o movimento é seguido pela retomada do *groove*. O elo que determina a percepção de retomada é a presença do movimento mi bemol semicolcheia anacruse seguido pelo sol colcheia. Após a apresentação do *groove* original, este movimento só é ouvido novamente no compasso [5] e na retomada do compasso [6] ao compasso [1]. O processo de superação da métrica quaternária aqui descrito é denominado Transformação Seqüencial Explícita por apresentar sucessivas transformações de um movimento quaternário inicial.

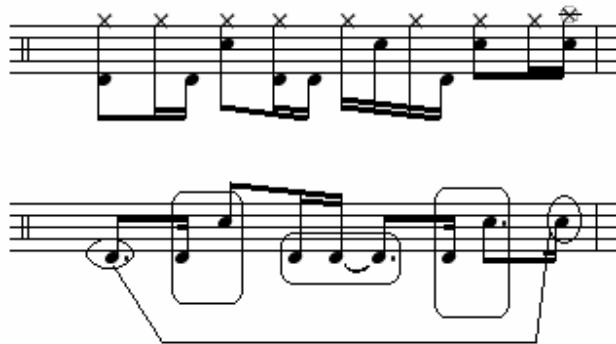
O segundo procedimento foi denominado Transformação de Elaboração Prévia. Consiste na transformação métrica de um elemento quaternário já existente. No caso de “regulação”, este procedimento foi utilizado na seção que inicia no compasso [14]. O elemento já existente utilizado foi um padrão rítmico de bateria, apresentado no compasso [14], excluído o primeiro tempo (exemplo 6). Este padrão, da forma apresentada ou com ligeiras variações, é encontrado com freqüência em gêneros como *funk* e *hip-hop*, exemplificando-se nas referências composicionais com Beastie Boys e Squarepusher. Conforme prática recorrente neste trabalho, o *groove* da bateria foi tocado, para que fosse experienciado e internalizado corporalmente e as percepções oriundas desta prática informassem o processo de tomada de decisões compostoriais. Como o compositor não toca bateria, duas formas alternativas de execução do *groove* foram implementadas. A primeira forma foi a utilização de um *sampler*, controlado via teclado MIDI. A segunda forma foi a utilização de uma bateria incipiente, formada por uma caixa e um surdo. Ambas alternativas acabaram por influenciar o processo de tomada de decisões, a partir da percepção por elas gerada.



exemplo 6

A percepção do *groove* se estabelece em torno de dois elementos principais. O primeiro elemento é um agrupamento rítmico mais percebido do que efetivamente presente na escrita: semicolcheia-colcheia pontuada, um ritmo caracterizado como fraco-forte. O

exemplo 7 mostra a versão escrita do *groove* e uma versão reduzida, onde são evidenciados os agrupamentos descritos:



exemplo 7

Ainda que haja deslocamento do tempo na passagem do segundo ao terceiro tempo, a percepção é de encadeamento cíclico. A regularidade rítmica neste caso praticamente coincide com o pulso. A cada pulso do compasso corresponde um ataque acentuado da bateria, antecedido por anacruse. A exceção é o terceiro tempo, antecipado em uma semicolcheia. O exemplo 8 traz uma versão mais simplificada do ritmo:



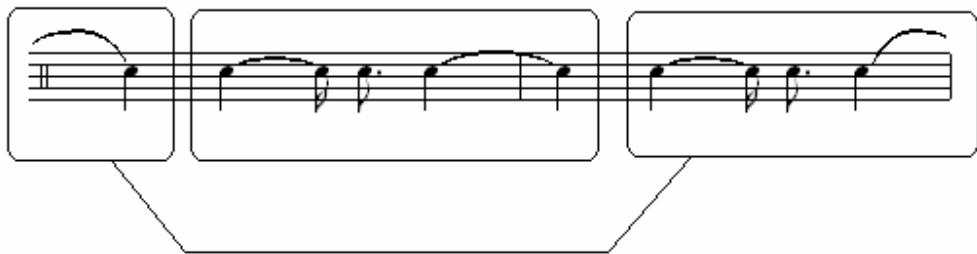
exemplo 8

Ao ser considerado ciclicamente, o ritmo é percebido com seus constituintes agrupados dois a dois, sempre com o primeiro elemento de cada agrupamento sendo anacruse para o segundo.



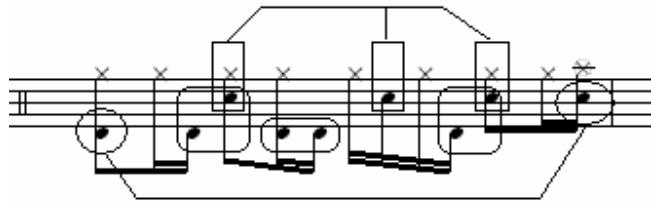
exemplo 9

O segundo elemento é formado pelos três primeiros ataques de caixa. O ritmo da caixa enfatiza o segundo e o quarto tempo do *groove*. O quarto tempo é antecipado por uma anacruse. O exemplo 10 apresenta a redução do elemento rítmico da caixa.



exemplo 10

Os dois principais elementos rítmicos deste *groove* têm como pontos de intersecção os ataques de caixa nos tempos dois e quatro, conforme demonstrado no exemplo .



exemplo 11

O modo como os dois elementos rítmicos se sobrepõem, estabelecendo esquemas de acentuação simultâneos mas diferenciados, confere ao *groove* uma forte característica quaternária. A soma dos acentos com as antecipações e anacruses enriquece o ritmo essencial, mas não chega a descharacterizá-lo. O ritmo essencial do *groove* utilizado como material inicial no processo de Transformação de Elaboração Prévia em “Regulação” é uma das fórmulas rítmicas mais utilizadas nas partes de bateria na música urbana: bumbo nos tempos um e três e caixa nos tempos dois e quatro, podendo as referencias compostionais fornecer inúmeros exemplos.

O processo de Transformação de Elaboração Prévia passou neste caso por duas etapas: transformação em compasso de cinco tempos e acréscimo da linha do baixo. A transformação da parte da bateria em compasso de cinco tempos foi feita com base nas observações analíticas. Com o acréscimo de um tempo extra no começo do compasso, o groove original foi deslocado, iniciando no segundo tempo. Foram utilizadas características dos dois elementos rítmicos principais do *groove* original. O ritmo semicolcheia-colcheia pontuada está presente, conforme marcado no exemplo 12. Caixa e bumbo na passagem do tempo cinco ao tempo um, bumbo e bumbo na passagem do tempo um ao tempo dois. O ritmo da caixa é a origem do elemento rítmico apresentado pelos dois ataques de caixa, na

quarta semicolcheia do tempo cinco e segunda semicolcheia do tempo um. O uso do chipô aberto junto com a caixa é uma variação timbrística que fortaleceu a percepção destes dois ataques como ponte entre o fim e o (re)início do *groove*. O tempo extra acrescentado funciona como uma versão miniaturizada do *groove* original. Por ter sido composto após a análise, análise extraída da percepção da experiência musical de tocar o *groove*, este material extra inseriu-se organicamente no material original, mantendo suas características básicas e, principalmente, mantendo a percepção de *groove*, agora em cinco tempos e não mais em quatro.



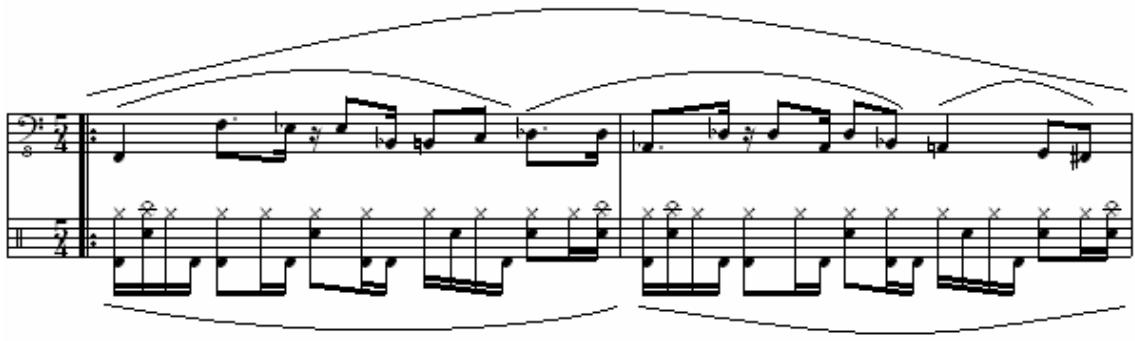
exemplo 12

O acréscimo da linha do baixo completou este *groove* com a superposição de uma outra métrica: dez tempos subdivididos em dois grupos de quatro tempos e um grupo de dois tempos.



exemplo 13

Na composição desta linha de baixo foram utilizados os ritmos relevantes da linha de bateria. O ritmo semicolcheia-colcheia pontuada aparece na figuração rítmica das notas si bemol-si natural (primeiro compasso), ré bemol-lá bemol (passagem do primeiro ao segundo compasso) e lá bemol-ré bemol (segundo compasso). O deslocamento rítmico da caixa é apresentado na figuração rítmica das notas fá-mi bemol-mi bemol (primeiro compasso) e ré bemol-lá bemol-lá bemol (segundo compasso). O uso dos ritmos, que se dá de forma não necessariamente coincidente, agregado ao movimento melódico-harmônico da linha do baixo, configura um esquema métrico onde diferentes movimentos rítmicos concatenam-se, permitindo a percepção de estruturas com características diferentes, conforme o movimento que seja perceptualmente posto em primeiro plano. O exemplo 14 apresenta o *groove* na sua forma final, com a demarcação dos arcos dos movimentos rítmicos que se sobrepõem. O arco mais amplo é o geral, consistindo em um movimento de dez tempos. Na parte da bateria, este arco é subdividido regularmente em dois arcos menores, com cinco tempos cada um, com o movimento dos primeiros cinco tempos repetido nos cinco tempos restantes. Note-se que movimento da bateria corresponde ao compasso escrito, embora em função das múltiplas camadas rítmicas sobrepostas simultaneamente seja difícil enquadrar fenomenologicamente este *groove* em uma fórmula de compasso estanque. Por fim, a linha do baixo, na qual os dez tempos são divididos irregularmente em três grupos, dois grupos de quatro tempos e um grupo de dois tempos. Por ser este um exemplo de um *groove* não quaternário elaborado a partir de um groove quaternário pré-elaborado, foi escolhido para ilustrar o processo denominado neste trabalho Transformação de Elaboração Prévias.



exemplo 14

O terceiro procedimento foi denominado Supressão. Trata-se da retirada de algum elemento de um *groove* quaternário, de modo a alterar a métrica. O *groove* presente no compasso [7] de “Regulação” foi elaborado de acordo com este procedimento. Os dois elementos principais do *groove* são o movimento escalar tocado por sintetizador, que é o elemento inicial, e a linha da bateria. O movimento escalar tem duração de sete tempos, divididos em uma linha descendente com duração de quatro tempos e uma linha ascendente com duração de três tempos. Simultaneamente à linha descendente, para a parte da bateria foi escrito um *groove* quaternário, que é parcialmente repetido simultaneamente à linha ascendente. Como a linha ascendente tem um tempo a menos, o último tempo foi suprimido. Para singularizar o segundo segmento e conferir organicidade em sete tempos foram acrescidos ataques de caixa nos últimos dois tempos. O exemplo 15 apresenta a forma final do *groove*.

exemplo 15

O processo de Supressão foi utilizado para gerar um *groove* em sete tempos. Caracterizou-se pela combinação de uma linha melódica cíclica de sete tempos com um movimento rítmico quaternário apresentado duas vezes, em uma delas com um tempo suprimido.

O quarto procedimento foi denominado Ampliação. Constituído de modo análogo ao procedimento de Supressão, neste caso o quaternário será superado pelo acréscimo de elementos, causando a sua ampliação temporal. Em “Regulação” este procedimento pode ser observado no trecho do compasso [61] ao compasso [66], conforme o exemplo 16.

exemplo 16

A escrita neste trecho está na forma de melodia cifrada, para ser realizado por voz com acompanhamento de violão e percussão. Na gravação final, são utilizados ainda sintetizadores para dobramento da voz e preenchimento de textura. No que diz respeito ao *groove*, a opção pela escrita de melodia cifrada indica o domínio hierárquico da voz no trecho, devendo os outros elementos estar submetidos à melodia. Deste modo, uma alteração métrica na linha cantada deverá necessariamente gerar alterações métricas no acompanhamento. É indicado que violão e percussão devem acompanhar a voz com *groove* em estilo de samba. A não indicação de um *groove* específico remete ao repertório consolidado na prática do gênero samba, em particular para as práticas de samba de Caetano Veloso e Chico Buarque, a escolha o material rítmico e harmônico. No exemplo apresentado, o movimento melódico inicia no compasso [60] e extende-se até o começo do compasso [64], sendo repetido do final do compasso [64] até o fim do trecho. O procedimento de ampliação ocorre no compasso [65]. Se a repetição do movimento melódico fosse literal, este compasso deveria ser idêntico ao compasso [61]. A Ampliação ocorre quando, na segunda vez, o tempo ocupado pela nota lá colcheia marcada no círculo é ampliado e passa a ser ocupado por um movimento escalar descendente, identificado no retângulo. A duração passa de meio tempo para três tempos, excedendo assim o tempo do compasso. Como o movimento lá-sol que ocorre imediatamente após este movimento ampliado segue sendo percebido como forte-fraco, a escrita evidencia esta característica anacrúsica ao fazer do sol início de compasso. A divisão em compassos na partitura, neste caso, é um auxílio gráfico à interpretação, pois em termos perceptuais a estrutura métrica que se configura no trecho engloba os compassos [65] e [66] em um meta-compasso, conforme KRAMER (1988), com duração de seis tempos e meio. O procedimento de Ampliação ocorreu em um elemento que não é o *groove*, mas que lhe é hierarquicamente

superior. A estrutura não quaternária gerada refletiu-se, criando flutuações métricas em um contexto em linhas gerais quaternário. A percepção de *groove* neste trecho passa por estas flutuações, distanciando-se, ainda que em menor medida que nos exemplos anteriores, da métrica quaternária.

O quinto procedimento foi denominado Transformação por Elaboração Internalizada. O *groove* que exemplifica este processo ocorre a partir do compasso [78] de “Regulação”, durando até o final da música.



exemplo 17

O *groove* foi gerado a partir da linha do baixo. Este material, apresentado no exemplo 17 é o essencial do trecho, os demais tem suas características derivadas deste sem maiores contrastes, não sendo significativos nesta análise. O *groove* tem duração de cinco tempos e meio, e a cada repetição o primeiro tempo é antecipado, caracterizando a linha como ritmicamente acéfala. No caso deste *groove* não foi possível identificar nenhum processo de transformação de um *groove* quaternário anterior, uma vez que este *groove* foi composto já com métrica não quaternária. As características que dão a este segmento a percepção de *groove*, repetibilidade infinita, estabilidade rítmica, melódica e harmônica, não dependem em nenhuma medida de um processo de antecipação de estrutura quaternária. A percepção de *groove* baseia-se no próprio material e nas suas características

internas. Neste sentido, este *groove* é representativo da conquista de um dos objetivos composticionais deste trabalho. Ao internalizar a percepção de *groove* em estruturas não quaternárias, fica demonstrada a possibilidade de superar um paradigma da prática da música urbana, abrindo as possibilidades técnicas e estéticas para a composição deste tipo de repertório.

O procedimento foi chamado, porém, de Transformação por Elaboração Internalizada, porque, analisado em retrospectiva, foi possível encontrar as raízes quaternárias do *groove*. O exemplo 18 apresenta esta raiz. A transformação da raiz quaternária consistiu na introdução de três colcheias logo após a quarta nota. Analisado desta maneira, seria um processo simples de Ampliação. O que singulariza este processo é que esta ampliação foi realizada em um processo mental perceptivo e não imediatamente consciente.



exemplo 18

A composição “Regulação” foi escolhida por apresentar os diversos procedimentos de elaboração de *grooves* não quaternários utilizados neste trabalho. Em outras composições mais exemplos podem ser encontrados, inclusive diversos casos de elaboração internalizada.

3.3.3.2 Contraponto

Um dos aspectos técnicos que transpassam as composições que fazem parte deste trabalho é o uso e controle rigoroso do contraponto. A escolha por esta textura como predominante é um ponto de distinção que as composições apresentam em relação ao paradigma da canção urbana, baseado de modo predominante em algum tipo de melodia acompanhada. O contraponto tratado aqui, porém, não corresponde à noção tradicional de contraponto como superposição de linhas monofônicas independentes. Trata-se da combinação de linhas muitas vezes polifônicas, formando texturas constituídas por combinações de faixas⁹ sonoras entendidas e controladas contrapontisticamente. Uma abordagem transversal do repertório vai encontrar a utilização de procedimentos de contraponto de forma significativa em todas as peças, ainda que possa haver alguma variação de grau entre uma peça e outra. Para abordar em detalhes os procedimentos de organização textural serão utilizados exemplos extraídos da peça “Onde tu tá?”.

“Onde tu tá?” é uma canção cujo elemento catalisador é a junção das linhas de voz baixo apresentada os compassos [15] a [23] (exemplo 19).

⁹ Utiliza-se aqui o termo “faixa” para diferenciar do termo “linha”, de uso consagrado para designar os elementos monofônicos do contraponto. Por analogia, se “linha” designa um elemento singular, formado por um só som, “faixa” designa um elemento plural, mais largo do que uma linha e composto por mais de um som.

exemplo 19

O caráter contrapontístico desta composição fica evidente neste fragmento. A linha do baixo é um *groove* com duração de três compassos, apresentada três vezes. Aos nove compassos resultantes é sobreposta a linha da voz, que não é um *groove*, mas uma melodia formada por oito fragmentos. Além da superposição das linhas, há caráter contrapontístico no contraste entre a duração das frases em cada uma das linhas, a linha do baixo é ternária e a linha da voz é quaternária.

A expansão da composição a partir deste fragmento teve no controle da textura contrapontística um fator de organização de grande relevância. Esta afirmação pode ser comprovada com uma observação da estrutura de contraponto de cada uma das oito seções em que a peça segmenta-se: introdução (compassos [1] a [14]), seção A (compassos [15] a

[24]), seção B (compassos [25] a [31]), seção A' (compassos [32] a [40]), seção C (compassos [41] a [55], seção D (compassos [56] a [74], seção BC (compassos[75] a [86] e seção A'' (compassos [87] a [94]).

A introdução apresenta duas faixas de contraponto: vozes e bateria/percussão. Este é o contraponto principal desta seção, mas cada uma destas faixas apresenta contrapontos secundários internos. A faixa das vozes é formada por três linhas e a faixa da bateria/percussão é formada por quatro linhas. O exemplo 20 apresenta o fragmento inicial da introdução.

J = 80

voz 1 ondetu tá on de tá tu on de tu tá on de tá tu on de tu tá onde tá tu ondetu táondetátu ondetu

voz 2 on de tá on de tá tu on de tu on de tá on de tá tu onde tu

voz 3 tá tá tu tá tá tu tá tá tu tá tá tu

bateria 1 x x x x x x x x x x x x x x x x

bateria 2 chocalho

exemplo 20

Na partitura estão escritas as três linhas que formam a faixa de vozes. A faixa de bateria/percussão aparece escrita em dois pentagramas, um para bateia e outro para chocalho. As duas outras linhas que formam o contraponto interno desta faixa não estão escritas na partitura porque foram integradas à composição no estúdio de gravação,

resultando de processamento do som. O conjunto das quatro linhas foi organizado em duas linhas fixas e duas móveis. As linhas fixas são a) bumbo e caixa; e b) o som do processamento da bateria por *delay* e filtro. As linhas móveis são c) chocalho e chipô, que apresentam movimento panorâmico; e d) chiado de disco de vinil, amostra incluída apenas no canal esquerdo. O chiado foi considerado elemento móvel ainda que em verdade fique fixo no canal esquerdo em função do deslocamento no equilíbrio espacial da seção que este posicionamento provoca. Este ponto será abordado em maiores detalhes no capítulo referente à mixagem.

O contraponto da seção A é formado por quatro faixas: baixo, voz, bateria e guitarra/teclado. Em relação à introdução, o controle do contraponto passou por incremento da textura, com adição de duas faixas e redefinição de algumas funções, e adelgaçamento das faixas que se mantém, voz e bateria. Estas modificações transformam o caráter do contraponto na passagem de uma seção a outra.

Na introdução o contraponto era essencialmente rítmico, enquanto que a introdução do baixo e a mudança de voz falada para voz cantada incluem conteúdo definido de alturas, o que acrescenta ao contraponto rítmico uma dimensão melódica. Esta situação define o papel da faixa guitarra/teclado, realizada a partir de harmonia cifrada, que contextualiza e unifica harmonicamente as faixas voz e baixo. Os movimentos melódicos de voz e baixo delineiam estruturas harmônicas sem caracterizar estas estruturas de modo definitivo. A ambigüidade se torna maior na medida em que os movimentos de uma e outra faixa não coincidem sempre do mesmo modo, dada as diferenças de métrica frasal. Consideradas apenas estas duas faixas, não haveria definição inequívoca de harmonia. A introdução de

uma faixa harmônica cria um denominador comum harmônico, criando um contexto para os movimentos melódicos e eliminando a ambigüidade. Um exemplo disso pode ser visto no trecho dos compassos [16] e [17], mostrados no exemplo 21.

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'voz' and the bottom staff is labeled 'baixo'. The 'voz' staff has lyrics: 'quer ser pre ti nha' and 'co moa a mi ga'. The 'baixo' staff shows chords: Dm7 and F7. The score is in common time.

exemplo 21

Nesta passagem, considerando-se isoladamente ou baixo ou voz, as possibilidades harmônicas são diversas, em especial na voz, onde o movimento melódico é aberto o suficiente para ser harmonizado de múltiplas maneiras. O baixo, por sua vez, isoladamente aponta na direção de um movimento Dm7 – A7. Esta impressão poderia ser ainda fortalecida pelo fato de a voz ter como nota de chegada um sol. A faixa representada pela cifra, ao realizar o movimento Dm7 – F7, cria um movimento harmônico que, ainda que possível, não é uma derivação óbvia dos movimentos de baixo e voz. É importante ressaltar o papel da faixa guitarra/teclado no contexto apresentado. Esta faixa não está a reboque das outras, nem atua como preenchimento ou confirmação para estruturas indicadas por outras. Ao atuar efetiva e decisivamente na formação da estrutura percebida, adquire importância similar às outras faixas, ainda que possa eventualmente estar em segundo plano espacialmente. A percepção da ação conjunta das três faixas na definição do parâmetro harmonia é a chave para a percepção da faixa guitarra/teclado como uma faixa de contraponto e não como acompanhamento. Esta noção pode ser estendida a todas as peças

do repertório e é base perceptiva e factual da afirmação da importância do contraponto para a estruturação das peças.

A outra modificação importante na passagem da introdução à seção A é o adelgaçamento da faixas voz e bateria. Na introdução estas faixas eram constituídas pela superposição de diversos elementos rítmicos, com variantes quanto a contornos de entonação (no caso da voz falada), timbre e movimentação espacial (no caso da bateria). É importante notar que a diminuição do número de elementos não descaracterizaria a idéia de faixa de contraponto. Isto é facilmente verificável na faixa da bateria, que claramente se mantém polifônica. Um procedimento de estúdio, porém, acrescentou outros elementos além dos que estão prescritos na partitura. As partes de bateria e voz foram dobradas. A bateria é executada por bateria acústica e bateria eletrônica, enquanto que na parte de voz foram superpostas duas performances. A polifonia criada aqui é principalmente uma polifonia de timbres, utilizada neste caso com a intenção de dar profundidade sonora. Espacialmente, há um deslocamento da espessura, uma percepção espacial que se enquadra nos moldes das formulações de CLIFTON (1983). Na introdução a idéia de faixa é verificada primariamente no sentido vertical, enquanto que, na seção A, a faixa é percebida em termos de profundidade.

As duas primeiras seções da peça foram compostas mantendo-se uma única estrutura de contraponto para toda a duração de cada seção. A seção B, por outro lado, apresenta um contraste de comportamento. Do compasso [25] a [27] são apenas duas faixas de contraponto, violão e bateria, conforme o exemplo 22.



exemplo 22

Nos compassos [28] e [29], exemplo 23, há acréscimo de duas faixas, uma de vozes semelhante à da introdução , e uma tocada por guitarra e baixo.

exemplo 23

O movimento de adensamento desta seção se completa nos compassos [30] e [31], com a inclusão da quinta faixa de contraponto, guitarra 2, como apresentado no exemplo 24.

The musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts (voz 1 and voz 2) with lyrics: 'on de tá tátu on de tu tá on de tátu' followed by a repeat of 'tá on de tátu on de tu tá on de tátu'. The third staff is for the violão (acoustic guitar). The fourth staff is for guitarra 1. The fifth staff is for guitarra 2. The bottom staff is for baixo (bass). The bateria (drums) staff at the bottom shows a continuous pattern of eighth-note strokes.

exemplo 24

A seção A' não apresenta modificações estruturais relevantes em relação ao que já foi analisado. Como modificações pontuais, note-se o acréscimo de violão na faixa harmônica e a mudança da bateria, onde a superposição de timbres eletrônicos e reais é realizada sobre o *groove* da introdução.

A seção C apresenta uma exploração mais intensa dos procedimentos contrapontísticos. O início da seção, compasso [41], exemplo 25, apresenta cinco faixas contraponto, violão, teclado 1, teclado 2/baixo, caixa e bateria.

The musical score consists of six staves. From top to bottom:

- violão**: Treble clef, mostly rests.
- teclado 1 rhodes**: Bass clef, eighth-note chords.
- teclado 2 clavinete**: Bass clef, eighth-note chords.
- baixo**: Bass clef, eighth-note chords.
- bateria 1**: Bass clef, eighth-note chords.
- bateria 2**: Bass clef, eighth-note chords.

 A brace groups the first three staves. The score is in 4/4 time, and a dynamic marking '41' is located at the top left of the first staff.

exemplo 25

A partir desta textura mais densa, considerado o contexto da peça, são elaboradas diferentes combinações rítmicas, melódico-harmônicas, timbrísticas e espaciais. No compasso [46], exemplo 26, a caixa é substituída por prato, à faixa teclado 1 são acrescidos flauta e clarinetes, com ampliação concomitante do conteúdo intervalar, a faixa teclado 2/baixo passa a ser teclado 2/baixo/guitarra e o violão é deslocado temporalmente..

exemplo 26

O compasso [50], exemplo 27, apresenta uma mudança maior em relação aos materiais, mas sem alterar a densidade da textura. A faixa bateria passa a ser composta por bateria eletrônica e acústica, cada uma tocando *grooves* diferentes. Uma nova faixa de percussão é acrescentada, tocada por borda de caixa e tamborim, somando-se ao prato que é mantido da parte anterior. A faixa teclado 2/baixo/guitarra é desmembrada em duas, teclado 2/baixo e guitarra, ralizando movimentos melódicos distintos. Uma segunda guitarra é utilizada, mantendo material da parte anterior. Uma nova faixa, voz processada com *wah-*

wah e *delay*, é acrescentada à textura. Por fim, no compasso [53] a faixa teclado 1 é retomada.

The musical score consists of nine staves of musical notation. The staves are labeled from top to bottom: voz, guitarra 1, guitarra 2, teclado 1, teclado 2, baixo, bateria eletrônica, bateria acústica, prato, and borda e tamborim. The score shows a dense polyphonic texture with various rhythmic patterns and dynamics. The notation includes quarter notes, eighth notes, sixteenth notes, and thirty-second notes, along with rests and various articulations. The tempo is marked as 50.

exemplo 27

A passagem da seção C à seção D se dá por um corte abrupto. Após este corte, compasso [56], a seção D estabelece um novo patamar de densidade para a textura contrapontística, menor em relação à seção imediatamente anterior na peça. São utilizadas três faixas de contraponto: baixo, bateria e teclado/guitarra, as quais permanecem até o fim da seção. As únicas variações relevantes são as ampliações na faixa bateria que ocorrem a partir do compasso [66]. Estas ampliações não chegam a alterar a textura global da seção.

A seção seguinte foi denominada seção BC por ser constituída por materiais extraídos principalmente das seções B e C. O contraponto na seção BC ocorre entre quatro faixas. As faixas são basicamente as mesmas da seção D, com algumas diferenças importantes. O teclado na seção BC deixa de estar associado à guitarra, passando a ocupar um lugar específico na textura. Duas guitarras são utilizadas, uma formando uma única faixa junto com o baixo e outra ocupando um lugar específico na textura. Há uma mudança perto do fim da seção, no compasso [82]. A textura da introdução é retomada, com variações. As vozes são substituídas por uma faixa formada por guitarra, baixo e teclado. A faixa bateria passa a ser formada por quatro elementos: a) bateria 1; b) bateria 2; c) borda/tamborim e d) caixa. A passagem final da seção BC conduz à última seção da peça, seção A''. Em termos de contraponto, a mudança mais significativa da seção A'' em relação às outras variações de A na peça é a ampliação da faixa bateria, que utiliza na seção final os mesmos elementos da seção BC.

O objetivo da análise detalhada dos aspectos contrapontísticos de “Onde tu tá?” realizada é evidenciar a importância composicional que este parâmetro adquire no repertório aqui em foco. As conexões entre organização formal e densidades da textura contrapontística não são gratuitas. Na raiz do pensamento estrutural do repertório está a percepção dos diferentes materiais, *grooves*, melodias, timbres, acordes e ritmos, por exemplo, como componentes de uma trama de contraponto. Esta percepção de contraponto, porém, extrapola a noção tradicional, e ao extrapolar traz para o processo composicional possibilidades técnicas e estéticas bastante frutíferas. Um exemplo disso é a ampliação da idéia de linha, componente do contraponto na visão tradicional. O conceito de linha é por

princípio monodimensional, e, tende a limitar a concepção de contraponto. Ao estender o tratamento contrapontístico a componentes métricos, polifônicos ou espectrais, como frases, acordes e timbres, o conceito linha parece não mais dar conta do objeto musical e da prática composicional. Em função disso, concluiu-se que o contraponto neste trabalho ocorreu entre faixas sonoras multidimensionais.

3.3.3.3 Harmonia

De um modo geral, as estruturas harmônicas utilizadas nas composições que integram este trabalho tendem a se aproximar de certos aspectos da harmonia tonal. Todavia é importante notar que não é utilizada plenamente a sintaxe tonal, não sendo possível muitas vezes identificar uma estrutura funcional para acordes e encadeamentos. A ocorrência de polarizações tonais é característica quase onipresente no repertório, mas estas polarizações não são determinantes da estrutura das composições nem se organizam segundo alguma lógica ou hierarquia de funções referente a uma polarização tonal central.

É possível encontrar em uma mesma composição uma seqüência de polarizações e passagens entre pólos tonais. Estas passagens possuem carga expressiva e podem ser realizadas de modo mais abrupto ou de modo mais gradual. Da mesma forma, podem ser encontradas seções onde ou a ambigüidade entre pólos tonais ou a ausência de pólos tonais são utilizadas com intenção expressiva. Onde há polarização tonal pode haver funcionalidade tonal, se uma determinada seção, por exemplo, pode ser definida como “em ré menor”, é possível que relações tonais baseadas em funções sejam utilizadas para

caracterizar esta polarização. Na estrutura interna desta seção hipotética poderá haver dominantes e/ou subdominantes bem caracterizadas como tal neste contexto.

Esta estrutura funcional, no entanto, não tem papel estruturador em escala maior do que o nível local, não sendo possível, na passagem de uma polarização a outra, falar em modulação como se entenderia num contexto de harmonia tonal estrita. O pólo tonal faz parte das características constitutivas dos materiais e das composições e, como tal, é utilizado expressivamente, não podendo ser relevado. No nível da organização formal das peças a harmonia e as relações harmônicas entre materiais não desempenham um papel hierarquicamente diferente de instrumentação, métricas, andamentos e dinâmicas, por exemplo. Alguns exemplos extraídos das composições ilustram os procedimentos utilizados.

Na composição “Madeira Catota” há um arco estrutural em que as extremidades são polarizações claras e o centro é uma região de ambigüidades e indefinições em termos de polarização. Os compassos [1] a [24] apresentam um percurso de polarizações: dó, compassos [1] a [11] e [15] a [18]; mi, compassos [10] a [12]; fá, compassos [19] a [23] e fá sustenido, compasso [24]. As polarizações deste trecho ocorrem principalmente em função de inflexões melódicas e contraponto, havendo poucos acordes propriamente ditos. Ainda que as polarizações deste trecho sigam uma trajetória facilmente perceptível não há entre esses pólos tonais relação funcional estrutural para a composição. Esta observação não despreza o acúmulo de experiências auditivas tonais, que pode dar ao fá do compasso [19] uma impressão de chegada à tônica. Esta percepção é favorecida pelo movimento melódico estrutural do baixo do – mi – dó – fá, embora seja um pouco descaracterizada

pela estrutura dos acordes, tanto os poucos tocados como os inferidos contrapontisticamente, Cm7 – Em7 – Cm7 – F. O ponto de compreensão é que a sintaxe tonal encontrada neste trecho é restrita à estrutura interna do próprio trecho e não encontra eco em relações tonais estruturais mais amplas na composição.

A outra extremidade do arco harmônico de “Madeira Catota” é o trecho dos compassos [52] a [59]. Neste trecho o pólo tonal é a nota sol. A polarização é obtida pela seqüência de acordes do piano, reforçada pelas inflexões melódicas do baixo e da voz. A seqüência de acordes é ||: G7 | C7 | F Eb7 | D7 :||. Neste caso, o sol dificilmente será percebido como tônica, devido ao contexto anterior da composição. A passagem por polarizações sem relação funcional com sol e a passagem por seções sem polarização tonal definida ou ambígua retira da polarização que encerra a peça a percepção de ponto de confluência de um percurso polar tonal.

A porção central do arco não apresenta pólo tonal definido. Isto pode ser exemplificado com a passagem dos compassos [25] a [28], entre baixo violão e voz, apresentada no exemplo 28.

The musical score for Example 28 is a two-staff arrangement. The top staff represents the voice, and the bottom staff represents the bass. The tempo is indicated as J = 150. The lyrics are written below the vocal line: "ter - gi - ver - sar" and "pen-san-do que po - di - a cho - ver". The score is divided into four measures by vertical bar lines. The vocal line features eighth-note patterns, while the bass line provides harmonic support with sustained notes and eighth-note chords.

exemplo 28

Entre os componentes deste contraponto não há acordo quanto a pólo tonal. Cada elemento estabelece em maior ou menor grau um pólo tonal diferente. A soma dos elementos não estabelece nenhuma relação tonal funcional. A parte central do arco harmônico mantém-se afastada de relações funcionais pela utilização recorrente de contrastes entre inflexões melódicas e formações cordais. Outro exemplo deste procedimento é o trecho entre os compassos [37] e [51]. Neste trecho baixo e piano estabelecem caminhos tonais que ora confluem para o mesmo ponto e ora divergem fortemente.

A análise do arco harmônico como um todo evidencia o uso estrutural da harmonia. A forma polar – apolar – polar é relevante estruturalmente, mas é uma estrutura entre outras dentro da composição. Não há sintaxe entre estes elementos e não é possível apontar um percurso funcional que hierarquize um ou outro pólo tonal no contexto geral da peça.

3.3.3.4. Melodias vocais

No processo de feitura deste trabalho o paradigma da canção urbana sofreu uma ampliação conceitual que pode ser vista como um dos seus traços técnico-estéticos mais distintivos. A ampliação diz respeito ao uso e papel estrutural das melodias vocais. A canção urbana tem como núcleo expressivo a junção entre melodia e letra. Elementos como instrumentação, harmonia e forma são secundários e variáveis de versão a versão de cada peça.

Nas composições aqui documentadas as melodias vocais não foram tratadas como elemento principal. Pelo contrário, foram acrescentadas invariavelmente após a composição de todos os demais elementos. Neste trabalho são considerados integrantes fixos e importantes da composição elementos que seriam vistos como secundários numa configuração tradicional de canção urbana.

Por terem sido compostas *a posteriori* em relação aos demais elementos, as melodias vocais deveriam integrar-se a um contexto já pronto. Isto fez com que fossem compostas com algum objetivo composicional específico em mente, incorporando-se como um componente a mais em uma configuração expressiva e sem caracterizar-se como núcleo expressivo. Para cada composição houve problemas compostoriais específicos referentes às melodias vocais, os quais demandaram soluções também específicas.

As melodias vocais utilizadas neste trabalho compartilham algumas características gerais que as distinguem das melodias instrumentais. As melodias vocais apresentam predominantemente graus conjuntos. Os poucos saltos são principalmente de intervalos de menor tessitura, como terças e quartas, ocorrendo em muito menor escala saltos de maior tessitura, a partir de quintas. As melodias vocais apresentam como principal característica rítmica o uso freqüente de síncopes. Outro traço rítmico representativo é a utilização de poucos valores diferentes em cada segmento, resultando em movimentos melódicos geralmente simples. Os objetivos compostoriais a governar esta seleção de características são dotar as melodias de cantabilidade e aproximar as melodias da prosódia do português falado. Ainda que as melodias tenham sido compostas sem texto, quando da composição já era sabido que os textos seriam em português. Como o estilo de canto almejado exigiria

uma entonação próxima da fala, ritmos e métricas adequados à prosódia do português eram necessários.

Um exemplo dos procedimentos composicionais utilizados nas melodias vocais é a composição “Música Brasileira”. Toda a parte instrumental desta composição foi realizada sem que houvesse nenhum esboço de melodia vocal, nem movimentos melódicos nem trechos da peça onde deveria ser colocada melodia vocal, caracterizando dois problemas compostionais a serem resolvidos. A abordagem e solução do problema dos movimentos melódicos passou pela definição de um conteúdo intervalar fixo para toda a peça, organizado em um padrão escalar. As características observadas para definir a escala foram os centro tonais mais importantes, mi – fá- lá – si, uma tendência ao modo menor e uso de cromatismos nas partes de baixo e bateria. Foi montada uma escala de oito notas, os quatro centros tonais mais as suas respectivas terças menores superiores, conforme o exemplo 29, a qual atendia a todas as necessidades compostionais quanto aos movimentos melódicos por permitir tanto construções cromáticas em torno dos centros tonais quanto dar aos centros tonais características de modo menor.



exemplo 29

A resolução do problema dos pontos onde deveria ser inserida a melodia vocal se deu pela atribuição à melodia vocal de funções de articulação formal. Algumas passagens de seção ou troca de materiais em “Música Brasileira” eram consideradas bruscas. A

inserção de melodia vocal atua no sentido de suavizar algumas destas arestas formais e realçar outras. São cinco inserções de melodia vocal, utilizando três movimentos melódicos diferentes: movimento 1, exemplo 30a; movimento 2, exemplo 30b; movimento 3, exemplo 30c. Os movimentos 1 e 2 têm como características a predominância de graus conjuntos e a disposição em forma de arco. As características do movimento 3, em contraste com as dos movimentos anteriores, são padrão rítmico sincopado, alternância entre três notas e uma linha descendente como movimento conclusivo.



exemplo 30a



exemplo 30b



exemplo 30c

A primeira inserção, compassos [6] a [8], exemplo 31, preenche a pausa geral da parte instrumental no compasso [7], suavizando o corte provocado pelo silêncio que existia anteriormente.

6
vem de u ma só mão a a plau dir

exemplo 31

A segunda inserção, compassos [11] a [13], ocorre simultânea a um movimento de tritono si-fá-si na harmonia, exemplo 32.

11
o que é que do som não se po deou vir?

exemplo 32

A entrada da voz junto com a passagem para fá e a saída posterior à volta para si “arredondam” o movimento harmônico. A intenção na inserção dos compassos [18] e [19], exemplo 33, foi contrária: tornar ainda mais brusca a passagem de seção do compasso [20].

18
é im pe ra ti vo ca ta lo gar

exemplo 33

Isso ocorre pela introdução de mais um nível de contraste, a presença de voz nos compassos imediatamente anteriores à passagem de seção e ausência de voz na nova seção. A inserção dos compassos [33] a [38], exemplo 34, estabelece uma ligação estrutural com os compassos [11] a [13].

33
o que não es taaa qui nemem ou tro lu gar?
36
o que é que do som não se po deou vir?

exemplo 34

Em um novo movimento de trítono de si a fá é utilizada novamente uma inserção vocal. A ligação estrutural é implementada pela retenção da memória do trecho anterior, sendo a voz utilizada para realçar a semelhança entre os dois trechos e potencializar a presença da retenção no Agora da peça, ampliando o seu campo de presença, CLIFTON (1983) . A última inserção, compassos [50] a [53], exemplo 35, reforça a passagem de seção.

50
on de pôr a mú si ca bra si lei ra? em que pa ta mar ou pra te
52
lei ra? co moen ga ve tar a mú si ca bra si lei ra?

exemplo 35

Este trecho é uma seção que utiliza na linha do baixo um material novo na peça, do qual a parte de piano nos mesmos compassos é uma derivação direta, que não será mais utilizado após o compasso [53]. A voz nesta seção utiliza também material melódico novo e que não é mais utilizado. Para tornar ainda mais singular e marcada esta seção, esta também

é a última inserção de melodia vocal. A utilização de um movimento melódico diferente dos anteriores como última inserção de voz cria na parte vocal um movimento de um tipo de material a outro que confere a este trecho, no plano da voz, um caráter conclusivo que acentua a seção no contexto da estrutura.

É importante notar, como observação final neste tópico, que de todas as composições a única que não apresentou melodia vocal foi “Guacamole”. Nesta composição houve a opção de estabelecê-la como a única composição exclusivamente instrumental do repertório. As melodias compostas para voz foram, por isso, executadas no órgão. As razões de esta música ter sido escolhida para ser instrumental não têm a ver com a composição em si, mas com sua ordem de colocação no disco¹⁰.

3.3.3.5. Letras

Existe uma correlação direta entre o entendimento do papel das melodias vocais e o papel das letras neste trabalho. A ampliação conceitual do paradigma da canção urbana referido nas considerações a respeito das melodias vocais ocorre também no que diz respeito às letras. No paradigma tradicional da canção urbana, existe um relação de denotação entre o sentido semântico da letra e o querer-dizer da composição. Ainda que haja indissociabilidade entre melodia e letra e mesmo em casos em que a letra foi agregada a uma composição já pronta, o paradigma tradicional da canção urbana estabelece uma subordinação de significado que põe o conteúdo sonoro a reboque do conteúdo verbal. A

¹⁰ O detalhamento desta decisão é apresentado no tópico sobre mixagem.

força exercida pelo paradigma é forte o bastante para impregnar as mais variadas formas de produção e reflexão sobre o assunto. É possível observar com freqüência em ambientes de características variadas, como grupos de discussão virtuais, jornais, revistas e publicações acadêmico-científicas, análises, feitas por compositores ou não, que tomam o conteúdo verbal por todo o conteúdo, sendo uma análise apenas do texto tomada como análise musical em sentido lato. Ao observar-se o texto, a música toda estaria sendo observada.

O fluxo do processo composicional deste trabalho pretendeu objetivamente contrariar o paradigma tradicional neste aspecto. Num primeiro momento as partes instrumentais foram compostas, com processos mentais próprios, gerando estruturas musicais com forma, instrumentação e conceitos e significados técnicos e estéticos musicais estabelecidos. A estes objetos musicais já em fase adiantada de consolidação foram incorporadas melodias vocais que se integraram e desempenharam papéis dentro de um contexto, passando a fazer parte de um todo expressivo sem comandar este todo. A etapa derradeira da composição foi a associação de texto às melodias vocais. Neste ponto os universos verbal e sonoro se tocam para produzir um objeto musical que é mais do que qualquer um destes aspectos consolidados isoladamente. O texto governa o plano semântico verbal e as denotações e conotações encontradas neste plano são integrantes da composição como qualquer elemento não verbal. O material sonoro comanda o plano não verbal e as denotações e conotações encontradas neste plano não são redutíveis a representações sonoras não verbais do plano semântico verbal.

Por conta desta relação entre os planos verbal e sonoro considera-se conceitualmente que as letras tenham sido *compostas* e não *escritas*. Houve subordinação

quase integral do texto em processo de composição à melodia à qual se destinava. O número de sílabas deveria coincidir com o número de notas disponíveis, a prosódia deveria corresponder aos acentos rítmicos, a entonação cantada deveria ser próxima à da fala, logo a entonação da palavra não poderia contradizer o movimento melódico. As poucas exceções a esse conjunto de postulados ocorreram em antecipações, em que, devido a uma necessidade do texto de uma ou mais sílabas, uma anacruse foi colocada antes de algum movimento melódico. O objeto musical “canção” que é criado neste processo é resultado da soma e da interação de todos os elementos, com suas complementaridades e contradições. A indissociabilidade aqui é mais ampla, indo além do binômio melodia e letra. São indissociáveis neste contexto melodias, letras, contrapontos, harmonias, *grooves*, timbres, instrumentações e todos os demais resultados de decisões composticionais tomadas.

O conteúdo semântico não foi desprezado. Pelo contrário, em todas as letras compostas as palavras devem ser consideradas não apenas pela sua sonoridade, mas também pelo seu significado. O que a inversão do paradigma proporciona é liberdade composicional em relação ao significado, ao ponto de em algumas composições não ser possível considerar uma única temática, enquanto em outras há uma única imagem que é reelaborada de várias maneiras. Do primeiro grupo pode-se citar “Regulação” e “Madeira Catota”, do segundo grupo são exemplos “Proxêmica”, “Palavra-ônibus” e “Subindo as Letrinhas”. Algumas letras são mais denotativas em termos de significado, como “Onde tu tá?”, enquanto outra são mais conotativas, como “Fluxo-chave”. Não cabe aqui desvelar o que o processo composicional deixou oculto ou delimitar o que ficou apenas sugerido, pois estas situações iriam de encontro às decisões composticionais. Por este motivo, a transcrição das letras não se faz acompanhar de nenhum comentário ou análise. Como última

observação, note-se que os títulos das composições podem ser uma camada de significado à parte. Alguns títulos fazem referência ao conteúdo verbal ou sonoro, outros títulos não. Em um ou outro caso, os títulos devem ser considerados como portadores de significado que se somam aos demais significados em jogo em cada composição.

4. Estúdio

4.1 Arcabouço conceitual

A utilização de estúdio virtual baseado em computador tem um caráter unificador em relação aos diferentes processos que integram um processo de produção de música gravada. A unificação se manifesta como nivelamento conceitual entre sons originados a partir de diferentes processos. Em um contexto de estúdio virtual todas as informações são, por definição, amostras digitalizadas de sons reais e podem ser tratadas e manipuladas da mesma forma. Esta afirmação vai ao encontro do que é postulado em IAZZETTA (1996): “Uma vez digitalizada, a informação torna-se uma lista de dados numéricos discretos que se presta a todo tipo de manipulação”.

Enquanto este tipo de observação não é nada surpreendente no domínio da produção eletrônica de sons, o questionamento realizado neste trabalho diz respeito às consequências desta realidade para a prática composicional de música gravada. A observação documentada do processo realizado aponta na direção da irrelevância conceitual da origem (o modo como o som foi produzido, simulação, gravação ou manipulação) e da relevância composicional da materialidade (as características sonoras). A escolha dos sons é decisão composicional baseada na matéria sonora. Conceitualmente, não importa se um som é sintetizado, gravado de uma performance real de instrumento acústico ou configurado por amostragem em um *sampler*. Da mesma forma, não há diferença técnica, as mesmas manipulações e tratamentos são possíveis. As diferenças de maneira de produção do som só aparecem na sua materialidade, sendo este o objeto de trabalho da

composição. Os sons são diferentes, e isso importa composicionalmente, mas são simplesmente sons digitalizados, não importa como tenham sido originalmente produzidos.

Com o objetivo de abranger várias possibilidades de produção de som no estúdio, foi definido um arcabouço conceitual para servir de guia para o trabalho. Este arcabouço divide-se em três pilares básicos que se interseccionam: simulação, gravação e manipulação.



A simulação é entendida como a produção virtual, por meio de síntese ou amostragem em um *sampler* de sons que se pretende sejam semelhantes ao som ou à performance de algum instrumento real. Gravação é a captação e digitalização de sons

reais. Manipulação é a produção, por síntese e/ou processamento, de sons que não são obtidos com uso exclusivo de fontes reais¹¹.

Definidas de modo estrito estas categorias servem como orientação para a classificação dos sons utilizados em uma composição, o que se revelou uma ferramenta útil para a reflexão sobre o processo composicional. No trabalho prático no estúdio, porém, estas categorias não são estritas. Há intersecções que ocorrem de formas variadas e criam sonoridades híbridas que em certos momentos parecem mais próximas de uma categoria e em outros momentos parecem mais próxima de outra.

No repertório que integra este trabalho são inúmeros os casos e as formas de hibridização. Três exemplos podem demonstrar esta variedade. O primeiro exemplo é a percussão que acompanha a voz nos compassos [1] a [19] de “Impecável Maré Mansa”. Estes sons foram gerados a partir de simulação e posteriormente processados com *delay* e filtros, gerando uma sonoridade que está a meio caminho entre simulação e manipulação. O segundo exemplo é a voz de criança que aparece pontualmente em vários momentos de “Regulação”. Esta voz foi gravada e posteriormente editada e remontada, estando entre gravação e manipulação. O terceiro exemplo é o padrão rítmico do chipô presente nos compassos [4] a [13] de “Palavra-Ônibus”. O padrão rítmico foi gravado e posteriormente editado, carregado num *sampler* e disparado por intermédio de um seqüenciador. A sonoridade resultante é uma hibridização de gravação e simulação.

¹¹

Estas definições são relativas às situações de composição encontradas neste trabalho.

As hibridizações constantes entre as categorias simulação, gravação e manipulação vêm evidenciar a afirmação de que o ambiente do estúdio virtual nivelava conceitualmente os diferentes tipos de som. A facilidade com que os limites entre as categorias são transpostos a todo momento só é possível pelo nivelamento qualitativo em nível conceitual.

Do ponto de vista da materialidade do som, a escolha entre que tipo de diferentes materiais serão trabalhados passa a ser decisão composicional. A escolha entre bateria simulada e bateria gravada é um exemplo de uma escolha entre simulação e gravação recorrente com muita freqüência na realização do trabalho. Neste caso específico havia três tipos de som marcadamente característicos. De um lado estavam as sonoridades gravadas e de outro estavam as sonoridades simuladas, divididas em sintetizadas e amostragens.

Para simulação de bateria por amostragem foram utilizados bancos com muitas amostras por peça da bateria e com até dezesseis níveis de dinâmica. Uma configuração típica no *sampler* continha entre 900 e 1200 amostras, para uma bateria de oito peças formada por bumbo, caixa, chipô, tom agudo, tom grave, surdo, prato de ataque e prato de condução. Este número corresponde em média a entre sete e oito amostras por peça para cada um dos dezesseis níveis de dinâmica. O detalhamento da amostragem somado às capacidades de programação do seqüenciador possibilitavam um grande controle da performance, em termos de ritmo e dinâmica, resultando em sonoridade timbristicamente realista. Os sons de bateria gerados por síntese foram sons de bumbo na região de 80Hz, utilizados para ocupar o extremo grave do espectro, e sons de caixa e chipô em passagens onde uma referência à música urbana eletrônica devesse ser mais evidente.

Para a produção do disco que acompanha este trabalho foram realizadas gravações de bateria para todas as músicas. Do mesmo modo, foram realizadas programações de performances simuladas de bateria para todas as músicas. Estes dois processos resultaram em ao menos duas baterias diferentes para cada música, o que criou a necessidade de escolha.

Escolher entre bateria simulada e real revelou-se uma decisão composicional referente a aspectos como timbre, dimensão espacial e rigor matemático na execução rítmica. O entendimento de que cada tipo de performance proporcionava à composição características diferentes possibilitou a abordagem das baterias como complementares. Ao realizar a composição em estúdio, simulação e gravação foram utilizadas simultaneamente com objetivos sonoros distintos.

Nas baterias simuladas as equalizações reforçam a região do bumbo e são, de uma maneira geral, mais brilhantes, com reforço das freqüências médio-agudas; as simulações de ambientes, quando utilizadas, são mais sutis, com tempos de reverberação curtos; as dinâmicas foram organizadas em patamares sem maior detalhamento ou sutileza; os ritmos foram programados com precisão matemática absoluta (em especial em durações mais curtas como semicolcheias e fusas), incluindo mudanças de andamento com proporções mais complexas; foram utilizados efeitos de tempo, como *delay* e *phaser*, e filtros quando houve necessidade ou interesse composicional e não foi utilizada nenhuma forma de compressão. Nas baterias gravadas, por oposição, a equalização é plana; foi priorizada na mixagem a captação de ambiente; foram utilizadas nuances de dinâmica; foi estimulada a realização de variações rítmicas em nível local e o único efeito utilizado foi compressão.

A junção das duas performances, mesmo nas peças que previam apenas uma parte de bateria, enriqueceu a sonoridade. A combinação de ambiências e timbres diferentes, por exemplo, moldou uma espacialidade ausente em ambas as performances isoladas. Da mesma forma, a combinação entre execução rítmica matematicamente precisa, as micro oscilações inerentes à performance humana e as pequenas variações introduzidas pelo baterista, produziu uma sonoridade centrada na execução rigorosa do *groove* e enriquecida por flutuações rítmicas sutis mas claramente perceptíveis.

Processos semelhantes ocorreram, ainda que em menor escala, no que diz respeito aos efeitos e às dinâmicas. A sonoridade de bateria final do disco apresenta-se como um exemplo característico de híbrido entre as três categorias conceituais, pois há no resultado quantidades, variáveis conforme cada composição específica, de simulação, gravação e manipulação. Do ponto de vista experiencial a sonoridade pode ser descrita como intermediária entre bateria solo e naipe de baterias.

Observando em retrospectiva, os sons utilizados na produção do disco que tiveram como origem simulação foram bateria, baixo elétrico, teclados e percussão. Tiveram como origem gravação vozes, sopros, contrabaixo acústico, violão, guitarra, piano e teclados. A manipulação foi a origem de efeitos e texturas. A irrelevância conceitual da origem se manifesta em dois fatos constatados: a) algumas sonoridades tiveram origens múltiplas, o que obedeceu a critérios composicionais; b) muitas sonoridades migraram de alguma forma para híbridos com outra categoria, também segundo critérios compostionais.

4.2 Processos

4.2.1 Seqüências

As características musicais do presente trabalho o caracterizam como um produto vinculado de maneira intrínseca às possibilidades da utilização de *softwares* seqüenciadores. Estes *softwares* têm como função controlar uma série de eventos musicais, a seqüência, executando arquivos de áudio, eventos MIDI e comandos para controle do processamento de som. Na interface gráfica do *software* estes elementos componentes da composição musical ficam distribuídos de acordo com a sua utilização na composição, gerando uma versão visual da peça semelhante funcionalmente a uma partitura. A diferença fundamental em relação à partitura é o fato de a visualização da seqüência ser uma referência a uma performance da composição já ocorrida, enquanto a partitura é uma indicação para performance futura.

O uso de *software* seqüenciador para gerar o objeto sônico-temporal resultado do processo composicional se liga aos traços perceptíveis do objeto na medida em que o fluxo de pensamento durante o processo composicional faz uso das possibilidades de manipulação inerentes ao *software*. No processo de feitura do disco foi possível perceber a relação estabelecida entre tomada de decisões e quatro possibilidades do *software* seqüenciador: repetibilidade do movimento, reorganização do fluxo temporal, acesso randômico aos eventos e performance sobre a performance.

A repetibilidade do movimento é uma característica dos *softwares* seqüenciadores que permite que um dado movimento sonoro seja repetido em um ponto diferente da composição. Comparando a seqüência com a partitura tradicional, tem-se que, na partitura, eventos podem ser repetidos, mas implicando sempre performances distintas. No nível experencial são eventos diferentes. Um exemplo no repertório é a parte de trompetes dos compassos [46] a [60] de “Palavra-ônibus”. A partitura apresenta esta passagem dividida em duas partes, compassos [46] a [55] e compassos [56] a [60], com sinais de repetição para ambas as partes. No estúdio cada uma destas duas partes foi gravada uma vez e repetida virtualmente usando o *software* seqüenciador. No caso de uma performance segundo o paradigma da partitura tradicional poder-se-ia considerar cada uma das repetições como uma performance diferente ou considerar todo o trecho como uma única performance. Em qualquer uma das hipóteses, cada vez que um material é tocado é experientialmente diferente, pois não há como repetir a performance sem alterações. A repetição virtual coloca cada repetição dos dois trechos no mesmo nível experencial. Quando se ouve um dos trechos pela segunda vez, as flutuações de afinação, as variações de dinâmica e as irregularidades de ataque, por exemplo, ocorrem nos mesmos pontos e na mesma medida.

A repetibilidade do gesto se torna um elemento composicional quando resulta de uma decisão tomada. No caso de “Palavra-ônibus”, a necessidade de decisão ocorreu por motivos num primeiro momento extra-musicais, mas que se revelaram integrantes da realidade de produção em estúdio. Dois trompetistas gravaram as composições e a seção de gravação do naipe de sopros foi organizada para que esta parte fosse a última a ser gravada. Seguindo um procedimento técnico comum em gravações de sopros, cada parte estava

sendo dobrada, produzindo um timbre mais encorpado para o naipe. Quando chegou o momento de gravar apenas os trompetes, um dos trompetistas avisou que não poderia estender a sessão além de determinado horário. Como nem o tempo seria suficiente para gravar todos os dobramentos, os da partitura e os do estúdio, nem seria possível marcar uma nova data parra a gravação viável com o cronograma geral de gravações foi necessário optar entre três possibilidades. A primeira possibilidade era gravar as partes só com os dobramentos da partitura, a segunda possibilidade era gravar com os dobramentos da partitura e de estúdio mas sem as repetições e a terceira possibilidade era gravar as repetições e todos os dobramentos mas com apenas um trompetista tocando todas as partes. A escolha por gravar todos os dobramentos sem as repetições levou em conta questões de timbre e performance. Aquelas características experienciais do movimento repetido foram levadas em conta e decidiu-se incorporá-las à composição, trazendo a repetibilidade do movimento para o nível composicional.

A reorganização do fluxo temporal é uma decorrência da repetibilidade do movimento. Segundo CLIFTON (1976) e (1983) e SCHUTZ (1976), o fluxo temporal de uma composição é a uma seqüência de Agoras. Cada Agora percebido transforma-se em múltiplos Agoras, passados e futuros através de processos de retenção, protenção, antecipação e reprodução. Quando os movimentos musicais são repetidos este fluxo é reorganizado. Um exemplo desta reorganização pode ser encontrado na composição “Subindo as Letrinhas”. A peça inicia com duas guitarras e teclado distribuídos no panorama estéreo com uma guitarra no canal esquerdo, outra guitarra no canal direito e teclado no centro. Do compasso [1] a [60] é apresentada uma performance completa destes três instrumentos, sem edições. Na seção que inicia no compasso [101] os treze compassos

iniciais são repetidos. No que diz respeito a estes três instrumentos, a repetição, por ser igual e experiencialmente equivalente ao início da peça, reorganiza o fluxo temporal. O Agora passado não é retido ou reproduzido e, sim, transformado em Agora presente novamente. Como já foi experienciado uma vez, as protenções e antecipações dizem respeito a expectativas já preenchidas ou não pela realidade, sendo de fato protenções e antecipações não de Agoras futuros, mas de Agoras passados. O evento disparador destes processos mentais é a repetição do movimento musical no nível experencial.

Esta reflexão fenomenológica ocorreu a partir da constatação de que a repetição do movimento tinha um efeito enriquecedor maior na construção da peça do que outras alternativas. Havia outras performances gravadas disponíveis para ambos os trechos, portanto poderia ter sido utilizado material diferente. Uma destas outras performances é efetivamente ouvida simultaneamente ao movimento repetido. A comparação entre utilizar performances inéditas ou repetir a primeira performance não deixava dúvidas quanto a ser a repetição uma experiência mais rica neste contexto, o que levou à escolha desta opção. A experiência de reorganização do fluxo temporal surgiu como resposta fenomenológica à reflexão e ao questionamento desta experiência. O fato de ser sobreposta a uma performance inédita coloca a reorganização temporal em um plano de tempo sobreposto ao fluxo temporal contínuo; em consequência, isto foi identificado como riqueza da experiência.

O acesso randômico aos eventos é uma característica dos seqüenciadores digitais que a interface gráfica dos *softwares* de gravação deixou de uso mais fácil. Quando se tem um arquivo de áudio incorporado a uma seqüência, de um modo geral mesmo que este

arquivo seja copiado e editado em mais de um trecho não são feitas cópias reais do arquivo. Como qualquer ponto do arquivo pode ser acessado randomicamente, as indicações gráficas na interface a respeito de cortes de início e final e automações de alteração de volume e posição no campo estéreo, por exemplo, não alteram o arquivo. Estas indicações mostram na tela os comandos que incidem sobre a reprodução do arquivo em um determinado ponto. A facilidade de utilização deste recurso possibilita que alterações na performance sejam realizadas *a posteriori* e que idéias compostoriais surjam ou sejam alteradas após a gravação e possam ser atualizadas.

Em “Regulação” há um exemplo deste procedimento. Na etapa de mixagem, quando todo o material já estava gravado surgiu a idéia de realizar uma modificação harmônica na repetição do trecho dos compassos [26] a [46]. O violão, que na primeira vez tocava uma seqüência de três acordes, deveria utilizar apenas um. A solução foi editar da performance gravada uma seleção entre as várias vezes em que o acorde buscado era tocado e criar uma nova performance. Este processo só foi possível porque cada arquivo de áudio pode ser acessado randomicamente, desprezando os trechos indesejáveis e mantendo em uma dada reprodução apenas os trechos que se quer.

A performance sobre a performance decorre das possibilidades anteriores. Diferentes músicos gravaram as peças, alguns sem conhecê-las no todo ou sem conhecer as gravações de outros instrumentos. Foram realizadas performances simuladas. Foram utilizados *loops* que não foram pensados originalmente para essas gravações. Cada uma destas situações pode ser considerada uma performance diferente, pois não havia senão no seqüenciador uma unificação destas performances em uma performance da composição

específica. Ainda, muitas destas performances foram editadas e processadas. Em casos mais profundos, como as guitarras com *wah-wah* de “Impecável Maré Mansa” e “Música Brasileira”, os efeitos foram adicionados em performance gravada em tempo real apenas do processador de efeito, pois a guitarra já estava gravada. Em ambos os casos foi utilizado um *plug-in* processador e um controlador MIDI. A performance de cada uma das composições não é a performance realizada pelos músicos, sejam reais, simuladas ou emprestadas, mas sim uma performance feita de outras performances, configurando uma meta-performance, a performance, no dizer de EISENBERG (2005) de um objeto ideal.

Estas características podem ser encontradas em maior ou menor grau em outras formas de produção musical, gravadas ou não. A incidência de todas as características no grau em que ocorreu, porém, caracteriza o processo composicional aqui analisado como intrinsecamente ligado ao uso de *software* seqüenciador.

4.2.2. Amostragem

A escolha do tipo de *software* para amostragem sonora revelou-se um componente crítico para os resultados obtidos. Foram utilizados três tipos de *softwares*: duas emulações virtuais de modelos diferentes de *samplers* reais e um *software* para reprodução de arquivos de áudio em forma de *loop*. As emulações de *samplers* reais variavam quanto ao número de amostras e quanto ao tipo de equipamento emulado. Um emulava um *sample* em forma de teclado com possibilidade de um número ilimitado de amostras e outro emulava uma

bateria eletrônica com possibilidade de 10 amostras. O *software* para reprodução de *loops* possibilitava uma amostra de cada vez, com reprodução sensível a variações de andamento.

O *sampler* de teclado virtual permite que muitas amostras sejam carregadas simultaneamente e permite uma grande variedade no tratamento de cada amostra. Estas características tornam este *sampler* apropriado para sonoridades com muitas nuances, pois permite que variações sutis de toque propiciem respostas sonoras sutis. Por exemplo, pequenas variações de dinâmica geram pequenas variações de timbre e repetidos ataques de uma mesma nota disparam amostras diferentes escolhidas randomicamente. O tipo de amostragem e processamento das amostras realizado por este *sampler* o fizeram escolhido para performance em tempo real das simulações e performances programadas com grande nível de detalhamento. Este tipo de *sampler* foi utilizado para gerar grande parte das simulações de baixo e bateria do disco.

A emulação virtual de bateria eletrônica é um *sampler* mais limitado em termos de quantidade e tratamento das amostras. A sua grande utilidade é a geração de ritmos com precisão matemática e repetição constante sempre com o mesmo timbre. O *sampler* possui dez canais, podendo ser carregada uma amostra por canal com possibilidade de ajustes como *pan*, volume, altura, cortes de início e fim da amostra e equalização, e um seqüenciador de passos, com até sessenta e quatro passos e resolução variável de mínima a tremifusa. A possibilidade de utilizar o seqüenciador interno para gerar padrões rítmicos precisos fez deste *sampler* a escolha para simulações de percussão.

O *software* para reprodução de *loops* de áudio permite que apenas uma amostra seja carregada. O que seria uma limitação severa é compensado pela possibilidade de manipular o andamento desta amostra. As mudanças de andamento são possíveis porque o *software* analisa o arquivo de áudio e marca seus transientes de ataque, segmentando o arquivo em partes de diversos tamanhos. A reprodução de cada segmento é disparada por um comando MIDI sincronizado com o andamento. Podem ser ajustados diferentes níveis de sensibilidade para a identificação dos transientes de ataque pelo *software*, resultando em um número maior ou menor de segmentos. Quanto maior o número de segmentos, mais possibilidade de variações de andamento para o *loop* de áudio. A possibilidade de ajustar o andamento da amostra ao andamento da música fez com que este *sampler* fosse utilizado para reproduzir principalmente *grooves* de percussão e bateria. Baixo, guitarra e teclado também foram simulados desta forma, embora em menor grau. O tipo de amostra utilizada neste *sampler* difere dos demais. Nos dois primeiros tipos de *sampler* utilizou-se amostragens do tipo nota-a-nota, ou seja, foram colhidas amostras isoladas do instrumento simulado, permitindo que uma performance nova fosse obtida quando o sampler fosse tocado. No terceiro tipo de *sampler* foram utilizados como amostra fragmentos de performance completas do instrumento simulado, os *loops*. Os arquivos de áudio utilizados como amostras eram gravações de pequenos trechos musicais.

A utilização de amostragem foi um recurso fundamental na construção do objeto deste trabalho. Todas as composições têm algum tipo de simulação de performance através de *sampler* e muitas utilizam este recurso em larga escala. A combinação de diferentes tipos de *softwares* para amostragem, cada um com seu modo próprio de tratar as amostras e seus pontos fortes e fracos permitiu uma confortável variedade de sons amostrados, com

diversas características musicais. O conjunto *samplers* utilizados constituiu-se em uma ferramenta poderosa para a composição musical à qual o compositor pode recorrer em busca de soluções para inúmeros problemas composicionais.

Em “Subindo as Letrinhas”, por exemplo, pode-se constatar as diferentes formas de uso dos três tipos de *sampler*. Os *samplers* de teclado foram utilizados para baixo e bateria nas seções onde havia menos repetição literal nos *grooves*. O trecho dos compassos [61] a [81] apresenta mudanças métricas freqüentes, sendo neste caso indicada uma performance detalhada utilizando o *sampler* teclado. Dentro do trecho há algumas inserções, nos compassos [65] e [75] a [76], do material que será utilizado como principal a partir do compasso [81] até o compasso [95]. Este material tem caráter repetitivo acentuado, tendo sido utilizado o *sampler* de *loops* para a bateria, a qual é dobrada por uma programação de bateria realizada no *sampler* bateria eletrônica. Por conta do desenho melódico específico, para o baixo seguiu sendo utilizado o *sampler* de teclado. A partir do compasso [96] até o compasso [109] ocorre uma inversão. Tem início uma nova seção com muitas variações métricas e novamente o *sampler* de teclado é utilizado para bateria. A linha do baixo neste trecho, porém, é um padrão repetitivo disparado a cada começo de compasso. O *sampler* utilizado neste caso foi o *sampler* de *loops*. O trecho inicial da peça, compassos [1] a [60], é baseado em *loops* de bateria, baixo e guitarra, sobre os quais é realizada uma improvisação de bateria, baixo, guitarras e teclado reais. O *sampler* bateria eletrônica é utilizado neste trecho com uma função extra, além de tocar o seu ritmo programado. O *loop* de guitarra com distorção deste trecho é dobrado por um sintetizador. O timbre do sintetizador é modulado em um *vocoder* pelo bumbo do *sampler* bateria eletrônica. A saída do *vocoder* é comprimida e processada com *phaser*, reverberação e *delay*, nesta ordem. O uso de um

ritmo preciso em uma modulação com efeitos de tempo ajuda a manter a sincronia geral entre os sinais de guitarra e sintetizador.

A opção entre os possíveis usos dos diferentes tipos de *samplers* é uma decisão composicional que vai fornecer soluções a problemas específicos na elaboração de uma composição. Da mesma forma, a escolha das amostras utilizadas tem caráter composicional, pois as amostras integram a composição como materiais efetivos sobre os quais o compositor irá trabalhar.

Para a produção deste trabalho as amostras escolhidas foram divididas em dois grupos: amostras de uso geral, que seriam utilizadas em todo ou em grande parte do trabalho e amostras de uso específico, que seriam utilizadas como materiais pontuais em uma ou outra composição.

As amostras de uso geral mais importantes são os bancos de baixo e bateria. Ambos são dois bancos de amostras do tipo nota-a-nota com grande quantidade de amostras, permitindo detalhamento da sonoridade dos instrumentos cuja performance é simulada. O objetivo de escolher para estes instrumentos bancos de amostras de uso geral é justamente colocar no todo um elemento de unidade sonora. Escolher os bancos de baixo e bateria para serem utilizados em todo o trabalho foi uma decisão composicional importante, com reflexos evidentes na sonoridade resultante. Para que esta decisão pudesse ser tomada com segurança foram experimentados vários bancos em estudos onde performances eram simuladas e analisadas. Nestes estudos diferentes equalizações, taxas de compressão e efeitos foram testados, buscando-se observar as características sonoras do banco de

amostras em diferentes circunstâncias. Os bancos escolhidos têm características marcantes de timbre e são ao mesmo tempo flexíveis ao processamento, gerando bons resultados sonoros em condições variadas. Ao agregar estas características forneceram ao processo composicional elementos sonoros úteis para a feitura dos objetos musicais.

As amostras de uso específico foram incorporadas ao trabalho na medida em que se tornavam necessárias. Tipicamente são amostras de algum som particular, desejado em um contexto específico de uma composição. São exemplos os sons de percussão distribuídos por todo o trabalho. A busca por amostras de percussão, tanto nota-a-nota quanto *loops*, ocorreu sempre quando, dentro da etapa de elaboração da composição no estúdio, foi sentida a necessidade de incorporar estes sons. Em alguns casos a percussão já estava prevista, seja de modo mais detalhado seja como idéia ainda sem forma definida, mas em outras situações a inclusão de percussão foi uma idéia surgida no estúdio. Escolher as amostras de percussão foi sempre uma decisão contextualizada, comparando-se a amostra com a música na qual deveria ser inserida. Não há como identificar um critério geral de escolha nem características sonoras que se apliquem a todas as amostras. Os três tipos de *samplers* foram utilizados para tocar estas amostras. A escolha por um ou outro tipo foi baseada também em contextos musicais específicos, não sendo possível traçar parâmetros comuns a todos os exemplos.

4.2.3. Síntese

Os sons gerados por síntese neste trabalho não se enquadram em nenhuma categoria específica, por não terem sido gerados por alguma técnica de síntese em particular. De um modo geral, a síntese atuou como elemento de textura em alguma passagem ligada à voz. Em “Regulação”, por exemplo, a síntese é utilizada em dois momentos distintos.

O primeiro momento é na repetição da anacruse do compasso [25] a [26]. Na primeira vez esta anacruse marca o início da voz. Na segunda vez apenas a anacruse é cantada, seguida por uma nota longa. A voz é dobrada por um timbre sintetizado que simula a ressonância dos formantes da vogal /i/, conforme descrito em BENADE (1990). Este som assume o lugar da voz na textura, prolongando-se até o fim da seção. Em termos de estrutura sonora da composição, a voz sai de cena mas deixa a sua sombra sintetizada, que ocupa o mesmo lugar na textura. A função é criar um efeito de suspensão, pois a nota longa mantém o movimento melódico da anacruse sem resolução.

O segundo momento de utilização de síntese é a seção que se estende do compasso [60] ao compasso [77]. Duas camadas de síntese são postas neste trecho. Uma camada é o som que dobra a melodia da voz, uma simulação de vibrafone. Este som foi modificado a partir de um som já existente no banco do sintetizador. As modificações realçaram o ataque e diminuíram a sustentação, com o objetivo de pontuar a melodia com um som de ataque definido sem sobrepor-se à voz na sua duração. A outra camada é um som que atua como preenchimento de textura. O movimento que se ouve vem da modulação realizada por dois

LFO, um modulando claramente os osciladores e outro modulando sutilmente o ponto de corte do filtro.

Os demais exemplos de síntese sonora encontrados no repertório de preenchimento de textura ou efeitos timbrísticos, em geral associados à voz. Em relação a amostragem ou gravação, a síntese sonora é um elemento de menor importância neste contexto.

4.2.4. Composição MIDI

Um dos atributos da informação digital é a conversibilidade dos dados, conforme IAZZETTA (1996). Uma informação digital pode ser convertida em formatos variados e ser utilizada de diversas maneiras. A conversibilidade dos dados permite que um mesmo fenômeno seja percebido e manipulado diferentemente de acordo com a ferramenta que está sendo usada para lidar com os dados. Um exemplo da conversibilidade pertinente a este trabalho é a conversão de partituras digitais em arquivos MIDI e a utilização destes arquivos e seus atributos para a composição musical.

A primeira formatação das composições foi realizada em partitura digital, formato que foi utilizado em todo o processo de composição abstrata. A passagem do ambiente de trabalho do *software* de notação para o *software* seqüenciador ocorreu num primeiro momento com a conversão dos arquivos de partitura em arquivos MIDI, os quais foram utilizados como ponto de partida para a composição no seqüenciador.

A interface gráfica dos programas de notação permite ao usuário abordar os dados codificados sob o ponto de vista do paradigma da partitura tradicional. A vantagem desta abordagem é a facilidade, pois para elaborar uma partitura é preciso apenas conhecer notação musical. A limitação desta abordagem é excluir da representação digital as informações das quais a notação tradicional não dá conta.

Com a conversão em arquivos MIDI o paradigma passa a ser o do formato das mensagens MIDI. Em termos de dinâmica, por exemplo, a uma determinada nota tocada podem ser atribuídos 128 valores de dinâmica. Isso confere à programação das dinâmicas um caráter absoluto que não é obtido com a notação tradicional, pois na partitura as dinâmicas são expressas em sinais gráficos contextuais e de interpretação variável, como *p*, *ff*, *sfp*, ou *mp*.

Da mesma forma, as durações em um seqüenciador MIDI não obedecem ao paradigma da notação. Existe a possibilidade de acoplar as durações a uma grade correspondente aos valores da notação em partitura, mas também existe a possibilidade de mover as notas e ampliar ou reduzir as durações em medidas que não são compatíveis com o sistema de notação proporcional.

A passagem da partitura para o seqüenciador possibilita a manipulação da informação musical do mesmo modo como o uso de *samplers* e *plug-ins* possibilitam a manipulação das informações sonoras. Ao conjugar as duas possibilidades o compositor passa a ter um grande controle sobre a composição e a performance através da simulação.

As seqüências de baixo e bateria elaboradas para este trabalho incorporaram as possibilidades de edição MIDI. Os arquivos que eram trazidos do editor de partitura passavam por edição onde os valores de dinâmica e duração eram trabalhados individualmente em detalhes. Uma determinada nota do baixo, por exemplo, pode ser ligeiramente desafinada no seu ataque, pode ter a duração diminuída numa medida calculada em porcentagem e fazer parte de um grupo onde proporções matemáticas geram uma escala de dinâmicas. Da mesma forma, a possibilidade de posicionar em torno de ataques de bateria, por exemplo, ligeiras modificações de afinação associadas com variações de dinâmica e apoiaturas com controle preciso de duração, ponto de inserção e dinâmica colocam o detalhamento da performance, a performance ideal citada em EISENBERG (2005), ao alcance do compositor.

Com uma certa imprecisão e utilização de sinais não totalmente codificados, todos estas situações podem ser indicadas em uma partitura tradicional. A utilização de recursos MIDI permite ao compositor programar a performance em um nível de precisão que a partitura convencional não atinge. Considerados os paradigmas estéticos e estilísticos da música urbana, a junção entre seqüenciadores e *samplers* controlados via MIDI dá ao compositor de música gravada as condições de gerar performances simuladas tecnicamente no mesmo nível de performances gravadas. A escolha entre uma e outra passa a ser decisão composicional guiada pelos resultados estéticos, eliminando barreiras conceituais.

4.2.5. Gravação

Existe nos aspectos composicionais analisados uma aproximação entre composição e performance. Nas referências compostionais, os compositores Squarepusher e Keith Fulerton Withman são exemplos de compositores cujos trabalhos aproximam performance e composição. Seqüências e amostragens são atividades com as quais o compositor lida sozinho e das quais o produto é tanto uma composição quanto uma performance da composição. O processo de gravação de instrumentos reais apresenta um cenário diferente. A gravação de um repertório com instrumentação variada não é um trabalho solitário, pois envolve a participação de outros músicos. O número de participantes nas seções de gravação deste trabalho variou entre duas e seis pessoas, cada caso com suas próprias dinâmicas condicionantes do resultado final.

A música gravada pensada como objeto composicional específico leva o processo composicional necessariamente para o estúdio de gravação. Ocorre no estúdio uma abertura do processo de tomada de decisões à observação dos intérpretes, observação que pode se tornar participativa na medida em que sugestões e opiniões sejam expressadas. O que se observa é o reverso da situação anterior. O trabalho do compositor em estúdio, enquanto envolve simulação e manipulação, é um trabalho individual e que estende a composição sobre a performance. Quando envolve gravação com a participação de intérpretes passa a ser um trabalho em grupo em que a performance se estende sobre a composição. Exemplos dando de uma como de outra situação podem ser encontrados na coletânea de artigos etnográficos WIRED FOR SOUND (2005). Certamente há diferenças de graduação entre estas situações. Existem aqueles que não abrem o processo composicional senão à

observação, sem permitir participação, ou limitando a participação a um ou outro aspecto específico. Existem também aqueles que abrem o processo composicional à participação de forma tal que a linha entre composição individual e composição coletiva se torna difícil de estabelecer. Neste trabalho observou-se alguma abertura à participação, mas tomar as decisões, que são a essência do processo composicional, permaneceu tarefa do compositor.

Uma decisão fundamental e definidora de alguns aspectos do resultado final é a escolha dos intérpretes. As composições deste trabalho foram pensadas para alguns intérpretes específicos desde o início de seu processo de elaboração. Nem todas as partes de todas as músicas se foram pensadas deste modo, mas em cada composição havia um certo número de partes que eram dedicadas a intérpretes específicos. É difícil determinar com exatidão o quanto o processo composicional foi condicionado pela destinação a intérpretes específicos. Esta situação pode estar na raiz de algumas decisões, como a indicação de cifras e não notação em partitura para a passagem de violão e contrabaixo acústico em “Impecável Maré Mansa”, compassos [39] a [45], por exemplo. A passagem foi escrita cifrada porque deveria ser realizada por violonista e contrabaixista específicos, ambos músicos habituados mais à leitura de cifras do que de partituras. Por outro lado, para o mesmo violonista também foram escritas outras passagens, mas com abordagens diferentes. Em “Madeira Catota”, compassos [25] a [36], não são fornecidas cifras e sim partitura, enquanto que em “Onde tu tá?” nos compassos [25] a [31] é fornecida uma partitura e do compasso [32] ao final são fornecidas cifras. As abordagens diferentes se originam no fato de que em alguns trechos eram desejadas configurações rítmico-harmônicas específicas, anotadas em partitura, enquanto em outros trechos a estrutura harmônica era apenas delineada pelas cifras, cabendo ao intérprete estabelecer a realização específica. Ainda que

tal prática se aplique aos procedimentos idiomáticos dos instrumentos citados, não existe resposta definitiva à pergunta: se os instrumentistas não fossem conhecidos, e não fosse conhecida sua habilidade em criar soluções de performance de acordo com os interesses composicionais do compositor, teria sido concedida tal liberdade de execução? A reflexão em busca da resposta leva a um raciocínio circular. Ao ser composta a passagem, pensou-se nos intérpretes, mas ao pensar-se nos intérpretes, compôs-se a passagem.

A situação exemplificada com os casos do violonista e do contrabaixista repetiu-se com todos os intérpretes participantes das gravações. Todos, à exceção de um, são músicos com quem o compositor já trabalhou antes, em alguns casos muitas vezes e por muito tempo. A exceção fica por conta do bandolinista que gravou o solo em “Regulação”. Mesmo neste caso, ainda que nunca antes tenha trabalhado junto, o compositor já conhecia as qualidades musicais do intérprete. Com seis dos participantes, responsáveis por bateria, sax tenor e barítono, guitarras (à exceção da guitarra da primeira seção de “Palavrônibus”), teclados e voz (principal em “Música Brasileira” e “Subindo as Letrinhas”, uma das vozes em “Regulação”) o compositor é co-participante em uma banda, mantendo um vínculo duradouro e produtivo de atividade musical.

No caso deste trabalho é impossível dissociar as composições dos intérpretes aos quais se destinam. A combinação se torna ainda mais evidente na medida em que a gravação cristaliza uma performance única que acompanha a obra em sua difusão, performance que chega a se confundir com a própria obra. Quando se pensava em um intérprete específico, buscava-se incorporar à peça as habilidades musicais deste intérprete, o que caracteriza a escolha do intérprete como decisão composicional.

O processo de gravação propriamente dito pode ser descrito em termos de três determinantes tanto da preparação quanto da realização da gravação. As determinantes são ensaios, métodos de captação dos sons e escolha de equipamentos.

Não houve ensaios gerais das peças. O objetivo de não realizar ensaios gerais foi evitar que dos ensaios surgissem situações que coletivizassem o processo de tomada de decisões. Considerando que as peças não estavam ainda concluídas e que o núcleo da banda atua junto a bastante tempo de forma colaborativa em termos de decisões compostionais, foi considerado arriscado envolver as peças em um ambiente que poderia comprometer a viabilidade do trabalho. A viabilidade do trabalho resultaria comprometida caso se descharacterizasse a idéia de registro do processo composicional de um único compositor. Outro aspecto considerado foi a possibilidade de incorporar às concepções filosóficas e conceituais da gravação a idéia de meta-performance. Foram realizados apenas ensaios parciais, envolvendo os músicos individualmente ou em pequenos grupos, como naipes de sopros, por exemplo. Muitas vezes o ensaio ocorria no mesmo estúdio e momentos antes de realizar-se a gravação. Originou-se deste modo a situação de que nenhum dos intérpretes conhecia inteiramente a composição antes de gravar. Eram conhecidas em detalhes por cada intérprete apenas as partes onde deveria atuar e informações estruturais mais relevantes. Enfatizou-se com este procedimento a meta-performance, pois foi eliminada a possibilidade de criação de uma performance unificada para a peça.

A antecipação do modo como cada som captado seria incorporado à peça determinou a escolha entre diferentes métodos de captação dos sons. Em todas as

composições, quando as gravações foram realizadas já havia um objetivo a ser atingido em termos sonoros. Esta antecipação das características sonoras da composição guiava o processo de configuração de timbres ou de escolha de equipamentos. A captação de bateria é um exemplo. Existem muitas técnicas de posicionamento de microfones para captação de bateria, cada uma proporcionando um tipo de sonoridade. Como a bateria gravada seria somada à bateria simulada, foram buscadas características sonoras complementares. A forma de captação escolhida utilizava quatro microfones, centrada na captação de ambientes com reforço e definição de bumbo e caixa. Dois microfones foram posicionados em par estéreo, a uma distância da bateria que permitisse captar o som direto misturado com as reverberações da sala. Microfones individuais foram posicionados no lado de fora do bumbo, para captar mais o corpo do que o ataque, e sobre a caixa.

Uma escolha de forma de captação é mais do que uma escolha técnica, pois terá resultados diretos no som de bateria a ser captado. Uma vez que o som é constituinte essencial da composição em estúdio, a decisão sobre a forma de captação assume caráter estético. Não existe possibilidade de captação passiva ou neutra, pois toda captação envolve transformação do som captado, o que faz das escolhas sobre formas de captação decisões compostionais de grande relevância na produção de música gravada.

A escolha dos equipamentos atua como determinante do processo de gravação na medida em que equipamentos diferentes geram características sonoras diferentes. O sinal de áudio em um estúdio de gravação é modificado ao passar por um caminho que inclui uma série de dispositivos com funções e características físicas variadas. A quantidade e o tipo destes dispositivos podem variar significativamente, existindo um número infinito de

possibilidades de combinações entre equipamentos diferentes. As modificações introduzidas no sinal de áudio variam na mesma proporção das variações de equipamentos, fazendo com que o sinal que chega ao gravador seja o resultado de uma cadeia de escolhas. No caso deste trabalho, foram utilizados amplificadores valvulados e transistorizados; caixa *Leslie*; pedais de distorção, *delay* e *wah-wah*; processadores de efeito digitais, com efeitos de ambência e microfones dinâmicos e condensadores com diafragmas de tamanhos variados.

A relação direta entre os equipamentos e a sonoridade cria a necessidade de estabelecer um contexto musical para que os equipamentos sejam escolhidos. Há espaço para experimentação e uma parte da composição em estúdio diz respeito à escolha de equipamentos e, consequentemente, de timbres. A guia para a experimentação será a busca por resultados sonoros que estejam de acordo com as demandas estéticas do processo composicional que foram planejadas na etapa de composição abstrata. Esta descrição do modo como a escolha de equipamentos é determinante do processo de gravação e sua relação com o processo composicional foi obtida a partir da observação do modo como as decisões foram tomadas no estúdio nas gravações que compõem este trabalho.

Ainda que, ao chegar ao estúdio, não se soubesse exatamente que equipamentos seriam escolhidos, no processo composicional abstrato a sonoridade era sempre antecipada. Neste aspecto, o trabalho no estúdio consistia em gerar, através dos equipamentos, aquela sonoridade que já integrava o processo composicional da peça, concretizando em realidade a antecipação e preenchendo a expectativa que se formara. O processo de tomada de decisões era reaberto na medida em que uma dada sonoridade antecipada não fosse

alcançada. Nestes casos, um processo de tomada de decisões acontecia no estúdio, gerando como resultado sonoridades, ligadas estreitamente aos equipamentos escolhidos, que passavam a incorporar a composição como realidade sonora.

4.2.6. Mixagem

Todos os processos realizados em estúdio, com suas determinantes e variáveis desembocaram na mixagem. Esta etapa representou o fechamento do processo, quando foram tomadas as decisões definitivas a respeito das composições. Os processos composticionais até então mantinham-se em estado “provisoriamente definitivo”, pois sempre havia a possibilidade de revisão das decisões anteriores. O caráter irreversível da mixagem conferiu importância especial a esta etapa, como a pedra de toque do processo composicional. A irreversibilidade citada refere-se aos limites de tempo e objetivo determinados para este trabalho, pois é evidente que qualquer processo compostacional sempre estará reaberto para revisões do compositor mesmo muito tempo após ser dado por concluído.

A análise da mixagem identificou um conjunto de quatro procedimentos presentes de forma constante em todas as composições: edição, processamento montagem e espacialização. A ordem de ocorrência destes procedimentos variou de composição a composição sem configurar uma seqüência fixa. Ao contrário, não foi possível identificar momentos estanques em que foram utilizados um ou outro dos procedimentos, sendo prática constante a alternância recorrente entre cada um dos procedimentos identificados.

A edição, no contexto deste trabalho, consiste no corte ou ajuste de uma gravação individual, tanto no nível local como no geral. São exemplos de edição deslocamentos corretivos de ataques, corte de trechos em que o instrumento editado não toca e *fade-in* e *fade-out* de individuais dos arquivos de áudio. Uma das funções principais do processo de edição é realizar a limpeza da seqüência que está sendo trabalhada. Durante uma gravação podem ser produzidos uma série de ruídos, especialmente entre uma passagem e outra, particularmente nos instrumentos que tem suas entradas separadas por pausas de mais do que alguns segundos de duração. Exemplos destes ruídos são contagem de pausas, comunicação entre os músicos ou entre estes e a técnica e movimentações dentro do estúdio. Na edição estes ruídos que não pertencem à idéia de performance da peça são eliminados. Há casos em que estes ruídos não intencionais podem ser incorporados. Em “Subindo as Letrinhas”, por exemplo, o clarinetista logo após terminar a sua parte realizou um glissando que não fora previsto. Este glissando poderia facilmente ter sido eliminado, mas a opção foi mantê-lo, acrescentando este movimento ao final da peça e configurando uma edição seletiva. De modo contrário, na gravação do solo de guitarra da seção final de “Palavra-ônibus” o guitarrista prosseguiu alguns segundos após o final previsto, mas esta continuação foi considerada em desacordo com a idéia composicional e foi descartada.

A idéia de uma edição seletiva ocorre também em casos onde a flexibilidade concedida aos intérpretes gera necessidade de ajustes ou cortes. “Regulação”, por exemplo, foi inicialmente concebida para ser cantada a uma voz e, já no estúdio, decidiu-se pelo dobramento em uníssono da voz por outro cantor. O cantor que realizou o dobramento pediu para realizar uma nova tomada de voz, desta vez com liberdade para inserir variações

na parte vocal. No momento da mixagem esta terceira voz foi editada, permanecendo na peça apenas aqueles momentos considerados bons.

De modo semelhante as gravações de baterias foram editadas seletivamente. A orientação dada ao baterista de tratar com certa flexibilidade os padrões rítmicos, realizando pequenas variações, gerou dois tipos de necessidade de edição seletiva. A primeiro tipo foi a escolha entre quais variações seriam mantidas e quais seriam descartadas. Um exemplo de variação rítmica mantida é encontrado no trecho final de “Música Brasileira”, compassos [68] a [71]. No compasso [71], na primeira vez, foi realizada uma variação considerada boa mas incompatível ritmicamente com as outras partes executadas no mesmo momento. A solução encontrada foi silenciar por breves instantes todos os canais exceto o da bateria gravada. Este exemplo é significativo, pois a decisão de manter a variação realizada gerasse uma mudança composicional na peça, pois este rápido solo de bateria não fora previsto em nenhum momento antes da mixagem. As variações rítmicas da bateria também se mostraram incompatíveis, em especial com a bateria programada, em alguns outros casos no repertório. Soluções semelhantes foram encontradas, silenciando um ou outro canal, mas sem gerar mudanças significativas nas estruturas das peças. O segundo tipo de edição seletiva foi o ajuste corretivo de alguns ataques. A justaposição entre exatidão matemática dos ritmos programados e flexibilidade dos ritmos gravados muitas vezes gerou movimentos e contrapontos rítmicos interessantes que foram aproveitados. Em alguns outros casos, onde a flexibilidade conduziu à imprecisão rítmica, foi sentida a necessidade de ajustar alguns ataques de bateria. Um exemplo é o compasso [25] de “Proxêmica”. Este compasso apresenta polirritmia entre as diferentes peças da bateria e é necessária precisão na execução rítmica para que a idéia

composicional seja realizada. A execução gravada resultou imprecisa, em especial o bumbo, a um ponto em que a polirritmia se tornava confusa, mas não deveria ser descartada porque se desejava manter a combinação de timbres. Os ataques de bumbo foram deslocados para que encaixassem com os da bateria programada. Procedimentos semelhantes de edição corretiva foram realizados em vários outros instrumentos, como por exemplo sopros em “Impecável Maré Mansa”, guitarra em “Madeira Catota” e piano em “Guacamole”.

O uso da edição se caracteriza como um procedimento composicional na medida em que participa da definição das características sonoras da composição. Ao eliminar ruídos, há uma decisão sobre o nível de ruído ambiente que a composição deve apresentar, que é uma definição a respeito de uma característica espacial importante. O nível de ruído ambiente coloca a composição em um espaço sonoro e a edição deste espaço atua como característica composicional. A presença em música gravada de ruído ambiente característico de estúdio, como as comunicações e contagens, é um componente metalingüístico equivalente, por exemplo, à inclusão da câmera ou outros elementos de filmagem em uma cena de filme. Neste caso, o espaço de performance da composição, ao ser desnudado pela presença de ruído ambiente identificável, deixaria de ser um espaço intrínseco criado pela própria composição para ser um espaço que remete ao processo de feitura da obra que é extrínseco à obra. Não resta dúvida de que o uso de metalinguagem como recurso composicional é válido. A opção por não utilizá-lo neste trabalho é uma decisão composicional de caráter estético relativa somente para este contexto. A edição adquire neste caso o papel de procedimento chave na configuração estética da composição. Em outro caso, a edição permite que a dimensão espacial seja constantemente alterada,

tornando a experiência espacial da composição se torna variável e flexível. Um exemplo deste caso no repertório é a guitarra de “Impecável Maré Mansa”. A guitarra foi gravada em uma tomada contínua, resultando em um arquivo de áudio com duração equivalente à duração da composição. A distorção utilizada nesta música emitia um ruído residual que se mantinha presente mesmo quando não havia guitarra. A presença deste ruído mantinha a guitarra no Agora experiencial e por consequência mantinha o espaço fenomenológico da composição aberto ao ponto de conter a guitarra em toda a sua extensão. A edição da tomada de guitarra, excluindo os trechos onde o instrumento não fora efetivamente tocado, produziu alternância entre duas organizações espaciais, com guitarra e sem guitarra. As razões expostas apontam na direção de que as decisões a respeito de edição no contexto da música gravada possuírem sentido composicional a partir do momento em que pela edição se pode optar entre elementos estéticos determinantes da experiência do objeto musical.

O processamento, no contexto deste trabalho, é a transformação dos sons no processo de mixagem. No conceito incluem-se tanto modificações corretivas, como ajustes mínimos de equalização e compressão, quanto modificações expressivas, como alterações amplas nas características e comportamento dos sons.

A mixagem é culminância e fechamento do processo composicional. Na mixagem é realizada a modelagem das características sonoras de cada um dos componentes de uma composição para que estes se ajustem aos interesses composicionais. Esta modelagem se torna tanto mais necessária quanto mais dissociadas entre si estão as performances isoladas que constituem a meta-performance da música gravada. As gravações deste trabalho foram realizadas por músicos variados, em dias e locais diferentes e com cada músico tendo um

conhecimento limitado do todo da composição e foram utilizadas amostras originadas de gravações que não tinham este repertório como finalidade. O quadro resultante é uma grande variedade de performances isoladas. Para que fosse criada uma meta-performance que integrasse todas as performances isoladas em uma composição unificada, as características sonoras deveriam ser moldadas de alguma maneira, realçando certos aspectos e atenuando outros.

A delimitação de porções do espectro sonoro a serem preferencialmente ocupadas por um ou outro instrumento é um exemplo de uso corretivo de processamento para adequar a sonoridade ao contexto. Esta delimitação é importante porque quando dois instrumentos “disputam” as mesmas freqüências, o fenômeno do mascaramento acústico faz com que algumas freqüências de ambos os sons não sejam percebidas, afetando o timbre. Um exemplo freqüente de necessidade deste tipo de delimitação é a relação entre baixo e bumbo.

Um procedimento técnico utilizado com muita freqüência em gravações de baixo e bateria e que no repertório que compõe este trabalho foi adotado em todas as músicas é definir uma relação de complementaridade entre baixo e bumbo em termos de freqüências e dinâmicas. Em termos de freqüência o procedimento consiste em realçar uma determinada região no bumbo e atenuar outra e inverter esta configuração no baixo. A escolha de quais freqüências serão realçadas e atenuadas é dependente das circunstâncias específicas e variam caso a caso. No presente trabalho a configuração girou em torno de +3dB em 80Hz e -3dB em 120Hz no bumbo e -3dB em 80Hz e +3dB em 120Hz no baixo, mas estes

parâmetros não foram tratados de forma rígida, sendo modificados sempre que o resultado sonoro assim o exigia.

Em termos de dinâmica o procedimento consiste em utilizar compressão do tipo *side chain*. Este tipo de compressão ocorre quando o compressor de um canal é acionado pela dinâmica de outro canal. O som do bumbo, de uma maneira geral, tem grande amplitude de ataque e decaimento muito rápido. Neste trabalho esta característica pode ser observada tanto nas baterias programadas quanto nas gravadas. O som do baixo por outro lado tende a ter mais sustentação, o que é especialmente verdade neste trabalho em virtude de ter sido utilizado baixo simulado por *sampler* com amostras de pouca variação dinâmica. A compressão *side chain* utilizou o sinal do bumbo para comprimir o sinal do baixo. As configurações específicas variaram de composição a composição, mas os ajustes gerais faziam com que quando um ataque de bumbo atingisse um certo nível de amplitude o nível do baixo fosse reduzido em uma proporção previamente estabelecida, retornando logo após ao nível inicial. O fato de os ataques do bumbo serem muito rápidos fazia com que não fosse percebida alteração dinâmica no baixo, pois a oscilação ocorria também de modo muito rápido.

Bumbo e baixo soam em regiões semelhantes do espectro sonoro, aspecto realçado pelo fato de serem os dois instrumentos mais graves da instrumentação utilizada neste trabalho. Sem o uso de nenhum tipo de processamento os dois instrumentos tendem a prejudicar-se mutuamente com relação a timbre, pois as relações entre freqüências e dinâmicas são equivalentes e se tornam musicalmente conflitantes. O resultado é indefinição do timbre e, em casos extremos, dificuldade de identificar movimentos rítmicos

e melódicos. Ainda que este conflito sonoro possa ser pretendido em algum contexto, no presente trabalho a intenção era evitá-lo. A complementaridade entre bumbo e baixo foi alcançada com separação de freqüências, através da definição de porções do espectro diferentes como proeminentes para cada instrumento e pela oscilação de dinâmica que permite que os dois sons sejam ouvidos.

O processamento dos sons foi utilizado em alguns casos de modo a realçar ou criar traços expressivos. Um exemplo de uso expressivo do processamento encontra-se em “Proxêmica”, na voz, compassos [31] a [36]. Neste trecho a voz é processada com um tipo de *delay* múltiplo, com ajustes variáveis e independentes de tempo, realimentação e filtragem. A escolha por este tipo de processamento foi o modo encontrado para integrar este trecho no contexto expressivo da voz nesta composição. Inicialmente as três entradas da voz, versão final compassos [15] a [20], [21] a [24] e [31] a [36], eram melodicamente iguais. Houve preocupação composicional de realizar modificações que as diferenciassem, o que resultou em movimentos melódicos distintos mas referentes entre si. Quando da composição da letra, este recurso também foi utilizado. Semanticamente a letra gira em torno da frase “sempre do mesmo jeito, tudo sempre igual”, frase que cria uma contradição irônica com os procedimentos de variação utilizados a cada retomada da melodia vocal. A contradição irônica vem de ter-se uma voz que canta “tudo sempre igual” à medida em que se modifica. Na segunda inserção da vocal sobrepõe-se à variação melódica a entrada de uma segunda voz. Na composição da letra aproveitou-se a segunda voz com a intenção expressiva de ampliar as mudanças acrescentando à variação melódica uma dissociação da voz-personagem em duas vozes paralelas que insistem que é “tudo sempre igual”. Na última inserção vocal a variação melódica é intensificada, mas não há uma segunda voz. A

ausência de segunda voz decorre de ter sido a letra composta após a composição da melodia vocal. As contradições irônicas entre texto e melodia e os recursos expressivos utilizados para realçá-las foram incorporadas à composição quando da composição do texto. Na mixagem decidiu-se acrescentar a dissociação com a utilização de processamento. Foi escolhido *delay* para gerar repetições da voz e reproduzir a dissociação. Levando a idéia adiante, escolheu-se um tipo mais complexo de *delay* que modificava a própria dissociação. A voz dividida em duas da inserção anterior se torna um complexo de múltiplas vozes insistindo em dizer “tudo sempre igual” mesmo diante das já intensas modificações.

O exemplo da voz em “Proxêmica” é um dos casos de processamento expressivo mais significativos deste trabalho, pela junção de melodia, letra e processamento na construção do conteúdo expressivo da composição, mas não o único. Podem ser citados como outros exemplo: a mudança de timbre de guitarra no trecho final de “Música Brasileira”, compassos [68] a [71], que em termos expressivos remete o final da composição a um contexto musical diferente, passando do *rock* ao *funk*; a simulação de ambientes exagerada em “Guacamole”, usada para ampliar o espaço experencial desta composição em relação às demais e a reversão do som do *groove* dos compassos [47] a [59] de “Regulação”, que descaracteriza o material que originalmente seria uma repetição quase literal. Todos os exemplos demonstram que a utilização expressiva do processamento está ligada intimamente ao processo de tomada de decisões composticionais do qual se origina a música gravada como objeto sônico-temporal.

O procedimento de montagem é entendido no contexto deste trabalho como ajustes no nível da organização formal das composições efetuados pela manipulação no software

dos materiais gravados em uma seqüência. São exemplos de operações de montagem ocorridas na mixagem o reordenamento ou supressão de seções e supressão de instrumentos em determinados trechos ou em toda a composição. Ainda que este tipo de procedimento possa ocorrer durante a composição abstrata, o termo “montagem” refere-se exclusivamente a operações realizadas no *software* seqüenciador. Existe semelhança entre os procedimentos de montagem e de edição. Embora não haja uma linha precisa que delimita os dois procedimentos, pode-se definir a montagem como modificações realizadas no nível estrutural e a edição como modificações realizadas no nível local. Houve procedimentos de montagem em todas as composições. Em algumas estes procedimentos foram mais determinantes da estrutura formal do que em outras.

Em “Onde tu tá?”, por exemplo, foi suprimido um trecho de quatro compassos que havia entre os compassos [23] e [24] da versão final. Este foi um pequeno procedimento de montagem, sem grande relevância em termos de estrutura da composição. Entre os casos em que a montagem foi um procedimento composicional usado de forma intensa encontram-se os exemplos de “Palavra-ônibus” e “Subindo a Letrinhas”.

“Palavra-ônibus” é uma composição que aglutina materiais bastante diversos. A colagem técnica e estilística é fruto de um processo de montagem que coloca em um mesmo contexto dois tipos de materiais.

O primeiro tipo é resultado de um processo de composição abstrata realizado antes da produção de som. Neste caso a composição foi elaborada inicialmente como uma antecipação da gravação. Havia partituras com as indicações de performance e uma

concepção prévia de como deveria ocorrer o trabalho de estúdio. Este processo corresponde à segunda parte da composição , compasso [49] ao final.

O segundo tipo é resultado de um processo composicional cujo resultado era a produção de som. Neste caso não houve trabalho anterior ao estúdio. A composição consistiu em gerar os materiais e organizá-los em um contexto musical em formação. Para elaborar o objeto final foi utilizado o procedimento de montagem. A estrutura da seqüência foi organizada como uma grade de tempo dividida compasso a compasso. As primeiras gravações a ocorrer foram as gravações instrumentais a partir do compasso [49]. Os arquivos de áudio e eventos MIDI relativos aos primeiros quarenta e oito compassos foram inseridos na composição em um processo de montagem, ocupando espaços pré-determinados em um plano geral definido, cada fragmento atuando como um componente de um mecanismo em construção. O plano geral só existia graficamente como esboço, pois os processos deixavam registros de natureza diferente. Na fase inicial do processo, as anotações utilizadas à guisa de partitura continham indicações como, por exemplo, “sobre o groove de bateria do arquivo hardcore tronix”, junto à parte de guitarra escrita em notação tradicional dos compassos iniciais e referindo-se ao acompanhamento que estava sendo elaborado em um *software* seqüenciador. Da mesma forma, o trecho dos compassos [17] a [28], que foi composto inteiramente em um *software*, sem registro em notação tradicional, era indicado na estrutura como “batida efeito *vocoder*”, numa referência ao arquivo.

A diferença mais significativa entre o processo de montagem de “Palavra-ônibus” e o de outras peças do repertório é a abordagem não-linear, característica dos equipamentos digitais. Em outras composições o trabalho em estúdio consistiu em preencher o plano

estrutural instrumento a instrumento. Gravava-se, por exemplo, todo o piano, toda a bateria, programava-se todo o baixo, num processo algo semelhante ao modelo de gravação em equipamento analógico. Em “Palavra-ônibus” estrutura foi preenchida em blocos, pois a composição gerou não apenas idéias, mas os próprios materiais sonoros.em processos isolados posteriormente unificados. É possível nesta caso uma analogia com o processo de montagem do cinema, em que cenas gravadas isoladamente são ordenadas de acordo com um roteiro prévio, formando uma continuidade.

Se em “Palavra-ônibus” a montagem seguiu um plano pré-concebido, o caso de “Subindo as Letrinhas” é emblemático justamente porque o plano que havia foi abandonado e em boa parte modificado. O processo de composição abstrata e as gravações desta composição haviam sido concluídos e a mixagem já estava em andamento quando os resultados começaram a parecer insatisfatórios, em boa medida pela comparação com os resultados que vinham sendo obtidos em outras peças. A peça esteve a ponto de ser abandonada e retirada do trabalho. Como alternativa para dar um novo rumo à composição e atingir resultados satisfatórios, o processo de tomada de decisões foi reconsiderado. O plano geral que vinha sendo seguido foi deixado de lado e os elementos da peça passaram a ser recombinação e reorganizados de maneira não prevista. Algumas seções foram cortadas e materiais foram copiados de uma parte a outra, entre outros procedimentos. De fato, as modificações foram tantas que se torna difícil uma referência ao plano inicial. O procedimento de montagem se confundiu com o próprio processo composicional. Havia uma certa quantidade de sons e estruturas musicais com as quais uma composição foi elaborada. Este processo composicional se aproximou do paradigma da composição abstrata seguido neste trabalho. Em ambos os casos há manipulação de dados relativos a

estruturas musicais em um *software*. A diferença está no produto gerado. Enquanto na composição abstrata o produto é uma partitura, no caso de “Subindo as Letrinhas” o produto foi um objeto sônico-temporal.

O caso de “Subindo as Letrinhas” evidenciou um processo de inter-relação entre as diferentes composições. Se os resultados de um processo composicional particular eram avaliado não só particularmente, mas também em comparação com resultados de outros processos que ocorriam simultaneamente, fica evidente que há relações técnicas e estéticas que levam estas composições a serem consideradas como uma unidade e não como um conjunto com elementos arbitrariamente justapostos. Esta reflexão conduziu a uma mudança de foco do trabalho bastante significativa. Até então o trabalho era visto como um conjunto de peças relacionadas, mas independentes. A partir da reflexão sobre a unidade das peças o trabalho passou a ser visto como um todo conceitual dividido em peças individuais, mas relacionadas.

Desta maneira estabeleceu-se para este trabalho o conceito de “disco”, entendido aqui como um conjunto de composições gravadas, dispostas em uma ordem determinada e que formam um todo onde os elementos que constituem o conjunto (por exemplo, ordem das músicas, relação entre timbres, instrumentação e dinâmicas, técnicas compostionais e processamentos) são dispostos expressivamente. O disco como conceito é uma decorrência do formato de distribuição utilizado durante décadas para música gravada. A música urbana em especial foi largamente difundida através de gravações comercialmente disponíveis em disco. Está além dos objetivos deste trabalho discutir aspectos históricos do formato disco, mas cumpre realçar que mesmo adotando diferentes configurações e formatos físicos,

como, por exemplo, disco de vinil 78 rpm, disco de vinil 33 1/3 rpm de dois lados e cd, o disco conceitualmente incorporou a idéia de que as músicas formavam um objeto musical por inteiro, com determinantes técnicas e estéticas características. É este conceito que está em voga neste trabalho. Ainda que hoje existam múltiplas formas de veiculação de música gravada e que nos últimos tempos venham crescendo em importância os formatos virtuais, em que o objeto físico éabolido, o conceito permanece.

Os novos formatos do conceito disco permitem a audição das músicas em qualquer ordem ou audição de algumas músicas e não de outras, por exemplo. A composição de um disco hoje em dia deve considerar estes aspectos. Ainda assim, com a presença determinante do objeto físico ou não, cabe ao compositor escolher o seu modo particular de difundir um trabalho. O disco passa a existir potencialmente em uma forma original, a do compositor, que pode ser modificada livremente pelo ouvinte-usuário.

Da aplicação do conceito disco a este trabalho decorreram uma série de decisões compostionais. Em primeiro lugar, três composições que vinham sendo trabalhadas foram descartadas, por não se inserirem conceitualmente no novo objeto. Posteriormente a ordem das composições passou a ser considerada como elemento expressivo e, portanto, objeto de decisão compostional.

Os descarte de algumas composições ainda em elaboração ocorreu em função da busca por unidade estética e conceitual para o disco. As três composições tinham como referencial estilístico práticas musicais distintas em relação às onze que permaneceram no trabalho. No contexto de um grupo de peças independentes a existência de referenciais

estilísticos diferentes não era considerada um problema. No caso de peças relacionadas, foi entendido que aquelas composições enfraqueciam a unidade.

A ordem das composições no disco passou a ser uma preocupação composicional. As primeiras ligações estabelecidas conectavam grupos de peças, sem ainda configurar uma ordem completa para o disco. Os dois primeiros exemplos de peças agrupadas foram “Onde tu tá?” e “Regulação” e “Impecável Maré Mansa” e “Guacamole”.

“Onde tu tá?” e “Regulação” foram percebidas como peças que deveriam estar em seqüência no disco, embora neste primeiro momento ainda não houvesse a decisão de serem as primeiras. De início não houve um claro entendimento da razão pelo qual estas duas músicas deveriam ser colocadas juntas, mas reflexões posteriores apontaram na direção de alguns aspectos técnicos e outros relativos a processos de memória que conectavam as duas músicas.

Do ponto de vista técnico, há uma relação rítmica importante entre o movimento final de “Onde tu tá?” e o movimento inicial de “Regulação”. O final de “Onde tu tá?” é suspensivo, pois a última nota da melodia vocal é uma antecipação do tempo forte para a última semicolcheia do compasso anterior, exemplo 36.



exemplo 36

A protenção de um tempo forte gera uma expectativa não concretizada, daí o efeito suspensivo. Encerrar a música deste modo deixa um potencial de atração para uma próxima música que inicie com um tempo forte marcado e nítido. Este é o caso de “Regulação”, que inicia com ataque simultâneo de baixo, guitarra e bateria, coincidindo no primeiro ataque bumbo, chipô e as notas mais graves do *groove* de baixo e bateria., exemplo 37.

exemplo 37

A voz de criança colocada durante a mixagem no começo de “Regulação” não altera a relação rítmica, pois mantém a sensação de suspensão. A inclusão desta amostra, porém, tem ligação com os processos de memória envolvidos na relação de complementaridade entre estas duas composições,

A letra de “Onde tu tá?” faz referência a um episódio real ocorrido no ambiente familiar do compositor. A menção na letra a este ambiente estabelece uma ligação com a memória afetiva que se mantém durante toda a peça. A reforçar este sentido, a expressão-título cantada de modo ritmado e entonação entre fala e canto é uma onomatopéia que

representa o som de instrumentos de percussão e faz parte de brincadeiras familiares. Acopla-se à experiência musical uma memória que não é musical, mas ligada a uma outra expressão da subjetividade. Esta experiência de memória passa a ser indissociável da experiência musical, entrando para a gama de conteúdos expressivos da peça. “Regulação” inicia justamente com a voz da criança à qual a letra de “Onde tu tá?” faz referência, criando um clima de continuidade da memória afetiva envolvida na experiência das duas composições. As referências ao ambiente familiar prosseguem em “Regulação” com a utilização de elementos extraídos de brinquedos infantis presentes no cotidiano familiar. A escala tocada por sintetizador no compasso [7], exemplo 38, é oriunda de um xilofone de brinquedo, as notas do *groove* inicial de baixo e bateria são as notas emitidas quando são acionadas as teclas de um telefone de brinquedo, no compasso [7] é incluída uma gravação de um *groove* tocado em um telefone celular de brinquedo e na repetição dos compassos [26] a [46] são utilizadas gravações de diversos brinquedos.



exemplo 38

Quando esta ligação entre a memória afetiva acoplada às duas peças foi percebida a colocação das duas como subseqüentes no disco consolidou-se como irreversível e decidiu-se por incorporar a gravação da voz de criança a “Regulação”.

O processo de justaposição entre “impecável Maré Mansa” e “Guacamole” ocorreu em função da utilização de um naipe grande de sopros nas duas composições. O objetivo de colocar as duas peças na seqüência em que aparecem no disco foi colocar os sopros em evidência. Na ordem em que estão colocadas as músicas, o naipe de sopros vem de uma composição onde ocupa uma posição de destaque sem ser protagonista e sem tocar o tempo todo e passam a ocupar o primeiro plano de uma composição em que toca praticamente o tempo todo. Pensando na trajetória do disco como um todo, este é um momento em que o foco recai sobre os sopros.

A organização destes dois agrupamentos de peças levou à configuração de um primeiro arco formal no disco. Estabelece-se um movimento direcional que inicia com “Onde tu tá?”, música que mantém a estrutura de canção com foco na voz, e conclui-se com “Guacamole”, onde não há voz e os sopros ocupam o papel principal. Foi sentida a necessidade de inserir um música no centro deste movimento e a escolhida foi “Madeira Catota”, pois tem os sopros como secundários em uma pequena participação e ainda tem a voz como protagonista.

As peças restantes foram organizadas em um segundo arco. Este arco foi elaborado como um movimento entre referências estilísticas. O movimento inicia com uma composição vagamente referente, “Proxêmica”, tem como centro uma composição com referência estilística clara, “Tá ruim, gauchinha?” e avança em direção a uma composição com referências múltiplas, “Palavra-ônibus”. As composições colocadas entre estes três pilares do movimento foram entendidas como passagens intermediárias. A composição que

encerra o disco, “Subindo as Letrinhas” é uma composição-epílogo, caráter que foi evidenciado no título escolhido.

O processo de elaboração do disco foi um processo de tomada de decisões composticionais. Os elementos envolvidos neste processo foram as composições do disco, entendidas como independentes e relacionadas. A independência significa que cada composição pode ser escutada e analisada como uma unidade, não havendo um vínculo entre composições que obrigue a audição de um grupo de peças em conjunto para que as idéias composticionais façam sentido. Não se pode afirmar que o disco seja uma composição em vários movimentos, pois cada composição individual é mais independente do que um movimento de uma sinfonia, por exemplo. As composições individuais encontram-se relacionadas na totalidade do disco. Cada composição neste contexto tem a sua ordem e as suas características, contribuindo deste modo para que o disco seja entendido como um objeto musical em si mesmo.

O disco é um objeto musical feito de composições musicais. O processo de elaboração do disco é um processo composicional cujo resultado é uma meta-composição. O disco como objeto musical é elaborado com procedimentos de montagem, uma vez que as composições são movidas e ajustadas integralmente. No plano interno de cada composição a montagem ocupa um papel de destaque entre os procedimentos composticionais da mixagem, podendo ser mais importante ou menos importante dependendo do contexto específico. De modo semelhante, no âmbito da meta-composição a montagem é um procedimento determinante do processo composicional.

O último dos quatro elementos presentes na mixagem a ser analisado é a espacialização. A espacialização é o processo no qual é criado o contexto espacial da composição. Em termos de música gravada o contexto espacial é uma simulação, uma vez que os sons sempre serão reproduzidos por alto-falantes. Os mesmos alto-falantes reproduzem sons que são percebidos como ocupando lugares diferentes no espaço, sem que a posição dos alto-falantes mude. Um sistema de alto-falantes estéreo consegue reproduzir variadas simulações de espacialização que podem ser modificadas por comandos simples no *software* seqüenciador. A facilidade com que a espacialização pode ser trabalhada contribui para que seja tratada como elemento expressivo. Pode-se elaborar ambientações diferentes dentro de uma mesma composição, usando as mudanças entre as ambientações como mais um elemento composicional. No presente trabalho foram identificados três elementos definidores da espacialização: volumes, *pan* estéreo e efeitos.

A ambiência em uma gravação é determinada pela combinação destes três elementos que, neste aspecto, não podem ser considerados isoladamente. Na música gravada, uma abordagem conservadora da espacialização buscara reproduzir na gravação uma possível ambiência, simulando um ambiente real. Nesta abordagem hipotética os instrumentos seriam posicionados espacialmente de modo coerente com uma experiência real de música ao vivo. Este ponto é polêmico entre profissionais envolvidos com gravação, alguns considerando necessária a correspondência entre a espacialização da gravação e uma experiência real e outros admitindo o uso expressivo deste elemento sob a forma de um comportamento espacial do som sem correspondência necessária com um comportamento real.

A abordagem escolhida para este trabalho foi o uso da espacialização como elemento composicional. A colocação dos instrumentos no espaço simulado da gravação foi tratada como uma informação relevante sob o ponto de vista de organização estrutural da composição. Um determinado som pode estar ora mais à direita, ora mais à esquerda, e esta variação é um elemento composicional tratado de modo semelhante a uma variação de timbre ou dinâmica, por exemplo. A dimensão espacial de cada composição é criada de acordo com interesses composticionais. Esta dimensão não é fixa, podendo ocorrer movimentos que modifiquem a experiência espacial no decorrer de uma mesma peça. Os detalhes técnicos de elaboração espacial não são o interesse específico deste trabalho, portanto não serão abordados. Em termos técnicos cumpre apenas ressaltar que o espaço de cada composição foi pensado como um plano bidimensional colocado diante do ouvinte no qual os sons podem posicionar-se entre direita e esquerda e mais próximos ou mais distantes em termos de profundidade.

Na dinâmica interna de cada composição os sons realizam movimentos nos dois eixos do plano espacial. A interação entre as posições ocupadas por cada som individual em um dado momento configura o espaço total da composição naquele momento. As mudanças espaciais de cada som configuram também mudanças no espaço total. Na experiência espacial de uma peça pode-se perceber o espaço alongando-se ou encolhendo em uma ou outra dimensão a cada momento, configurando formatos diferentes.

A implementação destes formatos diferentes ocorreu a partir da combinação entre volume, *pan* estéreo e efeitos de ambência. Em uma visão simplificada, o volume controla

a posição no eixo da profundidade, o *pan* estéreo controla a posição no eixo direita-esquerda e o efeito de ambiência, em conjunto com a quantidade de sinal enviada para o efeito em mandadas auxiliares, controla o tamanho do ambiente simulado. A utilização expressiva da espacialização pode ser verificada em muitos momentos no disco, parecendo desnecessário enumerar exemplos de casos locais, onde os instrumentos são dispostos espacialmente de uma maneira ou outra. Um exemplo que pode ser citado é o uso da espacialização como um elemento estrutural determinante da meta-composição.

Na estrutura do disco há um primeiro arco formado pelas cinco primeiras músicas onde o movimento principal é a passagem do primeiro plano da voz aos sopros. Um movimento concomitante a este é a ampliação do espaço nos dois eixos. Na primeira música, “Onde tu tá?”, o eixo *pan* estéreo não é aberto em toda a extensão possível e a abertura diminui na medida em que a profundidade aumenta, resultando em um espaço triangular. A quinta música, “Guacamole”, apresenta um espaço ampliado nos dois eixos. O *pan* estéreo é aberto ao máximo, a profundidade aumenta e a largura do fundo também aumenta, alterando o espaço de triangular para trapezoidal.

As noções de alteração do formato do espaço sonoro apresentadas são imagens criadas para representar idéias e percepções do momento da composição. Ainda que as noções de profundidade e largura possam ser percebidas, as observações realizadas são uma aproximação e não dizem respeito a uma criação matematicamente concebida. A implementação deste tipo de cálculo em alto nível de exatidão, comum na música eletroacústica, por exemplo, está além dos objetivos deste trabalho. A percepção das modificações no formato do espaço das peças, contudo, é um dos elementos expressivos

que estão colocados na composição. Da mesma forma que, por exemplo, desenhos melódicos, estruturas harmônicas e texturas contrapontísticas, a espacialização é um componente técnico-estético fruto de decisões compostionais, fazendo parte intrinsecamente da experiência musical da composição do disco.

5 – Conclusão

A composição de um disco de música gravada é um trabalho com muitos tipos de decisões composticionais. Inicia com decisões relacionadas a aglutinação e registro de idéias, passa por decisões relativas à realização sonora das composições e chega a decisões a respeito de agrupamento de composições e formato de difusão. Todas estas decisões são relativas ao objeto do processo composicional, uma composição que exista como som em extensão no tempo, por isso um objeto sônico-temporal. Se considerado apenas em termos técnico-estéticos já seria um trabalho com muitas possibilidades e experiências em torno da composição. Ao somar-se ao trabalho uma reflexão teorizante baseada em detalhada observação e registro do processo de elaboração, a composição de um disco de música gravada demonstra-se um objeto de estudo com potencial de desvelar o modo como o fluxo de idéias e decisões composticionais se organiza na feitura de um objeto complexo e multifacetado. A conclusão, na condição de reflexão final e geral a respeito de todo o trabalho, realiza um levantamento dos traços principais das dinâmicas mentais que foram observadas no processo composicional.

A partir da análise da descrição do processo de tomada de decisões composticionais nota-se que a composição de um disco de música gravada é uma experiência musical na qual estão combinadas percepções das essências da experiência musical, articuladas por processos de memória prospectiva e retrospectiva. Esta afirmação estabelece a validade da relação entre o processo composicional e as formulações de fenomenologia da música tomadas como referencial teórico para este trabalho. A observação do processo composicional apontou também o modo como aspectos técnicos e estéticos das

composições são adaptados às circunstâncias e características do formato escolhido para o objeto final e dos procedimentos e das ferramentas que se utilizam na sua elaboração.

A música gravada é um tipo de objeto musical com atributos específicos. Compor música gravada é atividade que não se confunde com outros tipos de composição. A inter-relação entre o formato e o objeto configura uma unidade da qual também fazem parte as dinâmicas mentais envolvidas na elaboração deste objeto. As músicas que fazem parte deste trabalho sempre foram “música gravada”, mesmo na mais remota abstração, quando existiam apenas com antecipação da experiência de um Agora futuro. O vir-a-ser da sua existência no tempo estabelece-se como uma concretização em realidade dos sons e estruturas musicais antecipados em acordo com a experiência técnica de encontrar os meios de produzir estes sons. A partir disto, não cabe falar em musica mediada por tratar-se de objeto concatenado com o seu modo de produção. Um som de piano gravado, por exemplo, que é resultado de processo de elaboração de um objeto “música gravada”, não é um som mediado porque não há dissociação entre o modo de produção e o som experienciado.

O uso do computador como ferramenta central do processo intensifica a inter-relação entre formato, objeto e dinâmicas mentais. A fácil passagem de um momento de abstração para um momento de concretização traz para o plano da elaboração a dinâmica típica do campo de presença do objeto musical. Uma vez que os momentos da composição não são estanques o compositor que trabalha abstratamente com um *software* editor de partituras pode migrar para um sintetizador virtual e elaborar aquele som antecipado. Da mesma forma esboços e fragmentos musicais podem ser registrados utilizando-se seqüenciadores e *softwares* de gravação. O resultado é um preenchimento gradativo da

expectativa de concretização em realidade experienciada como antecipação antes de concluir-se o objeto como composição abstrata. Se dentro de um processo composicional um determinado som é antecipado no momento da composição abstrata, logo em seguida é experienciado como realidade e posteriormente retorna ao processo composicional como abstração, o campo de presença deste som é formado pelo presente abstrato do momento do processo composicional, por uma experiência prospectiva como antecipação e por uma experiência retrospectiva como retenção.

A elaboração completa da experiência do som envolve as quatro essências da experiência musical. A dinâmica mental relativa ao tempo reflete-se na experiência espacial. Cada experiência musical, presente, passada ou futura, contém uma experiência espacial. Cada antecipação contém um espaço antecipado que passa a fazer parte da experiência composicional. O momento presente do processo composicional é uma função espaço-temporal.

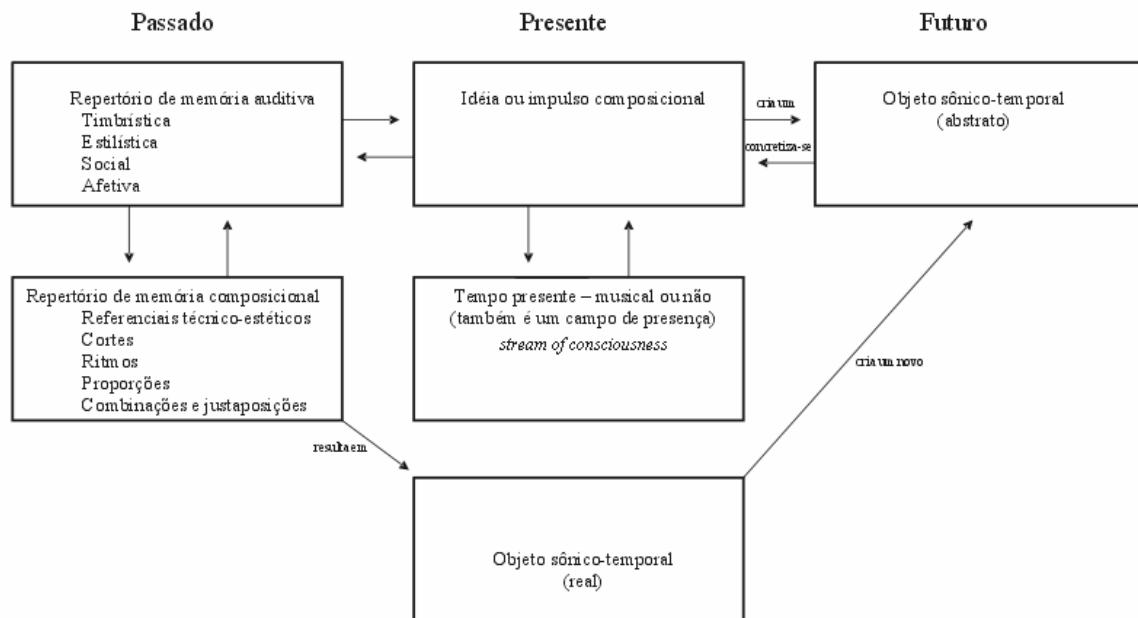
Este modelo hipotético tem finalidade apenas explicativa, pois o processo composicional não ocorre som a som isoladamente. Num processo composicional real, muitas dinâmicas semelhantes ocorrem simultaneamente e sem necessariamente encontrarse em estágios semelhante de elaboração. Aspectos técnicos e estéticos, estruturas abstratas e sons concretos combinam-se carregando consigo as suas experiências espaço-temporais intrínsecas.

A multidimensionalidade desta experiência torna imprevisíveis os desdobramentos de um dado processo composicional e a imprevisibilidade é uma característica determinante da dimensão heurística da essência jogo. O processo composicional adquire caráter de descoberta ao combinar abstrações e concretizações em experiências temporais múltiplas com desdobramentos que não podem ser facilmente antecipados. O jogo estabelecido nesta trama de experiências produz satisfação técnica e estética que estabelece entre o compositor e a experiência da composição a relação de possessão mutua inerente ao sentir identificado como essência da experiência musical.

No caso da música gravada como contextualizada neste trabalho, as decisões composticionais podem ocorrer em nível local, geral ou meta-compositinal. Cada decisão compostional cria um novo complexo de interações. O micro afeta e determina o macro e é afetado e determinado por este. Uma alteração em um dos níveis pode afetar, e com freqüência afeta, decisões em outros níveis. Decisões a respeito de timbres podem, por exemplo, criar relações de similaridade ou contraste mais evidentes entre duas músicas. Estas relações podem ser determinantes para determinar a ordem das músicas no disco. O caminho inverso também pode ocorrer, com decisões no nível meta-compositinal determinando decisões a respeito de duração de seções, por exemplo.

A partir destas observações configurou-se o que foi identificado como esquema-modelo da “partícula temporal” elementar do campo de presença do processo compostional. Esquema representa a dinâmica dos processos mentais de memória verificados na composição das peças. Estas dinâmicas ocorreram do início ao fim do processo. Planejamento, escrita, gravação, edição e mixagem são exemplos de atividades

composicionais que ocorreram segundo esta dinâmica. Este esquema pode ser visto como uma micro-dinâmica mental, presente em cada Agora experencial do processo composicional, ou como uma macro-dinâmica mental, que resulta da combinação de dinâmicas mentais sucessivas e/ou simultâneas. No primeiro caso refere-se a cada decisão composicional específica e no segundo caso refere-se à soma de decisões a partir da qual configuram-se os elementos estruturais da composição.



No gráfico que apresenta o esquema-modelo podem ser vislumbradas inúmeras possibilidades de relação entre referências e processos mentais. O impulso composicional cria a antecipação de um objeto sônico-temporal abstrato, por um lado, e traz ao Agora a experiência reproduzida de repertórios auditivos e compostionais que constituem referências para a construção de um objeto sônico-temporal real. Este objeto concreto é também um ponto de partida, gerando uma nova antecipação abstrata que se concretiza em

um impulso ou idéia composicional. Esta dinâmica encontra-se acoplada à *stream of consciousness*, percepção do tempo presente, formada por experiências musicais e não-musicais.

Todas estas reflexões apontam para a identificação do modo como articulam-se a subjetividade do compositor e as características sônico-temporais em um específico processo composicional de música gravada. Ao identificar as determinantes processo de feitura deste tipo específico de objeto pretende-se contribuir para uma possível caracterização da composição musical como objeto de estudo acadêmico.

As dinâmicas mentais verificadas indicam a relevância composicional de aspectos técnicos e estéticos ligados intrinsecamente à características do objeto “música gravada”. Este trabalho conclui-se como uma amostra à espera de ser cotejada com outras amostras similares. A comparação de análises de diferentes processos compostoriais por seus autores constituiria uma amostragem que poderia proporcionar a investigação tanto de características comuns como de especificidades em um grupo mais amplo de compositores, contribuindo para o entendimento de como o encadeamento de decisões compostoriais transforma idéias em música.

6. Referências Bibliográficas

AUDIO CULTURE. *Readings in Modern Music* (Christoph Cox e Daniel Warner, editores). Nova Iorque: Continuum, 2006.

AUSTIN, Larry e WASCHKA Rodney II, *Computer Music for Compact Disc: Composition, Production, Audience. Computer Music Journal.* 20:2, pp. 17–27, Summer. Massachusetts Institute of Technology 1996.

BENADE, Arthur H. *Fundamental of Musical Acoustics.* New York: Dover Publications, 1990.

BOWMAN, Wayne D. *Philosophical perspectives on music.* New York: Oxford University Press, 1998.

BRICE, Richard. *Music Engineering: The Electronics of Playing and Recording.* Oxford: Newnes, 1998.

CAVAZOTTI, André. *Refletindo sobre o conhecimento do fenômeno musical: Um estudo multi-caso sobre recepções do segundo movimento de Três Miniaturas para Violino e Piano de K. Penderecki*, in: Anais do XIV Congresso da ANPPOM, Porto Alegre, 2003.

CHAVES, Celso. *Memória, citação e referência: os fluxos do tempo no “Estudo Paulistano” de Celso Loureiro Chaves.* In: Anais do XIV Congresso da ANPPOM, Porto Alegre, 2003.

_____. *Memórias do Passado no Presente – a fenomenologia de transa*, in: Studies in Latin American Popular Culture XIX, Randal Johnson (Ed.), 2000, p: 73-82.

_____. *Noel Rosa e Gershwin.* in: *Memórias do Pierrô Lunar e outras histórias musicais*, Porto Alegre: L&PM, 2006.

- CLIFTON, Thomas. *Music as Constituted Object*, in: In Search of Musical Method (F. J. Smith, ed.). London: Gordon & Breach. 1976, p: 73-98.
- _____. *Music as Heard*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- EISENBERG, Evan. *The Recording Angel – Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. Yale University Press, 2005.
- HUBER, David M. e RUNSTEIN, Robert E. *Modern Recording Techniques*. Oxford: Focal Press, 1997.
- IAZZETTA, Fernando. *Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- KATZ, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Los Angeles: University of California Press, 2005.
- KEIL, Charles e FELD, Steven. *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1988.
- MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*. Cotia:Ateliê Editorial, 2003.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- _____. *The Rhythmic structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- _____. *Explaining Music – essays and explorations*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

_____. *Music The Arts and Ideas – patterns and predictions in twentieth-century culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

MIRANDA, Eduardo Reck. *Computer Sound Synthesis for the Electronic Musician*. Oxford: Focal Press, 1998.

MUSIQUES. *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 1: Musiques du XX^e siècle*. (Jean Jacques Nattiez, editor.) Paris: Actes Sud/Cité de la musique, 2003.

PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Bauru: EDUSC, 2001.
RUMSEY, Francis. *The Audio Workstation Handbook*. Oxford: Focal Press. 1996.
SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Editora da Universidade e Brasília, 1993.

SCHUTZ, Alfred. *Fragments on the phenomenology of music* (F. Kersten, editor). in: *In search of Musical Method* (F. J. Smith, editor). Londres: Gordon and Breach. 1976. 5-71.

WEBER, Jerome F., *Recorded sound*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMilan, 2001.

WINKLER, Todd. *Composing Interactive Music: Techniques and Ideas Using Max*. Cambridge: MIT Press, 1998.

WIRED FOR SOUND. *Engineering and Technologies in Sonic Cultures* (Paul Greene e Thomas Porcello, editors). Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

7. Anexos

7.1 Partituras

Onde tu tá?

Luciano Zanatta

 J = 80

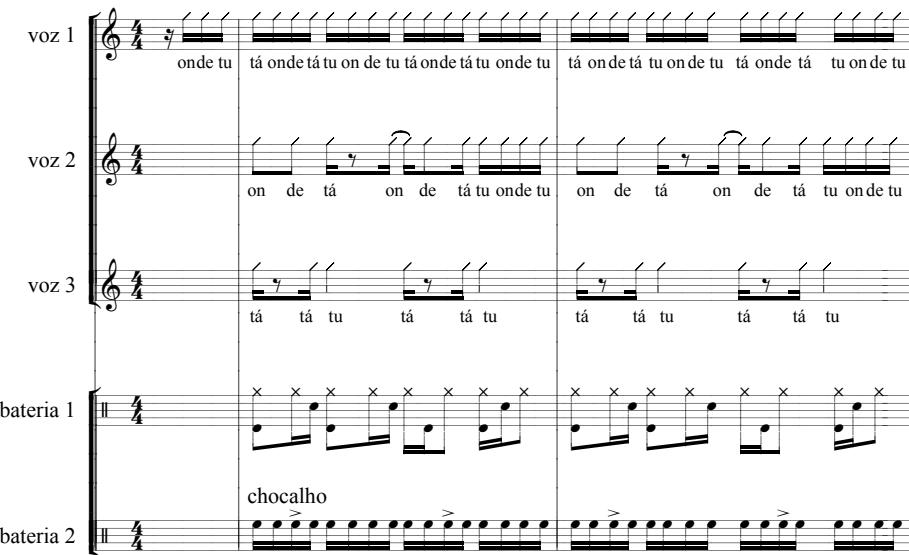
voz 1 onde tu tá onde tá tu on de tu tá onde tá tu onde tu tá onde tá tu on de tu

voz 2 on de tá on de tá tu onde tu on de tá on de tá tu onde tu

voz 3 tá tá tu tá tá tu tá tá tu

bateria 1 chocalho

bateria 2



3

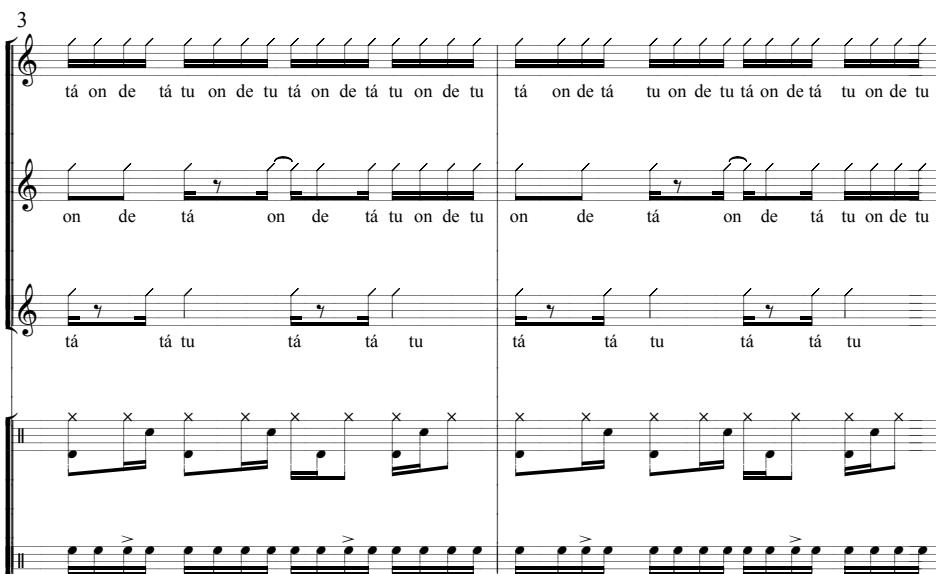
tá on de tá tu on de tu tá on de tá tu on de tu tá on de tá tu on de tu

on de tá on de tá tu on de tu on de tá on de tá tu on de tu

tá tá tu tá tá tu tá tá tu

bateria 1

bateria 2



5

ontále tá tu on de tu tá on de tá tu on de tu tá on de tá tu on de tu

on de tá on de tá tu on de tu on de tá on de tá tu on de tu

tá tá tu tá tá tu tá tá tu

bateria 1

bateria 2



7

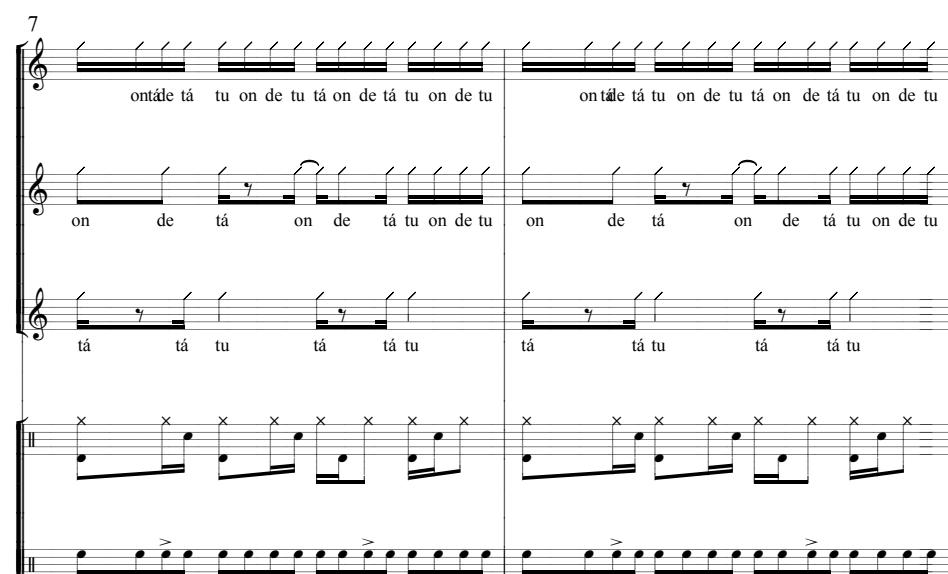
ontále tá tu on de tu tá on de tá tu on de tu ontále tá tu on de tu tá on de tá tu on de tu

on de tá on de tá tu on de tu on de tá on de tá tu on de tu

tá tá tu tá tá tu tá tá tu

bateria 1

bateria 2



18

voz 1 que e - la tem eu que o b ser vo

baixo Dm⁷

bateria 1

20

fi co fe li - iz coa brin ca dei rá

F⁷ Dm⁷

bateria 1

22

que vem de la

F⁷

bateria 1

24

voz 1

violão

baixo C♯7/G♯

C♯7(♯9)

bateria 1

26

on de tu

voz 1

baixo

bateria 1

28

voz 1 tá on de tá tu on de tu tá on de tá tu tá on de tá tu on de tu tá on de tá tu

violão

guitarra 1

guitarra 2

baixo

bateria 1

30

tá on de tá tu on de tu tá on de tá tu tá on de tá tu on de tu tá on de tá tu

violão

guitarra 1

guitarra 2

baixo

bateria 1

32

voz 1 tá com sim pa ti a e su ti le za

guitarra 1

guitarra 2

baixo Dm⁷

bateria 1

34

F⁷ de sen do sim ples Dm⁷ ser mui to mais

baixa

bateria 1

36

Dm⁷ as du as me ni nas F⁷ fa zem de ca sa

baixa

bateria 1

38

Dm⁷ a nos sa ca sa um bom lu gar

baixa

bateria 1

40 F⁷ = 71

voz 1
 violão
 teclado
 baixo F⁷
 bateria 1
 bateria 2

43

This section contains two staves of musical notation. The top staff starts with a measure labeled '40 F7' followed by a measure labeled '= 71'. The bottom staff starts with a measure labeled '43'. The instruments listed are voz 1, violão, teclado, baixo, bateria 1, and bateria 2. The notation includes various note heads, stems, and rests.

45

Flauta
 Clarinete 1
 Clarinete 2
 violão
 guitarra 1
 teclado
 baixo
 bateria 1
 bateria 2
 bateria 3

This section contains one staff of musical notation for ten different instruments. The instruments listed are Flauta, Clarinete 1, Clarinete 2, violão, guitarra 1, teclado, baixo, bateria 1, bateria 2, and bateria 3. The notation includes various note heads, stems, and rests.

47

Flauta

Clarinete 1

Clarinete 2

violão

guitarra 1

teclado

baixo

bateria 1

bateria 2

This page contains musical staves for Flute, Clarinet 1, Clarinet 2, Violin, Guitar 1, Keyboard (grouped under a brace), Bass, and Drums (two baterias). The music consists of two measures of eighth-note patterns.

49

voz 1

Flauta

Clarinete 1

Clarinete 2

violão

guitarra 1

guitarra 2

teclado

baixo

bateria 1

bateria 2

bateria 3

This page contains musical staves for Voice 1, Flute, Clarinet 1, Clarinet 2, Violin, Guitars 1 and 2, Keyboard (grouped under a brace), Bass, and Drums (three baterias). The music consists of two measures of eighth-note patterns.

51

This musical score page contains eight staves. From top to bottom:
 - Voz 1: Treble clef, mostly rests.
 - Guitarra 1: Treble clef, eighth-note patterns.
 - Guitarra 2: Treble clef, eighth-note patterns.
 - Teclado: Bass clef, eighth-note patterns.
 - Baixo: Bass clef, eighth-note patterns.
 - Bateria 1: Bass clef, sixteenth-note patterns.
 - Bateria 2: Bass clef, sixteenth-note patterns.
 - Bateria 3: Bass clef, sixteenth-note patterns.

53

This musical score page contains eight staves. From top to bottom:
 - Voz 1: Treble clef, eighth-note patterns.
 - Guitarra 1: Treble clef, eighth-note patterns.
 - Guitarra 2: Treble clef, eighth-note patterns.
 - Teclado: Bass clef, eighth-note patterns.
 - Baixo: Bass clef, eighth-note patterns.
 - Bateria 1: Bass clef, sixteenth-note patterns.
 - Bateria 2: Bass clef, sixteenth-note patterns.
 - Bateria 3: Bass clef, sixteenth-note patterns.

$\text{♩} = 90$

55

voz 1

guitarra 1

guitarra 2

teclado

baixo

bateria 1

bateria 2

bateria 3

This section shows the musical score for measures 55 and 56. The tempo is indicated as $\text{♩} = 90$. The instrumentation includes voz 1, guitarra 1, guitarra 2, teclado, baixo, bateria 1, bateria 2, and bateria 3. The score consists of two staves per instrument, with measure 55 ending in 6/4 time and measure 56 starting in 6/4 time.

57 C⁷

baixo

bateria 1

59

61 F⁷ G⁷

63 F⁷ G⁷ F#m⁷

This section shows the musical score for measures 57 through 63. The instrumentation includes baixo and bateria 1. The score consists of two staves per instrument, with measure 57 ending in 6/4 time and measure 63 ending in 3/4 time. Chords are labeled above the staff: C⁷, F⁷, G⁷, and F#m⁷.

baixo
 bateria 1
 bateria 2
 bateria 3

65 D⁷ C⁷

67

69 F⁷

baixo
 bateria 1
 bateria 2
 bateria 3

71 C⁷ G⁷ F⁷ G⁷

73 Dm⁷ E⁷ A⁷ D⁷

75 $\text{♩} = 80$

violão

guitarra 1

guitarra 2

Cm^{7(9,11)}

teclado

baixo

bateria 1

77

Cm^{7(9,11)}

Cm^{7(9,11)}

79

violão

guitarra 1

guitarra 2

Cm^{7(9,11)}

teclado

baixo

bateria 1

81

Cm^{7(9,11)}

83

guitarra 2

teclado

baixo

bateria 1

bateria 2

bateria 3

85

87

voz 1

baixo

bateria 1

bateria 2

bateria 3

Dm⁷

89

F⁷

a paz queeu bus co

Dm⁷

é a queeu vi

F⁷

Dm⁷

91 Dm⁷

voz 1 lá na que le di a F⁷ que des co bri i

baixo

bateria 1

bateria 2

bateria 3

This musical score page contains two staves of music. The top staff is for 'voz 1' (soprano) and the bottom staff is for 'baixo' (bass). The vocal part has lyrics: 'lá na que le di a que des co bri i'. The bass part has a sustained note. The bottom half of the page shows three staves for 'bateria 1', 'bateria 2', and 'bateria 3' (percussion). Measures 91 and 92 are identical, separated by a vertical bar.

93 Dm⁷

fi co so zi nho Dm⁷ sem ter vo cês

Dm⁷

bateria 1

bateria 2

bateria 3

This musical score page contains two staves of music. The top staff is for 'voz 1' (soprano) and the bottom staff is for 'baixo' (bass). The vocal part has lyrics: 'fi co so zi nho sem ter vo cês'. The bass part has a sustained note. The bottom half of the page shows three staves for 'bateria 1', 'bateria 2', and 'bateria 3' (percussion). Measures 93 and 94 are identical, separated by a vertical bar.

Regulação

Luciano Zanatta



$\text{♩} = 85$

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

4

$\text{♩} = 80$

$\text{♩} = 85$

sax barítono

Solos

Sampler / Sintetizador 1

Sampler / Sintetizador 2

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

9

Solos

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

primeira vez - flauta

13

primeira vez - flauta

segunda vez - bandolim

F⁷

D^{b7}

A⁷

16

Solos

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

20

F⁷

D^{b7}

A⁷

F⁷

D^{b7}

A⁷

24

Voz

Solos

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

apenas na segunda vez

26

Voz

um pro blema na regula ção
da tem pera tu ra do cor po
me dei xou as sim

segunda vez: tacet

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão

segunda vez A7 sempre

Baixo

segunda vez: tacet

Bateria

segunda vez: tacet

29

Voz mas e da í pro blema to domun do tem quem tra balha como que er às

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

32

Voz vezes so fremui to mais pin güins e co lombi nas pi er rôs eos meus a mi gos lá da si bé

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

35

Voz ria can tam comi goas sim do oi a po queao chuí quan doe u nas ci

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

38

Voz um pro ble ma na regula ção da tem pe ra tu ra do cor po me dei xou as sim

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

41

Voz mas e da í pro blema todo mundo tem quem tem que to car na noi te

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

44

Voz e bri gar pra re ce ber ar le quins e ser pen ti nas também estãocomigo nessa

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

47 sax barítono

Solos

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

This section consists of four staves. The top staff is for the Sax Barítono, indicated by a treble clef and a 4/4 time signature. The other three staves (Guitarra/Violão, Baixo, and Bateria) are in common time (indicated by a 'C'). The Bateria staff includes various percussion symbols like 'x' and 'p'.

51

Solos

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

This section continues with the same four staves. The Bateria staff shows a more complex pattern of strokes and rests.

55

Solos

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

This section continues with the same four staves. The Bateria staff maintains its rhythmic complexity.

59

sampler / sintetizador 1

e la pe gou e a ti rou no chão e eu não

A E F#m

This section introduces a new part labeled 'sampler / sintetizador 1'. The vocal line includes lyrics: 'e la pe gou', 'e a ti rou', 'no chão', and 'e eu não'. The Bateria part continues with its characteristic patterns.

63

Voz con se gui se gui rar e la pe gou ai ai e la pe goue a ti rou no chão

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão Bm A E A E

67

e eu não con se gui se gu rai fi quei com e laa té es cu re cer

F♯m Bm E A E F♯m

71

e en tão en ten di o por que deo co ra ção fi car re ple toas sim de

Bm A E A

75

Voz E F♯m Bm A
tan to bem me quer e eu só me dei xe i car re gal

Sampler / Sintetizador 1

Guitarra / Violão E F♯m Bm A

79 solo guitarra

Guitarra / Violão

83

Guitarra / Violão

Baixo

Bateria

This section shows three staves. The top staff (Guitarra/Violão) has a treble clef and a key signature of two sharps. The middle staff (Baixo) has a bass clef and a key signature of two sharps. The bottom staff (Bateria) has a bass clef and a key signature of two sharps. Measures 83 and 84 show eighth-note patterns. Measure 85 begins with a measure rest followed by eighth-note patterns.

86

This section shows two staves. The middle staff (Baixo) has a bass clef and a key signature of two sharps. The bottom staff (Bateria) has a bass clef and a key signature of two sharps. Both staves play eighth-note patterns.

89

This section shows two staves. The middle staff (Baixo) has a bass clef and a key signature of two sharps. The bottom staff (Bateria) has a bass clef and a key signature of two sharps. Both staves play eighth-note patterns.

Madeira Catota

Luciano Zanatta



• = 100

5

6

7

8

9

10

11

12



Musical score page 9. The score consists of six staves. The top three staves are treble clef and the bottom three are bass clef. Measures 1 through 8 are mostly blank or contain rests. Measures 9 through 12 feature various rhythmic patterns including eighth-note pairs, sixteenth-note groups, and sixteenth-note chords. Measure 13 begins with a sixteenth-note chord followed by a sixteenth-note pattern.



Musical score page 13. The score continues with six staves. Measures 1 through 8 are mostly blank. Measures 9 through 12 show sixteenth-note patterns. Measure 13 begins with a sixteenth-note pattern followed by a sixteenth-note chord.

17

Musical score page 17. The score consists of six staves. The top three staves begin with rests followed by eighth-note patterns. The bottom three staves begin with eighth-note patterns. The bass staff has a continuous eighth-note pattern throughout the page.

21

Musical score page 21. The score consists of six staves. The top three staves begin with rests followed by eighth-note patterns. The bottom three staves begin with eighth-note patterns. The bass staff has a continuous eighth-note pattern throughout the page.

25 *p* = 150

ter - gi - ver- sar pen-sando que po - di - acho- ver

This page contains two staves. The top staff is for the voice, starting with a dynamic of *p* and a tempo of 150. The lyrics "ter - gi - ver- sar" and "pen-sando que po - di - acho- ver" are written below the notes. The bottom staff is for the piano, featuring a bass line and a treble line with sixteenth-note patterns.

29

dis - pa - ra - te u-ma-ne- do - ta eu evo - cê

This page contains two staves. The top staff is for the voice, with lyrics "dis - pa - ra - te u-ma-ne- do - ta eu evo - cê". The bottom staff is for the piano, featuring a bass line and a treble line with sixteenth-note patterns.

33

Musical score page 33 featuring six staves. The top four staves are mostly blank with occasional short dashes. The bottom two staves show rhythmic patterns: the bass staff has eighth-note pairs with a fermata over the second note; the cello staff has eighth-note pairs with a fermata over the second note; and the double bass staff has eighth-note pairs with a fermata over the second note.

37 $\text{♩} = 120$

quan doe u a cor dei me senti so zi

Musical score page 37 featuring five staves. The top three staves have vocal parts with lyrics: "quan doe u a cor dei me senti so zi". The fourth staff shows a bass line with quarter notes and rests. The fifth staff shows a double bass line with eighth-note pairs. The tempo is marked as $\text{♩} = 120$.

41

nho

sem o teu ca lor sem o teu ca ri

This page contains two staves. The top staff is for the voice, starting with a rest followed by a melodic line. The lyrics "sem o teu ca lor" and "sem o teu ca ri" are written below the notes. The bottom staff is for the piano, featuring a continuous harmonic bass line with various chords indicated by Roman numerals (I, II, III, IV) and key signatures (F major, C major, G major, D major). The piano part includes eighth-note patterns and rests.

45

nho

7

This page continues the musical score. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic line. The piano part features eighth-note patterns and rests, corresponding to the harmonic changes indicated by Roman numerals (II, III, IV, V) and key signatures (C major, G major, D major, E major). The measure number 7 is written above the piano staff.

49 G7
a sa be do
= 100

G7
 a sa be do
 = 100

53 C⁷ F E^{b7} D⁷ G⁷

ri a dizee se não éo méhor momento pra di zer quanto eu meudeus do céu

C⁷ F E^{b7} D⁷ G⁷

57

C⁷ F E^{b7}

nem dâ pra crerco mo eu gos to de vo cê

Impecável Maré Mansa

Luciano Zanatta

f = 95

Voz 1 Percussão programada

1 fui fa zer um som lá no l ta qui
pandeiro e tamborim
surdo

4 eo mo to ra a tro pe loum gu ri fui pra va ca ri

9 a con te ceu tudo de no vo o mo to ra a tro pe lou o po

14 vo se não é ver da deis so tu doé bem men ti do o mo

This musical score page contains four staves. The top staff features 'Voz 1' (soprano) and 'Percussão programada'. The lyrics for the first measure are 'fui fa zer um som lá no l ta qui', with 'pandeiro e tamborim' and 'surdo' written below. The second staff starts at measure 4 with lyrics 'eo mo to ra a tro pe loum gu ri fui pra va ca ri'. The third staff starts at measure 9 with lyrics 'a con te ceu tudo de no vo o mo to ra a tro pe lou o po'. The bottom staff starts at measure 14 with lyrics 'vo se não é ver da deis so tu doé bem men ti do o mo'. The tempo is marked as *f = 95*.

19

Voz 1 Sax Alto Sax Tenor Sax Barítono Trompete 1 Trompete 2 Trombone Piano Guitarra / Violão Contrabaixo Bateria Percussão programada

This musical score page contains ten staves. The instruments listed from top to bottom are: Voz 1, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompete 1, Trompete 2, Trombone, Piano, Guitarra / Violão, Contrabaixo, Bateria, and Percussão programada. The first measure of the instrumental parts begins at measure 19.

22

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

24

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

26

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

This musical score page contains two staves of music. The top staff includes parts for Sax Alto, Sax Tenor, and Sax Baritone. The bottom staff includes parts for Trompeta 1, Trompeta 2, Trombone, Piano, Guitarra/Violão, Contrabaixo, and Bateria. Measure 26 begins with rests for most instruments, followed by eighth-note patterns for the brass and woodwind sections. Measure 27 continues with similar patterns, with the Bateria providing rhythmic support.

28

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

This musical score page contains two staves of music. The top staff includes parts for Sax Alto, Sax Tenor, and Sax Baritone. The bottom staff includes parts for Trompeta 1, Trompeta 2, Trombone, Piano, Guitarra/Violão, Contrabaixo, and Bateria. Measure 28 begins with eighth-note patterns for the brass and woodwind sections. Measure 29 continues with similar patterns, with the Bateria providing rhythmic support.

30

Sax Alto
Sax Tenor
Sax Barítono
Trompeta 1
Trompeta 2
Trombone
Contrabaixo
Bateria

32

35

Sax Alto
Sax Tenor
Sax Barítono
Trompeta 1
Trompeta 2
Trombone
Piano
Guitarra / Violão
Contrabaixo
Bateria

37

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

39

Voz 1

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

41

e ma dis se pa raa pro vei tar e ho je eu to co na ban

Cm⁷ B^{b7} E^{b7} Fm⁷ E^{b7}

Cm⁷ B^{b7} E^{b7} Fm⁷ E^{b7}

44

Voz 1 daque e ra de ro cke ago raéde samba lem bran

Flauta

Clarinete

Clarone

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão A♭7/C Cm7 B♭7

Contrabaixo A♭7/C Cm7 B♭7

Bateria

47

Voz 1 ça queeu te nho do la doo que vem do pas sa

Flauta fp cresc. sfz

Clarinete fp cresc. sfz

Clarone

Guitarra / Violão E♭7 Fm7 E♭7 A♭7/C Cm7

Contrabaixo

Bateria

49

doo pre sen te re faz pre sen

B♭7 E♭7 E♭7

51

Voz 1 Dm⁷ B^{♭7} Cm⁷ B^{♭7}

tean te ci pao fu tu roo a go raê a memô riaa na ve gar

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contraíbaixo

Bateria

54

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contraíbaixo

Bateria

56

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

58

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

60

Sax Alto
Sax Tenor
Sax Barítono
Trompeta 1
Trompeta 2
Trombone
Contrabaixo
Bateria

62

64

Voz 1
Sax Alto
Sax Tenor
Sax Barítono
Trompeta 1
Trompeta 2
Trombone
Contrabaixo
Bateria

fui fa zer um som

66

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

This musical score page contains eight staves. From top to bottom: Sax Alto (G clef), Sax Tenor (C clef), Sax Baritone (Bass clef), Trompeta 1 (G clef), Trompeta 2 (C clef), Trombone (Bass clef), Contrabaixo (Bass clef), and Bateria (percussion). Measure 66 starts with eighth-note patterns on the first four staves, followed by sixteenth-note patterns on the last four. The Bateria staff shows a continuous pattern of eighth-note pairs.

68

Voz 1

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

This musical score page contains nine staves. From top to bottom: Voz 1 (G clef), Sax Alto (G clef), Sax Tenor (C clef), Sax Baritone (Bass clef), Trompeta 1 (G clef), Trompeta 2 (C clef), Trombone (Bass clef), Contrabaixo (Bass clef), and Bateria (percussion). Measure 68 begins with a vocal line (Voz 1) singing "lá no l ta qui eo mo". The other instruments provide harmonic support with eighth-note patterns. The Bateria staff features eighth-note pairs.

71

Voz 1 to ra a tro pe loum gu ri fui pra va ca ri

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

This page contains musical staves for nine instruments. The vocal part (Voz 1) has lyrics: "to ra a tro pe loum gu ri fui pra va ca ri". The Bateria part includes a bass drum pattern marked with 'x' and a snare drum pattern marked with 'o'.

75

Voz 1 a con te ceutudo de no vo

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

This page continues the musical score. The vocal part (Voz 1) has lyrics: "a con te ceutudo de no vo". The Bateria part includes a bass drum pattern marked with 'x' and a snare drum pattern marked with 'o'.

78

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

This musical score page contains eight staves. The first seven staves represent wind instruments: Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Trompeta 1, Trompeta 2, Trombone, and Contrabaixo. Each of these staves features a continuous sequence of sixteenth-note patterns. The eighth staff is for the Bateria (drums), which consists of a series of rhythmic patterns indicated by 'x' marks and other symbols.

80

Voz 1

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

This musical score page contains nine staves. The first staff is for Voz 1, which includes lyrics: "o mo to ra". The subsequent staves represent the same wind instruments as the previous page: Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Trompeta 1, Trompeta 2, Trombone, and Contrabaixo. Each of these staves continues the sixteenth-note patterns from the previous page. The ninth staff is for the Bateria, showing a continuation of its rhythmic patterns.

83

Voz 1 - a tro pe lou o po vo

Voz 2 - e ho

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

86

Voz 1 - fui fa zer um som

Voz 2 - je eu to co na ban da quee ra de ro

Contrabaixo

Bateria

88

lá no l ta qui eo mo to ra a tro pelou m guri fui pra vaca ri

cke a go raéde samba passou tan to tem po mu dou

91

a con te ceu tu do de no vo o mo to ra a tro pe lou o po vo

tan ta coi saa conte ceu que o mo to ra a tro pe lou o po vo

Contrabaixo

Bateria

94

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

This musical score page contains two staves of music for a band or orchestra. The top staff consists of five woodwind instruments: Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritone, Trompeta 1, and Trompeta 2. They play eighth-note patterns primarily. The bottom staff consists of three brass instruments: Trombone, Contrabaixo, and Bateria (drums). The Bateria part includes a snare drum, bass drum, and cymbals. Measures 94 and 95 are identical, separated by a vertical bar line.

96

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Contrabaixo

Bateria

This musical score page shows the continuation of the piece from measure 95. The instrumentation remains the same: five woodwinds (Sax Alto, Tenor, Baritone, Trompeta 1, Trompeta 2), three brass instruments (Trombone, Contrabaixo, Bateria), and a snare drum, bass drum, and cymbals. The music continues with eighth-note patterns across all parts.

98

Sax Alto
Sax Tenor
Sax Baritono
Trompeta 1
Trompeta 2
Trombone
Piano
Guitarra / Violão
Contrabaixo
Bateria

100

Sax Alto
Sax Tenor
Sax Baritono
Trompeta 1
Trompeta 2
Trombone
Piano
Guitarra / Violão
Contrabaixo
Bateria

102

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

This musical score page contains ten staves. From top to bottom: Sax Alto (G clef), Sax Tenor (F clef), Sax Baritone (Bass clef), Trompeta 1 (G clef), Trompeta 2 (G clef), Trombone (Bass clef), Piano (two staves, treble and bass clefs), Guitarra / Violão (G clef), Contrabaixo (Bass clef), and Bateria (percussion symbols). Measure 102 starts with eighth-note patterns in the brass and woodwind sections, followed by rests. The piano and guitar provide harmonic support with sustained notes and chords.

104

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompeta 1

Trompeta 2

Trombone

Piano

Guitarra / Violão

Contrabaixo

Bateria

This musical score page continues from measure 102. The instrumentation remains the same. Measure 104 features eighth-note patterns in the brass and woodwind sections, with the piano and guitar providing harmonic support. The Bateria part shows a rhythmic pattern of eighth-note pairs.

Guacamole

Luciano Zanatta

$\text{♩} = 90$



órgão

sax alto

sax tenor

sax barítono

trompete

trompete

trombone

piano

baixo

bateria

This musical score page contains ten staves. From top to bottom: organ (7/8 time), alto saxophone, tenor saxophone, baritone saxophone, trumpet, piano (with bass staff below it), bass, and drums. The piano staff includes a treble clef and a bass clef. The drums include a bass drum, snare drum, and hi-hat. The score is in 7/8 time. Measure numbers 1 and 2 are present above the first two staves.

3

This page shows the continuation of the musical score. Measures 3 and 4 are shown. The instrumentation remains the same: organ, alto saxophone, tenor saxophone, baritone saxophone, trumpet, piano, bass, and drums. The score is in 7/8 time. Measure numbers 3 and 4 are present above the first two staves.

5



Musical score page 5. The score consists of six staves. The top five staves are treble clef and the bottom staff is bass clef. Measures 5 through 7 are shown. Measure 5: All staves play eighth-note patterns. Measure 6: All staves play eighth-note patterns. Measure 7: All staves play eighth-note patterns. The bottom staff has a continuous bass line with eighth-note patterns.

7



Musical score page 7. The score consists of six staves. The top five staves are treble clef and the bottom staff is bass clef. Measures 7 through 9 are shown. Measure 7: Treble staves play eighth-note patterns; Bass staff plays quarter notes. Measure 8: Treble staves play eighth-note patterns; Bass staff plays quarter notes. Measure 9: Treble staves play eighth-note patterns; Bass staff plays eighth-note patterns. The bottom staff has a continuous bass line with eighth-note patterns.

9

Musical score page 9. The score consists of six staves. The top three staves are treble clef, the bottom three are bass clef. Measures 1-8 show eighth-note patterns. Measure 9 begins with a forte dynamic. Measures 10-11 show eighth-note patterns. Measures 12-13 show eighth-note patterns. Measures 14-15 show eighth-note patterns. Measures 16-17 show eighth-note patterns. Measures 18-19 show eighth-note patterns. Measures 20-21 show eighth-note patterns. Measures 22-23 show eighth-note patterns. Measures 24-25 show eighth-note patterns. Measures 26-27 show eighth-note patterns. Measures 28-29 show eighth-note patterns. Measures 30-31 show eighth-note patterns. Measures 32-33 show eighth-note patterns. Measures 34-35 show eighth-note patterns. Measures 36-37 show eighth-note patterns. Measures 38-39 show eighth-note patterns. Measures 40-41 show eighth-note patterns. Measures 42-43 show eighth-note patterns. Measures 44-45 show eighth-note patterns. Measures 46-47 show eighth-note patterns. Measures 48-49 show eighth-note patterns. Measures 50-51 show eighth-note patterns. Measures 52-53 show eighth-note patterns. Measures 54-55 show eighth-note patterns. Measures 56-57 show eighth-note patterns. Measures 58-59 show eighth-note patterns. Measures 60-61 show eighth-note patterns. Measures 62-63 show eighth-note patterns. Measures 64-65 show eighth-note patterns. Measures 66-67 show eighth-note patterns. Measures 68-69 show eighth-note patterns. Measures 70-71 show eighth-note patterns. Measures 72-73 show eighth-note patterns. Measures 74-75 show eighth-note patterns. Measures 76-77 show eighth-note patterns. Measures 78-79 show eighth-note patterns. Measures 80-81 show eighth-note patterns. Measures 82-83 show eighth-note patterns. Measures 84-85 show eighth-note patterns. Measures 86-87 show eighth-note patterns. Measures 88-89 show eighth-note patterns. Measures 90-91 show eighth-note patterns. Measures 92-93 show eighth-note patterns. Measures 94-95 show eighth-note patterns. Measures 96-97 show eighth-note patterns. Measures 98-99 show eighth-note patterns. Measures 100-101 show eighth-note patterns.

11

Musical score page 11. The score consists of six staves. The top three staves are treble clef, the bottom three are bass clef. Measures 1-10 show eighth-note patterns. Measures 11-12 show eighth-note patterns. Measures 13-14 show eighth-note patterns. Measures 15-16 show eighth-note patterns. Measures 17-18 show eighth-note patterns. Measures 19-20 show eighth-note patterns. Measures 21-22 show eighth-note patterns. Measures 23-24 show eighth-note patterns. Measures 25-26 show eighth-note patterns. Measures 27-28 show eighth-note patterns. Measures 29-30 show eighth-note patterns. Measures 31-32 show eighth-note patterns. Measures 33-34 show eighth-note patterns. Measures 35-36 show eighth-note patterns. Measures 37-38 show eighth-note patterns. Measures 39-40 show eighth-note patterns. Measures 41-42 show eighth-note patterns. Measures 43-44 show eighth-note patterns. Measures 45-46 show eighth-note patterns. Measures 47-48 show eighth-note patterns. Measures 49-50 show eighth-note patterns. Measures 51-52 show eighth-note patterns. Measures 53-54 show eighth-note patterns. Measures 55-56 show eighth-note patterns. Measures 57-58 show eighth-note patterns. Measures 59-60 show eighth-note patterns. Measures 61-62 show eighth-note patterns. Measures 63-64 show eighth-note patterns. Measures 65-66 show eighth-note patterns. Measures 67-68 show eighth-note patterns. Measures 69-70 show eighth-note patterns. Measures 71-72 show eighth-note patterns. Measures 73-74 show eighth-note patterns. Measures 75-76 show eighth-note patterns. Measures 77-78 show eighth-note patterns. Measures 79-80 show eighth-note patterns. Measures 81-82 show eighth-note patterns. Measures 83-84 show eighth-note patterns. Measures 85-86 show eighth-note patterns. Measures 87-88 show eighth-note patterns. Measures 89-90 show eighth-note patterns. Measures 91-92 show eighth-note patterns. Measures 93-94 show eighth-note patterns. Measures 95-96 show eighth-note patterns. Measures 97-98 show eighth-note patterns. Measures 99-100 show eighth-note patterns. Measures 101-102 show eighth-note patterns.

13



Musical score page 13. The score consists of eight staves. The top four staves are treble clef, and the bottom four are bass clef. The music is in common time. Measures 13 and 14 are shown. Measure 13 starts with eighth-note patterns in the upper voices and sixteenth-note patterns in the lower voices. Measure 14 begins with sixteenth-note patterns in the upper voices and eighth-note patterns in the lower voices. The bassoon part (bottom staff) features a continuous eighth-note pattern with various slurs and grace notes.

15



Musical score page 15. The score continues from page 13. Measures 15 and 16 are shown. The patterns continue from where they left off on page 13. The bassoon part maintains its eighth-note eighth-note pattern with slurs and grace notes throughout both measures.

19

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

21



Musical score page 21. The score consists of eight staves. The top two staves are treble clef, the middle two are bass clef, and the bottom two are bass clef. The music includes various note heads (solid black, hollow black, solid white), rests, and dynamic markings like accents and slurs. Measures 21 through 24 are shown, with measure 21 being the first full measure and measure 24 the last.

23



Musical score page 23. The layout is identical to page 21, with eight staves in treble and bass clefs. The music continues from measure 21, with measures 23 through 26 visible. The notation remains consistent with the previous page, featuring a mix of solid and hollow note heads, rests, and dynamic markings.

25



Musical score page 25 featuring six staves. The top three staves consist of treble clef lines, with the first staff containing sixteenth-note patterns and the second and third staves containing eighth-note patterns. The bottom three staves are bass clef, with the first staff showing eighth-note patterns, the second staff showing quarter-note patterns, and the third staff showing sixteenth-note patterns. The score concludes with a final measure consisting of six vertical bars, each ending in a fermata.

27



Musical score page 27 featuring six staves. The top three staves are treble clef, with the first staff showing eighth-note patterns, the second staff showing sixteenth-note patterns, and the third staff showing eighth-note patterns. The bottom three staves are bass clef, with the first staff showing eighth-note patterns, the second staff showing quarter-note patterns, and the third staff showing sixteenth-note patterns. The score concludes with a final measure consisting of six vertical bars, each ending in a fermata.

29

Musical score page 29. The score consists of six staves. The top four staves are in common time (indicated by a '4') and the bottom two are in 2/4 time. The first three staves (treble clef) contain mostly rests. The fourth staff (treble clef) has a continuous eighth-note pattern. The fifth staff (bass clef) has a continuous eighth-note pattern. The sixth staff (bass clef) has a continuous eighth-note pattern.

31

Musical score page 31. The score consists of six staves. The top four staves are in common time (indicated by a '4') and the bottom two are in 2/4 time. The first three staves (treble clef) have eighth-note patterns. The fourth staff (treble clef) has a continuous eighth-note pattern. The fifth staff (bass clef) has a continuous eighth-note pattern. The sixth staff (bass clef) has a continuous eighth-note pattern.

33

Musical score page 33 featuring six staves. The top three staves are treble clef, the bottom three are bass clef. The first two staves consist of eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns. The fifth staff has sixteenth-note patterns. The sixth staff has eighth-note patterns. Measures 33-34 are shown.

35

Musical score page 35 featuring six staves. The top three staves are treble clef, the bottom three are bass clef. The first two staves consist of eighth-note patterns. The third staff has sixteenth-note patterns. The fourth staff has eighth-note patterns. The fifth staff has sixteenth-note patterns. The sixth staff has eighth-note patterns. Measures 35-36 are shown.

37

Musical score page 37 featuring six staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Measures 1 through 7 show eighth-note patterns with various dynamics (e.g., f , p , ff) and rests. Measures 8 through 12 introduce sixteenth-note patterns. Measures 13 through 17 continue the sixteenth-note patterns. Measures 18 through 22 feature eighth-note patterns with slurs and grace notes. Measures 23 through 27 show sixteenth-note patterns. Measures 28 through 32 continue the sixteenth-note patterns. Measures 33 through 37 feature eighth-note patterns with slurs and grace notes.

39

Musical score page 39 featuring six staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Measures 1 through 5 show eighth-note patterns with various dynamics (e.g., f , p , ff) and rests. Measures 6 through 10 introduce sixteenth-note patterns. Measures 11 through 15 continue the sixteenth-note patterns. Measures 16 through 20 feature eighth-note patterns with slurs and grace notes. Measures 21 through 25 show sixteenth-note patterns. Measures 26 through 30 continue the sixteenth-note patterns. Measures 31 through 35 feature eighth-note patterns with slurs and grace notes.

41



Musical score page 41. The score consists of six staves. The top three staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music is in common time. Measure 41 starts with eighth-note patterns in the treble staves. The bass staff has eighth-note patterns with some sixteenth-note grace notes. Measures 42 and 43 continue this pattern. The score concludes with a final measure where the bass staff ends on a fermata over a dotted half note.

43



Musical score page 43. The score continues from page 41. The top three staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music is in common time. Measures 42 and 43 show continuation of the eighth-note patterns with grace notes. The bass staff ends on a fermata over a dotted half note, mirroring the end of the previous page.

45

Two staves of musical notation for two voices (soprano and alto) and basso continuo. The voices sing eighth-note patterns primarily consisting of grace notes and sustained notes. The basso continuo part at the bottom consists of a bass line with grace notes and a harmonic bass line indicated by 'x' marks. Measure numbers 1 through 12 are present above the staves. The vocal parts have dynamic markings "decresc." (diminuendo) placed below them.

Musical score page 49, measures 7-8. The score consists of six staves. Measures 7 and 8 are identical. Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 7: 8th note B, 8th note A, 8th note G, 8th note F, 8th note E, 8th note D, 8th note C, 8th note B. Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 7: 8th note B, 8th note A, 8th note G, 8th note F, 8th note E, 8th note D, 8th note C, 8th note B. Staff 3: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 7: 16th note B, 16th note A, 16th note G, 16th note F, 16th note E, 16th note D, 16th note C, 16th note B. Staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 7: 8th note B, 8th note A, 8th note G, 8th note F, 8th note E, 8th note D, 8th note C, 8th note B. Staff 5: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measure 7: 16th note B, 16th note A, 16th note G, 16th note F, 16th note E, 16th note D, 16th note C, 16th note B. Staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 7: 8th note B, 8th note A, 8th note G, 8th note F, 8th note E, 8th note D, 8th note C, 8th note B. The bassoon part (Staff 5) has rests in measures 7 and 8.

Sheet music for piano and basso continuo, page 51. The music is divided into two systems by a vertical bar. The top system consists of four staves: Treble clef, Treble clef, Bass clef, and Treble clef. The bottom system also consists of four staves: Treble clef, Bass clef, Treble clef, and a continuo staff with a bass clef and a double bass staff below it. The music features various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal dashes or dots. The continuo part includes 'x' marks above the bass line.

53

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

55

8

8

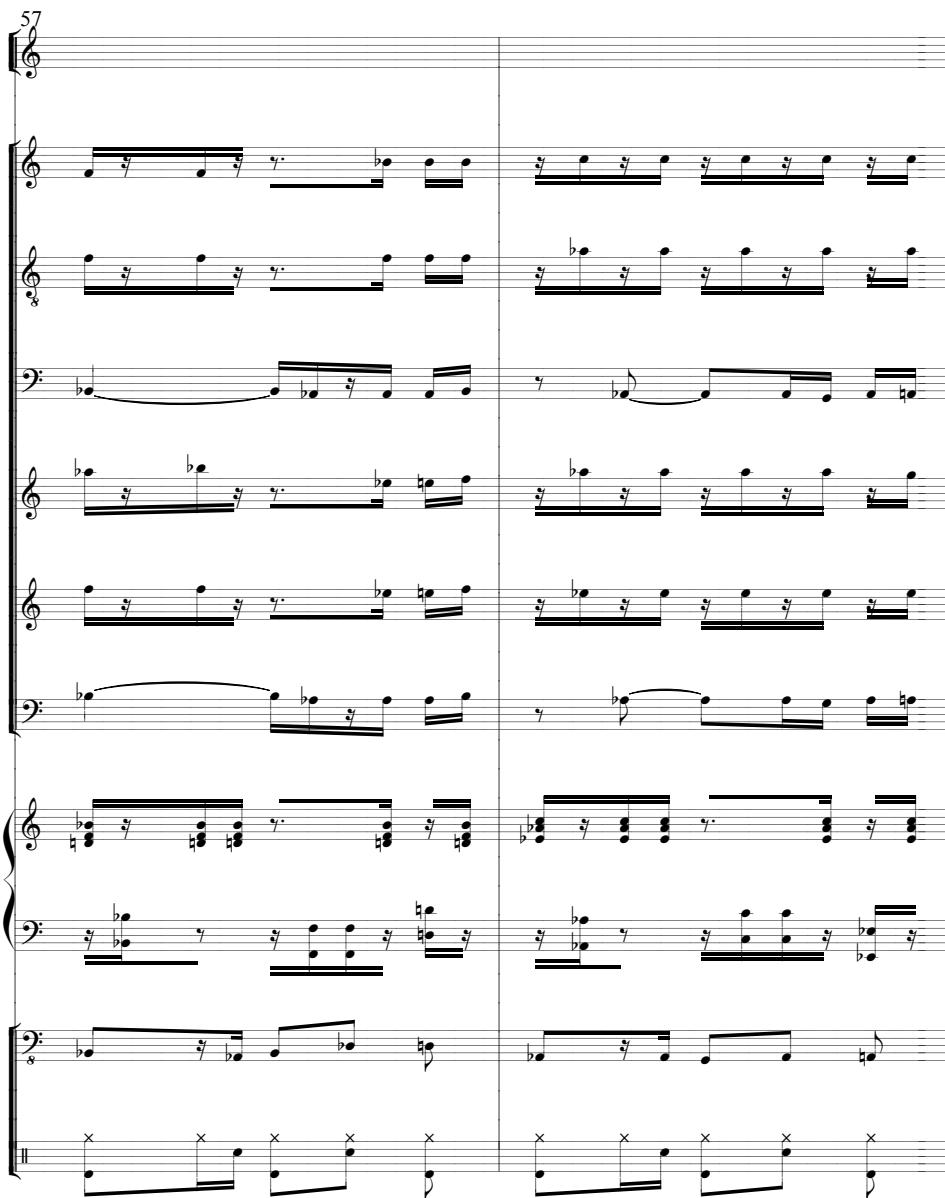
8

8

8

8

57



Musical score page 57 featuring six staves. The top three staves are treble clef, the bottom three are bass clef. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. Measure 57 ends with a double bar line. Measures 58 and 59 begin with eighth-note patterns.

59



Musical score page 59 continuing from page 57. It features six staves of music with treble and bass clefs, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The page concludes with a double bar line.

Proxêmica

Luciano Zanatta

$\text{♩} = 120$

The musical score consists of ten staves. The first nine staves (Voz 1, Voz 2, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Baritono, Trompeta, Trombone, Piano, and Guitarra) each have a single note head on the first ledger line below the staff, followed by a dash indicating a sustained note. The Bateria staff at the bottom shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

4

The score continues from measure 4. The piano part begins with a sustained note followed by a dash. The bass part follows with a sustained note and a dash. This pattern repeats. In measures 5 and 6, the piano part has sustained notes with a 'G' and a 'G sharp' above them, and the bass part has sustained notes with a 'G' and a 'G sharp' below them. Measures 7 through 10 show the piano and bass parts playing eighth-note patterns. The Bateria part at the bottom is also present with its rhythmic pattern.

A page of musical notation for six staves. The top four staves are blank with a few short vertical dashes. The bottom two staves show rhythmic patterns: the treble staff has eighth-note triplets with sharp symbols above them; the bass staff has eighth notes with sharp symbols above them, and the bottom staff has sixteenth-note patterns with sharp symbols above them.

13

sem pre do mes mo jei to tu do

16

sem prei gual
o fantas maeo seu ri tu al

19

ea i lu são de ser sem es tar sempre do mes mo jei to tu do
sem pre do mes mo

22

sem prei gual re petin do ro ti nas re cri an doa i lu são
jei to tu do sem prei gual o fan tas mae o seu ri tu al

25

Musical score page 25. The score consists of six staves. The top three staves are in treble clef and the bottom three are in bass clef. The music is primarily composed of sixteenth-note patterns, often with grace notes. Measures 1 through 4 are identical, followed by a repeat sign and measures 5 through 8.

28

Musical score page 28. The score consists of six staves. The top three staves are in treble clef and the bottom three are in bass clef. The music is primarily composed of sixteenth-note patterns, often with grace notes. Measures 1 through 4 are identical, followed by a repeat sign and measures 5 through 8.

31

o o mes mo jei to sem preé i gual
fan tas maeo seu ri tu

34 Em C G Bm⁷

al
re pe tin
doa i lu sã o

37

♩ = 90

6

S

Bass Clef

x x x x x x x x x x x x

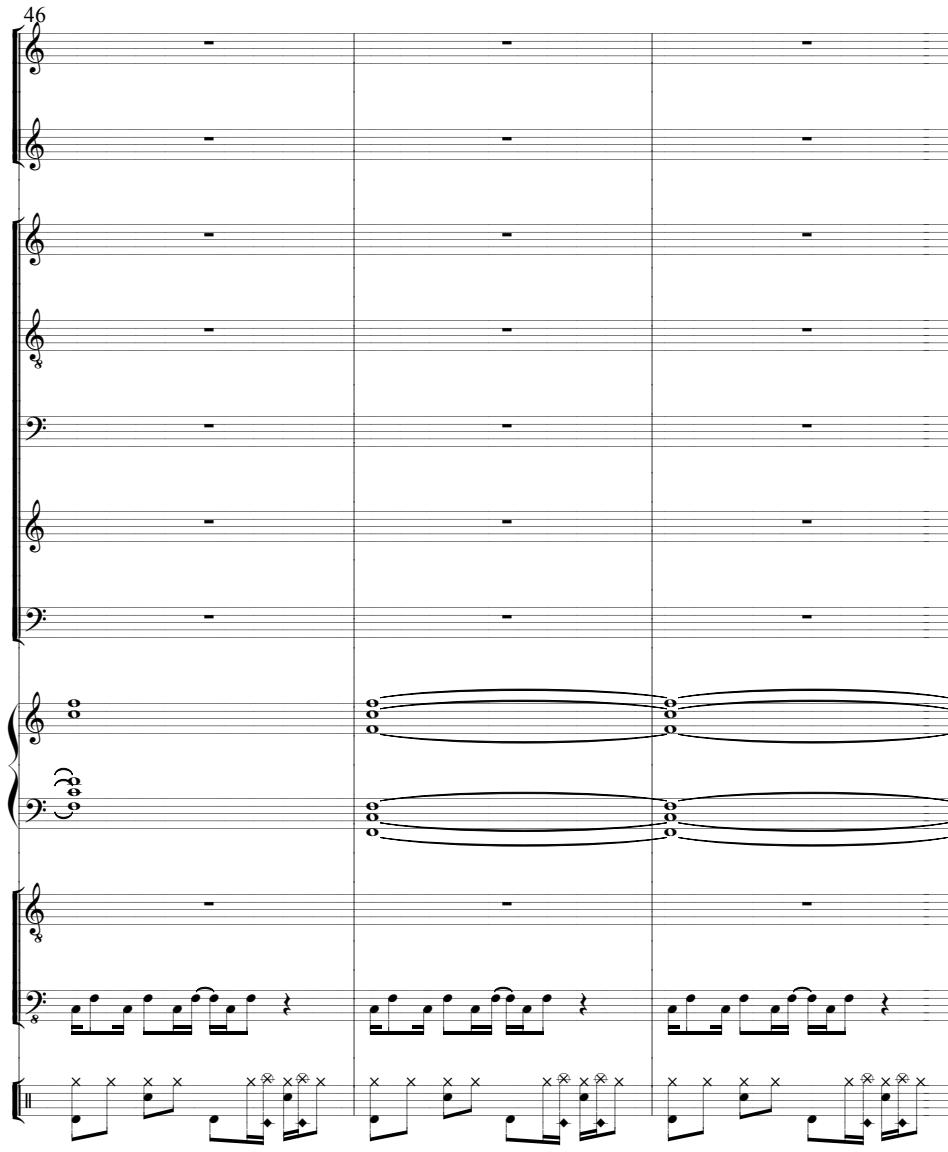
A musical score page featuring six staves. The top five staves are blank, with only a few rests appearing. The bottom staff is active, starting with a bass clef, a key signature of B-flat major (two flats), and a 4/4 time signature. The notes in this staff include a sustained note on the first beat, followed by eighth-note patterns on the second and third beats, and a sixteenth-note pattern on the fourth beat.

43



Musical score page 43. The score consists of eight staves. The top five staves are mostly blank with occasional short dashes. The bottom three staves are active. The bass staff has a continuous eighth-note pattern. The double bass staff has a sixteenth-note pattern. The cello staff has a sixteenth-note pattern. The bassoon staff has a sustained note with a dynamic marking of ff . The tuba staff has a sustained note with a dynamic marking of f . The harp staff has a sustained note with a dynamic marking of f .

46



Musical score page 46. The score consists of eight staves. The top five staves are mostly blank with occasional short dashes. The bottom three staves are active. The bass staff has a continuous eighth-note pattern. The double bass staff has a sixteenth-note pattern. The cello staff has a sixteenth-note pattern. The bassoon staff has a sustained note with a dynamic marking of ff . The tuba staff has a sustained note with a dynamic marking of f . The harp staff has a sustained note with a dynamic marking of f .

49

rit.

Música Brasileira

Luciano Zanatta

Partitura

Tempo: ♩ = 130

Instrumentos: Voz, Trompete, Sax Tenor, Trombone, Piano / Órgão, Guitarra, Baixo, Bateria 1, Bateria 2.

Notas: A partitura mostra uma sequência de batidas com símbolos de pausa e sinal de vírgula. As pausas são representadas por traços horizontais na parte superior das partituras. As vírgulas aparecem entre os primeiros e segundos conjuntos de notas em cada instrumento.

Tempo: ♩ = 130

Instrumentos: Voz, Trompete, Sax Tenor, Trombone, Piano / Órgão, Guitarra, Baixo, Bateria 1, Bateria 2.

Notas: A partitura mostra uma sequência de batidas com símbolos de pausa e sinal de vírgula. As pausas são representadas por traços horizontais na parte superior das partituras. As vírgulas aparecem entre os primeiros e segundos conjuntos de notas em cada instrumento.

5

vem de u ma só mão a a plau dir

9

o que é quedo som não sepodeou

13

vir?

17

é
im pera ti vo cata lo gar

20

6

7

8

9

10

11

23

6

7

8

9

10

11

26

29

32

o que não está qui nem em outro lu gar?

36

o que é que do som não se pode ouvir?

A musical score page featuring five staves. The top four staves are vocal parts: soprano (C-clef), alto (C-clef), tenor (F-clef), and bass (F-clef). The bottom staff is the basso continuo part (F-clef). The page number '40' is at the top left. The music consists of measures of eighth-note patterns. The vocal parts have identical patterns of eighth notes grouped in pairs. The basso continuo part has a unique pattern of eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs.

A page of musical notation for four staves. The top three staves are treble clef and the bottom staff is bass clef. Measures 1-6 show rests. Measure 7 begins with a 7/4 time signature and a complex harmonic progression involving chords like G major, A major, and B major. Measures 8-10 show eighth-note patterns in 7/4 time. Measures 11-12 show sixteenth-note patterns in 7/4 time.

48

A musical score page featuring five staves. The top three staves are blank with a few short dashes. The bottom two staves begin with rests, followed by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The bass staff includes a dynamic marking of $\times \times$.

50

A musical score page featuring five staves. The top staff contains lyrics: "on de pôr a mú si ca bra si lei ra em que pa ta mar ou pra te". The other four staves show rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

52

lei ra co moenga ve tar a mú si ca bra si lei ra

This page contains five staves. The top staff is soprano vocal, the second is alto vocal, the third is bass vocal, the fourth is tenor vocal, and the bottom staff is a percussive instrument (likely maracas) indicated by 'x' and asterisks. The vocal parts sing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The instrument part consists of eighth-note patterns.

54

This page contains five staves. The top three staves are blank. The fourth staff is soprano vocal, and the fifth staff is bass vocal. The vocal parts sing eighth-note patterns. The instrument part at the bottom consists of eighth-note patterns.

56

8

11

11

11

8

8

59

8

8

8

8

8

8

Musical score page showing measures 67 through 70 across six staves. The first five staves are in common time (4/4), while the bottom staff is in 7/8 time. The staves are as follows:

- Staff 1 (Treble Clef): Rest
- Staff 2 (Treble Clef): Rest
- Staff 3 (Treble Clef): Rest
- Staff 4 (Treble Clef): Rest
- Staff 5 (Bass Clef): Rest
- Staff 6 (Alto Clef): Measure 67: Rest. Measure 68: Rest. Measure 69: Rest. Measure 70: Starts with a dotted quarter note followed by eighth-note patterns.

70



Tá ruim, gauchinha?

Luciano Zanatta

J = 80

Voz 1

Voz 2

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria



tá ruim ga-u - chi nha po- de nemres-pi-rar gar- gan - ta res - se - ca e tefal- ta o ar
na ri iz tran ca doo gar gan ta a in cha da a a

4

qua-se que não dá pra a brir os o-lhos de manhã
febre espirros se na rizcor re en do ou vi do que dói

G^{#7} F^{#7} G^{#7} F^{#7}

Bateria

Musical score page 8, measures 1-10. The score consists of five staves. Measures 1-3 are rests. Measure 4 starts with a bassoon solo. Measures 5-6 show a transition with changing time signatures (5/4, 2/4) and harmonic progressions (G[#]7, F[#]7, C[#]7). Measure 7 begins a solo section for the bassoon, indicated by the word "solo". Measures 8-10 show a return to a steady eighth-note pattern.

12

13

14

15

16

F[#]7

G[#]7

F[#]7

C[#]7

16

F[#]7 C[#]7

to man do re mé dio is so vai me lho rar co
na ri iz tran ca do o gar

20

lo caum ca sa coeum par de mei as de lã tor ce pro in ver noir lo goem bo reo sol voltar
gan ta a in cha da a a fe breespirro tos se na riz cor re endo ou vi do quedói

F[#]7

23

$\text{♩} = \text{♪}$

$\text{♩} = 160$

G[#]7 F[#]7 F7 C7

27

G7 F7 C7 F7

33

C⁷ B^{♭7} F⁷

C⁷

G⁷ F⁷

39

C⁷ C⁷ B^{♭7}

F⁷

C⁷

45

F⁷ C⁷ B⁷ F⁷ C⁷

51

C⁷ G⁷ F⁷ G^{#7}

57

F⁷ G⁷ F⁷ G⁷

63

F⁷ G⁷ F⁷ Em⁷

Fluxo-chave

Luciano Zanatta

$\text{♩} = 119$

Voz

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

5

9

$\text{♩} = 68$

para fazer sêrena

12

ta
sob a janelafe chada precisa ter um péna cora gem de

15

ir on de ne nhum cos tu ma ir bei

17

jar a mu saa quem nin guem can ta que rer

19

a so li dão volun tâ ria de ser a voz que de sa fi na de

21

se jo de ver a ja ne laa brir

$\text{♩} = 119$

24

$\text{♩} = 120$

Measures 24-25: Treble, Bass, Soprano, Alto, Bass clefs. Measure 24: 6 measures of music. Measure 25: Double bar line with repeat dots.

28

Measures 28-29: Treble, Bass, Soprano, Alto, Bass clefs. Measure 28: 6 measures of music. Measure 29: Double bar line with repeat dots.

33

Measures 33-34: Treble, Bass, Soprano, Alto, Bass clefs. Measure 33: 6 measures of music. Measure 34: Double bar line with repeat dots.

38

Measures 38-39: Treble, Bass, Soprano, Alto, Bass clefs. Measure 38: 6 measures of music. Measure 39: Double bar line with repeat dots.

43

48

umvelho mu do e a per gun taque há te men do ce se ou as so

52

vir
bio

no si
di a

lêncio
bru tal

cin za de
frio

1.

osoma

2.

a chuva
fi na cai

56

a se re na ta

se
gu

gue
do

o
deumpassa

ve
lho

miraa
tem

ja
pobru

ne
tal

la
si

60

mu len cio
a chu va fi na cai
cinzaasso bio que ha

1.

osoma

64

2.

a chu va fi na cai
a se re na ta

68

a chu va fi na cai

71

a se re na ta
a chu va fi na cai

Palavra-ônibus

Luciano Zanatta

Guitarra

Baixo

Bateria

5

C 7/9

6

Musical score for three instruments: Guitarra, Baixo, and Bateria. The score consists of two systems of four measures each. The key signature is C major throughout. The time signature is 7/9 for all measures.

Guitarra: The first measure starts with a 6/4 time signature, followed by 7/4, 5/4, and 6/4. The second system starts with 13/4 time signature, followed by 5/4, 6/4, and 7/4.

Baixo: The bass line consists of eighth-note patterns. In the first system, it features eighth-note pairs (two pairs per measure). In the second system, it features eighth-note pairs with occasional sixteenth-note grace notes.

Bateria: The drum part consists of sixteenth-note patterns. It includes various rhythmic patterns such as eighth-note pairs, sixteenth-note pairs, and sixteenth-note groups of three. The patterns transition between measures and systems.

Bateria

17

This staff shows a continuous pattern of eighth-note strokes on the snare drum, with 'x' marks above the notes and 'y' marks below them.

22

This staff continues the eighth-note pattern on the snare drum, maintaining the 'x' and 'y' marking scheme.

27

A7

A7

This staff features a guitar part with a sustained note on the first beat of each measure. The chords A7 and A7 are indicated above the staff. The bass line is also present.

Guitarra

31 A7

A7

G \sharp 7

G \sharp 7

Baixo

Bateria

This section includes three staves: Guitarra (top), Baixo (middle), and Bateria (bottom). The Bateria staff shows a steady eighth-note pattern. The other two staves show eighth-note patterns with specific note heads (circles with dots) corresponding to the 'x' and 'y' markings in the Bateria staff.

35

G \sharp 7

G \sharp 7

A7

A7

Bateria

This staff continues the eighth-note pattern on the snare drum, matching the 'x' and 'y' markings from the previous staves.

39 A⁷ A⁷ A⁷ G^{♯7} A⁷

Guitarra

Baixo

Bateria

44 G^{♯7} A⁷ G^{♯7} A⁷ G^{♯7}

Guitarra

Baixo

Bateria

♩ = 130

Voz

49

tu que havias di to emumcama
 eu que teria vis to emumcama val que passou
 val nate vô eu narede e e la no chèo
 que a rede no mare eu nêo

Guitarra

C⁷ B^{b7} A^{b7} Dm⁷⁽⁹⁾ E^bmaj⁷ F G⁷

Baixo

Bateria

54

Voz que fosse eu a ver a redeaba lañar

Piano

Baixo

Bateria

58

Trompeta 1

Trompeta 2

Piano

Baixo

Bateria

63

68

Voz: bem que seria li do emumcarnavalquemur chou tu areia e eu so li dão
e se howesse i do emumcarnavalquevi rá eu etua re de e o ar

Trompeta 1: *fp*

Trompeta 2: *fp*

Guitarra: C⁷ B^{b7} A^{b7} Dm^{7(9b)} E^{bmaj7} F G⁷

Bateria:

73

Piano: solo

Guitarra:

Baixo:

Bateria:

Piano: solo

Guitarra:

Baixo:

Bateria:

Piano

Guitarra

Baixo

Bateria

This section of the musical score shows four staves: Piano, Guitarra, Baixo, and Bateria. The Piano staff consists of two systems of four measures each, starting with a C major chord. The Guitarra staff is silent. The Baixo staff features a continuous eighth-note bass line. The Bateria staff shows a complex pattern of eighth and sixteenth notes on the snare and bass drums.

85

This section continues the musical score from measure 85. The Piano staff has two systems of four measures each, starting with a G major chord. The Guitarra staff begins with a eighth-note bass line. The Baixo staff maintains its eighth-note bass line. The Bateria staff continues its rhythmic pattern on the snare and bass drums.

Subindo as Letrinhas

Luciano Zanatta

Instrumentos: Sampler / Sintetizador, Teclado, Guitarra, Bateria

Metragem: ♩ = 115

Partes:

- Teclado: improviso Bm7
- Guitarra: improviso Bm7
- Bateria: improviso

Instrumentos: Sampler / Sintetizador, Teclado, Guitarra, Bateria

Metragem: ♩ = 115

Partes:

- Teclado: ♪ o
- Guitarra: ♪
- Bateria: ||

17

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

This musical score page contains five staves. The first three staves (Sampler/Sintetizador, Teclado, and Guitarra) are inactive. The Bassoon (Baixo) staff begins with a rest, followed by a sharp sign, then a dotted half note with a sharp sign, and finally a dotted quarter note with a sharp sign. The Drum Kit (Bateria) staff is also inactive.

21

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

This musical score page contains five staves. The first three staves (Sampler/Sintetizador, Teclado, and Guitarra) are inactive. The Bassoon (Baixo) staff consists of four measures of eighth-note patterns with sharp signs. The Drum Kit (Bateria) staff is also inactive.

25

Clarinete

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

This musical score page contains six staves. The first two staves (Clarinet and Sampler/Sintetizador) are inactive. The Bassoon (Baixo) staff has four measures of eighth-note patterns with sharp signs. The Drum Kit (Bateria) staff is also inactive.

29

Clarinete

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

This musical score page contains six staves. The first two staves (Clarinet and Sampler/Sintetizador) are inactive. The Bassoon (Baixo) staff has four measures of eighth-note patterns with sharp signs. The Drum Kit (Bateria) staff is also inactive.

33

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

Musical score page 33. The score consists of five staves. The Sampler/Sintetizador staff has a single note. The Teclado, Guitarra, and Bateria staves are empty. The Baixo staff has a continuous eighth-note pattern.

37

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

Musical score page 37. The score consists of five staves. The Sampler/Sintetizador staff has a single note. The Teclado, Guitarra, and Bateria staves are empty. The Baixo staff has a continuous eighth-note pattern.

41

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

Musical score page 41. The score consists of five staves. The Sampler/Sintetizador staff has a single note. The Teclado, Guitarra, and Bateria staves are empty. The Baixo staff has a continuous eighth-note pattern.

45

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

Musical score page 45. The score consists of five staves. The Sampler/Sintetizador staff has a single note. The Teclado, Guitarra, and Bateria staves are empty. The Baixo staff has a continuous eighth-note pattern.

49

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

53

68

Voz i i i i i i te in co mo dar pe F⁷

Guitarra G E^b A^b B^b F⁷

Baixo

Bateria

71

D^b D⁷

gar no pé a tor do ar a té en lou que cer re e pe tir en

D^b D⁷ G E^b G E^b

Bateria

74

cher ou vi do sa tu rar - - - se e e e

A^b B^b D D F⁷

Bateria

78

Voz
Guitarra
Baixo
Bateria

e e e e ee e er in con ve ni en te con ven

D D⁷ G E^b A^b B^b

81

cer
D

E D

85

E D

Guitarra
Baixo
Bateria

89 E

92 D E

96 improviso Bm7

improviso Bm7

Teclado
Guitarra
Baixo
Bateria

98

101

110

Sampler / Sintetizador

Teclado

Guitarra

Baixo

Bateria

$\text{♩} = 100$

Em⁷

113

117

120

Trompeta

Clarinete

Sax Alto

Sampler / Sintetizador

Guitarra

Baixo

Bateria

123

127

Trompete

Clarinete

Sax Alto

Sampler / Sintetizador

Guitarra

Baixo

Bateria

This musical score page contains six staves of music. The first three staves (Trompete, Clarinete, and Sax Alto) feature continuous eighth-note patterns. The fourth staff (Sampler / Sintetizador) shows a repeating sequence of eighth-note chords and rests. The fifth staff (Guitarra) has a single eighth-note chord. The sixth staff (Baixo) consists of eighth-note patterns. The seventh staff (Bateria) features a pattern of vertical strokes and 'x' marks.

130

This musical score page contains five staves of music. The first three staves (Trompete, Clarinete, and Sampler / Sintetizador) are silent with a dash indicating rest. The fourth staff (Baixo) has a single eighth-note chord. The fifth staff (Bateria) features a pattern of vertical strokes and 'x' marks.

7.2 CD

7.3 Ficha Técnica do CD

Música Doméstica

- 1 – Onde tu ta?
- 2 – Regulação
- 3 – Madeira Catota
- 4 – Impecável Maré Mansa
- 5 – Guacamole
- 6 – Proxêmica
- 7 – Música Brasileira
- 8 – Ta ruim, gauchinha?
- 9 – Fluxo-chave
- 10 – Palavra-ônibus
- 11 – Subindo as Letrinhas

Músicos:

- Luciano Zanatta – seqüenciadores, *samplers* e sintetizadores virtuais e voz (1)
Diego Silveira – bateria
Leonardo Boff – piano e teclados
Rodrigo Siervo – saxofones e voz (7 e 8)
Gilberto Ribeiro Jr – guitarra (1, 2, 6, 9, 10 e 11)
Maurício Nader – guitarra (3, 4, 7, 8 e 11)
Mateus Mapa - voz (2, 7 e 11) e flauta (7)
Cláudia Braga – voz (3, 8 e 10)
Marcelo Delacroix – voz (1, 2, 4, 6, 9)
Ângelo Primon – violão
Clóvis Boca Freire – baixo acústico
Carlo Pianta – guitarra (10)
Marcelo Piraíno – clarinete e clarone
Vinicius Prates – flauta (1 e 4)
Huberto “Boquinha” Martins – trombone
Anjinho – trompete, trompete solo (11)
Leandro Rodrigues - trompete
Pedrinho Figueiredo – flauta (2)
Rafael Ferrari – bandolim

Gravado por Luciano Zanatta e por Gilberto Ribeiro Jr (Estúdio Mu Bemol).

Mixado por Luciano Zanatta

7.4 Letras

Onde tu ta

Onde tu ta? Onde ta tu? Onde tu ta? Onde ta tu? Onde tu ta? Onde ta tu?
Onde tu ta? Onde ta tu? Onde tu ta? Onde ta tu? Onde tu ta? Onde ta tu?

A minha filha
Quer ser preinha
Como a amiga
Que ela tem
Eu que observo
Fico feliz
Com a brincadeira
Que vem dela

Com simpatia
E sutileza
De sendo simples
Ser muito mais
As duas meninas
Fazem de casa
A nossa casa
Um bom lugar

Se perco o passo
Ou atravesso
A paz que busco
É a que eu vi
Naquele dia
Que descobri
Eu fico nu
Sem ter vocês

Regulação

Quando eu nasci
Um problema na regulação
Da temperatura do corpo
Me deixou com frio
Mas e daí?
Problema todo mundo tem
Quem trabalha com o que não quer
Às vezes sofre muito mais
Pingüins e colombinas, pierrô
E os meu amigos lá da Sibéria
Cantam comigo assim

Do Oiapoque ao Chuí
Quando eu nasci
Um problema na regulação
Da temperatura do corpo
Me deixou com frio
Mas e daí?
Problema todo mundo tem
Quem tem que tocar na noite
E brigar pra receber
Arlequins e serpentinas
Também estão comigo nessa

Ela pegou
E atirou no chão
E eu não
Consegui segurar
Ela pegou
Ai, ai ela pegou
E atirou no chão
E eu não
Consegui segurar

Fiquei com ela
Até escurecer
E então
Entendi o por quê
De o coração
Ficar repleto assim
De tanto bem-me-quer
E eu só
Me deixei carregar

Madeira Catota

Tergiversar
Achando que podia chover
Disparate
Uma anedota, eu e você

Quando eu acordei
Me senti sozinho
Sem o teu calor
Sem o teu carinho

A sabedoria diz
Que esse não é o
Melhor momento pra

Dizer quanto eu,
Meu deus do céu,
Nem dá pra crer
Como eu gosto
De você

Impecável Maré Mansa

Fui fazer um som
Lá no Itaqui
E o motora
Atropelou um guri

Fui pra vacaria
Aconteceu tudo de novo
O motora
Atropelou o povo

Se não é verdade
Isso tudo é bem mentido
O motora...

Na volta o motora sorriu
E me disse para aproveitar
E hoje eu toco na banda
Que era de rock e agora
É de samba

Lembrança que eu tenho do lado
O que vem do passado
O presente refaz

Presente antecipa o futuro
O agora é a memória
A navegar

Fui fazer um som
Lá no Itaqui
E o motora
Atropelou um guri

Fui pra vacaria
Aconteceu tudo de novo
O motora
Atropelou o povo

e hoje eu toco na banda
que era de rock e agora
é de samba

passou tanto tempo
mudou tanta coisa,
aconteceu que o motora

Proxêmica

Sempre do mesmo jeito
Tudo sempre igual
O fantasma e o seu ritual
E a ilusão de ser sem estar

Sempre do mesmo jeito
Tudo sempre igual
Repetindo rotinas
Recriando a ilusão

sempre do mesmo jeito
tudo sempre igual
o fantasma e o seu ritual

O mesmo jeito
Sempre é igual
Fantasma e o seu ritual
Repetindo a ilusão

Música Brasileira

Vem
De uma só mão
A aplaudir

O que é
Que do som
Não se pode ouvir?

É imperativo
Catalogar

O que
Não está aqui
Nem em outro lugar?

O que é
Que do som
Não se pode ouvir?

Onde pôr a música brasileira?
Em que patamar ou prateleira?
Como engavetar a música brasileira?

Tá ruim, gauchinha?

Ta ruim, gauchinha
Pode nem respirar?
Garganta resseca
E te falta o ar?
Quase que não dá
Pra abrir os olhos
De manhã?

nariz trancado
garganta inchada
febre, espirro, tosse
nariz correndo
ouvido que dói

Tomando remédio
Isso já vai melhorar
Coloca um casaco
E um par de meias de lã
Torce pro inverno
Ir logo embora
E o sol voltar

nariz trancado
garganta inchada
febre, espirro, tosse
nariz correndo
ouvido que dói

Fluxo-Chave

Para fazer serenata
Sob a janela fechada
Precisa ter um pé na coragem
De ir onde nenhum costuma ir
Beijar a musa a que
Ninguém canta
Querer
A solidão voluntária
De ser a voz que desafina
Desejo de ver a
Janela abrir

Um velho mudo
E a pergunta que há
Temendo se ouvir
No silêncio brutal
O som agudo
De um passatempo banal
Um doce assobio
Dia cinza de frio
A chuva fina cai
A serenata segue
O velho mira
A janela muda
A chuva fina cai
O som agudo de um passatempo brutal
Silêncio
Cinza assobio que há

A chuva fina cai
A serenata
A chuva fina cai
A serenata
A chuva fina cai

Palavra-ônibus

Tu que havias dito
Em um carnaval que passou
Eu na rede
E ela no chão

Eu que teria visto
Em um carnaval na TV
Que a rede no mar
E eu não

Que fosse eu a ver a rede balançar

Bem que seria lido
Em um carnaval que murchou
Tu areia e
Eu solidão

E se houvesse ido
Em um carnaval que virá
Eu e tu
A rede e o ar

Subindo as Letrinhas

Provocar
Ir até o limite
Incomodar, pegar no pé
Atordoar até enlouquecer
Repetir
Encher o ouvido, saturar
Ser inconveniente, convencer

ABSTRACT

This is an investigation of the compositional process of music as a recorded product. The relationship between composition strategies and recording processes are identified and described, specifically in what pertains the transformation of technical and aesthetical contents into compositional content. The final product is a set of compositions, as well as their organization as an album of recorded compositions. In the course of the investigation, a phenomenological approach has been taken, leading to the identification of two compositional situations – that of composition as an abstract process and that of composition under a recording situation. Their specific reasoning processes are identified, in relation to the composer's stream of consciousness and its reflection in the realization of musical products.