

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
Departamento de Música

Gustavo Bassani Petry

“APESAR DO RISCO” – RELATOS DE UM PROCESSO CRIATIVO

Porto Alegre

2016

Gustavo Bassani Petry

“APESAR DO RISCO” – RELATOS DE UM PROCESSO CRIATIVO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) em Música Popular.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Isabel Nogueira

Porto Alegre

2016

Gustavo Bassani Petry

“APESAR DO RISCO” – RELATOS DE UM PROCESSO CRIATIVO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) em Música Popular.

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Isabel Nogueira - UFRGS
(Orientadora)

Prof. Dr. Luciano Zanatta - UFRGS

Prof. Dr. Raimundo Rajobac - UFRGS

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a todos os seres que passaram pela minha vida e a todas as trocas estabelecidas até aqui. Sou grato por fazer parte desta existência que me surpreende todos os dias, construindo e desconstruindo novos conceitos.

Agradeço profundamente à minha mãe, Claci, meu pai, Jorge, e minha irmã, Tainá, que sempre me apoiaram e se fizeram presentes, tanto na vida cotidiana como na vida artística. Agradecer pelo afeto compartilhado e pelo aprendizado de temas tão diversos, que muitas vezes não são aprendidos com palavras, mas com sentimentos que ficam guardados no peito.

Aos amigos, pelo companheirismo, amizade, feedbacks, empréstimo de equipamentos e instrumentos durante o processo: Arthur Tabbal, Cassiana Schuhl, Ettore Sanfelice, Fernando de Oliveira, Gabriel Sacks, Gustavo Künzel, Jerônimo Schuhl, Tainá Petry e William Alexander Seelig.

Ao grupo de teatro do qual faço parte e compartilho as melhores experiências, os maiores riscos e também as maiores dores. Grupo este que se disponibilizou para gravar o coro da última música: Aline Spakowski, Duda Timm, May Rodrigues, Nicolas Haag, Ricardo Neme e Tom Peres.

Às minhas mestras do teatro, Larissa Sanguiné e Carlota Albuquerque, que se fazem presente neste trabalho, posto que contribuíram de tamanha forma para a minha construção como artista.

À minha orientadora, Isabel Nogueira, que me instigou no aprofundamento do trabalho e se fez essencial para que este continuasse se renovando e se resignificando ao longo do processo.

Agradecer, por fim, a todos professores do curso, à UFRGS, ao Instituto de Artes, ao RU e às ocupações. Que a universidade possa continuar pública e possibilitar a nov@s student@s, de forma gratuita, a absorção de um conhecimento e uma vivência que são extremamente importantes para o crescimento humano e profissional. Ocupa tudo!

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	06
2. INSTRUMENTOS E EQUIPAMENTOS UTILIZADOS.....	10
3. A ESSÊNCIA. A COMPOSIÇÃO DA LETRA EM RELAÇÃO À MELODIA.....	11
4. A COMPOSIÇÃO DA HARMONIA, DA ESTRUTURA E DO ARRANJO PARALELAMENTE A GRAVAÇÃO DE CADA INSTRUMENTO.....	14
5. O DESMEMBRAR DE CADA MÚSICA.....	15
Faixa 1 – “Pode Chegar”	15
Faixa 2 – “O Vício”	18
Faixa 3 – “Quando Você Volta?”	20
Faixa 4 – “Jogo de Cena”	23
Faixa 5 – “Dança das Nuvens”	26
Faixa 6 – “A Gente Dá Um Jeito”	29
Faixa 7 – “Apesar do Risco”	31
Faixa 8 – “O Que Eu Queria Mesmo”	32
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36

1.INTRODUÇÃO

Meu primeiro disco. Ferramenta de expressão que representa quem eu sou hoje, como eu vejo o mundo e onde consegui chegar até agora.

Um conjunto de músicas que podem ou não se relacionar entre si, mas que por vários motivos foram selecionadas para unirem-se e fazer parte de um todo, de um produto final. Foi um enorme desafio passar por esse processo, que admito já estar adiando há algum tempo. Sempre quis ter um trabalho solo e produzido de forma independente, onde eu tivesse total controle e autonomia do tempo e do ambiente, sendo além de compositor, o próprio produtor de todo o processo. Eis que o Projeto de Graduação faz com que finalmente o trabalho se torne palpável. Foi prazeroso, mas ainda assim um desafio que vi crescer cada vez mais a medida que passava por todas as etapas necessárias para produzi-lo. A criação das músicas, dos arranjos, a execução dos instrumentos, a captação do som, a edição, a mixagem e masterização. Todas essas etapas foram de minha concepção.

Optei por gravar o disco integralmente no sítio “Recanto das Pedras”, localizado na cidade de Mariana Pimentel-RS. O sítio pertence a minha família desde os meus 5 anos de idade e mesmo morando em Porto Alegre sempre tive uma conexão muito forte com aquele lugar. Esta escolha foi feita também pensando na acústica, que é interessante pelo revestimento de madeira e pela altura que é favorável para se gravar instrumentos de percussão com alta amplitude. Decidi então que apanharia tudo que pudesse me servir musicalmente, inclusive equipamentos e instrumentos que foram emprestados de amigos, e iria pra lá produzir o disco no decorrer deste ano, começando em fevereiro de 2016 até o final de novembro. Importante salientar que as gravações foram espaçadas dentro deste período, ocorrendo durante alguns dias e retornando a Porto Alegre. Fui sempre sozinho e optei por imergir, evitar ao máximo o contato externo durante o processo.

A minha estrada artística é bastante diversificada. Comecei tocando violão e guitarra aos 12 anos. Gostava de heavy metal, hard core, hard rock. Depois de algum tempo fazendo aulas passei a ouvir outras coisas e a ter contato com outras pessoas. Em busca de sonoridades mais elaboradas e com mais dinâmica acabei me encontrando no rock progressivo e psicodélico. Neste momento as bandas de garagem variavam entre cover de Pink Floyd, The Doors, Led Zeppelin, The Beatles. Só quando entrei para o teatro em 2004 é que houve uma expansão e um

entendimento que deu lugar a outros estilos e instrumentos. Passei a enxergar a música também como um elemento funcional que serve à alguma coisa específica, que ambienta um espaço e que cria a atmosfera de uma cena, seja esta cena real ou teatral.

As músicas deste álbum foram quase que inteiramente criadas pensando na cena do espaço público noturno de Porto Alegre, cena política e festiva. Uma das intenções foi a de buscar identificação com as pessoas que frequentam este tipo de evento cultural, como por exemplo a festa Arruaça¹, Serenata Iluminada², Ocupa Cais Mauá³, Largo Vivo⁴, entre outras. São manifestações que, mesmo tendo uma proposta de ocupação bem clara, abrem espaço para todos que queiram participar. E devido a isso surgiram duas preocupações principais. Como frequentador destes eventos pude notar que a dança se faz imprescindível, é um dos meios pelo qual as pessoas se comunicam e compartilham experiências. Portanto minha primeira preocupação é de que no disco prevalecesse um beat dançante. A segunda preocupação, de mesma magnitude que a primeira, é que não houvesse identificação de gênero nas letras. Não se define o gênero de quem fala, de quem se fala ou com quem se fala. Esta segunda preocupação não é uma escolha feita apenas pelo caráter das manifestações, mas por acreditar nisto como um caminho gerador de uma maior igualdade de direitos.

O processo de criação se deu através de experimentos que se aproximam dos procedimentos teatrais que trabalham com a exaustão corporal, de Grotowski (1933 a 1999) e Eugênio Barba(1936). O trabalho de exaustão, segundo os conceitos de Grotowski, é muito utilizado por atores e grupos de teatro. Os exercícios usufruídos por mim não são necessariamente os mesmos propostos por

¹“Nosso objetivo sempre foi o de levar a festa para lugares não frequentados por falta de incentivos da administração pública, desmistificar as festas ‘mais do mesmo’ que aconteciam na época, explorar novos signos para a festa como ato político” - DJ Kika Lopes, integrante do coletivo.

²A Serenata Iluminada surgiu em 2012 de uma causa cadastrada por Renata Beck na plataforma Portoalegre.cc e contou com a organização também de Aline Bueno, Dani Furlan, Heloisa Medeiros, GuzBozzetti e Pedro Loss. A serenata segue muito viva: a ocupação dos espaços públicos da cidade, em prol de mais segurança, do direito a cidade, para que todos possam compartilhar os parques, as ruas, com os amigos, vizinhos, familiares, enfim, com todas as pessoas, também a noite!

³Contra a elitização do Cais Mauá, território em disputa na cidade de Porto Alegre.

⁴De estrutura horizontal e sem liderança personalista. Movimento contra a privatização do Largo Glênio Peres. Ocorre desde 2011, com maior atividade durante a Copa do Mundo de 2014

Grotowski, mas o princípio do esgotamento físico sim. A mente, que pode ser vista como a agente geradora da autocrítica por exemplo, se torna mais maleável, e o assim o corpo está mais aberto para energias potenciais. Por isso também o conceito do corpo visto como instrumento de absorção, ação e reação está muito presente nas músicas. Nas palavras de Luís Otávio Burnier, criador do LUME:

“(...) um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. ‘Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente.” (Burnier, 1985:31)

Conduzido de forma híbrida, ou seja, utilizando-se de elementos eletrônicos e acústicos, o disco se propõe a investigar conceitos e peculiaridades que permeiam a atmosfera da música eletrônica de pista(MEP), como constância, fluidez e dinâmica, e a incorporar esses elementos às canções criadas propriamente para o álbum. A MEP é organizada de forma a classificar seus estilos através do bpm(batidas por minuto), o que se tornou possível após a existência da metronomização.

“Poderíamos dizer que o processo de metronomização da MEP parte da percepção de que havia um movimento continuado na pista de dança que estava sendo desperdiçado pelas interrupções que músicas convencionais impunham ao fluxo sonoro. Esse processo desemboca na experimentação sistemática dos DJs com músicas mais propícias a manutenção desse movimento e com técnicas e tecnologias que permitissem a produção de um fluxo ininterrupto de som. O que vemos aqui é a gradual emergência, ao longo da segunda metade da década de 1970, de uma relação muito particular entre o DJ e o seu público: uma relação baseada não na oposição entre um indivíduo criador e um público imóvel, mas sim na sondagem das tendências ao movimento de uma coletividade por um indivíduo tecnicamente preparado e equipado para a tarefa” (FERREIRA, Pedro Peixoto “Horizontes Antropológicos”, pag 198, 2008).

Assim se entende de onde nasceu a necessidade da metronomização. E a partir disso se torna possível a classificação dos diferentes estilos, tendo, entre outras coisas, o bpm como o principal parâmetro classificatório.

“Entre os estabelecidos - participantes efetivos, tendo incorporado o ethos da cena - haveria divisões estilísticas, ou melhor, estilístico-sociais. Cada estilo musical possui uma estética e uma ética próprias, cujas diferenças em relação aos outros podem ser marcantes ou nuançadas. Revelam sutilezas no modo de construção identitária. Em Porto Alegre também é possível observar a divisão em 4 grupos estilísticos básicos: drum'n'bass,

techno, house e trance.” (FONTANARI, Ivan Paolo de Paris: “Música Eletrônica e Identidade Jovem: A diversidade do local”, pag 03)

No caso da música eletrônica, o ritmo é uma das características mais importantes para ajudar a distinguir um gênero de outro. Portanto, extrair os padrões de ritmo da música eletrônica, além de outros dados extraídos tradicionalmente por modelos computacionais, forneceria informações suficientes para classificar os gêneros com mais precisão, especialmente no domínio da música eletrônica. (KIRSS, Priit: “Audio Based Genre Classification of Eletronic Music”, pag 2)⁵

Diferentemente desta maneira de classificação, as composições deste álbum não se detém ao bpm ou a qualquer tipo de parâmetro para tentarem soar de forma semelhante a algum estilo específico da MEP. Ou, ainda, poderia se dizer que os estilos se atravessam, justamente por existirem diversos tipos de andamento no decorrer do álbum.

Esta monografia tem por objetivo apresentar as etapas e os processos de um álbum que foi gravado independentemente de qualquer estúdio, gravadora ou produtora. Mostrar os problemas e soluções encontrados no decorrer do processo e analisar o processo de cada música separadamente. Na primeira etapa deixo à disposição todos os instrumentos e equipamentos que foram utilizados. Na segunda etapa – “A essência. A composição da letra em relação à melodia” – abordarei sobre o processo de criação, como ele ocorre e qual método foi utilizado. Em seguida em “A composição da harmonia, da estrutura e do arranjo paralelamente à gravação de cada instrumento”, explicarei como se dá a organização do material encontrado no processo de criação e como se dá o desenvolvimento deste nas gravações. As questões mais pontuais e específicas serão explanadas em “O desmembrar de cada música”.

⁵ “In case of electronic music, the rhythm is one of the most important features that can help distinguishing genres from each other. Therefore, extracting the rhythm patterns from electronic music, in addition to other data extracted traditionally by computational models, would provide enough information for classifying music more accurately, especially in the electronic music domain.”

2. INSTRUMENTOS E EQUIPAMENTOS UTILIZADOS

Instrumentos:

- Teclado NordElectro 4D
- Violão Nylon Tagima
- Violão Aço Takamine G Series
- Banjo
- Baixo FretlessEagle
- Escaleta
- Percussão: Surdo, Djembe, Pandeiro, Caixa, Conga, Bongô, Tamborim, Shake, Agogô, Cowbell, Sino Tibetano.
- VST's

Equipamentos:

- Notebook Dell Inspiron
- Placa de Som M Audio 2 Canais
- Microfones Condensadores Behringer B2 e C1
- Microfones Dinâmicos Shure
- NordElectro 4D utilizado também como controlador MIDI

Software e Plugins:

- Reaper
- Kontakt (NativeInstruments)
- Battery (NativeInstruments)
- Masterização e Efeitos: PluginsReaper e Isotope.

3. A ESSÊNCIA. A COMPOSIÇÃO DA LETRA EM RELAÇÃO À MELODIA.

Este é de fato o momento inicial que dará origem ao resto do processo. E a forma como isso acontece neste álbum em específico é um fator bastante singular.

É verdade que a composição pode nascer de forma mentalizada e racional, construída a partir de textos já lidos ou de melodias, temas e estéticas já conhecidas. Mas também se pode pensar na composição que é conduzida de maneira mais corporal, ou seja, que busca alcançar os resultados através de estados corporais. Como dito na introdução, uma das preocupações é de que o disco tivesse uma característica dançante. Então porque não partir do movimento corporal para criar a música?

Acredito que esta seja a etapa mais abstrata de todo o processo. A etapa menos palpável e de menor conhecimento comprovado do que realmente acontece no momento inicial da criação. Quando a composição surge por meio deste tipo de procedimento não conseguimos saber exatamente de onde as ideias vêm e para que lugar elas irão nos levar. Por isso é também a etapa de maior dificuldade em defender e justificar as escolhas. Pode-se dizer que as escolhas neste momento são quase que inteiramente por gosto pessoal, mas que o gosto pessoal por sua vez está diretamente ligado ao subconsciente, à memórias corporais e sensitivas.

Seria ótimo se a ideia inicial sempre surgisse espontaneamente em situações diversas, como durante uma caminhada, uma conversa e etc. Falo espontaneamente com o sentido de que não existiu intencionalidade, simplesmente irrompeu no meio de ações cotidianas. E para este exemplo cabe a terceira faixa “Quando você volta”. Esta canção reflete a atmosfera calma e cotidiana em que eu me encontrava no momento de sua criação: deitado em uma rede vendo a chuva cair. Mas esses insights de criação não são muito comuns no meu caso. A composição para mim precisa ser um exercício constante e na maioria das vezes temos de nos provocar a nos colocar em situações não comuns, utilizarmos de técnicas que nos conduzem a este estado de criação, fazendo com que a composição surja de forma orgânica, termo este que tomo emprestado do teatro e que, entre outras coisas, pode significar a coerência viva da relação entre ação corporal e texto, ou seja, quando se sai da mecanicidade e se torna realmente vivo. Em música, digo que ela é orgânica quando a letra está coerente com a melodia, e

quando estes dois últimos estão coerentes com o arranjo que lhes é dado. Descrevo abaixo a técnica que utilizo para tentar alcançar essa organicidade da qual falo.

O primeiro passo foi definir o ambiente e prepara-lo. Por razão de eu estar buscando uma identificação com os espaços públicos noturnos, decidi que o processo de criação se daria somente a noite. Levei de Porto Alegre algumas luzes negras, verdes e vermelhas que ajudaram a compor a atmosfera, e sempre que possível, climaticamente falando, deixava a casa aberta para sentir o vento atravessar o espaço. O procedimento de pesquisa que explicarei abaixo ocorreu permanentemente na sala, diferente do processo de gravação, onde cada instrumento soava melhor em determinado espaço.

Trago este experimento por já ter trabalhado com procedimentos teatrais que servem a este propósito: alcançar estados de consciência extra cotidianos. Normalmente uso os procedimentos que de alguma forma estão ligados à meditação ativa (OSHO, Rajneesh) e que não são muito presentes na cultura ocidental. Como por exemplo os procedimentos “Giro Sufi” (OSHO), “Dança dos Ventos” (OdinTeatret; Lume) e “Espreguiçamento Ativo”. São procedimentos que ultrapassam a exaustão corporal e que funcionando, nos levam a acessar este outro estado de consciência. Meu corpo também é instrumento de composição. Não apenas meu corpo, como meu estado físico corpóreo no momento da composição. Burnier acredita que:

“Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos ‘tomarem corpo’. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação.” (Burnier, 1985:35)

Para me deslocar a esse estado do qual falo, preciso colocar meu corpo a disposição. Então baseando-me nesses procedimentos de experimentação teatral, passei a desenvolver o meu próprio método para chegar a um insight criativo. Estabeleço um pulso fixo e passo a me movimentar/dançar dentro desse tempo estabelecido. As vezes coloco um loop de percussão para ajudar a me manter dentro do tempo. Quando canso, e isso faz parte do processo, tento buscar energia de algum lugar para permanecer em movimento até ter acesso a este estado, que de alguma forma faz uma melhor conexão com o momento presente, com o aqui e

agora. Ainda mantendo o corpo em movimento intenso, dou início a etapa de experimentar, com a voz, diversas melodias dentro dessa pulsação. Vou testando diversos tipos de fraseado: melodias longas, com notas espaçadas, curtas, de rápida articulação, com pouco ou bastante volume, buscando cantar em todos os registros vocais, etc. Outra variação importante de destacar é que dentro desse mesmo pulso experimentam-se várias fórmulas de compasso. O procedimento da Dança dos Ventos, por exemplo, tem seus movimentos baseados em uma contagem de 3 tempos, o que resulta numa fórmula 3/4. Ou seja, o pulso sempre se mantém, mas a fórmula pode ir variando de acordo com o que vai surgindo. Depois de encontrar alguma melodia que me satisfaça começo a jogar palavras chaves que vagarosamente vão dando formato à letra desta melodia. Não existe uma duração definida para este processo, pode durar por horas. Assim como posso também interromper e retomar o processo do início caso não consiga chegar em algum resultado que me satisfaça.

Alcançando-se este estado extra cotidiano, a composição é concebida com a criação da letra e melodia quase que ao mesmo tempo. Nem sempre dá certo, mas presumo que seja um bom ponto de partida para se obter uma melhor relação e organicidade entre essas duas coisas. Existem casos em que a melodia fica boa, mas não se relaciona com o discurso. O contrário também acontece. Então a partir desse momento as escolhas passam a ser mais racionais. Passa-se a experimentar variações na melodia e trabalhar na harmonia até que as duas estejam a serviço, como uma base sólida, para comporem uma atmosfera que é demandada pelo discurso que está sendo dito. No momento em que eu julgar ter encontrado um bom resultado, gravo o que consegui alcançar.

Esse procedimento prático de pesquisa variou de música pra música. Algumas nasceram com mais facilidade, enquanto outras demoraram um pouco mais até se chegar no resultado final. A média fica em torno de dois dias que são dedicados a criação da letra e melodia. Quanto ao arranjo, o processo é bem mais lento.

Aqui se dá o início da próxima etapa, onde as escolhas se tornam menos intuitivas e mais mentalizadas.

4. A COMPOSIÇÃO DA HARMONIA, DA ESTRUTURA E DO ARRANJO PARALELAMENTE À GRAVAÇÃO DE CADA INSTRUMENTO.

Neste momento começam as gravações de fato. A organização e transformação do material encontrado durante os experimentos anteriores são feitas simultaneamente às gravações.

Começo escolhendo o bpm (batidas por minuto) tentando sempre que possível manter o mesmo que foi utilizado na hora da concepção. Se não o mesmo, pelo menos muito próximo. Então ligado a esse tempo já determinado gravo uma guia, que nada mais é do que a melodia e a letra sem acompanhamento harmônico ou rítmico.

A pesquisa harmônica, assim como a maioria das escolhas a partir desta etapa, acontece por método de tentativa e erro. Existem melodias que já remetem, seja por motivos culturais ou pela estética que estou buscando, à uma determinada sequência de acordes, e outras que abrem espaço para mais possibilidades. Por existir uma maior familiaridade, acabo sempre utilizando o violão para tentar buscar o caminho que julgo como o mais adequado. Mesmo possuindo característica tonal, a harmonia é pensada para soar de forma flutuante, assim como na música eletrônica, onde dificilmente ocorre um ciclo tonal completo (Subdominante, Dominante, Tônica). Existem alguns meios para se obter esta impressão de flutuação. Um deles é pensar, por exemplo, na utilização de ii e V sem concluir para o I, causando então uma sensação de se estar sempre em movimento. Outra solução para fugir do ciclo tonal ocorre como na primeira música "Pode Chegar", onde se faz uma sequência inversa (Dominante, Subdominante, Tônica) dando a impressão de uma harmonia modal.

O aspecto rítmico se cria simultaneamente à harmonia, desenvolvendo base e convenções que são espelhadas no ritmo originado do violão. O esqueleto rítmico parte da utilização de bumbo/surdo e caixa. Depois, se achar necessário, acrescento outros elementos percussivos.

Os elementos eletrônicos não percussivos, como os sintetizadores e swells; os contrapontos com a escaleta; as texturas que servem como pano de fundo para o arranjo, como o órgão; são as últimas coisas a serem adicionadas.

Passo agora para a exposição das questões individuais de cada música.

5. O DESMEMBRAR DE CADA MÚSICA

Faixa 1 – Pode Chegar

*Pode chegar,
Que já vai passar.
E o tempo nunca vai voltar
Vem pra rua festejar*

*Quando chegar
Não pode parar
O pulso é pra movimentar
Vem pra rua celebrar*

*E se chover
É só deixar molhar
A pele é pra purificar
Vem pra lua contemplar*

*Traz teu amor
E vem abraçar
A praça ninguém vai fechar
Vem pra rua ocupar.*

Penso que a festa pode ser ousada, mas o convite precisa ser prático e objetivo. “Pode Chegar” é a música de abertura. Não só de abertura, mas também é um convite para a ocupação do espaço público. Espaço este que garante a diversidade e pluralidade sociocultural.

A rua é, ou pelo menos deveria ser espaço de acolhimento, de encontro, de vivência e de troca. É a utilização dos espaços públicos que torna a cidade viva, pulsante e capaz de promover a própria cultura. Na rua não existe seleção, a entrada é gratuita e todos são convidados. A insegurança que existe se dá pela falta de cuidado do espaço, que faz com que menos pessoas o utilizem. E quanto menos

peças na rua, maior é a insegurança. É um ciclo vicioso.

A música remete a essa necessidade de restauração dos espaços que atualmente se encontram em deterioração e desuso.

“recuperar o espaço público implicará um retorno ao essencial que o caracterizou, tendo em conta elementos e sábias soluções de outros tempos, ou seja, nos inspirar na tradição, mas a partir de uma perspectiva mais elevada que incorpore tudo aquilo que nossa época facilita...”

“o espaço público será um lugar para ser desfrutado por todos com pleno direito, onde não haverá perdedores e ganhadores... mas bem, todos sairão ganhando; será um lugar onde o tempo será também vida e não apenas dinheiro; haverá tempo para a apreciação de tudo aquilo que supõe o crescimento urbano, tanto em indivíduos como em coletividades”

(ALOMÁ, Patricia Rodriguez: “O Espaço Público, Este Protagonista da Cidade”, 2013)

A recuperação que se dá sem a descaracterização original, que busca solucionar as novas demandas sociais dentro de um espaço que já não mais serve àquilo que serviu anteriormente. Que se dedica ao ser humano contemporâneo, abrigando todas as problematizações que hoje existem, mas que não existiam em outros tempos.

Mesclando violão, bateria eletrônica, escaleta, guitarra, sintetizadores e 5 vozes em uníssono, entrego ao ouvinte um pequeno deslumbre do que está por vir. Logo no início tenho o objetivo de deixar claro que o hibridismo se faz presente na instrumentação.

A dinâmica nesta música, assim como na grande maioria do disco, não se dá pelo volume da execução do instrumento, mas sim por camadas sonoras que ora se somam, ora se sobrepõem e outras vezes se retiram.

Ritmo e harmonia são os mesmos do início ao fim. A música é carregada pelo ritmo de ljaxá, que é construído por instrumentos acústicos e eletrônicos. Neste caso em específico, o bumbo é eletrônico e a caixa é acústica. Para o bumbo utilizei o Battery 4 da Native Instruments.



Ritmo de ljaxá. Caixa na voz superior e bumbo na inferior.

A harmonia busca fugir do tonalismo mais cotidiano por se dirigir a um caminho que não segue a lógica do ciclo tonal: E, Em7, Bm7, A. Podemos enxergar duas possibilidades lógicas nesta sequência: I, i, v, V ou V, v, ii, I

Se encararmos E como primeiro grau, logo temos uma quebra que se dá com a aparição do primeiro grau menor Em7. Então a possibilidade mais coerente seria assumir A como primeiro grau. Mas dessa forma teríamos o quinto grau maior e menor em sequência E Em7, o que não é também não é muito comum. Essa ambiguidade dá a sensação de que não existe uma conclusão definida.

As melodias que aparecem, tanto na letra quanto nos instrumentos, são propositalmente repetitivas, como um mantra. Servem ao propósito de buscar uma similaridade com a música eletrônica comercial, que é de fácil apreciação e evita (melodicamente) qualquer tipo de estranhamento com o ouvinte.

Faixa 2 – O Vício

*Ah, eu admito. Eu tô viciado
 Ah, eu tô viciado na troca de olhar
 Eu tô viciado no abraço que é apertado
 Viciado no sorriso que é compartilhado
 E vício que é bom..
 Não precisa reabilitação*

*Ah, eu admito. Eu tô aflito
 Ah, eu tô aflito por falta do olhar.
 Quero suor no corpo, ferver o molho.
 Eu não tô morto, comigo é olho no olho.
 E o vício qual é?
 O vício pede aproximação*

*O vício quer, o vício pede
 O vício exige, vício demanda.*

Necessidade de contato as vezes tão forte que pode ser comparada a um vício. O olhar que passa, que prende, que congela e que se esvai. A quebra da inércia. O despertar. O estímulo de motivação. O momento presente da troca, troca de sorrisos, de calor, de energia. O encontro e a despedida, ou o desencontro causado pelo modo automático. O esforço desprendido para alcançar um pequeno instante de verdade. O toque do braço. O baque. O choque do abraço. O foco. O soco. O ato. O contato.

O primeiro som que é produzido vem de uma tigela tibetana usada para praticar a meditação. E nesse caso, utilizada por mim com a finalidade narrativa do despertar.

Numa mistura de samba com maracatu, a música é arquitetada em cima de uma frase rítmico-harmônica composta no violão. Essa frase serve de referência para a composição de todos os outros instrumentos:



A harmonia predomina em Dm G7 (ii V), resultando em uma harmonia modal no modo Dórico. Pode-se interpretar também como I e iv.

A frase do violão tem a duração de dois compassos. No primeiro compasso o surdo aparece nos tempos 2 e 4. No segundo compasso aparece no tempo 2 e marca a colcheia pontuada nos tempos 3 e 4, caracterizando uma das células rítmicas do maracatu. O baixo sempre acompanha a marcação do surdo.

Utilizando terças paralelas sobre o modo Dórico, aqui acontece a primeira abertura de vozes. Com notas de longa duração e bastante presença de legato nos fraseados, a melodia aparece de uma forma contrastante ao restante dos elementos. Após a primeira estrofe são acrescentadas vozes em diversas alturas com a sílaba “ah”, reforçando o ritmo do maracatu.

O efeito de phaser no violão assim como os elementos eletrônicos foram inseridos no término do arranjo acústico. A inserção do phaser tem a intenção de ajudar a compor uma atmosfera mais noturna e embriagada, por ser um efeito do tipo rotatório. Essa atmosfera é pincelada logo no início com o propósito de despertar no ouvinte um pequeno estranhamento. E passa a crescer gradualmente com a entrada de novos elementos, como por exemplo sintetizadores e efeitos de delay. O auge se dá aos 02'29" com um swell/rise, uma espécie de ruído submetido a um filtro de grave e aumento de volume gradualmente, que dá origem ao pandeiro e a guitarra.

A partir deste momento temos todos os elementos sendo utilizados simultaneamente. O pandeiro mantém o ritmo do samba, que interage com a base

de percussão do maracatu. Sintetizadores em contraponto com a melodia da voz principal. E outras vozes que surgem para compor este ambiente que foi criado. Nessa parte final também são inseridos efeitos de delay nas vozes.

Faixa 3 – Quando Você Volta?

*Deitado na rede como um índio velho
Olhando pra chuva a cair
O barulho da calha, do pingo no chão
Dizendo que é pra eu sorrir*

*Mas quando você volta?
Quando você volta pra cá?
Quando você volta pra casa?*

*A brisa que sopra ainda está aqui
E as folhas estão a dançar
O sol volta e meia aparece no céu
Dizendo que é pr'eu me acalmar*

*Mas quando você volta?
Quando você volta pra cá?
Quando você volta pra casa?*

*E a estrada de chão com marca de chuva
Dizendo que é pr'eu esperar
E o campo deserto mostrando que o mundo
É grande demais pr'eu te achar.*

*Mas quando você volta?
Quando você volta pra cá?
Quando você volta pra casa?*

Essa foi uma das músicas que surgiu de forma não intencional, sem precisar me provocar ou entrar em algum procedimento mais elaborado, como por exemplo os procedimentos de exaustão utilizados anteriormente.

A letra fala menos sobre o coletivo e mais sobre o indivíduo. Fala da sensação de insatisfação que nunca deixa de existir, que se faz sempre presente mesmo quando tudo parece estar bem. Da solidão que se estabelece por estar em lugar maravilhoso e não ter ninguém para compartilhar. Do sentimento de que tudo é uma ilusão quando não há o encontro com o outro.

É também a única música sem a presença de elementos eletrônicos, somente instrumentos acústicos, uma escolha fundamentada pela opção de criar a atmosfera do campo na instrumentação, assim como ela está presente na letra. A escaleta cumpre bem este papel de ambientação, por ter o timbre similar ao de um acordeon, instrumento característico da música tradicional gaúcha.

Tal como as outras músicas, a linha do violão serve como guia rítmico para a criação dos outros instrumentos.

The image displays two musical staves for Violão, Bumbo, and Caixa in 4/4 time. The top staff shows a complex rhythmic pattern for the Violão, featuring eighth and sixteenth notes with rests. The Bumbo and Caixa parts provide a steady, syncopated accompaniment. The bottom staff shows a simpler rhythmic pattern for the Violão, with a more straightforward accompaniment from the Bumbo and Caixa.

Conforme podemos ver na partitura, a música se alterna entre dois ritmos que se sustentam do início ao fim. O ritmo da primeira imagem aparece nas partes instrumentais e no refrão, o da segunda, lhexá, nas estrofes.

A harmonia foi investigada buscando a simplicidade. Resolvida com 4 acordes

e sem a necessidade de expandir.

Melodia simples que busca refletir uma imagem calma, como um céu aberto. Procurei manter a melodia em uma região confortável, onde eu pudesse passar a sensação de calma também na interpretação. As duas primeiras estrofes são iguais e a terceira inicia uma terça acima, com movimento similar as estrofes anteriores. No último refrão, conforme a partitura abaixo, são acrescentadas outras vozes com a finalidade de estabelecer um crescendo na parte final do arranjo:

Quando vo cê vol ta Quando vo cê vol ta pra cá Quando vo cê vol ta pra cá

4

Quan do vo cê vol ta Quan do vo cê vol ta pra cá

7

Quan do vo cê vol ta pra ca - - sa

Faixa 4 – Jogo de Cena

Vamos jogar junto e deixar rolar

Só sentir o pulso até acabar

E tudo que você vir e sentir faz parte desse jogo.

Pega, recebe, transforma e constrói um mundo novo.

Então passa a bola e segue em frente, que aí não tem problema.

Eu te mando ela de volta e a gente segue no esquema.

Se tu não me passar não vai ter jogo não.

E onde é que vai parar a nossa comunicação?

Vamos jogar junto e deixar rolar

Só sentir o pulso até acabar

Vai ter gol pra todo mundo, vai ter gol até em Marte.

Esse jogo é de brinquedo e tem lugar pra toda arte.

Falo isso e falo alto pra ninguém se confundir.

O risco é grande, mas eu salto mesmo sem ter onde cair.

Vamos jogar junto e deixar rolar

Só sentir o pulso até acabar

Outra música que reflete a minha ligação com o teatro e que dialoga abertamente com o jogo durante a cena, onde uma ação leva a outra e as reações mais verdadeiras possíveis se tornam necessárias para que a história seja contada de forma orgânica. Local onde se nota que a generosidade do ator só se faz presente quando o próprio ator se coloca em risco e se entrega mesmo sabendo do risco que corre. Essa relação com o jogo, do qual falo, aparece tanto na letra quanto na música, através do arranjo vocal. A introdução se inicia com swell, que dispara um arranjo vocal a 4 vozes acompanhado por violão, resultante de uma mistura

rítmica livremente inspirada no coco e no maracatu. A voz do baixo fica com o riff que servirá de base para o refrão.

Musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The Baixo part features a prominent eighth-note riff.

Musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo, starting at measure 5. The Soprano part has a melodic line, and the Baixo part continues the riff.

Ainda na introdução um sintetizador em quartas paralelas é adicionado ao arranjo vocal. Busquei melodias em quartas e quintas paralelas com a finalidade de encontrar um timbre mais metálico e também quebrar com o uso das terças paralelas que se fazem bastante presentes no restante do álbum.

Nas estrofes o ritmo se assemelha ao funk americano: bateria reta (bumbo no tempo 1 e caixa no tempo 3) e um riff executado pelo baixo em dobramento com a guitarra.

Musical score for Baixo & Guitarra. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The score shows a rhythmic pattern.

O HiHat é eletrônico, criado através do Battery 4 e submetido ao efeito de phaser durante todo o decorrer da música.

A harmonia mais uma vez aparece como ii e V (Gm7 e C7), estabelecendo-se o modo Dórico.

A melodia do refrão e da primeira estrofe utiliza apenas a pentatônica de Gm, enquanto na segunda estrofe aparece o Mi natural em alguns pontos. No último refrão a melodia sobe uma oitava e se diferencia pelo timbre rasgado da voz, sustentando a última sílaba até que se acabe o ar. Isso se associa à letra no sentido do esforço que se faz para que o jogo não acabe e também com o conceito do esgotamento físico, que perdura até não conseguir mais continuar. O suspiro final vem como um símbolo de reconhecimento a esse esforço máximo que foi desprendido.

Faixa 5 – Dança das Nuvens

Seria um pouco mais justo se o prazer de quem gosta de dirigir um carro de luxo todos os dias não interferisse na dignidade de quem só quer ter comida na mesa todos os dias.

*A dança das nuvens
Que não vai mais parar não
A dança das nuvens
Que não vai mais parar*

*O vento seguindo um caminho para algum lugar
Que nem sei se é feito de ar, se é feito do sal ou da terra.
Se é feito dos versos que vem pra mostrar que é o fim de uma era
Que vem pra inundar as almas da guerra, de samba e de paz.
Pra entrar nessa*

*Dança das nuvens
Que não vai mais parar não
A dança das nuvens
Que não vai mais parar*

*E as folhas secas que caem pra mostrar o que já não é bom
Que é pra renovar, por que as almas cansadas de guerra
Querem desfrutar dos melhores momentos e dias na Terra.
E querem sonhar de braços abertos, sem desconfiar
Do fim dessa*

*Dança das nuvens
Que não vai mais parar não
A dança das nuvens
Que não vai mais parar*

Até agora os temas giravam em torno do espaço público, do corpo, do teatro e da política, mas este último de forma mais indireta. Então começo esta música proferindo uma frase com a finalidade de estabelecer um novo ambiente, o qual se falará de política mais explicitamente.

Trazendo a natureza como analogia, a música fala sobre resistência, sobre não parar com as conquistas feitas até agora e sobre a renovação do ser que, como em qualquer ciclo natural, precisa se transformar e dar lugar a outro modo de agir aqui nesse grande espaço público que chamamos de Terra. Um convite para entrar nessa dança, que não necessariamente seja a própria canção, mas um movimento sincronizado onde a luta permanece ativa até que se alcance de fato alguma transformação.

Para mergulhar neste novo ambiente opto pela escolha de que prevaleçam os timbres eletrônicos, assim como opto pelo ritmo de samba, que traz maior fluidez por ter suas acentuações nos tempos fortes e não possuir na sonoridade a sensação de quebra rítmica que existe, por exemplo, no maracatu. Com a finalidade de buscar um som mais seco, utilizo um bumbo eletrônico para substituir o surdo característico do samba, sintetizado também através do Battery 4.

Com o objetivo de deixar ainda mais fluido, adiciono bongôs e congas que mantêm a mesma célula rítmica do início ao fim. Essa escolha foi influenciada pelo modo como foram utilizadas as tablas na música “Don’t Panic” do projeto artístico “Kuba”, produzido por Laurence Harvey.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Bongô' and the bottom staff is labeled 'Conga'. Both are in 4/4 time. The Bongô part consists of a sequence of eighth notes with accents (>) on the downbeats (1, 3, 5, 7). The Conga part consists of a sequence of eighth notes with accents (>) on the downbeats (1, 3, 5, 7). The notation is presented as a single system with a brace on the left.

Procurando aliar a linguagem do samba com esta atmosfera eletrônica, tentei dosar os elementos característicos de um de outro. Harmonia e melodia remetem ao samba, com característica bem tonal e melodia que permeia a sensível do acorde quando este tem função de dominante, enquanto instrumentação e arranjo compõem a parte eletrônica de fluidez. Aqui não há aquela preocupação em buscar uma harmonia tonal não cotidiana, pois a sensação de flutuação se dá pelos timbres e pela instrumentação. Outra peculiaridade que auxilia na caracterização desta

atmosfera são as duas vozes oitavadas e submetidas a um efeito de reverb um pouco mais denso.

8

12

16

To Coda

Melodia Cifrada

Nos 02'30" há um acelerando que irá repercutir na entrada do pandeiro e na entrada de um piano elétrico com phaser, timbre criado no próprio NordElectro 4D. Nesta parte final da música a duração das notas da melodia da voz é cortada pela metade e será seguida por um solo de teclado. Pode-se dizer que é o único solo do disco.

O final se dá em uma desaceleração constante do beat simultaneamente à redução da frase "A dança das nuvens que nunca mais vai parar não", que vai sendo cortada palavra por palavra até se extinguir.

Faixa 6 – A Gente Dá Um Jeito

*Sempre na luta
O corpo se cansa
Tanta disputa
pouca mudança*

*Mas a gente dá um jeito
A gente dá um jeito
A gente dá um*

*O corpo escuta
E sempre se cansa
Da força que é bruta
E mente que é mansa*

*Mas a gente dá um jeito
A gente dá um jeito
A gente dá um*

*O corpo e mente na luta, disputa.
Sempre pouca mudança, se cansa
Da força tanta, que é bruta. Escuta.
Da força sempre tanta, que é bruta. Na luta.*

A mescla dos conceitos já antes abordados, porém agora o corpo visto como um instrumento político. Corpo este que é colocado na frente de interesses individuais. Que apanha da polícia e que lacrimeja pela bomba lançada. Que toma bala de borracha quando a pele é branca e bala de verdade quando a pele é negra. É resistência. É como o ator, que toma a frente apesar do risco e segue dando um jeito de continuar. Que mesmo quando frágil, se expõe e atua como objeto transformador de si mesmo e do meio. Que usa a própria fragilidade para espelhar a

Faixa 7 – Apesar do Risco

Versão eletrônica e instrumental da primeira faixa “Pode Chegar”. Nasceu da minha necessidade pessoal de trabalhar com este tipo de linguagem. As músicas percorrem um gradativo aumento de elementos eletrônicos a cada faixa, e as faixas 5 e 6 já introduziram esse ambiente um pouco mais carregado. Então como todo o disco é voltado a pesquisar semelhanças com a música eletrônica de pista, aqui resolvi desenvolver uma versão buscando características originais do estilo, como automações de parâmetros, envelopamento de filtros, masterização mais comprimida.

A introdução pode ser comparada à montagem de um quebra cabeça, que gradualmente vai revelando sua imagem final, onde a melodia principal tem o protagonismo dessa imagem e as outras texturas compõem os elementos secundários. A cada repetição desta melodia principal que dura quatro compassos, mais notas são acrescentadas para aos poucos irem lhe dando forma. A mesma coisa acontece com o baixo, que vai sendo construindo aos poucos.

Com o objetivo de auxiliar na dinâmica do final da introdução, fui aumentando a velocidade da aparição do bumbo e automatizei um filtro de LoCut, que aos poucos vai cortando as frequências graves e deixando passar só as agudas. Isso se dá até atingir seu ápice nos 02’02”, onde há um corte súbito de todos os instrumentos e uma pequena suspensão de pausa que culminará no refrão, agora com a melodia já completa.



O refrão tem a duração de seis compassos e é sucedido por uma ponte que dará lugar a outro ambiente onde o protagonismo passa a ser da melodia que foi executada pelo baixo na introdução. A bateria se faz importante no auxílio da dinâmica, quando desaparece e retorna tanto em sua totalidade como em elementos separados, por exemplo caixa e hihat.

A próxima sessão é guiada pela melodia da escaleta de “Pode Chegar”, mas aqui feita a partir do dobramento de dois sintetizadores criados através do plug-in Massive. Com a duração de quatro compassos, a melodia sobre uma oitava nos últimos dois e irá repercutir na volta do refrão.

A harmonia permanece a mesma durante toda a música, que é também a harmonia da primeira faixa. E Em Bm A

Faixa 8 – O Que Eu Queria Mesmo

*Sempre acabo mantendo uma distância
Pra não cair na insegurança
De de repente te abraçar*

*Sempre espero pra chegar na hora certa,
Mas nunca vejo a porta aberta
Pra de repente eu adentrar.*

*Mas eu queria mesmo é te abraçar,
Te apertar, te beijar.
Mas eu queria ter você por perto.
Sempre certo o teu olhar.*

A última faixa do disco é também a única que não foi composta para o disco de fato. Esta canção foi desenvolvida por mim em um trabalho multidisciplinar para um curta metragem chamado “Amores Passageiros”, que envolveu a disciplina de Trilhas Sonoras II, com orientação do professor Eloy F. Fritsch.

Resolvo trazer aqui como última música por dois motivos. O primeiro é o objetivo de causar um contraste com as músicas anteriores, pelo fato de que ela possui um arranjo totalmente acústico e um estilo ainda não abordado no álbum. Gosto da sensação de uma última música que soa deslocada do restante do disco, como acontece no “Abbey Road” – The Beatles, com a música “Her Majesty”. O segundo é pela conexão que existe na letra desta com todas as outras músicas,

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu primeiro disco, esta ferramenta de expressão que representa quem eu sou hoje, como eu vejo o mundo e onde consegui chegar até agora. Na busca de uma identidade artística – sempre em processo ininterrupto – amparei-me no atravessamento de inquietações e motivações pessoais para a criação do álbum.

Um dos estímulos que deu vida a este processo foi gerado a partir da crescente ocupação dos espaços públicos urbanos noturnos, que também vêm sendo referência como mecanismo para unir o ambiente festivo com a manifestação política. O arquiteto e urbanista Leonardo Brawl cita em uma matéria:

“Talvez a importância dos coletivos resida justamente no poder de atração das festas, pois há um número grande de pessoas (a maioria bastante jovem) que não se identifica com maneiras obsoletas de protestar. O grande volume de pessoas gera impacto, afinal é gente gente jovem festejando de maneira autogestionada, em espaços públicos cujo imaginário coletivo standard não cogitava sequer sendo utilizado. (...) Os coletivos possuem lideranças espontâneas e criam um imaginário onde causas específicas são difusas (mas não diminuídas nem oprimidas), de modo a manter o foco na manifestação social propriamente dita da ocupação do espaço físico.” (BRAWL, Leonardo “Festa também é política nas ruas” 2016)

Desta maneira, utilizo o ambiente criado por esses coletivos como referência para pensar no conceito artístico deste álbum, onde a festa e a política são concomitantes: o ato de festejar – nestes espaços – de maneira autogestionada e muitas vezes sem autorização do poder público, é um ato político.

Vale salientar que ao mesmo tempo em que o álbum se espelhou no espaço público urbano como estímulo motivacional, foi um espaço privado e rural que me acolheu para a criação do mesmo. Este contraponto também aparece em outros momentos, na medida em que abordei bastante sobre o corpo e a importância contato humano, mas decidi evitar ao máximo qualquer contato com o meio externo durante o processo.

A escolha pelos procedimentos teatrais exaustivos como mecanismo para a composição não foi premeditada, surgiu como auxílio em meio as dificuldades encontradas nas formas mais cotidianas de se compor. E aqui creio ter encontrado – não descoberto – uma forma de composição que para mim funciona melhor, onde consigo exteriorizar minhas ideias mais facilmente. Porém este foi apenas o primeiro experimento, e como qualquer experimento inicial, ainda há muito para ser

explorado. Tenho como perspectiva futura apropriar-me destes procedimentos de tal forma que o acesso aos diferentes estados criativos se tornem mais fáceis e rápidos. Esta também foi a primeira vez em que usei o teatro a serviço da música.

Normalmente trabalho com o caminho inverso: a música em serviço da cena.

Pretendo também continuar pesquisando estes pontos de intersecção, onde as duas artes se atravessam e geram a possibilidade de se complementarem.

Neste primeiro contato com a MEP, sob a perspectiva de compositor, tive a necessidade de mergulhar em tutoriais para aprender a lidar com os plug-ins característicos do gênero. Assim como tive a necessidade de me aprofundar um pouco e conhecer mais sobre os diferentes estilos, que não são carregados apenas de elementos musicais, mas alguns também refletem a dimensão social da qual se apropriam. Fontanari explica:

Podemos estabelecer uma divisão básica entre house e drum'n'bass, de um lado, e techno e trance, de outro. Os dois primeiros são imediatamente associados à sua dimensão social de apropriação, e os dois últimos não. Não se fala do perfil social ou de gênero dos adeptos do techno e do trance, enquanto o house é associado ao público GLS (gays, lésbicas e simpatizantes), e o drum'n'bass à "periferia urbana" no contexto nacional, e à classe média alternativa em Porto Alegre, sendo percebido como o estilo mais "underground", embora, paradoxalmente, o mais próximo da mídia de massa. Se é o estilo que participa com dois ou três "hits" na programação comercial de rádio, em Porto Alegre é o que agencia o menor número de jovens. (FONTANARI, Ivan Paolo de Paris: "Música Eletrônica e Identidade Jovem: A diversidade do local", pag 04)

Dito isso já tenho em vista um próximo processo que buscará aprofundar ainda mais a incorporação dos elementos da MEP às minhas composições. Ou, ainda, buscar o sentido inverso: incorporar elementos característicos da minha forma de compor à MEP.

Por fim, baseando-me em um processo que se utilizou do teatro como ferramenta para a composição musical, trago outra vez a relação entre estas duas áreas, agora com a tentativa de inteirar que uma autoanálise é apenas mais um dos pontos de vista possíveis: A análise do compositor sobre a própria obra é semelhante a um ator que se propõe a analisar a própria cena, não possuindo, muitas vezes, o distanciamento necessário para pontuar coisas que talvez sejam consideradas importantes sob o olhar do público. Esta análise foi feita com o olhar de dentro, com o objetivo de tornar mais claros os objetivos e as escolhas tomadas para o desenvolvimento do disco.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALOMÁ, Patricia Rodriguez. “*O Espaço Público, Este Protagonista da Cidade.*” 2013. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-162164/o-espaco-publico-esse-protagonista-da-cidade>

BRAWL, Leonardo. “*Festa também é política nas ruas.*” 2016. Disponível em: <http://www.extraclasse.org.br/exclusivoweb/2016/09/festa-tambem-e-politica-nas-ruas/> Acesso em novembro de 2016

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. “*A Arte Secreta do Ator.*” Tradução por: Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BURNIER, Luís Otávio. “*A Arte de Ator: Da Técnica à Representação - Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator.*” São Paulo, 1994. 263 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FERREIRA, Pedro Peixo. “*TRANSE MAQUÍNICO: QUANDO SOM E MOVIMENTO SE ENCONTRAM NA MÚSICA ELETRÔNICA DE PISTA.*” Publicado em Horizontes antropológicos, 2008.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. “*Música Eletrônica e Identidade Jovem: A diversidade do local*”

HARVEY, Laurence. “Kuba - Don't Panic” Disponível em: <https://kuba1.bandcamp.com/> Acesso em novembro de 2016

KIRSS, Priit. “*Audio Based Genre Classification of Eletronic Music*” Master's Thesis in Music, Mind and Technology