

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

Dúvida – Análise de um ciclo de canções e processos criativos do álbum Temporão

Lair Raupp

Porto Alegre

2015

Lair Raupp

Dúvida – Análise de um ciclo de canções e processos criativos do álbum Temporão

Projeto de TCC em música para a disciplina de
Prática Musical Coletiva VII
Departamento de Música
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor: Julio Herlein

Porto Alegre, 26 de março de 2015

CIP - Catalogação na Publicação

Raupp, Lair
Dúvida - análise de um ciclo de canções e
processos criativos do álbum Temporão / Lair Raupp. -
- 2015.
122 f.

Orientador: Julio Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2015.

1. música popular. 2. canção. 3. análise. 4. rock.
5. crítica genética. I. Herrlein, Julio, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

Principalmente aos meus pais, por simplesmente serem quem são e por tudo que me proporcionaram. Tive muita sorte e tenho muito orgulho de ser seu filho.

Kelvin Venturin, Márcio Bolzan e Filipe Conde: sem vocês esse trabalho não teria sido o mesmo, e com certeza ele é tão de vocês como meu. Muito obrigado pelo esforço, paciência, comprometimento e a incrível amizade.

Professor Julio Herrlein, por acreditar na proposta, “meter uma pilha”, puxar minha orelha quando necessário, dar direções, me questionar e sempre estar presente.

A todos os professores protagonistas na grande luta para a abertura do curso de Música Popular na UFRGS, em especial a Luciana Prass e Fernando Mattos, pois começaram uma mudança maravilhosa na História.

Aos professores da UFRGS que contribuíram para meu crescimento, mas especialmente aqueles que me afeiçoei mais, e aprendi não só sobre música, mas sobre a vida: Fernando Mattos, Marília Stein, Jean Presser, Julio Herrlein, Celso Loureiro Chaves e Dimitri Cervo.

Luana Pacheco, por ter transformado esse jovem tímido e de voz inaudível para qualquer pessoa além dele mesmo, em um trombone (ainda tímido).

Todos técnicos/produtores que “meteram a mão na massa” junto com a banda durante o processo: Julio Herrlein, Clauber Schoelles, Cassiano Dal’Ago, Richard Thomaz, Cristiano Ferreira, Juliano Mafessoni, Gilberto Ribeiro Junior, Luciano Leães e Luana Pacheco.

Todos os meus amigos que me apoiaram e foram de grande suporte para que eu não desistisse.

As pessoas que me inspiraram de uma forma ou de outra.

A todos que já tocaram comigo, e sendo assim, me ensinaram algo (mesmo sem querer e perceber).

O acaso, Deus, a música, a arte ou seja lá o que for.

“...sabe que está em meio a transições e não desejaria nada mais do que se transformar.”

RESUMO

Este trabalho de graduação possui um caráter de memorial descritivo e analítico. Disserta sobre aspectos das canções, seu processo composicional e a maneira como foram gravadas as músicas do álbum Temporão. Além de explorar relações entre as músicas. Faz ainda uma reflexão maior sobre música e arte, costurando sempre o próprio álbum.

Palavras-chave: música popular, canção, análise da canção, rock, crítica genética, álbum conceitual

ABSTRACT

This work dissertates about the compositional and recording processes of the songs in the album *Temporão*. It also aims to reflect upon music and art on a larger scale, using the album itself as a background. To achieve such ends, it describes such processes in an analytical manner, also exploring the relationships between the songs in this album.

Keywords: popular music, rock, song, song analysis, genetic criticism, conceptual album

APRESENTAÇÃO	16
1. CONCEITO – “QUEM SOU EU?”	18
2. O SOM	19
3. TEMPORÃO, O CONCEITO	21
4. A IMAGEM	24
5.AS CANÇÕES EM SI	27
5.1 HOJE À NOITE TEM UM SHOW	28
5.2 MENINA MODERNA	31
5.3 HEY MAN	34
5.4 O VELHO MEDO TALVEZ	38
5.5 TODO DIA	41
5.6 JOVENS CASEIROS	46
5.7 THE REAL/FAKE THING	50
5.8 SAM BAH	55
5.9 EX-CONHECIDOS	62
5.10 O QUE EU JÁ SEI	71
“CONCLUSÕES” - UM OLHAR MAIOR E APÓS	74
REFERENCIAS	77
ANEXOS	80

Figura 1: imagens do processo de criação da capa de Temporão.....	26
Figura 2: Shuffle Feel dos versos de Hoje à noite tem um show	29
Figura 3: Backings da parte B de Hoje à noite tem um show	29
Figura 4: piada musical de Hoje à noite tem um show	29
Figura 5: motivo e backings da parte B de Menina Moderna.....	33
Figura 6: "Hey" em Hey Man	35
Figura 7: parte de El Grilo	35
Figura 8: início da parte B de Hey Man.....	36
Figura 9: Fim da parte B de Hey Man	36
Figura 10: Pirâmide da parte C de Hey Man	37
Figura 11: Região aguda em D em Hey Man.....	37
Figura 12: parte A de O Velho Medo Talvez	39
Figura 13: Break/convenção de O Velho Medo Talvez.....	40
Figura 14: citação da linha de baixo de Cmon Girl dos Red Hot Chilli Peppers.....	40
Figura 15: primeiros versos de Todo Dia.....	42
Figura 16: "O celular a despertar", entrada do A em Todo Dia	42
Figura 17: "Sem sair do lugar", madrigalismo do final do A de Todo Dia.....	43
Figura 18: B de Todo Dia.....	43
Figura 19: Break, volta para o A de Todo Dia	44
Figura 20: ápice de Todo Dia	44
Figura 21: Loop final de Todo Dia.....	45
Figura 22: Shuffle Feel de Jovens Caseiros	48
Figura 23: Czão de Jovens Caseiros	49
Figura 24: B e B' de The Real/Fake Thing	53
Figura 25: C de The Real/Fake Thing.....	53
Figura 26: cruzamento de B e B' em The Real/Fake Thing.....	54
Figura 27: manuscrito de proposta de arranjo para A de Sam Bah.....	57
Figura 28: transcrição do manuscrito da proposta de arranjo para A de Sam Bah	57
Figura 29: melisma no começo da parte A de Sam Bah	58
Figura 30: piada no break no A de Sam Bah.....	58
Figura 31: A' de Sam Bah, melodia próxima da fala.....	59
Figura 32: manuscrito de proposta de arranjo para B' de Sam Bah.....	59
Figura 33: transcrição de manuscrito de arranjo para B' de Sam Bah.....	60
Figura 34: citação do Brasileirinho em Sam Bah	60
Figura 35: registro de conversa no twitter	61
Figura 36: diferença antes X depois da letra de Ex-conhecidos	64
Figura 37: diferenças antes X depois adequação do texto em Ex-conhecidos.....	65
Figura 38: diferenças antes X depois prosódia de Ex-conhecidos.....	66
Figura 39: diferenças antes X depois sensibilização em Ex-conhecidos	67
Figura 40: A de Ex-conhecidos.....	68
Figura 41: B de Ex-conhecidos.....	69
Figura 42: Czão de Ex-conhecidos.....	70

APRESENTAÇÃO

O Projeto de Graduação de Música Popular (PGMP) se constitui na gravação de um CD de canções de minha autoria junto com um memorial descritivo com a análise das músicas. Com a maioria das letras em português, a linguagem usada é, em grande parte, coloquial, e fala sobre acontecimentos casuais da vida. A instrumentação de base é o tradicional trio de rock: baixo, bateria, guitarra, além da voz.

Os objetivos deste trabalho são: a elaboração de um memorial descritivo explicando o processo criativo dos arranjos e gravações de cada faixa do CD, além de uma ampla análise de cada canção; a criação e melhora dos arranjos para todas as músicas através de cada ensaio, coletivamente; a realização da gravação e mixagem de um CD profissional, autoral e com uma “roupagem” própria.

As músicas falam muito sobre como lidar com o fato de ser um jovem velho, que embora tenha muitas oportunidades e sonhos (além da pouca idade), perde o viço e a energia. Questões como solidão, rotina, melancolia e ter que lidar com as incertezas da vida são abordadas de forma simples, porém profunda. Por serem temas universais, a linguagem utilizada nas letras é muito coloquial e acredito que muitas pessoas poderão se identificar com a sonoridade pop do CD. Prova disso foi eu ter encontrado grandes amigos e parceiros que imediatamente se identificaram com a proposta e estética, e se envolveram tanto quanto eu neste projeto, que também não seria o mesmo sem eles. Creio que este trabalho tem uma grande importância acadêmica, visto que o campo de análise da canção é relativamente novo e pequeno no Brasil. O fato de analisar a própria obra, e todos os processos de composição/arranjo, contribuíram muito no meu desenvolvimento musical, além de descobrir aspectos que não havia percebido na própria obra, bem como na minha estética e estilo.

Embora o trabalho passe por referências aparentemente desconexas, elas se justificam devido ao meu gosto musical muito plural. Alguns grupos são influências muito claras, como: *Radiohead* (estilo de *The Real/Fake Thing*), *Alice in Chains* (arranjo de Hey Man) e Engenheiros do Hawaii (letra muito pessoal/coloquial em Jovens Caseiros). Porém vejo cada música de forma particular, o que abre muito o leque de influências. Há uma clara referência ao samba na canção “Sam Bah”, que vai além do arranjo, tendo uma citação do “Brasileirinho” e uma parte que sugere o tema “Brasil Pandeiro” do grupo Novos Baianos. Ao mesmo tempo, “Menina Moderna” tem uma roupagem nas estrofes

que lembra muito as músicas que tocam nos bailes de formatura de filmes americanos, em uma clara ironia. A identidade se sustenta a partir das letras, convenções e particularidades dos arranjos, como exemplo estas duas canções que citei, bem diferentes uma da outra, possuem backing vocals, assim como outras músicas que também são bem diferentes. Além de ter um apelo pop marcante por causa dos refrões.

Livros teóricos como *“Music’s Meanings (a modern musicology for non-musos)”*, de Philip Tagg, foram usados de suporte para minhas análises, enquanto outros serviram de ajuda para apoiar minhas reflexões, sendo o mais utilizado o *“How Music Works”* de David Byrne além de uma série de artigos e dissertações acadêmicas. Ampliei os horizontes utilizando livros que não sejam especificamente de música como referência, como *“A Cortina”* de Milan Kundera.

Todas as canções gravadas foram compostas antes do início do projeto, embora em algumas, faltasse parte da letra, ou mesmo uma parte da forma da música. Um arranjo de base, com algumas convenções, linhas de baixo, *backing vocals* e formas foram escritos por mim. Porém, a maior parte dos arranjos foi feito a partir de cada ensaio, através de experimentações. Importante lembrar que os ensaios sempre são gravados, o que possibilita que o grupo possa ouvir depois separadamente e pensar nos arranjos, assim cada um traz novas ideias a cada ensaio.

Etapas da pesquisa	Mês
Ensaio e elaboração dos arranjos	Março
Ensaio e elaboração dos arranjos	Abril
Ensaio, elaboração dos arranjos e gravação	Mai
Ensaio, elaboração dos arranjos e gravação	Junho
Ensaio e gravação	Julho
Ensaio, monografia e gravação	Agosto
Ensaio, monografia, gravação e mixagem	Setembro
Ensaio, monografia, gravação e mixagem	Outubro
Monografia, gravação e mixagem	Novembro
Mixagem	Dezembro

1. CONCEITO – “QUEM SOU EU?”

Nasci no início da década de 90, e por causa de meus pais, ouvia muita música que fez muito sucesso na época, do rock internacional ao sertanejo. Comecei a tocar guitarra “tarde” se comparado a maioria das pessoas que conheço, apenas com 14 anos. Comecei a tocar por causa de um amigo, pois antes compartilhava daquela ideia difundida por muitas pessoas de que música é algo muito difícil, inalcançável e somente os “artistas” podem fazer. Pouco depois das primeiras aulas já começava a compor canções, em um processo muito natural. Aprendia com aulas e tocando com amigos que tocavam a pouco mais tempo. Percebo agora que o fazer musical coletivo sempre esteve presente na minha aprendizagem.

2. O SOM

As músicas têm uma sonoridade *pop* devido às suas estruturas, às repetições, à linguagem coloquial e à formação tradicional de *power trio* (guitarra, baixo e bateria). Esta formação foi escolhida devido a vários motivos como uma facilidade maior de trabalho/entrosamento/interdependência entre os músicos, a evidência maior sobre o que cada membro faz musicalmente e explorar o máximo da individualidade de cada um, além de uma preferência pessoal.

A razão de compor também em inglês é porque desde pequeno ouvi muitas músicas nesse idioma. No começo eu compunha muito mais em inglês do que português, o que foi mudando ao longo do tempo. Acredito que não escolho em qual língua a música vai ser composta, mas que a melodia/letra já se manifesta de uma forma, ou que determinado ritmo/harmonia/arranjo, uma sonoridade e o próprio conteúdo da letra sugerem uma língua ou outra (o contrário também se aplica), a não ser que a intenção seja justamente quebrar/questionar esse paradigma. O contexto onde o compositor está inserido faz com que sua música seja como ela é. “O contexto tem uma importância fundamental, no que é escrito, pintado, esculpido, cantado ou apresentado.” (BYRNE, 2013, pg. 13, tradução do autor)¹

Muitas vezes componho pequenos fragmentos, versos com ou sem letra, de imediato e sem o instrumento, que são gravados assim que são compostos no celular, para depois serem trabalhados. Outras vezes surge uma harmonia/ritmo interessante no violão e componho uma letra a partir disso, ou tento encaixar letras previamente compostas.

¹ ... context largely determines what is written, painted, sculpted, sung, or performed.

Os temas das canções têm a ver essencialmente com minha visão de mundo, e com isso a estética. No final tudo isso se torna um conceito existencial. Como coloca Kundera:

“Os conceitos estéticos só começaram a me interessar no momento em que percebi suas raízes existenciais, quando os compreendi como conceitos existências; pois o decorrer da vida, as pessoas – sejam simples ou sofisticadas, inteligentes ou tolas – são constantemente confrontadas com o belo, o feio, o sublime, o cômico, o trágico, o lírico, o dramático, a ação, as peripécias, a catarse, ou, para falar de conceitos menos filosóficos, com a agelastia, o kitsch ou o vulgar; todos esses conceitos são pistas que conduzem a diversos aspectos da existência inacessíveis por qualquer outro meio.” (2005, p.98)

Isso não quer dizer que essa obra seja exclusivamente sobre mim, pois acredito que cada um de nós tem uma série de “identidades”. Além disso, Proust traz outra reflexão sobre a literatura (que ao meu ver se aplica à qualquer tipo de arte):

[...] cada leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra do escritor não é senão uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de lhe permitir discernir aquilo que, sem aquele livro, ele talvez não pudesse ver sozinho. O reconhecimento dentro de si, pelo leitor, daquilo que o livro diz é a prova da verdade dele [...] PG.90 (2005, p.98)

3. TEMPORÃO, O CONCEITO

A ideia de nomear o disco de Temporão, surgiu assim que adquiri conhecimento da palavra, em uma aula na UFRGS, que significa um fruto que amadurece fora de seu tempo habitual. A palavra impressionou-me muito e reverbou em mim por muitos dias, o que me fez concluir que era ótima para o CD. Isso se deve a uma série de motivos: é um sonho antigo que eu poderia ter realizado antes e por ter músicas antigas e novas. Além disso a palavra me trouxe a sensação de se sentir deslocado, não se achar pertencente a uma época ou grupo específico. Se refere também a uma forma de ver a vida. Rilke sentenciava e sintetiza:

“Ser artista significa: não calcular nem contar; amadurecer como uma árvore que não apressa a sua seiva e permanece confiante durante as tempestades da primavera, sem o temor de que o verão não possa vir. Ele vem apesar de tudo. Mas só chega para os pacientes, para os que estão ali como se a eternidade se encontrasse diante deles, com toda a amplitude e serenidade, sem preocupação alguma.”(2013, p.36)

Apresenta, também, o conceito do álbum que fala de uma juventude – na qual eu e os outros envolvidos na produção do disco nos identificamos – que, apesar de jovem, encontra-se com vontades e desejos de ações e encontros mas parece sem energia, apática, desanimada.

É possível traçar um paralelo dessa juventude com a geração X. “A geração X é formada pelos nascidos entre 1961 e 1977 “(ENGELMANN, 2009). “Receberam essa designação porque esta geração representava jovens que aparentemente não tinham identidade, com necessidades de enfrentar um futuro incerto, indefinido e hostil”²(ULRICH, 2004). Essas pessoas nascidas nessa época, estariam com por volta de 20 anos no fim dos anos 80/começo dos 90, quando o Grunge de Seattle se tornou um grande fenômeno. Esse estilo tem como marca letras pesadas, depressivas, emocionais e uma aparente falta de preocupação com a aparência, simbolizada pelas flanelas xadrez, típicas dos trabalhadores da cidade. Byrne desvenda: “[...] se tratando da roupa é quase impossível encontrar algo completamente neutro. Todo traje carrega alguma bagagem cultural de algum tipo.”³(2013, p.42). Bandas que representam a essência do estilo são: Nirvana, Pearl Jam, Alice in Chains, Soundgarden e Stone Temple Pilots.

²“ Generation X” has always signified a group of young people seemingly without identity, who face an uncertain ill-defined (and perhaps hostile) future.

³ ...when it comes to clothing it is next to impossible to find something completely neutral. Every outfit carries cultural baggage of some kind. It took me a while to get a handle on this aspect of performance

Como a nossa geração, o disco abre com canções animadas e divertidas e se desenvolve até a última faixa em direção a um som mais melancólico. Assim nasceu este álbum “conceitual”.

Segundo Letts (2005, p.9):

“O significado de álbum conceitual não é bem definido. Trabalhos acadêmicos e resenhas de música popular parecem tratar o termo como se fosse auto-explicativo, acreditando que a maioria das pessoas sabe o que é um álbum conceitual, sem se dar o trabalho para defini-lo.”⁴

Como afirma Scotts: “o álbum conceitual está no ouvido do ouvinte”.⁵ Aqui é onde este trabalho se situa. Inicialmente o álbum não foi pensado dessa forma. Porém após a primeira audição ao vivo, com a banda tocando, o artista Filipe Conde, responsável pelo design gráfico do álbum, teve essa percepção imediatamente. Embora eu tivesse pensado em organizar as músicas de outra forma para contar uma história, e posteriormente descartado essa ideia, ela continuou implícita. A ideia de um álbum com uma linha descendente, que começa “para cima” e vai ficando mais pesado e denso, achou sentido no nome Temporão, que foi escolhido previamente. Letts expande este conceito criando um novo termo, “álbum resistente”, onde este trabalho também poderia se encaixar.

“Álbuns “resistentes” são aqueles que expandem os parâmetros que tradicionalmente definem um álbum conceitual (uma narrativa clara e articulada, personagens, ou um tema musical/textual), enquanto ainda transmitem alguma ideia de conceito além de uma sequência de faixas organizadas dentro de um álbum. [...] pode ser difícil ou quase impossível para o ouvinte reconhecer o “conceito” sem que lhe digam explicitamente, seja pelo marketing, afirmações por membros da banda ou a embalagem do álbum.”(2005,p.20)⁶

⁴ The idea of the concept album is not well defined. Both scholarly writing and mainstream music reviews seem to treat the term as self-evident, trusting that most people know what a concept album is without taking the time to define it.

⁵ , “a concept album is in the eye of the beholder.”

⁶ Resistant” albums are those that stretch the parameters of the traditionally defined concept album (a clearly articulated narrative, characters, or musical/lyrical theme), while still conveying some kind of concept beyond a single sequence of organized tracks over the course of an album. [...]it may be difficult or nearly impossible for the listener to discern the “concept” without being told explicitly, either through marketing, statements by band members, or album packaging. The idea of the concept album is not well defined. Both scholarly writing and mainstream music reviews seem to treat the term as self-evident, trusting that most people know what a concept album is without taking the time to define it.

Creio que esta última definição é a mais apropriada para este álbum. Porém acredito que a obra vai além do artista. Como coloca Letts: [...]qualquer afirmação do artista sobre a sua obra deve ser vista com um “pé atrás” (2005, pg.23).⁷

Além disso o próprio ato de escrever sobre a obra e seu processo criativo (mesmo sendo o próprio autor) é apenas uma percepção e não a própria realidade. Segundo Herrlein:

“[...]não há uma memória factual com precisão absoluta, e que lembrar e colocar algo em palavras também é um ato criativo, onde organizamos nossas impressões, sensações, formulações, enfim, nossas potencialidades sonhadas versus a realidade em ato. O memorial também é um esforço composicional, possui a sua temporalidade: aquilo que deve ser dito antes e aquilo que deve ser dito depois, proporcionando ao “ouvinte” um transcurso fluido dos conceitos apresentados. Explicar a música em palavras é quase tão difícil quanto compor, mas faz parte do mesmo “drive” criativo que impulsiona a composição.” (2014, pg.19)

⁷ [...]any claims on the part of the artist toward the product should be taken with a grain of salt. PG23

4. A IMAGEM

Para criar a imagem que seria a capa do álbum, tive a colaboração de Filipe Conde, artista, formado em história da arte, mestrando em artes visuais com ênfase em história, teoria e crítica, ambos pela UFRGS, além de músico.

Em tempos onde até o *download* cai e o *streaming* reina, fomos um pouco na contramão, dando bastante atenção a este aspecto tão importante da obra, que muitas vezes é menosprezado. Buscamos pensar o álbum como uma unidade composta de diversos elementos e um deles continua sendo algum tipo de ensaio gráfico. Com a intenção de fazer cópias físicas, Filipe Conde idealizou uma série de fotografias, com uma delas sendo destacada para a capa, que introduzem ao público o conceito do disco e reforçam a ideia geral do álbum. Trabalhamos com a intenção de representar visualmente a ideia de Temporão, e não ilustrar diretamente cada música.

Trago aqui um breve relato de Filipe sobre seu contato e trabalho com a obra e teço pequenos comentários.

Diálogo (texto de Felipe em **F**, meus comentários e citações são marcados por um **L**).

F -“Em um primeiro momento me sentei no sofá da sala onde os rapazes ensaiam. Três rapazes aproximadamente da minha idade, safra de 1990, preparando para tocar o álbum inteiro em um ensaio fechado, apenas comigo como espectador. Bateria, baixo e guitarra.”

L - Essa sala de ensaio é bem informal, pois é a sala de estar da casa do Márcio Bolzan, baixista da banda. O fato de não ter precisado alugar um estúdio para os ensaios contribuiu muito com o nosso trabalho e a forma como trabalhamos. Pudemos experimentar mais, nos conhecer melhor e criar química. Além da óbvia descontração.

Segundo Byrne: “Dinheiro e o orçamento são fatores tão determinantes na música e performance quanto qualquer outra coisa”.⁸(2013, pg.66)

⁸ Money and budgets are as much a determining factor in music and performance as anything else. PG 66

F- “A primeira canção dá o tom do álbum. Na letra de “Hoje à Noite tem um show”, os rapazes cantam o protagonista do disco, o estereótipo de uma geração que tem acesso a tudo e pouco apreende, tem desejos e vontades, mas pouco realiza. Uma juventude desajeitada que se esforça para sair de casa, para socializar e para se divertir. Que acorda depois do meio dia, que fica em casa, que pouco sai, que é diferente dos outros sendo quase exatamente igual.”

L- Sempre olhei para dentro e para meu cotidiano para escolher/achar temas para compor. Me surpreendi muito e fiquei muito feliz, ao perceber que meu trabalho talvez pudesse ter um aspecto maior, geracional.

O poeta Rilke, pensa da mesma forma:

Por isso, resguarde-se dos temas gerais para acolher aqueles que seu próprio cotidiano lhe oferecer; descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza – descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, paciente, e utilize, para se expressar, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança. (2013, pg.25-26)

F - “Ao longo das músicas de letras simples e diretas como uma conversa entre amigos de infância sem a necessidade de impressionar um ao outro, a vontade otimista das primeiras faixas vai se transformando em placidez, um conformismo com esse jeito de ser. O sujeito olha ao seu redor e vê, como na faixa “*Hey Man*”, seus amigos desistindo aos poucos, se desiludindo e se desviando de seus projetos.

Nesse decrescente, os rapazes encerram o retrato de uma juventude urbana paradoxalmente sem verve, que perde o viço antes do tempo, um fruto que cai do pé antes da hora, temporão.”

L- Ou antes. Mas que definitivamente possui um grande estranhamento com relação ao tempo.

F - Aqui algumas imagens do processo de criação da capa do álbum, que ainda está em desenvolvimento.

Figura 1: imagens do processo de criação da capa de Temporão



5. As canções em si

Sigo agora um padrão, com a letra das músicas, seguidas por uma análise breve e pontual sobre os pontos mais importantes. Mostro também (quando possível) exemplos visuais em partituras.

5.1 HOJE À NOITE TEM UM SHOW

Hoje à noite tem um show, a primeira faixa do álbum, foi composta pensando na atmosfera e contexto de um show. Mais especificamente como música de abertura.

A letra é direta, extremamente coloquial, quase ausente de metáforas, porém cheia de gírias e com um aspecto cômico em alguns momentos.

Hoje à noite tem um show

Hoje à noite tem um show

Uns caras legais vão tocar um *rock and roll*

Dessa vez juro que vou ir

Deixar de ser bundão e sair daqui

Não tenho nada a perder

Só o tédio, a tristeza e essa sensação *blasée*

Chega de dizer que é muita mão

Se eu ficar em casa

Não vai acontecer nada

Eu vou sair

Talvez, quem sabe até possa me divertir

Eu vou sair

Dessa caverna onde eu tanto me escondi

Eu vou sair

Talvez, quem sabe até possa me divertir

Eu vou sair

Hoje à noite tem um show

Não me importa se é longe de qualquer jeito eu vou

Se não tiver carona pra pegar

Eu pego o meu Tri, e o “busão vai me levar”

Não me pergunte como vou voltar

Eu também não sei, vejo quando chegar lá

Qualquer coisa “tô” com o celular

Volto de táxi ou espero o Sol surgir

Eu vou sair

Talvez, quem sabe até possa me divertir

Eu vou sair

Dessa caverna onde eu tanto me escondi

Eu vou sair

Talvez, quem sabe até possa me divertir

Eu vou sair

Hoje á noite tem um show

A melodia dos versos tem o *swing* típico de tercinas dentro de um compasso simples, conhecido como “*Shuffle Feel*” dando a sensação de um 12/8. Fig.2

Figura 2: *Shuffle Feel* dos versos de *Hoje à noite tem um show*

Os *backings* que entram na parte **B** tem o intuito de reforçar a ideia da individualidade, embora os indivíduos estejam atrelados ao mesmo contexto. Fig.3

Figura 3: *Backings* da parte **B** de *Hoje à noite tem um show*

Faço uma piada musical no final do segundo **A**, pois quando a letra é “ou espero o sol surgir”, o acorde é ré com sétima (dominante do acorde de sol, que diga-se de passagem, não “chega”). Fig. 4

Figura 4: *piada musical* de *Hoje à noite tem um show*

A “caverna” do **B** se refere a uma pequena sala de minha casa, onde passo boa parte do meu tempo, seja compondo, estudando ou apenas descansando a qual eu sempre me referi carinhosamente como “caverna”. Embora também abra para a interpretação do mito da caverna de Platão.

5.2 MENINA MODERNA

Menina Moderna conta uma história bastante comum, sobre uma garota jovem que pelos caminhos errados tenta alcançar maturidade e independência.

Menina Moderna

Tão moderna

Tatuagens e *piercing* na língua

Ela quer um cigarro

Ou qualquer bebida

Independente

Vive só, sozinha

Se desmancha por qualquer cara

De qualquer bandinha

Menina

Não vá

Se enganar você não consegue lidar

Com tudo no seu coração

Menina

Não vá

Se enganar não é só porque ele te
escreveu

Que quer dizer que vai durar pra sempre

Nem que tu tenha que dar

Independente

Dona da própria vida

Tem a faculdade paga

Pela família

Inteligente

Rebelde, informada e crítica

Não faz nada só

Reclama da mídia

Menina

Não vá

Se enganar você não precisa mostrar

Um outro alguém que não você

Menina

Não vá

Se enganar teus sonhos lindos de papel

Não vão se escrever com um giz

Mas sim se tu correr atrás

A pequena introdução, com o acorde dominante, e quatro compassos com apenas a bateria marcando, gera uma expectativa no ouvinte sobre o que está por vir. A canção tem como estética a balada rock típica dos anos 60, num compasso binário composto, com o acento no segundo tempo, remetendo, aos bailes de formatura dos filmes americanos. Alguns exemplos nesse estilo são: “My Kind of Lady”⁹ do Supertramp (Famous Last Words - 1982), “Oh! Darling”¹⁰ dos Beatles (Abbey Road – 1969), “Surfer Girl”¹¹ dos Beach Boys (Surfer Girl – 1963), “I guess that’s why they call it the blues”¹² do Elton John (Too low for Zero, 1983) e “One Year of Love”¹³ do Queen (A kind of magic, 1986). Para citar contemporâneos, o álbum Boys & Girls¹⁴ (2011) do Alabama Shakes também busca muita inspiração neste estilo, além do R&B. Por isso a música tem um caráter irônico, pois a menina se julga moderna, mas está repetindo padrões muito antigos, como o arranjo da parte **A** da música.

Essa canção tem a peculiaridade de ter sido gravada sem metrônomo, pois o andamento muda pouco, porém subitamente nas partes **B**, além disso perderíamos um pouco da interpretação na voz se não tivéssemos gravado desta maneira, pois faço pequenas fermatas nos fins dos **B**.

⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q0FXu6bv_8k

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2ecBCpfgH_E

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHNcMs8W660>

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h6KYAVn8ons>

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cgib8QoBKHE>

¹⁴ Disponível em: <http://www.alabamashakes.com/audio/boys-girls/>

Na parte **B** a música adquire outro estilo, devido à marcação mais insistente no ritmo e à distorção. Além da harmonia que começa com *power chords* e se expande até diminutos no final desta parte. Os *backings*, que também são uma característica marcante no estilo utilizado como referência na parte **A** aparecem assumindo o papel de alguém que se preocupa com a personagem. Além disso, nesta parte o motivo rítmico e melódico, semínima - colcheia, em graus conjuntos, como bordaduras é muito utilizado.

Fig.5

Figura 5: motivo e backings da parte **B** de *Menina Moderna*

Este motivo, tem relação direta com os versos de “Hoje à noite tem um show”, (Fig.2) a música anterior, como mostra na primeira partitura deste trabalho, na parte “uns caras legais vão...”.

No final da parte **B**, logo depois de cantar de forma mais gritada, assumo uma postura mais leve, junto com a banda, exatamente na parte “durar pra sempre”, voltando depois para a mesma harmonia utilizada no final das estrofes da parte **A**.

5.3 HEY MAN

“*Hey Man*” é uma canção biográfica sobre um grande amigo que desistiu da ideia de seguir o sonho de ser músico. A letra tem um caráter triste/raivoso como a grande maioria das músicas de bandas do estilo *grunge* como o *Alice in Chains*, o que se refletiu no arranjo da música, além de ser mais curta, o que também é comum no estilo. Além disso, é uma canção bastante “metafórica”.

Hey Man

Hey man,

Can I talk to you?

Hey man,

Why do you do what you do?

Hey man

Hey man

Hey man

Hey man

Why did you wake up?

It was a good dream

I ain't faking

I'm still asleep

I wanna get back

I didn't forget

Did you?

I wanna feel some doors

On my face

Hey man

Hey man

Hey man

Hey man

A melodia na primeira parte (**A**) começa direto na sétima menor do acorde, em uma espécie de madrigalismo, pois é uma nota de alta tensão, o que chama a atenção do ouvinte, tecendo uma relação com a interjeição. “Hey”. Fig.6

Intro
 ♩ = 79
 Tenor
 E E#9 E9 A A7sus4 A7 E E#9
 Hey man,

Figura 6: "Hey" em Hey Man

Farei uma breve explicação sobre o madrigalismo, que teve uma presença muito grande no período renascentista. Uma técnica de “pintar as palavras” utilizando a música para enfatizá-las. Abaixo, um exemplo clássico em Josquin Des Prez para mostrar como era utilizado, exemplificando assim a sua origem, além de mostrar as semelhanças e diferenças de como eu utilizo esta palavra neste trabalho.

6
 tie - ne lon - go ver - - - - - so.
 tie - ne lon - go ver - - - - - so.
 tie - ne lon - go ver - - - - - so.
 tie - ne lon - go ver - - - - - so.

Figura 7: parte de El Grilo

A frase musical é longa, assim como diz o texto “longo verso”, criando assim a relação melodia/texto conhecida como madrigalismo. Tradicionalmente, o madrigalismo sempre faz uma referência entre a melodia e o texto, porém utilizo este conceito de outra forma além dessa, relacionando o texto com outros elementos musicais, tais como o arranjo.

A parte **B** passa de um clima mais melancólico para uma não aceitação das ações feitas pelo amigo. A mudança de registro na melodia e a entrada mais presente da bateria, deixam mais evidente essa tese. “*Why did you wake up? It was a good dream*” se refere ao fato do amigo ter largado a música. Fig. 8

Figura 8: início da parte **B** de *Hey Man*

Na sequencia, a frase “*I’m still asleep*”, que volta para a região mais grave, como na parte **A**, significa que ainda estou tentando ser músico. Fig. 8

Figura 9: Fim da parte **B** de *Hey Man*

A harmonia muda na parte **C**, com a construção de uma pirâmide pelas vozes, sempre com a letra “*Hey Man*”, de forma insistente. Fig. 10

Figura 10: Pirâmide da parte **C** de *Hey Man*

A parte **D** chega no limite da extensão da melodia desta canção, e fica mais tempo na região mais aguda. Junto com isso, a distorção e o *groove* mais presente da bateria, explicitam a raiva do amigo, e a autoafirmação sobre o fato de ser músico. Embora possua ainda um caráter nostálgico: “*I wanna get back, I didn’t forget*”, ela finaliza de forma positiva dando literalmente, “a cara a tapa”, numa brincadeira de tradução de uma metáfora em português para inglês: “*I wanna feel some doors on my face*”. Fig. 11

Figura 11: Região aguda em **D** em *Hey Man*

Depois do solo de *slide* e a volta do refrão, a música finaliza com a parte **C**, que reafirma a questão de exigir respostas para um problema antigo e a afirmação de que seguiu sozinho.

5.4 O VELHO MEDO TALVEZ

“O Velho Medo Talvez” é uma canção que fala sobre o medo de incertezas e sobre como é difícil lidar com as mudanças.

O Velho Medo Talvez

Esqueci, esqueci de compor
 Desaprendi a lidar com a dor
 Eu preciso de mais palavras
 Não quero usar as erradas

Então chame os meus amigos
 Diga que estou perdido
 Eles também não estão?
 Será que fingem que não?

Você diz que não tem como saber
 Que só o tempo irá dizer

O medo é mais forte com a solidão
 Derruba o medo com a união

Eu nunca consegui aprender a
 Lidar com o talvez
 Será que apostei bem?
 Será que vou me arrepender?
 No momento tudo é incerto
 Exceto você

Eu nunca consegui aprender a
 Lidar com o talvez
 Será que apostei bem?
 Será que vou me arrepender?

Eu nunca consegui aprender a
 Lidar com o talvez
 Não sei o que ele tem
 O que ele faz com você (?)

O desejo de permanência aliado ao grande receio das mudanças se reflete no ritmo harmônico da parte **A**, que fica apenas no acorde de C#m7, dando um caráter mais estático e contemplativo (o que gera uma contradição pois a frase do baixo é bem rápida, expressando também as minhas próprias contradições interiores). Logo no primeiro verso, a repetição da palavra “esqueci” dá uma certa sugestão de que realmente esqueci a letra. A primeira estrofe é uma espécie de auto referência, pois falo sobre uma certa dificuldade no processo composicional da canção. Fig. 11

Intro
♩ = 115
C#m7

Voice

E. Bass

A
3 C#m7

V.
Es-que - ci es - que - ci de com - por De-sa - pren - di

E. Bass

8

V.
a li - dar com a dor Eu pre - ci - so de mais pa - la -

E. Bass

13

V.
vras Não que - ro u - sar as e - rra - das

E. Bass

Figura 12: parte A de O Velho Medo Talvez

No final da parte **C** há uma convenção no final da frase: “No momento tudo é incerto, exceto você” usando o *break* da convenção para representar a incerteza, sendo assim um madrigalismo. Fig. 13

32 G# C#5 E5 B5 G#

V. No mo- men - to tu - do é in - cer - to Ex - ce - to vo - cê

BREAK

Figura 13: Break/convenção de *O Velho Medo Talvez*

Na volta para o **A'** o *groove* da bateria muda, junto com a levada da guitarra, que faz um ritmo de *funk* utilizando também um efeito característico do estilo, o *wah-wah*. Essa mudança no arranjo também tem relação com a letra: “Então chame os meus amigos”, tornando a música mais festiva. Porém, logo em seguida essa ideia mostra-se na verdade sarcástica: “Diga-lhes que estou perdido”.

Bem no final, na repetição do **B** há uma citação literal do baixo da música *C'mon Girl* do álbum *Stadium Arcadium* (2006), do Red Hot Chilli Peppers, grupo que todos desta banda gostam muito. Como dura apenas um compasso, sabemos que essa citação só será percebida por quem, como nós, gosta muito dessa banda. Fig. 14

69 C#5

V. Eu nun - ca con -

E. Bass

Figura 14: citação da linha de baixo de *Cmon Girl* dos Red Hot Chilli Peppers

5.5 TODO DIA

“Todo dia” é uma canção que discorre sobre o ato de se acomodar e não conseguir escapar de uma rotina angustiante. É uma das músicas que teve o processo criativo mais “cerebral”, pois fui mais metódico e já tinha uma ideia do resultado final que buscava antes de começar a compor. Há um mote muito explícito, “Todo dia” e várias relações muito claras de letra/melodia, além de uma preocupação com a forma, desde o início de sua elaboração.

Todo Dia

Todo dia eu acordo	Mentiras criadas	
Sem me levantar	Por mim na minha sala	Promessas diárias
Mesmo que eu ponha	Pra não viver	Sempre as mesmas, porém sempre falhas
O celular a despertar	E eu acredito sem querer	Eu me enganei
		Mais uma vez
Todo dia um acordo	Todo dia eu acordo	
Pra não desanimar	Com falta de ar	
Zona de conforto	Mesmo sem dormir eu	Mentiras criadas
Sem sair do lugar	Vou ter que acordar	Por mim na minha sala
		Pra não viver
		E eu acredito sem querer
Promessas diárias	Todo dia eu penso	
Sempre as mesmas, porém sempre falhas	Como escapar	
Eu me enganei	“Deixa pra amanhã”	Todo dia eu acordo
Mais uma vez	“Melhor esperar”	Todo dia eu acordo
		Todo dia eu acordo
		Todo dia eu acordo

O arranjo começa sem a banda, tendo como justificativa a solidão, tanto exterior quanto interior do “eu-lírico”. A região mais grave da melodia dá um caráter pesado à música. Logo no segundo compasso há um madrigalismo: “Sem me levantar”, a última sílaba da palavra levantar chega no limite grave da extensão da melodia (sol) e de minha própria voz, sendo realmente difícil “levantar” a nota. Fig. 15

The image shows a musical score for the first two lines of the song "Todo Dia". It is written in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 60. The first line of music starts with a whole rest, followed by a descending eighth-note melody. The lyrics are "To-do di-a_eu a - cor - do". The second line continues the melody, with the lyrics "Sem me le - van - tar". The chord progression is Am9 for the first line and Em7 for the second line.

Figura 15: primeiros versos de *Todo Dia*

É possível também tecer uma relação da entrada da banda com a letra “o celular a despertar” na parte A. Fig. 16

The image shows a musical score for the entry of section A in "Todo Dia". It is written in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 60. The first line of music starts with a whole rest, followed by a descending eighth-note melody. The lyrics are "O ce-lu-lar a des - per - tar". The second line continues the melody, with the lyrics "To-do di-a_um a - cor - do". The chord progression is G for the first line and Am9 for the second line. A box labeled 'A' is placed above the second line of music.

Figura 16: "O celular a despertar", entrada do A em *Todo Dia*

Depois do jogo de acentuação com as palavras acordo (do verbo acordar) e acordo (substantivo, sinônimo de negociação) o madrigalismo reaparece: “pra não desanimar”, pois desde à música antiga as melodias descendentes remetem a um sentimento de tristeza. De fato, a maioria das frases dessa canção são descendentes, reforçando a letra triste.

Quando a harmonia muda, na passagem do **A** para o **B**, há mais um madrigalismo: “sem sair do lugar”, mantendo a mesma nota. Fig. 17

Figura 17: "Sem sair do lugar", madrigalismo do final do A de Todo Dia

A parte **B** gera um contraste e estranhamento muito grande, devido não só a mudança no timbre da guitarra, indo de limpo com *wah wah* para a distorção, mas principalmente pela melodia, que salta de uma região extremamente grave para um registro muito mais agudo. O ritmo também acelera, deixando de ser tão arrastado. Faço uma brincadeira com o texto “mais uma vez” embora feche com a letra (“eu me enganei, mais uma vez”), também é uma marca para começar a parte B novamente. Fig. 18

Figura 18: **B** de Todo Dia

Saindo da parte **B**, canto com muito ar a palavra “ar, na frase “com falta de ar” utilizando esse recurso como elemento dramático/expressivo. Penso que o fato da banda entrar depois da frase “vou ter que acordar” (voltando para o **A**) também seja um madrigalismo. Fig. 19

The image shows two staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff, labeled 'Break', starts at measure 22 and contains the lyrics: "To-do di-a eu a - cor - do Com fal - ta de ar RESPIRAÇÃO/SUSPIRO Mes - mo sem dor - mir eu". The second staff, labeled 'A', starts at measure 26 and contains the lyrics: "vou ter que_a - cor - dar To-do di-a eu pen - so Co-mo es-ca - par". Chord symbols G, Am9, Em7, and Dm are placed above the notes.

Figura 19: Break, volta para o A de Todo Dia

No final da parte **A**, na frase “deixa pra amanhã”, mantenho a nota dó, sétima do acorde, deixando a resolução suspensa, assim como o desejo de escapar. Esta ideia foi dada por Kelvin Venturin, baterista do trio, durante os ensaios, pois antes eu resolvia na nota lá. Na frase seguinte “melhor esperar” chego ao outro limite da melodia da canção, sol, duas oitavas acima do começo da parte **A**, e seguro por quase dois compassos a nota fá#. O salto melódico gigantesco de décima segunda (uma oitava mais uma quinta) da frase anterior (“como escapar), é o ápice da música sendo a parte mais dramática. Não à toa está exatamente em 2 terços da música. Em outra camada, pode ser interpretada como sendo outras pessoas, o contexto, ou mesmo a vida falando para o personagem da canção. Fig. 20

The image shows two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff, labeled 'Dm', contains the lyrics: "Dei - xa pra_a - ma-nhã". The second staff, labeled 'B7', contains the lyrics: "Me - lhor es - pe-rar". A yellow highlight is placed under the note F# in the second staff. The number 29 is written above the first staff.

Figura 20: ápice de Todo Dia

A música acaba com o primeiro verso em *loop* “Todo dia eu acordo”, explicitando a rotina interminável. Fig. 21

45 *Am9*
 x BUMBO
 To-do di-a_eu a - cor - do To-do di-a_eu a - cor - do To-do di-a_eu a - cor - do

48 *Rallentando/Rubato* *Am9*
 x To - do di - a_eu a - cor - do

Figura 21: Loop final de Todo Dia

5.6 JOVENS CASEIROS

Jovens Caseiros tem uma letra bastante coloquial que descreve em termos simples o relacionamento de um casal. A canção tem uma ligação com Menina Moderna, pois a “banda nova com uma velha canção”, é a mesma “bandinha” da outra música.

Jovens Caseiros

Ela só acorda

Depois do meio-dia

Não por causa de festa

Muito menos de bebida

Ela fica na internet

E esquece da vida

Ela é diferente

Das outras gurias

Ela prefere

Se divertir em casa

Ela só quer sair

Se for com os amigos

Uma pizzaria, um cinema

Ou um show bacana

Tomar sorvete, viajar

Com que se ama

E esse cara

E esse cara

Ele só acorda
Pra não desperdiçar
Todo tempo que tem
Para aproveitar
Ler um livro ou tocar violão
Escutar uma banda nova
Com uma velha canção
Ele prefere
Se divertir em casa
Ele só quer sair
Se for com os amigos

Uma outra casa, um videogame
Ou um show bacana
Reclamar da falta que sente
De quem ama
E esse cara
E esse cara
E esse cara sou eu

Uma pizzaria, um cinema
Ou um show bacana
Tomar sorvete, viajar
Com quem se ama
Uma festa em casa, uns bons amigos
Que são precisos, nada que não
Seja íntimo

Os versos possuem o mesmo motivo rítmico típico de tercinas, o “*Shuffle Feel*”, que também estão presentes na música “Hoje à noite tem um show”. Fig. 22

$\text{♩} = 117$ **A**
 Voice
 E - la só a - cor - da de - pois do me - io di - a não por
 5
 V.
 cau - sa de fes - ta, mui - to me - nos de be - bi - da E - la fi - ca na in - ter - net e esque - ce da vi - da E - la

Figura 22: *Shuffle Feel* de *Jovens Caseiros*

No final do segundo **C** assumo que o “cara” desta canção sou eu. Assim como “O Velho Medo Talvez”, há a menção aos amigos, que perpassam o conceito do CD, ora explicitamente ora implicitamente.

No final da música, na parte que denominei **Czão**, por ser uma grande repetição do **C**, a textura fica mais densa com a entrada dos *backings*, deixando-a mais polifônica e contrapontística. Fig. 23

Czão

58 **F#m** **A** **E** **B**
 V. se - ja in - tí - mo Uma piz - za - ri - a um ci -
 V. se ja in tí mo
 V. **A** ssim **3** co mo eu

60 **F#m** **A** **E** **B** **F#m** **A**
 V. ne - ma ou um show ba - ca - na To - mar sor - ve - te vi - a - jar com quem se a - ma
 V. se ja in tí mo se ja in tí mo
 V. **A** ssim **3** co mo eu **A** ssim **3** co mo eu

63 **E** **B** **F#m** **A** **E** **B**
 V. Uma ou - tra ca - sa uns bons a - mi - gos que são pre - ci - sos na - da que não
 V. se ja in tí mo
 V. **A** ssim **3** co mo eu

66 **F#m** **A** **Instrumentos saem um de cada vez**
 V. se - ja in - tí - mo **vozes permanecem**
 V. se ja in tí mo
 V. **A** ssim **3** co mo eu

Figura 23: *Czão* de *Jovens Caseiros*

5.7 THE REAL/FAKE THING

Esta é uma das músicas antigas. Encontrei uma gravação dela de 20 de julho de 2008. Aqui estava em um período composicional onde o português começava a ser mais comum que o inglês. Isso fica ainda mais claro, pois nesta gravação a letra está toda em inglês.

The Real/Fake Thing

Janelas	You are lying to yourself
Abertas pra você olhar	You are lying to yourself
Vazias e belas	You are lying to yourself
	You are lying
Um livro	
De histórias que eu não quis contar	I know
Não faça aquilo que faço comigo	I know
	But I didn't know
Fantasia	How far we would go
Música ou poesia	
É o mínimo que eu deveria ganhar	I know
	I know
E há tempos	But I didn't know
Ainda tento discernir	How far we would go
O bom do ruim há uma resposta?	
	"Não dói", "tudo bem"
You are lying to yourself	"Tudo na paz"
You are lying to yourself	"Não há com o que se preocupar"
You are lying to yourself	
You are lying	"As pessoas mudam"
	"Eu me arrependi"
	"Eu sou feliz"

You are lying to yourself
You are lying to yourself
You are lying to yourself
You are lying

You are lying to yourself
You are lying to yourself
You are lying to yourself
You are lying

I know
I know
But I didn't know
How far we would go

I know
I know
But I didn't know
How far we would go

Esta é uma das músicas que foram mais melhoradas através dos arranjos coletivos com a banda. A começar pela linha principal de baixo, que teve harmônicos adicionados pelo Márcio Bolzan, contrabaixista do trio, o que gerou uma profundidade que sugere até que são dois instrumentos tocando. Assim como na música Velho Medo, aqui temos um baixo ativo. Segundo Endrinal (2006):

“Frequentemente, o baixo funciona como a nota mais grave da harmonia, tocando nas mudanças de acordes e simplesmente sustentando estas notas até a próxima mudança de acorde. Um “baixo ativo” se refere a uma linha de baixo que tem funções além da harmônica e de suporte para a métrica da guitarra e voz. Tem duas funções principais: 1) é outra camada da textura, que junto com a percussão, estabelece um pulso firme, dando a canção um aspecto de movimento e ajuda a propulsionar para a frente a cada compasso, frase, ou seção para a próxima; e 2) fornece outra linha melódica, adicionando às outras já presentes na guitarra e voz, criando assim uma textura variada e polifônica. Essa textura de multivoz ajuda a banda a alcançar um som mais expansivo e intrincado do que uma instrumentação de 4 instrumentos poderia sugerir inicialmente.”¹⁵

Acredito que buscamos essa ideia, e que achei uma ótima formação para isso com o Márcio e Kelvin. A citação se refere a 4 instrumentos, pois a banda analisada é o U2, banda que cresci ouvindo tendo uma influência sutil, subconsciente.

¹⁵ “Typically, the bass guitar serves as the lowest voice of a harmony, playing on chord changes and simply sustaining those notes until the next chord change. [...] An “active bass” refers to a bass guitar line that functions as more than just harmonic and metric support for the lead guitar and vocals. It serves two main functions: 1) It is another prominent layer of the texture that, in conjunction with the percussion, supplies a steady rhythmic pulse, giving the song a sense of motion and helping it propel forward from one measure, phrase, or section to the next; and 2) It provides another melodic line in addition to those already present in the lead guitar and the vocal line, thereby creating a varied, polyphonic texture. This multi-voice texture helps the band achieve a more expansive and intricate sound than their four-piece instrumentation would initially seem to suggest.”

Esta é uma das músicas deste trabalho que tem a letra mais aberta, sugerindo várias possibilidades de interpretação. Fica claro apenas que não é apenas um “eu-lírico” mas mais de um personagem, devido a mudança de letra, (parte **A-B**), de registro (**B-B'**); Fig. 24. Porém isso foi algo que eu mesmo só percebi anos depois de ter composto a música, pois antes acreditava que era apenas uma letra bastante psicodélica.

The image shows three systems of musical notation for the song 'The Real/Fake Thing'. Each system includes a vocal line (V.) and a guitar line (G.).

- System 1 (Measures 48-54):** Starts with a 'FALSETE' instruction. The lyrics are 'You are ly - ing to your - self you're ly - ing to your - self you are ly -'. Chords above the staff are Gm (8va), D/F#, F, C5, and Eb5. There are triplets and a '3' marking.
- System 2 (Measures 55-61):** Lyrics include 'ing', 'I know I know but I di-dn't know'. Chords are D5, Gm, D/F#, F, and C5. A boxed label **B'** is placed above the staff.
- System 3 (Measures 62-68):** Lyrics include 'How far we would go', 'I', and 'rallentando'. Chords are Eb5, D5, Gm, D/F#, and F. A boxed label **A** is placed above the staff. A tempo change to $\text{♩} = 60$ is indicated.

Figura 24: **B** e **B'** de *The Real/Fake Thing*

e de caráter, tanto pela letra como tonalidade (parte **C**). Fig. 25

The image shows system **C** of the musical score for 'The Real/Fake Thing'. It consists of two systems of music.

- System 1 (Measures 75-81):** Lyrics in Portuguese: "Não dói tu - do bem", "Tu - do na paz", "Não há com que se preo - cu -". Chords are G, C, D, G, C, D. A tempo marking of $\text{♩} = 70$ is present.
- System 2 (Measures 82-88):** Lyrics in Portuguese: "par", "As pes - so - as mu - dam", "Eu me - ar - re - pen - di", "Eu sou fe - liz". Chords are G, C, D, G, C, D.

Figura 25: **C** de *The Real/Fake Thing*

No final da canção os dois **B** se cruzam, como uma confusão mental. Fig. 26

The image displays a musical score for the song 'The Real/Fake Thing'. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 107, features two vocal staves (V.) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'You are ly - ing to your - self you're ly - ing to your - self you are ly - I know I know but I di-dn't know far we would go'. The score includes musical notations such as '8va', '3', and 'rallentando'. A box labeled 'A' is placed above the piano part, with a tempo marking of '♩ = 60'. The second system, starting at measure 114, shows the piano part with a 'rallentando' marking and a harmonic analysis: Gm, D/F#, F, and C5.

Figura 26: cruzamento de **B** e **B'** em *The Real/Fake Thing*

Sua forma chama a atenção, pois embora a harmonia se mantenha quase sempre a mesma, com exceção da parte **C**, sua estrutura é **A-B-A-C-A-B-A**, uma forma que remete muito ao Rondó, amplamente utilizado no período clássico e no choro. Nestes casos mais tradicionais a harmonia muda em cada parte, o que não acontece nessa canção, com exceção da parte **C**.

5.8 SAM BAH

Sam Bah, possui dentro de seu próprio título uma brincadeira, com a palavra separada temos a expressão gaúcha “bah” que pode ter incontáveis significados dependendo do contexto. Evidencio assim, a mistura e aquele sentimento de estar deslocado, pois não se espera em um disco de rock, feito no Rio Grande do Sul, um samba. De fato, foi uma das músicas que mais foram difíceis para nós, para arranjar e gravar.

A letra começa mais biográfica, contando problemas enfrentados pelo fato de ser músico e vai se tornando mais política. Ela foi composta depois que frequentei alguns ciclos de música autoral em Porto Alegre e ouvi músicos que tinham muita intimidade com o estilo. Inspirado também quis ter meu próprio samba. Então tive meu impulso final para compor em uma frase escrita no *twitter* por uma amiga: “Inventei de gostar de samba, só pra ter a frustração de não saber sambar”, que modifiquei para: “Eu inventei gostar de samba só pra ter a frustração de não saber sambar”, criando assim o refrão desta canção. Nessa época a cidade (e o país) estavam muito turbulentos politicamente, o que motivou um certo caráter de crítica nesta letra.

Sam Bah

Sei que não sou um grande cantor,
 Mas me escute por favor
 Sei que deveria estar quieto tocando
 guitarra

Se mais alguém me perguntar
 “Mas no que tu trabalha?”
 Juro que não respondo por mim

Chega de letras políticas
 Se a gente não se juntar
 Pode ter certeza que nada vai mudar

Eu inventei gostar de samba
 Só pra ter a frustração
 De não saber sambar
 Eu inventei gostar de samba
 Só pra ter a frustração
 De não saber sambar

Desligo a Tv e o rádio
 Eu nem quero ver o jornal
 Sei que muito do que falam não é real

Uma bunda põe muita gente em frente a
 uma tela

Ninguém quer saber de coisa séria
 Estamos ocupados demais para pensar

Levanta do sofá é hora de acordar
 Os velhos me perdoem mas vou ter que
 falar
 O samba na verdade é muito rock n’ roll

Eu inventei gostar de samba
 Só pra ter a frustração
 De não saber sambar
 Eu inventei gostar de samba
 Só pra ter a frustração
 De não saber sambar

Eu quero ver mamãe sambar
 Eu quero ver papai sambar
 Eu quero ver o gringo, o brasileiro
 E todo mundo sambar

Eu quero ver o velho sambar
 Eu quero ver o jovem sambar
 Eu quero ver a Mariana, a Juliana
 E todo mundo sambar

Enquanto canto “sei que não sou um grande cantor” a bateria e o baixo atravessam a melodia e o ritmo típico, que é feito pela guitarra, em uma convenção bem estranha, proposta por meu orientador, sugerindo que realmente nós não sabemos tocar samba. Fig.27 e 28

The image shows a handwritten musical manuscript for the piece 'A de Sam Bah'. It consists of three staves of music, all in treble clef and G major (one sharp). The first staff (measures 7-11) has a key signature change to F# major (two sharps) and includes a boxed 'A' section. The second staff (measures 12-16) continues the melody and includes a 'BRAKE' section. The third staff (measures 17-21) continues the melody and includes another 'BRAKE' section. The lyrics are written below the notes. Handwritten annotations in blue ink are present above the staves, including rhythmic patterns and chord symbols like 'C#7 9', 'F#maj7', 'G#m7', and 'C#7 9'. The lyrics are: 'Sei que não soum gran de can tor, mas mes cu te por fa vor Sei que de ve ria es tar quie to to can do gui ta rra Se mais al guém me per gun tar, mas no que tu tra ha lha'.

Figura 27: maunscrito de proposta de arranjo para A de Sam Bah

The image shows a typed transcription of the musical arrangement for 'A de Sam Bah'. It consists of two systems of music. The first system (measures 11-14) includes a vocal line and a snare line. The second system (measures 15-18) includes a vocal line and a snare line. The key signature is G major (one sharp). The first system has a boxed 'A' section. The second system has a 'BREAK' section. The lyrics are written below the notes. The transcription includes chord symbols: F#maj7, G#m7, C#7 9, and F#maj7. The lyrics are: 'Sei que não sou um gran - de can - tor, mas me es - cu - te por fa - vor Sei que de-ve-ria es-tar quie - to to-can-do gui - tar - ra Se mais al-guém me per -'.

Figura 28: transcrição do manuscrito da proposta de arranjo para A de Sam Bah

Faço um pequeno melisma na sílaba “tor” da palavra “cantor” de segunda menor, que pode ser interpretado como se eu realmente estivesse desafinando ou como estivesse indo contra a letra, pois tenho controle sobre as notas. Fig. 29

Figure 29 shows a musical score for guitar (V.) in treble clef, key of F# major, and 8/8 time. The score starts at measure 11. The lyrics are "Sei que não sou um gran - de can - tor,". A box labeled 'A' is placed above the first measure. The word "cantor" is underlined, and a yellow highlight is placed under the final note of the word, indicating a melisma.

Figura 29: melisma no começo da parte A de Sam Bah

Outra piada surge na mesma estrofe, “sei que deveria estar quieto tocando guitarra” há um break e uma pequena frase de guitarra, com um bend, algo muito comum no rock. Fig. 30

Figure 30 shows a musical score for guitar (V.) in treble clef, key of F# major, and 8/8 time. The score starts at measure 15. The lyrics are "Sei que de-ve-ria es-tar quie - to to-can-do gui - tar - ra Se mais al-guém me per -". A box labeled 'BREAK' is placed above the guitar part, which includes a bend. The word "GUITARRA" is written below the guitar part. The score includes chords C#7 9 and F#maj7.

Figura 30: piada no break no A de Sam Bah

Depois do primeiro **B**, o andamento se acelera e a melodia adquire um aspecto mais próximo da fala, com muitas notas repetidas, para dar ênfase a letra. Fig. 31

ACELERA

46 $D\#m7$ $G\#m7$ $C\#7 9$ $C\#7 9$ $F\#maj7$ $C\#7 9$
tra - ção de não sa - ber sam - ba Des -

52 **A'** $F\#maj7$ $G\#m7$ $C\#7 9$
li - go a tv e o rá - dio eu nem que - ro ver o jor - nal sei que mui - to do que fa -

57 $F\#maj7$ $F\#maj7$
lam não é re - al U - ma bun - da poe mui - ta gen - te em fren - te a u - ma te - la nin -

62 $G\#m7$ $C\#7 9$ $F\#maj7$
guém quer sa - ber de coi - sa sé - ria es - ta - mos o - cu - pa - dos de - mais pa - ra pen - sar "Le -

68 $F\#maj7$ $G\#m7$
van - ta do so - fá é ho - ra de a - cor - dar" os ve - lhos me per - do - em mas vou ter que fa - lar o

Figura 31: A' de Sam Bah, melodia próxima da fala

Na volta do segundo **B**, a banda inteira muda o ritmo, de forma estranhíssima, esta proposta pelo orientador, em um madrigalismo, como se não soubéssemos sambar. Fig.32 e 33

V. ve lhos me per do em mas vou ter que fa lar o sam ba na ver da déé mui to rock n' roll

75 **B'** $F\#7$ $Bmaj7$ $G\#\#$ $A\#\#$ $D\#m7$ $G\#m7$
Eu in ven teu gos tar de sam ba Só pra ter a frus tra ção de não sa ber

81 $C\#7 9$ $F\#maj7$ $F\#7$ $Bmaj7$ $G\#\#$ $A\#\#$ $D\#m7$
sam bar Eu in ven teu gos tar de sam ba Só pra ter a frus tra ção de não

Figura 32: manuscrito de proposta de arranjo para B' de Sam Bah

Figura 33: transcrição de manuscrito de arranjo para **B'** de Sam Bah

Depois deste **B**, o andamento acelera novamente, e o groove se transforma, tornando-se um partido alto. No solo de guitarra há uma citação clara do “Brasileirinho” um tema clássico, composto para o cavaquinho, instrumento típico brasileiro. Fig. 34

Figura 34: citação do Brasileirinho em Sam Bah

A parte **C** mostra pela letra a universalidade e globalização, através da música, pois todo mundo samba. Cabe lembrar que essa parte foi escrita momentos antes da gravação, pois antes eu apenas improvisava com nomes de pessoas que estivessem no mesmo ambiente ou/e meus colegas músicos. Ainda cito a amiga “coautora” Juliana, que cedeu sua frase para o refrão desta canção. Fig. 35



Figura 35: registro de conversa no twitter

5.9 EX-CONHECIDOS

Ex-conhecidos é a música mais antiga deste trabalho. A canção fala sobre o desenlace de duas pessoas, que antes eram muito íntimas, mas que perderam tanto o contato que já nem se conhecem mais. Apesar de ter sido escrita a anos, ela ainda “reverbera”, pois infelizmente muitos amigos se tornaram ex-conhecidos. Percebi que era uma canção atemporal, pois encontrei em um livro lido este ano, uma profunda semelhança:

“É incomparavelmente mais fácil saber muitas coisas, digamos, sobre a história da arte, e ter ideias profundas sobre metafísica e sociologia, do que conhecer pessoalmente, intuitivamente os seus semelhantes e ter relações satisfatórias com seus amigos e suas amantes, sua mulher e seus filhos. Viver é muito mais difícil que o sânscrito, que a química ou que a economia política.” (HUXLEY, 1982, pg.237)

Ex-conhecidos

Em todo esse tempo me diga o que
aconteceu

Eu não sei mais quem sou, o tempo não
é meu

Tudo mudou, assim como nós dois

Não vou perder mais uma relação, não
vou deixar para depois

Agora são só lembranças, algum dia
fomos amigos

Não gosto, mas admito somos ex-
conhecidos

Um dia a gente vai se encontrar

E tentar conversar

Seria um dia bonito ficaria subentendido

Que deveríamos voltar a ser amigos

Eu tentaria te fazer entender

Que eu preciso de você

Mas só conseguiria falar

Você passou no vestibular?

Você desistiu de tentar?

Você parou de fumar?

Eu só queria perguntar

Você ainda quer se mudar?

Quando você vai voltar?

Você não quer mais se apaixonar?

Eu só queria perguntar

Como você está?

O ritmo e as notas da melodia me soam muito estudados e não naturais para meus ouvidos de hoje, porém quando a compus tinha quase nada de (ou nenhum) conhecimento musical teórico. Embora esteja apenas começando, há um abismo entre o meu eu agora e do daquela época em termos de conhecimento/técnica.

Por causa destes fatos houve pequenas mudanças na canção ao longo do tempo, pois fui relutante em “conserta-lá”, como que buscando uma pureza composicional, que na verdade é inalcançável. O grande escritor tcheco que gosto muito, Milan Kundera, em seu ensaio, A Cortina, traz uma citação pertinente aqui, de Witold Gombrowicz:

“Recomenda a um jovem autor: primeiro escrever vinte páginas sem nenhum controle racional, depois reler com aguçado espírito crítico, guardar o essencial e continuar assim. Como se quisesse atrelar, na charrete do romance, um cavalo selvagem chamado “embriaguez” ao lado de um cavalo treinado chamado “lucidez””. (GOMBROWICZ, apud. KUNDERA, 2005, p.77)

Faço assim uma pequena crítica genética. Salles (2007)¹⁶ explica que a crítica genética é uma nova abordagem focada em qualquer tipo de registro da obra antes dessa vir a público, criando outra forma de aproximação com a arte, incorporando o processo criativo.

¹⁶ Cienc. Cult. vol.59 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2007. Disponível em:
http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000100019&script=sci_arttext Acesso em: 17 de novembro 2015.

A letra chegou a ter um **B** bem mais curto e repetitivo, sem a segunda estrofe. Além de eu ter trocado o verso “Você continua a se cortar?” por “Você desistiu de tentar?”, por ter achado pesado demais. Ironicamente, compus depois “O que eu já sei”, e após anos completei a sua letra, deixando a questão do suicídio muito mais explícita nesta outra canção. Fig. 36

ANTES

14 G C9 G

Vo-cê pas - sou no ves - ti - bu-lar? Vo-cê con - ti-nu-a a se cor - tar?

X

DEPOIS

25 G C9 G

Vo-cê pas - sou no ves - ti - bu-lar? Vo-cê de-sis - tiu de ten - tar?

Figura 36: diferença antes X depois da letra de Ex-conhecidos

As próximas mudanças são mais sutis, mas que demoraram para serem feitas, ocorreram a dois anos, e foram sugeridas pelos meus colegas e amigos que estavam tocando comigo então, Martin Weiler e Tamiris Duarte. Fui relutante até perceber que realmente as mudanças eram necessárias. Mais ou menos nesta época compus “Hoje a noite tem um show”, primeira faixa deste trabalho. Embora eu tivesse uma justificativa para o verso “mas só conseguiria falar”, pois o personagem (eu) estava nervoso/tímido e realmente não conseguia falar direito, por isso a letra emolada, ela realmente não soava bem, parecia um pouco português de Portugal e a compreensão do texto era muito difícil se não impossível. Fig.37

ANTES

Musical notation for the phrase "Mas só con - se-gui - ri - a fa-lar". The notation is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The melody is highly complex, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, and a final note that is a whole note. A yellow highlight is placed under the first note of the second half of the phrase. The lyrics "ci-so de vo-cê" are written below the first half of the staff, and "Mas só con - se-gui - ri - a fa-lar" are written below the second half.

X

DEPOIS

Musical notation for the phrase "Mas só con - se-gui - ri - a fa-lar". The notation is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The melody is significantly simplified compared to the "ANTES" version, consisting of fewer notes and a more regular rhythm. A vertical bar line separates the two halves of the phrase. The lyrics "ci-so de vo-cê" are written below the first half, and "Mas só con - se-gui - ri - a fa-lar" are written below the second half.

Figura 37: diferenças antes X depois adequação do texto em Ex-conhecidos

A segunda mudança proposta por ambos foi o acento da palavra dia. Antes o acento estava na letra A, criando uma cacofonia, o “dia bonito”, soava “diabo Nito”. Estranho pensar que eu nunca havia notado esse detalhe até então. Fig. 38

ANTES

Musical notation for the 'ANTES' version. It shows a melody in G major (one sharp) with a 4/8 time signature. The first measure has a chord of Am and the second measure has a chord of C. The lyrics are: Se - ri - a_um di - a bo - ni - to fi - ca.

X

DEPOIS

Musical notation for the 'DEPOIS' version. It shows a melody in G major (one sharp) with a 4/8 time signature. The first measure has a chord of Am and the second measure has a chord of C. The lyrics are: Se - ri - a_um di - a bo - ni - to fi - ca -.

Figura 38: diferenças antes X depois prosódia de Ex-conhecidos

A última mudança (e uma das que mais tive relutância para fazer) foi feita durante o processo de gravação da canção. Embora eu gostasse da sensibilização, a melodia estava em completo choque com a harmonia, algo muito incomum na canção popular e quase ninguém entenderia, achando apenas que eu havia desafinado. Fig.39

ANTES

Musical notation for the 'ANTES' version. It shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The chord is Fmaj7. The melody consists of quarter notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are 'ex co - nhe - ci - dos'.

X

DEPOIS

Musical notation for the 'DEPOIS' version. It shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The chord is Fmaj7. The melody consists of quarter notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are 'ex co - nhe - ci - dos'. The note 'ci' (C5) is highlighted in yellow.

Figura 39: diferenças antes X depois sensibilização em Ex-conhecidos

A textura nesta música tem um papel muito importante, pois vai crescendo aos poucos com a entrada de novos elementos. Na parte **A**, há apenas o violão e a voz.

Fig.40

The image displays a musical score for the song "A de Ex-conhecidos". It features a voice line and a guitar line (V.) in 4/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 68$. The score is divided into two sections, A and B. Section A starts at measure 1 and ends at measure 12. Section B starts at measure 13 and ends at measure 15. The lyrics are written below the notes, and chords are indicated above the guitar line. A yellow highlight is present on the first measure of the voice line.

Section A:

- Measure 1: Voice: Em to-do es-se tem - po me di-ga o que a - con - te - ceu. Chord: G6.
- Measure 2: Voice: Eu não sei mais quem sou. Chord: Fmaj7.
- Measure 3: Voice: O. Chord: G6.
- Measure 4: Voice: tem - po não é meu. Chord: G6.
- Measure 5: Voice: Tu - do mu-dou. Chord: G6.
- Measure 6: Voice: As - sim co-mo nós dois. Chord: G6.
- Measure 7: Voice: Não vou per - der mais u - ma re-la - ção. Chord: Fmaj7.
- Measure 8: Voice: Não vou dei - xar pa-ra de-pois. Chord: Fmaj7.
- Measure 9: Voice: A - go-ra são só lem - bran - ças. Chord: G6.
- Measure 10: Voice: Al-gum. Chord: G6.
- Measure 11: Voice: di - a fo - mos a - mi - gos. Chord: Fmaj7.
- Measure 12: Voice: Não gos - to mas ad - mi - to so - mos. Chord: Fmaj7.

Section B:

- Measure 13: Voice: ex - co-nhe - ci - dos. Chord: Fmaj7.
- Measure 14: Voice: Um dia a gen - te vai. Chord: C.
- Measure 15: Voice: se en - con - trar. Chord: D.

Figura 40: A de Ex-conhecidos

A partir do **B** o contrabaixo e a bateria (aqui ainda sutil, sem nenhum tipo de *groove*) incrementam a textura. Fig.41

The figure displays a musical score for the song 'Ex-conhecidos'. It is divided into three systems, each with a vocal line (V.) and a bass line (Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. A box labeled 'B' is placed above the first system, indicating the start of the bass and drum accompaniment.

System 1 (Measures 13-15):
 - **Measures 13-14:** Chords Fmaj7 and C. Lyrics: ex co-nhe - ci - dos. The bass line has a whole note F2.
 - **Measure 15:** Chord D. Lyrics: Um dia a gen - te vai se_en - con - trar. The bass line has a whole note D2.

System 2 (Measures 16-18):
 - **Measure 16:** Chord F. Lyrics: E ten - tar con - ver - sar. The bass line has a half note F2.
 - **Measure 17:** Chord Am. Lyrics: Se - ri - a_um di - a bo - ni - to fi - ca -. The bass line has a half note A2.
 - **Measure 18:** Chord C. The bass line has a whole note C2.

System 3 (Measures 19-22):
 - **Measure 19:** Chord D. Lyrics: ri - a sub - en - ten - di - do que de - ve - ri - a - mos vol - tar a ser a - mi - gos. The bass line has a half note D2.
 - **Measure 20:** Chord F. Lyrics: Eu ten - ta -. The bass line has a half note F2.
 - **Measure 21:** Chord Am. Lyrics: ri - a te fa - zer en - ten - der que eu pre - ci - so de vo - cê. The bass line has a half note A2.
 - **Measure 22:** Chord C. Lyrics: Mas só con - se - gui - ri - a fa - lar. The bass line has a half note C2.

Figura 41: **B** de Ex-conhecidos

No final da canção (**Czão**) atinge-se o ápice da canção, depois do solo de gaita, a textura fica muito polifônica e contrapontística, com a entrada de uma segunda voz e os arpejos no contrabaixo. Fig.42

Czão

34 C9 RUBATO G C9 G C9 G

V. Co-mo vo-cê es-tá? SOLO DE GAITA Vo-cê pas-sou no ves-ti-

V.

Bass CONVENÇÃO

40 C9 G

V. bu-lar? Vo-cê de-sis-tiu de ten-tar? Vo-cê pa-rou de fu-mar?

V. Eu só que-ri-a per-gun-tar Eu só que-ri-a per-gun-tar

Bass

42 C9 G

V. Eu só que-ri-a per-gun-tar Vo-cê a-in-da quer se

V. Eu só que-ri-a per-gun-tar Eu só que-ri-a per-gun-tar

Bass

Figura 42: Czão de Ex-conhecidos

5.10 O QUE EU JÁ SEI

A letra desta música foi escrita até a metade quando a compus, há alguns anos, sendo completada durante o processo de elaboração deste CD.

Foi escolhida para fechar o álbum, pois é a que tem o clima mais pesado, fechando o conceito de temporão. Se analisarmos de uma forma mais micro, sua própria estrutura também tem este sentido, devido a textura que se altera muitas vezes durante a canção, ficando mais densa ou esvanecendo.

O que eu já sei

Pra quê mentir

A grande marca em teu braço

Te contradiz

Por uma fuga

Ou calma

Não faz sentido, mas assim você justifica

“Eu até

Que gostaria mas não me adiantaria”

Isso é algo que eu nunca diria

Você

Me esconde o que eu já sei

Você não está bem

E não está disposta a mudar

Você

Com suas frases prontas

Preparadas para disparar pela sua boca

Você sabe que eu tenho razão

Pra quê fugir?

Não há como escapar

Do que está dentro de ti

No silêncio

Escuto um grito

“Fica comigo” quem sabe assim eu não desisto

Se você

Olhar bem na beira do abismo

Verá porque me parece atrativo

Você

Me esconde o que eu já sei

Você não está bem

E não está disposta a mudar

Você

Com suas frases prontas

Preparadas para disparar pela sua boca

Você sabe que eu tenho razão

A letra começa mais sutil, dando mais possibilidades para interpretações, e se confirma depois do primeiro **B**, quando fica claro que a música é sobre suicídio.

A textura tem um papel muito importante, pois acompanha a letra e todo o contexto do disco, vai ficando mais densa e pesada (com a entrada de mais instrumentos) ao longo da canção. Este arranjo foi elaborado em várias etapas: em casa sozinho, junto com a banda e durante a própria gravação, através de experimentações.

A música acaba apenas com a voz, embora a melodia chegue na resolução, a harmonia se mantém suspensa, gerando um estranhamento.

“CONCLUSÕES” - UM OLHAR MAIOR E APÓS

Proponho aqui uma análise do álbum como um todo. Para isso, criei uma tabela, inspirada nos moldes de Philip Tagg. Utilizei também três novos conceitos para a análise textual da canção, a partir da relação do indivíduo/personagem da música sendo eles:

- 1- Indivíduo com ele mesmo, sua relação consigo, seus sentimentos sobre sua própria pessoa, como se encara e se vê. Representado na tabela por I – I.
- 2- Indivíduo com outro indivíduo, como se relaciona com outro indivíduo, se relaciona com ele, os seus sentimentos sobre o próximo e como a relação é percebida. Representado na tabela por I – O.
- 3- Indivíduo com o mundo: como se relaciona com um sujeito maior, o mundo, a sociedade ou algum outro sujeito que seja maior que um mero indivíduo. Representado na tabela por I – M.

	Hoje a noite	Menina	Hey Man	Velho Medo	Todo Dia	Jovens	RealFake	Sam Bah	Ex-conhecidos	Já sei
Tonal.	Gm(Modal) Fim: G	A	A (modal) C#(modal)	C#m	Am	E	Gm G Gm	F#	G	Dm
Comp.	4/4 S	6/8	4/4	4/4	4/4	4/4 S	2/4	2/4	4/4	4/4
BPM	122	Φ A59 B64	70	115	57	120	Φ A60 B75 C66	60 – 85 - 122	73	75
Rel.	I – I	I - O	I – O	I – I	I – I	I – O	I – I	I – M	I – O	I - O
Tempo	N	N	A	N	N	N	A	N	A	A
Inst.	G/B/D Back.	G/B/D Back.	G/AC/B/D Back.	G/B/D	G/B/D	AG/B/D Back.	G/B/D	G/B/D Back.	AG/C/D/H Back.	P/C/D
Over	Solo		AC Solo	“Solo”			Voz E-bow	Solo		Orq.*
Grav.	A V	A V	A V	A V	A V	A V	A V	A V	S	S
Local	SOMA	SOMA	SOMA	SOMA ARCO	SOMA ARCO	SOMA	SOMA ARCO	SOMA	SOMA	SOMA Mub

Legenda:

Tonal : Tonalidade

Comp: Fórmula de compasso

S: *Shuffle Feel*

BPM: Batidas por minuto

Φ: gravada sem metrônomo

Rel.: Relação

Inst.: Instrumentação

Over.: Overdub

I – I: indivíduo com ele mesmo

I – O: indivíduo com outro

I – M: indivíduo com o mundo

N: nova (feita durante o curso)

A: antiga (feita antes do curso)

G: guitarra

B: baixo

D: bateria (drums)

AG: violão (acoustic guitar)

H: harmônica

C: contrabaixo acústico

P: piano

Back.: backings

“Solo”: pequeno demais para ser considerado um solo

Orq.*: um grande número de overdubs de contrabaixo, que soam como uma orquestra

A V: ao vivo

S: separados

As músicas foram gravadas mais ou menos na ordem em que aparecem no disco. Com exceção das duas últimas músicas, todas foram gravadas ao vivo, faltando apenas a voz e os solos. As que possuem ARCO como local tiveram as vozes gravadas no estúdio do Arco, mesmo local onde me preparei e fiz/faço aula de canto, com Luana Pacheco e fui gravado pela mesma e por Luciano Leães. O piano da última faixa foi gravado no estúdio Mubemol, com Gilberto Ribeiro.

A ideia inicial de gravar sem usar nenhum tipo de *overdub*, logo se perdeu. Esse preciosismo não fazia mais sentido, essa busca pela pureza. Um CD não soa como uma banda ao vivo, mesmo sendo um CD de um show gravado. Como coloca Byrne: “Nós ficamos tão acostumados ao som das gravações que nós realmente esperamos que um show ao vivo seja igual às gravações – seja de uma orquestra ou de uma banda pop – e

isso não faz nenhum sentido [...].”¹⁷ Mesmo assim, a sonoridade do álbum manteve-se a de trio tocando ao vivo, afinal, todas as faixas (com exceção das duas últimas) tiveram a parte instrumental gravada com todos tocando ao mesmo tempo.

Byrne vai além: “ A gravação... tenta ser algo... completamente confiável... alegando que captura exatamente o que escutamos, embora nossos ouvidos também não sejam confiáveis ou objetivos”.¹⁸

Há um limite, é claro de “bom senso” (entre aspas pois cada um tem sua estética e visão sobre sua arte) de quanto a tecnologia pode mudar um som, afinal “não existe tecnologia “neutra” ”¹⁹. Embora a “busca ilusória para “capturar” a realidade nunca morra”²⁰ é importante lembrar aos puristas que este purismo na verdade não importa tanto, pois o “realismo e a alma estão na própria música, e não nos ruídos e chiados das gravações antigas. ”²¹

Embora aqui seja um “fim”, acredito que a obra de arte está além do tempo. Ela é trabalhada e se transforma enquanto o artista vive e perdura mesmo depois de sua morte por outras pessoas. O processo criativo é infinito.

¹⁷ But we’ve grown so accustomed to the sound of recordings that we do in fact expect a live show to sound pretty much like a record – wheter it be an orchestra or a pop band – and that expectation makes no more sense now than it did then

¹⁸ Recording... pretends to be... a perfectly faithful... claims to capture exactly what we hear-though our hearing isn’t faithful or objective either.

¹⁹ “Neutral” technology does not exist

²⁰ The elusive quest for “capturing” reality never dies. PG83

²¹ Realness and soul lie in the music itself, not in the scratches and pops of old records. PG.125

REFERENCIAS COLOCAR EM ORDEM AFABÉTICA

BYRNE, David. **How Music Works**. San Francisco. Mcs Weeney's, 2013.

ENGELMANN, D. C. **O Futuro da Gestão de Pessoas: como lidaremos com a geração Y?**. 2009. Disponível em: <http://www.rh.com.br/>

ENDRINAL, Cristopher. **Form and Style in the music of U2**. Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 564, 2008. Disponível em: <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1394&context=etd>

HERRLEIN, Julio. **Uma forma de sentir o tempo: investigação sobre temporalidades em um portfolio de composições**. 2014. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/88683>

HUXLEY, Aldous. **O Contraponto**. Tradução de Érico Veríssimo e Leonel Vallandro. São Paulo, Editora Abril Cultura, 1982.

KUNDERA, Milan. **A Cortina: ensaio em sete partes**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

LETTTS, Marianne. **"How to Desapear Completely": Radiohead and the Resistant Concept Album**". Austin. The University of Texas, 2005. Disponível em: <https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2005/lettsm76116/lettsm76116.pdf>

RILKE, Rainer. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2013.

TAGG, Philip. **Music's Meaning, a modern musicology for non-musos**. Disponível em: http://www.academia.edu/11490161/Musics_Meanings_a_modern_musicology_for_non-musos

ULRICH, J. **GenXegesis: essays on alternative youth**. Madson: The University of Winsconsin Press, 2004. Disponível em: http://books.google.com/books?id=v10ZUR_Ca3EC&lpq=PA3&pg=PA3#v=onepage&q&f=false

Discografia:

SUPERTAMP. **Famous Last Words**. Rick Davies, teclado, voz e backing vocals, solo de gaita de boca em "It's Raining Again"; John Helliwell, saxofone, teclado; Roger Hodgson, guitarra, teclado, voz e backing vocals; Bob Siebenberg, bateria; Dougie Thomson, baixo. Nevada: A&M, c.1981. 1 CD (47min.).

THE BEATLES. **Abbey Road**. John Lennon, voz e backing vocals guitarra rítmica e solo, piano elétrico e acústico, órgão Hammond e sintetizador Moog, gerador de ruído branco e efeitos sonoros, percussão; Paul McCartney, voz e backing vocals guitarra rítmica, solo e baixo, piano elétrico e acústico, órgão Hammond e sintetizador Moog, efeitos sonoros,

wind chimes, palmas e percussão; George Harrison, backing vocals, guitarra solo, rítmica e baixo, órgão Hammond, harmonium e sintetizador Moog, palmas e percussão, voz principal (em "Something" and "Here Comes the Sun"); Ringo Starr, bateria e percussão, backing vocals; voz principal (em "Octopus's Garden"); George Martin, piano, harpsichord, órgão e harmonium, percussão; Billy Preston, órgão Hammond (em "Something" e "I Want You (She's So Heavy)"). Londres: Apple, c.1969. 1 CD (47min.)

THE BEACH BOYS. **Surfer Girl**. Al Jardine, backing vocals, baixo, palmas; Mike Love, voz, backing vocals, palmas, David Marks, guitarra rítmica, palmas, Brian Wilson, voz, backing vocals, baixo, piano, órgão, palmas; Carl Wilson, backing vocals, guitarra solo, baixo, palmas; Dennis Wilson, voz, backing vocals, bateria, palmas; Hal Blaine, bateria, percussão; Steve Douglas, saxofone tenor; Maureen Love, harpa. Los Angeles: Capitol, c.1963. 1 CD (25min.)

JOHN, Elton. **Too Low for Zero**. Elton John, teclado, voz e backing vocals; Davey Johnstone, guitarra, backing vocals, Dee Murray, baixo, backing vocals; Nigel Olsson, bateria, backing vocals; Ray Cooper, percussão em "Cold as Christmas (In the Middle of the Year)"; Skaila Kanga, harpa em "Cold as Christmas (In the Middle of the Year)"; Kiki Dee, backing vocals em "Cold as Christmas (In the Middle of the Year)"; Stevie Wonder, harmonica em "I Guess That's Why They Call It the Blues"; James Newton-Howard, arranjo de cordas em "One More Arrow". Montserrat: Geffen (US), Rocket (UK), c.1983. 1 CD (44min.)

QUEEN. **A Kind of Magic**. Freddie Mercury, voz e backing vocals, piano, sintetizadores, sampler em "One Vision", "Pain is So Close to Pleasure" e "Friends Will Be Friends; Brian May, guitarra, backing vocals, voz principal em "Who Wants to Live Forever", teclado em "One Vision" e "Who Wants to Live Forever", programação em "Who Wants to Live Forever"; Roger Taylor, bateria, bateria eletrônica em "One Vision", backing vocals, teclados em "A Kind of Magic" e "Don't Lose Your Head", programação em "One Vision" e "Don't Lose Your Head"; John Deacon, baixo, guitarra em "Pain is So Close to Pleasure", "Friends Will Be Friends" e "Don't Lose Your Head", teclado em "One Year of Love" e "Pain is So Close to Pleasure", sampler e programação em "One Year of Love" e "Pain is So Close to Pleasure"; Spike Edney, teclado em "Friends Will Be Friends" e "Don't Lose Your Head"; Joan Armatrading, vocais acidentais em "Don't Lose Your Head"; Steve Gregory, saxofone alto em "One Year of Love"; Lynton Naiff, seção de cordas arranjada e regida em "One Year of Love"; National Philharmonic Orchestra em "Who Wants to Live Forever?" arranjada por Michael Kamen e May e conduzida por Kamen. Munique, Montreux e Londres: EMI/Parlophone – Capitol/Hollywood (US), c.1986. 1 CD (54min.)

RED HOT CHILLI PEPPERS. **Stadium Arcadium**. Flea, baixo, backing vocals, trompete; John Frusciante, guitarra, backing vocals, teclado; Anthony Kiedis, voz; Chad Smith, bateria e percussão; Natalie Baber, Mylissa Hoffman, Alexis Izenstark, Spencer Izenstark, Dylan Lerner, Kyle Lerner, Gabrielle Mosbe, Monique Mosbe, Sophia Mosbe, Isabella Shmelev, Landen Starman, Wyatt Starkman, backings vocals em "We Believe"; Michael Bulger, trombone em "Turn It Again"; Lenny Castro, percussão; Paulinho da Costa, percussão; Richard Dodd, violoncelo em "She Looks to Me"; Emily Kokal, vocal no refrão em "Desecration Smile"; Billy Preston, clavinet em "Warlocks"; Omar Rodríguez-López, solo de guitarra em "Especially in Michigan; Brad Warnaar, corne inglês em "Stadium

Arcadium". Los Angeles: Warner Bros, c.2006. 2 CDS (122 min.)

ALABAMA SHAKES. **Boys & Girls**. Zac Cockrell – baixo, backing vocals, guitarra; Heath Fogg, guitarra, backing vocals, percussão; Brittany Howard, voz, guitarra, piano, percussão; Steve Johnson, bateria, percussão, backing vocals; Paul Horton, Farfisa e Rhodes em "Rise to the Sun", piano e órgão em "I Ain't the Same"; Micah Hulscher, piano e órgão em "I Found You" e "Hang Loose"; Mitch Jones, órgão em "Heartbreaker"; Ben Tanner – piano e órgão em "Be Mine". Nashville: ATO(US) – Rough Trade (UK), c.2011. 1 CD (38min.)

ANEXOS

Hoje à noite tem um show

Hoje à noite tem um show

Lair Raupp
16/05/2015

Intro

♩ = 120
Gm Bb F C

Voice

Voice

Voice

E. Bass

WALKING BASS

A

6 Gm Bb F C Gm

V. Ho-je à noi - te tem um show uns ca-ras le-gais vão to - car um rock and roll De-ssa vez ju-ro

V.

V.

E. Bass

11 F C Gm

V. que vou ir dei - xar de ser bun - dão e sa - ir da-qui Não te - nho na - da

V.

V.

E. Bass

15 **Bb** **F** **C** **Gm**

V. *a per - der só o té - dio a tris - te - za e e - ssa sen - sa - ção bla - sé Che - ga de di - zer que é*

V.

V.

E. Bass

19 **F** **Ab**

V. *mui - ta mão Se eu fi - car em ca - sa não vai a - con - te - cer na - da*

V.

V.

E. Bass

B 23 **Eb** **Bb** **F** **C**

V. *Eu vou sa - ir tal - vez quem sa - be, a - té pos - sa me di - ver - tir*

V. *Eu vou sa - ir*

V. *Eu vou sa - ir*

E. Bass

28 **Eb** **Bb** **F** **C**

V. *Eu vou sa - ir de - ssa ca - ver - na on - de tan - to me es - con - di*

V.

V.

E. Bass

49

C Gm Bb

quan - do che - gar lá Qual - quer coi - sa to com ce - lu - lar

V. V. V. E. Bass

52

F D7 B Eb Bb

Vol - to de tá - xi ou es - pe - ro_o Sol sur - gir Eu vou sa - ir

V. V. V. E. Bass

57

F C Eb Bb

tal - vez quem sa - be a - té po - ssa me di - ver - tir Eu vou sa - ir

V. V. V. E. Bass

61

F C Ab

de - ssa ca - ver - na on - de tan - to me es - con - di

V. V. V. E. Bass

32 Ab **A** Gm Bb F

V. p

V.

V.

E. Bass

37 C Gm Bb F

V. Ho - je à noi - te tem um show Não me im - por - ta se é lon - ge de

V.

V.

E. Bass

41 C Gm Bb F

V. qual - quer jei - to eu vou Se não ti - ver ca - ro - na pra pe - gar Eu pe - go meu tri e o bu -

V.

V.

E. Bass

45 C Gm Bb F

V. são vai me le - var Não me per - gun - te co - mo vou vol - tar Eu tam - bém não sei Ve - jo

V.

V.

E. Bass

65 **C**
Gm

V. Ho-je à noi - te tem um show

V.

V.

E. Bass

72 C Gm Bb F C

V. Ho - je à noi - te tem um show

V.

V.

E. Bass

77 Gm Bb F

V. Ho - je à noi - te tem um show

V.

V.

E. Bass

80 C G

V.

V.

V.

E. Bass

Menina Moderna

Menina Moderna

Lair Raupp
24/03/2015

Intro
♩ = 90
E7

A
A F#m A

Tenor

Tenor

Tenor

6 F#m D Dm A F#m

T. lin - gua E - la quer um ci - ga - rro ou qual - quer be - bi - da

T.

T.

11 A F#m A F#m A F#m

T. In - de - pen - den - te vi - ve só so - zi - nha Se des -

T.

T.

17 D Dm A F#m A

T. man - cha por qual - quer ca - ra de qual - quer ban - di - nha

T.

T.

B

22 F#m D5 C#5 F#m F#7

T. Me - ni - na, não vá se_en - ga - nar vo - cê não con - se - gue li - dar com tu - do

T.

T.

30 D5 C#5 F#m F#7

T. Me - ni - na não vá se_en - ga - nar não é só por - que_c - le te_es - cre -

T. No seu co - ra - ção

T. No seu co - ra - ção

37 E° G° Bm D Dm **A**

T. veu que quer di - zer que vai du - rar pra sem - pre nem que tu te - nha que dar

T.

T.

44 F#m A F#m A F#m A

T. In - de - pen - den - te do - na da pró - pria

T.

T.

50 F#m D Dm A F#m A

T. vi - da tem a fa - cul - da - de pa - ga pe - la fá - mí - lia

T.

T.

56 F#m A F#m A F#m D

T. In - te - li - gen - te re - bel - de in - for - ma - da e crí - ti - ca não faz na - da

T.

T.

62 Dm A F#m A F#m **B** D5

T. só re - cla - ma da mí - dia Me - ni - na,

T.

T.

68 C#5 F#m F#7

T. não vá se en - ga - nar vo - cé não pre - ci - sa mos - trar um ou - tro al Me -

T. Al - guém que não vo -

T. Al - guém que não vo -

75 D5 C#5 F#m F#7 E°

T. ni - na não vá se en - ga - nar teus so - nhos lin - dos de pa - pel não vão se es -

T. cé

T. cé

82 G° Bm D Dm **A**
 A

cre - ver com um giz mas sim se tu co - rrer a - trás

88 $F\sharp m$ A $F\sharp m$ A $F\sharp m$ A

tu co - rrer a - trás

94 $F\sharp m$ A $F\sharp m$ A $F\sharp m$ A

tu co - rrer a - trás

Hey Man

Hey Man

Lair Raupp
27/03/2015

Intro
♩ = 70

E E#9 E9 A A7sus4 A7 E E#9 E9

Hey man, can i talk to

7 A7 A7sus4 A7 E E#9 E9 A7

you? Hey man, why do you do what you do?

B

12 A7sus4 A7 E E#9 E9 A7

Why did you wa ke_up? It was a good dream

16 A7sus4 A7 E

I ain't fa kin

The musical score is written for guitar and voice. It consists of four systems of music. The first system is an 'Intro' section with a tempo of 70. It features guitar chords: E, E#9, E9, A, A7sus4, A7, E, E#9, E9. The vocal line starts with 'Hey man, can i talk to'. The second system starts at measure 7 with chords A7, A7sus4, A7, E, E#9, E9, A7. The vocal line continues with 'you? Hey man, why do you do what you do?'. The third system starts at measure 12 with chords A7sus4, A7, E, E#9, E9, A7. The vocal line continues with 'Why did you wa ke_up? It was a good dream'. The fourth system starts at measure 16 with chords A7sus4, A7, E. The vocal line continues with 'I ain't fa kin'. The score is written for Tenor (T) and Bass (B) voices, with guitar chords indicated above the staff.

18 **C**
 E#9 E9 A7 A7sus4 A7 F#7 11 C# F#7 11 C#

T. I'm still as - leep
 Hey man
 Hey man

25 F#7 11 C# F#7 11

T. Hey man Hey
 Hey man Hey
 Hey man Hey

28 **D**
 C# F#7 11 C# F#7 11 C# F#7 11

T. man I wan - na get back I di - dn't for - get Did you? I
 man
 man

34 **SOLO**
 C# F#7 11 C# F#7 11

T. wa nna feel some doors on my face
 T.
 B.

38 **D**

C# F#7 11 C# C# F#7 11

I wa nna get back

43

C# F#7 11 C# F#7 11 C#

I di dn't for get Did you? I wa nna feel some doors

48 **C**

F#7 11 C# F#7 11 C# F#7 11 C#

on my face

Hey man

54

F#7 11 C# F#7 11 C# F#7 11

Hey man BRAKE Hey

Hey man Hey man Hey

Hey man Hey man Hey

O Velho medo Talvez

O Velho Medo Talvez

Lair Raupp
05/04/2014**Intro**♩ = 116
C#m7

Voice

E. Bass

A

C#m7

V.

E. Bass

Es- que - ci, es- que - ci de com - por De- sa - pren - di

8

V.

E. Bass

a li - dar com a dor

11

V.

E. Bass

Eu pre - ci - so de mais pa - la - vras Não que -

B

F#m

G#

V.

E. Bass

ro u - sar as e - rra - das Vo - cê diz que não tem co - mo sa - ber

21

C#m7

F#m

V.

E. Bass

Que só o tem -

24 **C**
 G# C#5 E5 B5
 V. poi - rá di - zer Eu nun - ca con - se - gui a - pren - der a li -
 E. Bass

28 G# C#5 E5 B5
 V. dar com tal - vez Se - rá que a - pos - tei bem? Se - rá que vou me a - rre - pen - der?
 E. Bass

32 G# C#5 E5 B5 G#
 V. No mo - men - to tu - do é in - cer - to BREAK Ex - ce - to vo - cé
 E. Bass

37 **A** **A'**
 C#m7 C#m7
 V. En - tão cha -
 E. Bass

40
 V. me os meus a - mi - gos Di - ga lhes que es - tou per - di -
 E. Bass

45
 V. do E - les tam - bém não es - tão
 E. Bass

51 **B**
 F#m
 V. Se - rá que fin - gem que não? O me - do é mais for -
 E. Bass

56 G# C#m7

V. 

E. Bass 

te com a so-li - dão

59 C' C#5 E5

V. 

E. Bass 

De-rru - ba o me - do com a u - ni - ão Eu nun - ca con - se - gui

63 B5 G# C#5 E5

V. 

E. Bass 

a - pren - der a li - dar com tal - vez Se - rá que a - pos - tei bem?

67 B5 G#

V. 

E. Bass 

Se - rá que vou me a - rre - pen - der?

69 C#5 E5 B5

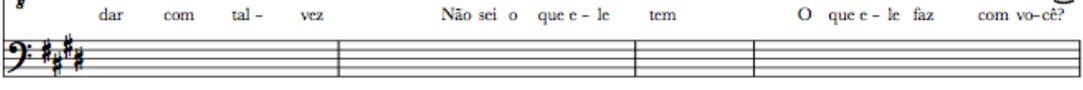
V. 

E. Bass 

Eu nun - ca con - se - gui a - pren - der a li -

72 G# C#5 E5 B5

V. 

E. Bass 

dar com tal - vez Não sei o que e - le tem O que e - le faz com vo - cê?

76 G# C#m7 A

V. 

E. Bass 

29 **Dm** **B7** **B**
Em
 V. "Dei - xa pra_a - ma-nhã" "Me - lhor es - pe - rar" Pro - me - ssas di - á - rias sem - pre as

33 **G** **Am** **B7**
 V. mes - mas po - rém sem - pre fa - lhas Eu me en - ga - nei mais u - ma vez Men -

36 **Em** **G** **Am** **B7**
 V. tí - ras cri - a - das por mim na mi - nha sa - la Pra não vi - ver Eu a - cre - di - to sem que - rer

40 **C**
Am7 9 **Em7** **Dm** **G**
 V. 

45 **Am9**
 V. **BUMBO**
 To - do di - a_eu a - cor - do To - do di - a_eu a - cor - do To - do di - a_eu a - cor - do

48 *Rallentando/Rubato* **Am9**
 V. To - do di - a_eu a - cor - do

Jovens Caseiros

Jovens Caseiros

Lair Raupp
21/05/2015

A

$\text{♩} = 117$

Voice

Voice

Voice

E. Bass

5

V.

V.

V.

E. Bass

B

V.

V.

V.

E. Bass

F#m

E - la só a - cor - da de pois do me - io di - a não por
cau - sa de fes - ta, mui - to me - nos de be - bi - da E - la fi - ca na in - ter - net e
esque - ce da vi - da E - la é di - fe - ren - te das ou - tras gu - ri - as E - la pre - fe - re

12 **A** **B'**

BRAKE

V. *se di-ver - tir em ca - sa* *E - la só quer sa - ir*

E. Bass *B E A₃ E A₃ F#m*

16 **C**

V. *Uma piz - za - ri - a um ci - ne - ma ou um show ba - ca - na* *To - mar sor - ve - te vi - a -*

E. Bass *B*

20 **B** BRAKE + UNÍSONO

V. *jar com quem se a - ma* *E - e - sse ca - ra* *E - e - sse ca - ra*

E. Bass

26 **A**

V. *E - le só a - cor - da pra não des - per - di - çar to - do tem - po que tem*

E. Bass *E A₃ E A₃*

30

V. *pa - ra a - pro - vei - tar Ler um liv - ro ou to - car vio - lão Es - cu - tar uma ban - da no - va com uma*

E. Bass

34 **B** **A**

V. *ve - lha can - ção E - le pre - fe - re se di - ver - tir em ca - sa*

E. Bass *F#m B E A₃*

38 **B'** **C'**

V.
 E - le só quer sa - ir
 Uma ou - tra ca - sa um vi - deo -

E. Bass
 E A F#m B

42

V.
 ga - me ou um show ba - ca - na
 Re - cla - mar da fal - ta que sen - te de quem a - ma

E. Bass
 F#m A E B F#m A F#m

46

V.
 E - es - se ca - ra
 E - es - se ca - ra
 E - es - se ca - ra sou

E. Bass
 B F#m B F#m B

60

F#m A E B F#m A

V. *ne - ma ou um show ba - ca - na To - mar sor - ve - te vi - a - jar com quem se a - ma*

V. *se ja in tí - mo se ja in tí - mo*

V. *A ssim co mo eu A ssim co mo eu*

E. Bass

63

E B F#m A E B

V. *Uma ou - tra ca - sa uns bons a - mi - gos que são pre - ci - sos na - da que não*

V. *se ja in tí - mo*

V. *A ssim co mo eu*

E. Bass

66

F#m A

V. *se - ja in - tí - mo*

V. *se ja in tí - mo*

V. *A ssim co mo eu*

E. Bass

Instrumentos saem um de cada vez
vozes permanecem

The Real/Fake Thing

The RealFake Thing

Composer
Date

INTRO

$\text{♩} = 80$
Gm D/F# F C5 Eb5

Voice

Voice

E. Bass

6 D5 D5 **A** Gm D F

V. Ja - ne - las A -

V.

E. Bass

12 C5 Eb5 D5 Gm D

V. ber - tas pra vo - cê o - lhar va - zî - as e be - las Um li - vro

V.

E. Bass

19 F C5 Eb5 D5

V. de his - tó - rias que eu não quis con - tar Não fa - ça a - qui - lo que fa - ço co - mi - go

V.

E. Bass

24 **A'**

Gm ³ D F C Eb

V. Fan - ta - si - a mú - si - ca ou po - e - si - a é o mí - ni - mo que eu de -

V.

E. Bass

ENTRA A GUITARRA

30 D Gm D F C

V. ve - ri - a ga - nhar E_a tem - pos a - in - da ten - to dis - cer - nir o

V.

E. Bass

37 **B**

Eb5 D5 Gm ^{♩ = 80} D/F# F

V. bom do ru - im há u - ma res - pos - ta? accelerando

V.

E. Bass

DISTORÇÃO

44 C5 Eb5 D5 Gm ^{8va} D/E#

V. FALSETE You are ly - ing to your -

V.

E. Bass

51 F C5 Eb5 D5 D5

V. self you're ly - ing to your - self you are ly - ing

V.

E. Bass

57 D5 B' Gm D/F# F C5 Eb5

V. I know I know but I di - dn't know How

V.

E. Bass

63 D5 D5 A Gm D/F#

V. far we would go I rallentando

V.

E. Bass

69 F C5 Eb5 D5

V.

V.

E. Bass

74 **C** $\text{♩} = 70$

V. **D5** **G** **C** **D** **G** **C**

"Não dói tu-do bem" "Tu-do na paz" "Não há com

V.

E. Bass

81 **D** **G** **C** **D** **G**

que se preo - cu - par" "As pes - so - as mu - dam" "Eu me_ar - re - pen - di" "Eu

V.

V.

E. Bass

88 **A** $\text{♩} = 60$

C **D** **Gm** **D/F#** **F**

sou fe - liz"

V.

V.

E. Bass

94 **C5** **Eb5** **D5** **D5**

acclerando

V.

V.

E. Bass

99 $\text{♩} = 80$
8va

V. *3*
 You are ly - ing to your - self you're ly - ing to your - self you are ly -

V.
 You are ly - ing to your - self you are ly -

E. Bass

105 *1.* *2.* *8va*

V. ing *3*
 You are ly - ing to your -

V. I know I know but I

E. Bass

110 *1.*

V. self you're ly - ing to your - self you are ly - ing

V. di-dn't know far we would go *1.*

E. Bass

A
 $\text{♩} = 80$
2. Gm D/F# F C5

V. *rallentando*

V.

E. Bass

Sam Bah

Sam Bah

Lair Raupp
08/07/2015

Intro

$\text{♩} = 60$ $F\sharp\text{maj}7$ $G\sharp\text{m}7$

Voice

Snare Drum

6 $C\sharp 7 9$ $F\sharp\text{maj}7$

V.

Snare

A

11 $F\sharp\text{maj}7$ $G\sharp\text{m}7$

V.

Snare

Sei que não sou um gran - de can - tor, mas me es - cu - te por fa - vor

BREAK

15 $C\sharp 7 9$ $F\sharp\text{maj}7$ $F\sharp\text{maj}7$

V.

Snare

Sei que de-ve-ria es-tar quie - to to-can-do ³gui - tar - ra **GUITARRA** Se mais al-guém me per -

20 $G\sharp\text{m}7$ $C\sharp 7 9$

V.

Snare

gun - tar, mas no que tu tra - ba-lha ju-ro que não res - pon - do por

25 $F\sharp\text{maj}7$ $F\sharp\text{maj}7$ $G\sharp\text{m}7$

V.

Snare

mim Che - ga de le - tras po - lí - ti - cas se a gen - te não se ju - tar

B

31 *C#7 9* *F#maj7* *F#7* *Bmaj7* *G##*

V. po-de ter cer - te - za que na - da vai mu-dar Eu in-ven - tei gos - tar de sam - ba

Snare

37 *A##* *D#m7* *G#m7* *C#7 9* *F#maj7* *F#7*

V. Só pra ter a frus - tra - ção de não sa - ber sam - bar Eu in - ven -

Snare

43 *Bmaj7* *G##* *A##* *D#m7* *G#m7*

V. tei gos - tar de sam - ba Só pra ter a frus - tra - ção de não sa - ber

Snare

ACELERA

48 *C#7 9* *C#7 9* *F#maj7* *C#7 9* *F#maj7* *A'*

V. sam - ba Des - li - go a tv e o rá - dio eu nem

Snare

54 *G#m7* *C#7 9* *F#maj7*

V. que - ro ver o jor - nal sei que mui - to do que fa - lam não é re - al U - ma

Snare

60 *F#maj7* *G#m7*

V. bun - da poe mui - ta gen - te em fren - te a u - ma te - la nin - guém quer sa - ber de coi - sa sé - ria es -

Snare

64 *C#7 9* *F#maj7* *F#maj7*

V. ta - mos o - cu - pa - dos de - mais pa - ra pen - sar "Le - van - ta do so - fá é ho - ra de a -

Snare

69 *G#m7* *C#7 9*

V. cor - dar os ve - lhos me per - do - em mas vou ter que fá - lar o sam - ba na ver - da - de é mui -

Snare

B'

73

V. $F\sharp maj7$ $F\sharp 7$ $Bmaj7$ $G\sharp\flat$ $A\sharp\flat$

to rock n' roll Eu in-ven - tei gos - tar de sam - ba Só pra ter a frus -

Snare

79

V. $D\sharp m7$ $G\sharp m7$ $C\sharp 7 9$ $F\sharp maj7$ $F\sharp 7$ $Bmaj7$

tra - ção de não sa - ber sam - bar Eu in-ven - tei gos - tar de

Snare

ACELERA

85

V. $G\sharp\flat$ $A\sharp\flat$ $D\sharp m7$ $G\sharp m7$ $\text{♩} = 122$

sam - ba Só pra ter a frus - tra - ção de não sa - ber

Snare

B''

91

V. $Bmaj7$ $G\sharp\flat$ $A\sharp\flat$ $D\sharp m7$ $G\sharp m7$ $C\sharp 7 9$

sam - bar

Snare

Solo

98

V. $F\sharp maj7$ $F\sharp 7$ $Bmaj7$ $G\sharp\flat$ $A\sharp\flat$ $D\sharp m7$

Snare

104

V. $G\sharp m7$ $C\sharp 7 9$ $F\sharp maj7$ $F\sharp 7$ $Bmaj7$ $G\sharp\flat$

Snare

110

V. $A\sharp\flat$ $D\sharp m7$ $G\sharp m7$ $C\sharp 7 9$ $F\sharp maj7$

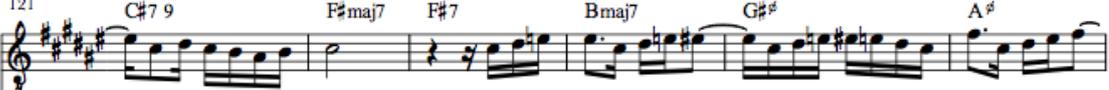
Snare

BRASILEIRINHO

115 F#7 Bmaj7 G#m7 A# D#m7 G#m7

V.  Snare 

121 C#7 9 F#maj7 F#7 Bmaj7 G#m7 A#

V.  Snare 

127 D#m7 G#m7 C#7 9 F#maj7 F#7 Bmaj7

V.  Snare 

133 G#m7 A# D#m7 G#m7 C#7 9 F#maj7

V.  Snare 

139 F#7

V.  Snare 

145

V.  Snare 

Ex-conhecidos

Ex-conhecidos

Composer
Date

A

$\text{♩} = 08$

G6 Fmaj7

Voice

Em to-do es-se tem-po me di-ga o que a - con - te - ceu Eu não sei mais quem sou O

Voice

Bass

5

G6

V.

tem - po não é meu Tu - do mu - dou As - sim co - mo nós dois Não vou per -

V.

Bass

8

Fmaj7 G6

V.

der mais u - ma re - la - ção Não vou dei - xar pa - ra de - pois A - go - ra são só lem - bran - ças Al - gum

V.

Bass

11

Fmaj7

V.

di - a fo - mos a - mi - gos Não gos - to mas ad - mi - to so - mos

V.

Bass

13 **B**

Fmaj7 C D

V. ex co-nhe-ci-dos Um dia a gen-te vai se_en-con-trar

V.

Bass

16 F Am C

V. E ten-tar con-ver-sar Se-ri-a_um di-a bo-ni-to fi-ca-

V.

Bass

19 D F Am

V. ri-a sub-en-ten-di-do que de-ve-ri-a-amos vol-tar a ser a-mi-gos Eu ten-ta-

V.

Bass

22 C D

V. ri-a te fa-zer en-ten-der que_eu pre-ci-so de vo-cê Mas só con-se-gui-ri-a fa-lar

V.

Bass

25 **C**

G C9 G

V. Vo-cê pas-sou no ves-ti-bu-lar? Vo-cê de-sis-tiu de ten-tar? Vo-cê pa-rou de fu-mar?

V.

Bass

28 C9 G C9

V. Eu só que - ri - a per - gun - tar Vo - cê a - in da quer se mu - dar? Quan - do vo - cê vai

V.

Bass

31 G G

V. vol - tar? Vo - cê não quer mais se _ a - pai - xo - nar? Eu só que - ri - a per - gun - tar

V.

Bass

34 C9 RUBATO G C9 G C9 G **Czão**

V. Co - mo vo - cê es - tá? SOLO DE GAITA Vo - cê pas - sou no ves - ti -

V.

Bass CONVENÇÃO

40 C9 G

V. bu - lar? Vo - cê de - sis - tiu de ten - tar? Vo - cê pa - rou de fu - mar?

V. Eu só que - ri - a per - gun - tar Eu só que - ri - a per - gun - tar

Bass

42 C9 G

V. Eu só que - ri - a per - gun - tar Vo - cê a - in da quer se

V. Eu só que - ri - a per - gun - tar Eu só que - ri - a per - gun - tar

Bass

44 C9 G

V. mu-dar? Quan - do vo - cê vai vol - tar? Vo-cê não quer mais se_a - pai -

V. Eu só que - ri - a per - gun - tar Eu só que - ri - a per - gun - tar

Bass

46 G

V. xo-nar? Eu só que - ri - a per - gun - tar Vo-cê pas - sou no ves - ti

V. Eu só que - ri - a per - gun - tar Eu só que - ri - a per - gun - tar

Bass

48 G C9 G

V. gun - tar Co-mo vo-cê es-tá?

V. CONVENÇÃO

Bass

O que eu já sei

O que eu já sei

Composer
Date

INTRO

$\text{♩} = 77$

Voice

Piano

Bass

Bass

arco

5

V.

Ph.

Bass

Bass

A

9

V. *f* Pra quê men - tir? A gran - de mar -

Pn.

Bass

Bass

12

V. ca em teu bra - ço te con - tra - diz Por u - ma fu - ga ou

Pn.

Bass

Bass *pizz.*

15

V. cal - ma - ri - a não faz sen - ti - do mas a - ssim vo - cê jus - ti - fi - ca

Pn.

Bass

Bass

18

V. *Eu a - té que gos - ta - ri - a mas não me a - di - an - ta -*

Pn.

Bass

Bass *arco*

20

B

V. *ri - a i - sso é al - go que eu nun - ca di - ri - a Vo - cê me es -*

Pn.

Bass

Bass *arco*

23

V. *con - de o que eu já sei vo - cê não es - tá bem e não es - tá dis - pos - ta a mu - dar*

Pn.

Bass

Bass

26

V. Vo-cê Com su-as fra - ses pron - tas pre - pa - ra - das pa - ra dis - pa - rar pe - la sua bo -

Pn.

Bass

Bass

29

V. ca Vo-cê sa - be que eu te - nho ra - zão

Pn.

Bass

Bass

33

V. 1. 2. **A** Pra quê fu - gir?

Pn.

Bass

Bass

37

V. Não há co - mo_es - ca-par do que_es - tá den - tro de ti

Pn.

Bass

Bass

40

V. No si-lên - cio, es - cu-to_um gri - to fi - ca co - mi - go quem sa-be_as - sim eu não de-sis -

Pn.

Bass

Bass

pizz.

43

V. to Se vo-cê o - lhar bem na bei - ra do a - bis -

Pn.

Bass

Bass

arco

46 **B**

V. *mo ve-rá por quê me pa-re-ce_a - tra - ti - vo Vo-cê me es -*

Pn.

Bass

Bass arco

49

V. *con - de o que eu já sei vo-cê não es-tá bem e não es-tá dis - pos - ta a mu-dar*

Pn.

Bass

Bass

52

V. *Vo-cê Com su-as fra - ses pron - tas pre - pa - ra-das pa-ra dis - pa - rar pe-la sua bo -*

Pn.

Bass

Bass

55

V. ca Vo-cê sa-be que eu te-nho ra-zão

Pn.

Bass

Bass

60

V.

Pn.

Bass

Bass

The image shows a musical score for measures 55 to 60. Measures 55-59 contain a vocal line (V.) with lyrics 'ca Vo-cê sa-be que eu te-nho ra-zão' and piano accompaniment (Pn.) consisting of a treble and bass clef staff. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. Below the piano part are two bass staves. Measures 60-64 are empty staves for all instruments, indicating a section of silence or a full rest.