

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

Madalena Rasslan Fischer

**Manancial: da nascente ao mar**

Uma narrativa musical pelo interior da canção

Porto Alegre

2021

Madalena Rasslan Fischer

**Manancial: da nascente ao mar**

Uma narrativa musical pelo interior da canção

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

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Prass

Porto Alegre

2021

Fischer, Madalena Rasslan

Manancial: da nascente ao mar Uma narrativa musical pelo interior da canção / Madalena Rasslan Fischer. -- 2021.

84 f.

Orientadora: Luciana Prass.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Arranjos Vocais. 2. Música Popular. 3. Água. 4. Narrativa. I. Prass, Luciana, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Como não poderia deixar de ser, inicio este texto agradecendo aqueles que me incentivaram e fizeram com que este trabalho não só deixasse de ser uma ideia para se transformar em algo material, mas que estiveram comigo durante todo o processo, participando ativamente em todos os aspectos desta investigação e também da vida. Começo então agradecendo as duas mulheres com quem dividi a vida no decorrer destes anos:

Minha mãe, Simone Rasslan, que tanto de perto quanto de longe não deixou de ler uma linha ou de ouvir uma nota do que aqui construí. Não somente neste trabalho mas desde as minhas primeiras palavras. Deixo Conceição Evaristo falar por mim:

*Foi mãe que me fez sentir as flores  
amassadas debaixo das pedras;  
Os corpos vazios rente às calçadas  
e me ensinou, insisto, foi ela,  
a fazer da palavra artifício  
arte e ofício do meu canto,  
da minha fala<sup>1</sup>*

A segunda mulher que agradeço é à Anna Laura, minha namorada e parceira que está vivendo, literalmente, todos os dias ao meu lado e ainda encontramos espaço para ser felizes e tentar criar sentido no mundo doido dos últimos anos.

Agradeço imensamente à minha orientadora Luciana Prass, que junto com essas duas mulheres, foi quem navegou junto a mim os caminhos tortuosos desta pesquisa e nunca desacreditou que poderíamos finalizá-la.

Ao Gustavo Pereira e ao Wendel Fey agradeço pelo ouvido atento e a vontade de participar deste projeto trabalhando na edição (mixagem e masterização respectivamente) das canções.

Agradeço à Ana Fridman e à Celina Alcântara, por aceitarem participar como banca deste projeto. À Ana, pelas palavras essenciais na avaliação do projeto, que me levaram a repensar não só como escrevia esta pesquisa mas como me deixo ver como pessoa. À Celina, pela escuta atenta às primeiras ideias que tive e o olhar certo ao indicar leituras que se encaixaram tão bem neste trabalho. Principalmente por proporcionar o encontro com a história de *Sabela (é a personagem)* no livro de Conceição Evaristo.

---

<sup>1</sup> Conceição Evaristo, *Poemas da Recordação e outros movimentos*, 2017, p.80



Ao meu grupo de orientação agradeço à Beatriz Vieira, Júlia Pianta e Stefania Johnson pelos momentos de troca em nossas reuniões, que mesmo sendo feitas à distância proporcionaram novas perspectivas à pesquisa, além de carinho e incentivo.

Por fim, agradeço à Universidade do Rio Grande do Sul, que promove, mesmo em tempos tão difíceis de pandemia, ensino superior, gratuito e de excelência. Viva ao ensino público!

*Diário de bordo, 13/03/2020.*

*Este trabalho não saiu assim em um dia específico ou de uma ideia específica.*

*Pelo menos eu acho. Se saiu, fica aí pra quem ler entender.*

*Eu acredito que tenha vindo a partir de toda minha vida. Mesmo que curta até agora.*

*A água é uma constante que observo na minha história.*

*É, pra muita gente, uma coisa daquelas misteriosas. Quando se é criança a imaginação e a magia não se separaram do corpo, ainda a água tem tudo aquilo de um universo pra se conhecer. Acho que não perdi isso. E talvez por isso, essas canções me vem ao encontro. Não as procurei, não acredito. Elas sempre fizeram parte do meu imaginário, em algum cantinho. E agora tentei me expressar através delas, pelo meio que posso, o cantar.*

*"Andei por andar andei e todo caminho deu no mar..." (Dorival Caymmi, 1954)<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Música de Dorival Caymmi: *Quem vem pra Beira do Mar*. Esta é a faixa de número 1 do disco lançado em 1954 em formato LP, e em 2000 em formato CD, pela gravadora: Odeon. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/cancoes-praieiras>> Acesso em: 02/03/2021

## **RESUMO**

Esta monografia de graduação em música popular teve como objetivo a idealização, criação e produção de arranjos gravados de algumas canções da música popular brasileira, nas quais compositores e intérpretes de diversas regiões do país - com empenho de representar, através da música, múltiplas identidades brasileiras - dedicam-se ao elemento "água". Neste memorial, foi feita uma reflexão sobre o processo de criação dos arranjos destas canções, por meio de registros escritos e de áudio, além da teorização sobre algumas das relações entre canção/narrativas e voz/processos de criação, tendo a água e o Brasil como temas-guias do trabalho. Como inspiração e ação poética para a elaboração dos arranjos e da escrita, foi proposto vincular as canções a textos literários. Intérpretes e compositores como Mônica Salmaso e Milton Nascimento são material potente para a análise, articulados aos pensamentos de autores como Paul Zumthor, Walter Benjamin e a outros textos literários e musicais.

Palavras-chave: Música Popular. Voz. Arranjos Vocais. Água. Narrativa.

## **ABSTRACT**

The goal of this graduation project about popular music was the conception, creation and production of musical arrangements of some Brazilian popular music songs, in which the songwriters and performers of many regions of the country - with the urge to represent, through music, multiple Brazilian identities – are dedicated to the element water. In this memorial, a reflection is made about the creation process of this songs' arrangements, by written and audible records, as well as the theorization about some of the relations between song/narratives and voice/creation process, using Brazil and its waters as guiding themes of this project. With inspiration and poetic action for the elaboration of the arrangements and the writing, it was proposed to link the songs to literary texts. Performers and songwriters such as Mônica Salmaso and Milton Nascimento are powerful material for the analyzes combined to the thoughts of authors like Paul Zumthor, Walter Benjamin and other literary and musical texts.

Keywords: Popular Music. Voice. Vocal Arrangements. Water. Narrative.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – <i>Setlist manuscrito de show</i> .....	13
Imagem 2 – <i>Rio Laranja Doce - Dourados MS, 1975</i> .....	29
Imagem 3 - <i>Excerto de partitura - Francisco (Milton Nascimento)</i> .....	31
Imagem 4 - <i>Excerto de partitura - Francisco (Milton Nascimento)</i> .....	32
Imagem 5 – <i>Rio Amambay (MS), 1974</i> .....	36
Imagem 6 - <i>Excerto de partitura - Coplas Al Agua (Juan Quintero)</i> .....	40
Imagem 7 – <i>Rio Von Den Steinen, norte de MT, 1978</i> . ....	41
Imagem 8 – <i>Trilha da Vigia - SC, 2014</i> .....	47
Imagem 9 – <i>Contracapa do disco Afro-Samba de 1966</i> .....	49
Imagem 10 - <i>Excerto de partitura - Mar e Lua (Chico Buarque)</i> .....	53
Imagem 11 - <i>Excerto de partitura - Mar e Lua (Chico Buarque)</i> .....	53
Imagem 12 - <i>Excerto de partitura - Mar e Lua (Chico Buarque)</i> .....	54
Imagem 13 - <i>Excerto de partitura - Mar e Lua (Chico Buarque)</i> .....	54
Imagem 14 – <i>Trilha da Vigia - SC, 2014</i> .....	56
Imagem 15 - <i>Excerto de partitura - Beira Mar Novo (Vale do Jequitinhonha - MG)</i> .....	62

## SUMÁRIO

<b>NASCENTE - liberdade caça jeito.....</b>	<b>10</b>
<i>MARGEM DA PALAVRA: afluenta metodologia.....</i>	<i>16</i>
<i>A MÃO DO OLEIRO: afluenta narrativas.....</i>	<i>20</i>
<i>VIDA QUE NÃO É MENOS MINHA QUE DA CANÇÃO: afluenta voz.....</i>	<i>24</i>
<i>FRANCISCO: O velho Chico.....</i>	<i>30</i>
<i>COPLAS AL AGUA: Siempre andaras en mi.....</i>	<i>37</i>
<i>ONDE EU NASCI PASSA UM RIO: Hoje eu sei que o mundo é grande .....</i>	<i>42</i>
<i>BOCOCHÊ/MAR E LUA: Ávida de mar.....</i>	<i>48</i>
<i>O MAR/BEIRA MAR NOVO: Adeus, riacho de areia.....</i>	<i>57</i>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>63</b>
<b>ANEXOS - partituras dos arranjos completas.....</b>	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>82</b>

## NASCENTE

*Vou tocar música com meus amigos músicos  
 aí eu canto (o dia inteiro eu canto)  
 e canto, e canto, e canto, e canto  
 às vezes pra ninguém porque é ensaio  
 às vezes pra ninguém mesmo não sendo ensaio  
 mas sempre junto com meus amigos músicos  
 e quando vai a multidão  
 parece que eu sou tão importante  
 depois acaba tudo  
 e eu volto quieto pra casa*

(Maurício Pereira, *Um dia Útil*, 1998)

Tive exemplos na vida que me mostraram o quanto trabalhar com música não tinha nada a ver com *glamour*. Minha experiência com a música é relacionada a meio de vida e vem de dentro de casa, numa relação de trabalho, como ofício. Funciona do mesmo modo de outras profissões: como a de sapateiro, médico, faxineiro, professor, e assim por diante - como qualquer outra. Assim Maurício Pereira parece dizer na música que abre este texto: *um dia útil*.

Misturo histórias que me contaram e minhas próprias lembranças para falar da minha relação com a música. Tenho memórias que se misturam com relatos de segundos e terceiros, e é por isso que não tenho como contar "a real verdade", pois ela não existe. Ou melhor, essa é a minha "real verdade", sempre parcial e transitória. Contarei o que lembro hoje, de um tempo de infância, cheio de imaginações.

Fica difícil falar da minha relação com a música sem falar da minha mãe, Simone Rasslan. Ela é professora de música e artista reconhecida. Foi e é meu referencial quando se fala de música e não teria como ser diferente. Não quero soar piegas, e é por isso que digo que essa relação é física, tão física que começa ainda dentro dela, literalmente. Não a vejo como um ser superior de conhecimento nem de musicalidade, mas não posso falar de mim como musicista sem falar dela como uma espécie de "forno", de "moldura", como formadora.

De todas as memórias/histórias que tenho, a mais constante é a de ensaios. Qualquer dia, qualquer hora (e até a hora que precisasse) com muita gente diferente. Depois que minha mãe casou com o Álvaro RosaCosta começou uma fase de trabalhar cada vez mais com teatro, criando trilhas ou preparando musicalmente os elencos. O Álvaro é ator, músico e artista plástico. Teve formação em artes plásticas e artes dramáticas pela UFRGS, mas hoje trabalha mais com essa mescla de música e teatro, tendo composto

várias trilhas para peças de no RS e ganhado vários prêmios nessa categoria. Os ensaios eram enormes, duravam a tarde inteira até à noite e, às vezes, adentrando a madrugada.

Até agora falei de trabalhos que minha mãe teve e eu estava por perto, mas muitas outras memórias somos só nós duas. Quando um copo estava vazio na mesa ela tocava nele com a faca e perguntava qual nota era aquela que soava. No carro ouvíamos uma música no rádio e analisávamos a canção: "Quais os instrumentos? Qual o andamento? Consegue cantar a linha de baixo dessa música, Mada?"

Entre no Projeto Prelúdio<sup>3</sup>. Tinha cinco anos. Logo comecei a cantar em coro e a tocar flauta doce. Depois de alguns anos passei a ter aulas de violão. No Prelúdio tive uma iniciação musical técnica. Aprendi a ler partitura, a entender visualmente o que estava acontecendo quando se faz música.

Pulando para 2016, quando estava ainda na faculdade de Letras da UFRGS mas prestes a abandonar, aconteceu uma ruptura: estava, sem nenhuma vontade, cursando Literatura Brasileira com o professor Guto Leite<sup>4</sup>. Ele propôs como trabalho um texto de tema praticamente livre dentro do assunto do semestre. Escolhi escrever sobre a relação de Dorival Caymmi e o livro Mar Morto de Jorge Amado.

Acho que não passei da primeira linha deste trabalho, mas me fez trancar o semestre e ir estudar música. Eu lembro de pensar, olhando para a folha em branco: "o que estou fazendo na Letras querendo fazer Música?" Não conseguia querer falar ou escrever sobre Jorge Amado quando tocava "*é doce morrer no mar/nas ondas verdes do mar*"<sup>5</sup>. Só queria cantar aquela canção.

*e amanhã é mais um grande dia  
um dia comum de muito trabalho  
um dia grande  
que nem um diamante  
um longo dia belo  
um baita dia duro e lindo  
eu ganho pra estar brilhante*

---

<sup>3</sup> O Projeto Prelúdio começou como um programa de extensão da UFRGS nos anos 80, fundado por professores de música de dentro e de fora da universidade. Desde 2009 é parte do IFRS. O projeto tem como objetivo a formação musical de crianças e jovens a partir, primeiramente, da prática.

<sup>4</sup> O Guto é daqueles professores que incomodam de uma maneira positiva. Na construção de textos para sua disciplina sempre me esforcei bastante para poder chegar à altura da sua exigência. Ele é professor de Literatura Brasileira na faculdade de Letras da UFRGS além de escritor, poeta, cancionista e intérprete. É um professor que manteve a carreira acadêmica e artística como uma só, e isso se mostrava em sala de aula.

<sup>5</sup> *É Doce Morrer no Mar* Música de Dorival Caymmi e Jorge Amado. Esta é a faixa de número 5 do Disco : Canções Praieiras, lançado em 1954 em formato LP, e em 2000 em formato CD, pela gravadora: Odeon. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/cancoes-praieiras>> Acesso em: 02/03/2021

*num dia útil*<sup>6</sup>

O livro de Jorge Amado e a canção de Caymmi talvez tenham sido a primeira fagulha que brilhou em mim e que hoje me leva a escrever este trabalho e pesquisar sobre as relações que água e canção provocam no imaginário brasileiro. A maneira que encontrei, nesse momento, para falar sobre o que me encantava nas águas, foi a de contar uma narrativa: da nascente ao mar. Passando por diversos assuntos que as canções presentes no trabalho pediam para que fossem discutidos.

Digo nesse momento porque este trabalho foi feito durante a pandemia do coronavírus e muita coisa mudou nesse período. Minha ideia inicial para o projeto era apresentar um show, ao vivo, com público e diversos amigos músicos partilhando o palco comigo. Essa ideia, porém depois de um certo tempo, passou a ser impossível e infelizmente ainda é.

**[Diário de Campo 14/06/2020]**

*Não sou muito dessas pessoas que acreditam em sonhos ou misticismos, mas hoje sonhei que estava em uma viagem de aula. Não sei exatamente para onde, mas havia colegas do curso e estávamos em um barco. Íamos em alguma cidade e na volta o mar estava completamente turbulento, com as ondas passando por cima dele. Mesmo com tudo isso lembro da sensação de felicidade em ver o mar daquele jeito. Vai entender... É saudade do trabalho, das aulas? O tcc tá turbulento? Mas sigo feliz mesmo assim?*

Esse sonho teve muitas leituras, de várias pessoas para quem o expliquei. Como eu disse, não sou muito de acreditar em sonhos, mas foi tão claro que não tinha como não reconhecer que o mundo tá conturbado e também assim estão as minhas certezas. Mas acho que devo acreditar no que já me apaixonava escrever. Mesmo que o produto final não seja igual ao que eu imaginei e talvez idealizei.

No momento que escrevi essa passagem se completavam 100 dias de isolamento social, que sigo e segui até agora, enquanto escrevo, já passando dos 400 dias. Este trabalho passou por muitas mudanças. No início meu objetivo era discutir temas como *performance* e *presença* já que o produto do projeto era um espetáculo. Depois de algum tempo durante a pandemia tive que mudar completamente o objetivo mas acabei por seguir com o mesmo tema.

---

<sup>6</sup> *Um dia Útil* de Maurício Pereira. Esta é a faixa de número 6 do Disco: Mergulhar na Surpresa, lançado em 1998 em formato CD, pela gravadora: Atração Fonográfica. Produtores: Maurício Pereira e Daniel Szafram Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/mergulhar-na-surpresa>> Acesso em: 23/02/2021.





Esse foi o princípio de uma organização para um possível show. Ordenei por temas: água e festa, água e imensidão, água e trabalho, e água e tempestade. Neste ano de 2020, quando ainda buscava fazer um show no trabalho de conclusão, as muitas músicas se reduziram a 15 e agora, em 2021, me encontro com o desafio de escolher apenas 4 ou 5, o que parece ser a parte mais difícil.

Como já falei antes, nesta pesquisa conto uma história que vai da nascente ao mar, costurando as canções uma na outra e por isso precisei mergulhar na criação, encarando essas águas que se irão se transformar nos vários arranjos.

Acontece que, com a pandemia, a vontade de criar um show submerge, entra na terra, porque precisa, como que um sumidouro. Mas não se engane, ele não vai embora. A água embaixo da terra segue latente esperando o seu momento de reaparecer e poder correr no leito dos rios. O mesmo acontece com esse espetáculo. Há aqui uma promessa. Como diz Manuel de Barros: “[...] Quem anda no trilho é trem de ferro. Sou água que corre entre pedras: - liberdade caça jeito [...]” (BARROS, 2010, p.156).

É assim que nasce este trabalho de conclusão que, então, é uma pequena coleção de cinco canções que me tocam e, que sinto, formam uma narrativa. Por isso apresento um estudo que encadeia conteúdos sobre *narrativa, voz e arranjo*.

Ao compor a estrutura deste trabalho, produzi no segundo capítulo/afluente escrevo a metodologia sistematizando o conceito de arranjo e o modo que operei em cada momento. Neste capítulo busco compreender através da escrita, os processos criativos que utilizei nesse projeto. Já no terceiro capítulo apresento uma breve investigação sobre narrativas e conceitos vindos da pesquisa em teatro. Acredito que elas ajudam a entender melhor a contar histórias e como seria o meu papel como cantora/narradora nesses enredos.

No quarto capítulo apresento o conceito de voz. Como os arranjos que produzi têm como material único a voz. Por isso, acreditando ser importante conceituar o tema, busquei alguns estudos na área do teatro - da voz como o recurso utilizado para contar histórias - e da filosofia.

Em seguida passo a apresentar um capítulo para cada canção desta coleção. As canções são o próprio material para a criação, são documentos históricos que trazem consigo diversos conceitos, o meu objetivo é discuti-los ao mesmo tempo que comento o processo que passei na criação dos arranjos e suas gravações. Começo a expor essa coleção por *Francisco* (Milton Nascimento) e então *Coplas al Agua* (Juan Quintero); *Onde eu Nasci Passa um Rio* (Caetano Veloso); *Bocochê* (Vinícius de Moraes e Baden Powell)

e *Mar e Lua* (Chico Buarque) e, por fim, *O Mar* (Dorival Caymmi) e *Beira-Mar Novo* (Folclore do Vale do Jequitinhonha - MG).

Chego então as considerações finais deste trabalho, nela não se mostra um final. Gosto de pensar que esta pesquisa é o início, um ensaio, pode vir a ser desenvolvido em outros trabalhos. Durante a realização deste estudo me empenhei em falar sobre a ideia cíclica que existe nas águas. Os rios se encontram com outros e assim formam novas águas e riachos para no fim desembocar no mar, mas deste saem para formar as águas de outros rios. Portanto esta pesquisa pode ter novos afluentes e encontrar ainda outros mares.

Por fim, convido você, leitor, a ouvir o arranjo das canções<sup>7</sup> em dois momentos: antes de iniciar o texto e depois de lê-lo. Acredito que assim, se criam diferentes leituras do projeto que aqui criei. A leitura modifica a canção e, a canção, o texto.

---

<sup>7</sup> Link para ouvir o arranjo das canções: <https://soundcloud.com/madalena-rasslan-fischer/manancial-madalena-rasslan/s-pNSQuseT9MB> .

## MARGEM DA PALAVRA: afluyente metodologia

Por sugestão da minha orientadora, Luciana Prass, utilizo, neste trabalho, algumas ideias que Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo trazem em seu livro “Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014). Acredito que esta pesquisa se encaixe no conceito de investigação artística. Tal metodologia considera que a investigação científica é o próprio processo de concepção do artista sobre seu trabalho (gravações, arranjos, desenvolvimento de composição, etc.).

En realidad, a la fecha, no hay respuestas claras a esta interrogante. Para unos, constituye un nuevo y excitante universo de trabajo donde confluyen inquietudes, prácticas y modos de pensar tanto de lo artístico, como de lo científico-académico (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.27).<sup>8</sup>

O trabalho “prático” é ao mesmo tempo material e método da pesquisa. Coloco *prático* entre aspas pois acredito que a escrita e a pesquisa acadêmica são também processos de prática criativa, que envolvem o corpo do pesquisador. Sugiro que escrever sobre o processo de um arranjo é parte do conjunto da obra. Esses escritos vão sendo criados ao mesmo tempo em que o arranjo é feito, não há separação.

Desta forma, não concordo totalmente com os autores quando eles falam sobre a separação do trabalho escrito do “prático”. Para os autores a investigação artística exige que o pesquisador seja músico (toque/cante) e pesquise seu próprio processo. Então um trabalho de pesquisa de arte com entrevistas, por exemplo, não seria uma investigação artística, qualquer pesquisador poderia fazê-lo. Isso fica nítido para mim neste trecho:

Como es evidente, este tipo de trabajo responde a una investigación musicológica que puede realizar un teórico o historiador del arte sin necesidad de recurrir a los conocimientos o habilidades del músico práctico. (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.49)<sup>9</sup>.

Coloco essa crítica aqui para que se possa pensar no mundo acadêmico das artes uma outra maneira de encarar a escrita, a leitura e a pesquisa. Durante quase todo o curso de música popular, praticamente não houveram leituras. Isso é algo em comum entre muitos professores e desestimula o interesse na leitura e escrita entre os alunos, reforçando a divisão entre “teoria” e “prática”.

<sup>8</sup> “Na realidade, não há respostas claras a essa pergunta. Para uns, constituí um novo e excitante universo de trabalho onde confluem inquietudes, práticas e modos de pensar tanto do saber artístico quanto do saber acadêmico-científico.” (Tradução nossa)

<sup>9</sup> “Como é evidente, este tipo de trabalho responde a uma investigação musicológica que pode ser realizada por um teórico ou historiador da arte sem a necessidade de recorrer aos conhecimentos ou habilidades de um músico prático.” (Tradução nossa)

Isso é uma questão dúbia, pois não quero dizer que o que é praticado em sala de aula durante o curso não tenha uma determinada fundamentação. Claro que há! Assim como o aprendizado por esses meios se faz completamente necessário e este é repleto de teoria, mesmo que tal teoria não seja escrita, mas oral. A oralidade deveria receber status de conhecimento na academia, e parece, isso está acontecendo paulatinamente. Como é o caso da disciplina “Encontro de Saberes”. Quero apenas chamar atenção para a falta que me fez, durante o curso, não ter outros materiais. Ou ainda, quero apenas chamar atenção para a escolha de materiais utilizados durante a graduação. Como me fez falta, e acredito que também aos meus colegas, a prática da escrita e leitura. Rosa Fischer já afirma:

[...] que os saberes filosóficos, científicos, pedagógicos e históricos, assim como a pintura, a música, o cinema e o teatro, “ultrapassassem as formas tradicionais e impregnassem em profundidade a vida cotidiana”. Em nome do prazer, para responder às necessidades da vida comum, para nos reforçar em nossas lutas, as lutas deste momento histórico específico (FISCHER, 2015, p. 954).

Acredito que a leitura, seja qual for, produz diferença na minha vida, na forma como me relaciono. Assim, quando escolho uma canção para arranjar, geralmente procuro ler mais sobre o assunto que ela trata, buscando nutrir-me com conteúdos relevantes. Pode ser um artigo, um texto filosófico ou literário sobre determinada temática, ou sobre o período histórico em que o compositor viveu, ou sobre como a canção foi composta. Busco relacionar com fatos históricos e sociológicos. Essas leituras incidem diretamente no modo como vou cantar ou tocar a música.

Acredito que a escrita é também parte pulsante de um trabalho acadêmico artístico. Não estou aqui escrevendo apenas para explicar o que fiz cantando, mas os dois se alimentam para um produto final que tenha, sim, gravações e textos que funcionam de modo independente mas que chegam a uma forma final somente quando acontecem juntos.

Meu objetivo não é só criar arranjos, executá-los e explicar este processo; quero que a pesquisa sobre a água e o Brasil sejam vistas lado a lado à música no trabalho final. A escolha das canções está profundamente ligada à pesquisa sobre água e como foram traduzidas em música. Esta pesquisa foi feita através da criação e da gravação de arranjos e de sua análise, que aconteceu concomitantemente. A voz foi tomada como único e principal instrumento, servindo tanto para criação quanto para a execução dos arranjos.

Quando me deparo com escrever sobre uma metodologia de trabalho para a criação desses arranjos que fiz, tenho dificuldade de expressar um código de como os criei. Ainda que eu mesma os tenha pensado, estudado, escrito e gravado, sei que não existe uma maneira única que segui para que os arranjos ficassem prontos. Aliás "pronto" é uma palavra que sugere "final" e não "processo" posso dizer que estejam finalizados, talvez jamais estejam.

Em cada canção existiu um processo diferente de criação. Acredito que na criação musical ou artística não existe manual. O "não método" aqui é o método, a canção leva ao desenvolvimento do arranjo e da escrita, por isso cada um dos capítulos e cada arranjo teve um caminho diferente. Cada criação é distinta e digo que isso acontece não somente de artista para artista, mas também de obra para obra. Cildo Meireles<sup>10</sup> disse em uma entrevista para a Elton Pinheiro sobre processo de criação: "[...] Eu digo isso, e digo realmente com convicção: eu não tenho um método de trabalho, nunca tive. [...] Eu costumo dizer que cada trabalho tem uma biografia, cada um tem uma origem diferente" (PINHEIRO, 2016, p.186).

O que veio primeiro foi a ideia. A ideia de criar uma narrativa entre as canções. A partir daí vasculhei minha coleção de canções sobre água para encontrar as que se encaixavam de alguma maneira.

Acontece que às vezes o que a gente quer escolher não é o que a ideia necessita. Algumas das canções que escolhi não faziam sentido quando fui criar o arranjo, então as deixei de lado para esse projeto em específico. Só pude decidir quais seriam as canções quando consegui enxergar a história que elas contavam. Aí fui olhar cada música sozinha, o que ela queria dizer, como eu poderia me inserir naquela canção sem retirar coisas importantes dela mas a encaixando na história que queria criar. Porque é isso, eu fiz uma intervenção naquelas canções que já existiam no mundo.

Como intérprete acredito que faço um trabalho parecido. Tenho que me envolver, no sentido de me cobrir, com a canção. Isso envolve pesquisa sobre o compositor, outros intérpretes, ouvir as maneiras como essa canção já foi interpretada, e também entender como ela pode chegar a mim. Além de pesquisas para além da canção, por vezes nesse trabalho o leitor encontrará relações das canções com textos acadêmicos e literários dos mais diversos tipos pois, acredito que a música está inserida no mundo e as histórias que

---

<sup>10</sup> Cildo Meireles, nascido em 1948, é um artista plástico brasileiro. Trabalha com diversas formas de instalações principalmente escultura e pintura. O trabalho que me serviu como inspiração foi uma instalação sonora chamado *Rio, Oir*.

elas contam estão por todo lado, é só procurar. A canção pode ter infinitas maneiras de falar, infinitas ideias para passar.

Portanto, para fazer esses arranjos, parti da canção como centro, ela criou as condições para cada criação. De uma maneira mais geral pensei em como elas caberiam na narrativa, como eu gostaria que as canções participassem da narrativa. Mas também percebendo a história que cada canção já continha e criando o arranjo em volta dessas nuances.

Entendo que fazer arranjos de canções é uma forma de composição, de criação. Ainda assim, percebo que muitas vezes, é considerada uma operação menos importante, chegando até a não se supor uma composição. Muitas vezes os arranjos são considerados covers ou “apenas” interpretações. Algumas vezes os arranjos são isso também mas, a meu ver, existe criação e composição em muitos casos.

Questiono: o arranjo não será também uma forma de composição? Um show não é uma peça de criação? Não existe aí um empenho na elaboração estética, na pesquisa das músicas, em um tema, recortes políticos, sociais, históricos? Acredito que quando penso isso estou sim compondo. Essa palavra - composição - não é normalmente usada nesse contexto, mas gostaria de usá-la. Me sinto criadora/compositora quando concebo esses arranjos.

## A MÃO DO OLEIRO: afluentes narrativas

*Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta função de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.*

(Ailton Krenak, *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, 2019)

É possível fazer uma apresentação musical ser mais do que uma simples sucessão de canções, de uma playlist - algumas mais animadas, outras mais calmas? Eu escolho fazer uma coleção de canções que funcionam, dentro de um certo encadeamento, uma certa ordenação, operando como uma história a ser contada. E tal como qualquer boa história, nem tudo é óbvio, ou previsível. Às vezes, sentir é mais importante. Reservo-me a liberdade de parafrasear a escritora Clarice Lispector (1920 – 1977) quando disse que algumas coisas têm mais beleza do que verdade.

Entender completamente é blindar o que pode ser útil (não no sentido utilitário) em sua intensidade. É o que acontece na música: não precisa explicação. O que é vivido entre ouvinte e canção já está entendido, a relação já existiu, mesmo que não saibam explicar.

Aquele que ouve é capaz de criar suas próprias explicações, pode criar os simbolismos que lhe forem reconhecíveis e isso é muito mais interessante do que a limitação de uma ideia única. Quando explicamos, perdemos uma gama de entendimentos diferentes que poderíamos ter. A diversidade de pensamento é sempre mais interessante do que uma única versão do mesmo, pelo menos no meu entender. Guimarães Rosa já disse:

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam (ROSA, 2006, p.18).

Guimarães nos mostra que pode haver maior espaço para o simbólico. Há uma superfície sensível na qual é criada a amarração das canções neste trabalho: uma narrativa. Para pensar nesta coleção constituída dentro de tal superfície é preciso conceituá-la ou, pelo menos, definir como será empregado o termo “narrativa” neste trabalho. Começo por articular narrativa com dramaturgia, buscando relacionar com o fazer teatral. Laura Morei-



ra<sup>11</sup>, mestre em artes cênicas pela UnB, escreve no resumo de sua dissertação de mestrado, que

a dramaturgia contemporânea não se refere mais a um conceito singular, à arte de escrever dramas, mas antes, abarca todas as artes da cena e suas articulações. Percebe-se que nas últimas décadas o conceito de dramaturgia tem-se expandido, e essa expansão assinala novos paradigmas na criação artística, baseada no questionamento das noções de autoria, na desierarquização das artes e em novos protocolos de criação. A democratização dos processos criativos e o fim da supremacia do texto possibilitam a criação de conceitos de dramaturgia que se baseiam ora em outro conceito de palavra, ora no movimento, na imagem, na sonoplastia (MOREIRA, 2012, p. 6).

Moreira ainda continua em seu trabalho desconstruindo a ideia de dramaturgia clássica, da palavra e do diálogo como protagonistas. Ela compara o teatro e a dança falando sobre dramaturgia do movimento ou do corpo. Aproveito estes conceitos para pensar como posso criar uma história com as canções. Na citação a seguir, Kerkrove, citado por Leonardelli, compara a narração no teatro e na dança, acredito que com a música eu possa me aproximar ao que ele descreve como sendo uma narrativa na dança, a partir da abstração:

Há uma diferença entre dramaturgia de Teatro e de Dança? A primeira parte geralmente de um texto, a segunda de uma música; a primeira trabalha com palavras que 'significam'; a segunda, com movimentos e sons dos quais não se pode mais do que 'suspeitar a significação'. Os materiais são diferentes, a história das duas disciplinas é diferente e, entretanto, há semelhanças entre o trabalho do dramaturgo no Teatro e seu trabalho na Dança(...). Em Teatro, conta-se frequentemente histórias; frequentemente os textos em Teatro têm um caráter 'narrativo'. Um desenrolar linear com um início, um meio com complicações e um final onde tudo se resolve. A Dança conheceu todo um período onde ela tentava ser narrativa. (...) desenvolver e contar histórias parece ser uma necessidade do homem a fim de dominar o mundo/a vida. As histórias se referem frequentemente a mitos, a situações primitivas. Mas, como são recontadas, elas nos aprisionam dentro de clichês, de estereótipos, de uma causalidade inelutável, de estruturas narrativas e de desfecho. A Dança possui uma grande qualidade de abstração (KERKHOVE apud LEONARDELLI, 2011, p. 2).

Moreira (2012, p.68) ainda segue dizendo que os dançarinos “utilizaram o conceito de dramaturgia, dessa vez não associados à narrativa, mas à composição do espetáculo, sem excluir a encenação do conceito e, obviamente, posicionando o corpo de modo privilegiado na prática”. A composição da narrativa a partir das canções, a qual proponho, conversa com estes conceitos, entendendo a música como uma outra maneira de contar histórias. Uma forma não tradicional – que precisa de um narrador e de uma linha de tempo - e que lida também com a abstração.

---

<sup>11</sup> Laura Moreira é professora desde de 2013 do Centro Universitário IESB no curso de teatro. O trabalho citado está disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11500>. Acesso em: 29.04.2020

Em “Os desafios da dramaturgia sonora”, Martin Eikmeier<sup>12</sup> analisa um texto de Proust, onde ele fala sobre a memória de infância trazida pelo som da chuva na janela. E como esse som pode trazer memórias diferentes a cada leitor.

Proust contribui para que o próprio leitor elabore, ele mesmo, suas memórias na esfera do sonho, completando com a imaginação as lacunas produzidas pelo esquecimento. O som, tal como usado por Proust neste trecho, não tem o poder de produzir um referente preciso como a imagem, solicitando do espectador a tarefa de imaginar, de completar os espaços deixados pela imprecisão (EIKMEIER, 2010, documento eletrônico).

Nesse exemplo, o som descrito exige do leitor a imaginação e a lembrança de emoções distintas a cada um que lê. Proponho que uma sequência de canções, possa criar a própria narrativa. O “sentido” elaborado para tal narrativa não é apresentado somente pelo músico mas, também dos ouvintes, assim como no caso dos leitores de Proust: levados por suas próprias experiências e memórias, podem “produzir” a experiência junto ao som.

No texto *Magia e Técnica, Arte e Política*, Walter Benjamin discorre sobre o papel do narrador. Ele nos apresenta os dois tipos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro é aquele que conta as histórias do seu espaço, suas e também daqueles que passaram por ali. Este narrador preserva a história do lugar que decidiu ficar. Já o segundo é aquele que sai de casa e experimenta outros lugares, trazendo, quando volta, as histórias que ouviu pelo caminho.

O que interessa aqui é a forma dessa narrativa. Forma que é oral e, na definição de Benjamin: artesanal. Quando o narrador faz o seu trabalho, mesmo que não esteja falando de si, deixa sua marca, ele explica:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade - é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1987, p.205).

Da mesma maneira, quando me aventuro a criar, através das canções, uma narrativa para este projeto, estou deixando a marca da minha vida também. Afinal, as escolhas de palavras, o que busco celebrar em cada canção é em razão do espaço que ela ocupa na narrativa aqui proposta, como cada uma é tecida neste projeto.

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa

---

<sup>12</sup> Martin Eikmeier é um professor e coordenador acadêmico na Academia Internacional de Cinema (AIC) em São Paulo. Seu mestrado foi sobre o papel da música como elemento de sintaxe do discurso narrativo do cinema e o doutorado sobre a formação da poética musical no cinema brasileiro.

trabalhar a matéria-prima da experiência - e sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1987, p.221).

A narrativa, como expõe Benjamin, se distancia do romance ou do livro pois o narrador retira aquilo que conta de sua própria experiência ou daquela experiência a ele relatada. Já o romance tem sua origem no indivíduo isolado (BENJAMIN, 1987, p.201). Também existe uma diferença entre o leitor de um texto informativo e do ouvinte de uma narrativa, O narrador, “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1987, p. 203). Na narrativa existe uma “força germinativa”, que é própria da linguagem oral. A história tem a qualidade de causar reflexão no ouvinte mesmo quando é guardada por muito tempo ou até mesmo repetida.

Portanto, na narrativa que busco criar por dentro de uma coleção de canções que têm como tema central a água, é possível provocar diversas maneiras de entender, e percebo que é essa diversidade que interessa. Não quero, nem posso dirigir a maneira como a compreensão acontecerá.

Ao mesmo tempo, neste trabalho, sou ouvinte e narradora. Ouvinte porque estou utilizando como material plástico a canção de diversos compositores e buscando nela as substâncias para compor a narrativa da nascente ao mar. Esse processo é manual e sensível. Sou narradora porque organizei as canções de maneira que se transformasse em uma só.

## VIDA QUE NÃO É MENOS MINHA QUE DA CANÇÃO: afluyente voz

Nesse tempo de isolamento passei a pensar na voz como aquilo que temos de mais íntimo e ao mesmo tempo aquilo que usamos para expressar esse interior aos outros. “Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos - embora de uma maneira diferente - que ao outro” (Zumthor, 2014, p.84).

*Minha voz, minha vida  
Meu segredo e minha revelação  
Minha luz escondida  
Minha bússola e minha desorientação<sup>13</sup>*

Meu instrumento sempre foi a voz, foi onde - como muita gente - eu comecei a experimentar a música e então participei de diversos grupos vocais - grupos infantis, juvenis e adultos também. Além disso, participei durante toda a vida, e sigo participando, dos trabalhos que a minha mãe produz de grupos vocais. Portanto a sonoridade de corpos cantando juntos é sinônimo de ninho, casa, abrigo para mim. Como diz a canção de Caetano Veloso que serve de título a este capítulo sobre a voz:

*Minha voz é precisa  
Vida que não é menos minha que da canção.*

Me descobri durante a pesquisa uma pessoa que sabe criar arranjos vocais, mesmo já tendo criado alguma coisa, nunca assinei um arranjo com uma identidade tão própria. A junção da situação de pandemia em que estamos e a minha familiaridade com a voz me fizeram escolher este instrumento como único material. A escolha de criar este projeto com arranjos vocais aconteceu, portanto, por duas situações: a pandemia, que me impediu de criar em grupo e a facilidade que tenho em compor com este instrumento.

Optei pela composição de arranjos vocais de textura à capela para as cinco músicas e dois recortes de outras músicas que servem como citações na constituição do repertório que inicialmente foi pensado para o show. Trabalhei essas músicas (literalmente) dentro de mim, pois falar em voz é falar da perspectiva de "dentro", mas sem deixar de lado a noção fundamental de que cantar é escutar.

---

<sup>13</sup> Canção de Caetano Veloso de 1982. Disco *Minha Voz* de Gal Costa. Lançado pela gravadora Polygram/Philips em 1982 em formato LP e depois remasterizado para CD em 1988. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/minha-voz>> Acesso em: 04/04/2021

Não é possível cantar bem sem uma percepção ligada ao “fora”. Há aqui um exercício intenso de alteridade<sup>14</sup>. De se escutar. Aquela tarefa sensível de buscar o outro de si mesmo. Um “si” sensível. Acredito que a voz é a superfície mais íntima e familiar que possuo e com a qual opero em minha prática musical. Quero deixar claro que não acho que trabalhar com a voz e com arranjos que utilizam apenas o meu corpo têm uma ideia mística ou *ensimesmada*, que poderá rondar tudo que se refere à voz. A voz e o corpo são, ao mesmo tempo, veículo e instrumento estético que exige de mim exercício rigoroso de alteridade.

Acredito que ao utilizar essas ferramentas - meu corpo - estou trabalhando, primeiramente, com o que tenho de mais acessível, assim não dependo de outros parceiros para executar os arranjos. E essa escolha se dá pois o período em que vivemos enquanto mundo e nação, não permitem que tais encontros sejam possíveis. Faço essa distinção pois, no Brasil, a pandemia foi tratada politicamente, ganhando uma outra proporção. Alguns sentimentos experimentados não podem ser menosprezados neste tempo: solidão, medo do desconhecido, ansiedade entre outros. Desta forma, a escolha pela voz não tem nada de “mística”. É uma necessidade. Condição que se impôs.

Acabou que nesta história que conto, a voz e a água são parceiras inseparáveis. As duas são o que compõe o leito deste rio, o que leva a narrativa de um ponto ao outro. Não havia me dado conta até agora mas a voz, a oralidade, é a forma que se conta histórias. Parece até que isso foi proposital, mas não foi.

Os arranjos das canções poderiam ter sido criados para serem executados por uma banda (com instrumentos diferentes). É possível sugerir que assim ainda ficassem melhores. Minha experiência diz que quando participo de um grupo de músicos tocando juntos, os arranjos são produzidos no jogo, na brincadeira de “tocar junto”. Mesmo que já exista uma partitura escrita, quando o músico está com o seu instrumento, o arranjo recebe outro revestimento e se modifica, ganhando a “pegada” de quem toca. Como não era possível criar junto com os *meus amigos músicos* e realmente estar juntos na hora da criação, pois o isolamento nos impedia, o jeito foi optar pela forma vocal.

O exercício de escuta está também nos textos deste trabalho, a maneira de cantar se transforma quando a canção faz parte do corpo. Quero dizer que quando pesquiso sobre estas músicas, a minha percepção delas muda e portanto também muda como as in-

---

<sup>14</sup> A noção de alteridade ou “outridade” está diretamente ligada à idéia do outro, do diferente. Inclusive é possível pensar o outro de si mesmo. Barthes já o havia dito: “toda a relação com uma voz é forçosamente amorosa, e é por isso que é na voz que explode a diferença” (BARTHES, 1984, p. 226).

terpreto. Por isso, gravei os arranjos e escrevi sobre eles ao mesmo tempo, para que uma coisa afetasse a outra.

A escuta está presente nas etapas deste processo de diversas maneiras. Uma delas, e talvez a mais desafiadora, é a de me ouvir. Existe uma diferença quando gravamos sozinhos e quando gravamos em um estúdio ou em um show, onde outros nos ouvem. Ouvir a si mesmo é um exercício de aceitação, ao mesmo tempo que um de autocrítica. Essas margens do julgamento de si exigem um difícil equilíbrio. Afinal, é pela voz que se pode reconhecer o cantor, por ela podemos identificar sentimentos do locutor e expressar os nossos próprios. Alguns dias, quando tentava gravar uma canção, não conseguia me identificar nela e assim não conseguia cantar da maneira que gostaria. Barthes explica:

Nesse reino do significante em que o indivíduo pode ser escutado, o movimento do corpo é, antes de tudo, aquele de onde provém a voz. (...) A escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz que nos faz reconhecer os outros (como a letra sobre um envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro e, mais além, toda a psicologia (...). Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-nos mais do que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz. Essa dissociação é, sem dúvida, parcialmente responsável pelo sentimento de estranheza (às vezes de antipatia) que experimentamos ao ouvir nossa própria voz: chega até nós após haver atravessado as cavidades e as massas de nossa anatomia, dá-nos de nós mesmos uma imagem deformada, como se olhássemos de perfil graças a um jogo de espelhos. (HAOULI *apud* BARTHES, 2002, p. 36/37)

Outro motivo para esse estranhamento é a falta da tensão da performance. O espaço em que cantamos afeta a maneira de cantar, e, assim como muito deste trabalho, está marcado pela pandemia, também, o meu cantar. O espaço da casa, uma casa que para mim ainda é estranha (pois acabo de me mudar para o meu apartamento), afeta a minha performance, diminui e modifica mais ainda a sensação de tensão e atenção que um espaço como um estúdio ou show proporciona. Paul Zumthor me ajuda a pensar sobre a relação entre o espaço e a performance. Ele diz:

A performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade (sem explorar todas as virtudes), que me chegou muito antes de pensar "performance". (...) A ideia base desse artigo é a de que o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo critério absoluto da "teatralidade"; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção (ZUMTHOR, 2014, p. 42).

Busquei nesse processo, e durante a vida usar a voz ativa, a voz que é revestida pela palavra. Aquilo que é dito ganha carne na voz, tendo a música palavras ou não, toda a canção tem algo a dizer e como cantora, para que a canção esteja dentro de mim, que eu tenha domínio dela e que ela me domine, preciso estudá-la de diversas maneiras.

Busco então fugir de uma voz apática, que está achatada pelo cotidiano. Janete El Haouli explica o conceito de voz-música de Demetrio Stratos:

Uma voz tomada em sua individualidade, e não vinculada única e exclusivamente à palavra e a seu discurso de significação verbal; uma voz que encarna tudo o que nossas capacidades vocais são aptas a produzir. Não se trata aqui da voz entendida em sua acepção corrente nem da voz que utilizamos como ferramenta em nossa vida cotidiana, aquela localidade maquinal esterilizante. Bem ao contrário (HAOULI, 2002, p. 47).

É um exercício esse de buscar a voz-música tão bem defendida por Haouli. Uma voz que é corpo, instrumento íntimo à ação do canto. O corpo é onde as nossas histórias de vida podem ser lidas, mesmo que por nossa memória, esquecidas. No corpo também está o meio pelo qual cantamos, sendo assim, no mesmo espaço - o do corpo - temos a nossa história marcada e o instrumento para fazer música. Entendo então, que quando canto levo nele tudo que está no meu corpo. Não há separação entre o que já vivi e o que meu corpo carrega na minha voz.

Nesse contexto, corporeidade é a voz na sua condição física - ossos, músculos, órgãos, vísceras -, essência que determina seu mecanismo de produção. É também, quando relacionada com a experiência poética, uma ocorrência que transita por campos abrangentes percorrendo fronteiras do corpo, da emoção e da estética (ALEIXO, 2007, p. 37)

Fernando Aleixo, na introdução do texto “Corporeidade da voz: voz do ator” fala ainda sobre a relação política que o corpo e a voz carregam, dizendo que a voz não é um instrumento para o ator mas sim o próprio ator:

Esta constituição corporal da voz lança desafios complexos para aqueles que empenham em compreendê-la. Seja no campo da linguística, da medicina ou da arte, a voz está sempre nos ensinando sobre nós mesmos, nossos hábitos sociais e biológicos, nossos comportamentos éticos e políticos, enfim, sobre nossas vidas (ALEIXO, 2007, p. 13).

É no corpo também que levo as minhas concepções políticas, e a canção é um documento histórico político. Acredito, portanto, que cantar a música do Brasil seja uma posição política. Conseguir reconhecer nossa brasilidade na canção é poder contar nossa história. A Simone Rasslan disse que ao trabalharmos com a canção popular brasileira,

[...] estamos operando com a palavra e seu efeito, não qualquer palavra, mas aquela que é cantada, popular e brasileira. Quando cantada, a palavra recebe outro revestimento: a voz que é hálito, ar quente de respiração, corpo vivo. Quando popular, assume caráter de pertencimento, de sintonia, convocando-nos à condição de coletivo, canto comum, comunidade que canta coletivamente, povo. Quando brasileira, recebe a carga de uma instituição: a língua. Ela, a língua, é um conjunto complexo em elaboração, em devir, um sistema composto por sinais, sons e silêncios, tramado em constante mudança, em luta (RASSLAN, 2019, p. 131).

Então, se há um trabalho, ao se descobrir cantora de música popular, ele é o de encontrar-se como instrumento da canção, pois “quem manda é a Deusa música pedindo pra deixar derramar o bálsamo, fazer o cântaro cantar” (Palco,1981 - Gilberto Gil) . Ou seja, sugiro que ser instrumento da canção é estar em constante exercício de cuidado consigo para dar voz à canção dizendo o que ela precisa dizer com o rosto voltado para a urgência deste tempo. Então, acaba aqui a ideia ensimesmada de voz e corpo. Recupero cada vez mais a ideia política de que o cantor é um espaço híbrido entre interioridade e exterioridade. Entre público e privado, íntimo e externo.





Imagem 2 - Em segundo plano: ao fundo, na direita Maurício Rasslan e Eliana Teixeira. A esquerda, Nilson Teixeira. Em primeiro plano: Simone (a esquerda) e Sultan Rasslan. Rio Laranja Doce - Dourados MS, 1975

## Francisco - O Velho Chico

*Para os bichos e rios  
nascer já é caminhar.  
Eu não sei o que os rios  
têm de homem do mar;  
sei que se sente o mesmo  
e exigente chamar.*

*O rios que eu encontro  
vão seguindo comigo.  
Rios são de água pouca,  
em que a água sempre está por um fio.  
Cortados no verão  
que faz secar todos os rios.  
Rios todos com nome  
e que abraço como amigos.  
Uns com nome de gente,  
outros com nome de bicho,  
uns com nome de santo,  
muitos só com apelido.  
Mas todos como a gente que por aqui tenho visto:  
a gente cuja vida  
se interrompe quando os rios.*

(João Cabral de Melo Neto, *O Rio*, 2012)

Sinto que preciso começar dizendo que a criação desses arranjos é muito diferente para mim. Normalmente, numa vida passada, sem pandemia, os arranjos seriam feitos em conjunto no próprio ensaio. É como fiz até agora na minha trajetória. E, portanto, não seriam somente meus. Essa é também uma razão por escolher utilizar apenas a voz. Não domino outro instrumento, mesmo “arranhando” aqui e ali o piano ou o violão. A voz é onde me sinto segura e então eu mesma estou tendo que ser o grupo todo, incumbida de criar a harmonia a partir da voz e não através de um instrumento harmônico, criar percussões em alguns casos com a voz também.

Para imitar esse processo, mesmo que em parte de modo artificial, procuro cantar antes. Ouço muitas vezes a versão original da música e depois reproduzo criando outras vozes enquanto escuto. Na verdade, tudo parte da voz.

No processo do arranjo de “Francisco” iniciei fazendo o *download* da versão dessa canção que gosto mais, do disco “Milton”<sup>15</sup> (1976). Gosto mais dessa versão por causa da linha do violão. Em outra versão dessa canção<sup>16</sup>, com acompanhamento do piano, sinto um exagero de notas e minha atenção se divide, acredito ser muito “poluída” sonoramente.

---

<sup>15</sup> A versão está disponível no link: [youtube.com/watch?v=ieajwo-oSmU](https://youtube.com/watch?v=ieajwo-oSmU)

<sup>16</sup> A versão está disponível no link: [youtube.com/watch?v=Tg-dnOyqoMc](https://youtube.com/watch?v=Tg-dnOyqoMc)

A partir daí começo minhas escolhas. Quero que a canção tenha mais silêncios e uma linha harmônica mais simples, com menos notas, mas também com uma sonoridade aberta, que não tenha as três notas comuns de qualquer acorde (tríade) - fundamental, terça e quinta.

Quando fiz esse arranjo não sabia como seriam os próximos, mas o arranjo de "Francisco" foi assim: minha mãe tocou a harmonia original da música no piano porque seria mais fácil para improvisar novas melodias - para essa canção estou usando o mesmo tom da original porque é confortável para o meu tom de voz. Já sabia que queria fazer três vozes nesse arranjo, a primeira com notas mais longas e graves, quase como uma base para a melodia ficar em evidência. Mas eu não queria me guiar apenas pelos acordes e cantar os baixos, por exemplo. (As notas do baixo, em geral, são as fundamentais dos acordes em que, em cada compasso, fornecem as ambiências harmônicas). Queria que essa voz fosse também independente, podendo ser cantada separadamente.

Então passei a improvisar ouvindo a harmonia tocada no piano e gravei esse improviso com o celular<sup>17</sup>. Como não toco um instrumento harmônico, como piano ou violão, sinto que meu ouvido tende a se soltar da harmonia, criando, às vezes, melodias interessantes, mais livres talvez. Depois disso escrevi o improviso no aplicativo *MuseScore* e ouvi junto com a melodia principal da música, já escrita.

Nesse momento consigo ouvir com clareza o que funciona e o que não funciona do improviso, então mudei algumas notas para que a primeira e a segunda voz andassem bemjuntas e ainda funcionassem para minha visão do arranjo. Aqui está um excerto da partitura, que se encontra nos anexos do texto, da segunda voz e da primeira:

The image shows a musical score excerpt for the song "Francisco". It consists of two staves of music. The top staff is the first voice, and the bottom staff is the second voice. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first voice starts with a whole note Eb4, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, and a quarter rest. The second voice starts with a whole note Eb3, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, C4, and a quarter rest. Chord symbols Eb7M, Cm7, and Dm7 are placed above the staves.

Imagem 3 - Excerto de partitura - *Francisco*

Feito isso, passei para a terceira voz. Já pensava desde o início em criar três vozes para a canção, mas ainda não sabia o que essa terceira voz teria como função ou característica. Ouvindo as duas primeiras vozes juntas percebi que faltavam notas mais agudas em certos lugares e linhas melódicas com mais movimento, mais rápidas e que fossem

<sup>17</sup> <https://soundcloud.com/madalena-rasslan-fischer/voz-1-improv-francisco-madalena-projeto-de-gradua-cao-1/s-honavlb6MT5>

somente comentários na música, essa voz não ficaria durante toda a canção. Então, da mesma forma que criei a anterior, passei a improvisar<sup>18</sup> já com esses objetivos em mente.

The image shows a musical score for a piece titled "Francisco". It consists of three staves. The top staff is the melody, starting with a fermata on the first note. The middle staff is a vocal line, and the bottom staff is a piano accompaniment. Above the first few measures, the chords Gm, Gm7, and Gm6 are indicated. The score is in G minor and 4/4 time.

Imagem 4 - Excerto de partitura - *Francisco*

Também, como a outra, escrevi no *MuseScore* e ouvi todas as vozes juntas, sem a harmonia original. Fiz então, os ajustes que julguei necessários. Ouvindo essas três vozes juntas acredito ter terminado a forma da música, talvez no momento de edição ainda adicionaria alguns sons do próprio editor.

Depois do arranjo feito, fui gravar. Utilizei para isso um teclado midi que funciona também como uma mesa de som, um microfone condensador<sup>19</sup> e o programa *Logic Pro X*. Como guia, minha mãe, novamente, gravou a harmonia no piano para que eu pudesse cantar em cima disso e salvei as vozes do *MuseScore* como áudio separadamente, assim podendo ouvir cada uma quando fosse cantar.

No dia 04/10/2020 gravei pela primeira vez todas as vozes e o resultado ficou muito ruim. Mesmo eu mesma tendo criado essas vozes a partir do instrumento que é a minha voz, elas ainda não estavam interiorizadas. É muito diferente improvisar algo e executar essa voz criada ao improvisar. O improviso é um momento, de total presença, que desaparece depois de feito. No momento que terminei o improviso já não lembrava mais dele. Então agora, antes de cantar, precisava estudar cada voz individualmente, como se não fossem minhas. Talvez essas vozes não sejam mais minhas mesmo, já se transformaram em parte desse arranjo e preciso aprendê-las novamente para poder executá-las.

"Francisco" sempre esteve na lista de canções que queria cantar, desde que este trabalho era para ser um show que nada tinha a ver com o trabalho de graduação. Agora, as coisas mudaram mas ela não saiu da lista, é uma música que demanda participação e

<sup>16</sup> <https://soundcloud.com/madalena-rasslan-fischer/voz-1-improv-francisco-madalena-projeto-de-graduacao/s-LVrprAV9Dcl>

<sup>19</sup> Marca: Sennheiser, modelo: e865

eu não posso dizer não. Só parei para pensar no seu significado, mais profundamente, para mim quando fiz esse arranjo.

Essa canção não tem letra, é somente a voz e a voz em um formato quase de improviso. Acredito que por isso faz bastante sentido ela ser a primeira. Começo somente com voz, ela própria diz o que tem que dizer, não necessita palavra. Tento aqui descrever essa canção com palavras mas é muito melhor entender isso a partir da audição. É uma música que me remete a rio, talvez por razões óbvias, como o nome da música que remete ao Rio São Francisco, mas também por como essa voz canta. Ela tem dinâmicas, entre notas agudas e graves e volumes fortes e fracos que se relacionam com a maneira que a água de rio tem, de ser dócil e forte, rebelde e pacífica. Tudo ao mesmo tempo.

O rio São Francisco passa por cinco estados do Brasil entre Pirapora-MG e Juazeiro-BA e tem sua foz no Oceano Atlântico. Esse rio tem seis hidrelétricas no seu percurso e mais de 150 afluentes. Se tem uma certa ideia sobre rios que são mais “fracos” que o oceano mas a água do rio não deixa a água do mar entrar. Essa imagem pra mim é uma que concede ao rio características muito fortes.

Esse rio passa por diversas áreas, sua força é utilizada por seis usinas e mesmo assim não há o que o pare, por mais a humanidade tente tirar sua força. A música de Milton, tem a sensação de rio: doce, profundo, rebelde e forte.

### **[Diário de Campo 08/10/2020]**

*Em agosto a Ana Laura Freitas, (jornalista e radialista) da Rádio da UFRGS me convidou para participar do projeto Repertórios da Quarentena - um projeto de vídeos em que alunos e professores do Instituto de Arte falam um pouco de seus processos sonoros durante a pandemia. Para o meu vídeo resolvi mostrar um pouco do processo deste projeto de graduação e enviei o arranjo da canção Francisco com um “clipe” caseiro feito na casa de praia da minha família.*

Dia 11/10/2020 esse vídeo<sup>20</sup> estreiou nos canais da rádio. Penso que preciso falar um pouco do processo visual deste vídeo, que teve como fundamento o improviso. A ideia era gravar o vídeo da seguinte maneira: três imagens minhas cantando cada voz do arranjo em um fundo preto. Bastante tradicional, porque naquele momento (apenas dois dias antes) não haveria tempo de criar algo muito elaborado. Esse momento merece um breve relato.

Acontece que, desde que me entendo por gente não me dou bem com filmagens, a presença da câmera na minha frente me deixa nervosa e logo esqueço o que devia fazer.

---

<sup>20</sup> [youtube.com/watch?v=ix08T8yaWFQ](https://www.youtube.com/watch?v=ix08T8yaWFQ)

No dia em que gravei o vídeo minha namorada, Anna Labres, estava me ajudando (como sempre, diga-se de passagem) e ela decidiu colocar o abajur que estávamos usando como fonte de luz dentro de um cilindro que faz parte de um equipamento esportivo. Esse movimento criou um foco de luz ajustável, ou seja, podíamos aumentar ou diminuir o foco da luz puxando o abajur para mais longe ou mais perto.

Esse experimento mudou o vídeo, decidi na hora brincar com as sombras e os efeitos que aquela luz estava produzindo na parede. Já na mesma noite comecei a montar o vídeo e decidi criar uma colagem com as imagens que conseguimos. Aumentei a transparência de cada uma e as sobrepos, colando uma em cima da outra. Esse jogo de sombras e luzes combinados e a transparência da imagem ficaram interessantes. Sugere o movimento da água, como quando a olhamos sob o reflexo do sol: o movimento da água na luz cria uma plasticidade, modificando como enxergamos seu interior.

No outro dia fui à praia e gravei algumas imagens da água para adicionar ao vídeo. Essa foi a segunda surpresa do processo: gravar a água do mar para compor as imagens do vídeo. Mas, quando juntei os dois, o som funcionou muito bem articulado à primeira parte do arranjo. Então o desenvolvimento do vídeo mudou o produto final do arranjo também. Foi, de certa maneira, um “encontro”.

Este vídeo foi fruto de um processo específico para o projeto da Rádio da Universidade e trouxe resultados interessantes. Me sinto contente com a repercussão, mas não foi usado na finalização do processo desta pesquisa. Como a pandemia do corona vírus se intensificou em 2021, desisti da ideia da gravação de vídeos. Mesmo sendo possível a gravação caseira, decidi por não fazer desta maneira. Este trabalho será a narrativa das canções, tanto no projeto escrito, quanto no áudio que produzi. No futuro, quando pudermos nos encontrar presencialmente, pretendo criar também um projeto visual para esta coleção.

## IMITAÇÃO DA ÁGUA

*De flanco sobre o lençol,  
paisagem já tão marinha,  
a uma onda deitada,  
na praia, te parecias.*

*Uma onda que parava  
ou melhor: que se continha;  
que contivesse um momento  
seu rumor de folhas líquidas.*

*Uma onda que parava  
naquela hora precisa  
em que a pálpebra da onda  
cai sobre a própria pupila.*

*Uma onda que parara  
ao dobrar-se, interrompida,  
que imóvel se interrompesse  
no alto de sua crista*

*e se fizesse montanha  
(por horizontal e fixa),  
mas que ao se fazer montanha  
continuasse água ainda.  
Uma onda que guardasse  
na praia cama, finita,  
a natureza sem fim  
do mar de que participa,*

*e em sua imobilidade,  
que precária se adivinha,  
o dom de se derramar  
que as águas faz femininas*

*mais o clima de águas fundas,  
a intimidade sombria  
e certo abraçar completo  
que dos líquidos copias.<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> João Cabral de Melo Neto, *A Educação pela Pedra*, 2008, p.86



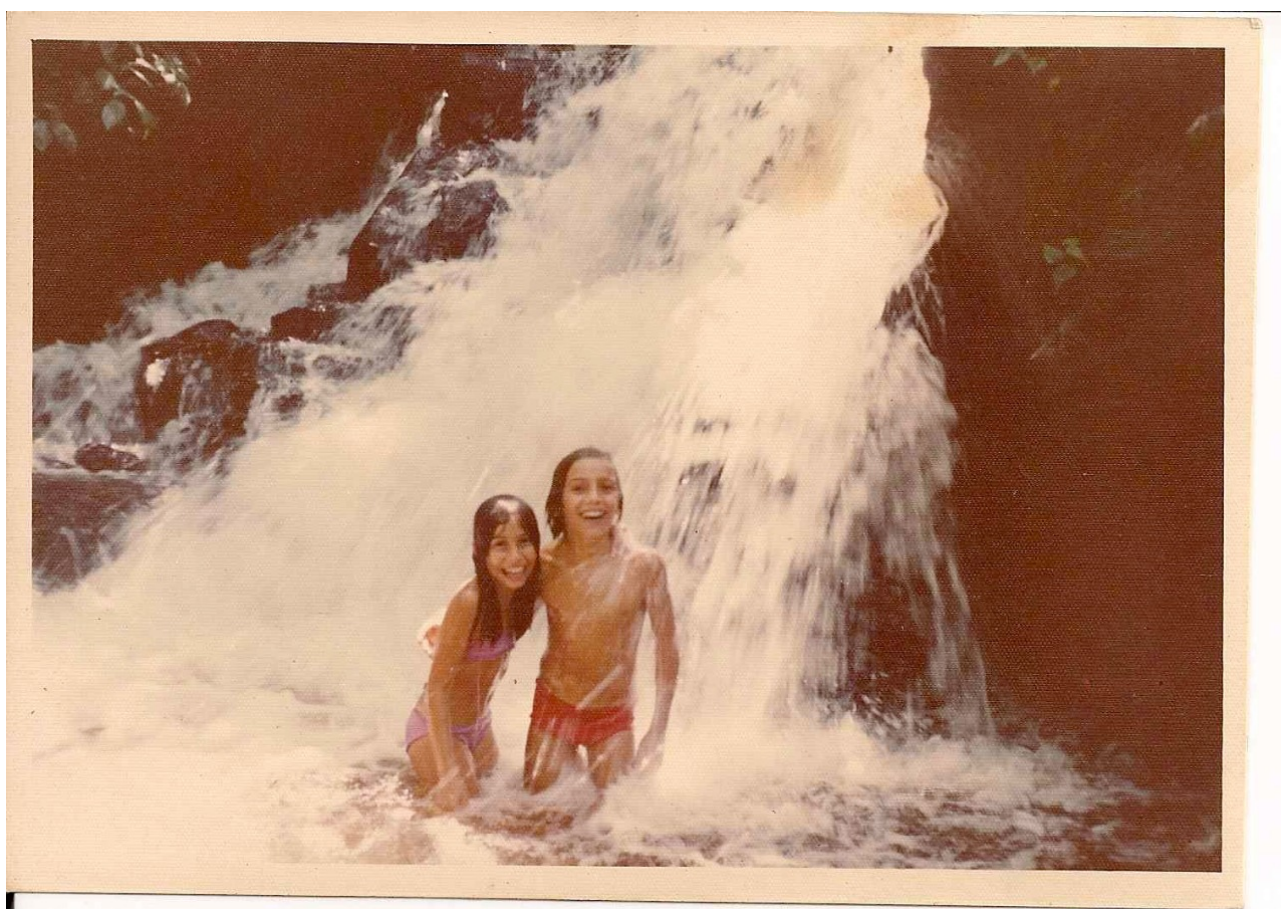


Imagem 5 - Simone (a esquerda) e Maurício Rasslan (a direita). Rio Amambay (MS), 1974.



## Coplas al Agua - Siempre Andarás en Mi

*Coplas al Agua* é uma música que conheci em 2020, ela não estava nem na lista de músicas que poderiam ser do show, lá no início, porém a canção tem suas próprias razões. Ela mesma se fez escolher: o simples fato de emocionar. Além de entrar para essa pequena coleção que o tema ao qual me dedico abriga. Essa é a única das cinco músicas que não é brasileira. Ela é cantada em espanhol. E ao contrário de Francisco aqui é o texto, a letra, quem ganha evidência, ganhando importância dentro do arranjo. Por ser em espanhol, ela ainda mantém um certo mistério que também está em Francisco, que está no início estrategicamente por ser o lugar sem palavras. Como se brotasse dos sons internos de Francisco e se arriscasse a dizer algo, mas ainda secreto, íntimo, que não pode ser completamente compreendido.

Francisco é a natureza simplesmente e em *Coplas* começo a conversar sobre a relação do homem com ela. Quero falar sobre a proximidade do homem com a natureza mas não de uma maneira piegas. As vezes essa discussão me chega como algo um pouco romantizado e acaba por aí. Porém Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, fala de maneira bastante direta sobre essa relação e como, na sociedade capitalista moderna, estamos tentando esquece-la, deixando cada vez mais longe do sentido de ser.

A ideia de nós, os humanos nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo (KRENAK, 2019, p.22).

A natureza é a própria diversidade, nela há espaço para que as árvores, pedras, chuva, sol, rio e mar existam em um mesmo espaço. A diversidade da língua aqui neste arranjo mostra como, mesmo sendo diferente, ela contribui com a narrativa. Ainda mais sendo uma língua latino americana. O compositor da canção, Juan Quintero, é argentino e portanto está muito perto de nós, brasileiros, partilhando um tanto de história que se traduz em arte. Novamente Krenak explica: “O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças [...]” (KRENAK, 2019, p. 33).

Uma das minhas motivações para falar de água desde o início desse projeto é do peso político que ela carrega. É uma fonte esgotável de energia e de necessidade básica

para o ser humano, mas parece que nos distanciamos desse conhecimento, nos distanciamos do pensamento de quanto precisamos da água (e da natureza em geral).

Parece quase bobo falar sobre esse assunto enquanto dou um gole em um copo de água ao lado do meu computador, mas talvez seja necessário colocar em perspectiva o quanto é realmente importante essa necessidade da água. Para começar, nosso corpo é composto por em torno de 70% de água - já aí um grande número, mas vamos seguir - além do feto se desenvolver em um ambiente aquoso. Os alimentos, todos eles, para nascerem, precisam de água - tomate por exemplo se constitui de 95% de água.

Poderia encher de números esse trabalho provando a necessidade da água para o *simples* fato de existir. Porém, acredito que ficaria um pouco cansativo então vou resumir. As grandes civilizações se formaram primeiramente em torno de algum rio: “vale do Nilo no Egito, vale do Tigre-Eufrates na Mesopotâmia, vale do Indo no Paquistão, vale do rio Amarelo na China” (BRUNI, p. 56, 1993). Já hoje nas cidades e nas indústrias usamos a água o tempo todo, desde tomar banho ou cozinhar o arroz até as empresas para produzir o papel ou a gasolina e por aí vai.

A água, portanto, é um recurso para a sociedade capitalista, como podemos observar. E estes recursos são, em geral, finitos. Por mais que não pareça, a grande quantidade que temos disponível no mundo pode acabar antes que percebamos, pois a maneira como é extraída, muitas vezes, acaba poluindo e destruindo mananciais. É necessário deixar de pensar água somente como H<sub>2</sub>O e como uma forma viva.

Cada vez que criamos como sociedade leis e incentivos a destruição de florestas ou de recursos naturais estamos indo contra a própria possibilidade do nosso futuro. Pode parecer óbvio falar tudo isso mas é ainda é preciso. Essa canção faz uma conexão do homem com a água a mostrando como uma continuidade de si. Talvez pelo meio da canção e do simbólico ali existente, seja a melhor forma de fazê-lo, pelo menos é a maneira que me cabe.

Pois a água tem conexão com a humanidade não somente de forma prática, mas também, filosófica. Significativo saber que a primeira fala filosófica do ocidente, de Tales de Mileto já diz: “tudo é água”. Claro que aqui não quero fazer uma colocação tão definitiva. Porém a água é o que me fez navegar até aqui e onde encontrei uma vontade de criar. José Bruni, no artigo “A água e a vida”, problematiza a frase de Tales e, coloca em palavras o que penso. Ele diz:

Além disso, “tudo é água” é a primeira frase da filosofia, lugar de seu nascimento. Essa frase é signo da criação de uma nova forma de cultura - a filosofia - anteriormente inexistente. “Tudo é água” = tudo nasce pela criação (BRUNI, p. 59, 1993).

Em Coplas al Agua, Juan Quintero trabalha a relação com a água a partir das sensações, que mesmo sem conseguir nomear, podemos muitas vezes, somente sentir. Tais sensações podem ter sido construídas enquanto sociedade, polidas e elaboradas de tal maneira, durante muitos anos, que não é mais necessária a sua explicação. Quando se recorda o mar, logo, relacionarmos com as sensações de liberdade ou energia. Ou ainda, conectamos a ideia de banho à conforto ou regeneração, por exemplo. São impactos que podemos sentir, realmente sentir na pele, basta apenas evocar estas sensações. Estamos ligados à água de tal maneira que as sensações que ela traz a nós faz parte daquilo que não conseguimos expressar, não encontra o lugar da fala.

A água é a imagem da consciência de si mesmo, a imagem do olho humano - a água é o espelho natural do homem. Na água o homem se despe destemidamente de todas as roupagens místicas; à água confia-se ele em sua forma verdadeira, nua; na água desaparecem todas as ilusões sobrenaturais. (BRUNI, p. 58, 1993. *Apud* Feuerbach, 1988, p. 21-22).

Comecei a pensar nessa canção com dificuldade, talvez por carregar tantos simbolismos difíceis de explicar, mesmo que pelo meio da arte. Como ela já tem uma sensação muito “simples” - talvez por ser feita originalmente somente com voz e violão talvez por aparentar fácil de reproduzir - não queria criar algo que a deixasse com cara de difícil. Buscava uma estética um pouco mais voltada para o arranjo coral tradicional. Com partes onde a melodia é acompanhada e partes homofônicas. Diferente de Francisco nessa adaptação tive que pensar mais verticalmente do que horizontalmente, o que para mim já é uma dificuldade.

A harmonia de Coplas al Agua é muito rica mas que Juan Quintero (cantautor) consegue transmitir sem demonstrar dificuldade. A versão original tem uma sensação quase de canção de ninar, desde a maneira que Juan canta até o final quando utiliza o *boca chiusa*, porém, quando ouço com mais atenção percebo as mudanças harmônicas que ele utiliza no violão, nos acordes e melodias que constroem esse acompanhamento.

Portanto queria fazer um arranjo de melodia acompanhada com uma harmonia bastante evidente e momentos com silêncio. Essa canção, para mim, fala da água de uma maneira muito íntima, fazendo pontes entre as maneiras que a água se manifesta - como névoa, chuva, lágrima, etc. - e o corpo e acredito que o silêncio nessa canção transmite esse intimismo.

Utilizei um acompanhamento muito mais focado em notas longas para conduzir a melodia em quase toda a canção e não em melodias independentes. Apenas em um momento no arranjo a segunda e terceira vozes tem uma melodia com mais movimento (Essa melodia é inspirada no próprio acompanhamento no violão de Juan):

86

Am G/B C F G/B Gm/B $\flat$  G $\emptyset$  F/A Fm/A $\flat$ C/B $\flat$  F

1

2

3

Que-da tu re ga-lo\_en mi

*Imagem 6 - Excerto de partitura - Coplas Al Agua*

Esses momentos criam um movimento de dinâmica no arranjo deixando para que, logo em seguida, a melodia cante sozinha. Dando a impressão que está ainda mais silenciosa do que antes.



Imagem 7 - Sultan (a esquerda) e Guilherme Rasslan (a direita). Rio Von Den Streinen, norte de MT, 1978.

## Onde eu Nasci Passa um Rio - Hoje eu sei que o mundo é grande

*Lá no meu sertão plantei  
Sementes de mar  
Grãos de navegar  
Partir  
Só de imaginar, eu vi  
Água de aguardar  
Onda a me levar  
E eu quase fui feliz*

(Chico César e Márcio Arantes, *Grão de Mar*, 2006)

A terceira canção desta breve narrativa que busco criar, "grudou" feito chiclete por muitos meses na minha cabeça. Acredito que, já aí, estava compondo o arranjo que viria a fazer parte deste estudo. Porque cada vez que cantamos uma música, inventamos um pouco: ora cantarolando a percussão, ora criando novas melodias. Não foi uma música que me arrebatou como *Francisco*, ou que me apaixonei instantaneamente como *Coplas al Agua*. *Onde eu Nasci Passa um Rio* foi entrando na minha vida como uma atividade cotidiana, como um escovar os dentes. Quase sem sentir. Mas, ainda assim, muito necessária.

Depois que encontrei a narrativa que queria criar pelas canções, essa música veio como uma passagem do rio para o mar. Com ela deixamos para trás um rio de águas claras e rasas - em *Coplas al Agua* - e encontramos uma água, ainda que ensolarada, com pedras, com movimento. Isso se traduz no arranjo com elementos percussivos na voz, as vozes que acompanham a melodia se movimentam bastante, lembrando o ritmo do baião.

Na própria letra da canção aparece a noção de movimento, de passagem. Caetano Veloso, conta uma mudança do "rio da minha terra" para o mar. A canção está no disco "Domingo", o primeiro do compositor, no qual a imagem da Bahia é recorrente nas letras. O artista parece juntar, ao curso do rio, o caminho da sua própria sua história. Caetano é um compositor que passeou por vários estilos e participou de várias vertentes da música brasileira e essa canção é do início de sua trajetória, que me soa como um sentimento de inocência.

Quando pesquisei sobre a canção para poder problematizá-la com propriedade, não encontrei nenhum trabalho científico (por meio de buscas na internet) que a debatesse. Busquei, então, o conto "A terceira Margem do Rio", de Guimarães Rosa. A ideia do texto de Guimarães veio depois de ter assistido "Ouvir o Rio – Uma Escultura Sonora de Cildo Meireles", filme cujo tema é o processo de criação do artista, através de uma obra

de arte focada no som, essencialmente auditiva. Por acaso comparo o texto sobre a terceira margem com a, também terceira, canção deste trabalho.

Acredito que é possível colocar lado a lado os dois textos: de Guimarães e de Caetano, pensando no sentido de mudança. Ambos tratam da noção de transitoriedade, de passagem e deslocamento. No conto, o pai do narrador, um homem “cumpridor, ordeiro, positivo”, decide um dia comprar uma canoa e adentrar o rio que ficava em frente à sua casa. Ele não retorna mais, mas também não vai a nenhum lugar. Simplesmente fica no rio. O narrador deste texto, seu filho, segue a contar a história sempre observando o pai, mas jamais compreende a razão para que saísse para o rio.

Inclusive Caetano, em parceria com Milton Nascimento, compôs uma canção inspirada no texto de Guimarães. Na canção, *Onde eu Nasci Passa um Rio*, a história que se narra é a do caminho do rio junto ao do narrador/cantor. Na frase: “como se o rio não desaguasse no mar”, parece sugerir que o que importa é o percurso do rio, não seu destino.

Imagino que tanto no conto como na canção o interessante não é chegar em algum lugar mas, sim, a ação de sair de onde se vem. No conto da Ilha desconhecida, Saramago diz: “que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós, se não saímos de nós próprios” (SARAMAGO, 2008, p.41). Chamaria de “utopia” esse movimento descrito por Saramago, de maneira tão poética. Penso com Eduardo Galeano, quando cita Fernando Birri<sup>22</sup>, que:

Vejam bem, a utopia está lá no horizonte. E se está no horizonte eu nunca vou alcançá-la. Porque se caminho dez passos, a utopia vai se distanciar dez passos. E se caminho vinte passos, a utopia vai se colocar vinte passos mais além. Ou seja, eu sei que jamais, nunca, vou alcançá-la. Para que serve? Para isso, para caminhar (Galeano, 2016).

Sair de nós próprios num exercício de alteridade como sugere Saramago, é uma utopia, não no sentido do abandono ou esquecimento de nossas raízes, mas de encontrar um outro de si, um lugar que queremos chegar, mas que nunca está. “Porém, à luz da história da Arte, com olhar desprovido de ingenuidade, a utopia poderia muito bem ser definida como o lugar onde não se está. (MILLIET; CORREIA; PORTO, 2000, p. 22).

A busca pelo desconhecido ou pelo lugar utópico é uma situação constante na história da humanidade. O ser humano é uma espécie insatisfeita e parece ser assim que

---

<sup>22</sup> O vídeo onde Eduardo Galeano fala está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=JrAh-HJC8dy8>.

construímos civilizações e “avançamos” de alguma forma. A professora Yudith Rosenbaum<sup>23</sup> fala sobre o conto de Guimarães Rosa em um vídeo<sup>24</sup>:

Talvez ele esteja dizendo: Bom, todos nós temos uma terceira margem, e a gente tem que entrar nela. Essa canoinha somos nós avançando margens desconhecidas que não são aquelas que nos enquadram diante do mundo estreito (ROSENBAUM, 2016)

Outro ponto que chama atenção na canção de Caetano Veloso são as conexões que o rio tem com o personagem da canção. O tema - das relações entre homem e água - é um que vem acompanhando este trabalho em todas as canções. Ao perceber a relação dos homens com as águas, acredito que na canção *Onde eu nasci passa um rio*, o elemento “água” remete à casa, corpo, sangue, morte e muito mais. Da mesma forma na história de Guimarães Rosa, o rio tem semelhanças com o pai do narrador, que nele se lança:

Ele que se torna numa coisa só com o rio e com a canoa; ele que se torna fluido, quase incorpóreo, que desaparece e reaparece, às vezes mudado, mas é sempre ele. Como a água que é sempre diferente, mas é sempre um rio. (PAPETTE, 2003, p. 327)

Papette, no texto “A canoa e o rio da palavra”, inicia uma conversa sobre o contínuo estado de mudança do rio. Já comentei essa sensação que tenho sobre as águas dos rios no capítulo sobre *Francisco*. Agora tal sensação é colocada em palavras por Caetano em sua canção. O personagem da música está em mudança. Saindo do rio, que passa pela terra onde nasceu lançando-se para novos desafios. Ao mundo grande que ele compara com o mar: “Hoje eu sei que o mundo é grande/ E o mar de ondas se faz/ Mas nasceu junto com o rio/ O canto que eu canto mais”. Ele nos conta, porém, que o rio o acompanha, segue dentro dele, o estado de mudança não se esvai, mora junto com o personagem. E para terminar a minha análise, recorro a esta citação novamente de Papette: “O rio está também ligado ao seu fluir, ao movimento contínuo da sua corrente, dinâmica do eterno tornar-se” (PAPETTE, 2003, p. 329). E assim, passo agora a falar sobre o processo que tive na concepção do arranjo da canção.

Para escrever esse arranjo sabia de início que queria destacar os elementos rítmicos da canção nas vozes que acompanham a melodia. Também tinha a intenção que a melodia ficasse mais solta caminhando pela base percussiva - como a água pelas pedras do rio - e que a letra da canção ficasse evidente. Assim, também se diferencia da canção anterior. Essas são ideias que já existiam antes de começar a trabalhar na canção, mas a

---

<sup>23</sup> Yudith Rosenbaum é professora na Universidade de São Paulo na área de literatura brasileira.

<sup>24</sup> O vídeo está disponível na página do youtube da “casa do saber” através do link: [youtube.com/watch?v=82IAeFHc9Pc](https://www.youtube.com/watch?v=82IAeFHc9Pc)



canção tem mistérios próprios que somente depois do início se pode descobrir. Manter uma base percussiva em toda a canção, por exemplo, não daria certo, as ideias mudam enquanto avanço pela canção.

O ouvinte desavisado pode acreditar que a canção é simples. É uma simplicidade aparente. Enganosa. O meu maior desafio foi manter a simplicidade criando outras duas vozes que desempenham ao mesmo tempo, funções harmônica e rítmica, já que a melodia da canção foge da obviedade, tornando complexa sua relação com a harmonia. Dessa vez comecei, como de costume, escrevendo a melodia da canção junto com a harmonia no programa *MuseScore*, depois criei a introdução da canção.

Na verdade a introdução foi criada numa daquelas vezes que cantarolava a canção sem o compromisso com acertar ou em já criar o arranjo sedimentado, estava apenas me divertindo. Então ela é uma improvisação que fiz enquanto ouvia a música. A terceira voz, mais grave, veio como um “baixo” acompanhando a melodia que compus e deixando ainda mais marcada a noção rítmica a ser destacada.

Essa voz, mais grave, segue assim por quase toda a canção, como um baixo, marcando ritmicamente e cantando as fundamentais dos acordes da harmonia, sem grandes saltos ou melodias extravagantes.

O arranjo é separado em basicamente três partes: a primeira, mais percussiva, acompanha uma melodia que se repete e tem uma característica de explicação, nos colocando no ambiente da canção. A segunda, é marcada pelas notas longas no acompanhamento. Aqui a melodia se repete, porém a letra muda de perspectiva: se antes falava de uma maneira concreta, agora fala das sensações que esse rio passa ao eu lírico, de memória e tempo.

Por fim a terceira, no centro da canção, muda bastante e é a única vez que aparece na música. Troco a vogal que acompanha de “a” para “u”, o que pode não parecer proposital mas a sensação quando se usa a vogal mais fechada, além de “quebrar” com o que vinha acontecendo no arranjo, é de mais seriedade e aqui a canção diz: “Mas o que é mais meu cantar / É isso que eu canto aqui”. Para mim isso quer dizer que as mudanças e as memórias que carrego, todas elas, compõem a minha maneira de cantar. Quando canto, espero passar a verdade daquele momento e, é nele que está incluso tudo que já vivi e que posso pensar até aqui.

Depois de marcado esse centro, o acompanhamento da primeira e da segunda parte se repete, assim como a melodia. O acompanhamento mais percussivo, a letra explicativa e, logo depois, as notas longas na letra, sugerem existir uma relação entre a água do rio e o eu lírico. A canção leva o ouvinte pela história desse personagem, sua tra-

vessia pelas águas. A canção *A Terceira Margem do Rio* de Caetano Veloso e Milton Nascimento conversa com *Onde eu Nasci Passa um rio*:

*Meio a meio o rio ri  
Por entre as árvores da vida  
O rio riu, ri  
Por sob a risca da canoa  
O rio viu, vi  
O que ninguém jamais olvida  
Ouvi ouvi ouvi  
A voz das águas<sup>25</sup>*

Mesmo que as canções tenham sido escritas separadas por dez anos, a sensação é de que as águas do rio contam a história de ambos personagens.

---

<sup>25</sup> *A Terceira Margem do Rio* de Caetano Veloso e Milton Nascimento. Esta é a faixa de número 9 do Disco: *TXAI*, lançado em 1990 em formato LP, pela gravadora: CBS. Produtor: Márcio Ferreira. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/txai>> Acesso em: 08/04/2021.

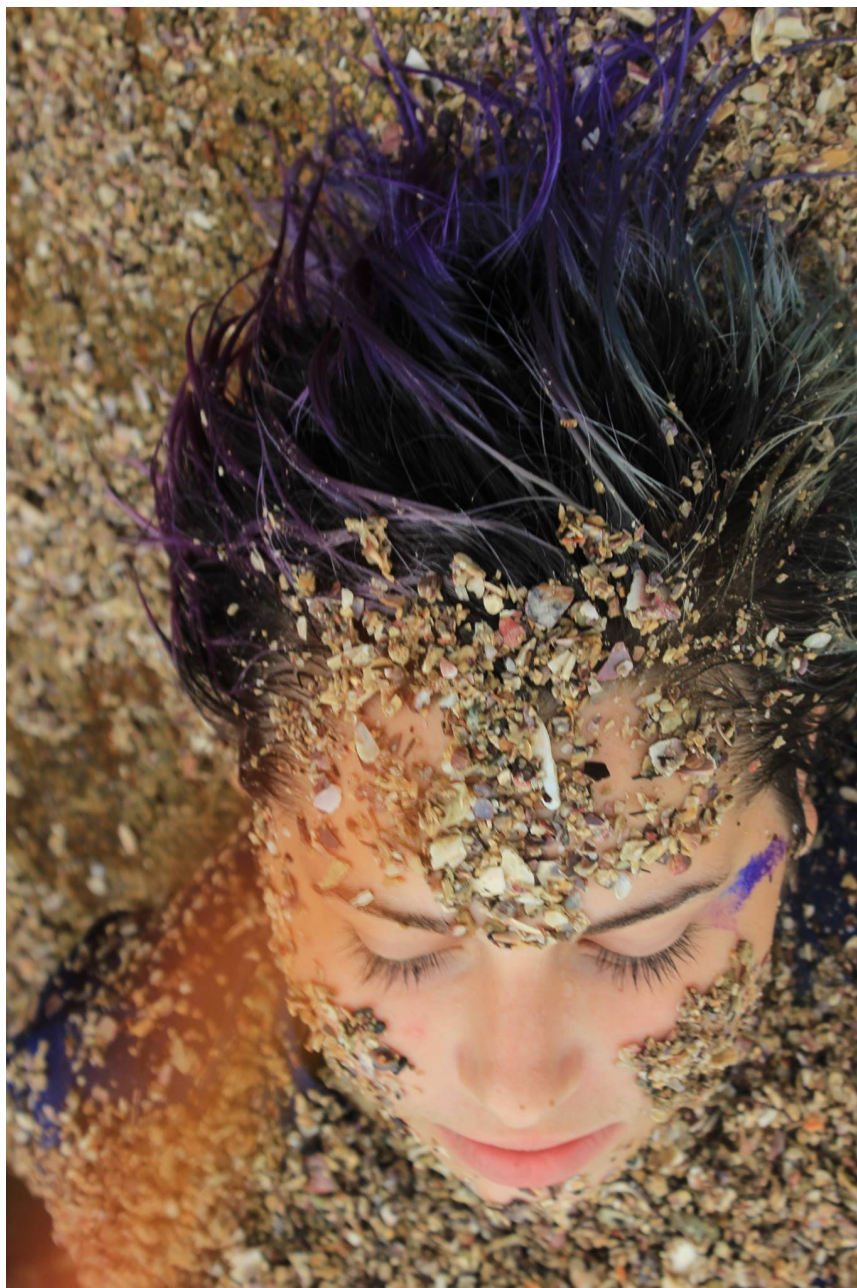


Imagem 8 - Madalena Rasslan, Trilha da Vigia - SC, 2014.

## Bocochê/ Mar e Lua - Ávida de mar

*Na água do rio,  
lentamente,  
Vão se perdendo  
Em lama; numa lama  
Que pouco a pouco  
também não pode falar:  
que pouco a pouco  
ganha os gestos defuntos  
Da lama;  
o sangue de goma,  
O olho paralítico  
da lama*

(João Cabral de Melo Neto, *O rio*, 2012)

*Mar e Lua*, de Chico Buarque (1980), é uma canção que está nos meus ouvidos há bastante tempo. É uma das músicas que, desde o início desse projeto clamava pelo seu espaço. Sou especialmente apaixonada pela versão cantada pela Mônica Salmaso no disco “Chico - Artista Brasileiro” (2015)<sup>26</sup>. No arranjo que escrevi para este trabalho de conclusão, resolvi citar outra canção que não poderia faltar, *Bocochê*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, a qual também sou apaixonada pela versão interpretada pela Mônica (com Paulo Bellinati) no disco “Afrosambas” (1995)<sup>27</sup>. É de muito tempo o carinho e a admiração que tenho pela Mônica Salmaso, acredito que sua interpretação é de muita sensibilidade.

Ambas as canções (*Bocochê* e *Mar e Lua*) falam de morte e de amor, por isso, me pareceu um casamento certo. Os temas amor e morte também se conversam muito bem e foram extensamente tratados no cancioneiro brasileiro. Sendo ainda mais específica: o amor e a morte em relação ao mar têm seu próprio nicho de canções.

---

<sup>26</sup>Este disco foi trilha sonora de documentário de mesmo nome, dirigido por Miguel Faria Jr. e estreado em novembro de 2015, com direção musical: Luiz Cláudio Ramos. O disco teve produção de: Marcela Maia/Juliana Medeiros/Cibele Lopes e foi lançado em 2015 no formato CD. Esta música é a faixa 6 do CD e conta com a participação dos músicos: Marcus Ribeiro Oliveira, violoncelo; João Rebouças, piano. Voz de Mônica Salmaso. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/chico-artista-brasileiro>> Acesso em: 28/03/2021

<sup>27</sup> Esta é a faixa de número 6 do Disco lançado em 1995 em formato CD pela gravadora: *Atração Fonográfica*. Produtor: Paulo Bellinati. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/afro-sambas-439>> Acesso em: 28/03/2021

Bocochê é uma das canções do disco que vem a ser um documento imensamente importante da música popular brasileira: o “Afrosambas” (1966)<sup>28</sup>, de Baden Powell e Vinícius de Moraes. O disco foi e é ainda um forte marco na história da música do Brasil. Segundo a dissertação de mestrado de Isabela Morais e Silva, *Bocochê* poderia significar *segredo*, ela diz: “Murilo [Murilo Viana integrante do grupo “Trio Bocohé”] conta que uma entidade da Umbanda, o Boiadeiro da Serra (ou João Firmino) teria dito a ele que o termo era usado por diversos povos, significando 'caminhos abertos' ou 'algo (segredo) que abre os caminhos’ (MORAIS E SILVA, 2013, p.133). E segue: “Na contracapa do álbum, por sua vez, Vinicius de Moraes diz: ‘Em ‘Bocochê’ (Segrêdo), volta o tema de lemanjá, já aqui tratado ritmicamente à maneira do candomblé’” (MORAES, 1966, s/p apud MORAIS E SILVA, 2013).



Imagem 9 - Contracapa do disco Afro-Samba de 1966

Iemanjá, uma Orixá feminina das religiões de matriz africana do Candomblé e Umbanda que, é vista como a mãe de todos os Orixás e também como rainha das águas. É dito que ela

Encontrou um pescador jovem e bonito e o levou para seu líquido leito de amor. Seus corpos conheceram todas as delícias do encontro, mas o pescador era apenas um humano e morreu afogado nos braços da amante. Quando amanheceu, lemanjá devolveu o corpo à praia. Seria ela que acolhe os que escolhem adentrar o mar e acalanta os corpos dos que lá morrem, os trazendo para a superfície para serem velados. (PRANDI *apud* MORAIS E SILVA, 2011, p. 390-391)

Nessa canção, então a personagem, ao mesmo tempo que vai ao encontro com o amor no fundo do oceano se transforma em lemanjá.

<sup>28</sup> O disco em formato vinil foi lançado em 1966 com 8 canções em que Baden e Vinícius são parceiros. Com arranjos e direção musical de Guerra Peixe e participação do Quarteto em Cy. Bocochê é a faixa número 3. Gravadora: Forma/CBD/Universal Music Produtor: Roberto Quartin. Formatos: LP (1966) / CD (2001) / CD (2003). Músicos não especificados por faixa na ficha técnica do disco e identificados pela autora desta Discografia. CD 2001: da caixa de 27 CDs intitulada "Como Dizia O Poeta - Vinicius de Moraes". Livro que acompanha a caixa sem créditos aos músicos e arranjadores. CD 2003: da caixa "Baden Powell", lançada pela Universal Music. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/os-afro-sambas-de-baden-e-vinicius>> Acesso em: 28/03/2021

A canção também dialoga com a música que inicia o próximo arranjo deste trabalho de conclusão: *O mar*, de Dorival Caymmi.

[...] temos a influência temática importante das Canções Praieiras do baiano Dorival Caymmi em “Bocochê”, canção responsiva, cuja estrutura formal das frases melódicas nos remete ao balanço das ondas no seu vai e vem “nhem nhem nhem/é a onda que vai/nhem nhem nhem/é a onda que vem...”. Ali trata-se da “menina bonita” que quer ir para o mar procurar “seu lindo amor”. Podemos pensar na loucura de Rosinha de Chica, personagem de Caymmi, em “O Mar” (1954), que enlouquece na beira da praia depois que Pedro, seu marido, morre no mar (MORAIS E SILVA, 2013,p.91).

A dualidade do mar é um assunto que Caymmi toca longamente em suas canções. Ele - o mar - traz sustento e uma relação de carinho mas que, por outro lado, é misterioso, tem vontades próprias, é indomável. Pode trazer presentes ou levar quem nele se aventura.

Caymmi é um compositor que eu não poderia deixar de falar (mais adiante, neste trabalho desenvolverei mais sobre o cancionista) quando quero discutir sobre água no Brasil. Na maior parte da sua obra, Caymmi compôs sobre a temática do mar e tudo que rodeia o assunto: peixes, pescadores, morte, amor, Bahia, Iemanjá. Em “O bem do mar” (1954) explica:

*O pescador tem dois amor  
Um bem na terra  
Um bem no mar  
O bem de terra é aquela que fica  
Na beira da praia quando a gente sai  
O bem de terra é aquela que chora  
Mas faz que não chora quando a gente sai  
O bem do mar é o mar, é o mar  
Que carrega com a gente, pra gente pescar  
O bem do mar é o mar, é o mar  
Que carrega com a gente, pra gente pescar<sup>29</sup>*

Essa canção me leva à discussão sobre as figuras do feminino na canção *Mar e Lua*. A música, ao meu ver, fala de um amor entre duas mulheres e em vários momentos compara ao mar e à lua - esses elementos da natureza que são figuras entrelaçadas no imaginário popular. Figuras que são, assim como as personagens da canção, femininas mesmo que gramaticalmente o mar seja masculino.

Adélia Bezerra de Menezes escreveu um livro (*Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*) no qual discorre sobre o feminino nas canções de Chico e sobre a relação mar e lua ela diz:

<sup>29</sup> Música de Dorival Caymmi: *O Bem do Mar*. Esta é a faixa de número 2 do disco lançado em 1954 em formato LP, e em 2000 em formato CD, pela gravadora: Odeon. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/cancoes-praieiras>> Acesso em: 02/03/2021

O poema todo se constrói, aliás, na polarização - e posterior inter-relação do MAR e da LUA. A lua, inequivocamente feminina, o astro celeste feminino por excelência, regendo ritmos cósmicos e biológicos: maré e menstruação, preamar<sup>30</sup> e gestação. O mar, masculino enquanto gênero gramatical, em português, é em sua figuração simbólica poderosamente feminino: mar é metáfora materna, remetendo às águas amnióticas e às origens primitivas da vida. As águas são maternas. Há assim, em português, quase que um descompasso entre o gênero gramatical e o estatuto ontológico profundo de mar (MENEZES, 2000, p. 83).

O mar, em suas águas, sofre a atração gravitacional da lua e assim surgem as marés e o mar, por outro lado, reflete a lua em sua superfície, fazendo com que essas duas figuras estejam sempre interligadas. Outra canção também intitulada *Mar e Lua*, de Joyce Moreno (2017 - Palavra e Som)<sup>31</sup> fala sobre a mesma relação, como se as atrações que a lua e o mar têm entre si fossem uma dança:

*A lua vai deslizando  
Nas águas a se espelhar  
O mar vem se espreguiçando  
Já sabe aonde quer chegar  
E vão vagorosamente  
Em ondas se desmanchar  
O mar se agita contente  
A lua percorre o mar  
E dançam fazendo espuma*

Na canção de Chico, ele brinca com essa ideia fazendo a comparação das mulheres com a relação da lua e do mar. Ele diz: Pois hoje é sabido/ Todo mundo conta/ Que uma andava tonta/ Grávida de lua/ E outra andava nua/ Ávida de mar. Um amor então impossível - já que a lua e o mar não podem se encontrar - mas, ao mesmo tempo, inevitável.

Posso pensar a partir disso que o homossexualismo tratado na canção é ao mesmo tempo impossível e inevitável. Durante o primeiro verso da canção, as mulheres amam um amor *urgente, serenado e proibido* mas que *hoje é sabido e todo mundo conta*. Depois de sabermos que esse amor é conhecido pelos outros, que é público, no segundo verso a história muda: “E foram ficando marcadas/Ouvindo risadas/ Sentindo arrepios”. Agora a canção fala das consequências do julgamento da sociedade. Porém,

<sup>30</sup> Significado de Preamar: Maré cheia, maré alta. (Var.: preia-mar.). Preamar é sinônimo de fluxo.

<sup>31</sup> Gravadora: Biscoito Fino. Produtor: Joyce Moreno/Kazuo Yoshida. Formatos: CD (2017). Lançamento: 2017. Compositores: Joyce Moreno. Músicos desta faixa: Tutty Moreno: bateria; Joyce Moreno: violão; Rodolfo Stroeter: contrabaixo; Hélio Alves: piano; Joyce Moreno: voz; Arranjadores: Joyce Moreno. Disponível em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/palavra-e-som>> Acesso em: 28/03/2021.

mesmo sendo excluídas o *rio, cheio de lua, continua correndo pro mar*. Ou seja, não é possível evitar o amor.

A única solução para que ele - esse amor - siga existindo é a morte, mas Chico não fala dessa morte como o fim e sim como se elas - as amantes - se juntassem à natureza e vivessem esse amor como o mar e a lua. Novamente cito Adélia Menezes sobre esse ponto:

[...] Também o presumível suicídio das duas é poetizado. A crua realidade do afogamento no rio da cidade, aquilo não seria o fim (inequivocamente indiciado, na canção, por “engolindo água/ boiando com as algas [...] / E a se desmanchar”) transforma-se em *metamorfose*, num processo de reintegração à Natureza [...] (MENEZES. 2000, p.86)

Há alguns estudos que comparam *Bárbara e Mar e Lua* - composições de Chico Buarque - por serem duas canções sobre um casal lésbico. Talvez falte aqui ressaltar essa análise da canção. São as duas canções trágicas. Uma pela solidão e a outra pela morte. Porém, ambas falam sobre o silenciamento dessas relações, porque de alguma forma o par não pode viver como casal. Essas são coisas que permeiam a homossexualidade desde sempre. Por se tratarem de um casal de mulheres é ainda mais forte o silenciamento.

A canção é íntima para mim, é uma canção que me toca profundamente. Não só pela letra mas porque tudo parece se encaixar. A melodia parece imitar essa descida das personagens ao fundo do rio sempre fazendo movimentos quase “aquáticos” de subida e de descida.

Passo agora a comentar o arranjo que criei para a canção. Queria que o arranjo tivesse apenas duas vozes para deixar evidente o duplo que existe de tantas maneiras nessa canção. Copiei a partitura do *Songbook* de Chico Buarque (Chediak, 1999) da mesma maneira que estava escrita, para poder criar a segunda voz. A nova melodia complementa a primeira de tal maneira que, por vezes, pode ficar confuso para o ouvinte diferenciar qual é voz que está cantando a melodia.

As vozes em todo o primeiro verso correm de forma homofônica, ou seja, cantam juntas a mesma letra e com o mesmo ritmo. Elas começam com uma abertura simples (de intervalos harmônicos em terças) mas logo na primeira frase surgem algumas diferenças. A melodia dessa canção não é muito movimentada - não tem muitos saltos ou grandes cambalhotas vocais. Busquei manter uma ideia simples na canção, mas adicionei algumas pequenas tensões entre as vozes e algumas frases pequenas mais movimentadas. Como aqui na frase *de felicidade* :



C#7/E#                      F#/E                      F#7/A#

Le-van-ta-vam\_as sai - as Ese\_en-lu-a - ra - vam de fe-li-ci - da - de Na-que-la ci-

Le-van-ta-vam\_as sai - as Ese\_en-lu-a - ra - vam de fe-li-ci - da - de Na-que-la ci-

Imagem 10 - Excerto de partitura - *Mar e Lua*

Já na segunda metade da canção, a segunda voz se desprende, funcionando como um acompanhamento - como a letra passa a falar então da morte das personagens - sendo assim possível dizer que se assemelha a um lamento. Estes pensamentos só me ocorrem agora que o arranjo para a música já está escrito e gravado. Durante o processo de criação, queria apenas deixar a letra da segunda parte em evidência, já que é uma parte mais trágica. Também escolhi essa mudança porque, como cantora, sei que cantar de forma homofônica dificulta ser livre ritmicamente com as melodias.

Esse é um processo complicado quando se faz um arranjo vocal, não queria que ele soasse como um coral tradicional - mesmo sendo uma estética que gosto e em algumas das canções dessa coleção o utilizei - porque não acredito que combine com o objetivo que tinha para essa canção.

Portanto, na segunda metade da música as vozes se separam, e se encontram novamente quando a letra fala explicitamente sobre a morte das personagens:

Imagem 11 - Excerto de partitura - *Mar e Lua*

Quando comecei a gravar essa canção já sabia que cantaria diferente da maneira

54                      C#7/E#                      F#/E                      F#7/A#

V1 á - gua Boi - an - do com\_as al - gas Ar - ras - tan - do fo - lhas Car - re - gan - do

V2 á - gua Boi - an - do com\_as al - gas Ar - ras - tan - do fo - lhas Car - re - gan - do

como escrevi. Ritmicamente a melodia é escrita sempre da mesma maneira com as figuras bastante repetidas. Por exemplo:

Imagem 12 - Excerto de partitura - *Mar e Lua*

Quando se canta uma canção dessa maneira, sempre com a mesma rítmica, fica difícil de demonstrar sensações ou emoções, de colocar em evidência alguma frase ou palavra por exemplo. Então, se a pessoa que ouvir meu arranjo observar a partitura ao mesmo tempo provavelmente notará como não utilizo as mesmas figuras no canto e que também adiciono várias pausas durante a canção - elas trazem silêncio que como falei antes, são parte significativa da minha análise dessa música.

Houve também algumas mudanças no arranjo que fiz durante a gravação. Adicionei notas e excluí algumas. Como na mudança da primeira para a segunda parte:

37  $G\#sus$   $G\#7$   $C\#m7(6)9$   $G\#7/D\#$

V1  
lu - a E\_ou-tra\_an-da-va nu - a Á - vi-da de mar.

V2  
lu - a E\_ou-tra\_an-da-va nu - a Á - vi-da de mar.

41  $C\#m7(6)9$   $B7/D\#$   $E7M$

V1  
E fo-ram fi - can-do mar - ca -

V2  
#

Imagem 13 - Excerto de partitura - *Mar e Lua*

Originalmente a estrutura escrita era esta (acima) para a transição (entre parte a e b) mas durante as gravações senti que parecia apressado. Então não canto o último movimento (compasso 42) e mudei o ritmo dos compassos 40 ao 42. Além de ter adicionado uma terceira voz fazendo o movimento lento nas semibreves.





Trilha da Vigia - SC, 2014.

## O Mar/ Beira Mar Novo - Adeus, riacho de areia

*Dizem que foi um momento de dar beleza quando as espumas das águas dos puxadinhos se confluíram com as espumas das águas do mar. E dizem mais ainda. Dizem que os moradores dos puxadinhos, até hoje, de dia brincam no mar e de noite voltam para o morro. E lá de cima, quando o sol cansado, como eles, começa se esconder para o preparo de um novo dia, canções e passos ritmados são ouvidos. São eles cantando e dançando diante da visão das longínquas águas marítimas. Águas que, vistas de longe, pode-se supor para eles, lagoa, tal é a aparente calma.*

(Conceição Evaristo, *História de Leves Enganos e Parecenças*, 2017)

A última canção desta coleção é Beira-Mar<sup>32</sup> Novo, uma música da tradição oral Brasileira da região do Vale do Jequitinhonha (MG), ou seja, uma música de domínio público, ou, domínio do povo como problematiza Marilena Chauí. Para falar sobre o domínio público na música atrevo-me rapidamente a falar sobre cultura. Este tema já foi bastante estudado e proponho aqui um olhar geral para que possa contribuir, tornando as análises das canções que são o foco deste trabalho, mais robustas.

A cultura é um bem básico da sociedade, é documento histórico e portanto é formador de memória. Porém existem diferentes acessos à cultura e também diversas culturas. Em uma sociedade gravemente dividida política e economicamente, como é o Brasil, o acesso à cultura, e o reconhecimento das diferentes culturas, é também fragmentado. É bom lembrar que falar de política e economia é também falar sobre a questão racial.

Se compararmos, numa manhã, cinco ou seis jornais, perceberemos que o mesmo mundo – este no qual todos vivemos – transforma-se em cinco ou seis mundos diferentes ou mesmo opostos, pois um mesmo acontecimento recebe cinco ou seis tratamentos diversos, em função do leitor que a empresa jornalística tem interesse (econômico e político) de atingir (CHAUI, 2008, p.10).

Assim como no rádio, TV ou jornal, a arte também atende a um mercado específico, um público ao qual pretende atingir, tornando-se mais uma forma de sedimentar as relações de poder existentes nas diferentes classes sociais. O que acontece é que classes sociais de poder econômico maior são capazes de adquirir certas formas da cultura, enquanto outras de poder econômico menor sequer sabem da existência de eventos ou produções culturais.

Não estou querendo falar aqui que as camadas economicamente mais pobres da sociedade não consomem ou produzem cultura. Não é meu intuito, tão pouco o julgamento dos tipos de arte consumidas, mas sim a falta de acesso a certos tipos de bens cultu-

---

<sup>32</sup> Beira-Mar é como se chamam os cantos de trabalho dos canoeiros, essa canção é uma delas.

rais e principalmente, a construção social que faz com que certas pessoas recebam certos tipos de arte e outras não e, mesmo quando recebem, não se sentem no direito de fruí-las ou mesmo de ocupar estes espaços onde ocorrem.

Há pouco tempo li o livro de José Falero “Os supridores” onde uma passagem mostra claramente essa discrepância:

A Vila Lupicínio Rodrigues era o indesejado quintal dum importante centro cultural de mesmo nome. E ali estavam os dois colados um no outro, vila e centro cultural, só para provar que a distância entre a cultura e as pessoas pobres não era física. Os moradores da vila preferiam ficar em casa sem fazer absolutamente nada a frequentar os eventos do centro cultural, mesmo que fossem de graça. Era como se soubessem, ou sentissem, que aquilo não estava ali para eles, como de fato não parecia mesmo estar; geralmente quem frequentava os eventos era gente de outras partes da cidade - gente que vinha de outras partes da cidade *dirigindo carros caros* (FALERO, 2020, p.32).

A realidade, que não é a nossa, sempre nos choca. O livro de Falero, escritor auto-identificado como “da periferia”, é situado em Porto Alegre, cidade que eu resido também. Sempre frequentei o Centro Cultural Lupicínio Rodrigues, nos bastidores e como público.

Toda essa discussão sobre produção cultural se faz necessária ao desejar trazer uma música de domínio público para o conjunto de canções, dando relevância a esta decisão. O bem cultural “domínio público” se encaixa na máquina sócio-cultural de uma maneira curiosa. Ao mesmo tempo que é produção de comunidades economicamente pobres e pouco conhecidas, tal arte, consegue penetrar em camadas altas da sociedade e nelas (nas casas dos mais ricos, nos bailes e festas, nas reuniões sociais, como aconteceu com o samba e acontece com o funk), provocar efeito.

A canção que trago aqui foi gravada por muita gente. A versão que eu tive acesso é uma das mais conhecidas, através da voz de Milton Nascimento junto aos grupos Meninos do Araçuaí e Grupo Ponto de Partida, no disco Pietá (2002). A música, porém, foi gravada pela primeira vez, segundo o site “discos do Brasil”<sup>33</sup> em 1990 por Almir Sater no LP “Instrumental Dois”.

Por ser pública a canção sofre alterações cada vez que é gravada, tanto em letra quanto em andamento ou melodia. Como essas canções são transcritas ou gravadas por pesquisadores e normalmente foram compostas nas comunidades de forma oral - ou seja, não têm um registro escrito - elas são mutáveis. Com o andar da história a canção se modifica.

Como introdução para essa canção busquei a música “O Mar”, de Caymmi. Escolhi colocá-la no final do trabalho por ter agora chegado ao mar, seguindo a história que conto até aqui. Essa música do álbum “Canções Praieiras” (1954) conta sobre um pescador e

<sup>33</sup> O site “discos do Brasil” é uma ferramenta online de pesquisa criada por Maria Luiza Kfoury a partir de sua discoteca particular. Maria Kfoury é jornalista e musicóloga.

sua namorada, ele vai pescar e retorna morto na beira da praia. A namorada enlouquece mas o mar segue indo e vindo como sempre.

Caymmi é um compositor excepcional da música popular do Brasil, ele compôs poucas músicas mas todas elas, sem exceção são como jóias, trabalhadas à exaustão. Na introdução do songbook de Dorival, Almir Chediak escreve o seguinte:

Certa vez, Sivuca pediu ao maestro Guerra Peixe que lhe indicasse algumas partituras de canções americanas para complementar seus estudos de composição e harmonia. O maestro foi taxativo: “Você não precisa de nenhuma partitura importada, basta estudar a obra de Dorival Caymmi, está tudo lá” (CHEDIAK, 2010, p. 6).

As suas canções são tão bem trabalhadas, em todos os sentidos: harmônico, melódico, interpretação, etc. que quando se ouve parecem ser muito simples. Elas chegam a se confundir com músicas de tradição oral, como por exemplo “o que é que a baiana tem?”, que poderia ser facilmente uma canção de tradição oral por causa do seu estilo.

Utilizando a palavra “simples” pode-se pensar que eu aqui estou menosprezando a canção de tradição oral, mas é muito pelo contrário. Alcançar o simples exige um empenho enorme. As canções de tradição oral são trabalhadas no tempo e pelas pessoas que as compõem. Quando comparo a música de Caymmi com essa de tradição estou fazendo um elogio, quero dizer que a canção chega ao ouvinte como se esse já a conhecesse de outros tempos. Uma canção que faz parte de uma cultura que nos constitui enquanto povo, e também, como nação.

Além disso, é muito comentada a maneira que Caymmi se “acompanha” no violão, digo isso entre aspas porque o instrumento faz parte do conteúdo da canção, conversando com a melodia e criando os cenários para as histórias que o cantor canta.

Observar as canções do compositor é abrir uma janela na história da música. Ele não se enquadrou nos gêneros que foram se criando durante as décadas, como a Bossa Nova ou a Tropicália, como Caetano Veloso ou Chico Buarque, por exemplo, mesmo que nestes tempos estivesse ativamente compondo. Ele passa por todas essas tendências sem participar ativamente de nenhuma delas. Por isso tem um estilo somente seu. Traçando, em suas canções, sensações de um outro Brasil, mais íntimo e interiorano.

O álbum “Canções Praieiras” foi um dos primeiros a serem gravados no gênero “violão e voz” que foi e é ainda muito utilizado na MPB. Esta maneira de gravar caracteriza o álbum dá a ele uma sensação de simplicidade, mas, como disse antes, a aparente simplicidade de Caymmi é fruto de um extensivo trabalho nas canções. A temática do álbum reúne as músicas que falam sobre o mar e as vidas dos pescadores na Bahia. O próprio Caymmi escreve no livro “Cancioneiro da Bahia” (1978):

Todos os anos estava eu na praia de Itapuã junto aos pescadores saindo para o mar nas jangadas e saveiros, ouvindo as histórias de lemanjá. Como as ouvia,

também nos mercados e feiras, no Porto da Lenha, na beira do cais. Os negros e mulatos que têm suas vidas amarradas ao mar tem sido a minha mais permanente inspiração. Não sei de drama mais poderoso que o das mulheres que esperam a volta, sempre incerta, dos maridos que partem todas as manhãs para o mar no bojo dos leves saveiros ou das milagrosas jangadas. E não sei de lendas mais belas que as da “Rainha do Mar”, a Inaeê dos negros baianos. Grande parte de minha obra musical reflete esse ambiente, essas vidas, esses dramas. Dessas composições, as mais importantes são O Mar, História de Pescadores, A Jangada Voltou Só, Noite De Temporal, Pescaria, O Vento, Promessa de Pescador (CAYMMI, 1978, p.10).

Não pude deixar de falar um pouco mais demoradamente de Dorival Caymmi neste trabalho de conclusão. Mesmo assim haveriam muitos mais assuntos a se aprofundar na obra do compositor que conversam com o tema deste texto. Utilizei a canção “O Mar” como introdução do último arranjo deste conjunto de canções também como uma forma de homenagear este compositor que foi tão importante na construção de imagens de um Brasil praieiro.

Quando Caymmi discorre sobre as canções ele fala sobre os negros e a conexão que esses homens do mar têm com as religiões de matriz africana. A figura que mais aparece nas canções do compositor é a de Iemanjá, rainha dos mares, que já comentei quando falei de “Bocochê”. As religiões de Candomblé e Umbanda têm forte influência na história do povo brasileiro. São religiões de origem africana trazidas pelos negros escravizados e que se modificaram no Brasil, assim como modificaram o Brasil.

Trago essa reflexão para me voltar à música que trabalhei no último arranjo deste trabalho de conclusão: “Beira-Mar”. O Vale do Jequitinhonha, de onde foi recolhida a canção, é uma região no norte de Minas Gerais e recebe esse nome pelo Rio Jequitinhonha que atravessa toda a sua extensão - que vai do município de Serro até o de Belmonte, na Bahia - um dos seus principais afluentes é o Rio São Francisco, completando a volta desta coleção de canções.

Me baseio aqui no texto “Quando o sertão vai ao mar... Rituais afro-sertanejos no litoral baiano”, de Ângela Marques e Daniel Freitas para falar sobre a constituição da região do Vale do Jequitinhonha. O norte-mineiro, onde está localizada a região do Vale do Jequitinhonha, não recebeu incentivo da coroa portuguesa - que na época da colonização estavam mais interessada economicamente no litoral - mas foram fundadas grandes fazendas de gado na região por causa, principalmente, de estarem na fronteira entre o nordeste e o centro-oeste brasileiros. Por isso a população ali se desenvolveu de maneira contraditória, com diversas culturas atravessando o espaço.

No texto os autores colocam que essa diversidade pode ser vista, também, na religião, como é a Umbanda. Os autores ainda ressaltam que este sentimento de contradição diferencia a região do resto das regiões do Estado “contribuindo desta forma, para a crescente certeza entre os estudiosos da região, de que o ethos mineiro não se identifica com



o ethos nortemineiro” (MARQUES; FREITAS, 2018, p. 518). Assim, reproduzindo culturalmente a fronteira, própria região em que está localizado. E seguem:

Fronteiras espaciais e culturais como o sertão norte-mineiro são interstícios culturais, isto é, locais de trânsito cultural. O sertão como lugar dinâmico que transcende o espaço físico e os modelos culturais dominantes não pode ser acessado mediante uma lógica cartesiana. Seu alcance está na des-razão, pois é o espaço das contradições, das ambivalências e ambiguidades, do provisório constante e do imprevisível. É preciso, para alcançá-lo, se pôr na fronteira, posição que o próprio ambiente sertanejo exige (MARQUES; FREITAS, 2018, p. 518).

Nesta canção, mesmo que não esteja explicado no texto da canção, pode-se ler uma relação com Ogum Beira-Mar. É possível fazer uma leitura da música “Beira-Mar” como uma conversa com esta entidade. pedindo permissão para adentrar a viagem e proteção à Ogum. Esta figura é tida como a que abre os caminhos, e por isso se une ao que discuti logo acima, sobre fronteiras. Esta entidade é a que está protegendo os caminhos e, portanto está na fronteira entre um início de uma jornada e sua realização.

Se Ogum rege falanges de Exus – princípio dinâmico, movimento – e é o orixá ordenador entende-se, portanto, porque para os umbandistas ele significa abertura dos caminhos amparo contra os inimigos e vitória sobre demandas espirituais e materiais. Sua presença num terreiro, portanto, significa força, dinamismo e vitalidade (MARQUES; FREITAS, 2018, p. 529).

Os canoeiros que vivem nessa região e que adentram o rio com suas canoas são figuras únicas. Nesse rio não se consegue navegar com grandes embarcações por ser um rio de pedras na maior parte da sua extensão, “De fato, a navegação no Jequitinhonha dependia muito da habilidade dos canoeiros e do conhecimento que detinham sobre o rio” (Guerrero, 2010, p. 309). Eles se diferenciam dos marinheiros que Caymmi fala na Bahia pois não viajam para terras distantes mar afora: esses narradores passeiam dentro de um mesmo rio, por caminhos parecidos. O que diferencia esses caminhos que passam é o próprio rio, que cada vez que é percorrido já é um novo. “São os mesmos lugares, mas é uma outra história, um outro acontecer” (GUERRERO, 2010, p. 311).

Quando falamos desses homens, canoeiros e marinheiros, estou falando do povo negro que foi forçadamente trazido de diversos países da África para o Brasil. É impossível falar sobre água no Brasil sem falar do povo escravizado que, aqui, formou o país que temos hoje. As histórias dos homens que trabalham nas águas está entrelaçada com a história do país e da escravização e elas se traduziram nas canções, que contam a história do Brasil. “Nasci numa onda verde/ Na espuma me batizei/ Vim trazido numa rede/ Na areia me enterrarei” (*Beira-Mar*, Gilberto Gil e Caetano Veloso 1967)

Esta música cabe na coleção de canções deste trabalho como um adeus mas que retorna ao interior do rio, que aqui está representado pela primeira canção: “Francisco”. Afinal o mar é constituído de muitos rios que desembocam nele. É uma canção de traba-

lho e por isso ela é a mais dinâmica desta pequena coleção de canções ambientadas na voz e que formam uma narrativa indo da nascente ao mar. Ela finaliza esse caminho com uma esperança de retorno e, acredito, que carrega todas as outras músicas com ela. Como um encontro. Um encontro com o “ser” brasileiro. Aqui as temáticas que apresento durante este trabalho se entrelaçam: a relação física do homem com a água, o amor, a morte, o medo, o desconhecido, etc. Da maneira que uma música de domínio público sabe fazer com maestria, recuperando uma espécie de síntese.

Por fim, vou discutir as escolhas do arranjo desta canção. Acredito que ela, assim como “O Mar”, de Caymmi, falam sobre a relação com as águas de uma perspectiva cotidiana, de trabalho. A vida acontece com esses personagens sempre em relação as águas que seguem seu caminho comum.

Procurei não modificar muito a canção, busquei a estética que a própria música já tem. O que adicionei foi a introdução. A melodia e a ordem da letra mantive iguais a gravação de Milton Nascimento, na qual me baseei. Para dar a sensação de canção de trabalho, gravei diversas vezes a mesma melodia e também a segunda voz, que faz a mesma melodia com partes uma terça acima, cantando de forma homofônica. São apenas duas linhas melódicas, porém cantadas múltiplas vezes.

Início a canção com uma chamada, como é comum nas músicas de domínio público e depois aumento o andamento da canção e todas as outras vozes entram, no primeiro momento em uníssono e aos poucos a segunda melodia aparece e segue até o final da música, quando existe um *rallentando* e as vozes cantam em uníssono. Assim chamando atenção para um final.

67

v1

eu souca - no-ei - ro      Bei-ra mar bei-ra mar no - vo, foisó eu é que can-tei

v2

eu souca - no-ei - ro      Bei-ra mar bei-ra mar no - vo, foisó eu é que can-tei

73      ♩ = 75                      ♩ = 70                      ♩ = 60

v1

Bei-ra mar a-deus do - na, a-deusri a - chode\_a-reia      a-deusri a - chode\_a-reia

v2

Oh!Bei-ra mar a-deus do - na, a-deusri - a - chode\_a-reia      a-deusri - a - chode\_a-reia

Imagem 15 - Excerto de partitura - *Beira Mar Novo*

## Considerações finais

*Vou na ribeira do rio,  
Que está aqui ou ali,  
E do seu curso me fio,  
Porque se o vi ou não vi,  
Ele passa e eu confio,  
Ele passa e eu confio,  
Ele passa e eu confio...*

(Dori Caymmi e Fernando Pessoa, *Na Ribeira desse Rio*, 1985)<sup>34</sup>

Gosto de pensar que este trabalho é um prelúdio, um projeto do que poderá ser. Não quero imagina-lo como um ponto final, ou que está completo. Acreditar nisso significa que a história dessas águas termina nela mesma e, acho que falei bastante durante a escrita, as águas não param de correr a não ser que sequem. Então as considerações finais que tenho a fazer são sobre o que aprendi até aqui e como tudo isso agora fornece energia para seguir criando e pensando com as águas e a canção.

A ideia inicial para o trabalho deste TCC era a de um show. Espero que um dia possa ser. Quero partilhar as descobertas que tive aqui, neste trabalho, com os meus amigos músicos, tocando com eles. Quero partilhar também com uma platéia e, assim, comigo mesma, de novas maneiras, a partir dessa relação. A criação deste trabalho de conclusão foi feita, mesmo que com a ajuda essencial de algumas pessoas, de maneira bastante solitária, e agora não vejo a hora de ver esse trabalho compartilhado.

Tomara que as coisas que escrevi aqui façam sentido para, você, leitor. Quis, durante esse processo, que a escrita fosse um produto tão criativo quanto a música. Por isso, trabalhei misturando ambas as práticas: criar o arranjo, estudar, gravar e escrever. Cada canção e capítulo foram feitos assim, as vezes em ordens diferentes mas todas concomitantemente. Talvez, dessa maneira, tenha encontrado um processo de criação que funciona para mim (pelo menos para este trabalho).

Talvez um dos maiores desafios desse projeto foi tira-lo da gaveta. Como contei no início do texto, ele já existia antes mesmo de eu começar o curso de música e, por esse motivo, pelo tema me acompanhar já há alguns anos, tenho a impressão de que é quase mentira que agora consegui concretizá-lo. Quero dizer que: passei muito tempo idealizando e criando cenários mirabolantes sobre este projeto em longas viagens de ônibus atravessando Porto Alegre. Nada do que imaginei aconteceu, e tá tudo bem. É engraçado como, às vezes, o que a gente não idealiza acaba ficando bem bacana.

---

<sup>34</sup> Música de Dori Caymmi com poesia de Fernando Pessoa: *Na Ribeira desse Rio*. Esta é a faixa de número 10 do disco lançado em 1985 em formato LP, e em 2002 em formato CD, pelas gravadoras: Som Livre(LP)/Biscoito Fino(CD). Produtoras: Elisa Byington e Olívia Hime. Disponível em: <<https://discografia-discosdobrasil.com.br/discos/a-musica-em-pessoa>> Acesso em: 25/04/2021.

A criação precisa de um tempo para “marinar”. O tempo de idealizações que tive por anos era necessário também, faz efeito. Como disse Drummond em “*Procura da poesia*” :

[...] *Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
Há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
no espaço* <sup>35</sup> [...]

Não teria como projetar o que iria acontecer no ano em que escreveria meu trabalho de conclusão. Quem viveu no Brasil nos anos de 2020 e 2021 sabe do que estou falando. Acredito que todos os trabalhos que foram escritos neste ano, e devem ser vários, foram marcados fortemente pela crise que se instalou no país - e no mundo - do vírus Covid 19. Se “reinventar” - palavra que tem sido usada durante a pandemia de maneira positiva - não foi uma escolha e sim uma imposição. Não é possível esquecer meus privilégios: tenho o conforto de poder ficar em casa, de trabalhar em formato remoto pois faço parte da parcela da população que se beneficia da inclusão digital com bons equipamentos e de ter saúde, pelo menos a física (risos), durante esses tempos.

É necessário falar sobre a pandemia sabendo que esse trabalho é o registro de um tempo, é documento. Neste trabalho ficam, não só as ideias que passaram na minha cabeça, mas a inscrição do momento histórico em que vivemos. E ainda assim, estamos aqui fazendo arte e querendo colocar a cabeça pra pensar. Tempo histórico esse que hospedou muitos acontecimentos políticos, climáticos, sociais, ecológicos. A lista não tem fim.

É no meio disso tudo que fica marcada a minha estreia como pesquisadora em iniciação. Mesmo que seja somente na finalização de uma graduação, estou contente e orgulhosa deste processo. Aprendi que as ideias podem se materializar. Aprendi também que, mais que nunca, estudar é uma delícia e principalmente quando sinto gana pelo assunto, quando ele movimenta minha vida, faz diferença, no sentido de tornar-me diferente do que sou.

---

<sup>35</sup> Drummond de Andrade, *A Rosa do Povo*, 2012.

Neste processo passei por muitas indecisões e em momentos não achei que teria a vontade de falar sobre os rios e o mar, que no contexto da música não faria sentido e que, talvez, não tinha sido uma ideia tão boa assim. Mas agora, estou confiante. Aprendi que tenho muita dificuldade em desapegar das coisas que planejo. E a verdade é que para chegar a qualquer resultado algumas ideias tem que ser guardadas. Digo guardadas e não jogadas fora. Espero que ainda consiga desenvolvê-las em outros cenários.

Permito-me aqui um parênteses, um espaço que beira o piegas, ao dizer que esse rio que venho percorrendo chegou ao mar. É possível que em outro momento ele volte a ser rio e desemboque em outros mares. Agora, sinto que está rodopiando num redemoinho de águas salgadas. Ele sai de mim e vai, sem rumo certo. As canções e palavras aqui marcadas seguirão seus fluxos. Espero que levem a potência das mudanças vividas por mim e consigam, também por isso, fazer alguma diferença.

Trabalhar com a canção popular do Brasil na universidade pública, em um curso superior, para mim, demonstra a força que a voz do povo (cantada), que o artista popular tem para produzir conhecimento. Este é um trabalho de conclusão do curso de música popular numa universidade pública, que forma artistas populares e nós precisamos saber da nossa posição como intelectuais e formadores de opinião. Saio do curso com essa perspectiva em mente.

A canção, neste trabalho, tem lugar de documento, assim como livros ou artigos. Quando escolho estas canções para pesquisar, estou falando do rio e do mar mas também elas carregam características do povo, da nação. Repleta de contradições, dores, cores e hábitos. A música popular do Brasil carrega o povo para dentro da universidade cheia de poesia. “Debaixo do barro do chão da pista onde se dança. Suspira uma sustança sustentada por um sopro divino” (Gilberto Gil, 1978).

*Na paisagem do rio  
difícil é saber  
onde começa o rio;  
onde a lama  
começa do rio;  
onde a terra  
começa da lama;  
onde o homem,  
onde a pele  
começa da lama;  
onde começa o homem  
naquele homem.<sup>36</sup>*

---

<sup>36</sup> João Cabral de Melo Neto, *O Rio*, 2012.

## ANEXOS

## FRANCISCO

Milton Nascimento (1976)

Arranjo: Madalena Rasslan

Voz 1

Voz 2

Voz 3

11

V1

V2

V3

Gm7 Dm7/F Eb7M

22

V1

V2

V3

Cm7 Dm7 Dm7

31

V1

V2

V3

Gm7 D/F# Gm7/F F#5+/E

40  $E\flat 7$   $Cm 7$   $Dm 7$

V1

V2

V3

49  $Gm$   $Gm 7$   $Gm 6$   $E\flat 7$

V1

V2

V3

58  $Cm 7$   $Dm 7$   $G$   $\text{♩} = 100$

V1

V2

V3

# Coplas al agua

Juan Quintero (2017)  
Arranjo: Madalena Rasslan

Intermezzo  $\text{♩} = 80$

B $\flat$ 6 C6 B $\flat$ 6/E $\flat$  Cm4/B $\flat$  B $\flat$ 6 C6 Em7

15 Am Csus4 C/G F/A C6/G

A-gui-ta de ri-o man - so fres-ca, y cla - ri - ta li - bre co - mo ve - nís,

26 F6 Dm7 E7 Am D E7/B Am7(9)

no han-de\_a-cor-ra - lar-te mis ma-nos siem-pre\_an-da - rás en mi, siem-pre\_an-da - rás.



36

Am Csus4 C/G C/G B $\flat$ 7M C6/G D/A C/G

1 A-gui-ta de nie-bla den-sa ta-pa\_el ca mi-no\_y no se pue de se guir Só-lo que-da

2 ta-pa\_el ca mi-no\_y

3 ta-pa\_el ca - mi-no\_y

47

F/C D E7 Am D E7 Am

1 ver-se\_a\_u-no mis - mo, siem-pre\_an-da - rás en mi, siem - pre\_an-da - rás.

2 siem-pre\_an-da - rás en mi,

3 siem-pre\_an-da - rás en mi,

57

Am G/B C F G/B Gm/B $\flat$  G $\emptyset$  F/A Fm/A $\flat$

1 A-gui-ta que\_hay en mis o - jos la-go pro fun - do que no quie - re sa - lir

2 A-gui-ta que\_hay en mi a - gui - ta a - gui - ta

3 A-gui-ta que\_hay en mi a - gui - ta a - gui - ta

66

C/G C7/B $\flat$  D/A E7 Am/C D E7/D Am

1 Y que re-bal sá de nos tal-gia, siem-pre\_an-da - rás en mi, siem-pre\_an-da - rás.

2 siem-pre\_an-da - rás.

3 siem-pre\_an-da - rás.

76

Am G/B C F G C F G C

1 A-gui-ta que hay en el cie-lo que con los vien-tos te has a-le ja do de a qui.

2

3

86

Am G/B C F G/B Gm/B $\flat$  F/A Fm/A $\flat$ C/B $\flat$  F

1 Que-da tu re ga-lo\_en mi

2

3

99  $G\#\emptyset$   $G$   $C/G$   $D/F\#$   $F$   $\text{♩} = 80$   $C$   $C/B\flat$   $F$

1  
sue - lo siem - pre\_an - da - rás en mi, siem - pre\_an - da - rás. Que - da tu re - ga - lo\_en mi

2  
Que - da tu re - ga - lo\_en mi

3

108  $G\#\emptyset$   $G$   $C/G$   $D/F\#$   $F$   $\text{♩} = 60$   $C$

1  
sue - lo siem - pre\_an - da - rás en mi, siem - pre\_an - da - rás.

2  
sue - lo siem - pre\_an - da - rás en mi, siem - pre\_an - da - rás.

3

## ONDE EU NASCI PASSA UM RIO

Caetano Veloso (1967)

Arranjo: Madalena Rasslan

$\text{♩} = 60$

C B $\flat$  C B $\flat$  C

Voz 1

Voz 2

Voz 3

4 C B $\flat$  C B $\flat$  C7M B $\flat$

V1

V2

V3

On-de\_eunas-ci pas-sa\_um ri -

7 C6 B $\flat$  F7M E $\flat$

V1

V2

V3

- o, Que pa-sa num\_i-gual sem fim I-gual sem fim mi-nha ter -

9 A $\flat$  G7 C6 Gm7 C7M Gm7

V1

V2

V3

- ra, pas-sa-va den-tro de mim Pas-sa-va co-mose\_o tem -

12 C6 Gm7 F7M B $\flat$  A $\flat$  G7

V1  
- po, Na-da pu-des-se mu-dar Pas-sa-va co-mo se\_o ri - o não de-sa-guas-se no mar

V2  
não de-sa-guas-se no mar

V3  
não de-sa-guas-se no mar

15 C6 Gm7 C7M Gm7 F7M B $\flat$

V1  
O rio de-sa-gua no mar já tan-ta coi-sa\_a-pren-di

V2

V3

18 C7M Gm7 F7M B $\flat$  Am7

V1  
Mas o que é mais meu can-tar É is-so que eu can-to\_a-qui

V2

V3

21 C7M Gm7 C6 Gm7

V1 Ho-je\_eu sei que\_o mun - do\_é gran - de, E\_o mar de on - das se faz

V2

V3

23 F7M Eb Ab G7

V1 mas nas - ceu jun - to com\_o ri o o can - to que\_eu can - to mais

V2

V3

25 C6 Gm7 C7M Bb C6 Bb

V1 O rio só che-ga no mar De- pois de andar pe - lo chão

V2

V3

28 F7M Eb Ab G7 C6 Bb

V1 O ri - o da mi - nha ter - ra, de - sa - gua em meu co - ra - ção

V2 de - sa - gua em meu co - ra - ção

V3 de - sa - gua em meu - co ra ção

# Bocochê/Mar e lua

Vinícius de Moraes e Baden Powell (1966)

Chico Buarque (1980)

Arranjo: Madalena Rasslan

**♩ = 100**      **B**

voz1  
Me-ni-na bo - ni - ta pron-de\_éque\_o-cê vai,      Vou pro-cu -

Voz2  
Me - ni - na bo - ni - ta pron-de\_éque\_o-cê vai,

**6**      **B**      **E/F#**      **F#/E**      **B**

V1  
rar o meu lin-do\_a - mor no fun-do do mar

V2  
Vou pro - cu - rar o meu lin-do\_a - mor no fun-do do mar

**11**      **E**      **♩ = 80**      **B**      **E/F#**      **F#/E**      **B**      **♩ = 90**      **VOZ**

V1  
Vou pro - cu - rar o meu lin-do\_a - mor no fun-do do mar      1.A -

V2  
Vou pro - cu - rar o meu lin-do\_a - mor no fun-do do mar      1.A -

**16**      **E7M**      **G#7/B#**      **F#m7/C#**

V1  
ma-ram o\_a-mor ur - gen - te As bo-cas sal - ga - das pe - la ma-re - si -

V2  
ma-ram o\_a-mor ur - gen - te As bo-cas sal - ga - das pe - la ma-re - si -

19 C#<sup>b</sup>/B A6 E7M/G#

V1  
- a As cos-tas la - nha - das pe - la tem-pes - ta - de Na-que la ci - da -

V2  
- a As cos-tas la - nha - das pe - la tem-pes - ta - de Na-que la ci - da -

22 F#m7 C#7(9b) F#m/E E#<sup>o</sup>

V1  
- de Dis-tan - te do mar A ma - ram o\_a-mor se - re - na - do Das no-tur-nas

V2  
- de Dis-tan - te do mar A ma - ram o\_a-mor se - re - na - do Das no-tur-nas

26 F#m7(9) C#7/E# F#/E F#7/A#

V1  
prai - as Le-van-ta-vam\_as sai - as Ese\_en-lu-a ra - vam de fe-li-ci da - de Na-que-la ci -

V2  
prai - as Le-van-ta-vam\_as sai - as Ese\_en-lu-a - ra - vam de fe-li-ci - da - de Na-que-la ci -

30 B/A B7/D# E/D A

V1  
da - de Que não tem lu - ar. A - ma-ram o\_a-mor pro - i - bi-do Pois ho-he\_é sa -

V2  
da - de Que não tem lu - ar. A - ma-ram o\_a-mor pro - i - bi-do Pois ho-he\_é sa -

34 C#7 F#m7(9)/C# A7

V1  
bi - do To-do mun-do con - ta Que\_u-ma\_an-da - va ton - ta Grá-vi - da de

V2  
bi - do To-do mun-do con - ta Que\_u-ma\_an-da - va ton - ta Grá-vi - da de



37  $G\sharp sus$   $G\sharp 7$   $C\sharp m7(6)9$   $G\sharp 7/D\sharp$

V1  
lu - a E\_ou-tra\_an-da-va nu - a Á - vi-da de mar.

V2  
lu - a E\_ou-tra\_an-da-va nu - a Á - vi-da de mar.

41  $C\sharp m7(6)9$  *Rallentando*  $E7M$   $G\sharp 7/B\sharp$

V1  
E fo - ram fi-can-do mar-ca - das Ou-vin-do ri - sa

V2

45  $F\sharp m7/C\sharp$   $C\sharp/B$   $A6$

V1  
das, sen-tin-do\_ar-re - pi - os, O-lhan-do pro ri - o tão chei-o de lu -

V2

48  $E7M/G\sharp$   $F\sharp m7$   $C\sharp 7(9b)$   $F\sharp m/E$

V1  
- a E que con-ti - nu - a Cor-ren-do promar E for - ram cor-ren-te-za\_a -

V2

52  $E\sharp^o$   $F\sharp m7(9)$   $C\sharp 7/E\sharp$   $F\sharp/E$

V1  
bai - xo Ro-lan-do no lei - to En-go-lin-do á - gua Boi-an-docom\_as al - gas Ar-ras-tan-do

V2  
En-go-lin-do á - gua Boi-an-docom\_as al - gas Ar-ras-tan-do

56  $F\sharp7/A\sharp$   $B/A$   $B7/D\sharp$   $E/D$

V1  
fo - lhas Car-re-gan-do flo - res E\_a se des-man char E fo - ram vi-ran-do

V2  
fo - lhas Car-re-gan-do flo - res E\_a se des-man - char

60  $A$   $C\sharp7$   $F\sharp m7(9)/C\sharp$   $A7$

V1  
pei-xes Vi-ran-do con-chas, Vi-ran-do sei - xos Vi-ran-do\_a rei - a Pra-tea-da\_a-

V2

64  $G\sharp sus$   $G\sharp7$   $C\sharp m7(6)9$

$\text{♩} = 80$

V1  
rei - a Com lu - a chei - a E\_à bei - ra mar

V2

# O Mar/Beira mar novo

Dorival Caymmi (1954)

Tradição Oral Vale do Jequetinhonha (MG)

Arranjo: Madaena Rasslan

**♩ = 80**      C      C/B $\flat$       F/A      Fm/A $\flat$       F/G      G

voz1  
O mar      Quan - do que - brana      prai - a      é bo - ni - to      é bo -

voz2  
O mar      na      prai - a      é bo - ni - to,      é bo -

8      F4 $\sharp$       C      **♩ = 70**      C      F/C      C      Em

v1  
ni - to      Bei - ra      mar bei - ra      mar no - vo,      foi só      eu é que can - tei      Oh! Bei - ra

v2  
ni - to

16      C      F/C      C      F/G      C      **♩ = 85**

v1  
mar a - deus do - na, a - deus ri - a - chode a - reia      Voule - van - domi' a ca - no - a,      lá pro

v2  
Voule - van - domi' a ca - no - a,      lá pro

22

v1  
po - çodo pes - quei - ro Oh! Bei - ra      mar, a - deus do - na, a - deus ri - a - chode a - reia      Ar - ris -

v2  
po - çodo pes - quei - ro Oh! Bei - ra      mar, a - deus do - na, a - deus ri - a - chode a - reia      Ar - ris -

28

v1  
can - do mi - nha vi - da, nu - ma ca - no - a fu - ra - da Oi Bei - ra      mar, a - deus do - na, a - deus ri -

v2  
can - do mi - nha vi - da, nu - ma ca - no - a fu - ra - da Oi Bei - ra      mar, a - deus do - na, a - deus ri -

34

v1  
a - cho de\_a-reia A-deus, a - deus, to-ma\_a-deus, que\_eu já vou me\_em-bo - ra Eu mo-

v2  
a - cho de\_a-reia A-deus, a - deus, to-ma\_a-deus, que\_eu já vou me\_em-bo - ra Eu mo-

39

v1  
ra-va no fun-do d'á - gua não sei quan-do vol - ta-rei eu sou ca - no-ei - ro Eu não

v2  
ra-va no fun-do d'á - gua não sei quan-do vol - ta-rei eu sou ca - no-ei - ro Eu não

45

v1  
mo - romais a - qui Nema - qui que-ro mo - rar Oh! Bei-ra mar a-deus do - na, a-deus ri-

v2  
mo - romais a - qui Nema - qui que-ro mo - rar Oh! Bei-ra mar a-deus do - na, a-deus ri-

51

v1  
a - chode\_a-reia Mo-ro na cas-ca da li - ma, noca - ro-çodo ju - á Oh! Bei - ra

v2  
a - chode\_a-reia Mo-ro na cas-ca da li - ma, noca - ro-çodo ju - á Oh! Bei - ra

57

v1  
mar, a-deus do - na, a-deus ri - a - chode\_a-reia A-deus, a - deus, to-ma\_a-deus,

v2  
mar, a-deus do - na, a-deus ri - a - chode\_a-reia A-deus, a - deus, to-ma\_a-deus,

62

v1

que\_eu já vou me\_em-bo - ra Eu mo - ra-va no fun - do d'á - gua não sei quan-do vol - ta-rei

v2

que\_eu já vou me\_em-bo - ra Eu mo - ra-va no fun - do d'á - gua não sei quan-do vol - ta-rei

67

v1

eu souca - no-ei - ro Beira mar beira mar no - vo, foisó eu é que can-tei

v2

eu souca - no-ei - ro Beira mar beira mar no - vo, foisó eu é que can-tei

73

$\text{♩} = 75$   $\text{♩} = 70$   $\text{♩} = 60$

v1

Beira mar a-deus do - na, a-deus ri - a - chode\_a-reia a-deus ri - a - chode\_a-reia

v2

Oh! Beira mar a-deus do - na, a-deus ri - a - chode\_a-reia a-deus ri - a - chode\_a-reia

## REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da voz: voz do ator**. Campinas: Editora Komedi, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Editora Brasiliense: 3 edição. 1987

BRUNI, J. C. **A água e a vida**. Tempo Social, p. 53-65, 1993. Disponível em: <https://www.-revistas.usp.br/ts/article/view/84942>. Acesso em: 17 abr. 2021.

CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1978.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. Em: Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Año 1, no. 1 (jun. 2008). Buenos Aires : CLACSO, 2008. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso em 04/04/2021.

CHEDIAK, Almir. **Dorival Caymmi: songbook**. volume 2, São Paulo: Irmãos Vitale, 2010. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=0a-iOKm9ugoC&oi=fnd&pg=PA6&dq=dorival+caymmi&ots=6yQZ\\_38q0A&sig=TUOmn-XOIC4cm8MkxY5udh5jmeU&redir\\_esc=y#v=onepage&q=dorival%20caymmi&f=true](https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=0a-iOKm9ugoC&oi=fnd&pg=PA6&dq=dorival+caymmi&ots=6yQZ_38q0A&sig=TUOmn-XOIC4cm8MkxY5udh5jmeU&redir_esc=y#v=onepage&q=dorival%20caymmi&f=true)> Acesso em: 04/04/2021.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Chico Buarque vol.1**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1999.

EIKMEIER, Martin. **Os Desafios da Dramaturgia Sonora**. Documento eletrônico. Publicado em: 26/07/2010. Disponível em:<<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/os-desafios-da-dramaturgia-sonora/>>. Acesso em 23/03/2021.

EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

\_\_\_\_\_. **Histórias de leves enganos e parencças**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FALERO, José. **Os Supridores**, São Paulo: Editora Todavia, 2020.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Arte, pensamento e criação de si em Foucault: breve ensaio. **Currículo sem Fronteiras**, v. 15, n.3, p. 945-955, set/dez. 2015. Dispo-

nível em: < <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol15iss3articles/fischer.htm> >  
Acesso em: 27/05/2021.

GUERRERO, Patricia. “Canoa não é força, é opinião”: O Vale do Jequitinhonha contado e cantado por canoeiros. **Revista Anthropológicas**, [S.l.], v. 21, n. 2, fev. 2012. ISSN 2525-5223. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23720>>. Acesso em: 05/04/2021.

EL HAOU LI, Janete. **Demetrio Stratos**: em busca da voz-música. 2002.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEONARDELLI, Patricia. **Corpo-memória, cena-palavra**: dramaturgia e depoimento pessoal. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba, p. 2, julho 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0247-1.pdf>

LÓPEZ-CANO, Rúben; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música**: problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Editora da ESMUC. 2014

MARQUES, Ângela. FREITAS, Daniel. **QUANDO O SERTÃO VAI AO MAR... RITUAIS AFRO-SERTANEJOS NO LITORAL BAIANO**. 2018. Disponível em: <http://www.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/1239>. Acesso em: 04/04/2021.

MENEZES, Adélia. **Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ate-liê Editorial, 2000.

MILLIET, Joana; CORREIA, Patricia; PORTO, Terêncio. A Terceira margem do rio: que lugar é este?. **Revista Eclética**, n.10, jan.jul 2000. Disponível em: <[http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=102#.YJS9jS\\_5RN0](http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=102#.YJS9jS_5RN0)> Acesso em: 30/03/2021.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgias Contemporâneas**: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações. Brasília, p.6, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11500>. Acesso em: 29.04.2020.

NETO, João Cabral de Melo. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Rio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

PAPETTE, Lorenzo, **A canoa e o rio da palavra**. In: Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade, 1a. edição, 2009, p. 327-339. Disponível em: [https://www.lai.fu-berlin.de/disziplinen/brasilianistik/veranstaltungen/symposium\\_jgrosa/essaywettbewerb/Lorenzo\\_Papette\\_A\\_canoa\\_e\\_o\\_rio\\_da\\_palavra.pdf](https://www.lai.fu-berlin.de/disziplinen/brasilianistik/veranstaltungen/symposium_jgrosa/essaywettbewerb/Lorenzo_Papette_A_canoa_e_o_rio_da_palavra.pdf). Acesso em: 30/03/2021.

PINHEIRO, Elton Ribeiro. **A escuta do espaço sonoro na obra de Cildo Meireles**. Dissertação defendida no PPGA da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/8486>. Acesso em 23/03/2021.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RASSLAN, Simone Nogueira. **A escuta, a canção e o silêncio**: matéria da educação. Tese defendida no Programa de Pós Graduação em Educação da UFRGS/ PPGEDU, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/201280>. Acesso em 6 abril, 2020.

ROSA, Guimarães. **Grandes Sertões Vereda**. Nova Fronteira: 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Adélia**: a mulher, o corpo e a poesia. In: PRADO, Adélia. O coração disparado. Rio de Janeiro.Ed. Salamandra. p.9.1984

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. Cia das Letras: São Paulo, 2008.

SILVA, Isabela Martins de Moraes e. **É, não sou: ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/131961>. Acesso em 25 de março, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 1 ed. 2014.