



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

MÚSICA – ÊNFASE EM CRIAÇÃO MUSICAL

**A RELAÇÃO ENTRE COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO
O EU ENQUANTO COMPOSITORA-INTÉRPRETE**

LARA LUÍSA KIELING CHRISTMANN

Foz do Iguaçu
2026

**A RELAÇÃO ENTRE COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO
O EU ENQUANTO COMPOSITORA-INTÉRPRETE**

LARA LUÍSA KIELING CHRISTMANN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música - Ênfase em criação musical.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
Co-orientador(a): Prof Dra. Lucila Tragtenberg

Foz do Iguaçu
2026

LARA LUÍSA KIELING CHRISTMANN

A RELAÇÃO ENTRE COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO
O EU ENQUANTO COMPOSITORA-INTÉRPRETE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música - Ênfase em criação musical.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Prof. Dra. Maria Beatriz Cyrino
UNILA

Prof. Dr. Danilo Bogo
UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de ____.

*Tempo que vai, tempo que vem
Vê se um dia não se esquece de mim*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais e minha irmã, que apesar de não poderem estar presencialmente, sempre prestigiaram todos os recitais a distância. Além de ser graças a eles que pude ter a oportunidade de cursar o tão sonhado curso.

Aos meus primeiros professores de música: Luciana Pilger Vidal, Adelar Zastrow e Gerson Daniel Giese. Cada um deles me colocou nesse meio e me fez entender que era tudo que eu sempre quis, especialmente Luciana, que colocou uma menininha de 2 ou 3 anos para fazer seu primeiro solo e até hoje o mais importante.

Ao Movimento Canta Oeste, por ter me dado a honra de dividir palco com coralistas incríveis de diferentes lugares, de poder ser monitora de naipe, de ter me feito conhecer pessoas grandiosas e por ter acendido minha paixão pelo canto coral.

Aos meus alunos e ex-alunos, que me proporcionaram a oportunidade de aprender ensinando e também de criar vínculos muito especiais.

Aos meus orientadores, Marcelo Ricardo Villena e Lucila Tragtenberg, pelas orientações, escutas de desabafo, encorajamentos e incentivos.

A Daniela Guimarães, por ter me ajudado a não desistir de tudo nos momentos em que as coisas estavam apertando, me ajudando a enxergar as coisas com mais clareza.

Aos meus amigos, de perto e de longe, por sempre estarem comigo me apoiando ou até mesmo me dando puxões de orelhas quando necessário, até mesmo a aqueles que já se encerraram os ciclos.

A Guillermo, Adriel, Igor, André, Melany, Kelly, Ana Julia, Darnel, Pedro e Andrés pelas participações das gravações deste TCC (diretamente e indiretamente) e toda a dedicação.

Ao Pedro Felipe, por todo o ombro amigo, toda escuta e apoio durante o desenvolvimento desse trabalho como um todo.

E em especial, Victória Isabella, que sempre foi minha grande amiga do ensino médio, quem mais me escutou, mais comemorou meu ingresso no curso e com quem pude aprender lições valiosas para a vida, sempre com bom humor, apesar dos pesares.

Aos professores do curso, que muitas vezes foram mais que professores, foram ombros amigos e apoio para momentos difíceis, especialmente a Bia Cyrino e ao Danilo Bogo.

RESUMO

Este trabalho aborda a relação dos processos criativos da composição e da interpretação e a importância de relacionar os mesmos. O principal objetivo é compreender a influência da interpretação enquanto processo criativo da composição, sendo utilizado os métodos de análises de interpretações de diferentes obras musicais, autoetnografia e também, revisão bibliográfica, fazendo um panorama histórico e fundamentando a análise proposta. Espera-se que com esta pesquisa compreenda-se como a interpretação é importante para o processo da criação de uma obra, sendo esta um resultado esperado da composição, mas não necessariamente o objetivo final, visto que cada interpretação soa diferente uma da outra. O problema desta pesquisa parte do ponto de vista da ênfase de criação musical do curso de música da Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA), contando principalmente com textos de Tatit, Lyra e Melo, e também Tragtenberg. Os conceitos abordados estão relacionados com as composições e também com as interpretações, sendo essenciais para esta pesquisa.

Palavras-chave: composição; interpretação; compositores-intérpretes; cantautores; processos criativos.

RESUMEN

Este trabajo aborda la relación entre los procesos creativos en composición e interpretación, así como la importancia de vincular ambos. El objetivo principal es entender la influencia de la interpretación como un proceso creativo en composición, utilizando métodos de análisis de interpretaciones de diferentes obras musicales, autoetnografía y, además, una revisión bibliográfica que ofrece un panorama histórico y fundamenta el análisis propuesto. Se espera que, con esta investigación, se comprenda cómo la interpretación es importante para el proceso de creación de una obra, siendo un resultado esperado de la composición, pero no necesariamente su objetivo final, ya que cada interpretación suena diferente de las demás. El problema de esta investigación parte del punto de vista del énfasis en creación musical del curso de Música de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA), basándose principalmente en textos de Tatit, Lyra y Melo, así como de Tragtenberg. Los conceptos abordados están relacionados tanto con las composiciones como con las interpretaciones, siendo esenciales para esta investigación.

Palabras clave: composición; interpretación; compositores-intérpretes; cantautores; procesos creativos.

ABSTRACT

This study addresses the relationship between the creative processes of composition and performance, as well as the importance of articulating these processes. The main objective is to understand the influence of performance as a creative process within composition. To this end, the research employs methods of performance analysis of different musical works, autoethnography in addition to a bibliographic review that provides a historical overview and theoretical grounding for the proposed analysis. It is expected that this research will contribute to an understanding of how performance plays a fundamental role in the process of creating a musical work, being an anticipated outcome of composition, though not necessarily its final objective, since each performance differs from another. The research problem emerges from the perspective of the musical creation emphasis of the Music Program at the Federal University of Latin American Integration (UNILA), drawing primarily on texts by Tatit, Lyra, and Melo, as well as Tragtenberg. The concepts discussed are related to both composition and performance and are essential to this research.

Keywords: composition; performance; composer-performers; singer-songwriters; creative processes.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	– Partitura Ciclo Repetitivo, piano	36
Imagem 2	– Partitura Ciclo Repetitivo, primeiro trecho	37
Imagem 3	– Escala presente na composição	37
Imagem 4	– Partitura Ciclo Repetitivo, referência extramusical	39
Imagem 5	– Partitura Ciclo Repetitivo, ideia melódica 1 e 2 voz	41
Imagem 6	– Partitura Ciclo Repetitivo, ideia melódica voz	42
Imagem 7	– Partitura Ciclo Repetitivo, trecho final	43
Imagem 8	– Partitura Reinício, primeira página piano	48
Imagem 9	– Partitura Reinício, vozes	49
Imagem 10	– Partitura Reinício, primeiro trecho vozes (cont.)	50
Imagem 11	– Partitura Reinício, percussões	51
Imagem 12	– Partitura Reinício, linha inicial violão e baixo	51
Imagem 13	– Partitura Reinício, harmonia com melodia	53
Imagem 14	– Partitura Reinício, harmonia com melodia 2	54
Imagem 15	– Partitura Tempo - Que Horas São?	57
Imagem 16	– Pêndulo	58
Imagem 17	– Luz, base piano	62
Imagem 18	– Colagem, pág. 1, vozes	66
Imagem 19	– Colagem, pág. 2, vozes	67
Imagem 20	– Colagem, acompanhamento piano	68

SUMÁRIO

BANCA EXAMINADORA.....	3
AGRADECIMENTOS.....	5
LISTA DE IMAGENS.....	10
1. INTRODUÇÃO.....	12
2. PROCESSOS CRIATIVOS.....	14
2.1 A COMPOSIÇÃO E A INTERPRETAÇÃO.....	14
2.2 OS COMPOSITORES-INTÉRPRETES E CANTAUTORES.....	22
2.2.1 Hermeto Pascoal - Cannon.....	26
2.2.2 Chiquinha Gonzaga - Atraente.....	28
2.2.3 Egberto Gismonti - composições diversas.....	30
2.2.4 Os Paralamas do Sucesso e Gilberto Gil - A Novidade.....	31
2.2.5 Caetano Veloso e ANAVITÓRIA - O Leãozinho.....	32
3. COMPOSIÇÕES.....	34
3.1 CICLO REPETITIVO.....	35
3.1.1 Interpretação e Gravação.....	42
3.2 REINÍCIO.....	46
3.2.1 Gravação.....	53
3.3 TEMPO - QUE HORAS SÃO?.....	55
3.3.1 Interpretação e Gravação.....	58
3.4 LUZ.....	59
3.4.1 Interpretação e Gravação.....	63
3.5 AREIA QUE NADA DURA.....	64
3.5.1 Interpretação e Gravação.....	69
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	74
apêndices.....	78
APÊNDICE A – PARTITURA AREIA QUE NADA DURA.....	79
APÊNDICE B – PARTITURA CICLO REPETITIVO.....	81
APÊNDICE C – PARTITURA LUZ.....	86
APÊNDICE D – PARTITURA REINÍCIO.....	87
APÊNDICE E – PARTITURA TEMPO - QUE HORAS SÃO?.....	93
APÊNDICE F – GRAVAÇÕES E PARTITURAS.....	94

1. INTRODUÇÃO

Meu ingresso no curso de música foi justamente com a seguinte dúvida: eu canto, toco instrumentos, mas também componho e gostaria de talvez no futuro ter experiências com a regência, então, o que escolher? A escolha da ênfase veio com a possibilidade de poder reunir todas essas habilidades de alguma maneira, além de aprimorar a escrita de música e adquirir outros conhecimentos musicais. Entretanto, com minha visão sobre o que era ser uma compositora e a visão que compreendo como acadêmica, me deparo com o ponto de vista de ser apenas compositora, separada da função de intérprete. Dado tanto pela grade curricular, como pela dificuldade de encontrar bibliografias a respeito, e também do estigma que o compositor estuda somente como vai compor. Esta visão vai contra o que se vê na prática, sendo fácil visualizar diversos compositores e compositoras que também interpretam suas composições.

A música, em sua natureza viva, existe no instante em que é criada e recriada. Toda composição nasce de um processo interno e individual, de um gesto sonoro que busca forma; toda interpretação, por sua vez, é um retorno criativo a essa origem, um novo modo de fazer a obra existir. Entre esses dois polos — o compor e o interpretar — há um território fértil, em que o músico se torna criador e transcriador (e a tradução é também criativa) simultaneamente.

Este trabalho de conclusão de curso surge a partir do relato de caso individual da ênfase de criação musical da UNILA, na qual eu e companheiros compositores, interpretam suas próprias composições e as dos colegas de ênfase, sendo tanto por escolha própria ou por falta de colaboração entre as ênfases. Desse modo, trago cinco composições minhas, elaboradas no decorrer do curso, descrevendo desde os processos criativos até o resultado da interpretação e também da gravação.

Discutir sobre composição e interpretação exige trazer um panorama histórico sobre a divisão curricular, além de falar sobre os processos em si, para isso foi realizada a revisão bibliográfica do tema. A partir disto, analisam-se algumas obras com diversas versões de intérpretes (que também são compositores) e como cada uma expressa de maneira diferente, mas também única, uma mesma composição. E também, de forma autoetnográfica, como os processos criativos individuais de minha própria autoria influenciam sobre minhas próprias composições, sendo elas: *Ciclo Repetitivo*; *Reinício*; *Tempo, Que Horas São?*; *Luz e Areia Que Nada Dura*.

O ensino de música propõe uma divisão entre composição e interpretação.

Sabendo que a composição implica em uma interpretação (sendo esta posterior ou ao mesmo tempo do processo criativo), por que a interpretação dos cantautores e compositores-intérpretes torna-se importante para o momento da composição? Por que colocar a interpretação como parte do processo de composição pode gerar um resultado positivo?

Acredita-se que a divisão do ensino musical ocorre em partes por conta de uma hierarquia histórica entre compositores e intérpretes, e também por uma questão de escolha educacional, com o objetivo de manter o foco na respectiva área de estudo. Contrariando esta escolha, no ponto de vista da composição musical, passar pelos dois processos criativos torna-se conveniente para o compositor, partindo desde seu ponto de vista próprio ou em colaboração com o intérprete.

Os compositores-intérpretes e os cantautores conseguem compor com um entendimento melhor sobre seus instrumentos, pois passaram pelo estudo técnico desses. Entende-se que a maioria dos compositores também toca instrumentos, porém a interpretação parte de um ponto de vista que implica um estudo além de tocar o instrumento, implica em colocar detalhes e características próprias desenvolvendo técnicas sólidas dos mesmos.

Este trabalho propõe reflexões sobre essa interdependência entre composição e interpretação, discutindo como a figura do compositor-intérprete e a do cantautor resgatam uma visão integrada do fazer musical. A pesquisa busca compreender a interpretação como parte constitutiva do processo composicional e não como etapa posterior a ele, explorando como o gesto performático interfere na construção estética e expressiva da obra. Tendo como principal objetivo trazer mais visibilidade a prática dos(as) compositores(as)-intérpretes/cantautores(as), além de compreender também a interpretação como parte do processo de composição desses músicos, colaborando com o idiomatismo presente no momento das composições. Não necessariamente o compositor precisa tocar o instrumento para o qual ele escreve para ter uma escrita idiomática. Essa escrita e compreensão pode ser alcançada de formas diferentes, não apenas tocando o instrumento.

No capítulo 2 será discutido o uso dos termos: 'compositor'; 'composição'; 'intérprete' e 'interpretação', e a forma como estes foram evoluindo com o passar do tempo, além de apresentar colocações sobre como a interpretação é um processo criativo também da composição. Também são apresentados alguns exemplos de

compositores-intérpretes/cantautores e suas composições, contando com a comparação de outras versões em alguns dos casos.

Já no capítulo 3 é relatada através da autoetnografia tanto o processo criativo da elaboração das cinco composições, quanto o desenvolvimento das gravações das mesmas. A proposta dessas gravações era de me colocar como uma compositora que interpreta suas próprias idealizações musicais solo e também em conjunto, observando o quanto consegue seguir essa proposta de fazer o mínimo de interferências possível na interpretação dos participantes convidados e também propondo mais liberdade para os intérpretes.

2. PROCESSOS CRIATIVOS

2.1 A COMPOSIÇÃO E A INTERPRETAÇÃO

De imediato, parece óbvio que compositores também interpretam suas composições, não apenas levando em consideração os dias atuais. No período barroco, tem-se o exemplo de Bach, organista, cravista e violinista. O que colaborava com sua escrita musical para estes instrumentos era seu conhecimento sobre eles, proporcionando escritas idiomáticas¹ específicas para as sonoridades particulares do instrumento. Porém suas músicas também podem ser consideradas de alto nível de complexidade pelo mesmo motivo.

Contudo, a partir do que é considerado os termos: “composição”; “compositor(a)”; “interpretação” e “intérprete”, partiremos de um ponto de vista geral, para um mais antigo e um mais atualizado, para a visualização de uma evolução dos mesmos. Segundo o Dicionário Online de Português, *Dicio*, temos as seguintes definições respectivamente sobre compositor e intérprete (no cenário da música):

Compositor: 1. Pessoa que compõe música; quem se dedica à composição de letras e melodias: Erasmo Carlos foi um grande compositor brasileiro;

2. Quem se dedica à composição artística.

Intérprete: 1. Pessoa que apresenta uma obra artística; executante, ator, atriz, músico. (RIBEIRO, 2009-2025)

Já no dicionário musical, *Pelo Mundo do Som*, temos as definições de composição e compositor:

COMPOSIÇÃO MUSICAL, a) “COMPOR”, é a arte de escrever obras de arte mus., arte baseada no talento natural e no estudo. Este, além dos elementos fundamentais, abrange as leis da harmonia, do ritmo, da formação de melodias, do contraponto e das formas mus. Pode estender-se ao canto, aos instr. e à orq, Seg. Riemann, “os preceitos do método de composição são menos de pura técnica, do que de estética

¹ O termo se refere a sonoridades ainda mais específicas do instrumento, indo desde elementos técnicos como ritmos característicos dos instrumentos até o raspar das unhas nas cordas do violão, por exemplo. Procedimentos particulares da linguagem de um instrumento ou mesmo de um estilo ou gênero (DELNERI, 2015, p. 8)

geral, distinguindo-se, não sem razão, entre uma *gramática da arte musical* e uma *estética musical*";

b) peça de música.

COMPOSITOR. KOMPONIST, al., autor de obras musicais. (SINZIG, 1976, p. 171)

Também há a definição de Interpretação:

INTERPRETAÇÃO, a maneira de sentir e de fazer sentir; adotam muitos o critério hist., baseados na **pretensão ou ilusão de respeitar o estilo da época dos autores**. “Como se fosse possível - diz F. Lopes Graça (*Reflexões sobre a Música*) - fazer marchas regressivas no tempo e voltarmos a pensar e a sentir como pensavam e sentiam os contemporâneos de Bach, de Mozart e de Beethoven! ... A obra de arte, quando é genial, tanto é de ontem como de hoje, como, porventura, será de amanhã... é *intemporal* ou antes, *atemporal*”. (SINZIG, 1976, p. 319. Grifos próprios)

Nota-se que por ser um dicionário voltado para o meio musical, as definições já são mais elaboradas, mas ainda seguem a ideia da divisão das funções e ressaltando também uma hierarquia, onde o intérprete obedece ao compositor independente do tempo que tenha passado, pois o intérprete seria o “responsável por voltar no tempo”. O termo ‘interpretação’ proposto por Sinzig, se refere a um tipo de interpretação que não a relaciona como um processo criativo, mas sim como uma espécie de ‘reprodução’ fiel às ideias do compositor, sugere o que, atualmente conhecemos como ‘execução’ das músicas. “Atualmente, a pesquisa sobre performance musical já se constitui em vieses mais amplos, interdisciplinares, caminhando em aprofundamento das questões pertinentes à área” (TRAGTENBERG, 2022, p. 43). Ou seja, atualmente considerar que a interpretação/performance seja uma reprodução, sem que o intérprete coloque características suas na composição, é o mesmo que negar a existência de um processo criativo nas interpretações. Por estas razões, considera-se errôneo pensar na interpretação enquanto uma execução, termo esse que Tragtenberg (2022) sugere que seja substituído completamente.

interpretação O aspecto da música que resulta da diferença entre notação, que preserva um registro escrito da música, e execução, que dá vida sempre renovada à experiência musical. Tradicionalmente, desde a era romântica, a interpretação era encarada como dependendo da visão que o intérprete tinha da obra e de sua capacidade para apresentar essa visão de forma plausível a uma plateia. Mais recentemente, também tem sido encarada como abrangendo uma compreensão da obra como criada pelo próprio compositor, face às convenções de notação e execução de sua época. Se é verdade que não existe um substituto para o conhecimento de uma determinada prática de execução, os vislumbres alcançados pela musicalidade intuitiva e pelo exercício da imaginação na expressão de uma obra são vitais para a sua interpretação. (SADIE, LATHAM, 1994, p. 460)

Já no dicionário *Grove* de música, percebe-se que o termo ‘interpretação’ já está mais ligado com a ideia de que o intérprete não reproduz exatamente aquilo que o compositor escreveu, trazendo características próprias para a sua versão da música, porém ainda necessitando ‘manter o cuidado’ para entregar a versão mais plausível, mas o que isso significa? É fácil associar essa ideia a uma versão idealizada do compositor, embora possa-se compreender de outras formas ‘uma versão mais plausível’, como por exemplo: dominando as técnicas do instrumento, sem cometer erros, etc., ainda assim acaba fugindo do natural do ser humano ao acrescentar “abrangendo uma compreensão da obra como criada pelo próprio compositor”. Tragtenberg (2022) discute sobre a visão de uma interpretação fiel com as supostas intenções do compositor, e propõe o termo ‘transcrição’², termo este que abrange o processo criativo da interpretação.

Entende-se ‘composição’ como o momento do imaginário de uma música, a possível ‘fabricação’ da mesma. Contudo, ela de fato começa a ser entendida como uma música, quando se pode ouvir, que vem pela interpretação. Dessa forma, existe uma relação de dependência entre as duas formas do fazer musical, porque não há interpretação sem uma composição³ e assim vice e versa. Independente de como for a organização dos ‘estágios’ da música, em algum momento, a ideia precisará ganhar a sua

² O termo proposto indica o processo criativo (neste caso do cantor-intérprete) da interpretação como um processo tanto de tradução com criação, tradução criativa, ou seja, as informações da música criadas pelo compositor (partitura, cifras, etc.) sendo traduzidas em uma criação de resultado estético forte tal como a criação de partida (do compositor).

³ Nessa visão, o processo da improvisação torna-se o momento em que as duas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo, pois tem uma ideia musical sendo desenvolvida enquanto já está interpretando.

forma. Pensando assim, o compositor assumiria o papel de um idealizador e o intérprete de realizador, o responsável por tornar a ideia musical em um som real e que por ter desenvolvido um estudo prático para o instrumento desejado pelo compositor, pode até mesmo propor uma versão melhor do que o próprio compositor havia planejado, já que a escrita (tanto partitura até mesmo para cifras) não consegue ser como um retrato fiel do que tinha sido planejado. Os compositores-intérpretes e cantautores assumem esses dois papéis simultaneamente, podendo partir do estudo do próprio instrumento para compor e também buscando desenvolver habilidades em outros que não tenham tanto domínio, que é neste caso que o intérprete pode se sobressair com sua versão em comparação com a do compositor. Seguindo estes princípios, a proposta das gravações das minhas composições a serem vistas no capítulo 3, tiveram a influência dos intérpretes convidados em seu resultado final.

Em *O Cancionista*, Tatit analisa a dicção⁴ de cancionistas brasileiros. Contudo, relaciona as duas funções aqui discutidas da seguinte forma:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral.

[...] O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas⁵.
(TATIT, 2002, p. 11)

Ao se tratar do gênero de composição canção, Tatit (2002) propõe que existe um terceiro agente participativo de uma composição, que seria o texto a ser manipulado pelo cantor intérprete, dessa forma teríamos a elaboração da melodia como um dos agentes e harmonia com acompanhamento influenciando como a música será elaborada. Quando afirma que o compositor traz um projeto geral de dicção, que passará pela transformação

⁴ A dicção é a forma como o texto passa por adaptações ao cruzar a barreira do falar e do cantar, podendo gerar até mesmo diferenças entre a forma como uma palavra é cantada e falada.

⁵ *Cancionista*, refere-se ao compositor de canções, podendo este ser somente compositor ou cantautor. De todos os cancionistas analisados por Tatit, Lyra e Melo observam em seu artigo que oito dos cancionistas apresentados podem ser considerados cantautores.

do cantor intérprete e também pelas mãos de um arranjador, ele descreve tanto o processo de diálogo entre compositor e intérprete, mas também explicita a interpretação enquanto processo criativo da canção. Também é argumentado à respeito das diferentes formas de interpretação de uma obra quando cita: “Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo” (TATIT, 2002), ressaltando ainda mais o papel do intérprete enquanto agente criador.

Dessa forma, ainda falando do gênero canção, nota-se que os cantautores estão lidando com pelo menos três distintos processos criativos simultaneamente. Associando ideias melódicas criadas por eles com os textos, que também passam pelo desenvolvimento da dicção daquele texto juntamente com a melodia criada e em alguns casos, fazendo seus próprios arranjos.

Com a divisão do ensino musical em duas áreas (composição e interpretação), tendo cada uma seu currículo específico, ocorre um afastamento dos compositores com a interpretação. Com isso, passam a se desenvolver especificidades de cada área de forma isolada, por vezes deixada de lado a interação entre ambas. Ou seja, por muitas vezes estuda-se como escrever contrapontos, progressões harmônicas, melodias, entre tantos outros temas de muita importância, mas não a necessariamente escrever algo específico para um instrumento, seguindo suas particularidades e que posteriormente será tocado pelo próprio compositor (ou um intérprete).

Entretanto, assim como no passado, o meio profissional da música se distingue do educacional, mesclando mais de uma área, assim como afirma Delneri:

Conjugar o trabalho de compositor, atuar como intérprete e professor passa a ser imperativo na vida do músico na transição do classicismo para o romantismo. Contudo, devemos notar que a formação do músico naturalmente unia todos esses atributos. (DELNERI, 2015, p. 18)

Independente de sua formação, é comum que os músicos assumam mais de uma função assim como nos séculos passados. No entanto, ainda é comum que se assimile ao compositor apenas como o criador de músicas e o intérprete como o ‘meio-reprodutor’ na educação. Desse modo, o compositor que cria e também interpreta suas músicas, resumindo a grosso modo, seria seu próprio ‘meio-reprodutor’ que por um lado é uma prática benéfica, facilitando no processo de composição clarificando diversas questões que possam surgir. Entretanto, essa prática também pode reforçar a ideia do compositor

no topo de uma hierarquia, colocando ainda mais detalhes da sonoridade desejada, dando menos liberdade artística para os intérpretes.

De um ponto de vista composicional já ultrapassado, o intérprete acaba sendo apenas o meio reproduzidor da composição, temos o famoso dizer de Beethoven “você acha que eu considero o seu tolo violino quando o espírito fala comigo?” (FOSS, *apud* DOMENICI, 2010, p. 2), revelando um ponto de vista do compositor enquanto um intelectual que não necessita se preocupar com a forma da escrita de determinado instrumento. Claro que neste caso do Beethoven falamos de outro período musical que condiz com a época em específico, porém isto revela uma despreocupação para com o intérprete das obras.

A falta de documentação de colaborações não só aponta para um descaso para com o papel do intérprete na criação, difusão e recepção de novas obras musicais, mas, além disso, despreza o processo de troca e seu impacto tanto para a composição quanto para a performance. O descompasso entre a prática e o discurso parece ser uma clara indicação da presença do modelo hierárquico de relações compositor-intérprete no discurso sobre música. Prescrito de acordo com o que Goehr (1992) identificou como a “ideologia do conceito de obra musical”, este modelo designa ao intérprete o papel de um meio transparente, cuja voz deve ser neutralizada para que a voz do compositor seja ouvida. (DOMENICI, 2010, p. 1)

Dessa forma, Domenici descrevendo a ideologia de Goehr, também entra em acordo com a definição de execução aqui defendida, que seria justamente o intérprete colocado como fiel reproduzidor das ideias do compositor. Com a música do século XX, as interações entre compositor e intérprete passam a se intensificar, para ter uma escrita mais específica sobre os instrumentos desejados, também a fim de incorporar sonoridades que vão além do usual, “para Foss, a reaproximação entre compositores e intérpretes e o renascimento da performance foi, paradoxalmente, motivado pelo movimento da música eletrônica” (DOMENICI, 2010, p. 2), o que é defendido pela autora como uma busca por uma nova orientação criativa por parte dos compositores, contrariando o que era comum no período contemporâneo à Beethoven.

Quando o compositor entende sobre o instrumento para o qual irá compor, ele terá uma ‘fluência’ maior na escrita para ele, podendo acrescentar elementos idiomáticos

próprios do instrumento. Nessas situações que se fazem essenciais as interações por parte dos compositores com os intérpretes, para que compreendam o que é o básico do instrumento e também o que já é mais elaborado. Porém ao escrever para um instrumento para o qual não se tem domínio, podem aparecer elementos novos que talvez não seriam pensados pelo compositor que já toca aquele instrumento, assim como descrito por Padovani e Ferraz:

[...] tomemos aqui como um primeiro exemplo a escrita para cordas utilizada por Claudio Monteverdi em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Buscando produzir um efeito sonoro que reforçasse o drama da cena operística, Monteverdi pede às cordas (*viole da braccio*) que ataquem repetidamente e com rispidez a mesma nota, dando origem à primeira indicação de *tremolo* que se tem notícia na literatura.

Nesta obra [...], aparece também a seguinte indicação: “Aqui se deixa o arco e puxam-se as cordas com dois dedos” (parte do *alto secondo*, p. 15), de modo a especificar o que viria a se estabelecer tradicionalmente como *pizzicato*. Levando em conta, porém, [...] que ela requer utilização de dois dedos para puxar a corda e que o verbo utilizado pelo compositor é *strappare* - que aqui traduzimos por “puxar” mas que também pode significar “rasgar” ou “arrancar” - pode-se dizer que a técnica indicada é muito próxima daquela que hoje se conhece por *pizzicato Bartók* - recurso que viria a ser utilizado também por Gustav Mahler, no scherzo da sua sua 7ª Sinfonia. (PADOVANI, FERRAZ, 2011, p. 12-13)

Desse modo, em paralelo com a citação de Domenici (2010), a ideia musical do compositor é sim importante, mas não significa que deve ser a absoluta certeza e a única forma a ser seguida. Quando ocorre um diálogo entre compositor e intérprete, colocando uma liberdade maior para o intérprete, o resultado sonoro tende a ser mais fluído por uma questão idiomática, também por saber as limitações do intérprete. O compositor-intérprete e o cantautor já passam por esse (auto)diálogo muitas vezes junto com o momento da criação musical, compreendendo como transformar uma ideia inicial em uma interpretação e como esta pode ser transformada até chegar no momento da música “pronta”⁶.

⁶ Coloco pronta entre aspas por conta de diálogos já trocados com outros compositores, pois geralmente a composição apesar de até então pronta, volta a passar por novas transformações. Desse modo, qualquer adjetivo que indique a finalização de algo pode ser muito amplo neste contexto, ou até mesmo, errôneo.

A prática musical do início do século XX fez surgir uma “escola de intérpretes”; violonistas não-compositores. Por outro lado, o repertório do violão se nutre de partituras escritas por compositores não-violonistas. Essa aparente dissociação artística deu origem a um intercâmbio entre compositor e intérprete que, de certo modo, enriquece o meio musical contemporâneo. (DELNERI, 2015, p. 29)

Celso Tenório Delneri defende em sua tese, que o compositor-violonista uruguaio Abel Carlevaro utiliza uma técnica de composição a partir de elementos do mecanismo instrumental do violão para a construção da estrutura harmônica e sonora de sua música, ou seja, utiliza os idiomatismos do instrumento. Segundo Delneri (2015), Abel Carlevaro foi compositor, professor e violonista, escreveu os *Cuadernos da Serie Didactica para Guitarra* (1972 a 1975), que eram métodos de elementos fundamentais do mecanismo e da técnica do violão, estudos esses que eram aplicados em suas obras. Assim, Abel também foi um compositor-intérprete, pois além de aplicar os seus estudos técnicos em suas próprias composições, ele também interpretava as mesmas.

Além de todos os estudos para uma forma mais adequada de escrita, a música implica uma performance, independente de esta ser gravada em estúdios faixa por faixa ou apresentada ao vivo com todos os seus elementos.

Podemos ver sua grafia e ter em mãos sua partitura, mas ela só acontece ao ser [interpretada], sendo inclusive, independente da existência de sua escrita, ou até, de instrumentos musicais, podendo fazer-se no soar melódico da nossa voz. [...] A notação musical, até fins do século XIX e início do século XX, foi a grande guardiã da memória musical. As partituras constituíam então o único meio de conseguir execuções múltiplas e fiéis de uma mesma obra. As inovações tecnológicas, como o fonógrafo, chegaram para driblar a efemeridade da música, que hoje pode ser apreendida em suportes de mídias fonográficas. Isso faz a música extrapolar os limites do acontecimento de sua execução, permitindo que a mesma seja manifestada posteriormente, ficando acessível a todos, em qualquer momento ou lugar. (BATISTA, *apud* NASCIMENTO; MEDEIROS, 2013, p. 13)

De acordo com Batista f(2013), a execução torna-se uma opção acessível devido às evoluções tecnológicas ao decorrer do tempo, neste caso aborda-se sobre as gravações e suas evoluções com o passar do tempo. Mas em contrapartida, assume-se que a execução acontece neste momento, ao ter uma gravação sendo reproduzida, mas uma gravação obtida por meio de um computador como os midis, que como discorrido anteriormente, vai em contrapartida ao que é a interpretação. Assim é possível fazer uma relação entre o tecnológico (inumano) com a execução, em contraste com a interpretação que sofre mudanças através do meio humano, incluindo as gravações realizadas pelos mesmos.

A interpretação assim como a composição é um processo criativo do músico, com formas de estudo diferentes, mas complementares uma à outra. Ou seja, um processo depende do outro para ocorrer, mas não necessariamente em etapas distintas. Uma composição pode sim surgir através da partitura, com exercícios de contraponto, condução de vozes, escrita de ideias básicas, etc., mas em algum momento ela passará pela interpretação de algum modo, pois precisará ser ouvida para a total compreensão. Com a ocorrência da interpretação ela passará por uma nova transformação, utilizando o caso dos cantores como exemplo: a dicção influenciará em como essa música vai soar; o ponto de ressonância escolhido; se aplicará voz de peito ou voz de cabeça, todos esses detalhes irão alterar a sonoridade da música, ou seja, continua passando por um processo de criação.

Composição e performance musical implicam interação com uma realidade física que impõe limitações, perante as quais as personalidades dos artistas tomarão diferentes decisões para superar os obstáculos, revelando um estilo, que deixará transparecer na obra o espírito da pessoa. Consideramos que na situação especial do compositor-intérprete, ou seja, o compositor que compõe uma peça que o próprio [interpreta] o artista passa por um *diálogo com a matéria* mais de uma vez, lidando com a realidade física, primeiro durante a composição e depois na *performance*, comunicando dessa forma a obra e a sua maneira de ver a obra ao mesmo tempo. (BARCELÓ, 2019, p. 1)

Desse modo, seguindo a citação, podemos tomar a *performance* como um ponto de chegada, onde a composição já passou pelo seu estágio de desenvolvimento e já chegou em uma versão desejada pelo compositor. De acordo com Barceló (2019), o

compositor quando colocado como intérprete também, passa por um processo criativo mais de uma vez, sendo primeiro a composição e depois a interpretação, com a *performance*⁷. A questão é que dificilmente uma interpretação ocorra somente no estágio final da idealização de uma composição para um compositor-intérprete, afinal a interpretação pode ser colocada como o estágio da experimentação da composição, podendo mudar novamente até chegar a um resultado de *performance*, que geralmente seria o momento de uma apresentação, show ou até mesmo gravação. Então não seria exatamente que o compositor-intérprete e o cantautor passam pela matéria da composição mais de uma vez quando interpretam, mas sim que esse não é um processo linear, podendo ir e voltar nas etapas de idealização e experimentação interpretativa, mas sempre estando neste mesmo momento de matéria.

É muito comum ver que os próprios cantautores e compositores-intérpretes costumam criar diferentes versões da interpretação de suas obras, assim fica mais fácil colocar uma versão de objetivo ao invés de uma versão final. Então podemos considerar que existem uma versão de: *performance*, estúdio, acústico, entre tantas outras possibilidades. Mas além dos próprios compositores interpretarem suas próprias idealizações, é importante ter também as versões dos intérpretes, já que são estes que estudam a forma de interpretar através do instrumento. Além que são os mesmos que podem trazer uma nova personalidade para a música, podendo vir a ser até mesmo mais reconhecida que a versão do próprio compositor.

2.2 OS COMPOSITORES-INTÉRPRETES E CANTAUTORES

Os compositores-intérpretes e também os cantautores, são aqueles que interpretam suas próprias composições. Aqui é proposto esses dois termos tendo em consideração que o próprio termo cantautores já se refere aos compositores cantores, para incluir os compositores instrumentistas de uma forma geral, pensa-se também em compositores-intérpretes. Assim, existe toda a liberdade de formar e até mesmo deformar suas próprias composições, uma forma única de se elaborar as músicas que são expressas na própria interpretação, o que seja assim talvez, a sonoridade mais próxima da idealização da composição (até certo ponto).

⁷ Nesta situação, estamos colocando a *performance* como uma espécie de objetivo final de uma música. Onde a composição precisa ter uma versão já finalizada.

Os cantautores⁸ são o exemplo que vêm a mente de qualquer um ao pensar em compositores-intérpretes, como por exemplo: Gilberto Gil, Lenine, Chico Buarque, Caetano Veloso, Dorival Caymmi e outros no cenário brasileiro, além do cenário latino americano e até mesmo mundial. Segundo Lyra e Melo (2023), o cantautor não seria apenas uma junção das funções de compositor e intérprete, mas sim aquele que dá voz às inquietações de um povo por ter muito a dizer e também com suas canções tendo mais verdade em sua própria voz. Além dos cantautores, não pode-se deixar de lado grandes compositores intérpretes que são instrumentistas, como Hermeto Pascoal, Gismonti, Piazzolla, o próprio Bach já citado anteriormente, Beethoven, entre outros.

Tatit (2002) afirma que os compositores se tornam cantores naturalmente, já que a voz que fala é a mesma que canta, lançando seus próprios discos. É importante destacar também a Era dos Festivais do período ditatorial brasileiro, onde eram os próprios compositores que subiam ao palco para interpretar suas próprias peças, compositores estes que Lyra e Melo, consideram cantautores em seu artigo. Segundo Sossmeier (2017), houve um bloqueamento dos meios de comunicação, dificultando o engajamento de compositores e artistas e:

[...] despertaram a atenção dos censores dada à importância da canção e seu largo alcance nos diferentes setores da sociedade. Isso pode ser percebido tanto nas canções propriamente ditas, como na postura adotada pelos compositores, que em diferentes momentos participaram como militantes na defesa de causas populares, assim como em movimentos estudantis e em manifestações contra a repressão. (SOSSMEIER, 2017, p. 17)

A autora ainda acrescenta que “a canção, o teatro, a televisão, os livros e os jornais são instrumentos considerados formativos para a população. Expressavam e ainda expressam suas influências enquanto manifestações culturais” (p. 44). Seguindo com a afirmação dos próprios compositores irem à palco no período ditatorial, Sossmeier defende em sua dissertação:

⁸ O termo surge no espanhol e começa a ser utilizado no cenário brasileiro. Refere-se a compositores-cantores.

Outra questão que merece destaque na censura musical é a relação dual entre censores e censurados. Quem chama atenção para essa questão é Carocha (2007), no decorrer de sua dissertação. A autora defende que uma das funções desenvolvidas pela DCDP⁹ era a fiscalização dos programas musicais em bares, shows, restaurantes, assim como em outros estabelecimentos, para que os mesmos utilizassem as canções. Sendo assim, ao protocolar as licenças o documento deveria conter a relação de canções que seriam executadas. A licença demorava 10 dias e possuía 1 mês de validade. O processo era muito precário e acabava inviabilizando as atividades de artistas em vários locais, o que acabou acarretando em várias reclamações à divisão de censura. Além disso, os proprietários deveriam pagar os direitos autorais aos compositores. (SOSSMEIER, 2017, p. 50)

Dessa forma, a partir do momento que os cantatores da época compunham canções de protesto, enfrentando os militares com suas críticas, é possível levantar a hipótese de que no contexto brasileiro os compositores de canções de protesto iam a palco para performar suas próprias obras a fim de assumirem publicamente sua posição política. Além disso, pode-se levar em consideração também a hipótese do medo de intérpretes terceiros em interpretar composições de cunho político, embora existam intérpretes que performaram e gravaram canções de protesto, como é o caso de Elis Regina. A tradição de cantatores no Brasil, foi fortalecida também neste período principalmente por conta da influência política dos artistas. Contudo com o fim da ditadura militar, inicia-se uma maior flexibilização temática das composições, tendo uma mudança de visão sobre o que é um(a) cantautor(a).

A visibilidade do compositor interpretando suas próprias músicas ganha mais força com a música popular, estando diretamente ligado com o surgimento das gravações e da indústria fonográfica. Nos dias atuais, por uma questão de senso comum, por vezes não se tem conhecimento de quem seria o compositor original de alguma obra, confundindo com o intérprete, justamente por conta dos compositores que gravavam suas próprias interpretações de suas obras. No Brasil, novamente falando da Era dos Festivais da Canção no período ditatorial, também colaboraram com o aumento da visibilidade dessa prática, principalmente com os cantatores. Por uma questão de melhora tecnológica com o decorrer dos anos, começam a ser produzidas mais gravações, sendo

⁹ Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1972 - 1980.

comercializadas por meios diferentes no decorrer dos anos, até chegar às plataformas digitais atualmente, ligando principalmente a uma questão de mercado que:

Para Adorno (1989), no que tange à estética, o avanço do capitalismo teria impacto significativo sobre a arte, pois, através dele, ocorreria a fetichização da obra de arte, gerada pela apropriação das expressões artísticas pela indústria cultural, transformando o seu valor de uso em mero valor de troca e criando uma etapa de consciência artística nas massas caracterizada pela negação e rejeição do prazer de forma plena. [...] No entanto, consideramos correta a percepção de Adorno (2002) quanto à contínua apropriação da arte pelo capital, transferindo-a, assim, para o circuito da mercadoria. Desse modo, sua medida não poderia mais ser simplesmente o deleite do público aficionado pela arte como em momentos históricos anteriores. (COSTA, CATALAN, 2019, p. 518)

Sendo assim acarretado em uma maior produção de gravações com fins lucrativos, o que também está diretamente ligado com a flexibilização temática das canções, onde artistas começam a compor músicas principalmente pensando em um público alvo. Com isso acaba-se indo ao contrário do que é citado por Lyra e Melo, que o cantautor seria o porta-voz de uma verdade inquietante que circula pelo povo e com sua voz, estaria assumindo um papel de protestar contra determinadas situações da época; mas acaba assumindo um papel de levar ao público o que o público quer ouvir, independente da composição carregar alguma mensagem 'oculta', como no período ditatorial. Então assim, o cantautor não seria apenas aquele que defende algum ideal da população, mas aquele que também canta suas composições sem necessariamente ter alguma intenção política protestante.

Em Lyra e Melo (2023), é defendida a visão de que o cantautor, apesar de também poder interpretar composições que não sejam as suas próprias, sempre terá uma característica específica que será relacionada a ele, seja a dicção como proposto por Tatit (2002) ou outros elementos marcantes de suas interpretações. Partindo desse ponto de vista, a interpretação está sendo considerada também um processo de criação, diferente da execução, que como já discorrido, remete a uma ideia de reprodução fiel às ideias do compositor. Conforme a citação presente no livro de Tragtenberg (2022), fica evidente a relação entre os dois termos, onde a execução trata-se de uma ideia errônea ao colocada como uma função do intérprete, onde não teria a personalidade do intérprete, e a

interpretação, com aspectos próprios e criativos de quem interpretará a composição, sugerindo o que seria a transcrição. Tragtenberg ainda destaca as seguintes afirmações que se tem conhecimento, vindas de dois compositores:

[Ravel] “Eu não peço interpretação para a minha música, mas apenas que ela seja tocada.” e [Stravinsky] “Música deve ser transmitida, não interpretada, porque interpretação revela a personalidade do intérprete, ao invés da do autor, e quem pode garantir que esses executantes irão refletir a visão do autor, sem distorções?” (WALLS, *apud* TRAGTENBERG, 2022, p. 42)

Tragtenberg (2022) ainda complementa: “[...] a criação no trabalho do intérprete, [...] no âmbito de atuação [está] atrelado a possíveis fidelidades para com as ‘supostas’ intenções do compositor, ou para com a partitura, neste caso, colocada em âmbito de restrição.” (p. 43). Sendo assim reforçada a ideia da interpretação também como algo a se somar na composição, não seguindo apenas possíveis ideias do compositor, mas sim traduzindo aquilo que está proposto nas partituras ou outras anotações do autor.

Dessa forma, agora serão abordados alguns exemplos de casos de compositores-intérpretes e de cantautores.

2.2.1 Hermeto Pascoal - *Cannon*

Borém e Garcia (2010), trazem uma análise da composição *Cannon* de Hermeto Pascoal e como os diversos elementos se relacionam, desde sua espiritualidade quanto seus conhecimentos musicais. Nesta obra, percebem-se elementos da música popular e também elementos concretos da música eletroacústica.

Primeiro, parece tratar-se da primeira peça surgida no cenário da música brasileira, até onde sabemos, para flauta e fita magnética. Segundo, trata-se de uma obra em que se vislumbra uma escrita altamente idiomática da flauta, não só com a sua utilização instrumental tradicional virtuosística dentro da linguagem modal expandida e dentro do espírito da *cadenza* de concerto, mas também por explorar eficientemente, um grande leque de formas de ataque e técnicas expandidas, como multifônicos e, especialmente, o *humming*¹⁰ [...] em *Cannon*, todos os recursos

¹⁰ Vocalizações no bocal da flauta.

composicionais, instrumentais e de técnicas de gravação em estúdio são utilizados de maneira integrada, funcional e criando grande unidade musical. Nessa obra, Hermeto Pascoal atingiu a expressão de um ritual religioso-musical que reflete não apenas a importância da experiência mística na sua vida, mas também a função social da música de uma maneira mais ampla, que aproxima diferentes povos, culturas e maneiras de tocar. (BORÉM; GARCIA, 2010, p. 65-66)

Dessa forma, pode-se compreender que a interpretação fez parte do processo da composição de Hermeto, devido às diversas técnicas utilizadas por ele principalmente de forma estrutural. Não há como afirmar o que surgiu por meio da composição prévia e quais foram os elementos improvisados que constituíram a obra, contudo o fato do compositor dominar o instrumento e o próprio a interpretar, somam positivamente na sonoridade da música. As informações presentes no artigo de Borém e Garcia acerca da constituição dos elementos eletroacústicos são as seguintes:

Texturalmente, *Cannon* foi construída com base em um solo de flauta ininterrupto sempre em primeiro plano, ao qual gradualmente se sobrepõe sons pré-gravados (vozes e percussão) produzidos por seis pessoas - músicos ou pessoas envolvidas no projeto de *Slaves Mass* presentes no estúdio Paramount em Los Angeles: Hermeto Pascoal, Aírto Moreira, Flora Purim, Hugo Fattoruso, Raul de Souza e Laudir de Oliveira. (BORÉM; GARCIA, 2010, p. 66)

Os autores sugerem ainda que as sobreposições dos elementos pré-gravados criam uma atmosfera que sugere um ritual místico “lembram vozes do além, sons de aves, de crianças, risadas, gritos, vocalizes agudíssimos, *glissandi* etc.” (BORÉM; GARCIA, 2010, p. 66). Isso revela muito sobre como Hermeto construía suas composições e também como os seus intérpretes tinham um papel fundamental, além de ter a si próprio participando da interpretação.

2.2.2 Egberto Gismonti - composições diversas

Outro compositor instrumentista que aqui será abordado, é Egberto Gismonti, conhecido pelo seu trabalho enquanto instrumentista. Conforme a tese de doutorado de Moreira (2016), têm-se conhecimento de discos do compositor que possuem canções por ele cantadas e também com a voz aparecendo como instrumento melódico em algumas obras. Moreira ainda traz o seguinte trecho da entrevista com Gismonti:

“Bom, e aí, eu não tinha uma música definida o que é que eu queria fazer na vida. Eu achava que a música podia ser cantada ou tocada. Na época eu não sabia que a música podia ser tocada de cento e oitenta maneiras diferentes e cantada de não sei quantas, o que eu não sei até hoje. Cantada eu não sei, mas tocada eu sei que tem uma meia dúzia de cem aí no meio. Então o fato de ter aquelas canções era porque eu gostava e gosto de canções. E cada vez gravei menos canções cantadas”.
(GISMONTI apud MOREIRA, p. 21, 2016)

Com este dizer de Gismonti, entra-se em concordância com Tragtenberg (2022) ao afirmar as diversas possibilidades de interpretações de uma mesma obra, mas dessa vez partindo do próprio compositor. Moreira (2016) também apresenta diferentes composições, interpretadas como canções e também em versões instrumentais, sendo elas: *O sonho* (canção em 1969 e 1970, instrumental em 1971); *Janela de Ouro* (instrumental em 1970 e canção em 1972); *Ano Zero* (canção em 1972 e instrumental em 1976) e por último *Café* (instrumental em 1976 e canção em 1977). Ainda segundo Moreira (2016), “um traço bastante característico de Gismonti como músico que é sua implicação com a presença de um baterista no grupo que irá tocar, visto que sua atividade rítmica pianística se desenvolve e ganha cada vez mais destaque na maneira como toca suas composições”.

Desse modo, tendo o exemplo de Gismonti criando diferentes versões de suas próprias obras, variando até mesmo se são instrumentais ou cantadas, voltamos ao tópico do que é ter uma composição pronta. Nitidamente esse é um caso em que o compositor tinha uma forma idealizada da composição para as diferentes gravações, chegando a um resultado de registro final diferente em cada uma das versões, tendo assim interpretações de objetivos diferentes para cada uma das versões.

2.2.3 Os Paralamas do Sucesso e Gilberto Gil - *A Novidade*

Um exemplo de canção pensada de formas diferentes e também interpretadas de formas individuais pelos co-autores, é a canção *A Novidade*, composta por Bi Ribeiro, João Barone e Herbert Vianna (instrumental), do grupo *Os Paralamas do Sucesso*, juntamente com Gilberto Gil (letra e melodia), lançada primeiramente no álbum “*Selvagem?*” do grupo de Ribeiro, Barone e Vianna em 1986. Ao fazerem uma gravação do instrumental, o grupo a enviou para Gil, para que assim ele compusesse tanto a letra quanto a melodia da canção.

A versão lançada pelo grupo em 1986, tem a duração de 3:08. O arranjo conta com uma introdução simples com duração de quatro compassos e o primeiro texto começando a aparecer em 0:13 e o refrão aparecendo em 0:38. Viana canta a música de maneira mais falada e rítmica, sem fazer muitos prolongamentos das notas da melodia, com exceção do refrão, que tem características mais melódicas, principalmente com notas mais ligadas.

Já a versão de Gil para o álbum *Unplugged* de 1994, tem sua duração sendo quase o dobro da versão do grupo *Paralamas do Sucesso*, com 5:27. Essa versão além de ter um andamento mais lento, conta com uma introdução mais longa, começando apenas com violão e depois somando outros elementos, o texto aparece apenas em 1:28, chegando no refrão em 2:00. Gil interpreta a composição com características próprias, também tendo uma dicção mais rítmica, ressaltando algumas sílabas do texto, porém de forma geral, priorizando características mais melódicas do que percussivas da voz.

Em 1995, Os Paralamas do Sucesso lançam uma nova versão da mesma música, dessa vez com 4:38, para o álbum “*Vamo Batê Lata*”, que é um álbum ao vivo. Nessa versão, os artistas incorporam um dos elementos que destaco como principal na versão de Gil, que é sua introdução cantada, mas fazem a sua maneira.

Com essa composição, é notável como a versão de cada artista possui suas características individuais destacadas em suas interpretações, dando elementos particulares para cada versão que as tornam próprias daqueles que estão interpretando, não sendo apenas dos vocais como aqui foi destacado, mas também para a escolha de instrumentação e forma de arranjo. Apesar de se tratar de uma composição de co-autoria, cada artista ‘dá a sua cara’ para ela, tornando cada versão única. O interessante dos compositores-intérpretes e cantautores é como sempre existe uma característica própria presente em suas interpretações, assim como também afirmado por Lyra e Melo.

2.2.4 Caetano Veloso e ANAVITÓRIA - *O Leãozinho*

Destaco também duas interpretações de *O Leãozinho* de Caetano Veloso, onde diferente do caso anterior, não se trata de uma composição de co-autoria e sim onde outras compositoras reinterpretaram a composição de uma maneira própria.

A versão de 1977, do álbum *Bicho*, é interpretada pelo próprio compositor Caetano Veloso, cantando e tocando violão. Tem um arranjo com pouca instrumentação, sendo com violão, voz e trechos de assobio. Caetano canta de uma forma leve, característica que se complementa muito bem ao assobio que aparece fazendo contracantos em diversos momentos da música. Apesar de cantar de uma forma mais marcada em alguns momentos, permanece um canto leve, apenas com características melódicas e até mesmo sereno em todo o decorrer da música.

Já a versão de 2017, depois de 40 anos da versão de Caetano, Ana Caetano e Vitória Falcão da dupla ANAVITÓRIA, regravaram a composição para o álbum *AnaVitória canta para pessoas pequenas, pessoas grandes e não pessoas também*. Tem uma proposta instrumental bem distinta da de Veloso, tornando a música uma espécie de *country*. As intérpretes também cantam de forma leve e com características melódicas¹¹, porém, o principal elemento da dupla é a abertura de vozes em momentos mais marcantes, neste caso o refrão. Diferente de Caetano, que canta a melodia sem fazer muitos ornamentos e de uma forma mais direta, a dupla canta de uma maneira com mais elementos, principalmente melismas. Em 2:43, o instrumental fica mais suave, tendo apenas o violão e a voz com a presença de efeitos como *reverb*, dando uma ideia de algo mais distante e fazendo contraste com toda a gravação restante.

Nesta composição, percebe-se que o principal fator para tanta diferença se dá principalmente pelo estilo de gravação escolhido pelos artistas. Caetano tem uma gravação simples, com poucos elementos e com pouca influência da edição pós-gravação (acréscimos de efeitos na voz, por exemplo). Já ANAVITÓRIA traz um arranjo com uma instrumentação com muitos elementos e uma proposta diferente da de Caetano, contando também, com mais elementos de edição da gravação. Nitidamente tamanha diferença também ocorre por diferenças estilísticas de época, visto que as gravações têm 40 anos de diferença.

¹¹ Tatit em *O Cancionista* define a dicção do canto como percussiva ou melódica. A percussiva é uma dicção mais rápida, privilegiando mais as consoantes e tendo ataques mais curtos, sem ter necessariamente uma melodia com muitos saltos. A melódica seria o oposto disso, privilegia mais as vogais mantendo sustentações mais longas, além de contar com a melodia mais elaborada e não sendo apenas graus conjuntos.

Dessa forma, é possível compreender que a interpretação tem uma importância muito grande para os compositores-intérpretes e cantautores, além de ser um processo criativo em colaboração com a criação da música. É importante também, considerar até mesmo os elementos de gravação como interpretativos também, tendo em vista o quanto estes se tornam estruturais dentro de uma composição, como pode-se perceber na versão de ANAVITÓRIA de *O Leãozinho* e também na composição *Cannon* de Hermeto Pascoal.

3. COMPOSIÇÕES

As composições a seguir, foram todas compostas para as disciplinas da ênfase de criação musical no decorrer do curso. Cada uma apresentará seu contexto de criação e também suas interpretações com o objetivo de contribuir com a pesquisa sobre o tema de compositores-intérpretes e cantautores de uma forma autoetnográfica, sobre os processos criativos de criação e interpretação nas composições de autoria própria, com as gravações sendo realizadas entre 2025 e 2026.

Segundo Anderson, as cinco condições fundamentais para autoetnografia analítica são: 1- o pesquisador precisa ser um membro completo do ambiente social investigado; 2- reflexividade analítica; 3- visibilidade narrativa do pesquisador; 4- diálogo com os informantes além de si mesmo; 5- comprometimento com a análise teórica, sendo que esta última condição define o propósito da autoetnografia analítica, em que ultrapassa a documentação da experiência pessoal para, através de dados empíricos, ganhar “*insight* sobre um conjunto de fenômenos sociais maiores do que aqueles fornecidos pelos dados.” (ANDERSON, *apud* DOMENICI. 2010, p. 3).

Sendo assim, a autoetnografia é quando o pesquisador também se coloca como parte da pesquisa, como neste caso que são as composições elaboradas e organizadas por mim. O objetivo de pesquisar desta forma é a compreensão de como a composição pode ou não sofrer mudanças ao contar com a colaboração dos colegas, além de também entender como as informações oferecidas são interpretadas pelos participantes e o quanto eu mesma enquanto compositora também consigo abrir mão de minhas idealizações.

De forma geral, surgiram através de alguma referência sonora, sendo essas musicais ou não. Seguindo a ideia de Paz (2024), as composições surgem do ambiente humano imaginário e são aplicadas no mundo real através da interpretação musical. Além das próprias referências sonoras no momento da composição, elas existem no momento da interpretação também, sendo para aproximar-se do seu objetivo criativo.

Temos a capacidade de dar interpretação às coisas do nosso dia a dia e com eles ainda criar novas com base em algo já captado anteriormente e

que ficou em nossa memória. Dito de outra forma, **tomamos referência do ambiente e o plasmamos em nossa imaginação**. [...] os sons não deveriam ser separados da música, já que esses “sons crus” terminam sendo parte de uma matéria prima para o jovem compositor músico, pois forma parte de algo que enriquece nossa forma auditiva. (PAZ, 2024, p. 16 a 17, tradução da autora)

Paz (2024) ainda complementa falando que toda composição tem sua expressividade com o seu significado, tentar explicar esse significado é algo que se torna difícil, já que estão relacionadas com o inconsciente daquele que compôs e daquele que interpretou.

Assim sendo, foram escolhidas cinco composições próprias para serem abordadas neste trabalho de conclusão de curso, sendo elas: *Ciclo Repetitivo*, *Reinício*, *Tempo - Que Horas São?*, *Luz* e a colagem *Areia que Nada Dura*. Todas elas se relacionam entre si de alguma maneira, tendo como inspirações situações próprias do meu cotidiano no período de 2024 a 2025. A colagem das três músicas, coloco como composição neste trabalho, mas compreendendo que também pode ser visto como um arranjo. Escolho colocar como composição dentro do contexto da matéria Composição VI, que aborda a estética da colagem, que de uma maneira resumida, seriam composições que usam de trechos de outras músicas para formar uma nova música.

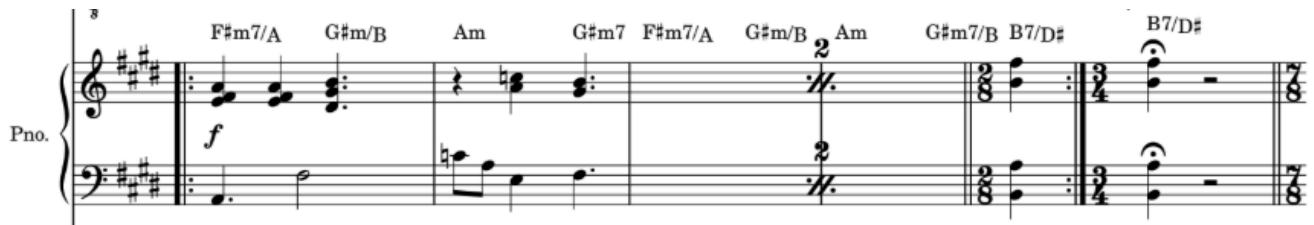
É importante ressaltar também, nenhuma dessas composições foram escritas com o objetivo de serem tocadas integralmente como estão escritas, a liberdade dos intérpretes que me auxiliaram na montagem das gravações sempre existiu. A partitura serve como guia, onde explico o que eu gostaria que fosse tocado como está escrito e o que tem mais liberdade, sendo assim não colocada como uma imposição das minhas ideias musicais. Acredito que a música seja viva, que é sempre alvo de transformações (ou até deformações, dependendo do ponto de vista). Quando interpreto minhas composições, sempre busco inovar em algo, assim como faço quando vou interpretar algo que não é meu.

De uma forma geral, todas as composições ganharam novos elementos a partir de suas gravações, pois foram ideias que surgiram justamente no contexto da gravação e só seriam possíveis com ela neste contexto.

3.1 CICLO REPETITIVO

A canção *Ciclo Repetitivo* (fevereiro de 2024), surge no contexto de estudo de escalas artificiais para a matéria de Composição IV com o professor Danilo Bogo, com base no livro *Harmonia no Século XX, Aspectos criativos e prática* de Vincent Persichetti. A atividade para a matéria, consistia na composição de pelo menos uma quadratura utilizando uma escala artificial proposta no livro citado anteriormente ou com a criação de uma. Com base nisso, surge o piano base:

Imagem 1 – Partitura Ciclo Repetitivo, piano



Fonte: a autora, 2025

Após a escrita do piano, somam-se primeiramente os outros instrumentos de base e por último o tema principal, originalmente escrito para escaleta e saxofone tenor, depois a escaleta substituída pelo clarinete, como na imagem a seguir:

Imagem 2 – Partitura Ciclo Repetitivo, primeiro trecho

11 **A**

V

Cl.

ST

Gui. El.

Pno.

Bx.

Bat.

mp *mf* *f* *sf*

F#m7/A G#m/B Am G#m7 F#m7/A G#m/B Am G#m7/B B7/D# B7/D#

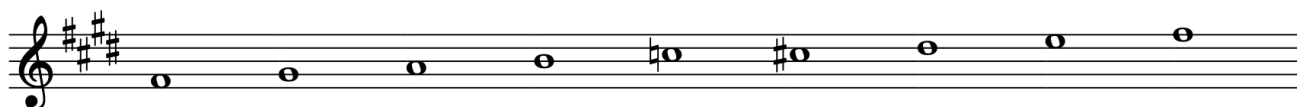
In-com-

12

Fonte: a autora, 2025

Inicialmente por uma questão de dificuldade de compreensão do novo tema, ao seguir exatamente as mesmas notas que haviam em uma escala de exemplo do livro utilizado, acreditava-se que a composição estava sendo escrita em uma escala super-lócrio. Contudo, ao ter a atividade apresentada em aula, fez-se a descoberta que se tratava de um dórico com uma blue note, por conta da reorganização das notas e as funções harmônicas dos acordes.

Imagem 3 – Escala presente na composição



Fonte: a autora, 2026

¹² Instrumentos abreviados na ordem de cima para baixo: Voz, Clarinete, Saxofone Tenor, Guitarra Elétrica, Piano Elétrico, Baixo e Bateria.

Além de surgir de um contexto de aula também carrega consigo a construção a partir de conversas com quem tocava a música pela primeira vez no recital de criação musical de 2023.2, principalmente a escrita da bateria.

Esta composição tem como proposta principal criar ‘diálogos’ entre todos os instrumentos de forma a se conectar com o texto. O primeiro diálogo mais nítido é apresentado no compasso 11, onde os dois instrumentos de sopro fazem um contraponto exercendo tanto uma função harmônica quanto uma melódica. A melodia primeiro é apresentada pelo clarinete, depois respondida e imitada pelo sax tenor. Posteriormente, os diálogos continuam aparecendo, ora os sopros ‘respondendo’ o diálogo cantado, ora os instrumentos de base dialogando com os sopros.

Foram inspirados em elementos extramusicais, destacando a risada do personagem *Nélson* do seriado *Os Simpsons* com as tercinas no seguinte trecho. No contexto da música, ela aparece com um contexto diferente do que o esperado do personagem em suas cenas, que são risadas de deboche, para ridicularizar alguma situação, na música, o efeito buscado era de nervosismo ao invés de um momento “ridicularizado”, exatamente como as risadas de nervosismo em momentos desconfortáveis. Ademais, também cria um ostinato com os demais instrumentos, favorecendo essa ambientação sonora mais “caótica”, colaborando com a ideia de nervosismo e confusão que tem como proposta.

Imagem 4 – Partitura Ciclo Repetitivo, referência extramusical

The musical score is for a piece titled 'Ciclo Repetitivo'. It is written in E major (indicated by a box with 'E' and a key signature of three sharps) and 4/4 time. The score includes staves for Voice (V), Clarinet (Cl.), Saxophone (ST), Guitar/Electric (Gui. El.), Piano (Pno.), Bass (Bx.), and Drums (Bat.). The music is characterized by repetitive rhythmic patterns, often in triplets, and dynamic markings like *ff*, *mf*, and *f*. Chord symbols *C#m7* and *C#9* are indicated. A pink arrow points to the end of the score.

Fonte: a autora, 2025

A música faz referência a relacionamentos amorosos abusivos que têm características cíclicas, sendo o tema apresentado no compasso 11 repetido diversas vezes ao decorrer da composição o representante de momentos conturbados. Em contraste com o tema principal, temos os versos do eu lírico referenciando com a estrutura da música e também com questionamentos internos ('respostas' dos sopros) sobre toda a situação, fortalecendo a sensação de confusão.

*Incompleto, inconstante, imperfeito e desconcertado
nem parece que é só um ciclo sem um fim
Até pensei em começar de novo, voltar de novo do começo
Mas ainda é cedo*

E roda e roda sempre no mesmo lugar

*mesmo que diz não vai repetir
Mas sempre quer voltar
E começa outra vez aquela mesma ideia de novo
vai dar certo, dessa vez vai ser diferente
E por mais que se tente de novo vai cair na mesma coisa
não adianta, esse é um ciclo sem um fim*

*E começa só mais uma, repete mais outra vez
Mas é sempre igual, que nem foi da última vez*

*E roda e roda sempre no mesmo lugar
mesmo que diz não vai repetir
Mesmo assim repete*

A primeira estrofe possui um primeiro material melódico apresentado e em “até pensei em começar de novo”, temos uma nova ideia melódica sendo apresentada.

Imagem 5 – Partitura Ciclo Repetitivo, ideia melódica 1 e 2 voz

INTRO $\text{♩} = 123$ **A** **B**

10 4

In - com - ple-to, in-constan-te, im-

18

-per-fei - to e des-con - cer ta-do nem pa-re-ce que_é só um ci-close um fim

24 **C**

a - té pen-sei em co-me-çar de no - vo vol-tar de no-vo do co-me-ço

29 **D** **E** **F**

3 4 2

mas a-in-da_é ce - do

Fonte: a autora, 2025

Do compasso 16 até o 23, temos a primeira ideia melódica, do 25 até 30, a segunda ideia. Essa separação das melodias é importante porque esse mesmo tema será reapresentado no compasso 54, dessa vez repetindo somente a primeira ideia melódica.

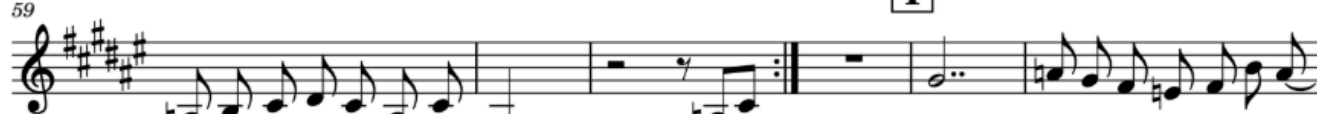
Imagem 6 – Partitura Ciclo Repetitivo, ideia melódica voz

54 **H**



-me - ça-ou-tra vez a-que - la mes-ma i - de-ia de no-vo vai dar cer-to
2. mais que se ten-te de no - vo vai ca-ir na mes-ma coi-sa não a-dian-ta

59 **I**



des-sa vez vai ser di - fe - rente E por E co-me-ça só mais u-ma
es-se é um ci-clo sem um fim

Fonte: a autora, 2025

Essa alteração está ligada com a atitude de “abrir os olhos” do eu lírico, sendo um momento de clareza diante da situação inspirada, compreendendo que independente do que fosse feito, o ciclo se reiniciaria, podendo ser postergado ou não. Isso fica mais claro com o texto “*E começa só mais uma, repete mais outra vez, mas é sempre igual que nem foi da última vez*” que é reafirmado com o retorno do texto “*E roda e roda sempre no mesmo lugar...*” e em seguida retornando o tema principal.

Entretanto, a finalização da música não é com o tema principal, mas sim um tema já apresentado anteriormente no compasso 36 que também representa uma “interferência de consciência” do eu-lírico, além de conter novamente a referência extramusical citada anteriormente.

Imagem 7 – Partitura Ciclo Repetitivo, trecho final

The musical score is for a piece titled 'Imagem 7 – Partitura Ciclo Repetitivo, trecho final'. It is marked with a tempo of 83 and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is written for six instruments: Voice (V), Clarinet (Cl.), Saxophone (ST), Electric Guitar (Gui. El.), Piano (Pno.), and Bass (Bx.). The time signature is 3/8. The score begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled 'L'. The Voice part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Clarinet and Saxophone parts play a melodic line with triplets and slurs. The Electric Guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part plays a harmonic accompaniment with chords and slurs. The Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line.

Fonte: a autora, 2025

Apesar de estar sendo chamada por mim de canção, ela não segue uma forma com estrofe, pré-refrão, refrão e retorno para a estrofe. Isso ocorre também devido à importância dos temas melódicos instrumentais, já que originalmente para a matéria os instrumentos eram: escaleta, saxofone tenor, violão, piano elétrico e baixo. A melodia da voz com sua letra, são posteriores a esse tema principal e ao continuar com a composição, o tema instrumental tinha tanta presença que não faria sentido ser apresentado apenas como uma introdução ou ponte instrumental.

3.1.1 Interpretação e Gravação

No recital da ênfase de criação musical de abril de 2024, foi feita a primeira *performance* desta composição. O arranjo precisou ser simplificado, tendo apenas o saxofone tenor de instrumento de sopro, ao invés de uma guitarra, foi utilizado um violão e tudo isso era por conta da disponibilidade dos músicos dentro da universidade.

Ao começar a montar a peça, o ponto de partida foi estabelecer o pulso da música

e os agrupamentos das notas. Para auxiliar, minha regência foi em três pulsos, subdividindo da seguinte forma: 1-2, 3-4, 5-6-7¹³ a fim de conscientizar os intérpretes da importância dessa clave rítmica.. Ou seja, o pulso era de duas semínimas e uma semínima pontuada. O passo seguinte foi mais simples e objetivo: garantir que todos soubessem suas partes e que essas funcionassem juntas. Para isso, foi necessário fazer ajustes principalmente na escrita da parte da bateria e também da minha voz.

Para a interpretação da voz, coloquei como objetivo demonstrar um sentimento de indignação e inquietação, contrastando com momentos com uma voz mais meiga, como alguém que fica confuso e tenta compreender seu redor.

Contudo, para a gravação resolvi que eu deveria subir um tom da tonalidade que eu havia escrito, respeitando meus limites vocais após aprender mais sobre meu instrumento no decorrer da carreira acadêmica. O processo da gravação foi concluído no dia 16 de abril de 2026, enquanto o início das gravações ocorreu cerca de um mês antes. Para isso contei com o auxílio dos colegas: André Serafim no piano elétrico, Guillermo Etchart na guitarra elétrica, Adriel Fachinello no baixo elétrico e Igor Schneider na bateria.

O meu objetivo com essa gravação era que meus colegas pudessem pensar como eles tocariam a composição com a menor quantidade de intervenções minhas o possível, de uma forma que não descaracterizasse o resultado desejado, mas que também não se tornasse uma composição cheia de regras a serem seguidas. Para isso organizei alguns ensaios no final de 2025 com os colegas, onde só expliquei como eram algumas partes e como (talvez) soaria. As gravações começaram entre fevereiro e março de 2026, antes do início do período 2026.1, esse tempo de meses de intervalo entre os ensaios e as gravações foi proposital, justamente para que os colegas se lembrassem apenas do que era mais importante para eles na composição.

De uma maneira geral, os colegas que participaram da gravação descreveram a experiência como ‘caótica’ porém ‘positivamente peculiar’. A maior dificuldade apontada foi justamente a fórmula de compasso $\frac{7}{8}$ da música.

A composição: Ciclo Repetitivo da Lara foi uma peça que me deu outras perspectivas de elaborar um groove que não seja em 4/4, 2/2 ou 3/4, já era uma peça que eu vinha estudando a tempos e com certeza a parte mais desafiadora foi saber contar um $\frac{7}{8}$ sem se perder na levada, já que eu devia tocar o que estava escrito na partitura.

¹³ Ritmo aditivo: 2+2+3

O processo de gravação não foi tão complicado quanto imaginei que iria ser por causa das mudanças de células rítmicas e claves, a Lara me ajudou bastante na pulsação da música e pensar em 7/8, em vez de ficar contando um, dois, três, quatro, cinco...

Aliás quero elogiar a atenção que ela teve com a linha que ela criou na parte A, muito interessante e intuitivo que fez um boa relação com o 7/8 (FACHINELLO, 2026, mensagem de texto)

O baixista era o único instruído a seguir a partitura completamente, mas mesmo assim ocorreram diálogos sempre visando um melhor resultado para a gravação. Nem todos os elementos foram gravados exatamente como foram escritos, contudo essas pequenas diferenças fizeram uma diferença satisfatória.

O Ciclo Repetitivo me proporcionou uma experiência muito interessante.

[...] O estudo dela foi único e desafiador, um trabalho de Metrônomo grande pra entender e pensar musicalmente nas subdivisões do 7/8, mas acho que consegui trabalhar bem com isso.

A gravação em si foi uma experiência ótima, a Lara foi muito compreensiva e relaxada com todo o processo, e me permitiu várias liberdades artísticas, o que tornou a experiência ainda mais divertida.

Em conclusão, foi todo um processo incrível, e me animo de poder ter feito parte de um trabalho tão importante dessa compositora em ascensão que admiro muito. (SERAFIM, 2026, mensagem de texto)

Para o piano, havia partes que estavam escritas mas também partes que não estavam escritas. O que deixei escrito, foram coisas características da composição e também as convenções. Contudo, até mesmo alguns trechos escritos passaram por mudanças que foram sugeridas pelo intérprete.

Percebi que o resultado da gravação do piano foi muito melhor do que o esperado, porque o intérprete pôde tocar determinados trechos de uma forma que ficaria melhor para si mesmo. A condução dos acordes foi pensada de uma forma diferente da que eu havia feito inicialmente, quando fiz a primeira partitura com todos os elementos escritos, algo que acredito que fez toda a diferença na hora do estudo e até mesmo da gravação, isso porque essa é uma partitura que nasce na partitura, na prática obviamente soaria diferente.

Bom, no começo foi uma experiência um pouco pesada com tudo isso de se reunir e ensaiar todo mundo, o fato de ter que tirar uma música dessa natureza com tantas mudanças e sem um caminho tão claro pra mim era algo estressante, também pensando em que era uma época caótica na minha agenda e não tinha muito claro ainda para onde estava indo o projeto. Mas, quando chegou o momento de gravar foi quando tive tempo para passar todas as partes do meu instrumento na música e consegui tirar uns voicings que achei legais, até enquanto ia passando a música foram aparecendo idéias que implementei e até alterei no dia da gravação, senti esse momento muito mais tranquilo, livre e confortável, até fiquei surpreso quando vi que a gente já tinha acabado. Nos ensaios também senti essa liberdade e fluidez compositiva, mas sinto que foi muito maior na semana das gravações. (ETCHART, 2026, mensagens de texto)

Já a guitarra, foi o instrumento para o qual menos deixei elementos escritos. Na primeira formação da música, ao invés da guitarra era um violão, que escrevi todas as notas que eu queria que fossem tocadas, mas percebi uma grande dificuldade no momento da notação e também de comunicar a ideia com o intérprete. Desse modo, resolvi deixar por escrito somente a levada e o intérprete teve total liberdade de como tocaria.

A experiência de gravar Ciclo Repetitivo foi muito leve e divertida, tive contato com uma métrica de compasso que nunca havia tocado, ou seja, aprimorou meu conhecimento e percepção musical. Tive liberdade para expor minha forma de tocar, sempre respeitando a estrutura, o que torna o trabalho de arranjo mais natural e espontâneo. [...] (SCHNEIDER, 2026, mensagens de texto)

Desde o começo do desenvolvimento da gravação dessa música, deixei claro ao baterista que deixei escrito somente uma sugestão de base e também as convenções. Ter deixado uma base escrita, gerou uma compreensão melhor para o baterista sobre o que seria mais importante a ser marcado ritmicamente no momento da gravação, além de também ter melhorado o entendimento de onde a música crescia e precisava da bateria junto.

Essa gravação foi a mais desafiadora para mim, por conta da quantidade de elementos e também por ser a primeira vez que estava lidando com gravação de bateria. Optei por gravar os sopros com instrumentos virtuais de saxofone alto e tenor, por uma questão de simplificação da gravação e também de otimização de tempo. Gravei ambos em midi utilizando meu teclado e depois editei, cortando trechos das gravações específicas para mudar a articulação do instrumento, colocando assim *staccatos* e outras articulações disponíveis no plugin escolhido.

Com a voz, eu decidi que queria testar coisas diferentes por perceber que eu tinha dificuldade de fazer uma voz que não fosse “fofinha”, assim definida por mim. Fiz diversos takes, com diferentes colocações da voz, tentando chegar em sonoridades novas também através de elementos de edição, como no começo a voz com bastante agudo ressaltado para lembrar o som de um áudio de um celular. O resultado com a voz foi satisfatório, consegui criar momentos contrastantes e também coloquei como objetivo que deveria soar “estranho” em alguns momentos, ligando com toda a poética da música seriam esses os momentos dos surtos e exaustão do eu-lírico.

De uma maneira geral, depois de ter tudo gravado percebi que a minha maior dificuldade foi manter todos os instrumentos da música sem estourar na master. A solução foi tirar o efeito de distorção do piano que havia colocado posteriormente e também diminuir o volume de alguns instrumentos. Além disso, editar a gravação da bateria também foi um pouco mais complicado, justamente por ser a primeira vez que lidava com gravação com esse instrumento.

3.2 REINÍCIO

Essa composição surge como uma sequência de *Ciclo Repetitivo*, sobre questionamentos do eu-lírico após a saída do ciclo abusivo. Assim como a composição anterior, *Reinício* também dialoga muito com a sensação de confusão, mas dessa vez, sem lidar muito com o caos proposto com os diversos diálogos da música. Esse seria o momento de ‘paz’ depois de todo o caos.

Ela foi composta a partir de improvisações no piano e ao me reunir com o colega Darnel Ruiz, fomos tentando definir juntos qual seria o gênero dela e Darnel chegou a conclusão que havia uma grande similaridade com *blues* africano. Eu havia proposto uma ideia base para bateria, que Darnel identificou uma similaridade com a clave rítmica do *blues* e a partir disso fez suas sugestões, originando todas as percussões da gravação.

O primeiro material da peça, foi a progressão de acordes do primeiro trecho sendo tocados de improviso no piano, também com a melodia da introdução, surgindo logo em seguida a melodia já com o primeiro texto. Para simplificar a escrita do piano, optei por escrever qual seria o ritmo tocado nos compassos 9 e 10, e os compassos seguintes devem seguir esse mesmo padrão, somente mudando os acordes conforme está indicado nas cifras.

Imagem 8 – Partitura Reinício, primeira página piano

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system (measures 1-8) shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are: C, F#dim, Bb, Am7, C, F#dim, Bb, Am7. The second system (measures 9-15) shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are: C, F#dim, Bb, Am7, C, F#dim, Bb. The third system (measures 16-24) shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are: A7, D, F#, Bm, A7, D, F#, Bm, A7. The fourth system (measures 25-30) shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are: G, Em, Bb, A7, D, F#. The fifth system (measures 31-32) shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are: Bm, A7, G, Em, Bb, A7. The score ends with a first ending bracket over measures 31 and 32.

Fonte: a autora, 2026

Imagem 9 – Partitura Reinício, vozes

Voz

8

1. Eu não sei mais não Me pa - re - ce u-ma lou - cu-ra__
 2. Já ten-tei de no-vo__ Che-guei em ou-tros lu - ga-res

Coro

8

B

15

V

Ir pra on-de eu des-co-nhe-ço e ver al-go de no-vo a - qui
 Mas não sei a - on-de de-vo pa - rar depois do que pas-sou

C

Apenas na 2ª vez

Eu não que-ro co - me-çar de

23

V

E ter no-vas sur-presas me-mo-se a - char que vai ter__
 Não que-ro mais vol-tar pro co-me-ço de tu-do is - so__

C

no-vo eu não que-ro vol - tar do i - ní - cio Eu não que-ro co - me-çar de

31

V

E ver que va-le a pe - na ten - tar mais u -
 Rei - ni - ci-ar tal - vez mas do ze - ro não

C

no - vo eu não que - ro vol - tar do i - ní - cio

Fonte: a autora, 2026

Imagem 10 – Partitura Reinício, vozes (cont.)

36 V *p* [C] 1. 2. 2 *p* [C]
-ma ou-tra vez tar E vai co-me-çar de no - vo mais u - ma ou-tra
vousu-por

46 V 2 *f*
vez E vai co - me - çar de no -

52 V 5 *mf* [D]
-vo mais u - ma ou - tra vez Eu não sei mais não

63 V [E]
Me pa - re-ce_u-ma lou - cura_ Con-ti-nuar a-on-de_es-tou e ver al-go de

71 V 2
no - vo a - qui E ter no-vas sur - pre - sas mes -

78 V
-mo sem a - char que vai ter E

84 V 2
ver que va-le_a pe - na ten - tar mais u - ma ou - tra vez

Fonte: a autora, 2026

Terminei toda a composição pensando nela para ser somente piano e voz, porém resolvi escrever pelo *musescore* uma linha de bateria que vinha idealizando. Porém, por conta da minha falta de habilidade com percussões de uma forma geral, era algo que só tocava no software, na vida real ficava estranho. Com a ajuda do colega Darnel Ruiz, as percussões conforme a gravação surgiram, distribuindo um pouco da minha ideia para a bateria entre as percussões. Trabalhamos com a célula rítmica do blues como base no

bumbo e caixa da bateria, mas ao invés de seguir exatamente como ela é, fizemos como se fosse uma ‘pintura borboleta’ nas palavras do colega, ou seja, primeiro a célula original e depois ao contrário.

Imagem 11 – Partitura Reinício, percussões

[illegible]

Fonte: a autora, 2026

As percussões foram logo gravadas em meu *notebook*, para que eu terminasse de editar a composição. Desse modo, senti falta de algum instrumento de cordas na composição e resolvi acrescentar um baixo também. Pensei no violão ajudando a manter a pulsação do 6/8 e o baixo fazendo uma linha similar a do piano, para dobrar a oitava dele.

Imagem 12 – Partitura Reinício, linha inicial violão e baixo

Violão

Baixo

C F#dim Bb Am7

C F#dim Bb Am7

Fonte: a autora, 2026

O texto da música entra em contraste com toda a ambientação instrumental dela, porque joga com a ideia da alegria de ter saído do ciclo, mas ao mesmo tempo da tristeza e raiva de ter passado por tudo, com a vontade de fugir.

*Eu não sei mais não
Me parece uma loucura
Ir pra onde eu desconheço e ver algo de novo aqui
E ter novas surpresas mesmo sem achar que vai ter
E ver que vale a pena tentar mais uma outra vez*

*Já tentei de novo
Cheguei em outros lugares
Mas não sei aonde devo parar depois do que passou
Não quero mais voltar pro começo de tudo isso
Reiniciar talvez, mas do zero não vou suportar

||: E vai começar de novo mais uma outra vez :||*

*Eu não sei mais não
Me parece uma loucura
Continuar a onde estou e ver algo de novo aqui
E ter novas surpresas mesmo sem achar que vai ter
E ver que vale a pena tentar mais uma outra vez*

Na primeira estrofe, o eu-lírico está em uma posição de fuga, de querer ir embora do local onde está por medo de ter alguma surpresa ruim, de achar que a qualquer momento algo negativo vai acontecer e achando que recomeçar sua vida em um lugar novo é o que mais vale a pena. Com isso as frustrações aparecem com a segunda estrofe, desde tentar permanecer onde já estava e 'ir para outros lugares' sem necessariamente sair de onde estava, uma tentativa de adaptação para continuar existindo ali convivendo com a possibilidade de algo negativo. 'Reiniciar talvez' é sobre continuar tentando permanecer ali, mas dessa vez se colocando numa posição aberta a

transformações em si mesmo, tanto que admite que ‘do zero’ não é algo que é de fato possível.

Repetir que ‘vai começar de novo mais outra vez’, é o momento de admitir que os dias continuam passando e que é preciso seguir o processo em que está. E depois a última estrofe repete exatamente a primeira estrofe, com apenas a mudança de ‘continuar aonde estou’ ao invés de falar que vai embora, com isso repetindo as mesmas coisas anteriores mas desta vez com outro peso, as surpresas podendo ser boas e admitindo para si próprio que vale a pena tentar de novo.

A harmonia se torna muito importante nessa composição, pois o objetivo dela é ser uma auxiliar de demonstração dos sentimentos do eu-lírico. Isso é feito com mudanças de tonalidade pontuais na música, com ela começando em um C mixolídio com o 4 grau alterado no F#dim, depois indo para um D maior e depois para F. Isso ocorre nos compassos 9 à 23:

Imagem 13 – Partitura Reinício, harmonia com melodia

The image displays a musical score for a piece titled 'Reinício'. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-8) features a vocal line (V) and a piano accompaniment (Pno). The vocal line has two verses of lyrics. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern. The second system (measures 16-23) also features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues with the same harmonic pattern. Chords are indicated below the vocal line in both systems.

System 1 (Measures 1-8):

Vocal Melody (V):

1. Eu não sei mais não Me pa - re - ce u - ma lou - cu - ra -
 2. Já ten - tei de no - vo - Cheguei em ou - tros lu - ga - res

Chords: C, F#dim, Bb, Am7, C, F#dim, Bb

System 2 (Measures 16-23):

Vocal Melody (V):

Ir pra on - de eu des - co - nhe - ço e ver al - go de no - vo a - qui
 Mas não sei a - on - de de - vo pa - rar de - pois do que pas - sou

Chords: A7, D, F#, Bm, A7, D, F#, Bm

Fonte: a autora, 2026

E também nos compassos 38 à 45:

Imagem 14 – Partitura Reinício, harmonia com melodia 2

38 2. *p* **C**

tar E vai co-me - çar de no - vo mais u - ma ou-tra

B F D C7 F Dm C Em

Fonte: a autora, 2026

Desse modo, cada estágio do eu-lírico tem diferentes cores, conforme o sentimento expressado com a letra. A melodia é simples, graus conjuntos com poucos saltos e que não são maiores que uma quinta, sendo o maior deles uma quinta aumentada descendente, que ocorre entre o compasso 36 e 37 (ver imagem 12, p. 46) e que é o intervalo mais forte de ser cantado na música toda. Esse intervalo ocorre no momento que o eu-lírico está falando de tentar mais uma outra vez, esse 'vez' imita os momentos que respondemos com impaciência e com uma voz mais grave.

3.2.1 Gravação

Este é um exemplo em que o momento da gravação contribuiu para a finalização da composição. Juntamente com o colega Darnel, já citado anteriormente, gravamos uma base de como planejamos as percussões e a partir disso, comecei a gravar o restante da composição. Comecei o processo de gravação no ano de 2024, ainda sem pensar que usaria a composição em meu trabalho de conclusão de curso, sendo concluído em 2026.

A proposta da voz nessa composição é completamente o oposto do que as percussões sugerem. É mais intimista, mais sopro, tranquila e não faz grandes esforços, sendo mais suave durante a música e com poucos momentos aparecendo com mais peso.

A primeira coisa que fiz foi organizar todas as gravações das percussões como eu gostaria, depois colocar os efeitos desejados e espacializar tudo. Para isso havia idealizado um formato para a composição, que começaria a introdução só com o piano e com alguma percussão, na segunda repetição da introdução entrar o baixo e o violão e

depois o restante das percussões no resto do verso. Também decidi que precisava ter algum contraste na música, então conforme a música fosse se encerrando os instrumentos iriam diminuindo.

Convidei para tocar violão na gravação o Pedro Stumpf, no mesmo dia eu gravei o baixo. Para gravar com ele fiz diferente de *Ciclo Repetitivo*, ensaiamos no dia anterior da gravação como era a estrutura da música e fui deixando o intérprete explorar a composição, tanto que ele tocou uma levada que segundo ele, o remete a algumas levadas de músicas gauchescas. Deixei montado um áudio guia para facilitar a gravação, onde tinham a voz principal, um midi do piano e as percussões.

Gravamos a música no dia 30/04, porém a voz já havia sido gravada no mesmo dia que gravei a voz para *Ciclo Repetitivo*. No momento da gravação, percebi que seria importante que passássemos mais algumas vezes a música e resolvi me testar, conectei o baixo na interface e ao invés de só soltar o áudio guia, coloquei para gravar o baixo. Senti que assim eu me senti mais confortável de tocar, não me preocupei se cometia algum erro enquanto passava com o colega e foi muito mais espontâneo, o que para mim mudou tudo, pois o baixo não é meu instrumento principal.

Quando fizemos a gravação do violão, o intérprete tocou a levada que havia proposto. Gravamos somente duas vezes e foi sem cortes. Notei que para o intérprete era muito importante ter os meus direcionamentos sobre a composição, orientei que seguisse o que havia feito no ensaio do dia anterior, por ter sido algo que ele percebeu que encaixaria bem na composição. De fato resultou em algo que acrescentou muito bem às percussões e ao piano, continuou marcando a pulsação como eu tinha proposto e deu mais movimentação para o instrumento, deixando com um destaque muito maior ao invés de assumir um papel comparável ao de um metrônomo. No mesmo dia, ainda aproveitei para gravar a segunda voz que escrevi e também gravei uma terceira voz, que inventei no momento da gravação.

Depois de ter gravado esses elementos, juntei com a gravação das percussões que já estavam gravadas. As vozes que não são as principais eu resolvi equalizar de uma forma diferente da voz principal, dessa forma dando uma diferença de timbre entre as três vozes, além de ter deixado as vozes secundárias em lados separados. Para o violão e o baixo, apenas coloquei um equalizador e limitador.

3.3 TEMPO - QUE HORAS SÃO?

Nesta peça, a proposta é trabalhar com base na escala pentatônica de fá sustenido e também utilizando algumas técnicas expandidas. Ela surge tendo como base a ideia de um relógio de pêndulo, referência que tive contato quando criança indo a casa de meus tios, onde há uma melodia que toca em determinados horários e também uma simulação do som do pêndulo (compassos 10 e 11, corda abafada representada pela cabeça de nota com formato de triângulo) e também imitando um relógio cuco nos compassos 9 e 12.

A ideia da utilização das técnicas expandidas veio por meio do *VIII Encontro Internacional de Piano Contemporâneo*, sediado na UNILA em novembro de 2024, após apresentações e análises de partituras propostas pelo encontro. A principal técnica escolhida foi a de utilizar as próprias teclas do piano como pedal de sustentação na música, representados na partitura pelas cabeças de nota em formato de losango. A fim de facilitar a compreensão da partitura, visto que é uma forma diferente de escrever e não tão padronizada, acrescentei instruções ao longo da partitura.

Nessa composição, o objetivo da partitura é ser apenas um guia, sem ter a necessidade de seguir exatamente a quantia de compassos que está escrita, dando mais liberdade para a interpretação, principalmente após o cluster da música. Os glissandos nos compassos 19 e 20, tem apenas notas como referência da região desejada, não sendo necessário tocar exatamente as que estão escritas.

Dos compassos 5 a 8, tem uma melodia acompanhada já utilizando as técnicas convencionais do piano, que tive como inspiração a ideia de um sono suave com sonhos tranquilos. O acompanhamento só tem o acorde pedal de F#, sequência que é interrompida somente no compasso 8 por um G#dim, que quebra toda a atmosfera pentatônica e prepara para a seção seguinte, dos compassos 9 a 12. O cluster no compasso 12 representa um momento de despertar, como se tivesse acabado de acordar logo após ouvir o pêndulo e o *cuco* e logo em seguida um adormecer rápido, voltando a embaralhar os sons, remetendo aos sons do ambiente que começam a se embaralhar conforme adormece.

3.3.1 Interpretação e Gravação

A primeira interpretação dessa música foi feita pela Andressa Castilho no recital do *Contackte* em dezembro de 2024 na UNILA. A partir dessa interpretação foram feitas alterações na partitura para facilitar a leitura de quem possa vir a interpretar, colocando a linha de oitava abaixo nos fá sustenidos nos compassos 5 a 7.

No momento que fiz a gravação, o mais difícil foi como sincronizar o momento do “pêndulo” nos compassos 10 e 11:

Imagem 16 – Pêndulo



Fonte: a autora, 2025

O desafio surgiu principalmente por primeiramente estudar com um piano vertical (de armário), diferente do utilizado na gravação, que era de cauda. A velocidade da mão para abafar a corda é diferente em cada formato de piano, além de que para alcançar a corda no piano vertical eu precisava ficar de pé, no piano de cauda foi mais simples, apenas precisei marcar com um *post-it* qual era a corda a ser pressionada e esticar a mão para alcançá-la.

A sonoridade desejada neste trecho não é exatamente um harmônico, mas sim um som mais percussivo com um 'resto' de altura da nota, justamente para imitar os pêndulos dos relógios antigos. Por ser algo que está fora do meu estudo cotidiano, foquei mais em assimilar o som à minha referência sonora, sem colocar um harmônico específico.

A sustentação das notas com as teclas pressionadas, precisou de uma maior atenção. Para conseguir manter as teclas pressionadas sem que elas soassem, foi necessário me posicionar de uma forma muito leve sob as teclas escolhidas, que eram a maior quantia de teclas pretas que eu conseguisse, sem que me atrapalhasse para tocar a melodia. Tocar utilizando o pedal de sustentação é mais simples, pois podemos retirar a mão que toca a melodia com tranquilidade sem a preocupação de que parará de soar, já com as teclas é preciso dar uma maior atenção a isso, pois mesmo que você tenha as teclas simulando o pedal de sustentação, o efeito não é igual. Ou seja, para conseguir o *legatto* da frase, eu precisava manter as teclas pressionadas enquanto movimentava meu pulso para dar a continuidade da melodia.

Com as duas gravações que eu mesma fiz e também com a interpretação da Andressa, percebi que mesmo tendo sua estrutura fixa, sua ideia principal bem definida, ela soou diferente todas as vezes. Isso se deve pela liberdade dada para a interpretação, para que a pré-definição e o acaso andem de mãos dadas em uma mesma peça, além do fato de ter seu caráter experimental, já que o objetivo é que soe diferente sempre que for interpretada.

Para gravar, foram posicionados dois microfones, um para captar as regiões graves e outro para captar as regiões agudas. Desse modo, tiveram dois canais de gravação, um para cada microfone, assim pude equalizar as duas regiões de maneira diferente, dando mais ênfase nas respectivas regiões.

3.4 LUZ

Esta composição, assim como a anterior, foram gravações apenas individuais. Porém, diferentemente da anterior, esta é uma canção para voz e piano. Começo a compor ela também em 2024, a partir de uma ideia melódica que me veio à cabeça juntamente com algumas palavras soltas que posteriormente, foi se acrescentando o restante do texto.

Luz, diferentemente de todas as composições anteriores, é uma composição com uma letra com caráter político, mas sem a intenção de tornar isso tão óbvio e deixar livre para o ouvinte interpretá-la como quiser. Ela retrata como um mapa geral o cenário político de 2024, fazendo referências aos cenários mundial, estatal (Brasil) e municipal.

*A luz que me chega todas as manhãs
É a mesma que te chega num fim de tarde
E que quando chega a noite a gente persegue
Pensando que é o que vai nos assegurar*

Nesta primeira estrofe, os dois primeiros versos utilizam a palavra ‘luz’ se referindo primeiramente às notícias que recebemos diariamente, independentemente do seu meio. Já os outros dois versos, começa a se referir a ‘luz’ como uma falsa esperança a qual muitos recorrem nos momentos considerados difíceis, sendo ela desde um político considerado ‘herói’ por suas promessas de governo absurdas ou até mesmo a tentativa de impor uma visão específica como a “correta”.

*Seja luz estrangeira ou já conhecida
Seja luz que nos cega ou ilumina
O que importa é que tenha luz
Não importa qual seja ela
Desde que seja luz
Só luz, só luz, só luz*

‘Luz estrangeira’ refere-se a políticos eleitos que não conhecem a realidade do local para o qual foram escolhidos para governar, deixando a desejar em sua gestão por não procurar conhecer aquela realidade a qual se colocou. ‘Luz que nos cega ou ilumina’

novamente falando sobre a falsa esperança, que cega alguns grupos de eleitores, por diversos motivos, depois concluindo que para estes grupos apenas o que importa é se tiver essa esperança, independente das consequências que ela gerará.

*A luz que se vai todo fim de tarde
É a mesma que chega pra salvar
E que mesmo que não salve a gente acredita
E insiste mesmo se for de mentira*

Já nesta estrofe, a luz são os noticiários e redes sociais, que espalham informações de diversas formas e conteúdos, sejam estes verdadeiros ou não. Mesmo que essas notícias não nos acrescentam em nada, mesmo que elas sejam de caráter sensacionalista ou não, há quem as tomará como verdade.

*Seja luz passageira ou que retorna
Seja luz que estoura ou apazigua
O que importa é que tenha luz
Não importa qual seja ela
Desde que seja luz
Só luz, só luz, só luz*

Para encerrar, ela fala sobre os cenários de guerra com interferências para resoluções, mas que mesmo assim não tem seu desfecho.

A luz simboliza muitas coisas nessa letra, mas principalmente a necessidade humana dela em diversos aspectos.

O acompanhamento do piano é posterior à letra e a melodia e assim como as outras composições, não está escrito para que seja tocado de forma fiel. Tanto que a partitura só foi feita para a apresentação dessa música no recital de composição do final de 2024, antes só havia a letra com a cifra.

Imagem 20 – Luz, base piano

The musical score for 'Luz' is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment with chords C, Dm7(11), and Gsus2. The second system shows the vocal line with lyrics and piano accompaniment with chords Am/C(11), Em/D, C, C6, and C. The third system shows the vocal line with lyrics and piano accompaniment with chords Dm, Dm6, Dm, Dm6, Dm, C, C6, and C. The piano accompaniment in the second and third systems features descending arpeggios.

System 1:

Voz: [Musical notation]

Piano: [Musical notation with chords C, Dm7(11), C, Dm7(11), C, Dm7(11), C, Gsus2]

System 2:

Vo. 5: [Musical notation]

1. A luz que me che-ga to-das as ma - nhãs
2. luz que se vai to-do fim de tar - de_

Pno: [Musical notation with chords Am/C(11), Em/D, C, C6, C, C, C6, C and descending arpeggios labeled 'Arpejos descendentes']

System 3:

Vo. 8: [Musical notation]

— É a mes - maque te che-ga num fim de tar - de E que
— É a mes - maque che - ga pra sal - var E que

Pno: [Musical notation with chords Dm, Dm6, Dm, Dm6, Dm, C, C6, C and descending arpeggios]

Fonte: a autora, 2025

Depois de algum tempo pensando como seria uma forma ideal de fazer a partitura dessa composição, cheguei no resultado acima em janeiro de 2026. A escolha de deixar a linha do piano apenas com ritmo e acordes, veio por conta das minhas diferentes formas de interpretação da música, onde nem sempre faço exatamente da mesma forma, além do ritmo também acrescento a anotação que os arpejos são de forma descendente.

Tenho como referência os artistas Elton John e Freddie Mercury, ambos pianistas e cantores que muitas vezes o faziam simultaneamente também. De certo modo, mesmo que de forma inconsciente, escolho fazer o acompanhamento dessa música inspirado nas

composições desses artistas, assim como em muitas outras composições minhas que são para piano e voz.

3.4.1 Interpretação e Gravação

Assim como *Ciclo Repetitivo*, já havia performado essa composição uma vez, em um recital de criação musical. Com essa performance percebi que precisava alterar a tonalidade dela para o momento da gravação, indo de lá maior para dó maior. Assim minha voz teve mais brilho e mais destaque.

Para a performance tive mais ensaios que para a gravação em si, e os próprios ensaios eram ao mesmo tempo a composição da música. No momento que cheguei no resultado que gostaria, decidi que seria assim que a apresentaria no recital. Dessa forma, o momento da gravação se tornou mais fluído, fazendo apenas dois takes.

Apesar de inicialmente ter escrito um acompanhamento simples para o piano na partitura, tanto na gravação quanto na performance toquei diferente do que escrevi. Isso porque coloquei o acompanhamento na partitura apenas como um guia, mas no momento de interpretar, seguia meu próprio fluxo, fazendo ornamentos novos, pausas diferentes, *rallentandos*¹⁴ e entre outras maneiras de variar, mas principalmente as acentuações do piano. Com isso, a expressividade da canção se tornou maior, pois dialogou com minhas percepções da música no próprio momento da gravação, não seguindo algo já pré determinado. Tendo essa percepção de minhas próprias interpretações que cheguei à conclusão de escrever a partitura da forma que foi feita por último.

Para a elaboração da voz, trabalhei com um leve contraste entre as duas estrofes. A primeira mais suave e a segunda um pouco mais enérgica, paralelamente a letra que conta também o ciclo de um dia com o amanhecer do sol, nosso despertar e posteriormente o anoitecer, momento esse de chegar em casa para aproveitar o resto da energia e depois descansar. Sendo as referências ao ciclo do dia respectivamente na estrofe 1 e posteriormente na estrofe 2:

*A luz que me chega todas as manhãs
É a mesma que te chega num fim de tarde
E que quando chega a noite a gente persegue*

A luz que se vai todo fim de tarde

¹⁴ Diminuição do andamento da música.

Para melhorar a interpretação, precisei compreender que narrativa queria contar com essa música e de que formas isso influenciava no entendimento do público. Após conversar com alguns colegas também explicando como compreendo minha própria letra, consegui melhorar a interpretação desse discurso.

Entretanto, com a etapa da edição de áudio, surgiram algumas ideias de vocalizes que poderiam se sobrepor a gravação original. Esses vocalizes e falas foram gravados em janeiro de 2026, em outro ambiente e com outros equipamentos. O microfone utilizado contém um chiado que não há nas outras gravações feitas em outubro de 2025, a solução encontrada foi incorporar esse chiado na gravação e torná-lo parte ao invés de tentar tirar, já que não houve um resultado satisfatório com as tentativas de suavizar. As vozes acrescentadas vieram da ideia de imitar um lugar com muita conversa, com diferentes sons acontecendo, mas ainda assim tendo algo claro que se sobressai nessa ambientação.

Dessa forma, consegui atingir o objetivo dessa composição, que é contar uma história por meio de metáforas que cada um coloca seu entendimento sobre e usa para o que quer.

3.5 AREIA QUE NADA DURA

Escrita no contexto da matéria de Composição VI - que é sobre a estética das músicas de colagem - essa composição é a que dialoga com meu período prévio à universidade.

As três músicas escolhidas; *Pelo Tempo que Durar* de Marisa Monte; *Nada Será Como Antes* de Ronaldo Bastos e Milton Nascimento; *Ponta de Areia* de Fernando Brant e Milton Nascimento, falam sobre mudanças no tempo, épocas que passam e as transformações que essas implicam. Cantei arranjos dessas três músicas no *Coro Juvenil Canta Oeste* do *Movimento Canta Oeste* e estes arranjos, foram os que considerei um marco para mim dentro deste grupo.

O arranjo de *Pelo Tempo que Durar*, de Vicente Nucci, foi apresentado em setembro de 2019 no *FESCC*¹⁵, regido pela maestrina Patrícia Costa. Durante os ensaios do festival, a maestrina nos pediu que nós mesmos fossemos nos regendo, conforme sentíamos a música e o nosso entendimento da letra. Ao final do evento, quando todos os

¹⁵ Festival de Coros de Catanduva.

participantes estavam emocionados se despedindo para irem embora, eu fui uma das coralistas emotivas após viver os três dias de evento intensamente. Com isso, Patrícia Costa conversou conosco fazendo referência a essa música e nos lembrando que devemos aproveitar o tempo enquanto ele durar. Com essa fala, somando com a experiência da primeira viagem proporcionada pela música que essa música foi uma das escolhidas para fazer parte desta colagem.

A segunda música a ser escolhida foi *Ponta de Areia*, essa por fazer parte das músicas que estavam no repertório do primeiro evento de corais que participei sendo parte do grupo em 2017. Essa música fazia parte de um *pout-pourri* escrito para vozes agudas (sopranos, mezzo-sopranos e contraltos), juntamente com *Trenzinho Caipira* e *A Cajuína*.

E a última música, *Nada Será Como Antes*, foi escolhida por conta do contexto em que o grupo gravou. O mesmo grupo que promove o *FESSC*, em 2020 promoveu o evento *Conexão Coral Juvenil*, onde nos reunimos para falar sobre a música, o contexto que ela teve ao ser escrita e também que novo contexto ela tinha ao ser relacionada com a pandemia de COVID-19. O arranjo foi gravado por cada coralista individualmente, gravando separadamente áudio e vídeo, juntamente com um áudio guia específico da linha de seu naipe. As orientações foram ministradas pela própria arranjadora, Juliana Ripke, juntamente com a maestrina Maíra Ferreira.

No momento de elaborar a composição, procurei pontos em que as letras se relacionassem e mantivessem um mesmo sentido. Chegando no seguinte resultado:

*Nada vai permanecer
Ponta de areia, ponto final pelo tempo que durar
Da Bahia a Minas, estrada natural
Coisas a se transformar, sei que nada será como antes amanhã
Para desaparecer
E eu pensando em ficar, que notícias me dão dos amigos
A vida a te transcorrer, que notícias me dão de você
E eu pensando em passar, pela vida com você
Maria fumaça não canta mais
Para moças flores, janelas e quintais
Na praça vazia um grito um ai
Casas esquecidas, viúvas nos portais*

No momento que fiz a composição, eu participava do projeto de extensão *Paraná Canta*, onde haviam dois grupos de coral em duas escolas do município de Foz do Iguaçu, a fiz pensando no projeto de extensão. Como estávamos trabalhando cânones, cantos-respostas com os alunos, surgiu a ideia de fazer as melodias se respondendo por um contraponto.

Imagem 18 – Colagem, pág. 1, vozes

♩ = 80
mp

Voz 1: Uuh _____ pa ra ra ra ra

Voz 2: _____ Na-da va i per-ma-ne - cer pa ra ra ra ra

6 *mf*

Voz 1: Pon-ta de a-rei-a pon-to fi-nal _____ Da Ba-hia a Minas es-tra-da na-tu-

Voz 2: _____ Pe-lo tem-po que du-rar es-tra-da na-tu-

11 *mf*

Voz 1: -ral Coi-sas a se trans-for-mar Pa-ra de-sa pa-re - cer

Voz 2: -ral *f* Sei que na - da se-rá co-mo an - tes a - ma - nhã

15 *f*

Voz 1: _____ Que no - tí - cias me dão dos a - mi - gos _____

Voz 2: *mp* E eu pen-san-do em fi - car A vi-da a se trans-cor-

Fonte: a autora, 2025

Imagem 19 – Colagem, pág. 2, vozes

18

Queno-tí - cias medão devo cê_ Pe-la vida com vo - cê

-rer E_eu pen-san-do em pas-sar Pe-la vi-da com vo - cê

23

Ma-ri-a Fu-ma-ça não can-ta mais Pa-ra mo-ças flo-res ja-ne-las e quin-tais

Ma-ri-a Fu-ma-ça não can-ta mais Pa-ra mo-ças flo-res ja-ne-las e quin-tais

29

Na pra-ça va-zia um gri-to um ai! Ca-sas es-que-ci-das vi-ú-vas nos por-tais

Na pra-ça va-zia um gri-to um ai! Ca-sas es-que-ci-das vi-ú-vas nos por-tais

Fonte: a autora, 2025

Como a canção *Pelo Tempo Que Durar* era uma que eu já cantava em meu repertório individual, fazendo voz e piano, resolvi fazer o acompanhamento do piano inspirado no que já fazia para essa canção.

Imagem 20 – Colagem, acompanhamento piano

The musical score is written for piano accompaniment in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as 80. The score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-8) begins with a key signature change to G major and a tempo marking of 80. The second system (measures 9-12) continues the melody and bass line. The third system (measures 13-17) features a change in the bass line pattern. The fourth system (measures 18-22) includes a fermata over the final measure of the system. The fifth system (measures 23-27) continues the piece. The sixth system (measures 28-32) concludes the piece with a final chord and a fermata.

Fonte: a autora, 2025

Até então, a composição não tinha um nome, apenas a chamava como ‘colagem’, ‘*pout-pourri*’, ou até mesmo os nomes das composições utilizadas. No dia 8 de janeiro de 2026 que finalmente foi nomeada, como *Areia que Nada Dura*, usando apenas palavras dos títulos das composições utilizadas. O sentido do título faz jus ao texto da composição, reforçando a ambiguidade proposta com todo o texto.

3.5.1 Interpretação e Gravação

A gravação da composição foi realizada em novembro de 2025 com a participação de Ana Julia Veronez, Andrés Augusto González Durand, Kelly Marcelly Rodrigues Maikszak, Melany Beatriz Viegas Conci e Pedro Felipe de Souza Stumpf. Para a realização desta, foram realizados diversos ensaios no decorrer de 2025 sob minha orientação.

Primeiramente, antes de iniciarmos o estudo da composição, foram apresentados os três temas individualmente e suas versões de referência para a escrita. Durante os ensaios, primeiramente separamos quem faria voz 1 e voz 2, ensaiando separadamente e posteriormente juntando as duas vozes, para dar uma noção aos participantes de como soa a composição. Entretanto, por conta de ser um grupo pequeno, chegamos em um consenso de que seria interessante que todos cantassem ambas as linhas, para dar mais corpo nas gravações.

As gravações tiveram áudios guias das duas vozes pré-gravados por mim. Primeiramente foi gravado o piano, com ajustes e regravações posteriores, interpretado por mim mesma. Depois começamos pelas vozes agudas somente a voz 1, com Ana Julia, Kelly, Melany e também comigo auxiliando na regência e cantando. Com as vozes masculinas, também iniciamos com a voz 1 com o auxílio de minha regência.

Posteriormente veio a voz 2, que foi o momento de teste. Testamos com o áudio guia, com a soma da voz 1 já gravada pelas vozes agudas e graves, e por último com as gravações das vozes agudas ou graves isoladas.

Foram adicionados os efeitos de reverb na gravação e também um equalizador na gravação das vozes e do piano.

A experiência dessa gravação em específico, que foi a primeira a ser gravada em grupo, foi exatamente com a mesma condução de ensaio que fui instruída para a monitoria de naipes pelo MCO e também para o *Paraná Canta*. O principal foco foi a compreensão de como as vozes se somavam e a correção de eventuais erros.

Após a gravação, fiz um breve questionário com os participantes da gravação sobre as suas experiências individuais, onde as perguntas eram: 1) O que você entende com o texto da composição?; 2) Para você, como foi a experiência de cantar em um coro? Foi a primeira vez? Se não foi, teve alguma diferença de suas outras experiências?; 3) Como é uma composição que utiliza trechos de outras músicas, você entende como um arranjo, uma composição, um *pout-pourri/medley*? Porque?; 4) A forma como você entendeu essa composição influenciou na sua forma de interpretar? Porque?

Neste questionamento, tivemos quatro respostas via formulário eletrônico. De uma forma geral, os participantes descreveram que a compreensão do texto era ambíguo, que os remetem a uma passagem positiva do tempo mas ao mesmo tempo melancólica. Destaco a resposta de Andrés Durand (2025) da quarta pergunta: *“Al ser una combinación de varias músicas, pienso que el significado del texto se transforma en otro, ya que ahora varía el contexto y también como se conecta una frase con otra, lo que permite que surjan nuevas ideas y maneras de entendimiento”*. Dessa forma, com base também nas outras três respostas, o principal guia para as interpretações dos presentes se deu principalmente pelo texto, somando com minhas orientações.

Quanto ao formato da composição e a como entendem (arranjo, composição, *pout-pourri/medley*) duas pessoas responderam que entendem como um *pout-pourri*, uma que compreende como algo novo e outra que vê como a possibilidade da soma das três coisas. Partindo disso, entrarei em uma visualização macro, média e micro. Ao ver de uma forma muito ampla, podemos considerar que tudo que é novo, independente do seu material ser inovador ou não, trata-se de uma composição. Um arranjo é a forma como uma composição é organizada para a interpretação, podendo ser desde um arranjo ‘original’ ou diferente, e o *pout-pourri/medley* é uma dessas organizações de arranjo. Portanto, em minha compreensão enquanto compositora, estou de acordo com a resposta de que podem ser as três coisas ao mesmo tempo.

Já a minha interpretação nessa composição, foi orientando os participantes através da regência e moldando a sonoridade até chegar a desejada. De certa forma, foi a minha interpretação que esteve numa posição de superioridade, por estar cantando junto e decidindo como gostaria que tudo soasse, apesar de ter deixado espaço para sugestões de como interpretar e ter concedido uma certa liberdade, a minha posição enquanto compositora e regente, foi a que manteve o padrão hierárquico de compositor e intérprete, mesmo que esse não fosse o objetivo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento deste trabalho, colocando a interpretação como um dos processos criativos chave para o desenvolvimento da composição, entende-se melhor as características individuais dos(as) compositores(as)-intérpretes e cantautores(as). Os processos criativos de cada um são individuais, embora possam existir semelhanças entre diferentes pessoas, o ‘caminho’ nunca será o mesmo, assim como o resultado também não. Contudo, uma característica que foi notada no decorrer dessa pesquisa, é que todos aqueles que compõem e também interpretam, têm uma forma própria de interpretar, de tal maneira que podem-se perceber características parecidas em suas distintas interpretações de repertórios variados.

Retomando a pergunta de pesquisa deste trabalho, a interpretação própria do compositor é importante porque é aquela que gera todo o esboço inicial de uma composição, servindo de inspiração para novas interpretações (podendo ser estas do compositor em si ou de terceiros). Como discorrido no desenvolvimento deste trabalho, acredita-se que a composição de fato só nasce quando há algum resultado sonoro, ou seja: a interpretação da ideia do compositor. Mesmo que esta venha a ser registrada no papel (partitura, cifra, tablatura, entre outros meios) ela existirá enquanto som somente quando interpretada de alguma forma, podendo ser colocado em pauta também, o quanto uma gravação gerada por um computador também se enquadra enquanto interpretação (ou como citado no texto, como uma execução).

Ao levantar a questão da relação entre compositor e intérprete, percebe-se que por muito tempo foi vista de uma forma errônea, colocando o intérprete como um executante, que se levado aos extremos, a única forma de executar algo de fato é por meio de um aparelho reprodutor de áudios (*softwares*). Desse modo, percebe-se que com o passar dos anos essa ideia do compositor como um ser musical soberano, vai se transformando e finalmente dando espaço para os intérpretes e com esse contexto Domenici (2010), documenta sua experiência de um maior diálogo com o compositor por meio autoetnográfico e ressalta que essa relação é intensificada com a música contemporânea, embora não muito documentada. É importante destacar também, os intérpretes que não sejam necessariamente compositores neste trabalho para compreender historicamente a evolução da função da interpretação, independente de esta ter um contato direto com o compositor, como relatado por Domenici (2010).

Já aqueles que compõem, interpretam e performam suas próprias obras, passam a lidar com diferentes perspectivas de uma mesma ideia. Como visto com a composição *A Novidade*, onde uma das versões da banda *Os Paralamas do Sucesso* passou por transformações na interpretação, incorporando alguns elementos característicos de Gilberto Gil, mas também o fazendo à sua maneira. Também existe a possibilidade de uma maior transformação (ou talvez até mesmo, deformação) de uma mesma composição, proposta pelos próprios compositores. A grande questão é que existe uma grande liberdade em como interpretar uma mesma obra, sempre levando em consideração a sonoridade objetivada em cada interpretação. Também foram escolhidos utilizar os termos: cantautor e compositor-intérprete, a fim de incluir os compositores instrumentistas. Embora utilizar como termo 'compositor-intérprete' já existe uma pressuposição que compositores cantores estejam incluídos, a figura do cantautor evoca uma visão muito específica, que costuma ser do compositor cantor que acompanha a si próprio, geralmente com um violão.

Ao separar a composição da interpretação, pensando em processos criativos distintos, se desenvolvem habilidades diferentes, mas que no final gerarão juntas um resultado sonoro. Na prática, é quase impossível separar as duas coisas, pois até que ponto uma composição de fato existe sem ter algum elemento audível? Assim, com o desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso, em meus processos de gravação notei que em geral todas as gravações tiveram um mesmo resultado: gravações que não demandaram tanto tempo (em torno de 1 hora, a 1 hora e meia de gravações, desconsiderando intervalos realizados), interpretações mais fluídas num geral e um desprendimento de um resultado sonoro idealizado, criando uma ideia de consenso sonoro coletivo entre todos os envolvidos.

De uma forma geral, percebe-se que na maioria dos casos a comunicação do(a) compositor(a) não ocorre com o intérprete, por distintos fatores e diferentes possibilidades. Um dos objetivos com este trabalho, era além de me colocar como intérprete, também sair da posição de compositora que tudo comanda e tudo é do seu jeito, para ter uma liberdade maior na interpretação. Experiência essa que considerei muito interessante, pois me vi como uma participante das composições, não apenas de quem desenvolveu a ideia e acaba participando mais dos bastidores do que do desenvolvimento, apesar de já ser de meu costume interpretar minhas próprias composições. Mas também notei minhas limitações dentro da proposta e pontos onde ainda poderia ter dado mais liberdade ainda aos companheiros das gravações. Porém

interpretar com os colegas e tentar não se colocar em uma posição de total comando, foi novo e em partes até difícil, por conta de não ter o costume de criar com os colegas e reconheço que em alguns momentos estive dentro do estereótipo do compositor que se vai contra neste trabalho, muito provavelmente por ser algo já internalizado e que aos poucos está sendo desconstruído. Se não fossem todos os que auxiliaram nas gravações, o resultado não ficaria tão interessante, além que eu mesma mudei as interpretações que faria nas gravações depois do diálogo que tive com os participantes.

No decorrer do desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso, chamaram-me a atenção que, ao associar os processos criativos da composição com a interpretação foi possível ter um resultado melhor desenvolvido para as gravações, entretanto com uma dificuldade maior no momento de fazer a notação por partitura. De uma maneira geral, quando me coloco como minha própria intérprete, levo muito em consideração minhas limitações individuais (principalmente com o piano) a fim de conseguir chegar em determinada sonoridade. Desse modo começo a compor já com o instrumento, partindo de algum motivo melódico que foi idealizado, ou improvisando. Porém se começo minhas composições através de um software, principalmente o *musescore*, dificilmente penso nessas mesmas questões, por consequência, não penso em possíveis limitações para aqueles que estão presentes no meu cotidiano. Reconheço esta questão como uma dificuldade individual, de separar o que está no computador com o que vai ser na vida real, podendo existir pessoas que se identifiquem com essa mesma dificuldade ou não.

De início, as partituras tinham todas as informações escritas, ou seja, todas as notas como queria que o acorde soasse, todas as dinâmicas e até mesmo indicações de como eu gostaria que fosse o timbre da voz. Ao ter um contato mais próximo com os intérpretes participantes do trabalho, resolvi mudar todas as partituras, dando espaço para uma interpretação mais livre para os colegas e até mesmo para mim. Como resultado, consegui gravações com poucos cortes ocasionando em uma menor influência de edições com a finalidade de corrigir pequenos erros.

Dessa forma foi compreendido que existe uma relação de codependência entre a composição e a interpretação, que fica muito clara ao visualizar a figura dos compositores-intérpretes e cantautores. Também que independentemente do método de composição, a interpretação será a responsável por criar um resultado sonoro da ideia e também será a responsável pelas possíveis transformações de uma mesma composição, tornando-a assim, um elemento e processo criativo de composição também. Assim,

concluo que a interpretação é o elemento indispensável do processo de criação de uma obra, e não um trabalho posterior à finalização de uma música.

REFERÊNCIAS

BARCELÓ, Ricardo. **A Dualidade Artística do Compositor-Intérprete**. Diacrítica - Revista do Centro de Estudos Humanísticos, Vol. 33, n.º 1, 2019, p. 64-76.

BARONE, João; RIBEIRO, Bi; VIANNA, Herbert. **A Novidade**. São Paulo: EMI-Odeon, 1986. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/7i3Np2zIt2egRQz8iyvFUv?si=3MIMWX0NQtgH5Rvnc3B89Q>. Acesso em: 30/09/2025.

BARONE, João; RIBEIRO, Bi; VIANNA, Herbert. **A Novidade**. São Paulo: EMI Brazil, 1994. Disponível em:

https://open.spotify.com/track/7HRWeIPw4IbpaQ2AehstSH?si=y11PxDcyT_esKrhtambNRQ. Acesso em: 30/09/2025.

BASTOS, Ronaldo; NASCIMENTO, Milton. **Nada Será Como Antes**. São Paulo: EMI-Odeon, 1972. Disponível em:

https://open.spotify.com/track/3o3fm0en7kMOBzR1YgKNFS?si=wWum1gAWQmGHGCLp_hhK1Eg. Acesso em: 15/10/2025.

BORÉM, Fausto; GARCIA, Maurício Freire. **Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 63-79.

BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. **Ponta de Areia**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/3dcV8bU38MVHhoKgTcjCa?si=Cm2hTnUsSaa47-VHepCmuw>. Acesso em 15/10/2025.

BRASILEIRO, Instituto Piano. **Chiquinha Gonzaga - Atraente (Maria Teresa Madeira, piano)**. Youtube, [s.l.], 12 mar. de 2017. 1 vídeo (2:16). Publicado pelo canal Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o8rB0ofBYR8>. Acesso em 22/12/2025.

CAETANO, Ana; FALCÃO, Vitória. **O Leãozinho**. 2017. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/2Bsflmg4x9E0INScDlqW7X?si=fAGqvzIBSUywclp67q9Xag>.
 Acesso em 10/10/2025.

CALCANHOTTO, Adriana; MONTE, Marisa. **Pelo Tempo Que Durar**. Rio de Janeiro: Phonomotor Records/EMI, 2006. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/5sJJQxlfys0imGd4WhlLm8?si=S6-XgllrRsSh7PBpsfRqog>.
 Acesso em: 15/10/2025.

COSTA, Anderson; CATALAN, Lucas Barreto. **O emergir da música popular e suas interfaces com a indústria fonográfica**. Salvador, Caderno CRH, v. 32, n. 87, p. 517-535, Set./Dez. 2019.

DELNERI, Celso Tenório. **A Técnica Idiomática de Composição na Obra de Abel Carlevaro**. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - 2015.

DOMENICI, Catarina Leite. **O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica**. Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GIL, Gilberto. **A Novidade**. São Paulo: WEA, 1994. Disponível em
<https://open.spotify.com/track/47zzn3NP4UhgCzgM7NWfuf?si=WwQAjL4sQ9K3wezt30sWCA>. Acesso em: 30/09/2025.

KFOURI, Maria Luiza. **Discos do Brasil**. São Paulo, Capim Design, 2005. Disponível em
<https://discosdobrasil.com.br/>. Acesso em: 30/09/2025, 10/10/2025.

LYRA, Lienne Aragão; MELO, Flávio de Souza. **A tradição dos cantautores na música popular brasileira**. XXXIII Congresso da ANPPOM, 2023.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. **Um coração futurista: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970**. 2016. 1 recurso online (234 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto

de Artes, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1629909. Acesso em: 23 dez. 2025.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; MEDEIROS, Hermano Carvalho. **História Música Popular**. Teresina, Universidade Federal do Piauí, 2013.

NOLLA, Livia. **História de A Novidade, dos Paralamas com Gilberto Gil**. Nova Brasil, 2024. Disponível em:
<https://novabrasilfm.com.br/notas-musicais/historia-de-a-novidade-dos-paralamas-com-gilberto-gil>. Acesso em 30/09/2025.

PADOVANI, José Henrique, FERRAZ, Silvio. **Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance**. Revista Música Hodie, vol. 11 - Nº 2 - 2011.

PAZ, Alejandra Gutierrez. **Entre lo real y lo imaginario: Mímesis, retórica y referencialidad en mis composiciones**. Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Música. Foz do Iguaçu, 2024.

RIBEIRO, Débora. **‘Dicio, Dicionário Online de Português - Compositor’**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/compositor/>. Acesso em 12/05/2025.

RIBEIRO, Débora. **‘Dicio, Dicionário Online de Português - Intérprete’**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/inteprete/>. Acesso em 12/05/2025.

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison. **Dicionário Grove de Música - Edição Concisa**. Jorge Zahar Editor Ltda., Rio de Janeiro, 1994.

SINZIG, Frei Pedro. **Pelo Mundo do Som - Dicionário Musical**. Livraria Kosmos Editora, Rio de Janeiro, São Paulo, 2ª edição, 1976.

SOSSMEIER, Luana Caroline. **A canção sob a censura: manifestações de educação informal no período ditatorial brasileiro e na redemocratização (1964-1988)**. 2017.

136 f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Educação) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2017.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista**. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2ª edição, 2002.

TRAGTENBERG, Lucila. **Interpretação e transcrição em canto**. São Paulo, Pimenta Cultural, 2022.

VELOSO, Caetano. **O Leãozinho**. São Paulo: Polygram/Philips, 1977. Disponível em <https://open.spotify.com/track/0by19mYM0du6rkzugAogN9?si=1DD4GFD1TgK1VxnJE01vrw>. Acesso em 10/10/2025.

APÊNDICES

APÊNDICE A – PARTITURA AREIA QUE NADA DURA

Areia Que Nada Dura

Em homenagem ao Movimento Canta Oeste

Marisa Monte/Milton Nascimento/Lô Borges

Arranjo: Lara Christmann

$\text{♩} = 80$
mp

Voz 1
Uuh _____ *mf* pa ra ra ra ra

Voz 2
mf Na-da vai per-ma-ne - cer pa ra ra ra ra

Piano

5

mf Pon-ta de a-rei - a pon - to fi - nal _____

mf Pe-lo tem-po que du-

p

2 9

mf

Da Bahia a Mi - nas es - tra - da na - tu - ral Coi - sas a se - trans - for - mar

f

Sei que na - da se - rá co - mo an - tar

f

21

mf

Pe - la vi - da com - vo - cê

f

Ma - ri - a Fu - ma - ça

f

Pe - la vi - da com - vo - cê

f

Ma - ri - a Fu - ma - ça

13

f

Pa - ra de - sa pu - re - cer

mp

Que no - ti - das me - dão

f

- tes a - ma - nhã

mp

E eu pen - san - do em fi - car

25

mp

não can - ta mais Pa - ra mo - ça ffo - res

mf

ja - ne - las e quin - tais Na - pra ça va - zia um

mp

não can - ta mais Pa - ra mo - ça ffo - res

mf

ja - ne - las e quin - tais Na - pra ça va - zia um

17

mf

dos a - mi - gos

mf

Queno - ti - das me - dão de vo - cê

mf

A vida a se - trans - cor - rer

mf

E eu pen - san - do em passar

30

ff

gri - to um ai!

mf

Ca - sas es - que - ci - das vi - ú - vas nos por - tais

ff

gri - to um ai!

mf

Ca - sas es - que - ci - das vi - ú - vas nos por - tais

f

p

Lara Christmann

INTRO _{j = 123}

Voz

Clarinete

Sax Tenor

Guitarra eléctrica

Piano
Eléctrico

Baixo

Bateria

5

V

Cl

ST

Bar EL

Prno.

Bac.

Bat.

Mareação principal
Lave para fazer imitações

2

A

V. I. 1. 2. In com-

Cl. *f* *mp* *mf*

ST. *mp* *mf*

Piano. *f* *mp* *mf*

Bx. *f* *mp* *mf*

Bat. *f* *mp* *mf*

B

V. *f* *mp* *mf*

Cl. *f* *mp* *mf*

ST. *f* *mp* *mf*

Piano. *f* *mp* *mf*

Bx. *f* *mp* *mf*

Bat. *f* *mp* *mf*

Lyrics: L'Amour est un oiseau rebelle / qui fait sa musique / d'un ton si discret / qu'on ne peut l'entendre / qu'en se penchant vers le ciel / quand sous le ciel / on se sent si petit

Musical score for the "E" section of "The Sound of Music". The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Moderato". The score is divided into two systems, each containing staves for Violins (V), Clarinets (Cl), Saxophones (Sax), Trumpets (T), Trombones (Tr), Piano (Pno), and Basses (Bx). The vocal soloists are indicated by the letters D and E. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf, mp, sf), and articulation marks. The key signature changes from one sharp to one flat (F) in the second system. The tempo is marked "Moderato". The score is divided into two systems, each containing staves for Violins (V), Clarinets (Cl), Saxophones (Sax), Trumpets (T), Trombones (Tr), Piano (Pno), and Basses (Bx). The vocal soloists are indicated by the letters D and E. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf, mp, sf), and articulation marks.

37

V

Cl

ST

Gtr. El.

Pno.

Bx.

Bat.

mf

mf

C#9

C#9

C#9

C#9

22

C

V

que é só um ci - clo sem um fim

Cl.

ST

Guit. El.

Pno.

Bx.

Bat.

a - lé pen - sei em co - me - çar

A

F#m9/A G#m6/B D6

A

F#m9/A G#m6/B D6

A

F#m9/A G#m6/B D6

26

V

CL

ST

Guit. El.

Pno.

Bx.

Bat.

de no - vo A - ve - ma - ria é co -
vo - lar de no - vo do - co - me - ço -
mas a - ir - da é ce -

59

7

1. 12.

V des-sa vez vai ser di - fe - rente
E por
cu - sa, é um a - to sem um fim

Cl.

ST

Gui. El. F#m2/G# A#m(G#) BbF# G#m9/B A#m6/C# G#m9/B A#m6/C#

Pno. F#m2/G# G#m9/B A#m(G#) BbF# G#m9/B A#m6/C# G#m9/B A#m6/C#

Bx. F#m2/G# G#m9/B A#m(G#) BbF# G#m9/B A#m6/C# G#m9/B A#m6/C#

Bat.

63

1.

V E
co-me-ça só mais - ma -
Re-pe-de-mais o tra vez -

Cl.

ST

Gui. El. F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B G#m9/B A#m6/C# F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B

Pno. F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B G#m9/B A#m6/C# F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B

Bx. F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B G#m9/B A#m6/C# F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B

Bat.

68

J

V Mas é sem - pre i-gual
quem foi da úl - ti-ma vez. E

Cl.

ST

Gui. El. G#m9/B A#m6/C# F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B

Pno. G#m9/B A#m6/C# F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B

Bx. G#m9/B A#m6/C# F#m7 F#m7 C#7(G#) A#m6/B

Bat.

73

V ro-da e ro-da sem-pre no mes-mo lu - gar - mas-mo que diz 'nã-o vai re-pe-tir -

Cl.

ST

Gui. El. C#m9 C#m9 F#m7 F#m7(8b)

Pno. C#m9 C#m9 F#m7 F#m7(8b)

Bx. C#m9 C#m9 F#m7 F#m7(8b)

Bat.

espaço pra improviso (1 volta normal + improviso + volta normal)

77 **K**

V *f* Mes-mo, as-sim re-pe-te

CL *f* *mf*

ST *mp* *mf*

Gui. EL

Pno. *f*

Bx. *f*

Bat.

Chords: G#m7/B A#m7/C# Bm A#m7/C# G#m7/B A#m7/C# Bm A#m7/C#

83 **L**

V

CL *sfz*

ST *sfz*

Gui. EL

Pno.

Bx.

Bat.

Chords: C#7/E# C#m7 C#9

APÊNDICE C – PARTITURA LUZ

2

14

mf

Se-ja luz estran-gei - ra, ou já co-ri-ó - da se-ja
Se-ja luz pas-sa-gei - ra ou que re - tor - na se-ja

C C6 C Dm C

Vo. Pro

17

f

luz que me ce - ga ou - lu - mi - na Não im-
luz que es-tou - ra ou a - pa - zi - ga luz

G7 Am Dm Em

Vo. Pro

20

por-ta qual se - ja e - la des - de que se - ja Só
luz

Dm/G Em/G C

Vo. Pro

23

luz Só luz Só luz Dm
luz Só luz C Dm

Vo. Pro

32

mf

f na segunda vez

1. A luz que me chega to-das as ma - nhãs
2. luz que se vai to-do fim de tar - de -

Am/C(11) Em/D C C6 C C6 C

Arpejos descendentes

32 30

Luz

Lara Lúcia

Gau2

8

E a mes - ma que te che-gam fim de tar - de E que
E a mes - ma que che - ga pra sal - var E que

Dm Dm6 Dm Dm6 Dm C C6 C

11

quando che-ga a mi - te a gen-te per - se - gue nosas - se - gu-
mes-ma quando sal - ve a gen-te a cre - di - ta e in - sis - te mas - mo se for de men-ti-

C C6 C Dm Dm6 Dm Dm6 Dm

26 1. Vocalize livre com a voz, piano varia com a mesma base

Vo. 

Pno. 

29 2. 

2.A daran-dá ra dan dê gun dê gundê daran-dá radan dê gundêgun dê

Pno. 

32 

da ran-dá radan dê gundêgun dê da ran-dá radandêgun dêgun dê daran-dá radandêgun dê gun dê

Pno. 

35 

daran-dá radan dê gundêgun dê daran-dá radan dê gun dêgun dê daran-dá radan

Pno. 

APÊNDICE D – PARTITURA REINÍCIO

2

5

VI

C

F#dim

Bb

Am7

Pno

F#dim

Bb

Am7

Bxo

F#dim

Bb

Am7

Clv

Ch

G

Cmp

Cug

Bt

V

1. Eu não sei mais não - vo -

2. Já ten - lei de

C

F#dim

Bb

Am7

VI

C

F#dim

Bb

Am7

Pno

F#dim

Bb

Am7

Bxo

Ch

G

Cmp

Cug

Bt

Reinício

Lara Christmann

Voz

Coro

Violão

C

F#dim

Bb

Am7

Piano

C

F#dim

Bb

Am7

Baixo

C

F#dim

Bb

Am7

Claves

Chocalho

Guiro

Campana

Conga

Bateria

13

B

V

Ir pra on-de eudesco - nhico, e ver
Mas não sei a - on-de de - vo pa -

VI

re - ce a-ma-lou - cu-ra -
guei enou-tros lu - ga-res -

Pno

C F#dim Bb A7 D F#

Bxo

C F#dim Bb A7 D F#

Civ

Ch G

Cmp

Cng

Bt

The musical score is for a vocal and piano arrangement of Schubert's 'Ave Maria'. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score includes parts for Voice (V), Contralto (C), Violoncello (VI), Piano (Pno), and various percussion instruments: Chordophone (Ch), Gong (G), Conga (Cmp), Conga (Cng), and Bass Drum (Bt).

The vocal parts (V and C) sing the lyrics: "al-go de no-vo a-qui E não / -rar de- pois do que pas-sou eu não". The piano accompaniment (Pno) features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand, with various chords and arpeggios. The percussion instruments provide a rhythmic accompaniment, with the Chordophone playing a steady eighth-note pattern, the Gong playing a steady eighth-note pattern, the Conga playing a steady eighth-note pattern, and the Bass Drum playing a steady eighth-note pattern.

25 5

V

C

V1

Pno

Bxo

Ch
G

Cmp

Cng

Bt

ter no-vas sur - presas mes-mosema - charquevai ter E Rei-
que - romaisvol - tar pro co - me-ço de tu-do is - so

quero vol - tar do i - ní - cio Eu não quero co - meçar de no - vo eu não

G Em Bb A7 D F# Bm A7

G Em Bb A7 D F# Bm A7

G Em Bb A7 D F# Bm A7

G Em Bb A7 D F# Bm A7

Ch G Cmp Cng Bt

33 6

V

C

V1

Pno

Bxo

Ch
G

Cmp

Cng

Bt

ver que va-de a pe-na ten - tar mais u - ma ou-tra vez tar
-ní - ci-ar tal - vez mas do ze-ro não vou su-por

que-ro vol - tar do i - ní - cio

G Em Bb A7 B

G Em Bb A7 B

G Em Bb A7 B

G Em Bb A7 B

Ch G Cmp Cng Bt

39 *p*

V F D C7 E

VI F D C7

Pno F D C7

Bxo F D C7

Ch G

Cmp 2

Cng 2

Bt 2

42 *f* **C**

V vai co-me - çar de no - vo mais u - ma ou tra vez F

VI F Dm C Em F

Pno F Dm C Em F

Ch G

Cmp 2

Cng 2

Bt 2

8 *50*

V vai co-me - çar de no - vo mais u - ma ou tra vez F Dm C Em F Dm C Em

VI F Dm C Em F Dm C Em

Pno F Dm C Em F Dm C Em

Bxo F Dm C Em F Dm C Em

Clv

Ch G 2

Cmp 2

Cng 2

Bt 2

D *mf*

V Eu não sei mais não Me pa - re - ce um alou - G

VI G F#dim Bb Am7 C

Pno G F#dim Bb Am7 C

Bxo

Cng

65 **E**

V 

-cu-ra_ Con-ti-nuar a-on-de-es-tou e ver al-go de no-vo a - qui

F#ø Bb A7 D F# Bm A7 D

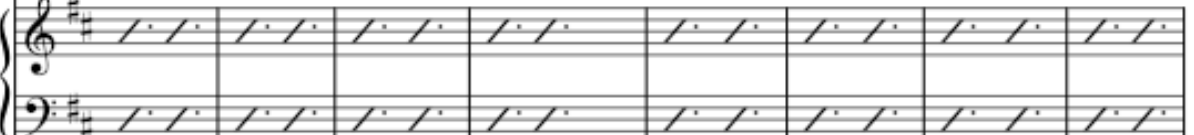
Pno 

73

V 

E ter no-vassur - pre-sasmes - mosem a - charquevai ter

F# Bm A7 G Em Bb A7 D

Pno 

81

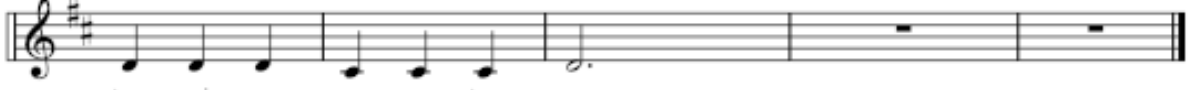
V 

E ver que va-le_a pe - na ten -

F# Bm A7 G Em

Pno 

86

V 

-tar mais u - ma ou - tra vez

Bb A7 G Em D

Pno 

APÊNDICE E – PARTITURA TEMPO - QUE HORAS SÃO?

TEMPO Que horas são?

Lara Christmann

$\text{♩} = 80$

p *mp* *p* *mf*

segurar sem tocar

⑤

8 - - - - - 8 - - - - - 8 - - - - - 8 - - - - -

⑨

8 - - - - - 8 - - - - - 8 - - - - - 8 - - - - -

p *mf*

segurar sem tocar

8 - - - - - 8 - - - - - 8 - - - - - 8 - - - - -

*pressionando a corda F# mais grave** *cluster região média*

⑫

8 - - - - - 8 - - - - - 8 - - - - - 8 - - - - -

*glissando apenas teclas pretas***

* Não necessariamente soar um harmônico específico, o objetivo é que soe como um pêndulo.

** As notas escritas não precisam ser seguidas, apenas indicam regiões de oitava do piano.

APÊNDICE F – GRAVAÇÕES E PARTITURAS

