

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Bacharelado em Música Popular



Trabalho de Conclusão de Curso

De onde vêm nossas canções:

processos criativos no Núcleo da Canção UFPel em 2020

Paulo Vitor Santos de Freitas

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

F863d Freitas, Paulo Vitor Santos de

De onde vêm nossas canções : processos criativos no Núcleo da Canção UFPel em 2020 / Paulo Vitor Santos de Freitas ; Leandro Ernesto Maia, orientador. — Pelotas, 2021.

70 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música - Música Popular) — Conservatório de Música, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Composição de canção. 2. Processos criativos. 3. Pesquisa em música popular. 4. Roda de cantatores e cantadoras. I. Maia, Leandro Ernesto, orient. II. Título.

CDD : 781.63

Paulo Vitor Santos de Freitas

De onde vêm nossas canções:

Processos Criativos no Núcleo da Canção UFPel em 2020

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música Popular.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Ernesto Maia

Pelotas, 2020

Paulo Vitor Santos de Freitas

De onde vêm nossas canções:

Processos Criativos no Núcleo da Canção UFPel em 2020

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharel Música Popular, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 29 de Junho de 2021

Banca examinadora:

Prof. Dr. Leandro Ernesto Maia (Orientador)

Doutor em Música (*Songwriting*) pela Universidade Bath Spa, Inglaterra.

Prof. Dr. Rafael Henrique Soares Velloso

Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, ao meu pai e minha mãe, Dionísio e Beatriz, pelo apoio, amor e dedicação de uma vida inteira. Ao meu irmão, Vitor, pelo exemplo e parceria, desde sempre, e pelas leituras, que me auxiliaram muito. À minha companheira, Camila, também pelas leituras e pela parceria em todas as jornadas.

Muito obrigado ao Núcleo da Canção UFPel, especialmente ao grupo 2020: Professor Leandro Maia, orientador e parceiro, pelas horas, dias e semestres dedicados à canção e a compartilhar os conhecimentos. Aos colegas e às colegas cantautores e cantautoras do Núcleo, Bernard Rerhemann, David Cruz, Helena Silva, Lorena Fontes, Lise Peres, Pedro Kowalski, Murilo Ávila e Myro Rizoma. Agradeço também ao professor Guilherme Vieira, ao grupo do Núcleo da Canção de 2019 e a todos que estiveram conosco em algum momento nas Rodas.

Por fim, muito obrigado à Universidade Federal de Pelotas, ao Núcleo de Música Popular e ao projeto de pesquisa Poética da Canção.

Resumo

FREITAS, Paulo Vitor Santos de. De Onde Vêm Nossas Canções: Processos Criativos no Núcleo da Canção UFPel em 2020. Orientador: Leandro Ernesto Maia . 2021. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música Popular) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

O presente estudo aborda o Núcleo da Canção UFPel, suas metodologias e os processos criativos colaborativos dos cantatores e cantadoras participantes. Tem como objetivo documentar, registrar, sistematizar e entender os processos criativos em composição de canção do ano de 2020, assim como explicitar as metodologias e dinâmicas da Roda de Cantatores e Cantadoras. Os processos criativos são observados a partir das perspectivas do “Modelo de Sistema Criativo” (CSIKSZENTMIHALYI, 2014) e do conceito de “estímulo inicial” (*initial stimulus*) (BENNETT, 2012). A Metodologia do trabalho é baseada na Pesquisa Artística (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014), na Sistematização de Experiências (JARA, 2006) e no “Esquema Multidimensional de Pesquisa” (MAIA, 2019). Com esta pesquisa, pôde-se realizar um estudo comparativo entre processos criativos no Núcleo da Canção, tendo como resultado a documentação em vídeos de ensaios e partituras. Foi possível detalhar as dinâmicas metodológicas práticas que a Roda de Cantatores e Cantadoras do Núcleo da Canção UFPel utiliza. Considera-se que o cruzamento teórico-prático revelou a influência do grupo sobre os participantes e a influência dos participantes no coletivo. O trabalho pode gerar desdobramentos artísticos e de pesquisa, assim como o aprofundamento de seus métodos e análises nos processos criativos individuais e colaborativos da Roda.

Palavras-chave: composição de canção; processos criativos; pesquisa em música popular; roda de cantatores e cantadoras.

Abstract

FREITAS, Paulo Vitor Santos de. *Where Do Our Songs Come From: Creative Processes in the Songwriting Lab UFPel in 2020*. Supervisor: Leandro Ernesto Maia. 2021. 70 f. Final Paper (Bacharelado em Música Popular) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

This paper studies the Núcleo da Canção UFPel (Songwriting Lab), its methodologies and collaborative creative processes. The research aims to document, register, systematize and understand songwriting creative processes, also describing the Songwriting Circle as a methodology for studying creative processes in practice. Regarding its theoretical approaches, this paper observes creative processes from the perspectives of the “Systems Model of Creativity” (CSIKSZENTMIHALYI, 2014) and the concept of “initial stimulus” (BENNETT, 2012), and develops its methodological procedures based on Artistic Research (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014), on Systematization of Experiences (JARA, 2006) and the “Multidimensional Research Scheme” (MAIA, 2019). Comparative studies between creative processes in the Songwriting Lab resulted in registering videos and score documentations. It was possible to detail practical methodological dynamics that the Songwriting Circle of the Songwriting Lab UFPel uses. Through crossing theory and practice, research findings allow to understand the influence of the group on the participants and the influence of the participants in the collective. This writing also presents the potential of generating further findings, deepening methods concerning individual and collaborative processes in Songwriting Circles.

Key-words: songwriting; creative processes; popular music research; songwriting circle

1. Introdução	8
1.1 O Núcleo:	9
O Núcleo tá on	11
Participantes: Os Cantautores e Cantadoras	12
1.2 A Roda como uma metodologia	15
A Roda como Pesquisa Artística	16
A Roda como Metodologia Colaborativa	17
A Roda Virtual: WebConf Ufpel - WhatsApp - Docs - Drive	19
A Roda como Retorno Imediato/Primeira Impressão	19
A Roda como Peer Mentoring e o “Grupo como Mentor”	20
2. Metodologia	23
A Roda como sistematização - A Metodologia para entender metodologias	24
2.1 Coleta de dados e Documentação do NuC	25
Transcrições e a performance	26
3. Discussão Teórica: Estímulo e Criatividade	29
3.2 Estímulo Inicial: o que vem primeiro?	30
3.2.1 Dinâmicas de Colaboração	32
3.2.2 Cruzamento teórico e documentação	33
4. Canções Compostas e seus Processos: As Infâncias e Coisa Qualquer	35
4.1 Primeiro Caso: Infância(s)	35
4.2 Segundo caso: dois Motes, uma canção	54
5. Considerações Finais	62
Referências Bibliográficas	66
Anexos	69

1. Introdução

*“De onde
De onde vem
De onde vem a canção
Quando do céu despenca
Quando já nasce pronta
Quando o vento é que inventa
De onde vem a canção [...]”*

Em “De onde vem a canção” (2011) Lenine (se) pergunta o lugar, ou não-lugar, de nascimento da canção. A questão é: de onde vêm e para onde vão as canções? Na primeira vez que pensei sobre isso não vi resposta no texto Lenine, apesar de saber que a canção às vezes parece despençar do céu, já nascer pronta, ser inventada pelo vento ou, simplesmente do nada, se materializar, a música de Lenine não diz em palavras concretas de onde ela veio, nem pra onde vai.

A orientação, então, abriu meus olhos. Ora, de onde vêm as canções se não do ato de criá-las? Canção é conhecimento prático. A canção de Lenine revela-se na prática. Por isso, praticar canções é o ponto de partida para compreender seus processos.

Neste trabalho, investigo de onde vêm as canções feitas pelo Núcleo da Canção da Universidade Federal de Pelotas (NuC), no ano de 2020. A partir da análise e reconstrução de seus processos criativos, busco compreender como, colaborativamente, pensamos e criamos as composições no ano em questão.

Pensando em minha própria trajetória, minha primeira canção composta deve ter nascido por volta de sete ou oito anos atrás. Mas me considero um compositor de canções há dois ou três anos. E um cantautor, propriamente dito, desde que frequento o Núcleo da Canção, que nasceu em 2019. O Núcleo é o grupo que me permitiu olhares extremamente diversos, no que diz respeito a pensar e compor canções, e me fez compreender as possibilidades práticas e teóricas da canção, como campo de criação e de pesquisa, amplo e explorável. Também me permitiu entender a academia como um campo palpável, onde posso falar sobre e fazer o que mais gosto, canções. Aliás, o NuC nasce justamente com a intenção de “cancionar a academia” (SPERB, 2019).

Foi no Núcleo que também pude entender o significado de “cantautor/cantautora”. Poderia utilizar o termo “cancionista”, porém o(a) cancionista é quem compõe canções e não necessariamente as interpreta. O cantautor ou

cantautora é o(a) cancionista que canta e interpreta suas próprias canções. Neste trabalho utilizarei o termo cantautor ou cantautora, me referindo à nossa Roda de violão e aos compositores e compositoras do grupo. A Roda de Cantautores e Cantautoras é uma roda de violão, onde os participantes cantam suas próprias criações em primeira mão.

O termo “Roda de Cantautores e Cantautoras” foi adotado aqui como maneira de expandir as possibilidades da Roda, que antes era chamada apenas de “Roda de Cantautores”. Além de não representar a realidade do grupo atualmente, o segundo termo estabelece uma delimitação, ou melhor, uma exclusão. O objetivo é que o grupo seja cada vez mais diverso, e que possamos, cada vez mais, abordar e discutir as mais variadas questões.

1.1 O Núcleo:

O Núcleo da Canção UFPel é uma ação de extensão vinculada ao Núcleo de Música Popular da UFPel (NUMP) e à linha de pesquisa Poética da Canção, na Universidade Federal de Pelotas. Neste trabalho, descreverei e sistematizarei os processos do Núcleo a partir de 2020, quando, por conta da pandemia de COVID-19, as reuniões e Rodas de Cantautores ocorreram de maneira remota, em reuniões *online* na plataforma WebConf da UFPel. Porém, o Núcleo da Canção iniciou suas atividades no ano de 2019, de maneira presencial e, para fins de contextualização, citarei brevemente como se davam estes encontros e quais métodos utilizávamos.

O Núcleo da Canção UFPel foi idealizado pelos professores Leandro Ernesto Maia e Guilherme “Vieira” Sperb. As reuniões ocorriam semanalmente no Laboratório de Música Popular da UFPel e, ao longo de suas realizações, se estruturaram em quatro dinâmicas, descritas por Sperb (2019): a) Retrato do Compositor; b) Residências Artísticas (Convidados); c) Roda de Cantautores; d) Criação Coletiva (Mão na Massa).

Estes procedimentos foram também objeto de reflexão dos colegas Murilo Ávila e Pedro Kowalski em seu texto “Núcleo da Canção: Todos na mesma roda” (ÁVILA, KOWALSKI e MAIA, 2019). No trabalho, além da descrição das atividades citadas acima, os autores descreveram o processo da criação coletiva “Papaya” (Anexo B), a primeira canção composta coletivamente pelo Núcleo da Canção,

resultando também na produção de um podcast, não lançado até o momento de escrita deste trabalho.

Um breve relato sobre o NuC, juntamente a outras ações do NUMP também está disponível no livro “A Extensão universitária nos 50 anos da Universidade Federal de Pelotas”, organizado em comemoração aos 50 anos da UFPel. Em 2019, na Residência Artística, por exemplo, o Núcleo recebeu artistas e pesquisadores como Vitor Ramil, Conceição Teixeira, Bianca Obino e Chico Saraiva, entre outros.¹

O Núcleo a distância

Já no ano de 2020, com o advento da pandemia e a impossibilidade de realizar encontros presenciais, shows e rodas de violão, o Núcleo definiu-se a partir do “*songwriting circle*” (roda de cantatores e cantadoras). Além de uma reunião para compor, tocar e pensar sobre canção, segundo Jo Collinson Scott (2017, p. 198), o “*songwriting circle*” é uma maneira de “registrar, descrever e desenvolver processos criativos e de tomadas de decisão”.

Scott é musicóloga, cantora e multi-instrumentista (sob o nome artístico “Jo Mango”). Recebeu o título de Doutora em Musicologia pela Universidade de Glasgow, Escócia, por sua pesquisa no desenvolvimento de métodos criativos de análise musical². No livro “*The Routledge Research Companion to Popular Music Education*” (SMITH et. al., 2017, p. 190-202) a autora dedica seu capítulo a explorar “como pedagogos em composição de canção entendem criatividade e processos criativos operacionalmente em suas práticas de ensino e aprendizagem.” (SCOTT, 2017, p. 192)³. Em sua pesquisa, Scott descreve o importante papel das rodas de cantatores e cantadoras (*songwriting circles*) e das “sessões de *feedback* dos colegas” (*peer-feedback sessions*) como maneiras de pensar, descrever e registrar processos criativos. Esta perspectiva, sobre as Rodas e as sessões de *feedback*, serão desenvolvidas mais detalhadamente na Metodologia deste trabalho.

Baseado no conceito de *songwriting circle* de Scott (2017, p. 199), a Roda de Cantatores e a Criação Coletiva se combinaram, possibilitando o foco nas práticas colaborativas de composição de canção. Isso também possibilitou o enfoque de

¹ Mais informações sobre o NUMP e o NuC podem ser acessadas em: [Núcleo de Música Popular – UFPel \(ufpel.edu.br\)](http://Núcleo.de.Música.Popular-UFPel.ufpel.edu.br)

² Informações disponíveis em: [Jo Scott — The UWS Academic Portal](http://Jo.Scott-The.UWS.Academic.Portal)

³ Tradução minha. Original: “*how songwriting pedagogues understand creativity and creative processes operationally in their teaching and learning practices.*”

grupo de sistematização e a abordagem de “grupo como mentor” (*The Group As a Mentor/Peer Mentoring*), conceito de Mihaly Csikszentmihalyi (2014, p. 220-224), onde o grupo e os colegas desempenham um papel tão fundamental quanto o de um mentor, no que diz respeito à aprendizagem e desenvolvimento da criatividade. O conceito de “*Group As a Mentor/ Peer Mentoring*” também será abordado na Metodologia.

Os conceitos apresentados acima também possibilitaram a escrita do artigo “Qualquer Coisa Inservível: processos criativos em composição de canção” (FREITAS e MAIA, 2020), apresentado no 6º SIIPE, com ênfase em minha canção “Coisa Qualquer”, cuja primeira versão foi publicada e performada naquela ocasião⁴.

A dinâmica dos encontros, então, se dá pela abordagem da Roda de Cantatores como uma metodologia de criação e pesquisa (prática) em composição de canção. As reuniões ocorrem de maneira desvolta, sempre com o enfoque em canção em seus mais diversos aspectos. Discutimos textos e pesquisas, na busca por aprofundar conhecimentos teóricos e práticos, acerca do fazer e do pensar musical, levando em conta aspectos mercadológicos, criativos, acadêmicos e demais assuntos que possam surgir e interessar aos participantes em geral. Porém, o foco do grupo se dá em compor canções e pensar sobre seus processos criativos e suas implicações, envolvendo questões transversais e o impacto das canções na audiência. Essas questões se refletem na experiência coletiva da Roda, como grupo, mas também nas práticas individuais dos participantes.

O Núcleo tá on

Há uma interação *online* ativa praticada pelo Núcleo. Reuniões em tempo real são realizadas através da plataforma WebConf, serviço de conferência da Universidade que possibilita chamadas de áudio e vídeo. Além de permitir gravações para acesso posterior, a plataforma WebConf também inclui um *chat* para mensagens escritas, que são também armazenadas. Como recursos extras, a plataforma dispõe também de ferramentas de apresentação de *slides*, quadro interativo e compartilhamento de tela. Outras formas de interação foram mensagens de texto através do aplicativo *Whatsapp*, *e-mail*, documentos e pastas virtuais compartilhadas.

⁴ Disponível em: [VI SIIPE - UFPEL - PAULO VITOR SANTOS DE FREITAS - YouTube](#)

Essas ferramentas possibilitam o registro de ideias, *insights* e interações que ocorrem a partir da Roda ou das produções do Núcleo, armazenando dados dos processos criativos colaborativos. Também servem como banco de dados de materiais de pesquisa e produção.

O *Whatsapp*, além de simplificar o contato, permite que o grupo compartilhe experiências de maneira ágil e independente do compromisso de horário, imposto pela WebConf. Também, a partir de seus registros, podemos retomar o histórico de versões de letras, roteiros de produções, arquivos de áudios compartilhados e etc, ou resgatar arquivos antigos.

Os arquivos colaborativos, compartilhados através do *Google Docs*, além de permitirem o acesso em qualquer momento e separadamente, também são muito utilizados para desenvolver processos em tempo real. Usamos esses arquivos principalmente para escrever letras de canções e, assim como o *Whatsapp*, o *Docs* permite que o histórico de versões seja registrado, junto a opções de palavras e versos não utilizados ou adaptados.

As reuniões na plataforma WebConf, as mensagens enviadas pelo *Whatsapp*, e os arquivos compartilhados pelo *Google Drive*, *e-mail* e *Google Docs*, se complementam e estabelecem meios de registro de dados e novas ideias, colaborativamente. As reuniões *online* são o meio de interagir ao vivo e de maneira prática, assim como registrar e oficializar processos e planejamentos mais detalhadamente. As mensagens e arquivos assíncronos são ferramentas ágeis de comunicação e registro de ideias, para que não sejam perdidas e possam ser passadas adiante.

Participantes: Os Cantautores e Cantautoras

A Roda virtual, no ano de 2020, contou com a participação exclusiva de alunos, alunas e professores dos cursos de música da UFPel. Apresentarei brevemente os cantautores que participaram ativamente da Roda durante este período, contribuindo com o grupo, e os que tiveram suas canções ou participações analisadas neste trabalho e, em algum momento, poderão ser citados.

Bernard Rerhemann

Bernard Rerhemann é natural de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, canta e compõe, tendo como instrumento de acompanhamento principal o violão. Também é

saxofonista e dá aulas de música. Bernard é aluno do curso de Bacharelado em Música Popular na UFPel. Sua atuação no Núcleo da Canção é tanto de letrista quanto de melodista.

David Cruz

David Cruz é músico, canta, compõe e dá aulas de música. Natural de Pelotas, RS, seu principal instrumento de acompanhamento é o violão. David é aluno do Bacharelado em Música Popular na UFPel. No Núcleo da Canção atua como compositor, principalmente como letrista, e também na produção de pesquisa, através do projeto de pesquisa Poéticas da Canção, e é pesquisador integrante do Núcleo de Música Popular da UFPel (NUMP).

Helena Silva

Helena Santos é natural de São Bernardo do Campo, São Paulo, canta e compõe. Aluna do curso de Bacharelado em Canto na UFPel, atua no Núcleo principalmente como letrista e pesquisadora. Com foco na área de pesquisa, Helena foi a primeira aluna pesquisadora do Núcleo da Canção a publicar um artigo, “Entendendo o KPOP: Padrões Musicais A Partir do Modelo Bennett” (SILVA, 2020).

Leandro Maia

Leandro Maia é cantautor, violonista, pesquisador e professor. Natural de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, atualmente é professor da Universidade Federal de Pelotas, ministrando disciplinas como Canção Popular nos séc. XX e XXI, Prática de Conjunto, além de ser regente do Coral UFPel e coordenador do Núcleo da Canção. É Licenciado em Música e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Especialista em Letras pela UniRitter e Doutor em Música pela Universidade Bath Spa, na Inglaterra⁵. No Núcleo Leandro atua tanto como letrista quanto melodista.

Lise Peres

Lise Peres canta compõe e tem como instrumento principal o violão. Natural de Gravataí, Rio Grande do Sul, também é aluna do Bacharelado em Música

⁵ Mais informações em: [Leandro Maia](#)

Popular da UFPel. No Núcleo da Canção atua como letrista e melodista. Lise Peres, em 2020, foi uma das contempladas no Edital “Movimento - prêmio de reconhecimento da cultura pelotense”, da Lei Aldir Blanc Pelotas.

Lorena Fontes

Lorena Fontes canta e compõe. Natural de Atibaia, São Paulo, Lorena também é compositora de música instrumental e trilha sonora, e é aluna do Bacharelado em Composição, na UFPel. No Núcleo da Canção atua principalmente como letrista e performer, fazendo a ponte do Núcleo da Canção com o Tatá Núcleo de Dança-Teatro..

Murilo Ávila

Murilo Ávila canta, compõe e tem o violão como instrumento principal. Natural de Castro, Paraná, Murilo é aluno do Bacharelado em Música Popular na UFPel, atuando no Núcleo da Canção como letrista e melodista, além de pesquisador.

Myro Rizoma

Myro Rizoma, ou Miro Machado, é cantor, músico autodidata e multi-instrumentista, tendo como instrumentos principais o violão e o piano. Natural do estado de Minas Gerais, Myro já se apresentou como músico junto a nomes como B. Negão e Di Melo e integrou grupos e bandas fazendo shows por todo o Brasil. Atualmente reside em Pelotas, Rio Grande do Sul e é aluno do Bacharelado em Ciências Musicais na UFPel. No Núcleo da Canção, Myro atua como letrista, melodista e produtor audiovisual. Myro também é pesquisador integrante do Núcleo de Música Popular da UFPel (NUMP) e foi bolsista de extensão do NUMP com bolsa da PREC⁶.

Pedro Kowalski

Pedro Kowalski canta, compõe e tem como instrumento principal o violão. Natural de Charqueadas, Rio Grande do Sul, Pedro é aluno do Bacharelado em Música Popular na UFPel. No Núcleo, atua tanto como letrista quanto melodista, além de pesquisador.

⁶ Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPel. Informações em: [Pró-Reitoria de Extensão e Cultura \(ufpel.edu.br\)](http://ufpel.edu.br)

1.2 A Roda como uma metodologia

A Roda de Cantatores e Cantadoras, em si, é uma combinação de metodologias de práticas de pesquisa colaborativa que partem sempre da prática para a teorização. Desta forma, a própria Roda também se caracteriza como uma metodologia de pesquisa artística e criação.

Os elementos metodológicos da Roda de Cantatores e Cantadoras são:

1. A Roda como Pesquisa Artística;
2. A Roda como Metodologia Colaborativa;
3. A Roda Virtual;
4. A Roda como Retorno Imediato/ Primeira Impressão;
5. *Peer Mentoring* e o “Grupo como Mentor”;
6. A Roda como grupo de sistematização de experiências.

O sexto eixo será abordado na Metodologia, seção 2. Vale ressaltar que a Roda é um espaço de pesquisa e criação que propõe suas práticas de maneira livre e consciente dos desdobramentos metodológicos, mas não se detém a eles de maneira fixa. A figura 1 ilustra como se relacionam as metodologias mencionadas.

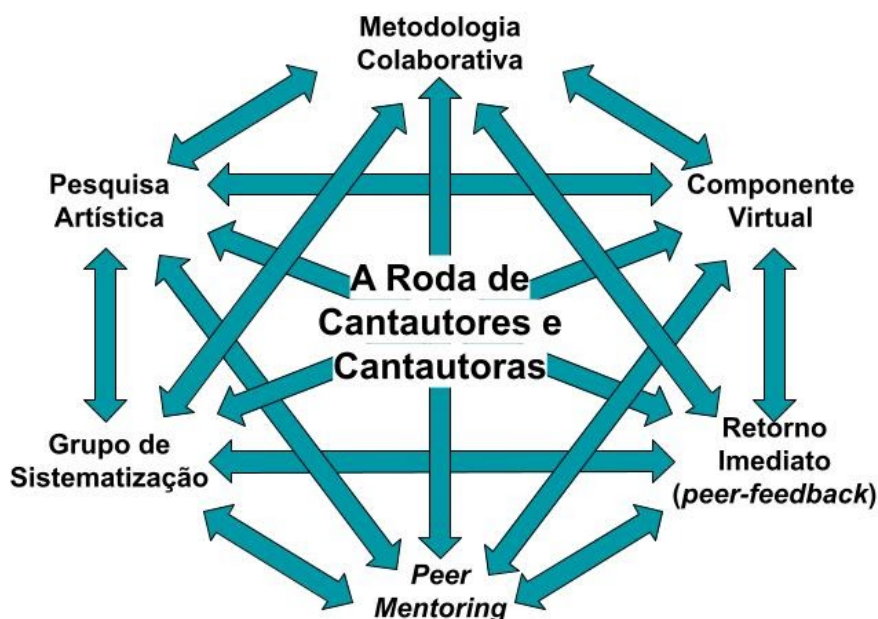


Figura 1 - A Roda e a dinâmica de suas metodologias

A Roda como Pesquisa Artística

López-Cano e Opazo (2014, p. 167-172) propõem, em etapas, recursos metodológicos para integrar as práticas artísticas e de criação, com o processo de pesquisa. Estas etapas partem da perspectiva autoetnográfica de pesquisa artística, mas destaco que todas as propostas se encaixam nas práticas da Roda de Cantautores e Cantautoras sob uma perspectiva autoetnográfica que se dá a partir do grupo, em colaboração, o grupo se observa e gera reflexões sobre as próprias atividades continuamente. De forma colaborativa, além da prática artística, que é “o eixo motor da [relação] criação-pesquisa” (LÓPEZ-CANO e OPAZO, 2014, p. 168)⁷ passamos pelas etapas seguintes, descritas pelos autores:

1. A observação da prática, que parte das técnicas de auto observação, e que segundo os autores é equivalente à observação participante, mas voltada na observação do próprio pesquisador sobre si mesmo⁸. No caso da Roda, o grupo observa as próprias práticas, através das gravações de reuniões, registros de letras/cifras e seus históricos de versões e etc. Além da constante observação dos próprios processos criativos, propostos quando alguém apresenta uma canção na Roda;
2. Os registros da prática, que serão descritos ainda nesta seção;
3. A reflexão sobre a prática, que ocorre quando o grupo pensa sobre suas práticas, “elabora textos e relatos” sobre a mesma, “reconstrói a memória pessoal” relacionada aos processos criativos ou reconstrói a “cronologia” dos fatos. Além disso, tanto para os autores quanto para a Roda, “uma parte importante do processo de pesquisa consiste na análise dos registros audiovisuais da própria prática artística” (*Idem*, 2014, p. 169)⁹;
4. A conceitualização da prática, que consiste na verdade, em conceitualizar parte dos processos da prática, que se tornarão elementos chave na pesquisa. O que é um dos interesses deste trabalho e já ocorre na Roda, com conceitos como “estímulo inicial” e “mote”, abordados na seção 3;

⁷ Tradução minha. Original: “*el eje motor de la creación-investigación.*”

⁸ Para mais informações sobre técnicas de auto observação ler: LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos.* páginas 150 a 155.

⁹ Tradução minha. Original: “*una parte importante del proceso de investigación consiste en el análisis de los registros audiovisuales de la propia práctica artística.*”

5. O planejamento de novas ações, que parte da conceitualização da prática e diz respeito a planejamentos de ações artísticas e de pesquisa. Este trabalho e outros artigos já publicados por participantes da Roda demonstram a intenção do Núcleo da Canção no desdobramento de suas ações. Tanto possibilidades no campo da pesquisa quanto da prática e performance musical são possíveis e já ocorrem.

A Roda como Metodologia Colaborativa

A abordagem de Jo Collinson Scott (2017), mencionada na Introdução do trabalho, permite tratar a Roda de Cantatores e Cantadoras como uma metodologia, a partir do momento que, além de desenvolver processos criativos e de tomada de decisões, serve para registrar e descrever estes processos, de forma prática.

Joe Bennett (2012) também mencionou grupos colaborativos de compositores de canção como observáveis a partir dos registros de processos criativos e metodologias que esses grupos geram. Bennett é musicólogo, escritor e pesquisador especializado em música popular e composição de canção¹⁰. Doutor pela Universidade de Surrey, em Guildford, no Reino Unido, sua pesquisa busca compreender "como os cancionistas colaboram para compor canções eficazes" (BENNETT, 2014, p. 3)¹¹ no contexto de grupos de compositores de músicas voltadas para o mercado *mainstream*.

Bennett apresenta a vantagem de observar processos criativos em times colaborativos de compositores em relação a compositores individuais, por conta da necessidade que um grupo, ou parceiros, tem de continuamente:

[se] comunicar e negociar ideias criativas. [...] Nós não podemos conhecer os trabalhos internos da mente de um compositor sem interferir [...] em seus métodos de trabalho" (BENNETT, 2012, p. 147)¹².

¹⁰ Informações em: [Joe Bennett Music Services | Forensic Musicology](#)

¹¹ Tradução minha. Original: "how do songwriters collaborate to write effective songs"

¹² Tradução minha. Original: "[...] communicate and negotiate creative ideas [...] We cannot know the internal workings of an individual songwriter's mind (or that of any composer) without intervening [...] in their working methods"

Pensando na perspectiva do Núcleo da Canção, principalmente na Roda Virtual no ano de 2020, a necessidade contínua de comunicação e de negociação possibilita bancos de dados contendo:

1. primeiras versões de letra e melodia;
2. histórico escrito de versões de cada canção;
3. estímulos iniciais;
4. referências utilizadas;
5. ideias descartadas e/ou adaptadas;
6. gravações de áudio, com histórico de melodias e/ou harmonias;
7. roteiros e guias de produção;
8. demais arquivos escritos em documentos compartilhados ou fotos de anotações à mão, compartilhadas entre parceiros.

Esses procedimentos possibilitam um mapeamento das dinâmicas colaborativas indicadas por Joe Bennett (2012) em suas observações de times de compositores, segundo o autor “seis processos (interativos e não lineares) estão em jogo em um ambiente de co-autoria” (BENNETT, 2012, p. 155)¹³: 1) estímulo; 2) aprovação; 3) adaptação; 4) negociação; 5) veto e 6) consenso.

Os estímulos (1) ou o “estímulo inicial” (*initial stimulus*) (BENNETT, 2012, p. 154) é o nome que Joe Bennett dá ao que “vem primeiro”. Os estímulos são tanto as ideias iniciais, de onde partem os processos de criação de canções, quanto as demais ideias criativas e *insights* que surgem durante o processo criativo. Esses estímulos e ideias são continuamente avaliados pelos parceiros à medida que surgem, o autor se refere a isto como “avaliação de estímulo” (*stimulus evaluation*) (*Idem*, 2012, p. 155). “Durante o processo de avaliação, um estímulo pode ser processado de quatro maneiras pelo time de compositores: aprovação, adaptação, negociação ou veto.” (*Idem*, 2012, p. 155)¹⁴

Aprovação (2) é quando uma ideia é aceita pelo time e pode ser inserida na canção. Normalmente a aprovação se dá por meio do consenso. A adaptação (3) é

¹³ Tradução minha. Original: “six (non-linear and interacting) processes are at play in a co-writing environment”

¹⁴ Tradução minha. Original: “During the evaluation stage of a stimulus it can be processed in four ways by the writing team; approval, veto, negotiation or adaptation.”

quando uma ideia/estímulo é modificada até ser aprovada ou vetada pelo grupo. Já a negociação (4) ocorre quando uma ideia é vetada inteiramente e seu proponente argumenta em defesa da mesma, para que seja aceita ou adaptada. O veto (5), diferentemente, é a rejeição de um estímulo/ideia. E, por fim, o “consenso [6] permite que uma ideia sobreviva e - temporária ou permanentemente - tenha seu lugar na canção” (BENNETT, 2012, p. 155)¹⁵

A Roda Virtual: WebConf Ufpel - WhatsApp - Docs - Drive

A Roda Virtual diz respeito à modalidade *online* adotada a partir de 2020 mas, principalmente, na metodologia de registro adotada pelo grupo a partir disso. A plataforma Webconf permite que as reuniões sejam gravadas em áudio e vídeo, além de salvar as mensagens enviadas no *chat*. O objetivo principal dessas gravações é justamente a possibilidade de todos nós, participantes, termos acesso a gravações de canções, descrições de processos e demais comentários feitos por colegas. Além de, como demonstrado neste trabalho, servir como fonte de dados e pesquisa. O *Whatsapp*, também já mencionado, agrega às ferramentas de registro utilizadas pelo grupo para: complementar atividades propostas durante as reuniões; registrar motes e estímulos iniciais; discutir letras de música e registrar o histórico das versões dessas letras; tratar de assuntos referentes às produções, negociações e adaptações de roteiro, arranjo, entre outras ações.

Os arquivos colaborativos, compartilhados através do *Google Docs* e *Google Drive*, servem para armazenar dados como, letras e cifras (versões finais e histórico de versões); arquivos de áudio com melodias e harmonias (versões finais e versões modificadas/adaptadas); roteiros e guias de produção (de videocliques, por exemplo); textos e materiais de pesquisa; vídeos de processos, gravações para arranjos e vídeos finalizados. Demais materiais, para outros tipos de produção, também são armazenados no *Drive*.

A Roda como Retorno Imediato/Primeira Impressão

Jo Collinson Scott (2017) em sua pesquisa, sob a perspectiva pedagógica, explica que tanto os *songwriting circles* quanto as sessões de *feedback* com colegas

¹⁵ Tradução minha. Original: “*Consensus permits an idea to survive and – temporarily or permanently – take its place in the song.*”

(*peer-feedback sessions*), são ferramentas para superar problemas, autoavaliar-se e fazer alterações/correções no que diz respeito aos processos criativos dos participantes da pesquisa. E sobre as reuniões em grupo, a autora ainda complementa:

O valor identificado nestes eventos [*songwriting circle* e *peer-feedback sessions*] foi nos estudantes aprenderem sobre modificar/corrigir processos e praticar/desenvolver o uso de termos descritivos e vocabulários específicos para descrever seus processos criativos e de tomada de decisão. (SCOTT, 2017, p. 199)¹⁶

A Roda de Cantautores e Cantadoras demonstra o valor que o *feedback* imediato dos colegas e a reunião em formato de roda podem gerar, através das primeiras impressões e retornos dos colegas.

Em composições individuais, por exemplo, onde um dos participantes traz uma composição em processo, ou até já tida como finalizada, são inúmeras as possibilidades que se abrem a partir da escuta dos outros colegas, sugestões, opiniões, críticas, novas ideias e referências trazidas. A escuta de um/a colega, além de uma escuta específica de outro/a musicista e/ou compositor/a, também pode ser comparada à escuta de um ouvinte, gerando opiniões e sugestões sobre aspectos que o próprio autor não percebe ou não elege como significativos dentro da canção. A possibilidade de olhares externos pode, então, trazer à tona diversas novas questões e resoluções possíveis, acatadas pelo compositor ou não. Isto se relaciona ao processo de *Peer Mentoring* (CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p. 220-224).

A Roda como *Peer Mentoring* e o “Grupo como Mentor”

Em “Systems Models of Creativity” (2014), Charles Hooker, Jeanne Nakamura e Mihaly Csikszentmihalyi (2014, p. 207-224) apresentam um estudo sobre aprendizes/novatos que estão inseridos em um processo de mentoria que envolve, além de um mentor mais experiente, um grupo que também desempenha um papel de mentoria.

¹⁶ Tradução minha. Original: “*The perceived value of these events was in students learning about editing processes and practising/developing the use of descriptive terms and specific vocabulary to describe their creative decision-making processes.*”

Os autores argumentam sobre o papel fundamental desempenhado por colegas no processo de treinamento de aprendizes. Eles afirmam que um grupo de colegas confiáveis, tanto quanto um mentor, pode tornar o processo de aprendizagem e as experiências profissionais posteriores otimizadas. Os autores sugerem meios de otimizar o processo de mentoria de iniciantes, ao

conceder confiança e responsabilidade real para os jovens aprendizes [...] Através de confiança e responsabilidade aprendizes ganham uma sensação palpável e contagiosamente emocionante de que seu trabalho realmente importa.” (HOOKER, NAKAMURA e CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p. 222-223)¹⁷.

De maneira a completar as sugestões de aprimoração de mentoria, os autores destacam a importância do grupo:

os pares [colegas] servem como fontes de **suporte emocional e especializado**; eles fornecem um ao outro **conhecimento e inspiração intelectual**; eles **formulam habilidades e comportamentos efetivos**, e deste modo **suplementam muitos dos papéis tradicionalmente pensados para pertencer apenas aos mentores**. Iguamente importantes, mentores ideais oferecem uma nova rede de colegas em seu campo maior, além dos meros confines do local de treinamento. (HOOKER, NAKAMURA e CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p. 223, grifos meus)¹⁸

Bennett constata que “colaboradores continuamente geram e avaliam novas ideias” (BENNETT, 2012, p.18) e, neste sentido, as atividades da Roda são vistas como uma “ação colaborativa e de grupo, onde os compositores podem colher impressões em primeira mão e tomar decisões criativas levando em conta reações e comentários dos colegas, que atuam como uma ‘mentoria em grupo’” (FREITAS e MAIA, 2020).

A mentoria em grupo é também um processo contínuo. Posso citar pelo menos dois casos, dos colegas Bernard Rerhemann e Murilo Ávila, em que

¹⁷ Tradução minha. Original: “*granting trust and real responsibility to the young apprentice [...] Through trust and real responsibility apprentices gain a palpable and contagiously exciting sense that their work really matters.*”

¹⁸ Tradução minha. Original: “*peers serve as sources of emotional support and expertise; they provide one another knowledge and intellectual inspiration; they model effective skills and behaviour, and thereby supplement many of the roles traditionally thought to belong to mentors alone. Equally important, optimal mentors avail students a new network of colleagues in the larger field, beyond the mere confines of the place of training.*”

canções trazidas ou compostas a partir da Roda entraram no repertório dos participantes.

Esse processo gera modificações resultando na publicação da canção em redes sociais. Então, mesmo fora da Roda, quando “entre colegas há um senso de confiança e sentimento de segurança uns com os outros, [...] frequentemente [eles] continuam a influenciar nos *insights*, ideias e processos uns dos outros, assim como dar suporte e reflexões.”¹⁹

Sendo assim, a influência que a Roda demonstra nos processos criativos diversos de seus participantes revela a importância do grupo na manutenção e desenvolvimento da criatividade de cada um. “Há um benefício criativo que se estrutura” e “que permite o desenvolvimento de um meio onde as ideias criativas podem incubar.” (CSIKSZENTMIHALYI *et. al.* 2014, p. 222)²⁰. Os respondentes da pesquisa de Hooker, Nakamura e Csikszentmihalyi (2014) ainda afirmam que, a partir destes processos com colegas, fora (ou depois) do ambiente de aprendizagem com o mentor, sentem que sua criatividade é “continuamente melhorada”.

Esse desenvolvimento de uma “melhora” na criatividade pode ser exemplificado, por exemplo, com ferramentas práticas compartilhadas durante as sessões em grupo. Técnicas musicais e poéticas são frequentemente abordadas durante os encontros, tanto para analisar as canções quanto para apresentar novos procedimentos possíveis e é uma maneira, inclusive, de interiorizar e conscientizar mecanismos práticos e dispositivos musicais²¹ utilizados intuitivamente.

¹⁹ Tradução minha. Original: “*the creative milieu did not cease when their time with the mentor ended. [...] colleagues who share a deep sense of trust and safe feeling [...] often continue to draw on one another’s insights, ideas, support and reflection.*”

²⁰ Tradução minha. Original: “*there is a creative benefit that stems [...] that it allows for a milieu to develop wherein creative ideas can incubate.*”

²¹ “Dispositivos musicais são a repetição e perpetuação de tradições através de práticas vivas e criativas que são pessoais, ativas e agenciadoras ao mesmo tempo. Um dispositivo musical é um ‘princípio gerador de improvisações estabelecidas/reguladas.’” (MAIA, 2019, p. 265)

2. Metodologia

A metodologia deste trabalho se dá a partir da pesquisa artística descrita por Rúben López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo em seu livro de 2014, “*Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*”, que pretende ajudar estudantes em fase de desenvolvimento de projetos/trabalhos finais e pretendem elaborar “um trabalho de pesquisa onde sua própria prática musical e projeto artístico sejam o eixo fundamental do mesmo.” (LÓPEZ-CANO, OPAZO, 2014, p. 16)²².

Rubén López-Cano é musicólogo, escritor e professor, especializado em investigação artística e epistemologias da investigação musical, entre outros²³. Úrsula San Cristóbal Opazo é artista interdisciplinar, professora de música e pesquisadora, voltada para a música experimental, performance artística, vídeoarte e caligrafia²⁴.

Zaldívar *apud* López-Cano e Opazo (2014, p. 42) separa a pesquisa ‘sobre arte’ da pesquisa ‘a partir da arte’. Diferente da pesquisa sobre a arte, que se concentra na arte como um objeto de pesquisa, em documentos, biografias de criadores, ou as relações do público com a performance artística, “a pesquisa ‘a partir da arte’ se concentra no próprio processo de criação [...]” (ZALDÍVAR *apud*. LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 42)²⁵

A pesquisa artística, então, por se tratar de uma pesquisa que parte da arte, necessariamente parte da prática artística. Além disso, propõe ou busca respostas a perguntas que não podem ser respondidas ou investigadas em contextos sem algum nível de experiência na área, “são indagações sobre problemas que interessam à criação artística, que preocupam a comunidade de criadores [...]” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 41)²⁶

²² Tradução minha. Original: “*un trabajo de investigación donde su propia práctica musical y proyecto artístico sean el eje fundamental del mismo.*”

²³ Mais informações em: [Ruben Lopez-Cano - Google Acadêmico](#) e [Papeles sueltos \(rlopezcano.blogspot.com\)](#)

²⁴ Mais informações em: [Úrsula San Cristóbal – Music, Performance art, Video Art and Research \(wordpress.com\)](#)

²⁵ Tradução minha. Original: “*La investigación ‘desde el arte’ se centra en el propio proceso de creación [...]*”

²⁶ Tradução minha. Original: “*Son indagaciones sobre problemas que atañen a la creación artística, que preocupan a la comunidad de creadores [...]*”

Neste trabalho, também a partir de López-Cano e Opazo (2014), o meu papel é de um “participante pesquisador”. Diferente de um “pesquisador participante”, que integra uma prática motivado por sua pesquisa, o participante pesquisador é alguém que já participava, anteriormente, da prática que agora é assunto de sua pesquisa (*Idem*, 2014, p. 112).

Utilizo também o “Esquema Multidimensional de Pesquisa”, uma “metodologia de “múltiplas fontes”, envolvendo entrevistas, observação, documentação, transcrição, arranjo, performance musical e colaboração” (MAIA, 2019, p. 48)²⁷. Em sua tese de Doutorado, Leandro Maia (2019), investiga o “habitus cancional no processo criativo de músicos brasileiros” a partir de estudos de caso com Conceição Teixeira (Dona Conceição dos Mil Sambas)²⁸, Ivan Lins e Vitor Ramil.

Maia (2019, p. 52) apresenta um esquema metodológico de pesquisa e análise em canção capaz de envolver tanto as “dimensões práticas quanto teóricas de forma dinâmica, contribuindo para conectar aspectos sociais e musicais”²⁹. No caso de meus estudos, busquei documentar os processos criativos a partir de: transcrições, observações, comunicação *online* e performance (como análise prática), isso ocorreu de maneira dinâmica e não linear.

A Roda como sistematização - A Metodologia para entender metodologias

Com base na “Sistematização de Experiências” de Oscar Jara Holliday (2006), parte-se do princípio de que “não se pode sistematizar algo que não foi posto em prática previamente.” (JARA, 2006, p. 73)

Oscar Jara é educador popular e sociólogo, natural de Lima, Peru. Seu livro “Para Sistematizar Experiências” foi publicado em 1994 e a edição de 2006, publicada pelo Ministério do Meio Ambiente, com tradução de Maria Viviana V. Resende, aborda diversas questões como: o que é sistematizar, para que serve e como sistematizar, o autor propõe inúmeros conceitos e métodos possíveis.

Segundo João Francisco Souza *apud*. Fumagalli, Santos e Basualdo (2000, p. 35), “A sistematização, como uma atividade de produção de saberes que permite os

²⁷ Tradução minha. Original: “*Multidimensional research scheme [...] multisource methodology involving interviews, observation, documentation, transcription, arrangement, musical performance and collaboration*”

²⁸ Ver [Dona Conceição dos Mil Sambas – \(wordpress.com\)](#)

²⁹ Tradução minha. Original: “[...] *both practical and theoretical dimensions dynamically, contributing to connecting musical and social aspects [...]*”

sujeitos se apropriarem de sua experiência, começou entre os intelectuais da Educação Popular na América Latina, na década de 70.” Tanto Souza quanto Jara, no livro “O que é sistematização: uma pergunta, várias respostas” (FUMAGALLI, SANTOS e BASUALDO, 2000, p. 33-38) afirmam que a abordagem consiste em refletir a partir da e sobre a prática, além de problematizar e/ou criticar a mesma. Jara define a sistematização como:

[...] aquela interpretação crítica de uma ou várias experiências, que, a partir de seu ordenamento e reconstrução, descobre ou explicita a lógica do processo vivido, os fatores que intervieram no processo, como se relacionaram entre si e porque o fizeram desse modo. (JARA, 2006, p. 24)

O autor se refere sempre a “experiências de educação popular, organização popular ou promoção social.” (*Idem*, 2006, p. 21), mas é possível pensar a Roda como um grupo de sistematização porque, coletivamente, partimos sempre da prática (das experiências) para a teorização/sistematização, o que envolve “registrar, ordenar, interpretar, analisar e coordenar” (Fumagalli, Santos e Basualdo, 2000, p. 34). Baseados em reconstruções e descrições dos processos criativos na Roda, podemos interpretar e analisar esses processos.

2.1 Coleta de dados e Documentação do NuC

A partir dos registros em áudio, vídeo e registros escritos, pude transcrever as canções em notação musical e ter acesso a letras e cifras. Foi feito também o que chamamos de “decupagem” das WebConfs, onde, a partir das gravações das reuniões, pude anotar a minutagem em que canções eram performadas e comentários e descrições de processos eram feitos. As performances das canções feitas nas reuniões foram recortadas e editadas em vídeo, para facilitar o acesso aos primeiros esboços das canções, em ensaios, tocadas pelos compositores. A documentação dos processos do NuC foi observada e organizada a partir da construção da tabela 1 (anexo “A”) que se relaciona a proposta de Jara (1994, p. 18) de “matriz de ordenamento e reconstrução histórica” e, com ela, foi possível gerar uma síntese visual das atividades realizadas, além de identificar etapas, momentos significativos e facilitar a localização e análise dos acontecimentos, permitindo a sistematização e a escolha do repertório a ser focado neste trabalho.

Transcrições e a performance

Para transcrever o repertório do Núcleo, aprendi todas as canções que fazem parte do recorte deste trabalho (seção 4), incluindo também “Papaya”, assim como as canções do projeto “Inservíveis”, para fins de documentação. Aprender as canções foi essencial para o processo de análise prática das mesmas, a partir da performance e da internalização do repertório. Para aprender a tocar e documentar as músicas dos colegas, foram feitas as transcrições em formato *Lead Sheet*, contendo melodia, harmonia e letra. Em algumas canções também transcrevi o acompanhamento, como introduções e levadas de violão, que foram relevantes para o entendimento dessas canções.

A notação musical foi um dos eixos para a construção deste trabalho, mas vale ressaltar que as transcrições não são completamente fiéis às performances dos participantes, já que não pude revisar as partituras junto aos compositores e, no primeiro caso, das “Infâncias”, as canções estavam em fase inicial de composição, sendo as performances ainda esboços das composições, em ensaio, sem gravações das músicas finalizadas. Alguns elementos musicais, como a harmonização da “Infância” de Myro Rizoma, foram feitos por mim, partindo dos princípios explicitados pelos colegas em WebConf de 22 de julho de 2020, além da verificação de áudio e vídeo.

Abaixo, segue a lista de canções compostas coletivamente no Núcleo da Canção, ou a partir de atividades do grupo, até o momento de escrita deste trabalho. Algumas ainda estão em processo de criação.

1.

Título: Papaya

Compositor(es/as): NuC, grupo 2019

Data: setembro de 2019

Documentação: Anexo B

Breve descrição: primeira canção composta coletivamente pelo Núcleo da Canção, a partir de um jogo de composição chamado “Cadáver Esquisito”. O processo foi descrito no trabalho “Núcleo da Canção: Todos na mesma roda” (ÁVILA, KOWALSKI e MAIA, 2019) e discutido no Podcast de mesmo nome, ainda não lançado até a escrita deste trabalho.

2.

Título: A Infância

Compositor(es/as): David Cruz, Paulo Vitor, Myro Rizoma, Murilo Ávila, Bernard Rerhemann, Leandro Maia e Pedro Kowalski

Data: 15 de Julho a 5 de Agosto de 2020

Documentação: Anexos “C” a “I”

Breve descrição: série de canções compostas a partir do mesmo poema, o soneto “A Infância”, de Ariano Suassuna (JÚNIOR, 1999, p. 203), que serão analisadas neste trabalho.

3.

Título: Outra Coisa Qualquer

Compositor(es/as): David Cruz, Leandro Maia e Bernard Rerhemann

Data: 5 a 19 de Agosto de 2020

Documentação: Anexo M

Breve descrição: três canções compostas a partir do Mote “outra coisa qualquer”.

4.

Título: Coisa Qualquer

Compositor(es/as): Paulo Vitor Freitas

Data: 5 a 26 de Agosto de 2020

Documentação: Anexo L

Breve descrição: canção composta a partir da junção dos Motes “outra coisa qualquer” e “Inservíveis”. Publicada no pocket show virtual “Três Canções Inservíveis” (NuC, 2020).

5.

Título: Objetos, Pensamentos

Compositor(es/as): Bernard Rerhemann e Myro Rizoma

Data: 19 de Agosto a 21 de Outubro de 2020

Documentação: Anexo K

Breve descrição: canção em parceria, composta a partir do Mote “Inservíveis”. Publicada no pocket show virtual “Três Canções Inservíveis” (NuC, 2020).

6.

Título: Réveillon

Compositor(es/as): NuC, 2020

Data: 9 de Setembro a 7 de Outubro de 2020

Documentação: Anexo J

Breve descrição: composição coletiva, composta a partir de ideia musical de Leandro Maia e letra de David Cruz, e depois adaptada ao Mote “Inservíveis”. Publicada no pocket show virtual “Três Canções Inservíveis” (NuC, 2020).

7.

Título: Onde está você

Compositor(es/as): Lise Peres e NuC, 2020

Data: 11 de Novembro de 2020 a Junho de 2021

Documentação: Anexo N

Breve descrição: canção coletiva, composta a partir de música e letra inicial de Lise Peres.

Ainda em processo.

8.

Título: Simplesmente Ser (sugestão minha)

Compositor(es/as): Lorena Fontes e Murilo Ávila

Data: Outubro de 2020 (data da postagem dos vídeos por Lorena) a Junho de 2021

Documentação: Anexo O

Breve descrição: canção composta por Murilo Ávila, a partir de vídeo-performances de Lorena Fontes. Ainda em processo.

3. Discussão Teórica: Estímulo e Criatividade

Neste trabalho os processos criativos do Núcleo foram observados a partir de duas perspectivas teóricas, são elas o “Modelo de Sistema Criativo”, de Mihaly Csikszentmihalyi (2014) , e o conceito de Joe Bennett de “estímulo inicial” (*initial stimulus*, 2012, p. 154).

3.1 Criatividade

Mihaly Csikszentmihalyi é um psicólogo, pesquisador e professor húngaro. Doutor em psicologia, pesquisa a criatividade nas artes desde o começo de sua jornada acadêmica. Csikszentmihalyi argumenta que a criatividade é social, e não parte apenas de uma pessoa ou situação isolada, mas sim de um sistema, resultado da confluência de três fatores: o *campo*, o *domínio*, e o *indivíduo/a* pessoa. Na figura 2 podemos visualizar as relações entre esses fatores e o que essas relações são capazes de gerar. McIntyre (2008, p. 3-4) explica que esse sistema é circular e não linear, ou seja, o processo da criatividade pode acontecer em qualquer ponto desta relação, e depende apenas que todos os elementos façam seu papel.

O domínio “fornece o terreno cultural” que as inovações/novidades terão de enfrentar quando surgirem, são os saberes estabelecidos e, no caso do NuC, os saberes em canção. O campo é “a organização social que compreende o sistema de conhecimento”, ou seja, é a comunidade de cantatores, mas também o público em geral, que valida as canções através de sua receptividade. O campo é que toma as decisões sobre a inclusão das inovações no domínio, os agentes presentes nele funcionam como “porteiros” (*gatekeepers*), que decidem o que entra ou não.

Já o indivíduo, “que tem uma experiência pessoal particular”, deve ter conhecimento sobre as informações do domínio para poder utilizá-las e estar socializado e introduzido no campo. (MCINTYRE, 2008, p. 4). No NuC, os cantatores e cantadoras são os indivíduos em processo de entrar em campo. Mesmo que os processos de “triagem” e “seleção” de materiais não sejam aplicados na Roda, a mentoria em grupo funciona como um primeiro passo para essa inclusão.

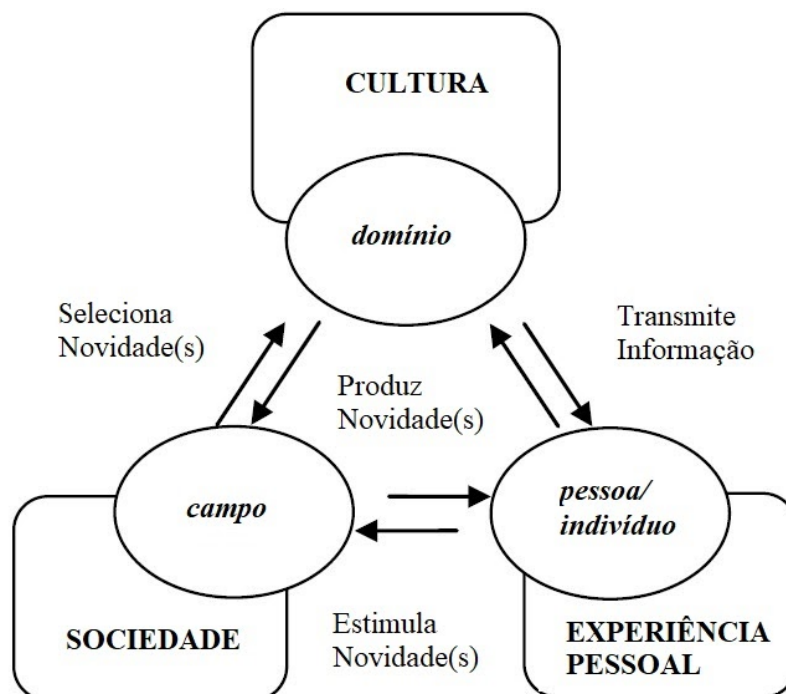


Figura 2 - Modelo de Sistema Criativo (CSIKSZENTMIHALYI, 1999. *apud* MCINTYRE, 2008, p. 3)

3.2 Estímulo Inicial: o que vem primeiro?

Sobre o estímulo inicial, Joe Bennett (2012, p. 154-155), destaca a técnica do “título primeiro” (*title-first*) quando a abordagem do estímulo inicial começa pela letra da canção, também podendo começar a partir de uma frase ou até uma imagem.

No Núcleo da Canção os estímulos textuais e temáticos são os Motes. Em WebConf no dia 05/08/2020 Leandro Maia contou que, para um repentista por exemplo, o mote é a frase sobre a qual toda sua letra será estruturada, mas para a Roda, poderia ser o título da canção, um verso, ou seu subtexto³⁰. Ou seja, este estímulo textual pode ser usado de qualquer forma pelo compositor ou compositora, fazendo parte da letra/título da canção ou não, sendo assim, o Mote é um estímulo inicial, mas o estímulo inicial não necessariamente é um Mote, já que este diz respeito a um estímulo textual e/ou temático, exclusivamente.

Quando a abordagem começa com a música, Bennett destaca sequências de acordes, frases melódicas, *samples* de áudio ou *loops* de bateria. Estes estímulos iniciais podem surgir de fontes internas, quando os próprios compositores criam algo a partir de improvisos musicais, por exemplo, ou fontes externas, quando um *sample*

³⁰ Texto e/ou tema implícito na letra.

é feito a partir de outra música ou retirado de uma biblioteca de *samples*. O esquema da figura 3 demonstra a relação dos estímulos iniciais citados por Bennett (2012, p. 154-155) e suas fontes.

Bennett explica ainda que “o estímulo inicial deve ser criado/escolhido antes, ou no início, da ‘reunião colaborativa.’” (BENNETT, 2012, p. 155) e também comenta, partindo da avaliação de estímulos³¹, que:

[O estímulo inicial] pode ser submetido à avaliação pelo grupo colaborativo. A avaliação de um estímulo ocorre mais comumente em grupos de cancionistas nos quais o processo é genuinamente colaborativo (onde as ideias são discutidas, adaptadas e negociadas) em oposição à demarcação (onde ideias são passadas de um co-autor a outro com funções definidas para cada um). (BENNETT, 2012, p. 155)³²

A avaliação do estímulo é um processo que ocorre e se aplica em todas as etapas de uma composição colaborativa, isto também se aplica à Roda de Cantautores do Núcleo, levando em conta que cada ideia deve ser avaliada e aceita por todo o grupo, que “gera e avalia novas ideias continuamente” (*Idem*, 2012, p. 155).



Figura 3 - Estímulo Inicial e suas fontes. Baseado em Bennet (2012)

³¹ Ver seção 2

³² Tradução minha. Original: “It can then be submitted for evaluation by the collaborative team. Evaluation of a stimulus most commonly occurs in songwriting teams whose creative process is genuinely collaborative (where ideas are discussed, adapted and negotiated) as opposed to demarcated (where ideas are handed from one co-writer to another in tag-team fashion).”

3.2.1 Dinâmicas de Colaboração

Na figura 4 podemos ver a dinâmica, observada por Bennett (2012), entre os seis processos descritos por ele no ambiente de colaboração e co-autoria: estímulo, aprovação, adaptação, negociação, veto e consenso. Quando no âmbito de uma composição individual trazida ao grupo, por exemplo, podem surgir sugestões, opiniões e ideias de outros integrantes, que envolvem o que cada um adaptaria, rejeitaria ou aprovaria naquela composição, mas, como uma composição individual, cabe apenas ao próprio compositor, tanto considerar, quanto acatar estas sugestões e ideias trazidas pelo grupo. O mesmo ocorre em composições em parceria. Entre os compositores parceiros, sim, haverá adaptações, negociações, aprovações e vetos.

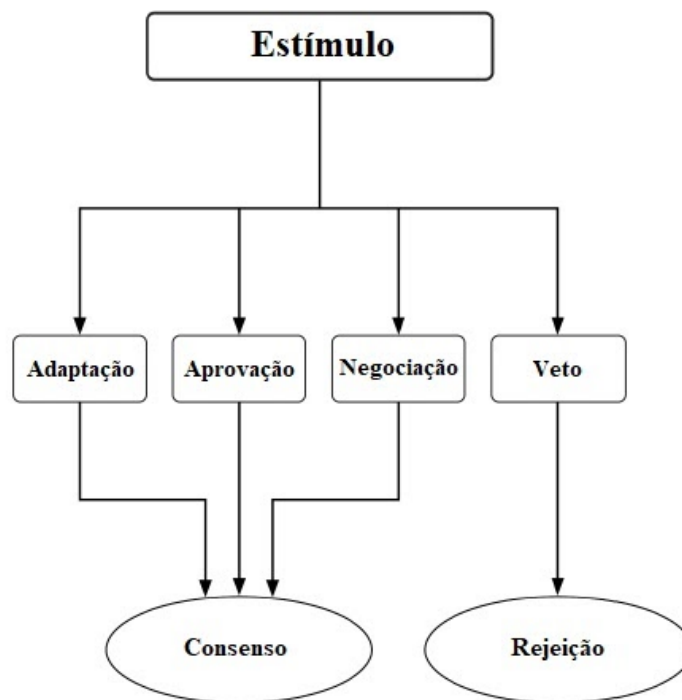


Figura 4 - Bennett (2012, p. 156, tradução minha)

Já no caso da última prática citada, a composição coletiva, talvez seja onde os seis processos de Bennett (2012) sejam mais perceptíveis, já que, como uma composição em grupo, cada estímulo e cada ideia devem ser aceitos e avaliados por todos os participantes da composição. Quando novas ideias surgem elas podem ser aceitas de forma unânime, assim como agradar a uns e não a outros. Como trabalhamos de maneira colaborativa, a adaptação, por exemplo, é mais comum, como na canção “Réveillon”, anexo J.

Além disso, também há o que chamamos de “bater o martelo”, que é quando fica a cargo de um dos participantes tomar as decisões finais acerca de detalhes específicos das canções compostas coletivamente. O encarregado de “bater o martelo”, geralmente, é quem trouxe a primeira ideia (estímulo) para a composição, principalmente quando esta ideia já é o começo de uma canção com letra e música, por exemplo. Esta situação, além de ser uma ferramenta de organização e simplificação do processo criativo, para que a música seja terminada, também estabelece respeito pela autoria da primeira ideia, de um(a) compositor(a) que cede uma ideia original para que o grupo a utilize, como na canção “Onde está você” (Anexo N), iniciada com letra e esboço musical de Lise Peres.

3.2.2 Cruzamento teórico e documentação

O esquema da figura 5 é um cruzamento teórico feito a partir dos conceitos de Bennett (2012) aplicados ao Núcleo da Canção UFPel, ele expande o esquema apresentado na figura 3 (seção 3) com as relações dos estímulos iniciais e suas fontes, adaptado a algumas das composições do Núcleo em 2020, incluindo os dois casos estudados aqui, e também é uma documentação dos processos.

O esquema também representa a não linearidade “estímulo-canção”, pois uma canção pode ser gerada por mais de um estímulo (Coisa Qualquer) e um estímulo apenas pode gerar várias canções (Infâncias e Inservíveis).

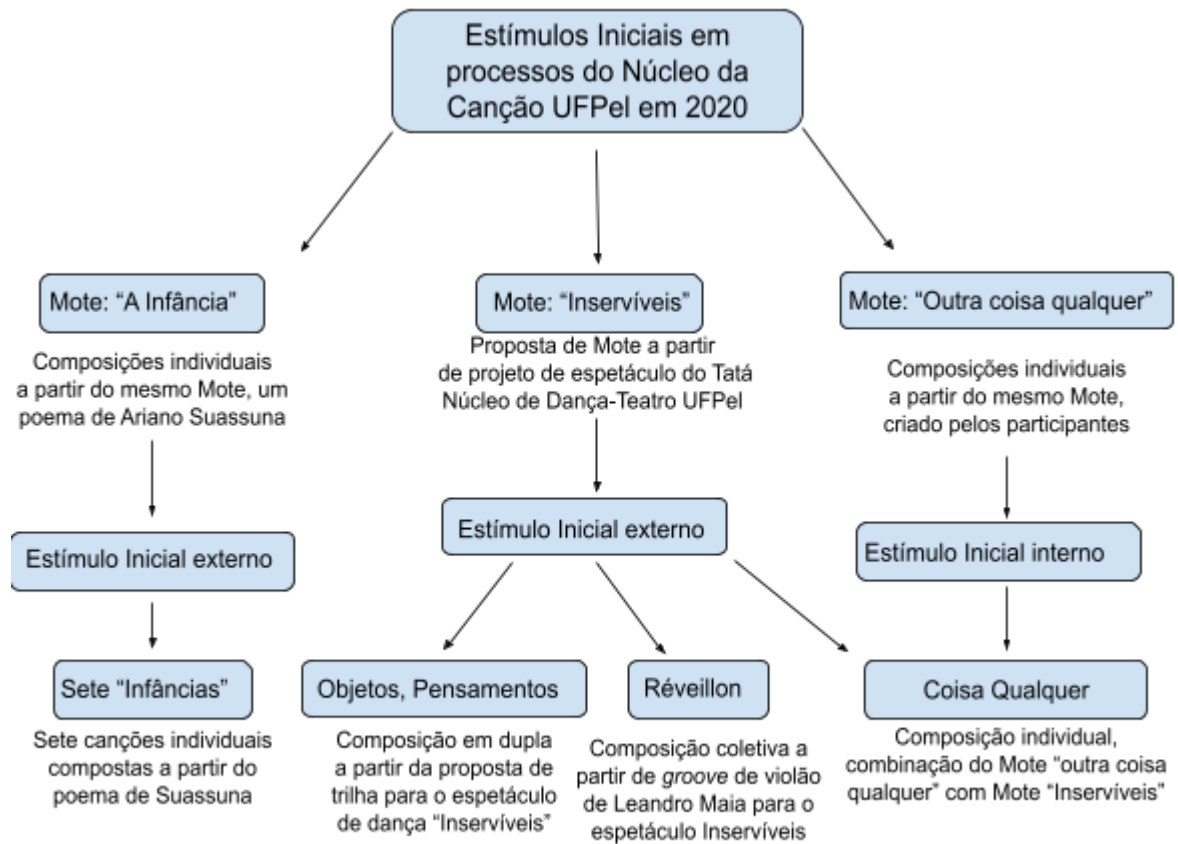


Figura 5 - Os estímulos iniciais e suas fontes no NuC, em 2020.

4. Canções Compostas e seus Processos: As Infâncias e Coisa Qualquer

Dentro da vasta gama de canções compostas e apresentadas na Roda pelos cantatores e cantadoras, o recorte deste trabalho foi pensado a fim de representar as maneiras de como o grupo trabalha colaborativamente, influenciando os trabalhos individuais dos participantes, e vice-versa. Portanto, elegi dois casos a serem estudados, o primeiro caso corresponde ao conjunto de sete canções compostas por diferentes autores a partir de um mesmo disparador, “As Infâncias”, neste caso pude observar as diferenças entre os processos criativos dos cantatores em um estudo comparativo. Já o segundo caso é sobre a canção de minha autoria, “Coisa Qualquer”, onde discutirei sobre seus processos criativos e as relações com o grupo.

4.1 Primeiro Caso: Infância(s)

Data da proposta: 15 de Julho

Participantes/Ficha Técnica: David Cruz, Paulo Vitor, Myro Rizoma, Murilo Ávila, Bernard Rerhemann, Leandro Maia e Pedro Kowalski

Tempo de duração: duas semanas desde a proposta do poema

Fim: 05 de Agosto de 2020

No dia 15 de Julho de 2020, via WebConf, Murilo trouxe para Roda o poema “Cantiga”, de Manuel Bandeira, musicado como exercício para a disciplina “Tópicos em Literatura, Poesia e Letra de Música”, realizada no Semestre Alternativo da UFPel. Após uma conversa sobre caminhos criativos a respeito de como musicar um poema, David sugeriu que escolhêssemos um poema para todos musicarem, e então, foi incumbido de escolher o poema, que foi “A Infância” de Ariano Suassuna (JÚNIOR, 1999, p. 203):

A Infância

Sem lei nem Rei, me vi arremessado
bem menino a um Planalto pedregoso.
Cambaleando, cego, ao Sol do Acaso,
vi o mundo rugir. Tigre maldoso.

O cantar do Sertão, Rifle apontado,
vinha malhar seu Corpo furioso.
Era o Canto demente, sufocado,

rugido nos Caminhos sem repouso.

E veio o Sonho: e foi despedaçado!
E veio o Sangue: o marco iluminado,
a luta extraviada e a minha grei!

Tudo apontava o Sol! Fiquei embaixo,
na Cadeia que estive e em que me acho,
a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei!

O poema é um soneto, mas não houve leitura prévia ou análise textual ou literária, por parte do grupo, pois sua visualização não ficou explícita devido à plataforma de envio do texto, o *WhatsApp*. Mesmo assim, eu Paulo, não dominava completamente o conceito de soneto, que foi abordado por Leandro durante as análises das canções, quando apresentadas na Roda. Sem revelar ao grupo antes da composição, Leandro tinha curiosidade sobre como cada um dos cantatores “resolveria” a forma do soneto no momento de musicar, pensando que, ao iniciar com duas quadras, haveria a necessidade de alterações. A estrutura de rimas do soneto de Suassuna é: ABA'B ABAB' AAC DD'C.

Ariano Suassuna é natural de João Pessoa, no estado da Paraíba, foi escritor, romancista, dramaturgo, poeta, ensaísta, advogado e professor. Nascido em 1927, entre 1933 e 1937 residiu em Taperoá, no estado da Paraíba, e foi nessa cidade onde assistiu pela primeira vez a desafios de violeiros e os Mamulengos, teatros de bonecos tradicionais do Nordeste brasileiro³³. Sua peça de teatro “O Auto da Compadecida”, publicada em 1955, virou filme e é referência no Brasil, mas Suassuna também era vinculado a música, e foi uma espécie de mentor, além de idealizador, do Quinteto Armorial que, no contexto do Movimento Armorial, era um grupo de música instrumental ligado à Universidade Federal de Pernambuco com a proposta de criar música de câmara erudita brasileira a partir das raízes da cultura popular (ANDRADE, 2017, p. 9).

Cito brevemente as raízes de Ariano Suassuna para termos dimensão do imaginário cultural e musical que pode surgir de sua obra. O soneto “A Infância” evoca ritmos nordestinos, a cultura do repente e o modo mixolídio quando “O cantar do Sertão” aparece. Suassuna fez e criou referências a isso em sua obra e a leitura do poema trouxe essas referências a todos os participantes da experiência.

³³ Biografia de Ariano Suassuna disponível em: [Ariano Suassuna | Academia Brasileira de Letras](#)

Entre 22 de julho e 5 de agosto foram apresentadas as versões individuais do poema e essas versões foram utilizadas para as transcrições, mas destaco que as performances disponibilizadas neste trabalho são as primeiras apresentações das canções, contendo imprecisões de afinação e execução no geral. Os registros não são versões finalizadas, portanto, pois os compositores ainda estavam em fase de assimilar suas próprias criações.

Para a apresentação das formas das canções, as letras serão escritas indicando mudanças no texto original em negrito, e o sinal de ritornelo (||:) será utilizado para indicar repetições de frases e/ou seções. Serão apresentadas as transcrições das canções, a fim de ilustrar seções específicas e/ou características musicais de cada composição, e uma tabela com alguns detalhes de decisões criativas, para fins de comparação. As partituras destacam detalhes melódicos e harmônicos ligados à tonalidades/modos (em vermelho); breves análises harmônicas (em azul); e elisões (em verde).

Tabela 2 - Modelo para Tabela de Decisões Criativas.

Decisões criativas na “Infância” de	Nome do Cantautor
Nível de modificação no poema	
Tonalidade/Modo	
Fórmula de compasso	
Número de compassos	
Andamento e Caráter	
Número de partes e Forma	
Extensão melódica	
Referência/estímulo externa(o)	
Documentação	

Bernard

Tabela 3

Decisões criativas na “Infância” de	Bernard Rerhemann
Nível de modificação no poema	Baixo - apenas repetição de uma frase
Tonalidade/Modo	Sol maior
Fórmula de compasso	4/4
Número de compassos	20 compassos
Andamento e Caráter	100bpm - Lírico
Número de partes e Forma	Uma parte ³⁴ - Intro A
Extensão melódica	De Dó3 a Ré4
Referência/estímulo externa(o)	Nenhuma explicitada pelo compositor
Documentação	Anexo C - Bernard Rerhemann - Google Drive

Bernard Rerhemann musicou apenas a primeira estrofe do poema, mas já demonstrou a quantidade de decisões criativas possíveis em um pequeno trecho de composição, relacionadas por exemplo a ritmo, melodia e harmonia. A figura 6 ilustra a canção de Bernard e podemos ver a levada de acompanhamento utilizada pelo compositor, além dos movimentos melódicos e harmônicos. Nos compassos 9 a 11, e 17 a 19, por exemplo, o cantautor evidencia o acorde de Si bemol com sétima maior (empréstimo modal) com a melodia que cria contraste com outros momentos da canção, contendo duas notas que não estão presentes na tonalidade de Sol Maior.

³⁴ Considero apenas uma parte porque a harmonia da introdução é a mesma da seção “A”.

A Infância - Bernard

Transcr.: Paulo Vitor Freitas

Música: Bernard Rehermann
Letra: Soneto "A Infância"
de Ariano Suassuna

$\text{♩} = 100$

G6(omit5^a) Em7(9) B \flat 7M/D

Levada de violão e Intro

4 Am7 A \flat 7(#11)

5 G6 Em7(9) B \flat 7M/D Am7 Am7 A \flat 7(#11)

Região em Sol Dórico

AEM Contém a 6^aM SubV7(#11)

b \flat 3 b7

Sem lei nem rei me viar - re-me-ssa-do bem me-ni-no_a um pla-nal-to pe - dre-go-so

13 G6 Em7(9) B \flat 7M/D

Cam-ba-le-an-do ce - goa sol_ doa-ca - so doa-ca - so vi o mun-do_ ru - gir_

Única canção que não apresenta elisão neste ponto

19 Am7 Am7 A \flat 7(#11)

ti - gre_ mal - do - so_

Figura 6 - Transcrição de "A Infância" de Bernard Rehermann

Myro

Tabela 4

Decisões criativas na “Infância” de	Myro Rizoma
Nível de modificação no poema	Médio - mudança de palavras, repetição e mudança de estrutura de estrofes.
Tonalidade/Modo	Lá Mixolídio/Lídio (Escala Nordestina)
Fórmula de compasso	4/4
Número de compassos	27 compassos
Andamento e Caráter	60bpm - Lírico
Número de partes e Forma	Três partes ³⁵ - Intro A A Ponte B A
Extensão melódica	De Fá sustenido 2 a Lá4
Referência/estímulo externa(o)	Modo mixolídio
Documentação	Anexo D - Myro Rizoma - Google Drive

Myro Rizoma utilizou o modo mixolídio em Lá e, em WebConf, o cantautor comenta a utilização consciente do modo e a relação com Ariano Suassuna e as características musicais ligadas ao universo nordestino. Myro também utiliza a “Escala Nordestina” (vide figura 7, compasso 9), mesclando os modos mixolídio e lídio, na canção tanto o ré natural (quarta justa) quanto o ré sustenido (quarta aumentada) aparecem.

Myro também modificou a estrutura do poema, os dois tercetos se transformaram em estrofes com número par de versos.

E veio o Sonho: e foi despedaçado!
 E veio o Sangue: o marco iluminado,
 a luta extraviada e a minha grei!
 Tudo apontava o Sol! Fiquei

embaixo, na Cadeia que estive
 e que me acho, a Sonhar e a cantar,
 sem lei nem Rei, **me vi arremessado
 bem menino a um Planalto pedregoso.
 Cambaleando, cego, ao Sol do Acaso,
 vi o mundo rugir. Tigre maldoso.**

³⁵ Considero três partes porque a Introdução e a Passagem instrumental partem da mesma ideia melódica.

Ao rimar a palavra “grei” com “fiquei”, Myro desloca os versos do poema, formando um quarteto e, a seguir, o compositor repete a primeira estrofe, logo após o fim do soneto, assim, formando uma estrofe com seis versos.

A Infância - Myro

Transcr: Paulo Vitor Freitas

Música: Myro Rizoma
Letra: Soneto "A Infância"
de Ariano Suassuna

Intro **A**

$\text{♩} = 60$

Vocalize

Sem lei nem Rei me vi ar-re-me-ça-do

6 **IV** **IVm** **A/E** **B7/D#**

D7M/F# **Dm/F** **A/E** **B7/D#**

bem me-ni - no_aum pla-nal - to pe-dre-go - so Cam-ba-le-an-do ce - go_aosol do_a-ca - so

8 **D6** **Dm6** **A/E** **B7/D#**

D6 **Dm6** **A/E** **B7/D#**

Vi o mun-do ru-gir ti-gre mal-do - so O can-tar do ser - tão ri_fle_a pon-ta - do

10 **D6** **Dm6** **F#m/C#** **B7**

D6 **Dm6** **F#m/C#** **B7**

Vi-nha ma-lhar seu cor - po fu-ri-o - so E-ra_o can-tar de - men - te su-fo ca - do

12 **D/A** **Dm/A** **Intro** **B** **A7** **F#m/A**

D/A **Dm/A** **Intro** **B** **A7** **F#m/A**

Vocalize

ru-gin-donos ca - mi - nhos sem re-pou-so Eveio so nh_o_e foi des-pe-da-ça-do

18 **D/F#** **Dm/F** **A/E** **B7/D#**

D/F# **Dm/F** **A/E** **B7/D#**

E veio o san gue_o mar - co_i lu-mi-na - do A lu ta_es - tra - vi - a - da_e ami-nha-grei

20 **D7** **Dm6** **A7** **F#m/A** **B/A**

D7 **Dm6** **A7** **F#m/A** **B/A**

Tu do_a pon-ta-va o_sol fi-quei. Em bai-xo na ca-dei a_em que es-ti-ve E que mea-cho_A so-nhare a

23 **D7** **A7** **A/G** **D7M/F#** **Dm/F**

D7 **A7** **A/G** **D7M/F#** **Dm/F**

can tar... Sem lei nem Rei Me vi ar-re-me-ça-do bem me-ni - no_aum pla-nal - to pe-dre-go - so

26 **A/E** **B7/D#** **D6** **Dm6** **A6(9/#11/7M)**

A/E **B7/D#** **D6** **Dm6** **A6(9/#11/7M)**

Cam-ba-le-an-do ce - go_aosol do_a-ca - so Vi o mun-do ru-gir ti-gre mal-do - so

Figura 7 - Transcrição “A Infância” de Myro Rizoma.³⁶

³⁶ Gravação de esboço, em ensaio WebConf: [A Infância, Myro Rizoma \(22/07/2020\)](#)

Paulo

Tabela 5

Decisões criativas na “Infância” de	Paulo Vitor
Nível de modificação no poema	Médio - muitas repetições que modificam as estruturas das estrofes.
Tonalidade/Modo	Dó Mixolídio
Fórmula de compasso	4/4
Número de compassos	82 compassos
Andamento e Caráter	100bpm - Meditativo
Número de partes e Forma	Quatro partes - Refrão A Ref. A Ref. B C C Ref.
Extensão melódica	De Sol2 a Si bemol 3
Referência/estímulo externa(o)	Ritmos característicos do Bombo Leguero
Documentação	Anexo E - Paulo Vitor - Google Drive

A minha versão de “A Infância”, foi composta a partir de um improviso vocal com acompanhamento percussivo, no Bombo Leguero, a partir de ritmos característicos do instrumento compus uma levada em 4/4, que posteriormente se revelou próxima ao baião, então, fiz a leitura do poema improvisando a melodia e as repetições. A primeira versão da canção é muito próxima da apresentada na Roda, com pequenas modificações e ajustes melódicos.

Tanto as características rítmicas quanto as melódicas, de Dó Mixolídio, foram inconscientes no momento da composição. Relacionei o acompanhamento ao baião momentos antes de apresentá-lo ao grupo e as características melódicas ficaram explícitas apenas no momento da transcrição, ilustrada na figura 8.

Como podemos observar na letra, abaixo, as repetições feitas na segunda parte do soneto transformaram os tercetos em quartetos.

E veio o Sonho: e foi despedaçado!
E veio o Sangue: o marco iluminado,
a luta extraviada e a minha grei!
a luta extraviada e a minha grei!

Tudo apontava o Sol! **Tudo apontava o Sol!**
Fiquei embaixo, na Cadeia que estive e em que me acho
Fiquei embaixo, na Cadeia que estive e em que me acho
a Sonhar e a cantar, **A Sonhar e a cantar**

B

48 **6^M**

Voz

Eveio so-nho e foi des-pe-da-ça - do Eveio san-gue o mar-co i - lu-mi-na -

52

Voz

do A lu-ta-es - tra - vi-a - da e a mi-nha grei - A lu-ta-es - tra - vi-a - da e a mi-nha grei -

C

56 **4^J**

Voz

— Tu - do a - pon - ta - va pro sol — Tu - do a - pon - ta - va pro sol — fi - quei em -

61

Voz

bai - xona ca - dei - a em que es - ti — ve, e que me a - cho fi - quei em bai - xona ca - dei - a em que es - ti —

64 **b7**

Voz

— ve, e que me a - cho A so - nhar e a can - tar A so - nhar e a can - tar —

69

Voz

Tu - do a - pon - ta - va pro sol — tu - do a - pon - ta - va pro sol — fi - quei em -

73

Voz

bai - xona ca - dei - a em que es - ti — ve, e que me a - cho A so - nhar E a can - tar A so -

Refrão

77 **b7**

Voz

nhar e a can - tar — Sem lei Nem rei — Sem lei — Nem rei —

2

Figura 8 - Transcrição de “A Infância” de Paulo³⁷. Página 2, compassos 48 a 82³⁸

³⁷ Gravação de esboço, em ensaio WebConf: [A Infância - Paulo \(22/07/2020\)](#)

³⁸ Partitura completa no Anexo E.

Murilo

Tabela 6

Decisões criativas na “Infância” de	Murilo Ávila
Nível de modificação no poema	Médio - repetições na letra que modificaram estruturas de estrofes.
Tonalidade/Modo	Mi Mixolídio
Fórmula de compasso	4/4 (compasso 4 em 3/4)
Número de compassos	39 compassos
Andamento e Caráter	60bpm - Misterioso/Tenso
Número de partes e Forma	Quatro partes ³⁹ - Intro A Ponte B Ponte C Ponte A
Extensão melódica	De Sol2 a Sol3
Documentação	Anexo F - Murilo Ávila - Google Drive

Murilo Ávila compôs a canção a partir de um planejamento, com a intenção de traduzir musicalmente as sensações trazidas por cada estrofe do poema. O compositor relata, por exemplo, que palavras como "rifle", "sufocado" e "rugindo", presentes na segunda estrofe (figura 9, compassos 12 a 19), o levaram a compor a seção musical com temática tensa, utilizando acordes e melodias cíclicas.

Murilo também fez uso de repetições na segunda metade do poema, transformando os tercetos em estrofes pares.

E veio o Sonho: e foi despedaçado!
 E veio o Sangue: o marco iluminado,
 a luta extraviada e a minha grei!
a luta extraviada e a minha grei!

Tudo apontava o Sol! Fiquei embaixo,
 na Cadeia que estive e em que me acho,
 a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei!
a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei!
a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei!
a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei!

³⁹ Considero quatro partes porque a Introdução e as Pontes instrumentais são iguais.

A Infância Murilo

Transcr.: Paulo Vitor Freitas

Música: Murilo Ávila
Letra: Soneto "A Infância"
de Ariano Suassuna

$\text{♩} = 60$ **INTRO** Violão

A $E7(9)/B$

$E7$ $G\sharp\emptyset$ $Bm7M$ $E7$

$b7$ $6^{\circ}M$ $L\acute{a}\# - \#4$

Sem lei nem rei me vi a-r-re-me-ça - do bem me-ni-no_a um pla - nal -

$G\sharp\emptyset$ $Bm7M$ $E7$ $G\sharp\emptyset$

- to pe-dre-go - so Cam - ba - le - an - do ce - go_a_o sol do_a ca - so

$E7$ $G\sharp\emptyset$

Vi o mun - do - ru - gir ti - gre mal - do - so

INTRO **B**

$E7(9)/B$ $B\flat\emptyset$ $B\flat\emptyset$ $B\flat\emptyset$

O can - tar do Ser-tão ri - fle_a_pon-ta-do vi - nha ma-lhar seu cor-po fu-ri-o - so E-ra_o

$B\flat\emptyset$ $B\flat\emptyset$

can-to de-men-te su-fo-ca-do - ru - gin-do nos ca - mi-nhos sem re - pou - so O can -

$C\sharp m7$ $C\sharp m7$

tar do ser-tão ri - fle_a_pon-ta-do vi - nha ma-lhar seu cor-po fu-ri o - so E-ra_o

$C\sharp m7$ $C\sharp m7$ **INTRO** $E7(9)/B$

can-to de-men-te su-fo-ca-do - ru - gin-do nos ca-mi-nhossem re-pou - so E-vei-o

Figura 9 - Transcrição de "A Infância" de Murilo Ávila⁴⁰, página 1. Compassos 1 a 21⁴¹

⁴⁰ Gravação de esboço, em ensaio WebConf: [A Infância - Murilo \(22/07/2020\)](#)

⁴¹ Partitura completa no Anexo F

David

Tabela 7

Decisões criativas na “Infância” de	David Cruz
Nível de modificação no poema	Médio - repetições que modificam estruturas de estrofes.
Tonalidade/Modo	A: Lá menor natural (Eólio) - B: Dó Maior (Jônico) - C: Sol maior
Fórmula de compasso	4/4 (compasso 21 em 3/4)
Número de compassos	28 compassos
Andamento e Caráter	90bpm - Aventureiro
Número de partes e Forma	Três partes - A A B B C C
Extensão melódica	De Mi3 a Mi4
Referência/estímulo externa(o)	Cena de “O Auto da Compadecida” (2000)
Documentação	Anexo G - David Cruz - Google Drive

David Cruz compôs sua canção começando do meio do soneto, a partir de uma cena⁴² de “O Auto da Compadecida” (2000) o compositor utilizou o ritmo tocado por um dos personagens para elaborar a melodia da seção “B” de sua canção (compassos 11 a 17, figura 10).

A estrutura do soneto também foi modificada por David pelo uso de repetições, as seções “B” e “C” de sua canção têm a seguinte forma:

||: E veio o Sonho: e foi despedaçado! **Veio o sonho e foi**
 E veio o Sangue: o marco iluminado, **Veio o sonho e foi** :||
 a luta extraviada e a minha grei!

||: Tudo apontava o Sol! Tudo apontava o Sol!
 Fiquei embaixo, na Cadeia que estive e em que me acho,
 a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei! :||

⁴² Cena disponível em: [Chico e Joao grilo - morte de Severino e Joao grilo](#) (minutos 1:48 a 2:27)

A Infância - David

Transcr.: Paulo Vitor Freitas

Música: David Amaral Cruz
Letra: Soneto "A Infância"
de Ariano Suassuna

A

♩ = 90

Am C G E Am C

Sem lei nem rei me vi ar-re-me-ssa - do Bem me - ni - no_a um pla -
O can-tar do ser-tão ri - fle_a pon-ta - do Vi - nha ma-lhar meu cor -

Contém Fá natural - b6

4 Bm7(b5) Am C G E Am C

nal-to pe-dre-go - so Cam-ba-le-an-do ce - go_a sol do aca - so Vi o mu-do ru-gir
po fu-ri-o so E - ra_o can-to de - men - te su-fo-ca - do Fu-gin-do dos ca-mi -

8 Bm7(b5) A7M **B** Am C F/C C

ti - gre mal-do - so E veio o so - nho_e foides-pe-da-çado Veio o so - nho_e foi E
- nhossem re-pou - so

13 Am C |1. F/C C |2. F/C C

veio o san - gue_o mar - co_i lu-mi-nado Veio o so - nho_e foi E Veio o so - nho_e foi

16 G D **C** G

A lu - ta_es tra-vi-a - da E a mi-nha grei tu - do_a pon-tava o sol

19 G G Am C

tu - do_a pon-tava o sol Fi - quei em baixo na ca - dei-a que es - ti - ve_e que me a -

23 G Em7 G/D |1. D7 |2. Cm

- cho a so - nhar e can-tar Sem lei nem Rei Rei

Figura 10 - Transcrição "A Infância" de David Cruz⁴³

⁴³ Gravação de esboço, em ensaio: [A Infância - David Cruz \(22/07/2020\)](#)

Leandro

Tabela 8

Decisões criativas na “Infância” de	Leandro Maia
Nível de modificação no poema	Alto - alterou a forma, pessoa do discurso, acrescentou e tirou palavras e frases.
Tonalidade/Modo	Lá menor, com predominância Menor Harmônica
Fórmula de compasso	4/4
Número de compassos	36 compassos
Andamento e Caráter	100bpm - Belicoso
Número de partes e Forma	Duas partes ⁴⁴ - Intro A Ponte A Ponte B
Extensão melódica	De Si2 a Mi4
Referência/estímulo externa(o)	Ritmo de Maracatu
Documentação	Anexo H - Leandro Maia - Google Drive

Leandro Maia compôs sua canção modificando o poema, trocando a pessoa do discurso e modificando, adicionando ou excluindo palavras e frases. O acompanhamento rítmico-harmônico é baseado em um Maracatu.

Sem lei nem rei fui arremessado	E veio o sonho e foi despedaçado
Bem menino a um planalto pedregoso	E veio o sangue iluminado
Cambaleando, cego, ao som do acaso	Tudo apontava o sol!
Vi o mundo a rugir, tigre maldoso!	E eu aqui em baixo
E o cantar do sertão, rifle apontado	Na cadeia em que me acho
Malhando meu corpo, furioso	Alguém
Num canto demente sufocado	Sem lei nem Rei!
Rugindo caminhos sem repouso	Alguém
	Sem lei nem Rei!

⁴⁴ Considero duas partes pois a Introdução e as Pontes instrumentais são iguais, e também são a base da seção “A”.

A Infância Leandro

Transcr.: Paulo Vitor Freitas

Música: Leandro Maia

Afinação: DADGBE

Letra: Inspirada no soneto
"A Infância", de Ariano Suassuna

Intro
♩ = 100

Sem lei nem rei fui ar-re-mes-sa - do me-ni-ho_a_um pla-nal-to pe-dre - go -
so cam-ba-le-an-do ce-go_ao som do_a_ca - so e_o mun do_a ru - gir ti-gre mal-do -
so can-tar do ser - tão ri-fle_a_pon-ta - do Ma-lhan-do seu cor-po fu-ri - o -
so num can-to de men-te su - fo-ca - do ru-gin-do ca-mi-nhos sem re - pou - so
E vei - o so - nho_e foi des-pe-da - do_e_veio o san - gue_i-lu-mi-na - do
Tu-do_a_pon-ta-va_o_sol E eu a-quem bai - xo na ca-dei -
a_em que me a - cho Al - guém a-quem bai - xo na ca-dei - a_em que me a - cho Al -
guém Sem lei nem Re - ei - Al - guém Sem lei nem Rei

Figura 11 - Transcrição⁴⁵ de "A Infância" - Leandro Maia⁴⁶.

⁴⁵ Partitura completa no Anexo H

⁴⁶ Gravação de esboço, em ensaio WebConf: [A Infância - Leandro \(22/07/2020\)](#)

Pedro

Tabela 9

Decisões criativas na “Infância” de	Pedro Kowalski
Nível de modificação no poema	Nenhuma modificação
Tonalidade/Modo	Lá menor, com predominância Menor Natural (Eólio) e Menor Harmônica.
Fórmula de compasso	4/4
Número de compassos	40 compassos
Andamento e Caráter	90bpm - Heróico/Aventureiro
Número de partes e Forma	Três partes ⁴⁷ - Intro A Ponte B C Ponte C Coda
Extensão melódica	De Sol2 a Lá3
Referência/estímulo externa(o)	Nenhuma explicitada pelo compositor
Documentação	Anexo I - Pedro Kowalski - Google Drive

Pedro Kowalski compôs sua canção após ouvir todas as outras versões dos participantes, o que representa uma dificuldade a mais, já que os outros participantes não tinham referências sonoras a partir do soneto.

Pedro foi o único participante que não fez nenhuma alteração no texto original de Ariano Suassuna, nem mesmo repetições. A letra e a forma da canção podem ser vistas na figura 12.

⁴⁷ Considero três partes pois a Introdução, Pontes instrumentais e Coda são iguais, e também são a base da seção “A”.

A Infância Kowalski

Transcr.: Paulo Vitor Freitas

Música: Pedro Kowalski
Letra: Soneto "A Infância"
de Ariano Suassuna

$\text{♩} = 90$ **INTRO** **A**

Dm/A Am7 Dm/A Am7 Dm/A Am7 F E7 E7/G# Am7

Sem lei nem rei me via-rre-me-ça-do bem me-ni - no_aum pla - nal - to-pe-dre-go - so__

9 Dm/A Am7 Dm/A Am7 Dm/A Am7 F E7 E7/G# Am7 **Intro**

Cam-ba-le-an - docego_ao soldo_acaso viomun-doru-gir ti-gremal-do - so__

17 **B** C/G C/B F/A C/G C/B F/A C/G C/B₃ F/A Bø Dø E7 Am7

O can-tar dos er-tão__ rifle_apon-ta - do vi-nha ma-lhar meu cor - po fu - ri-o-so

21 C/G C/B F/A C/G C/B F/A C/G C/B F/A Bø Dø E7 Am7

Era_ocan-tode-men - te su - fo-ca - do ru-gin-donos ca - mi-nhossem re-pou-so__

25 **C** D/F#^{#4} E/G# Am7 Gm6 C7/G D/F# E/G# Am7 Gm6 C7/G

E veio_osonho e fo ides-pe-da-ça-do eveio_osangue marco_i-lu-mi-na - do

29 F7M F#o G7 G#o **Intro** Dm/A Am7 **C** D/F# E/G#

Luta_estra - vi-a - da_emi - nha-grei__ Tudo_apon-tava_osol__

36 Am7 Gm6 C7/G D/F#₃ E/G# Am7 Gm6 C7/G

fi-queiem bai-xo na ca-dei-a emque_es ti - ve_eque me a - cho a so -

39 F7M F#o G7 G#o **CODA** Igual Intro E7 E7/G# **A**

nhar e a__ can - tar__ sem lei__ nem rei

Terça de Picardia

Figura 12 - Transcrição "A Infância" de Pedro Kowalski⁴⁸

⁴⁸ Gravação de esboço, em ensaio WebConf: [A Infância - Pedro \(05/08/2020\)](#)

A Infância: Processos Comuns e Particularidades

Em todos os casos, nas canções da “Infância”, ritmos e/ou aspectos melódicos ligados à cultura nordestina estiveram presentes: David partiu da gaita de boca de João Grilo no “Auto da Compadecida” (2000), fazendo referência direta ao ritmo do Baião⁴⁹ tocado na cena, por exemplo. Já no meu caso, o ritmo, implícito ao acompanhamento, surgiu intuitivamente, sem que eu tivesse consciência do mesmo, assim como o modo mixolídio na melodia. Myro Rizoma escolheu utilizar o modo mixolídio em sua canção. Nas palavras do cantautor: “pensei em Suassuna, tinha que pensar no mixolídio, pra ser regional” (MYRO em WebConf, 22/07/2020), e como já foi mencionado, utilizou a mistura dos modos lídio e mixolídio, que caracterizam o chamado “modo nordestino” (RIBEIRO, 2014, p. 320).

Na tabela 10, de comparação de decisões criativa em “A Infância”, podemos ver as diversas semelhanças e as diferenças entre as sete canções apresentadas. O modalismo ocorre, em algum nível, em todas as canções, caracterizando elementos ligados às culturas nordestinas ou não. Por questão de tempo, não tratarei de maneira mais profunda a utilização do modalismo e sua relação com a música popular brasileira, assim como a presença do mesmo nas versões de “A Infância”. O assunto foi estudado mais detalhadamente por Vicente Samy Ribeiro em sua dissertação “O Modalismo na Música Popular Urbana no Brasil” (2014), onde cita, entre outros(as) autores(as), Ermelinda Paz, José Miguel Wisnik e José Ramos Tinhorão, abordando a música popular brasileira com foco no uso do modalismo pelos artistas estudados.

⁴⁹ Ver seção “B”, compassos 11 a 17, na figura 10 ou Anexo “G”.

Tabela 10 - Comparação de decisões criativas em “A Infância”

Decisões criativas na “Infância” de	David	Paulo	Myro	Murilo	Bernard	Leandro	Pedro
Nível de modificação no poema	Médio	Médio	Médio	Médio	Baixo	Alto	Nenhuma
Tonalidade/Modo	Lá Menor Dó Maior Sol Maior	Dó Mixolídio	Lá Mixolídio/ Lídio - Modo nordestino	Mi Mixolídio	Sol Maior	Lá Menor - Harmônico	Lá Menor - Eólio/ Harmônico
Fórmula de compasso	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
Número de compassos	28	82	27	39	20	36	40
Número de partes	3	4	3	4	1	2	3
Andamento em bpm	90	100	60	60	100	100	90
Caráter	Aventureiro	Meditativo /Mântrico	Lírico	Misterioso /Tenso	Lírico	Belicoso	Aventureiro / Heróico
Extensão melódica	Mi3 a Mi4	Sol2 a Sib3	Fá#2 a Lá4	Sol2 a Sol3	Dó3 a Ré4	Si2 a Mi5	Sol2 a Lá3
Referência/estímulo externa(o)	O Auto da Compadecida	Ritmos Bombo Leguero	Modo Nordeste	x	x	Maracatu	x
Documentação	Anexos Infância(s) - Google Drive						

Escolhas enunciativas - Elisões

Como seria possível prever, algumas escolhas entoativas foram identificadas em todos os participantes, particularmente àquelas ligadas à escansão⁵⁰ do poema, realizando as devidas elisões. A elisão ocorre quando duas letras e/ou sílabas de palavras da letra da música são articuladas na mesma nota da melodia. Todos os cantatores, com algumas exceções, fizeram as elisões nos mesmos pontos

⁵⁰ Exercício de contagem das sílabas poéticas, que une as vogais entre as palavras em uma só sílaba

Nos trechos: “menino a um”, “cego, ao Sol do Acaso” e “Rifle apontado” todos os cantautores fizeram elisão, com exceção de Bernard na segunda frase. A tabela 11 ilustra os trechos com elisões e os compositores que realizaram cada uma delas:

Tabela 11 - Elisões em “A Infância”

Trecho do Soneto com elisões	Apareceu nas canções de
menino-a-um	Todos
cego-ao sol do-acaso	Todos, exceto Bernard
rifle-apontado	Todos ⁵¹
Era-o Canto demente	Todos, exceto Leandro
E veio-o Sonho-e foi despedaçado!	Todos, exceto Paulo
E veio o Sangue-o marco-iluminado ⁵²	Todos
a luta-extraviada-e-a minha grei!	Todos, exceto Leandro
Tudo-apontava-o Sol!	Todos, exceto Paulo
Cadeia que-estive-e-em que me acho ⁵³	Todos, exceto Leandro

Vale ressaltar que as elisões destacadas na tabela ocorreram de maneiras diferentes em cada canção. Por exemplo, Murilo e Pedro realizaram a elisão apenas no trecho: “marco-iluminado”, enquanto David e Myro realizaram as duas elisões destacadas, na frase completa. Pequenas exceções fogem à regra das elisões nas versões musicadas do soneto “A Infância”, caracterizando procedimentos típicos da canção popular: a relação sílaba-nota, com poucos melismas; e a confluência entre fala e canto. As elisões também podem ser vistas, marcadas em verde, nas figuras 6 a 12.

4.2 Segundo caso: dois Motes, uma canção

A canção “Coisa Qualquer” reuniu dois motes: “Inservíveis” e “outra coisa qualquer”, frase que surgiu durante as conversas do grupo e foi escolhida numa

⁵¹ A partir deste ponto não considero Bernard, que musicou apenas a primeira estrofe do poema.

⁵² No caso de Leandro Maia a elisão ocorre em “sangue-iluminado”

⁵³ Em alguns casos, na letra, a frase foi modificada para “Cadeia em que estive [...]” e também houve elisão.

busca por expressões coloquiais ou fórmulas entoativas que apresentassem potencial cancional. O Mote “Inservíveis” surgiu no dia em que as canções compostas a partir do Mote “outra coisa qualquer” foram apresentadas, a partir de uma encomenda.

Inservíveis

“Inservíveis” é um projeto de espetáculo do “Tatá - Núcleo de Dança-Teatro da UFPel⁵⁴”, que tem como ponto de partida para criação a utilização de materiais do setor de inservíveis da Universidade, para onde vão os móveis e demais objetos que já não estão mais em uso, ou estão danificados, para serem descartados. A ideia surge, então, como uma encomenda, para a trilha sonora do espetáculo. No dia 19 de Agosto de 2020, via *Whatsapp*, Leandro propôs o tema "Inservíveis" como Mote para o grupo.

A Roda de Cantatores e Cantadoras aqui demonstra outro desdobramento: o agenciamento, funcionando também como uma incubadora cultural, lançando cantatores e cantadoras no cenário local ao produzir material musical e artístico. Neste caso, se relaciona com a proposta de López-Cano e Opazo (2014, p. 171) de planejamento de novas ações⁵⁵. Produzimos, então, o videoclipe “Três Canções Inservíveis” (NuC, 2020)⁵⁶, com as canções “Coisa Qualquer”, “Objetos, Pensamentos” e “Réveillon”.

“Objetos, Pensamentos” (Anexo K) é uma canção de Myro Rizoma e Bernard Rerhemann, composta dentro do Núcleo e o para atender à proposta dos "Inservíveis". A canção também passou por um processo de mentoria em grupo, já que todas as fases de seu processo de composição foram trazidas à Roda. Além disso, a letra da parte final da canção foi criada e discutida coletivamente, através do *Whatsapp*.

"Réveillon" (Anexo J) é uma canção coletiva do Núcleo que surgiu de um *groove*⁵⁷ em compasso 5/4 proposto por Leandro, uma criação já pensada para o espetáculo do Tatá, com a intenção de romper padrões de contagem característicos da dança provenientes de compassos pares. Após a apresentação ao grupo,

⁵⁴ Ver: [TaTá - Núcleo de Dança Teatro \(grupotata.blogspot.com\)](http://TaTá - Núcleo de Dança Teatro (grupotata.blogspot.com))

⁵⁵ Ver A Roda como Pesquisa Artística, seção 2.

⁵⁶ [NuC - Três Canções Inservíveis. Facebook NUMP](#)

⁵⁷ Nesse caso, caracterizo *groove* como uma sequência harmônica original com ritmo e levada também originais e específicos.

Leandro enviou um áudio através do *Whatsapp* improvisando uma melodia vocal em cima da levada e, a partir desse esboço, David Cruz escreveu uma letra inicial para a canção. Posteriormente, em reunião via WebConf em 7 de Outubro de 2020, uma segunda parte e um refrão foram compostos coletivamente pelo grupo, finalizando a canção.

O videoclipe foi produzido após a finalização das canções, com arranjos colaborativos e gravações caseiras dos participantes. A produção de áudio e vídeo foi feita por Myro Rizoma e o videoclipe integrou a programação cultural da 6ª SIIPE, Semana Integrada de Inovação, Ensino, Pesquisa e Extensão, da Universidade Federal de Pelotas.⁵⁸

Algum tempo depois, já em 2021, o vídeo ainda gerou desdobramentos, resultando num convite para o projeto “Canteiro Aberto EnCena”, promovido pelo Instituto Biapó, que propõe a interação da comunidade pelotense e dos artistas locais com a restauração do Theatro Sete de Abril, que está sendo realizado pela Construtora Biapó, sediada na cidade de Goiânia e responsável pelo restauro do Museu Nacional/RJ, dentre outros projetos ligados ao Patrimônio Cultural. O convite também foi feito com intuito de apresentar jovens artistas, “herdeiros do teatro”, nas palavras da produtora que fez a proposta. O Sete de Abril é patrimônio histórico da cidade de Pelotas, RS, e foi o primeiro teatro construído no Rio Grande do Sul, em 1834⁵⁹. O Canteiro Aberto EnCena já tem seis edições e, no momento de escrita deste trabalho, as gravações para o projeto já haviam sido realizadas, mas o vídeo ainda não havia sido lançado no canal da Construtora, com abrangência nacional.⁶⁰

Coisa qualquer, a canção

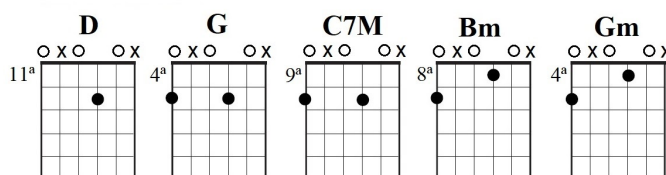
No dia 26 de agosto de 2020, as canções compostas a partir do Mote Inservíveis seriam apresentadas na Roda. Eu não havia composto para o Mote anterior, “outra coisa qualquer” e, até o dia 25, não havia feito minha composição para o Mote Inservíveis. A fim de contribuir com a Roda e ampliar o compartilhamento de processos criativos com o grupo, por influência de Bernard Rehmann, compus, a partir da mistura dos dois Motes, a canção “Coisa Qualquer”, apresentada no dia 26.

⁵⁸ Disponível também em: [6ª SIIPE UFPEL | REVISTA CULTURAL 27/11](#)

⁵⁹ Mais informações em: [... Theatro Sete de Abril ... \(teatrosetedeabril.com.br\)](#)

⁶⁰ [Canteiro Aberto - Playlist - YouTube](#)

Durante as semanas anteriores à composição eu estava praticando repertórios que utilizavam a afinação “DADGAD” no violão, comumente utilizada, porém, não é o padrão do instrumento e consiste em afinar as cordas com as notas Ré, Lá, Ré, Sol, Lá e Ré, que evidencia a sonoridade de um acorde de Ré suspenso, contendo apenas fundamental (Ré), quinta (Lá) e quarta justa (Sol). As canções eram “Ninguém Nem Eu”, “Deixe Estar” e “Interior” (DADF#AD) de Tó Brandileone, e “Livros no Quintal” (DADGAE) de Vitor Ramil, e todas utilizam de técnicas simples ao violão, aproveitando as novas sonoridades possibilitadas pela afinação, com formas de acordes comuns, assim como explorando cromatismos e formas que evidenciam as cordas soltas. A canção “Interior”, por exemplo, utiliza apenas os acordes ilustrados na figura 13 em sua primeira seção.



Afinação: DADF#AD

Figura 13 - Acordes seção “A” de “Interior”, Tó Brandileone

Os acordes de “Livros no quintal”, de Vitor Ramil (figura 14), explora também as cordas soltas, utilizando a afinação DADGAE, além do baixo cromático.

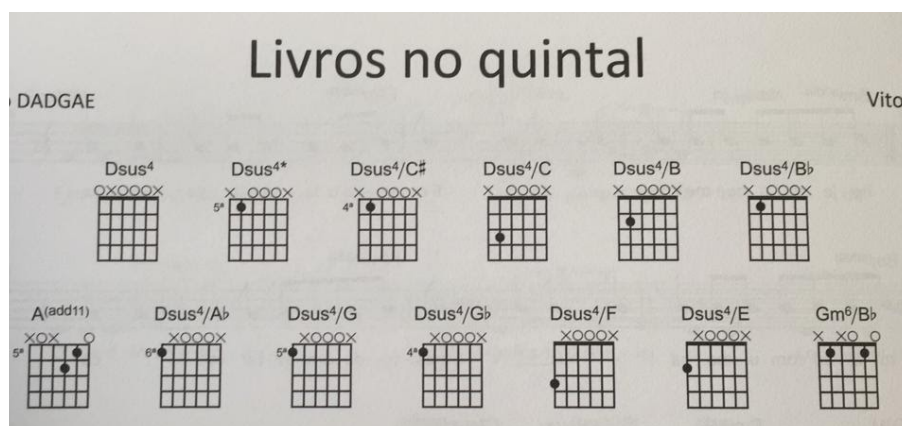


Figura 14 - Acordes em “Livros no quintal”, de Vitor Ramil. (fonte RAMIL, 2013)

Com o violão afinado em DADGAD por conta do repertório, compus a base rítmico-harmônica da canção. A urgência da composição me fez recorrer a elementos simples tecnicamente e uma análise posterior demonstrou a utilização de

movimentos idiomáticos do violão, no dedilhado e na articulação rítmica. Talvez principalmente influenciado pelos dedilhados de Vitor Ramil, tenho a tendência a criar acompanhamentos em compassos compostos, geralmente o 6/8. Os acordes utilizados (figura 15) demonstram explícita semelhança com as formas de acorde das figuras 13 e 14.

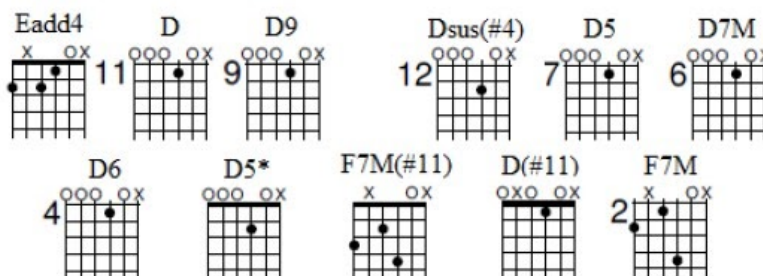


Figura 15 - Acordes da canção “Coisa Qualquer”.

A partir da base de acompanhamento, então, criei a melodia e a letra da canção, simultaneamente. A letra sofreu algumas alterações e adaptações, assim como a melodia, porém a estrutura inicial permaneceu sem grandes adaptações. Já com a intenção de uma canção com a temática dos “Inservíveis”, escolhi utilizar a frase “outra coisa qualquer” como mote poético e frase sobre a qual toda a letra da canção orbitaria. A figura 16 é o primeiro manuscrito da letra, que ilustra inclusive opções diferentes de palavras em alguns versos.

A letra propõe pensamentos acerca da utilidade das coisas, objetos, das pessoas, das ações e da arte em si, do ato de criar. A canção traduz a ideia de que nem todas as coisas ou ações precisam servir para alguma coisa, no sentido de gerar conhecimento ou capital material e/ou financeiro, lançando o olhar sobre a importância das coisas ditas “inúteis” ou “inservíveis”.

Sem a busca por um sentido literal no texto, mas sim pela multiplicidade de significados, utilizei o Mote “outra coisa qualquer” como um representante do que é “inservível”, relacionando a própria criação da canção com uma coisa inservível. Utilizei também da relação entre as palavras e consoantes, frases como “Sirva a um desserviço qualquer/Inservível ao próprio desfazer”, por exemplo, foram construídas a partir da ideia do “servir”, buscando palavras onde o som da letra “s” fosse evidenciado.

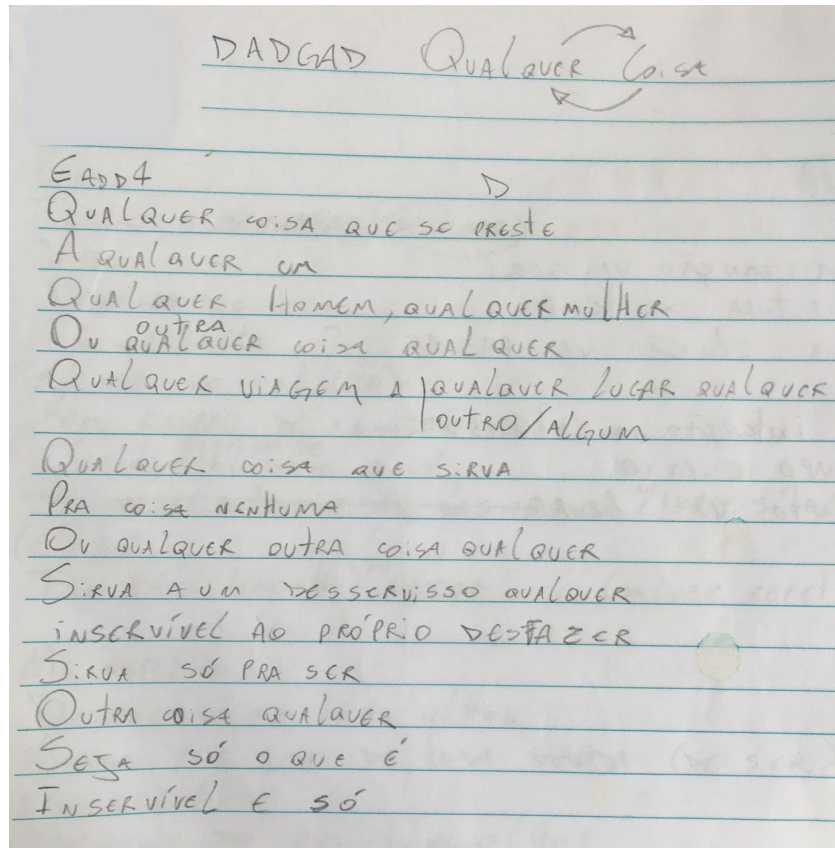


Figura 16 - Manuscrito da primeira versão de "Coisa Qualquer". 26/08/2020

Vale ressaltar que a apresentação da canção ao grupo foi parte decisiva do processo criativo desta canção, decisões acerca de letra, forma e melodia foram experimentadas, discutidas e decididas a partir da performance.

Fases do processo criativo

Na tabela 12, retirada do artigo "Qualquer Coisa Inservível: processos criativos em composição de canção" (FREITAS e MAIA, 2020, p.3) podemos ver as fases do processo criativo de "Coisa Qualquer", a partir do Modelo de Sistema Criativo (CSIKSZENTMIHALYI, 2014): preparação, incubação, insight, elaboração e avaliação.

Tabela 12 - Processos Criativos de "Coisa Qualquer" com base em Csikszentmihalyi, 2014. (FREITAS e MAIA, 2020, p.3)

Data	Roda Virtual - Atividades	Acontecimentos Diversos/Interferências	Etapas dos Processos Criativos (CSIKSZENTMIHALYI, 2014)
05/08	Proposta do mote "outra coisa qualquer"	Processo de imersão em materiais de leitura, músicas e reuniões, desde o mês de Junho, referente a Projetos e Disciplinas sobre Canção. Não houve composição de canção inédita nesta semana. Enfoque no estudo de repertório.	Preparação
19/08	Apresentação das composições a partir do mote "outra coisa qualquer" pelos colegas da Roda. Proposta do Mote "inservíveis" para a próxima semana. Apresentação de outra canção de temática livre, composta anteriormente.	Estudo canções em afinação DADGAD: <i>Ninguém nem eu</i> ; <i>Deixe Estar</i> ; e <i>Interior</i> (DADF#AD). Todas gravadas pelo grupo 5 à Seco (Compositor: Tó Brandileone)	Preparação
25/08	x	Conversa com o colega Bernard Reherrmann, sobre composição de canções. Minha última composição havia sido musicar o soneto "A infância", no dia 19 de Junho de 2020	Incubação
26/08 Manhã	x	Composição; Manuscrito; Gravação no celular (com melodia errada). O violão estava afinado em DADGAD; Por conta das músicas citadas no dia 05/08	Insight/ Elaboração/
26/08 Tarde	Apresentação ao grupo (a tarde).	Toquei duas vezes, na segunda variei a melodia, testando caminhos "ao vivo". Tive que ouvir os áudios mais de uma vez para lembrar a melodia antes de tocar	Elaboração/ Avaliação
02/09	Segunda apresentação da Canção ao grupo (com participação de integrantes que não estavam antes)	Havia planejado uma introdução, com definição de estrutura, já cantava com mais certeza e decisões finais tomadas	Elaboração/ Avaliação
05/09	x	Criação da primeira versão em Partitura, no formato de <i>Lead Sheet</i> (partitura de música popular com melodia, letra e harmonia). Definição e descoberta de figuras rítmicas; fórmula de compasso; tonalidade; região da melodia; divisão de partes; acordes utilizados, e como cifrá-los. (Podem surgir, também, decisões de arranjo)	Produção e Publicação

As cinco etapas do processo criativo presentes na tabela 12 foram descritas por Csikszentmihalyi (1997, p. 79-81): 1) preparação, quando, conscientemente ou não, nos tornamos imersos em um conjunto de questões e/ou problemas que são interessantes e despertam curiosidade; 2) incubação, quando ideias e conexões são feitas inconscientemente, e tendem a gerar conexões incomuns, que não seriam

possíveis em um processo planejado de resolução de problemas; 3) *insight*, quando as conexões conscientes e inconscientes se conectam e a resolução para um problema surge; 4) avaliação, quando avaliamos a própria ideia/*insight* e decidimos se vale a pena desenvolvê-la; 5) elaboração, é a fase mais trabalhosa do processo, onde se desenvolve os *insights* validados.

Csikszentmihalyi (1997) destaca que esses processos não ocorrem de maneira linear e "às vezes a incubação dura anos; às vezes algumas horas. Por vezes uma ideia criativa inclui um grande *insight* e inumeráveis pequenos *insights*." (CSIKSZENTMIHALYI, 1997, p. 81)⁶¹. Ou seja, além de não lineares, os processos criativos podem ocorrer de diversas formas, dependendo de diversos fatores.

Como podemos ver na tabela 12, algumas fases do processo criativo ocorreram simultaneamente e, vale ressaltar, que o processo de conscientização desse processo revela aspectos antes não acessados como, por exemplo, a duração das fases de preparação ou incubação, que permitem que o *insight* ocorra tão rapidamente, já que a canção foi composta em uma manhã e sua forma e letra permaneceram muito semelhantes ao que foi criado inicialmente. Da mesma forma, a percepção sobre a complexidade da fase de elaboração, que atravessou a fase de composição, arranjo e novas mudanças da canção. As fases descritas por Csikszentmihalyi (1997), então, também demonstram as dimensões não abstratas do processo criativo, que envolvem planejamento, pesquisa e trabalho.

⁶¹ Tradução minha. Original: "Sometimes incubation lasts for years; sometimes it takes a few hours. Sometimes the creative idea includes one deep insight and innumerable small ones."

5. Considerações Finais

Pessoa qualquer: processos permanentes

O processo criativo de “Coisa Qualquer” ultrapassou a publicação da canção em artigo e videoclipe, durando até a escrita deste trabalho. Aqui, podemos ver a dimensão colaborativa e social abarcada pelo trabalho do grupo.

No dia 4 de Janeiro de 2021, a cantora Lise Peres, que integrou o videoclipe “Três Canções Inservíveis” (NuC, 2020), chamou a atenção do grupo para o terceiro e quarto versos da canção “Coisa Qualquer”. Na mensagem, Lise disse que “a construção da frase acabou por colocar ‘mulher’ e ‘coisa’ na mesma categoria. [...] [e isso] serve *pra* refletir sobre como essas questões de objetificação da mulher são estruturais” (LISE PERES em mensagem de Whatsapp 04/01/2021). Então, a justaposição das palavras “coisa” e “mulher”, no contexto de uma sociedade machista e patriarcal, contribuía para o imaginário da objetificação sofrida pelas mulheres. Cabe, ainda, salientar que o fato não havia sido notado por nenhum membro masculino do grupo, e que Lise demorou para sentir-se confiante para expressar seu incômodo com a canção, expressando somente em janeiro um desconforto sentido ainda em novembro, período de produção para o SIIPE.

Os versos a que Lise se referiu, da canção “Coisa Qualquer”, como ela mesma apontou, não foram propositalmente criados para reforçar ou representar o papel de “coisa” ou “objeto” da mulher perante a sociedade, mas funcionam como uma manutenção das estruturas patriarcais e machistas em que vivemos. E me senti na obrigação de modificar a letra da canção, pois me enxerguei como um agente desta manutenção naquele momento.

A solução textual para essa questão foi rapidamente sugerida por Leandro Maia no WhatsApp, e é simples: trocar a palavra “coisa” no quarto verso, pela palavra “pessoa”. Porém, a simplicidade da solução musical e poética para a letra faz um contraponto com a complexidade das relações de gênero e as perpetuações de estrutura de poder que se dão ao nosso redor. Além disso, a modificação dessa palavra trouxe diversidade ao discurso musical.

Esta questão está diretamente ligada às relações de gênero, estrutura de poder e privilégio masculino na sociedade. De acordo com Lise, essa parte da letra acaba por remeter a situação de “coisificação” sofrida pelas mulheres. Raewyn

Connel (2015, p. 48) define gênero como “a estrutura de relações sociais que se centra sobre a arena reprodutiva e o conjunto de práticas que trazem as distinções reprodutivas sobre os corpos para o seio dos processos sociais.” Ou seja, o gênero é socialmente construído, e também “diz respeito ao jeito com que as sociedades humanas lidam com os corpos humanos” (CONNEL, 2015, p. 48). No texto de Raewyn Connel (2015), “A questão do gênero”, temos diversos exemplos dos papéis atribuídos ao gênero e a relação disso com as estruturas de poder na sociedade, os “arranjos de gênero” também são “fontes de injustiça e dano.” (*Idem*, 2015, p. 43).

A partir desta breve discussão, pode-se refletir sobre essas manutenções de estruturas de poder na sociedade e os papéis que cabem a cada indivíduo na luta contra essas estruturas também através da produção artística. E a forma como expressamos sem querer estruturas sociais em nossas criações. Além disto, percebe-se a dimensão social possibilitada pelo trabalho colaborativo do NuC e o valor desse trabalho ser genuinamente colaborativo. Neste sentido, o campo que se abre a partir de uma discussão pontual também é evidenciado, apenas a mudança de uma palavra na canção gera um campo frutífero de elaboração e investigação acerca dos papéis que desempenhamos em nossas práticas artísticas, sociais e profissionais.

A presença de Lise Peres, Lorena Fontes e Helena Silva na Roda, é fundamental para a diversificação dos olhares e interpretações sobre o universo da canção e sobre as convivências e relações sociais, no geral. Penso que a intervenção de Lise, além de proporcionar um novo olhar sobre a canção “Coisa Qualquer” pôde influenciar meus processos criativos daquele momento em diante, e chamar atenção sobre a importância de uma construção coletiva dos saberes.

Por fim, a mudança na canção ocorreu, e a possibilidade de gravá-la com a nova letra foi possível graças ao projeto citado anteriormente, “Canteiro Aberto EnCena”. No sétimo vídeo⁶² do projeto do Instituto Biapó a canção foi gravada ao vivo por Lise Peres, Myro Rizoma, David Cruz e músicos convidados, com um novo arranjo, contendo vozes, violões e baixo elétrico. As outras canções do projeto Inservíveis também foram gravadas, além de uma canção de Lise Peres. Uma versão Demo caseira de Coisa Qualquer, em formato voz e violão, também está disponível no anexo L.

⁶² Disponível em: [Canteiro Aberto EnCena VII - Coisa Qualquer em 41min50s](#)

Processos individuais-coletivos: a contribuição do NuC na minha produção

As experiências no Núcleo da Canção UFPel e na Roda de Cantatores e Cantadoras, além das perspectivas teóricas e metodológicas exploradas neste trabalho, transformam, modificam e trazem novos entendimentos acerca de composição de canção e processos criativos para seus participantes. Questões de ordem teórica, prática, pessoal, social, entre outras, são exploradas, além da possibilidade do grupo funcionar como uma mentoria e possibilitar, por exemplo, processos de triagem de materiais criativos. Na Roda, a canção é objeto de estudo e apreciação, e sua dimensão colaborativa gera diversificações que, em processos individuais, não seriam possíveis.

As minhas experiências criativas em composição foram transformadas durante minha participação no Núcleo da Canção, desde sua criação, em 2019, até as experiências atuais. Além da criação de material e produção de novas canções, possível através das parcerias e conexões formadas dentro do grupo, os processos criativos individuais também são afetados. Conceitos e ferramentas composicionais são acessadas a partir dos participantes, não só baseados em materiais e conhecimentos teóricos, mas nas experiências e soluções criativas trazidas por cada um. As possibilidades se expandem quando pensamos nos desdobramento das ações de pesquisa e extensão do grupo, dentro do meio acadêmico e, também, na perspectiva do mercado de trabalho e inserção dos artistas da Roda na cena artística local.

No decorrer deste trabalho, pude expor alguns dos conceitos e métodos trabalhados pelo Núcleo da Canção UFPel e mais especificamente, a Roda de Cantatores e Cantadoras. A perspectiva metodológica das dinâmicas da Roda pode expandir os objetivos iniciais do trabalho, permitindo que, a partir delas, eu pudesse compreender o funcionamento e organização do grupo, para então estudar seus processos criativos.

O levantamento dos processos criativos destacou aspectos gerais e específicos de cada uma das composições, tanto no estudo comparativo das canções compostas a partir do soneto “A Infância” de Ariano Suassuna, quanto na análise da canção “Coisa Qualquer”. O objetivo aqui foi contextualizar, documentar, registrar e apresentar os meios pelos quais, colaborativamente, chegamos aos resultados apresentados, as canções em si. A documentação e registro dos

processos foi possível em diversos níveis, através de materiais, links e mapeamentos de arquivos.

Pude, também, aprofundar conceitos e perspectivas teóricas trabalhadas no Núcleo, assim como aplicar o “estímulo inicial” (BENNETT, 2012, p. 154), o Mote e o “songwriting *circle*” (SCOTT, 2017, p. 192) nos recortes aqui apresentados e demonstrar como lançamos mão destes conceitos na prática.

Por fim, a proposta final deste trabalho é a continuidade dos processos aqui iniciados e apresentados, que são passíveis de aprofundamentos e desdobramentos diversos, desde as propostas metodológicas e teóricas, até os estudos em processos criativos e análises de canção. O Núcleo da Canção UFPel está em constante construção e acredito que, tanto nos âmbitos artísticos, práticos, de pesquisa e extensão, a continuidade do trabalho colaborativo pode gerar ainda muitos frutos.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Francisco. **Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

ÁVILA, Murilo; KOWALSKI, Pedro Silveira; MAIA, Leandro Ernesto. Núcleo da Canção: Todos na Mesma Roda. **Anais do VI Congresso de Extensão e Cultura**, Pelotas, UFPEL, 2019. Disponível em: [Anais 2019 | VII CEC \(ufpel.edu.br\)](https://www.ufpel.edu.br/anais/2019/vii-cec/)

BENNETT, Joe. *Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams*. In: COLLINS, D, ed. **The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process**. SEMPRE Studies in the Psychology of Music. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. 12, p. 139–169.

BENNETT, Joe. **Constraint, creativity, copyright and collaboration in popular songwriting teams**. Universidade de Surrey, Reino Unido, 2014. p. 3.

CHICO E JOÃO GRILO - Morte de severino e João Grilo. Cena de “O Auto da Compadecida”, 2000. Disponível em: <[\(3\) Chico e joao grilo - morte de severino e joao grilo - YouTube](#)> Acessado em Junho de 2021. Minutos 1:48-2:27

CONNEL, Raewyn. 2015. A questão do gênero. In: _____. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos. Págs. 29-49.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **The systems model of creativity: the collected works of Mihaly Csikszentmihalyi**. Dordrecht: Springer, 2014. p. 73-225.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow and the psychology of discovery and invention**. Nova Iorque, EUA: HarperPerennial, v. 39, 1997. p. 79-81

FREITAS, Paulo Vitor Santos; MAIA, Leandro Ernesto. Qualquer Coisa Inservível: Processos Criativos Em Composição de Canção. **Anais do XXIX Congresso de Iniciação Científica**, Pelotas, UFPEL, 2020. Disponível em: [Anais 2020 | XXIX CIC \(ufpel.edu.br\)](https://www.ufpel.edu.br/anais/2020/xxix-cic/)

FUMAGALLI, Dirceu; SANTOS, João Marcelo Pereira dos; BASUALDO, Maria Esther. O que é sistematização. **Uma pergunta. Diversas respostas**. São Paulo: Dezembro, 2000.

JARA, Oscar et al. **Para sistematizar experiências**. Tradução de: Maria Viviana V. Resende. 2. ed., revista – Brasília: MMA, 2006.

JARA, Oscar. **Orientações para Sistematizar Experiências**. San José de Costa Rica: Alforja, 1994. Tradução de Dénia Claudino, Cidac. 2011.

JÚNIOR, Carlos Newton. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Editora Universitária UFPE, 1999.

LENINE. De onde vem a canção. Rio de Janeiro: Universal: 2018. Disponível em: <[\(3\) Lenine - De Onde Vem A Canção \(Ao Vivo\) - YouTube](#)> Acesso em Maio de 2021.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: ESMUC. v. 1, 2014.

MAIA, Leandro Ernesto. **Poetics of song: songwriting habitus in the creative process of Brazilian music**. 2019. Tese de Doutorado. Bath Spa University.

MCINTYRE, Phillip. **Creativity and Cultural Production: An Interdisciplinary Approach to Understanding Creativity Through an Ethnographic Study of Songwriting**. *Cultural Science Journal*, v. 1, n. 2, 2008.

MCINTYRE, Phillip. *The systems model of creativity: Analyzing the distribution of power in the studio*. **Journal on the art of record production**, v. 3, 2008.

MICHELON, Francisca Ferreira; BANDEIRA, Ana da Rosa (org.) **A extensão universitária nos 50 anos da Universidade Federal de Pelotas**. Pelotas : UFPel. PREC; Ed. da UFPel, 2020. p. 193-207

NÚCLEO DA CANÇÃO, Três Canções Inservíveis. 2020. Disponível em: [Núcleo de Música Popular UFPel - Núcleo da Canção - Três Canções Inservíveis | Facebook](#)

O AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 2000.

RAMIL, Vitor. **SongBook Vitor Ramil**. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2013. 312 p.

RIBEIRO, Vicente Samy. **O modalismo na música popular urbana do Brasil**. 2014. 336 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SCOTT, Jo Collinson. *Defeating the Muse, Advanced songwriting pedagogy and creative block*. In: SMITH, G. D.; MOIR, Z.; BRENNAN, M.; RAMBARRAN, S. e KIRKMAN P. **The Routledge Research Companion to Popular Music Education**. Inglaterra: Routledge, 2017, 16. p. 190-202.

SILVA, Helena Spiassi. Entendendo o KPOP: padrões musicais a partir do Modelo Bennett. In: VASCONCELOS, Adaylson Wagner S.; VASCONCELOS, Thamires. Nayara. S (org). **Linguísticas, Letras e Artes e As Novas Perspectivas dos Saberes Científicos Vol. 2**. Ponta Grossa, Paraná: Atena Editora. 2020. p. 233-237

SPERB, Guilherme. Núcleo da canção Ufpel: “cancionando a academia”. **Anais do XXIX Congresso da ANPPOM (2019)**. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5989/2371>. Acesso em Junho de 2020.

Anexos

Menu de Anexos:

Anexo A: Tabela 1

[Tabela de Dados Composicionais - WebCofns e Whatsapp](#)

Anexo B: Papaya

[Papaya - Transcrição e Áudio de Ensaio](#)

Anexo C: Transcrição e vídeo de esboço, em ensaio.

[A Infância - Bernard Rerhemann](#)

Anexo D: Transcrição e vídeo de esboço, em ensaio.

[A Infância - Myro Rizoma](#)

Anexo E: Transcrição e vídeo de esboço, em ensaio.

[A Infância - Paulo Vitor](#)

Anexo F: Transcrição e vídeo de esboço, em ensaio.

[A Infância - Murilo Ávila](#)

Anexo G: Transcrição e vídeo de esboço, em ensaio.

[A Infância - David Cruz](#)

Anexo H: Transcrição e vídeo de esboço, em ensaio.

[A Infância - Leandro Maia](#)

Anexo I: Transcrição e vídeo de esboço, em ensaio.

[A Infância - Pedro Kowalski](#)

Anexo J: Réveillon

[Transcrições e Primeiro Áudio](#)

J1 WebConf: 09/09/2020 - Proposta Groove em 30min45s (arquivo)

J2 WebConf: 07/10/2020 - Composição Coletiva Réveillon em 29min37s
(arquivo)

J3 Letra Cifrada (Arquivo Compartilhado): [Reveillon - Documentos Google](#)

Anexo K: Objetos, Pensamentos[Transcrição](#)

K1 WebConf: 09/08/2020 - Objetos, Pensamentos - Primeiro dia, Myro Rizoma (arquivo)

K2 WebConf: 02/09/2020 - Objetos, Pensamentos - Segunda Parte, Bernard Rerhemann (04:55) (arquivo)

K3 WebConf: 09/09/2020 - Objetos, Pensamentos - Myro e Bernard (arquivo)

Anexo L: Coisa Qualquer[Transcrição e áudio versão DEMO](#)

L1 WebConf: 26/08/2020 - Coisa Qualquer processos e primeira vez em 11min10s (arquivo)

L2 WebConf: 02/09/2020 - Coisa Qualquer segunda vez em Roda, em 41min20s (arquivo)

Anexo M: Mote Outra coisa qualquer

WebConf: 19/08/2020 - Canções do Mote Outra Coisa Qualquer (arquivo)

Anexo N: Onde Está Você, canção em processo.

N1 WebConf: 11/11/2020 - Proposta de letra Lise Peres - Onde está você (arquivo)

N2 WebConf: 18/11/2020 - Compondo Onde Está Você (arquivo)

N3 WebConf: 18/11/2020 Chamada 2 - Compondo Onde Está Vc (arquivo)

N4 Letra Cifrada: [Letras Lise Peres - Onde Está Você](#)

Anexo O: Simplesmente Ser, canção em processo.

O1 Vídeo de referência para a composição: Movimentos - Improviso performático (Lorena Fontes) - Google Drive (arquivo)

O2 WebConf: 31/03/2021 - Composição Murilo - Lorena em 05min25s (arquivo)

O3 WebConf: 12/05/2021 - Composição Murilo-Lorena pela segunda vez em Roda, em 21min28s (arquivo)

Anexo P: [TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO](#)