



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PROMUS

ELISIO FREITAS

NÍTIDO E OBSCURO: uma nova abordagem sobre a obra de Guinga

RIO DE JANEIRO

2021

Elisio Freitas

NÍTIDO E OBSCURO: uma nova abordagem sobre a obra de Guinga

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferrer

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

FF866n Freitas, Elisio
NÍTIDO E OBSCURO: uma nova abordagem sobre a obra de Guinga. / Elisio Freitas. -- Rio de Janeiro, 2021.
46 f.

Orientador: Marcus de Araújo Ferrer.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2021.

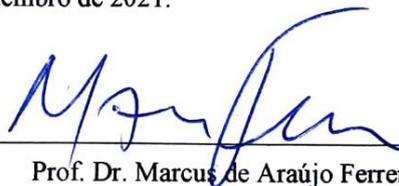
1. Guinga. 2. Guitarra Elétrica. 3. Produção Musical. I. de Araújo Ferrer, Marcus, orient. II. Título.

Elisio Freitas

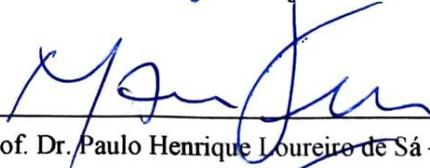
NÍTIDO E OBSCURO: uma nova abordagem sobre a obra de Guinga.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 10 de setembro de 2021:



Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferrer – UFRJ



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá – UFRJ



Prof. Dr. Marcelo Carneiro de Lima – UNIRIO

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente ao Prof. Dr. Marcus Ferrer pela valiosa orientação e paciência no acompanhamento deste trabalho. Agradeço imensamente a todos que foram responsáveis diretamente pela realização do álbum “Nítido e Obscuro”: Phillipe Batiste, Lucio Vieira e Bernardo Aguiar. Agradeço ao essencial auxílio dos amigos e excepcionais músicos Thiago Amud e Ivo Senra pelas opiniões valiosas durante a elaboração do trabalho. Agradeço ao Prof. Paulo Sá pelo estímulo dado para que eu ingressasse no PROMUS. Por último, mas não menos importante, agradeço a toda a minha família, em especial aos meus pais por todo amor, apoio e estímulo aos meus estudos musicais desde a minha infância. Agradeço muito à minha companheira Melissa Marçal por todo auxílio, paciência, amor e carinho durante a jornada que foi a confecção deste trabalho.

RESUMO

FREITAS, Elísio. **Nítido e Obscuro: uma nova abordagem sobre a obra de Guinga.** Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Este trabalho apresenta o relato de experiência da produção do álbum “Nítido e Obscuro”, que contém gravações de 07 obras do compositor Guinga re-arranjadas para diferentes formações, com enfoque principal na guitarra elétrica. É apresentada uma breve biografia do autor e o processo que levou à feitura do álbum aqui abordado. Estão apresentadas as principais técnicas utilizadas no processo, com descrição breve das mesmas, apontando instrumentos, técnicas e referências utilizadas na criação dos arranjos e na produção dos fonogramas. Tal descrição objetiva auxiliar a compreensão e análise de diversas técnicas relacionadas à guitarra elétrica e à produção musical utilizando este instrumento. São indicados instrumentos, efeitos e técnicas de produção elencadas para se atingir o resultado contido no álbum. Problematizações relacionadas ao processo de produção musical escolhido são apresentadas e demonstradas quais foram as soluções encontradas, buscando, através deste relato, auxiliar outros músicos e produtores que venham a se deparar com questões similares.

Palavras-chave: Guinga. Guitarra elétrica. Música Experimental. Música brasileira.

ABSTRACT

FREITAS, Elisio. *Nítido e Obscuro: A new approach to Guinga's work*. Dissertation (Masters Degree in Music). School of Music, Federal University of Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

This work presents the experience report of the production of the album “Nítido e Obscuro”, which contains recordings of 07 works by the composer Guinga rearranged for different instrumental set-ups, with the main focus on the electric guitar. A brief biography of the author and the process that led to the making of the album discussed here are presented. The main techniques used in the process are presented, with a brief description of them, pointing out instruments, techniques and references used in the creation of the arrangements and in the production of the phonograms. This description aims to help the understanding and analysis of various techniques related to the electric guitar and music production using this instrument. Instruments, effects and production techniques listed to achieve the result contained in the album are indicated. Problematizations related to the chosen music production process are presented and demonstrated which solutions were found, seeking, through this report, to help other musicians and producers who may face similar issues.

Keywords: Guinga. Electric Guitar. Experimental Music. Brazilian Music.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: frase de Marc Ribot na música “Clap Hands” de Tom Waits.....	16
Exemplo 2: levada rítmica de beatbox da música “Poxa vida” de Mc Roba Cena.....	34
Exemplo 3: levada rítmica de atabaque da música “Saudação a Toco Preto” de Candeia.....	34

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A GUITARRA ELÉTRICA.....	12
2 UM BREVE HISTÓRICO PESSOAL.....	14
2.1 REFERÊNCIAS CRUCIAIS	15
2.2 O ENVOLVIMENTO COM A OBRA DE GUINGA.....	20
3 METODOLOGIA	22
3.1 SELEÇÃO DE REPERTÓRIO.....	22
3.2 PLANEJANDO A EXECUÇÃO	23
4 CONCEPÇÃO E GRAVAÇÃO DOS ARRANJOS, FAIXA A FAIXA	25
4.1 ORASSAMBA.....	25
4.2 BAIÃO DE LACAN	29
4.3 CATAVENTO E GIRASSOL	31
4.4 SENHORINHA.....	34
4.5 BRASILÉIA.....	35
4.6 CHÁ DE PANELA	37
4.7 SETE ESTRELAS	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46

INTRODUÇÃO

Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar, o Guinga, é um dos mais importantes compositores vivos da Música Popular Brasileira. Sua vasta obra já foi gravada por inúmeros intérpretes, como Leila Pinheiro, Mônica Salmaso, Marcus Tardelli, Quinteto Villa-Lobos, Yamandu Costa, nos seus mais de 30 anos de carreira. Guinga é reconhecido por seus caminhos harmônicos e melódicos pouco convencionais, além da forma particular com que aborda seu instrumento - o violão.

A genealogia de sua linguagem passa por diversos nomes que configuram uma importante linhagem da música brasileira; iniciada nos anos 40 por nomes como Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto), Radamés Gnattali e Johnny Alf; consolidada nos anos 50 através das composições de Tom Jobim e interpretações de João Gilberto, num processo chamado por Luiz Tatit de “terceira triagem da canção brasileira” (2004, p.99) - a Bossa Nova. Tal linhagem também incorpora elementos do Jazz - principalmente no que diz respeito a procedimentos harmônicos - além de influências da música erudita, sabidamente Debussy e Villa-Lobos, principalmente (VILLAÇA, 2010). Tal linhagem foi desenvolvida por Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Francis Hime, dentre muitos outros, todos profundamente influenciados pela Bossa Nova. Augusto de Campos cita como importantes características do movimento:

Não reconhecimento da hegemonia de um parâmetro musical sobre outros; Superação do dualismo, do contraste, do legado do Romantismo; O culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela; Respeito aos valores que no passado tenham realizado trabalho de seriedade e de alto nível de idealização e elaboração musical; Valorização da pausa e do silêncio. (CAMPOS, p.21, 1974)

Todas essas características se encontram presentes na obra de Guinga. Não há por exemplo em sua obra a predominância da melodia sobre outros parâmetros, como a harmonia ou o ritmo. Em muitas de suas composições temos claramente uma melodia que tem seu sentido completado pela harmonia que aparece junto a ela- como por exemplo o clássico “Catavento e Girassol”.

Tais características, aliadas a suas parcerias com letristas como Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro, Mauro Aguiar, Simone Guimarães, Thiago Amud, dentre outros, colocaram Guinga numa posição única no panorama atual e histórico da Música Popular Brasileira. Porém, essa personalidade única, aliada a suas próprias interpretações acompanhadas do seu próprio

violão de assinatura estilística bastante particular, fizeram com que suas músicas fossem re-interpretadas, na quase totalidade dos casos, de uma forma por vezes excessivamente “respeitosa” à concepção original por outros artistas. O uso dos modernos adventos da música pop e mesmo da música erudita contemporânea, suas descobertas no uso do estúdio como uma ferramenta de composição e criação de sons, o uso de efeitos eletrônicos, de sonoridades ligadas a uma manifestação de música menos “tradicional” dificilmente chegam à música deste compositor. O resultado disso é que a maior parte das interpretações de músicas de Guinga estejam em ambientes predominantemente acústicos, camerísticos e/ou regionais.

Segundo Paul Ricoeur, filósofo francês, “a tradição não é uma caixa fechada que passamos de mão em mão sem abri-la, mas uma riqueza onde tiramos com as mãos cheias e que renovamos na medida em que tiramos.” (1978, p.27). Seguindo essa linha de raciocínio e levando em conta que muito já se fez utilizando estéticas mais convencionais sobre a obra deste compositor, procurei realizar uma abordagem desta obra sobre um novo viés, que comporte não só tudo aquilo que já vem atrelado ao conteúdo harmônico, melódico e técnico das composições, mas também a novos adventos e caminhos musicais vindos da música pop, do jazz moderno, da música contemporânea e experimental: a utilização de ambiências diferenciadas, processamentos extremos de som, criação de novos timbres através de efeitos e sintetizadores, técnicas de improvisação não escalar, exploração textural, minimalismo e o uso da guitarra elétrica em toda a sua gama moderna de possibilidades. Muitos compositores e artistas já uniram peças de elevada complexidade harmônica e melódica ao uso de estéticas não convencionais - Egberto Gismonti¹, Frank Zappa, Astor Piazzolla², John Zorn, Bill Frisell, Eberhard Weber, para citar apenas alguns, já executaram tal união com resultados surpreendentes e extremamente bem sucedidos.

Assim, neste trabalho proposto procuro trazer à obra de Guinga toda essa diversidade de possibilidades que até então se manteve afastada dela. Tendo em vista que toda a pesquisa será desenvolvida através de um processo de criação e performance na guitarra elétrica, considero importante traçar um breve panorama histórico e contextualização deste instrumento.

¹ Como no álbum “Academia de Danças”, por exemplo, com formação e sonoridade similar a de bandas de Rock Progressivo, como Yes, por exemplo, mas que contiam conteúdo musical diferente deste gênero.

² Como no Álbum “Suite Troileana”, marcado pela formação instrumental não convencional para o tipo de música executada, com um octeto formado por Piano elétrico, baixo elétrico, guitarra elétrica, bateria, sintetizador, órgão elétrico, violino e bandoneon.

1 A GUITARRA ELÉTRICA

A guitarra elétrica é um instrumento muitas vezes associado de forma equivocada única e exclusivamente ao Rock, Blues e ao Jazz. Apesar de ter papel fundamental nesses gêneros, a guitarra vai muito além deles. A origem da guitarra elétrica data da década de 30 e acontece quando captadores magnéticos (originalmente projetados para lap steel³) começam a ser instalados em violões (WHEELER, 1978). O que inicialmente foi uma manobra para permitir mais volume aos violões para que esses pudessem ser ouvidos num contexto de orquestra (big band) se revelou na verdade como o início de um caminho de possibilidades extremamente diversas e inéditas. A interação do instrumento com os amplificadores valvulados e alto volume gerou um timbre único, saturado, de características peculiares. O advento de efeitos específicos a partir, principalmente dos anos 60, aliados à estabilidade e eficiência com que o instrumento - principalmente a partir de sua evolução para as variantes de corpo maciço - lida com tais efeitos, permitiu o surgimento de sonoridades sem paralelo na história. Somado a isso, temos o fato de a guitarra ser um instrumento cuja produção do som se dá de forma mecânica, permitindo que o instrumentista tenha muita proximidade e possibilidades de expressão em sua execução (DENYER, 1983).

Ao longo dos anos, a guitarra foi sendo assimilada e recebendo influências e sonoridades dos locais onde chegou. Percebe-se ao ouvir Djelimady Tounkara⁴ a influência do Ngoni e da Kora, instrumentos tradicionais do Mali. Ao ouvir Erkan Ogur⁵, a influência do, Koplus e do Bağlama, instrumentos tradicionais turcos. O bandolim aparece na guitarra de Zé Menezes⁶, aqui no Brasil (BORDA, 2017) e também na obra de Pepeu Gomes. O Três cubano se faz presente na guitarra de Manuel Galbán⁷. Enfim, os exemplos são vários. O importante é notar que a guitarra por si só não pressupõe uma linguagem musical necessariamente atrelada mais ao rock, blues ou ao jazz. Portanto, considero essencial encarar a guitarra pelo aspecto mais

³ Lap Steel ou Guitarra Havaiana é um instrumento de cordas de aço, geralmente tocado apoiado no colo (*Lap*, em inglês) do instrumentista. A altura das notas é modificada através de uma barra de metal posicionada sob a mão esquerda (no caso de um instrumentista destro) do instrumentista e repousada sobre as cordas na região do braço do instrumento, enquanto a mão direita ataca as cordas diretamente com os dedos, dedeiras ou palheta. É um instrumento eletromecânico, ou seja, tem seu som produzido de maneira acústica, mas captado por um captador magnético e amplificado através de um amplificador.

⁴ Guitarrista do Malinês. Um perfil amplo sobre seu estilo é mostrado no documentário de 2007 *Throw Down Your Heart*, de Sasha Paladino.

⁵ Guitarrista Turco.

⁶ Guitarrista Brasileiro.

⁷ Guitarrista cubano.

profundo e “epistemológico” possível, para que não caiamos na armadilha de imediatamente associá-la a um restrito grupo de manifestações musicais. Tal visão restritiva nada faz além de impedir a evolução da linguagem musical, da estética e, finalmente, da apreciação da música em si.

2 UM BREVE HISTÓRICO PESSOAL

Tive uma formação musical bastante eclética. Desde criança, apesar de crescer em uma família sem músicos, sempre estive cercado de música. Era comum ouvir muita MPB, Rock (tanto dos anos 90 quanto 60 - destas décadas principalmente bandas Grunge⁸ e Beatles, respectivamente - por influência dos meus primos e tia), música caipira, música clássica, além de música instrumental popular do século XX, como Egberto Gismonti e Astor Piazzolla. Comecei a estudar música aos quatro anos de idade ao piano. Aos oito, comecei ao violão e aos treze na guitarra elétrica. Desde criança sempre ouvi muita música, não só aquela com a qual já convivía por conta de terceiros, mas sempre busquei ouvir as mais diferentes manifestações. Ao começar a estudar guitarra, me aproximei do blues elétrico e do jazz. Paralelamente me interessava muito pela sonoridade de bandas de rock experimentais como Wilco, Radiohead e Sparklehorse, por exemplo. Ainda na adolescência, comecei a me interessar por produção musical, momento em que comecei a, mesmo com recursos bastante reduzidos, gravar e produzir. A partir daí, meu espectro de interesse aumentou consideravelmente. Passei a me interessar por Hip Hop, Música Pop, R&B, World Music, trilhas sonoras, além de começar a pesquisar e entender o som das gravadoras, entrando em contato com o catálogo das gravadoras Motown, Chess Records, Sun Records, Staxx e ECM, principalmente. Por tudo isso, acredito que a influência de Guinga tenha se diluído e se manifestado em contornos mais sutis.

Ao ingressar na graduação em Música e Tecnologia, intensifiquei meu contato com a música de concerto do final do século XIX e do século XX, como Debussy, John Cage, Stravinsky, Schoenberg e Ligeti, Stockhausen e Arvo Part, por exemplo, e esta experiência me impactou profundamente. Fui extremamente atraído pelas possibilidades sonoras, pelos resultados e por quão interessantes e diferentes eram os processos destes compositores. De alguma maneira tais processos sempre estiveram próximos da minha vivência musical pela influência que muitos dos artistas ligados à música pop que eu admiro tem com estes compositores - para citar dois exemplos célebres: Paul McCartney teve a idéia para o trecho orquestral atonal da canção “A Day in the Life”, dos Beatles, inspirado nos compositores Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio e John Cage (SOUNES, 2010); e Thom Yorke já disse

⁸ Grunge é um subgênero do rock alternativo que surgiu no final da década de 1980 no estado americano de Washington, na cidade de Seattle, inspirado pelo punk, hard rock, rock clássico e rock alternativo. Dentre seus principais representantes estão Nirvana, Pearl Jam, Alice in Chain e Soundgarden.

sobre o compositor Arvo Part em uma entrevista que “Música realmente boa, como por exemplo a de Arvo Pärt, é como bater em uma parede e um buraco aparece nela, por onde você pode ver um novo mundo cuja existência era completamente desconhecida” (NESTOR, 2010) declarando ser o compositor uma de suas grandes inspirações.

2.1 REFERÊNCIAS CRUCIAIS

A ideia para este projeto veio antes de tudo pela necessidade de colocar em convívio próximas informações artísticas que foram essenciais para a construção da minha personalidade musical e que, normalmente, não se relacionariam de maneira íntima. Pode-se dizer que tive uma formação musical, na falta de termo melhor, bastante eclética. Porém, sempre me foi dito que eu deveria escolher a que me dedicar especificamente para que realmente pudesse ser um bom músico. Isso sempre me pareceu estranho - por que eu deveria tolher o meu gosto espontâneo por diferentes formas de expressão, mesmo sendo estimulado e preenchido emocionalmente por estas? Por sorte, encontrei um músico que me mostrou que a minha ideia sobre como me relacionar com a música não era impossível. No fim da minha adolescência, por volta dos 19 anos, me deparei com a obra do compositor norte-americano John Zorn.

Zorn tem como uma de suas principais características a variedade extrema de referências e gêneros musicais abordados - às vezes, dentro de uma mesma música (como por exemplo em seu projeto “Naked City⁹”). George E. Lewis diz que “O interessante sobre John é a forma como ele confunde as ideias sobre gênero e tradição de uma maneira muito verdadeira, que revelou muitos caminhos para os músicos mais jovens...os primeiros músicos de Jazz sempre diziam que era preciso ouvir tudo. John assimilou isso da maneira mais literal possível¹⁰” (SISARIO, 2013).

A escuta da obra de Zorn foi essencial para que eu entendesse como me relacionar com as minhas referências - extremamente diversas, assim como as dele - organizando-as e assimilando-as de uma maneira que fosse inteligível para os ouvintes. Zorn fundia com

⁹ Naked City foi uma banda formada pelo compositor John Zorn no fim dos anos 80. Era integrada por John Zorn (Sax Alto), Bill Frisell (Guitarra), Fred Frith (Baixo), Joey Baron (Bateria), Yamatsuka Eye (Voz) e Wayne Horvitz (Teclado). Teve 6 álbuns lançados em seu período de atividade fonográfica, entre 1989 e 1994.

¹⁰ Tradução do autor do seguinte texto original: “What’s interesting about John is the way he has managed to confound ideas about genre and tradition in a very truthful way that opened things up for a lot of younger people...The early jazz musicians would always tell you that you should listen to everything. John took that about as literally as can be.”

naturalidade tendências musicais aparentemente conflitantes - Jazz, Grindcore, Música Tradicional Judaica, Música Contemporânea, Música Brasileira, só para citar algumas.

Zorn, enquanto assume sua própria posição como compositor "treinado classicamente", funde os materiais do mundo "clássico" com música pop, hardcore punk, heavy metal, jazz (livre e tradicional), trilhas sonoras de televisão e efeitos sonoros. Seu trabalho é consistentemente eclético, híbrido e polissêmico. (MCNEILLY, 1995, p.2)

Me deparar com essa música foi o que eu precisava para acreditar que a busca pela música que anseio fazer, não era um devaneio juvenil. Os álbuns de Zorn aprofundaram meu contato com dois guitarristas que viriam a se tornar referências importantes na maneira com que abordo a guitarra e sua aplicação nas mais diversas situações musicais: Bill Frisell¹¹ e Marc Ribot¹².

Meu primeiro contato com Bill Frisell veio através do supracitado álbum “Naked City”. O domínio de Frisell na manipulação de efeitos para a criação de paisagens sonoras, sua abordagem polifônica do instrumento, seu timbre e, principalmente, a quase total ausência da utilização de clichês “guitarrísticos”, sejam eles advindos do Rock, Jazz, Blues ou Country, fazem dele um guitarrista extremamente singular. Tanto em seus trabalhos como músico acompanhante quanto em sua própria carreira artística, ele passou a ser uma referência para mim sobre como utilizar a guitarra elétrica de uma maneira que abrisse novas possibilidades sonoras e como evitar a obviedade e a auto indulgência.

Conheci o trabalho de Marc Ribot através do álbum Rain Dogs, de Tom Waits¹³. Tal álbum trouxe uma sonoridade inédita, indo na contramão de grande parte do que se produzia na época - seu ano de lançamento foi 1985, auge dos sintetizadores, drum machines e sons sintéticos de maneira geral. Como ilustra o autor Stephen Tchir:

¹¹ Bill Frisell é um guitarrista, compositor e arranjador norte-americano. Apesar de comumente associado ao Jazz, seu trabalho engloba muitos outros gêneros, como o country e folk (evidenciados no álbum “Nashville”), música contemporânea (explorada nos álbuns “Richter 858”, de 2001 e “Sign of Life” de 2011) e rock (Naked City).

¹² Marc Ribot é um guitarrista, violonista e compositor norte-americano. Sua carreira fonográfica aborda diversos gêneros musicais, como o Jazz, Música Latino-Americana (principalmente do Haiti - em seu álbum interpretando peças do compositor Frantz Casseus - e Cuba - nos álbuns do conjunto Marc Ribot & Los Cubanos Postizos), Música Experimental, Pop, Country, Música Improvisada, Música Brasileira, Rock entre outros.

¹³ Thomas Alan Waits (nascido em 7 de dezembro de 1949) é um cantor, compositor, músico, e ator norte-americano. Em 2011, ele foi incluído no Hall da Fama do Rock and Roll. Em 2015, ele foi classificado em 55º lugar entre os 100 maiores compositores de todos os tempos da Revista Rolling Stone.

Existe uma presença forte de jazz - bebop em particular - na primeira década da obra de Waits, mas em *Rain Dogs* as incursões ao jazz são muito mais específicas e incluem a improvisação coletiva polifônica dos primeiros conjuntos de Nova Orleans, como o Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers ou os conjuntos que acompanhavam funerais, conhecidos como "a segunda linha". Waits emprega o estilo de piano desenvolvido por Morton e mais tarde desenvolvido pelo pianista e compositor Thelonious Monk. Tanto o estilo bebop de Monk quanto um pós-bop intenso ao estilo de Charles Mingus podem ser ouvidos em *Rain Dogs*, dando ao álbum um sabor particularmente nova-iorquino. De fato, muitos gêneros musicais que Waits traz carregam consigo evocações históricas e regionais fortíssimas.. Ao lado do jazz de Nova Orleans e Nova York, está o honky-tonk de 1940 do Texas e Nashville, além do som solitário e frágil do banjo vindo das colinas do Kentucky. Mais adiante, vem o blues urbano amplificado de Chicago (que tem sua autenticidade garantida pela presença do guitarrista dos Rolling Stones, Keith Richards, um célebre aficionado pelo som da gravadora Chess Records). Junto a isso o Rock de colarinho azul do filho favorito de Nova Jersey e contemporâneo de Waits, Bruce Springsteen. Mas as influências de Waits não se limitaram à música popular ou, nesse caso, música americana. Waits foi profunda e conspicuamente influenciado por dois compositores do século XX, cujos estilos únicos afetam fortemente a atmosfera geral e paleta timbral do álbum: o californiano Harry Partch e o alemão-americano Kurt Weill. (TCHIR, 2013, p.18)

Tal álbum causou um impacto violento e imediato em mim. Conheci-o adolescente, por volta dos 16 anos e nele foi evidenciado de maneira explícita que música não precisava sair de uma prateleira, não precisava cumprir pré requisitos de gênero algum que fosse, mesmo que se utilizando de muitos deles. O que foi iniciado neste período foi potencializado pelo contato, um pouco depois, com a obra de John Zorn. O álbum *Rain Dogs* e a descoberta de Marc Ribot foram o que me conduziu à obra de Zorn. Impressionadíssimo com as guitarras desse álbum, passei a buscar outros trabalhos de Ribot e, nesse processo, encontrei o álbum "Book of Angels: Vol. 07, Asmodeus - Marc Ribot", um dos álbuns de uma série extensa composta, produzida e conduzida por John Zorn.

Uma característica marcante que podemos perceber na obra dos três artistas citados anteriormente é a convivência intensa e intrínseca das ditas técnicas tradicionais com técnicas contemporâneas - ou experimentais - do fazer musical¹⁴. A seguir, faço um extenso mas necessário relato para demonstrar, em uma situação prática muito pontual e isolada - mas importante e sintomática - como a abordagem destes músicos costuma ser atípica e como esta abordagem atípica gera sonoridades e processos extremamente singulares. Tais sonoridades e processos influenciaram intensamente minha maneira de ouvir, fazer e entender música e foram essenciais para a atingir os resultados presentes no álbum "Nítido e Obscuro".

¹⁴ Um exemplo que evidencia tal prática pode ser encontrado na música *Clap Hand*, do álbum *Rain Dogs*, de Tom Waits

Marc Ribot tem influências diversas que passam por Jazz Tradicional, Free Jazz, Música de Concerto- estudou violão clássico com compositor e violonista haitiano Frantz Casseus (2010) - rock, blues e música latino-americana e na faixa “Clap Hands” temos um exemplo de como o encontro de tantas influências e sua triagem, associada à personalidade de Ribot resulta em momentos musicais singulares. É importante salientar a composição engenhosa e atípica que Tom Waits atinge na obra citada. Segundo Stephen Tchir a mescla de diversos instrumentos percussivos é única e remete ao mesmo tempo à música Afro-Cubana e ao Gamelão, da Indonésia (TCHIR, 2013). A harmonia tem apenas dois acordes - Bm (I) e G (bVI). A voz de Waits é sussurrada e nesta música se atém a uma tessitura de apenas uma quarta justa. A música tem forma ternária. É nesse ambiente que, após a primeira apresentação da música, surge o solo de guitarra de Ribot. Muitos aspectos podem ser mencionados sobre este solo. O timbre de guitarra difere radicalmente daquilo que se ouvia na época. Ribot utiliza um timbre bastante agudo, com apenas a saturação natural de um amplificador valvulado em alto volume, muito diferente dos timbres extremamente distorcidos dos guitarristas de rock da época ou dos timbres limpos e com poucos agudos comumente associados aos guitarristas de jazz. O solo tem início em 2’05’’, com frases com influência do blues, mas com uma execução muito intensa e intencionalmente suja, com notas deixando de soar em momentos inesperados e bends¹⁵ extremos e por vezes em afinação não temperada. Após esse momento inicial aparece a frase que, na primeira vez que ouvi, abriu uma nova gama de possibilidades sonoras para mim e que durante anos tentei compreender sua construção e origem. Eis a frase, que ocorre em 2’17 - 2’20’’:



Exemplo 1: frase de Marc Ribot na música “Clap Hands” de Tom Waits

TCHIR (2013, p.42) apresenta uma transcrição e sugestão de análise bastante pertinentes. Proponho uma transcrição ligeiramente diferente e, conseqüentemente, outra análise. Para compreender tal frase precisamos considerar o que a antecede e o que a sucede. Logo após a frase referida, ainda no acorde de G, Ribot toca uma tríade de F maior, seguindo para o acorde de

¹⁵ Técnica de guitarra onde o músico puxa a corda, tensionando-a e subindo a afinação da nota original.

Bm onde toca 2 grupos de intervalo, F+A e Eb+G. Este trecho traz sonoridade que remete à escala de tons inteiros no tom de B. Por fim, Ribot volta à linguagem blues com a qual iniciou o solo. Voltemos, portanto, à frase ilustrada na **figura 1**. Tal frase, liga o acorde de Bm ao acorde de G. Se ordenarmos suas notas, em ordem crescente de alturas teremos: F#, G, Bb, C, Eb, F, Ab e D. Ordenando-a em forma de escala teremos: F#, G, Ab, Bb, C, D, Eb, F. Tais intervalos nos sugerem uma escala de Cm com a adição de um cromatismo (F#) entre o F e o G. Teremos portanto C, D, Eb, F, F#, G, Ab, Bb. Tal cromatismo pode ser explicado por conta da linguagem blues, na qual é praxe a utilização de cromatismos específicos - como a quarta aumentada entre a quarta e a quinta justas, ou a terça menor entre a segunda e a terça maiores - atingindo a dualidade característica do gênero (PEDLER, 2011). A frase é organizada em sucessões de intervalos na seguinte ordem: sétima maior descendente, quarta justa ascendente, sétima menor descendente, terça menor descendente, sétima maior ascendente, sétima maior descendente, quarta aumentada ascendente. Percebemos que Ribot aplica uma frase na escala de Cm blues em um acorde de Bm. Tal aplicação a princípio não faz sentido, mas podemos explicá-la por conta do desenvolvimento estilístico da improvisação no jazz - gênero com o qual Ribot é fortemente identificado. Tornou-se, a partir dos anos 60, cada dez mais comum a dita “improvisação outside”. Dentro dessa ideia vamos de processos muito simples a processos muito rebuscados. Ribot aqui aplica um dos mais simples - porém, talvez, um dos mais eficientes: aplicar em um acorde menor uma escala meio tom acima deste gerará imediatamente a sonoridade mais “outside” possível (RICKER, 1975). É exatamente isto que Ribot faz neste trecho, aliando a ideia simples, mas inusitada, a uma frase de estrutura extremamente sinuosa. Tendo em vista essas conclusões, somos levados a rever o segundo grupo de semicolcheias da frase, vista comumente, como por TCHIR por exemplo, como uma frase de tons inteiros. Seguindo com o raciocínio, a frase seguinte é uma continuação do processo “outside”, pensando ainda em Cm Blues - desta vez, adicionando a sexta maior, intervalo comum em uma situação blues menor (BB. King, acessado em 2020). Tal relato pode parecer gratuito, mas ele ilustra de maneira bastante clara o tipo de abordagem utilizada para a construção de muitos dos improvisos e ideias do álbum “Nítido e Obscuro” - uma tentativa de explorar antes de tudo sonoridades, mesmo que essas não possam ser facilmente explicadas por uma abordagem teórica funcional.

Diversos artistas - músicos, cineastas, artistas plásticos - influenciaram e moldaram minha própria visão. Os artistas citados anteriormente foram selecionados por representarem um ponto central que norteou toda a produção musical do álbum: a busca por uma sonoridade

particular, que abarcasse diversos gêneros e influências sem nunca se restringir a nenhum deles. Muitos artistas poderiam ter sido citados neste íterim, mas estes supracitados me impactam e influenciam profundamente, ilustrando com honestidade pontos cruciais na minha própria visão musical.

2.2 O ENVOLVIMENTO COM A OBRA DE GUINGA

Por volta do mesmo período - entre 2006 e 2009 - entrei em contato com a música de Guinga. O primeiro contato veio através do álbum *Catavento e Girassol*, de Leila Pinheiro (1996), inteiramente dedicado a composições de Guinga e Aldir Blanc. Fiquei impactado com aquelas melodias e harmonias que traziam tudo aquilo que eu havia crescido ouvindo em casa (Tom Jobim, Chico Buarque, dentre tantos outros) e além. As letras de Aldir Blanc também foram algo que me chamou a atenção, apesar de já ter na época certa intimidade com sua obra - na adolescência li o livro “*Porta de Tinturaria*” (1981), que reunia crônicas de Aldir para o jornal “*o Pasquim*”, além de já conhecer uma quantidade significativa de sua obra como letrista em parceria com outros compositores, como João Bosco, por exemplo. O álbum *Catavento e Girassol* trazia, além de suas composições, o violão tocado por Guinga. Sua linguagem ao violão foi transformadora na minha maneira de encarar o instrumento e foi um dos grandes responsáveis pela minha aproximação com o violão - a partir do violão de Guinga comecei um processo que, na guitarra já era natural para mim, mas no violão foi novidade: transcrever e executar nos mínimos detalhes suas gravações, prática que carrego comigo até os dias atuais. A partir daí, passei a buscar outros álbuns dele e me aprofundar em sua obra.

Algo que percebi posteriormente, principalmente depois de me mudar para a cidade do Rio de Janeiro, é que tal impacto ocorrido comigo era comum aos músicos da minha faixa etária e um pouco mais velhos. A diferença principal em relação a mim no entanto é que, mesmo admirando a linguagem de Guinga, nunca me senti confortável em tentar utilizá-la diretamente na minha atividade profissional, ao contrário de muitos de meus contemporâneos que tocavam e compunham claramente influenciados por seu estilo. Em dado momento, comecei a me perguntar o porquê disso.

Desde essa época, vem amadurecendo em mim a ideia de juntar todas essas informações diferentes. A possibilidade de fundir as melodias e harmonias inventivas do Guinga às possibilidades estéticas da produção musical contemporânea - os efeitos de processamento

extremo do som, os timbres sintéticos de Drum Machines, sintetizadores e guitarras com efeitos incomuns me interessava. Sempre me causou estranheza o fato de a quase totalidade das reinterpretações da obra de Guinga ser excessivamente reverente às concepções originais do próprio compositor. Apesar disso, meu contato próximo com a música Pop, Rock e Jazz sempre me mostrou que reinterpretações muito propositivas, apesar do grande risco, podem abrir novos e caminhos para a expressão musical.

Passei muitos anos trabalhando como músico de apoio e produtor musical de diversos artistas. Nesses trabalhos pude experimentar diversas dessas ideias e percebi que elas funcionam. Após mais de dez anos desempenhando essas atividades de produtor e instrumentista, senti que era o momento de colocar a ideia de produzir um álbum interpretando Guinga nesse contexto em prática.

3 METODOLOGIA

3.1 SELEÇÃO DE REPERTÓRIO

Tendo assumido a ideia de produzir o álbum, comecei o processo pela seleção de repertório. Meus critérios principais foram minha ligação emocional com as músicas e a possibilidade de encontrar caminhos inexplorados para aquela composição. Dessa forma trabalhamos juntos a sensibilidade e o processo empírico. Realizei um primeiro levantamento com diversas composições e possibilidades de ressignificação destas a partir de referências. Abaixo, listo este levantamento, escrito exatamente como coloquei em meu caderno de notas, ou seja, permeado de referências e indicações pessoais e subjetivas, que serão explicadas com detalhes mais adiante:

“Sete Estrelas”, ao estilo do compositor Steve Reich¹⁶

“Catavento e Girassol”, ao estilo de John McLaughlin¹⁷

“Vô Alfredo”, com Rabeca - Caboclinho¹⁸+Frevo

“Di Menor” Com o tema no Baixo

“Baião de Lacan” Marc Ribot+Maracatu Rural¹⁹

“Orassamba” Ao estilo Bill Frisell

“Dá o Pé Loro” Baião Dissolvido

“Funeral de Billie Holiday”

“Saci”

“Porto de Araújo”

“Chá de Panela” Twang Guitar²⁰+Funk Carioca

“Constance” John McLaughlin

“Senhorinha”, Lovers²¹, do Nels Cline²²

¹⁶ Steve Reich é um compositor ligado ao minimalismo, com uma produção extensa a partir dos anos de 1960

¹⁷ John McLaughlin é um guitarrista e compositor Inglês. Integrou a banda de Miles Davis no fim dos anos 60 e liderou diversos projetos, entre eles “The Mahavishnu Orchestra” e “Shakti”. Ficou conhecido por fundir Rock, Música Indiana, Música Clássica e Jazz.

¹⁸ Caboclinhos é uma dança folclórica executada durante o Carnaval em Pernambuco por grupos fantasiados de índios que, com vistosos cocares, adornos de pena na cinta e nos tornozelos, colares, representam cenas de caça e combate

¹⁹ O Maracatu Rural ou Maracatu de Baque Solto é uma manifestação folclórica com origem no estado de Pernambuco, praticado na Zona da Mata.

²⁰ Termo referente a uma forma de tocar guitarra e a um timbre associado a esta forma. Tal estilo é bem representado no álbum Have 'Twangy' Guitar Will Travel, de Duane Eddy, de 1958.

A partir desse levantamento e após um período de experimentação e testagem de possibilidades, cheguei no repertório final: Catavento e Girassol, Senhorinha, Orassamba, Baião de Lacan, Chá de panela, Dá o Pé Loro, Sete Estrelas, Brasília (esta última colocada depois do levantamento inicial).

3.2 PLANEJANDO A EXECUÇÃO

Com o repertório selecionado, comecei a planejar como executar o álbum. Duas possibilidades foram confrontadas. A primeira delas seria a de fazer um álbum de uma maneira mais convencional, ou seja, fazer os arranjos, escrever as partituras, fazer uma pré produção, enviar esse material para os músicos, ensaiar e depois gravar em um estúdio. A segunda seria fazer o álbum de uma maneira similar ao meu trabalho de produção de trilhas sonoras para material audiovisual. Dessa forma, eu seria responsável pela quase totalidade do processo e faria ele no meu home studio, incluindo arranjos, gravação, edição, mixagem e masterização, enviando o material pela internet para eventuais contribuições de outros músicos.

Esta segunda maneira me pareceu mais interessante por diversos fatores: primeiro, economicamente seria mais viável, pois no meu home studio consigo gravar qualquer instrumento dos que eu toco²³. Não teria assim custo com ensaios, hora de gravação ou outros músicos. Segundo, eu poderia utilizar técnicas de produção menos tradicionais, contribuindo para chegar numa sonoridade particular. A quase totalidade dos trabalhos que eu conheço com reinterpretções da obra de Guinga são feitos da maneira tradicional, a primeira citada anteriormente. Por fim, seria mais cômodo para os outros músicos trabalharem eles também do próprio estúdio, com liberdade e tempo disponíveis. Em relação à questão da remuneração, propus a eles um sistema de permuta equivalente, onde faríamos o orçamento das tarefas e eu pagaria a eles com trabalhos que eu desempenho profissionalmente (edição de áudio, mixagem, gravação, arranjo, aulas) de maneira equivalente e justa. Todos aceitaram e ficaram felizes com a proposta.

²¹ Álbum de Nels Cline lançado em 2016.

²² Nels Cline é um guitarrista e compositor Norte-Americano. Integra a banda Wilco desde 2004. É conhecido por sua relação com a música experimental, uso intenso de processamentos de efeitos e técnica apurada no instrumento.

²³ Guitarra, violão, bandolim, viola caipira, baixo, contrabaixo elétrico, guitarra portuguesa, percussões, teclados, piano, rabeca, cavaquinho.

Tendo resolvido o método de trabalho comecei a executá-lo. Abaixo, descreverei de forma sucinta todas as etapas do processo, desde a concepção dos arranjos, até sua execução, gravação, mixagem e masterização, ilustrando técnicas, problemas encontrados e suas soluções.

Uma ideia que norteou toda a elaboração dos arranjos e produção das canções foi a de levar as músicas para um ambiente diferente de onde o compositor e os intérpretes costumam levá-las, tendo o cuidado de com isso não recorrer ao pastiche²⁴ (quando este não fosse o efeito desejado), tentando absorver estas composições e traduzi-las segundo minha própria bagagem cultural. Portanto, procurei absorver e utilizar as influências de maneira bastante pessoal e subjetiva, no intuito de chegar a um resultado que fugisse da caricatura. Outro ponto essencial foi a minha experiência como produtor musical. Por conta desta atividade, me acostumei a sempre buscar visualizar mentalmente o resultado do fonograma mesmo antes de começar a executá-lo. Tal prática foi de suma importância para que o álbum, apesar de fortemente influenciado pela guitarra elétrica, não se transformasse em um trabalho destinado apenas a guitarristas ou apreciadores da guitarra elétrica.

²⁴ Pastiche é definido como obra literária ou artística em que se imita abertamente o estilo de outros escritores, pintores, músicos ou mesmo a sobreposição ou colagem de gêneros ou estilos diferentes, geralmente de maneira bastante explícita. Contudo não tem função satírica ou cômica.

4 CONCEPÇÃO E GRAVAÇÃO DOS ARRANJOS, FAIXA A FAIXA

Todos os arranjos foram elaborados intencionalmente a partir de referências combinadas de sonoridades de artistas que influenciaram a minha forma de produzir, compor, arranjar e interpretar. Algumas dessas referências foram utilizadas de maneira mais literal, enquanto outras de maneira mais subjetiva. Todos os instrumentos foram executados e gravados por mim, salvo aqueles os quais indico o músico executante. A seguir, apresento descrições dos processos de produção, arranjo, interpretação e gravação de todas as faixas do álbum.

4.1 ORASSAMBA

Disponível em: <https://soundcloud.com/elisiofreitas/01-orassamba-2/s-C8nBD8nK1BI?in=elisiofreitas/sets/nitido-e-obsкуро-teste-3//s-ycOMcxPTDWb>



Orassamba foi uma das primeiras composições de Guinga que ouvi. Sua melodia é bastante atípica e carrega com ela alguma influência da Bossa-Nova, pela repetição de notas estáticas sobre uma harmonia movimentada e dissonante (CAMPOS, 1974), mas intercala esta característica com trechos melódicos com grandes saltos intervalares, gerando um contraste acentuado para a canção como um todo. Sempre me intrigou a resposta de ouvintes sem formação musical ou mesmo aqueles que não tem o costume de ouvir músicas ditas “complexas²⁵” a esta canção. Apesar de toda a sofisticação melódica e harmônica, a resposta das pessoas para quem eu tocava nunca era de estranheza - muito pelo contrário, tal resposta era geralmente de admiração pela beleza da obra. Tendo em vista meu objetivo com este projeto - abordar a obra do compositor de uma maneira que levasse sua escuta a outros públicos que não aquele tradicionalmente apreciador dela - me pareceu natural iniciar o processo por esta canção.

²⁵ Aqui chamo de “complexas” músicas que fogem de estruturas tonais ou modais tradicionais

Para a elaboração desta versão, tive como ponto de partida duas referências principais: as obras para guitarra solo de Bill Frisell e as obras dos anos 60 de Terry Riley.

Bill Frisell, como supracitado, teve grande impacto na minha maneira de enxergar as possibilidades de utilização da guitarra elétrica. Para esta música, fui fortemente inspirado por suas gravações de guitarra solo. Podemos citar dois importantes perfis para gravações de tal natureza, indicando, para cada um deles, um intérprete.

O primeiro perfil é geralmente associado à guitarra Jazz e costuma ser chamado de “chord melody”, como indicado por Jody Fisher: “...em um estilo chamado *Chord/Melody*. Neste estilo, canções são arranjadas para que melodia, harmonia, ritmo e, às vezes, baixo sejam executados simultaneamente” (1995, p.5). Tal estilo de guitarra solo foi desenvolvido intensamente pelo guitarrista Joe Pass e registrado em sua série de quatro álbuns “Virtuoso”. Em tal estilo, as melodias são tocadas com os acordes ou em bloco ou atacados em pontos de apoio. Não é comum a ocorrência de polifonia, salvo ocasionalmente entre linhas de baixo e melodia. O timbre é geralmente limpo²⁶, com pouca ou nenhuma adição de ambiência. Eventualmente (como no álbum “Virtuoso nº1”), é utilizada guitarra electroacústica - como a Gibson ES-175 - microfonaada e sem a ligação com o amplificador.

O segundo perfil surge no início da década de 70 e tem como um de seus principais representantes o guitarrista Robert Fripp. Este perfil difere radicalmente daquele citado anteriormente. Neste, temos a presença extensiva de processadores de sinal - distorções²⁷, ambiências²⁸, modulações²⁹ e loops³⁰ - e o resultado sonoro se distancia do formato canção. Nesse formato, não é incomum a incidência de peças onde não percebemos uma melodia imediatamente identificável. Segundo Eric Tamm, a respeito da faixa de abertura do álbum “No Pussyfooting”, de Fripp em parceria com o produtor Brian Eno: “Com sua abertura em drone³¹”,

²⁶ Em guitarra, caracteriza-se como timbre “limpo” aquele que não apresenta nenhum tipo de distorção de sinal (drive, overdrive, distorção ou fuzz) ou modulação (chorus, vibrato, phaser, flanger ou similares).

²⁷ Efeito obtido de diversas maneiras, mas caracterizado pela saturação do sinal e por consequência a mudança extrema da natureza do timbre do instrumento.

²⁸ Reverbs e Delays, efeitos que partem do princípio de simular as reflexões físicas de um som em um ambiente acústico. Se desenvolveram para além do objetivo inicial e contribuíram para a criação de novos timbres a partir da década de 50.

²⁹ Efeitos que trabalham com a variação da frequência do som original e/ou adição desse sinal modificado à onda original

³⁰ Efeito que consiste na gravação e subsequente reprodução cíclica de um som. Foi inicialmente obtido a partir de gravadores de rolo modificados e, posteriormente, processadores digitais de sinal.

³¹ Estilo musical associado ao minimalismo caracterizado pelo uso de sons sustentados por longos intervalos de tempo, com pouca ou nenhuma variação melódica ou harmônica. Tem como um de seus principais representantes o compositor norte-americano La Monte Young.

sua melodia modal , seu ciclo de frases recorrentes e sua longa duração "The Heavenly Music Corporation" poderia ser classificada como uma mistura de Raga³², Minimalismo e Rock, não fosse pelo fato de que Fripp não utilizou escalas indianas de nenhuma maneira sistemática e não havia tido até essa época, contato com os compositores minimalistas norte-americanos³³.”(TAMM, 1990, p. 58) Tal álbum, apesar de não ser um álbum de guitarra solo, foi essencial para que Fripp desenvolvesse seu equipamento (chamado por ele de “Fripptronics³⁴”) e o estilo de guitarra solo pelo qual se tornou conhecido poucos anos depois - realizando inclusive uma turnê dedicada exclusivamente ao formato em 1979 (TAMM, 1990).

O estilo de guitarra solo desenvolvido por Frisell traz elementos dos dois perfis citados. Tal característica era incomum até então - a maior parte dos guitarristas se concentravam no primeiro perfil, enquanto guitarristas mais ligados à música experimental se aprofundaram no segundo. Frisell conjuga elementos dos dois perfis- do primeiro, a presença de melodias e harmonias identificáveis, a presença ocasional de melodias em bloco e a abordagem de canções como repertório de preferência; do segundo, a ampliação da paleta de timbres, a utilização de diversos pedais de efeito para processar o sinal, como distorções, delays, modulações e loops. Além disso, ele adiciona a todas essas características, novos elementos, como a polifonia - não somente entre baixo e melodia, mas também em vozes internas - e técnicas estendidas de guitarra, como a utilização de delays reversos³⁵, clusters e loops manipulados.

Terry Riley é um compositor norte-americano associado ao minimalismo. Suas composições abordam diversas técnicas como a utilização de módulos curtos utilizados segundo a escolha dos intérpretes (como na obra “In C”, de 1964) e a utilização de processos improvisados utilizando as possibilidades de gravação overdub³⁶ em estúdio. Entrei em contato com sua obra logo após o ingresso na graduação em Música e imediatamente me interessei pelos processos e sonoridades de suas composições.

³² Aqui referido como Música Clássica do norte da Índia.

³³ Tradução do autor. Texto original: With its drony opening, its rhapsodic modal guitar melodizing, its hypnotically returning cycles of phrases, and its sheer duration, “The Heavenly Music Corporation” could be called a classic mixture of raga, minimalism, and rock, were it not for the fact that Fripp wasn’t using Indian scales in any systematic way, nor had he yet had much exposure to the American minimalists.

³⁴ Equipamento desenvolvido pelo guitarrista Robert Fripp, formado por uma série de processadores de sinal e gravadores de rolo, através do qual Fripp realizava performances de guitarra solo que criavam a sensação da presença de mais instrumentos além da própria guitarra.

³⁵ Efeito onde a repetição do que foi tocado acontece de maneira reversa.

³⁶ Gravação de novas e sucessivas faixas de áudio umas sobre as outras. É um dos métodos de gravação mais amplamente utilizados, principalmente na música popular desde os anos 60.

Para a faixa, “Orassamba”, adotei o seguinte processo, inspirado em processos utilizados pelos dois músicos citados. Para entender o resultado atingido é importante ilustrar e explicar o equipamento utilizado.

Esta gravação foi feita em linha, ou seja, não foi utilizado um amplificador utilizando uma guitarra tipo telecaster. Tal escolha foi feita devido à característica tímbrica obtida. Foram utilizados diversos pedais de efeito sem os quais não seria possível colocar em prática a ideia. É importante salientar que os pedais de efeito expandem as possibilidades do instrumento para muito além do que uma guitarra e um amplificador podem fazer. Tais pedais podem mudar a natureza do timbre do instrumento ou mesmo repetir e modificar o que foi tocado, gerando a sensação de diversos instrumentos. Foi utilizado um pedal de loop com a possibilidade da manipulação da velocidade e altura do que foi gravado, além da possibilidade de execução reversa. Além deste, foi utilizado um sound retainer, pedal que gera um som estático a partir de qualquer informação colocada nele e que pode durar quanto o músico desejar. Pensei portanto em um método para organizar a versão.

Dividi a música em duas grandes secções. A primeira delas, consistiu na gravação de um longo improviso no referido pedal de loop para que, quando finalizado o loop, este fosse executado de modo reverso. Tal improviso foi guiado por alguns parâmetros. O primeiro deles, foram as notas disponíveis para a utilização. A melodia de Orassamba possui uma recorrência do intervalo de segunda menor entre B e A#. Além disso, apesar da harmonia não diatônica, sua melodia se atém basicamente à escala de Fm natural, com a adição da nota B (décima primeira aumentada). Portanto esta foi a escala escolhida: Fm natural com a décima primeira aumentada adicionada. Tal escala foi tocada dando ênfase aos intervalos de segunda, inspirado na citada recorrência intervalar na melodia. Foram utilizadas de uma a duas linhas melódicas simultâneas. Tal polifonia foi atingida mecanicamente ou através da utilização do pedal de sound retainer. Após o trecho improvisado, que durou por volta de um minuto, o loop foi disparado em modo reverso. Depois disso, a guitarra começa a tocar a melodia e a harmonia da música simultaneamente - tal execução é similar à do violão de Guinga na gravação original da canção, contida no álbum Cine Baronesa, de 2001. Algumas modificações foram feitas a essa linha de violão para que a melodia não fosse omitida em nenhum momento, diferentemente da gravação, que, pela presença da voz executando a melodia, permite ao violão a execução de outras linhas. Um fato importante é que o loop reverso difere radicalmente do que foi tocado inicialmente e a execução da canção propriamente dita interage diretamente com esse loop, com a escolha de

fermatas, acelerando, desacelerandos e mudanças de dinâmica diretamente relacionados aos acontecimentos do loop.

Com esse processo, obtive uma estética similar à de algumas gravações de Bill Frisell - como por exemplo sua recorrente interpretação da música Shenandoah, presente em diversos álbuns, mas também a aleatoriedade e imprevisibilidade de algumas peças de Terry Riley, como “In C”, por exemplo. A gravação foi feita em apenas um take, ao vivo e sem emendas.

4.2 BAIÃO DE LACAN

Disponível em: <https://soundcloud.com/elisiofreitas/05-baiiao-de-lacan-2/s-Ci7yMvXPcbS?in=elisiofreitas/sets/nitido-e-obscur-o-teste-3//s-ycOMcxPTDWb>



A grande referência para a feitura desta faixa foi o trabalho da banda brasileira Mestre Ambrósio³⁷, mais especificamente a faixa “Se Zé Limeira Sambasse Maracatu”. Esta faixa é um Maracatu Rural, gênero originário da Zona da Mata, em Pernambuco, mas com a presença de guitarras elétricas, instrumento não utilizado tradicionalmente neste gênero. O Maracatu Rural tem uma estrutura musical geralmente baseada na alternância entre uma sessão declamatória de estrofes poéticas por um único declamador com respostas em coro e uma sessão instrumental fortemente percussiva, com a presença de instrumentos melódicos (geralmente naipe de metais - trombones e trompetes). Esta estrutura se repete diversas vezes, com a evolução das estrofes poéticas em estrofes poéticas improvisadas, conduzidas pelo “Mestre”. Segundo Borges de Medeiros:

³⁷ Mestre Ambrósio foi uma banda pernambucana surgida nos anos 90 que foi situada no movimento Manguebeat - movimento cuja principal característica era a união da música tradicional folclórica de Pernambuco a gêneros musicais contemporâneos, como o Rock.

Mestre - ou tirador de loas - canta de improviso, anima, dirige e diz a direção que o Maracatu deve tomar. Ele tem um apito e bengala ou batuta na mão para comandar o maracatu. É um personagem de grande prestígio. Quando o mestre apita e levanta a bengala, todos param e ele canta versos chamados de “loas”. Depois, o mestre volta a apitar, a orquestra retorna a tocar e todos voltam a executar suas coreografias. O mestre é quem define início e fim de cada momento de toque da orquestra. Sem ele, o maracatu não sai. (BORGES DE MEDEIROS, ‘2003, p.231)

Veio a mim a ideia de ressignificar o Baião de Lacan. Como o nome diz, a música é originalmente um Baião, mas quis elaborar uma produção que se aproximasse do Maracatu Rural. O primeiro desafio para a realização dessa ideia foi o espaço geográfico. No momento da produção desta faixa, estava no Rio de Janeiro e, apesar de hoje os ritmos de Pernambuco serem mais conhecidos e tocados pelo Brasil, muito em decorrência da popularização das bandas do movimento Manguebeat, eu não conhecia nenhum bom grupo de Maracatu Rural residente no Rio de Janeiro. A solução foi usar uma técnica bastante popular no Hip Hop e na música eletrônica: o sampling. O uso do sample (tradução da palavra amostra para a língua inglesa) consiste na seleção e utilização de partes de um ou mais fonogramas para a produção de uma música. Estes samples, que podem ser longos ou curtos - constituindo uma ideia musical ou apenas um timbre - podem ou não ser manipulados.

Após extensa pesquisa, encontrei a gravação de um programa de televisão que abordava o Maracatu Rural, com demonstrações práticas do ritmo através de uma sessão de percussão de um grupo de Maracatu da Zona da Mata. Do áudio desta matéria, retirei o sample que utilizei para a produção desta faixa. Editei o tempo do sample para que este ficasse adequado ao andamento que utilizaria e manipulei o timbre através de filtros e distorções. Fiz loops e edições variados deste sample para que ele pudesse se adequar às mais diferentes partes do arranjo que estava construindo. Utilizei a ideia das “loas” e das respostas do grupo inteiro para construir o arranjo, alternando trechos da melodia com trechos de melodia improvisada na guitarra.

Outra referência importante para a sonoridade da faixa foi a utilização da manipulação da velocidade de reprodução dos sons gravados. Esta técnica foi bastante utilizada por compositores ligados à música concreta e experimental, como Pierre Schaeffer (MANNING, 2003) assim como por produtores ligados à música popular a partir dos anos 40, como Les Paul. Les Paul foi a grande influência para a execução da técnica referida, principalmente em sua gravação da música “Lover”, em 1948. Sobre ela, Horning diz que “O efeito especial de acelerar certas partes, depois de gravá-las na metade da velocidade e tocando uma oitava abaixo, que seria

elevada também pelo aumento da velocidade, fez suas guitarras soarem atípicas e eventualmente similares a sinos.” (HORNING, 2004, p.6). Foi exatamente esta a técnica que eu utilizei em muitas das guitarras gravadas nesta faixa. Algumas guitarras foram de fato tocadas na velocidade de execução da música enquanto outras, para efeito tímbrico, foram gravadas na metade da velocidade e uma oitava abaixo de onde deveriam soar e posteriormente aceleradas ao dobro da velocidade, subindo assim também uma oitava.

Devo mencionar que a melodia do início da sessão de improviso (que é tocada duas vezes ao longo da gravação) foi inspirada na melodia instrumental de sopros da gravação da música “Se Zé Limeira Sambasse Maracatu”, do álbum “Fuá na Casa de Cabral”, de 2000, do supracitado grupo Mestre Ambrósio.

A instrumentação da faixa consiste basicamente nos elementos descritos, com a adição de um contrabaixo elétrico, colocado para preencher com equilíbrio o espectro de frequência, além de remeter à sonoridade do grupo Mestre Ambrósio, visto que no Maracatu Rural tradicional o contrabaixo não é utilizado, mas nas gravações deste gênero feitas pela banda, este é um elemento presente. A guitarra possui um timbre que remete à guitarra country dos anos 80 e 90 - o multi instrumentista John Jorgenson³⁸ foi sem dúvida uma referência, com a utilização de um modelo telecaster ligado em um amplificador Vox AC30.

4.3 CATAVENTO E GIRASSOL

Disponível em: <https://soundcloud.com/elisiofreitas/02-catavento-e-girassol-2/s-cst2ejRzrzU?in=elisiofreitas/sets/nitido-e-obscurro-teste-3//s-ycOMcxPTDWb>



³⁸ John Jorgenson é multi instrumentista e integrou diversas bandas, como a “Desert Rose Band” e o “The Hellecasters”, além de ter trabalhos ligados ao bluegrass e ao jazz cigano.

Catavento e Girassol é provavelmente a canção mais conhecida de Guinga. Foi portanto um desafio produzir uma gravação que não descaracterizasse a canção mas que revelasse aspectos ainda não explorados contidos nela. Como a grande maioria das composições de Guinga, é muito difícil desvincular o acompanhamento de violão da própria composição em si. Sinto porém que muitas vezes este violão tende a restringir as possibilidades estéticas para onde esta canção pode ser levada. Guinga tem diversas gravações desta canção, mas podemos destacar duas que demonstram os gêneros mais associados a sua execução: a versão samba-choro mais acelerada do álbum “Delírio Carioca”, de 1993, e a versão com Leila Pinheiro do álbum “Catavento e Girassol” de 1996, um samba-canção mais lento. Todas as versões que chegaram ao meu conhecimento, incluindo de outros intérpretes, transitam de alguma maneira nesses ambientes. Resolvi, portanto, evitá-los.

A linha de violão desta canção sempre me remeteu às linhas de guitarras criadas pelo guitarrista inglês John McLaughlin³⁹ - tomemos por exemplo a canção “Meeting of the Spirits”, do álbum “The Inner Mounting Flame”, da banda The Mahavishnu Orchestra. Percebemos ali, assim como na linha de violão referida, a presença de acordes com muitas tensões e intervalos de semitons sendo arpejados e sustentados com um ritmo em ostinato. Pensei portanto em executar tal linha na guitarra. Mas, ainda assim, o resultado não era suficientemente diferente do violão para o meu propósito. Pensei então em unir duas técnicas diferentes para chegar a uma sonoridade realmente singular. Nos anos 60, alguns modelos de baixo e guitarra da marca Fender (Fender VI e Fender Jaguar) vinham com um item chamado “Fender Mute”. Tal item era uma engrenagem ligada a uma espuma muito densa que abafava todas as cordas do instrumento, gerando uma sonoridade bastante singular que remete a instrumentos de percussão africanos, como o balafon ou mesmo a kalimba, dependendo da tessitura utilizada. Usando do mesmo princípio, coloquei uma espuma densa presa abaixo de todas as cordas próxima à ponte da guitarra. Além disso, apliquei uma técnica de uso do efeito de delay⁴⁰ que consiste em regular o efeito para que ele toque uma repetição sempre como atraso de uma colcheia pontuada em relação ao andamento da música. Fazendo isso e executando uma melodia em colcheias (como é

³⁹ John McLaughlin é um guitarrista inglês, em atividade desde o fim da década de 1960. Integrou a banda de Miles Davis durante o período de gravação do álbum *Bitches Brew*, álbum este considerado por muitos o primeiro do gênero Jazz-Rock. Também foi integrante e líder das bandas The Mahavishnu Orchestra, a mais bem sucedida comercialmente banda de Fusion da história e do conjunto Shakti, formado por músicos indianos e por McLaughlin e pioneiro na fusão do jazz com a música indiana.

⁴⁰ Delay (ou Echo) é um processador de efeito que gera repetições a partir do que é tocado. Podem ser regulados o número de repetições e o intervalo de tempo entre elas. Cada unidade tem um timbre particular e pode conter diversos outros parâmetros a serem controlados, como modulação e equalização, por exemplo.

o caso da linha de violão referida), tem-se como resultado uma linha em semicolcheias com acentuações alternadas, pois a repetição sempre irá ocorrer entre as colcheias tocadas. Então, experimentei tocar a linha do violão na guitarra com o “Mute” e a técnica de delay referida. Tal experimento gerou uma sonoridade única que me instigou e estimulou a criação de todo o arranjo.

Inspirado pelo ritmo gerado pela guitarra com o “Mute” e o delay, resolvi criar várias levadas de bateria eletrônica intercambiáveis e similares para posteriormente organizá-las na construção do arranjo. Gravei toda a harmonia com a guitarra com “Mute” e delay. Criei então uma linha de baixo elétrico após experimentar o baixo sintetizado - esta última opção não me agradou pois a sonoridade geral me pareceu “eletrônica” demais.

Tendo a base rítmica e harmônica da música definida, comecei a experimentar possibilidades para os timbres da melodia. Como a levada eletrônica tinha me afastado suficientemente da influência da Mahavishnu Orchestra, senti que não seria um problema utilizar mais uma vez a influência deles. No álbum referido anteriormente, a maior parte das melodias é executada por guitarra distorcida e violino distorcido, ambos conectados a amplificadores valvulados saturados. Resolvi ir por um caminho similar utilizando os recursos que estavam à minha disposição. Pensei portanto em gravar a melodia com guitarra distorcida - aqui foi usada uma guitarra modelo Les Paul e uma modelação digital de um amplificador Marshall Plexi - e rabeca distorcida - instrumento que possuo e toco. Experimentei a ideia e o resultado me agradou - obviamente diferente da referência, mas muito interessante. Ao final, é executado um improviso de guitarra.

Tendo a música inteiramente produzida, considerei necessária a adição de uma bateria acústica gravada para ser somada à bateria eletrônica. Acionei, portanto, um colaborador frequente, Lúcio Vieira, para fazer a gravação. Tal adição foi essencial para a sonoridade da gravação e finalizou o processo de arranjo e produção da faixa.

4.4 SENHORINHA

Disponível em: <https://soundcloud.com/elisiofreitas/03-senhorinha-2/s-bISyIRFKwOa?in=elisiofreitas/sets/nitido-e-obscuro-teste-3//s-ycOMcxPTDWb>



Esta faixa, diferentemente de todas as outras, não me pareceu carente de uma mudança radical em relação à estética original do compositor para que fossem revelados outros aspectos da composição. Decidi portanto encará-la como o que ela de fato é: uma toada melódica com forte influência da música caipira. A música caipira se consolida nos anos de 1920 através de Cornélio Pires, compreende a área geográfica de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná e é cantada pelo homem do campo (CHAVES, 2006). Ela apresenta melodias de caráter melancólico cantadas geralmente por duas vozes predominantemente em terças ou sextas e acompanhadas por viola e/ou violão (TREMURA, 2004).

Decidi portanto enfatizar essa influência da música caipira e evidenciá-la utilizando ritmos que remetessem à folia de reis (TREMURA, 2004). Para isso, gravei um bombo leguero⁴¹ fazendo a função de uma caixa do divino⁴². Utilizei o bombo pois ele apresenta mecânica muito similar à caixa do divino, com ataques na pele e no aro, e se adaptou melhor à instrumentação escolhida e ao espectro de frequências preenchido.

Resolvi criar uma introdução orquestral inspirada pelo álbum “Lovers” do músico norte-americano Nels Cline. Assim como no álbum referido, utilizei uma instrumentação apenas de sopros, sem a presença de cordas. Foram utilizados trompetes, trombones, clarinetes e

⁴¹ Instrumento de percussão presente na região extremo sul do Brasil, Uruguai e Argentina, tocado na pele e aro.

⁴² Caixa do divino é um instrumento de percussão associado à folia de reis. É comumente tocado com duas baquetas, uma para os ataques na pele e uma para os ataques no aro.

clarones, flautas, tuba, trompas e saxofones . Tal formação remete também às gravações dos anos 60 do arranjador e bandleader Gil Evans⁴³. Foi utilizada a guitarra tocada de maneira polifônica dobrando a linha de orquestra, assim como no referido álbum “Lovers”. Para a gravação da orquestra foram utilizados diversos instrumentos virtuais, tocados através de um teclado controlador MIDI.

Para o arranjo de base da gravação, utilizei o já citado bombo leguero, com a adição de diversas percussões gravadas pelo músico Bernardo Aguiar, além de baixo e guitarra. Para a melodia, utilizei uma guitarra slide⁴⁴ - uma Giannini Sonic dos anos 80 com captadores p90⁴⁵ ligada num amplificador Fender Twin - um bandolim e uma escaleta com oitavadores⁴⁶ - aproximando esta do som de um acordeon - alternando papéis de protagonismo e abrindo vozes. Tal escolha veio da necessidade de que a melodia trouxesse uma sonoridade tipicamente brasileira mas que ainda guardasse alguma carga camerística de forma a não soar conflituosa esteticamente com a orquestra.

4.5 BRASILÉIA

Disponível em: <https://soundcloud.com/elisiofreitas/07-brasileia-2/s-1Ub9pVI2xEX?in=elisiofreitas/sets/nitido-e-obsкуро-teste-3//s-ycOMcxPTDWb>



⁴³ Gil Evans foi arranjador, compositor e bandleader. É muito conhecido por seu trabalho com o músico Miles Davis nos álbuns Birth of Cool, Quiet Nights e Sketches of Spain.

⁴⁴ Guitarra Slide ou Bottleneck se refere a uma técnica de guitarra que consiste em tocar o instrumento com um cilindro de metal ou vidro em um dos dedos da mão esquerda, arrastando este pelas cordas para atingir a altura de nota desejada, podendo esta atingir microtons e notas não disponíveis em um instrumento temperado. Tal técnica também é utilizada na guitarra havaiana, no Lap Steel, no Pedal Steel e no Marimbau (instrumento associado à estética armorial).

⁴⁵ Ver item 4.5 para maiores informações sobre captadores p90.

⁴⁶ Oitavadores são processadores de efeito que adicionam dobras do que é tocado em oitavas abaixo ou acima da original.

A inspiração para a concepção do arranjo desta faixa foi a estética de guitarra solo jazzística. Sempre vi ligações dessa melodia e harmonia com o Jazz e achei de seria interessante evidenciar esta impressão através de uma estética explicitamente ligada ao gênero. Uma grande referência para mim e fonte de estudos desde a adolescência é o guitarrista norte-americano Joe Pass. Segundo HERNANDES: “Joe Pass...é um dos guitarristas mais influentes em todo o Jazz, e produziu uma grande quantidade de gravações de standards de jazz em diferentes configurações de grupo, além de gravações de guitarra solo.” (HERNANDES, 2020, p.5). Dentre estas gravações de guitarra solo podemos destacar a série de álbuns “Virtuoso”, com quatro volumes dedicados a arranjos de guitarra solo.

Muitas vezes, tais arranjos solo de guitarra Jazz são chamados de chord melody. Tal nomenclatura, mais que caracterizar um arranjo no gênero Jazz, traz consigo algumas características estilísticas subentendidas. São arranjos muito influenciados por arranjos de naipe de sopro de grupos de jazz, muitas vezes contendo blocos de voicings em formação cerrada ou drop 2 juntamente com a melodia. A essa melodia em bloco é geralmente adicionado um baixo com certo grau de independência com o intuito de criar movimentos de tensão e relaxamento e auxiliar na condução harmônica. Eventualmente podem também ser adicionados contracantos, que podem ser concomitantes à melodia e internos (entre a melodia e o baixo) ou alternados à melodia, complementando-a. Tais características foram utilizadas na elaboração do arranjo elaborado para a canção “Brasiléia”.

Outro ponto importante a ser apontado é o timbre do instrumento nesta faixa. A guitarra é muito provavelmente o instrumento que mais radicalmente muda de timbre segundo o tipo de instrumento e construção utilizada. Ela pode ir de um timbre extremamente agudo e com muita ênfase nos transientes, como o de uma Fender Stratocaster por exemplo, a um timbre muito grave e com pouca ênfase nos transientes, como o de uma Gibson Les Paul⁴⁷. Apesar da influência estilística de Joe Pass, busquei um timbre clássico de guitarra Jazz - aqui me refiro a guitarristas dos anos 40, 50 e 60, como Charlie Christian, Barney Kessel, Oscar Moore, Kenny Burrell e Django Reinhardt (este último nos anos 50 quando migrou do violão para a guitarra elétrica). Todos os músicos citados utilizavam, nas décadas citadas, guitarras acústicas com

⁴⁷ Fender Stratocaster e Gibson Les Paul são dois dos mais conhecidos modelos de guitarra de dois dos principais fabricantes norte-americanos de guitarras elétricas.

captadores single-coil do tipo P90.⁴⁸ Tais captadores apresentam um som diferente dos single-coil presentes em guitarras como a Fender Stratocaster ou Telecaster, com mais frequências médio graves, mas ainda assim, com uma presença considerável de agudos. Tal combinação de guitarra e captadores, associado à maneira de tocar desses músicos, principalmente no que tange à técnica de mão direita - a palhetada costumava ser em direção ao tampo do instrumento ou na direção oposta, alternando sucessivamente tais movimentos e focando em fazer todas as trocas de corda com movimentos em direção ao tampo - resulta em um timbre imediatamente reconhecível e associável ao Jazz, com melodias muito articuladas, com bastante ressonância e agudos presentes mas não estridentes. Tendo tais informações em mente, busquei seguir exatamente o mesmo procedimento e escolha de instrumento para me aproximar o máximo possível deste timbre desejado.

Quanto à forma, criei uma introdução e uma pequena coda ao final, mantendo para além disso a forma original da canção, tocando-a duas vezes com pequenas variações rítmicas e melódicas improvisadas ao longo da performance, algo também bastante comum em gravações de guitarra solo tanto de Joe Pass quanto dos outros guitarristas referidos.

4.6 CHÁ DE PANELA

Disponível em: <https://soundcloud.com/elisiofreitas/06-cha-de-panela-2/s-vZFXLp8IIInZ?in=elisiofreitas/sets/nitido-e-obscurto-teste-3//s-ycOMcxPTDWb>



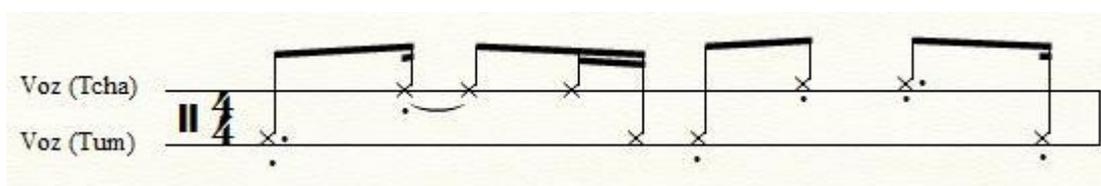
⁴⁸ Existem dois tipos básicos de captadores de guitarra, segundo a quantidade de bobinas, os single-coil (de uma bobina) e os humbucker (de duas bobinas, que não apresentam o ruído característico dos single-coil). Cada um desses tipos trás características tímbricas peculiares com o humbucker tendendo a apresentar um timbre com predominância de frequências médias e médio-graves.

Esta canção, composta em homenagem ao músico Hermeto Pascoal, foi uma das primeiras de Guinga que me chamou a atenção. Originalmente um baião, resolvi colocá-la num contexto diferente, inspirado em ritmos afro-brasileiros, como o Congo de Ouro⁴⁹ e o Barravento⁵⁰. Para tal, usei como referência a canção “Saudação a Toco Preto”, presente no álbum “Filosofia do Samba”, de 1971, do cantor e compositor Candeia. Tal gravação me impactou profundamente desde a primeira vez que a ouvi, pois, além da potência da canção, algo me chamou muito a atenção: a similaridade com o Funk Carioca, mais especificamente o “Tamborzão”.

Segundo de Bonfim:

O tamborzão e o human beatbox representam a transformação rítmica e a aproximação do gênero com as tradições afrobrasileiras. Essa questão é importante não apenas para a transformação do gênero, mas para a análise do aspecto cultural e identitário associado ao funk carioca. A busca de “brasilidade” no processo de “nacionalização” do funk remonta o ano de 1989, quando o DJ Malboro compõe “O melô da mulher feia”. De acordo com a descrição do seu processo de composição, há uma tentativa de incorporar ritmos brasileiros à batida do funk. No entanto, essas experimentações, feitas também por outros DJs, alcança relativo sucesso apenas no ano 2000, com o Tamborzão do DJ Luciano. (DE BONFIM, 2018, p.111)

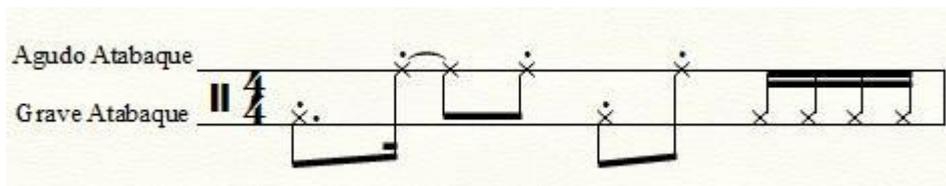
O referido human beatbox é derivado do tamborzão, tendo basicamente o mesmo ritmo que este, com a diferença principal de utilizar a voz humana para a confecção das levadas ao invés dos samples e sons de drum machines de seu predecessor. Tal ritmo se assemelha bastante ao ritmo presente na citada gravação de Candeia, apresentando configuração de graves, ataques e acentuações muito similares, como indicado abaixo:



Exemplo 2: Levada rítmica de beatbox da música “Poxa vida” de Mc Roba Cena

⁴⁹ Ritmo executado no Candomblé, nação de Angola. Basicamente uma versão mais rápida do Congo, ritmo também tocado por Angola.

⁵⁰ O Barravento é um ritmo e um toque de atabaque utilizado na capoeira, candomblé e na umbanda.



Exemplo 3: Levada rítmica de atabaque da música “Saudação a Toco Preto” de Candeia

O que me chamou muita atenção também foi a similaridade não apenas rítmica, mas estética da gravação do Candeia com as gravações de Funk Carioca dos anos 2000. A sobreposição de elementos de sopro, contratempo, órgão hammond e outros elementos presentes na gravação de 1971 me parece uma clara abertura de caminho para o que se tornou posteriormente o Funk Carioca, com suas sobreposições dos mais diversos instrumentos e gêneros com a rítmica eletrônica derivada de ritmos afro brasileiros.

Coletei um sample dos atabaques da gravação do Candeia e construí toda a base rítmica da minha versão inspirada nessa célula, adicionando baterias eletrônicas, baixo elétrico distorcido, sintetizadores, guitarra extremamente processada além de e outros samples.

Em relação ao conteúdo harmônico e melódico da composição optei por manter a melodia intacta, mas reduzi a harmonia apenas aos acordes funcionalmente essenciais, suprimindo todo tipo de movimento de vozes que não caracterizasse uma mudança de função, de modo ou de tonalidade. Ao invés de apresentar a harmonia verticalizada através de algum instrumento ou naipe harmônico, preferi utilizar linhas polifônicas complementares, com o baixo distorcido e as guitarras processadas, para dar a sensação harmônica. Os processamentos da guitarra incluem distorções variadas, pitch shifters, oitavadores, filtros e slicers, delays, reverbs e modulações⁵¹. Além do conteúdo harmônico e melódico foram utilizadas diversas guitarras processadas com a função de efeitos de ambiência e percussão.

Para a melodia, utilizei guitarras com fuzz - principalmente um Fuzz Factory⁵² - , oitavadores e diversas filtragens ligada em linha para atingir uma sonoridade que trouxesse certa agressividade, mas que fugisse absolutamente de algo que remetesse ao Rock. Inicialmente tal melodia aparece extremamente filtrada, concentrada basicamente nas frequências médio-agudas, sendo tocada na oitava mais grave do instrumento. Após a exposição da primeira parte da

⁵¹ Efeitos de guitarra diversos que manipulam o som da guitarra em diversos aspectos. Tais manipulações podem se dar na altura ou timbre, podem ser feitas reorganizações de células rítmicas tocadas (slicers), podem ser adicionados LFO, ambiências ou camadas modificadas ao som original do instrumento.

⁵² Fuzz Factory é um pedal de fuzz lançado pela empresa Z-Vex nos anos 90 e conta com diversos recursos de processamento de sinal, possibilitando a criação de diversos sons atípicos para uma unidade do tipo.

melodia, modifiquei a filtragem para os médio-graves e passei a tocar a melodia na região média do instrumento.

Para o improviso, optei por não tocar algo convencional, baseado em escalas ou modos, ou algo derivado da melodia da canção. A exemplo do solo de Marc Ribot na música Clap Hands, de Tom Waits, optei por desenvolver uma sonoridade baseada em técnicas não convencionais para obter uma sonoridade que não estivesse imediatamente ligada a nenhum gênero. Evitei maneirismos ligados ao Blues, Jazz e Country, três dos gêneros mais comumente utilizados como referencial estilístico para a construção de improvisos de guitarra. Utilizei um timbre de guitarra stratocaster com humbucker sem distorção e com delay passando por um processador de pitch shift⁵³ com um pedal de expressão modificando em tempo real as melodias tocadas. Optei por tocar melodias com padrão geométrico no braço da guitarra - ou seja, não pensando em estrutura escalar, mas em distribuições simétricas entre as casas do instrumento - em alta velocidade enquanto as manipulava, obtendo assim um resultado extremamente singular.

4.7 SETE ESTRELAS

Disponível em: <https://soundcloud.com/elisiofreitas/04-sete-estrelas-2/s-DdryuFk3bDz?in=elisiofreitas/sets/nitido-e-obscur-o-teste-3//s-ycOMcxPTDWb>



Sete estrelas é uma das canções menos conhecidas do repertório selecionado. Sua primeira gravação com Guinga foi feita no álbum “Simples e Absurdo” de 1991. Seu arranjo apresenta uma mistura de elementos diversos da música brasileira. Estão presentes o violão característico de Guinga, percussões que remetem tanto ao choro/samba e maxixe (como o ganzá) quanto ao baião (como o triângulo). Estão presentes alguns elementos orquestrais como

⁵³ Efeito que manipula a altura da nota tocada.

um naipe de cordas. Esta melodia sempre me remeteu a algo minimalista e resolvi, portanto, colocá-la nesse ambiente.

Uma grande referência para a elaboração deste arranjo e da sonoridade da produção da faixa foi a peça “Electric Counterpoint” do compositor Steve Reich, compositor que desde os anos de 1960 é um dos principais expoentes do que passou-se a chamar de Minimalismo. O termo, apesar de polêmico e rejeitado por muitos compositores (dentre eles o próprio Reich) é utilizado com frequência para definir peças musicais que apresentam características de limitação da duração da peça, a quantidade de materiais básicos disponíveis para o desenvolvimento do trabalho ou a redução nos maneiras como o material é desenvolvido ou processado. segundo Adrian Smith:

Deixando de lado as fraquezas inerentes, pode-se, no entanto, assumir que uma composição em um "estilo minimalista" pode envolver uma série de possibilidades. Isso pode incluir limitar a duração de um trabalho, trabalhar com uma quantidade muito pequena de materiais básicos, ou uma limitação dos meios pelos quais os materiais são processados ou desenvolvidos. (SMITH, 2009, p.239)

Para atingir a sonoridade desejada, primeiramente analisei a peça "Electric Counterpoint” para assimilar as técnicas utilizadas pelo compositor e utilizá-las no meu arranjo. Diferentemente da referida peça, optei não apenas por gravar diversas guitarras para gerar as defasagens, sobreposições e camadas desejadas, mas por programas diversos delays e delays com pitch shifters para gerar tal efeito.

Foram utilizados um total de 8 delays em canais auxiliares, todos eles em sync com o andamento da música (96 bpm), cada um deles com regulagens e processamentos específicos. Segue abaixo uma descrição detalhada:

- Delay 1: em colcheia com uma repetição com oitavador uma oitava acima.
- Delay 2: em semínima com uma repetição;
- Delay 3: em colcheia pontuada com uma repetição e oitavador uma oitava abaixo. É alimentado pelo delay 2;
- Delay 4: em colcheia pontuada com uma repetição;
- Delay 5: em semicolcheia com uma repetição;
- Delay 6: em semínima com uma repetição;
- Delay 7: em mínima com uma repetição;

- Delay Ping Pong: delay stereo com uma repetição com oitavador uma oitava acima. O canal da esquerda repete em mínima e o da direita três tempos e meio depois do sinal de entrada.

A música apresenta nesta ordem uma introdução, duas exposições inteiras da melodia (de forma binária A-A'-B), um interlúdio, uma exposição inteira da melodia e uma coda. Os delays do 1 ao 5 são utilizados na introdução e no interlúdio sendo alimentados por quatro canais diferentes de guitarras, sendo manipulados e automatizados para se obter o efeito desejado. Tais manipulações foram feitas em tempo real com o auxílio de um controlador. Os delay 6, 7 e ping pong são alimentados por dois canais de guitarra, um com melodia e um com uma guitarra preparada assim como na canção "Catavento e Girassol", utilizando espuma de abafamento e entram cumulativa e sucessivamente depois da primeira exposição completa da melodia. Dessa maneira, delay 6 entra em A e o delay 7 em A'. Após o interlúdio, o delay ping pong passa a ser alimentado, enquanto os delays 6 e 7 param de ser alimentados no primeiro A, retornando no A' e permanecendo no B, junto com o ping pong. Na coda, temos a adição da configuração de guitarras e delays da introdução. Nos B são adicionadas cumulativamente guitarras com dois delays já processados abrindo vozes com a melodia. Os delays estão em série com o primeiro deles em semicolcheia e o segundo em colcheia pontuada, ambos com diversas repetições. Todas as guitarras - foram utilizadas uma guitarra modelo stratocaster e uma Giannini Sonic - foram gravadas em linha passando por um pedal de pré amplificação construído pela Halmon Fx baseado nas mesas RCA dos anos 60.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho apresentei um relato de experiência da feitura do álbum “Nítido e Obscuro”. Com este relato, espero ter lançado luz sobre as questões mais importantes que permearam o processo de concepção e realização do álbum. Vale ressaltar que este é o meu primeiro trabalho completo como intérprete. Apesar de já ter sido responsável pela feitura de dezenas de álbuns, sempre desempenhei a função de produtor musical e instrumentista. A adição do papel de intérprete principal modifica completamente o fluxo de trabalho e traz diversas questões inéditas à minha experiência pessoal.

Uma das questões cruciais a ser abordada aqui é sem dúvida o fato de que fui responsável por praticamente todas as funções necessárias para a feitura de um álbum. E não estamos falando de um álbum de instrumento solo, mas de um álbum com arranjos bastante variados com diversos instrumentos e diferentes situações pois, além de produzir, interpretar, gravar a quase totalidade dos instrumentos e criar os arranjos, também editei e mixei. A única função não desempenhada por mim, no que tange à parte musical, foi a masterização - feita com maestria por Bruno Giorgi. Resolvi fazer o álbum desta maneira pois já realizei diversos álbuns onde todas essas funções foram realizadas apenas por mim e pelo artista. No entanto, a ausência de uma segunda pessoa neste processo faz uma diferença enorme pois muitas das funções que eram divididas ficaram concentradas exclusivamente em mim. Devo confessar que finalizar o álbum foi uma prova de resistência. As dificuldades foram diversas e, não bastassem as dificuldades inerentes ao processo, o álbum foi realizado durante a pandemia de COVID 19 iniciada em 2020 - um evento catastrófico que abalou não somente as estruturas de saúde pública mas também o equilíbrio psicológico de grande parte da população - e aqui me incluo. Minha produtividade foi definitivamente muito afetada por todos esses fatores. Apesar de tudo isso, acredito ter chegado a um resultado muito satisfatório com o álbum. Consegui realizar todas as ideias que tinha para as músicas e a sonoridade geral atendeu às minhas expectativas.

Não posso deixar de mencionar o auxílio dado por dois amigos músicos: Ivo Senra e Thiago Amud. Ivo é compositor e instrumentista, com extenso currículo, incluindo trabalhos como músico acompanhante em diversos álbuns e shows, produções de álbuns e trilhas sonoras. Thiago é compositor admirado por célebres compositores brasileiros - como Caetano Veloso⁵⁴ -

⁵⁴ Ver em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2020/09/doloroso-brasil-crimes-ditadura-caetano/>

além de parceiro de Guinga. Ambos acompanharam à distância os resultados parciais e finais das produções e deram valiosas opiniões sobre as impressões causadas pelas escutas dos fonogramas. Tal auxílio foi crucial pois num processo tão concentrado apenas em mim seria bastante provável que, ao ser realizado sem estes conselheiros, eu perdesse completamente a referência do que estava sendo concebido. Outro ponto importante a ser apontado é que ambos têm profundo conhecimento tanto da linguagem que eu buscava atingir quanto da linguagem de Guinga, podendo assim ter uma perspectiva clara e sem ruídos de comunicação quanto ao resultado que eu desejava atingir e dar opiniões embasadas e pertinentes.

Quanto à questão proposta de levar as músicas de Guinga para um ambiente musical diferenciado e que tivesse a capacidade em potencial de atingir outros públicos, acredito ter atingido o resultado desejado. Acredito que o álbum dialoga com álbuns de guitarristas que foram referência para a elaboração deste, como Bill Frisell, Marc Ribot e Nels Cline, por exemplo. O álbum transita por muitos ambientes musicais e estéticas diversas. Admito que um álbum com tanta diversidade estética pode enfrentar certa resistência por grande parte do público - mesmo o de música instrumental, já bastante reduzido. Apesar disso, algumas faixas, como "Catavento e Girassol" podem ter potencial de assimilação elevado - não me admiraria se ela tocasse em festas de música dançante e eletrônica - pelo menos, esse era um dos intuitos ao criar este arranjo. Desde os anos 2000, a ideia de um álbum fechado vem se tornando menos hegemônica e a necessidade de álbuns que sejam inteiramente coesos ou mesmo da existência de um álbum vem se tornando cada vez menor. Portanto, não acredito ser um problema esta grande diversidade estilística e de gêneros presente no referido trabalho.

Apesar de não ter feito uma análise profunda das técnicas interpretativas utilizadas na guitarra nestas faixas - este não era o intuito do presente trabalho - acredito ter lançado luz sobre questões que possam ter relevância para outros músicos, pesquisadores ou ouvintes interessados em entender um pouco melhor como as sonoridades do álbum foram obtidas. A guitarra é ainda um instrumento em desenvolvimento e por muitas vezes é difícil saber como os artistas e instrumentistas atingiram sonoridades que ouvimos em gravações - aqui, falo por mim, não foram poucas as vezes em que ouvi sons em gravações que me intrigaram e demandaram pesquisas muito intensas e trabalhosas para descobrir como foram obtidos. O trabalho de vasculhar entrevistas, documentários ou registros em vídeo daqueles sons sendo obtidos por muitas vezes não revela de fato como os sons foram obtidos - seja pela falta dos mesmos ou mesmo imprecisão nos relatos, visto que pela natureza orgânica e não acadêmica da guitarra não

é praxe que se registre adequadamente os avanços ocorridos no instrumento e nas técnicas possíveis para extrair sonoridades dele. Tentei portanto indicar as técnicas e equipamentos utilizados no intuito de auxiliar possíveis interessados em como tais sonoridades foram obtidas. Procurei não ser excessivamente específico quanto às regulagens dos equipamentos pois acredito que sendo muito específico poderia restringir o entendimento da leitura do presente trabalho apenas a guitarristas e este não é o intuito.

Vale ressaltar que optei por não abordar aspectos da técnica no que tange à mecânica do instrumento. Acredito que a guitarra é um dos instrumentos que mais sofre com um apelo excessivo às questões mecânicas - seja por seu apelo visual ou pelos excessos cometidos pelos guitarristas ligados ao rock nos anos 80 e 90. Faço questão de ressaltar que a manipulação adequada dos equipamentos - conhecimento da arquitetura do instrumento e parte elétrica, pedais de efeito e amplificador - também são aspectos técnicos, visto que impactam diretamente na sonoridade e resposta do instrumento e modificam a maneira como o instrumentista aborda o que quer que esteja sendo executado.

Espero através deste trabalho e com o contato com a minha experiência pessoal, outras pessoas possam encontrar caminhos e possibilidades para seus próprios trabalhos, contribuindo com informações técnicas pertinentes à guitarra elétrica e ao processo de produção de um álbum que a utiliza como um dos principais instrumentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHENTICATE, O. R. **Silent Movies**. Policy, v. 2, n. 3, p. 4., 2010

BORDA, Rogério; **A escola de José Meneses França: Método de Guitarra Elétrica**. Perse, 2017

BORGES DE MEDEIROS, Roseana; de La Mora, Luis; **Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo? (Um estudo das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas)**. 2003. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

BRACKETT, John. **John Zorn: Tradition and Transgression**. Indiana University Press, 2008.

CAMPOS, Augusto de; **O balanço da bossa e outras bossas**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974

CHAVES, Edilson Aparecido. **A música caipira em aulas de história: questões e possibilidades**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, Linha de Pesquisa Cultura, Escola e Ensino. 2006.

DE BONFIM, Letícia Laurindo. **FUNK CARIOCA: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO DA MÚSICA AFRODIASPÓRICA E TENSÕES ENTRE A MÍDIA E A SOCIEDADE. Geopoéticas Diaspóricas**, p. 106, 2018.

DENYER, Ralph; **The guitar handbook**. London: Dorling Kindersley, 1983.

FISHER, Jody; **The complete jazz guitar method: Mastering Chord/Melody**. Van Nuys: Alfred Music, 1995.

HERNANDEZ, Adam Paul. **The Microrhythms of Joe Pass: Analysis and Application of Swing Ratios and Tempo**. 2020. Tese de Doutorado. University of Colorado.

HORNING, Susan Schmidt. **Recording: The Search for the Sound**. In Andre Millard, ed., *The Electric Guitar: A History of An American Icon* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004), 105-122.

MANNING, Peter. **The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music**. Leonardo Music Journal, p. 5-10, 2003.

MCNEILLY, Kevin. **Ugly beauty: John Zorn and the politics of postmodern music**. Postmodern Culture, v. 5, n. 2, 1995.

NESTOR, Siim, Artigo jornalístico, 2010. Disponível em: <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/article/arvo-part-i-suppose-secretly-we-love-one-another-it-is-very-beautiful/> Acessado em 23/06/2020.

PEDLER, Phillip. **The Blues Scale**. 10th Australasian Piano Pedagogy Conference Proceedings, 2011.

RICKER, Ramon. **Pentatonic Scales for jazz improvisation**. Studio P/R Inc., 1975.

RICOUER, Paul. **O conflito das interpretações: Ensaio de Hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.

SMITH, Adrian. Minimalism: towards a definition. **Maynooth Musicology: Postgraduate Journal**, v. 2, p. 236-250, 2009.

SOUNES, Howard. **Fab: An Intimate Life of Paul McCartney**. Londres: HarperCollins, 2010

TAMM, Eric. **Robert Fripp: from Crimson King to Crafty Master**. Faber & Faber, 1990.

TATIT, Luiz; **O século da canção**. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TCHIR, Stephen P. **Tom Waits' Rain Dogs: Influences and Musical Genre**. 2013.

WHEELER, Tom; **The Guitar Book: A Handbook for Electric & Acoustic Guitarists**. Harpercollins, 1978.

VILLAÇA, Túlio Ceci, 2010. Disponível em <https://tuliovillaca.wordpress.com/2010/08/25/e-de-tom-a-guinga/>. Acesso em 01/04/2021

PALADINO Sasha. **THROW Down your Heart**. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sJt6jn0xT8A>. Acesso em 29/04/2019

SISARIO, Ben. **Lionized, but Restless as Ever**, 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/07/14/arts/music/turning-60-john-zorn-sees-his-eclecticism-as-a-musical-norm.html>. Acesso em 17/05/2020.

TREMURA, Welson Alves. A música caipira e o verso sagrado na folia de reis. In: **Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro**. 2004. p. 21-25.

BB King Guitar Lesson - Phrasing Over G Progression. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AVe24YFGoiM>. Acessado em 10/05/2020