

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

Rodrigo Bittelbrunn

# Processos criativos: uma abordagem prática

Porto Alegre

2017

Rodrigo Bittelbrunn

# Processos criativos: uma abordagem prática

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

Orientadora: Profa Dra. Isabel Nogueira

Porto Alegre  
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Bittelbrunn, Rodrigo  
Processos criativos: uma abordagem prática /  
Rodrigo Bittelbrunn. -- 2017.  
39 f.  
Orientadora: Isabel Porto Nogueira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto  
Alegre, BR-RS, 2017.

1. Pesquisa Artística. 2. Processos Criativos. 3.  
Improvisação. 4. Piano. I. Porto Nogueira, Isabel,  
orient. II. Título.

*À minha mãe Ana (in memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

À minha família em especial para meu pai Fernando, meu irmão Henrique e meu avô Arlenio.

A meus amigos Hermes Fontana, Michel Dorfmann, Bruno Neves, Pedro Morel, Antônio Guedes, Alexandre Ravello, Ariane Wink, Anderson Braff, Mariane Kerber e Henrique Sommer.

À minhas professoras e meus professores, em especial minha orientadora Isabel Nogueira, Fernando Lewis de Mattos e Raimundo Rajobac.

À Marcela por todo apoio, carinho e incentivo.

*“... uma pessoa bastante simples com um talento limitado e talvez uma perspectiva limitada.”*

*Bill Evans sobre si mesmo*

## RESUMO

Este projeto final de graduação do curso de Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul tem como objetivo registrar e detalhar os processos vivenciados pelo autor no desenvolvimento deste a partir da plataforma acadêmica de pesquisa artística. Além de um memorial descritivo, este trabalho conta com o registro de áudio de três momentos improvisados ao piano que ilustram alguns conceitos artísticos elaborados aqui.

Palavras chave: Pesquisa Artística, Improvisação, Processos Criativos, Piano.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Digitalização do caderno de campo, pg. 13 e 14 .....	19
Figura 2: Digitalização do caderno de campo, pg. 15 e 16 .....	21
Figura 3: Digitalização do caderno de campo, pg. 3 e 4 .....	23
Figura 4: Digitalização do caderno de campo, pg. 5 e 6 .....	23
Figura 5: Digitalização do caderno de campo, pg. 7 e 8 .....	24
Figura 6: Digitalização do caderno de campo, pg. 9 e 10 .....	24
Figura 7: Digitalização do caderno de campo, pg. 11 e 12 .....	25
Figura 8: Digitalização do caderno de campo, pg. 17 e 18 .....	26
Figura 9: Digitalização do caderno de campo, pg. 19 e 20 .....	27
Figura 10: Digitalização do caderno de campo, pg. 21 e 22 .....	27
Figura 11: Digitalização do caderno de campo, pg. 23 e 24 .....	30
Figura 12: Digitalização do caderno de campo, pg. 25 e 26 .....	30
Figura 13: Digitalização do caderno de campo, pg. 27 e 28 .....	31
Figura 14: Digitalização do caderno de campo, pg. 29 e 30 .....	31
Figura 15: Digitalização do caderno de campo, pg. 31 .....	32
Figura 16: Local onde foi gravada a paisagem sonora do primeiro momento .....	35
Figura 17: Piano onde foi gravado o trabalho .....	36
Figura 18: Imagem do vídeo do baterista Dave King .....	37

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
PESQUISA ARTÍSTICA E PROCESSOS CRIATIVOS.....	13
RELATO DO PROCESSO .....	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	38
REFERÊNCIAS .....	39

## INTRODUÇÃO

Desde pequeno, de alguma forma, sempre estive em contato com a música. Seja ouvindo meu avô contar suas aventuras musicais, dividindo um teclado com meu irmão ou escutando minha mãe cantar e tocar violão para nós, a música foi sempre um protagonista, mesmo que às vezes não percebido, da minha criação. Lembro-me de ir para casa dos meus avós e sentar com meu irmão e meu avô ao teclado e ele, numa tentativa muitas vezes fracassada, nos ensinar pequenos trechos de canções que eram do seu universo musical e por contato constante do nosso. Algumas foram às vezes que minha mãe tentou nos ensinar violão, mas devido a distrações da infância, isso acabava sempre por ficar em segundo plano.

Pelos nove anos de idade tive a vontade de começar a tocar bateria e logo fui pedir aos meus pais se poderia frequentar alguma aula com um professor. Não lembro direito como foi a conversa, mas sei que após algumas tentativas fui convencido, provavelmente por meus pais não desejarem o barulho de uma criança tocando bateria em casa, que para aprender música deveria primeiro estudar piano. E nessa ingenuidade infantil comecei, junto com meu irmão, a estudar piano com o professor Michel Dorfmann<sup>1</sup>. Como éramos muito novos acabamos não tirando muito proveito das aulas, tanto que meu irmão desistiu do piano em seguida, frequentei um pouco mais, porém logo parei com os encontros também. Muito mais que aprofundamento técnico, penso que este período inicial de contato com a música teve uma importância na construção da minha personalidade e dos meus interesses.

Após este período fiquei uns bons anos sem um contato prático com a música. Ainda escutava minha mãe e meu irmão, este que tinha começado a tocar violão, frequentemente, mas mantinha certa distância dos instrumentos em si. Quando completei meus quinze anos, resolvi pegar o violão enquanto ninguém tocava e comecei a tentar aprender por conta própria. Depois de um tempo praticando sozinho resolvi que era hora de arranjar um professor de violão. Comecei com as aulas com o Hermes Fontana<sup>2</sup>, atual colega na universidade, e mantivemos nossos encontros por uns três anos. Na época não tinha ambição de seguir a profissão de músico, tanto que quando

---

<sup>1</sup> Músico pianista, compositor e professor, formado em composição pela UFRGS, radicado em Porto Alegre.

<sup>2</sup> Músico guitarrista, compositor e professor, formado em Música Popular pela UFRGS, radicado em Porto Alegre.

pude entrar para a universidade minha primeira opção de curso não foi Música. Cursei durante um semestre o curso de Astrofísica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mantendo sempre o contato com a música pelas aulas de violão. Em julho de 2014 tomei a decisão de entrar para o curso de música popular da universidade. Tive que estudar todo o programa exigido na prova do zero, pois por mais que tocasse já há algum tempo, meu contato com a teoria e com a percepção era quase nulo. Minha sorte foi que o Hermes, meu professor na época, estava se preparando para fazer a prova e com a ajuda dele consegui ingressar no curso.

O ingresso no curso de Música Popular foi, com certeza, um dos principais pilares no meu desenvolvimento musical. Não só pelas aulas e pelos professores de extrema competência e dedicação, como o caso dos professores Fernando Mattos<sup>3</sup> e Raimundo Rajobac<sup>4</sup> e das professoras Isabel Nogueira<sup>5</sup> e Luciana Prass<sup>6</sup>, para citar alguns, mas também pela minha mudança na forma de abordar o assunto música. Antes, de um jeito ou de outro, este tópico ficava sempre em segundo plano, sem muita perspectiva, muito pela minha falta de conhecimento pelo tema, porém durante esses anos de curso, sinto que minha relação com a música tornou-se mais verdadeira, possibilitando a ampliação da minha percepção sobre a área. Outro ponto de fundamental importância para meu crescimento como músico foi a retomada (mais para um novo início) do meu contato com o piano. Estava em constante “disputa” com o violão, tentando aperfeiçoar minha técnica, expandir meu repertório e tentando desenvolver um vocabulário de improvisação, que, muitas vezes, não sentia mais prazer no trato com a música. Foi neste momento, abril de 2015, que minha relação com o piano retornou e, desde então, tenho mantido meu foco exclusivamente neste instrumento. Devo muito a meu antigo, agora atual professor, Michel Dorfmann, que tem me acompanhado neste processo de aprendizado.

Após estes quatro anos de curso, 2014 a 2017, faltava-me apenas o Projeto de Graduação em Música Popular para concluir o Bacharelado em Música; e, em reunião com a minha orientadora, a professora Dra. Isabel Nogueira, contei da minha vontade de trabalhar com arranjos de minha autoria, porém, na época, lembro-me de estar bem desorientado em relação a que rumo tomar com o projeto. Com o auxílio da professora,

---

<sup>3</sup>Professor Doutor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>4</sup>Professor Doutor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>5</sup>Professora Doutora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>6</sup>Professora Doutora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

consegui direcionar o objetivo do trabalho e, dentre as modalidades de Projeto de Graduação oferecidas pela Comissão de Graduação em Música aos alunos Bacharelado em Música Popular, concordamos que, o melhor formato de trabalho seria a elaboração de um registro fonográfico, acompanhado de um memorial descritivo dos processos criativos vivenciados por mim ao longo da produção deste projeto.

Vejo este projeto como uma oportunidade de iniciar um trabalho artístico próprio, trazendo para ele toda a bagagem musical que adquiri nesses anos de estudo, onde eu possa explorar algumas ideias musicais que me acompanham há um tempo. Pretendo, ainda, utilizar este como começo de um trabalho que terá como objetivo dar sequência aos princípios artísticos aqui fixados.

## PESQUISA ARTÍSTICA E PROCESSOS CRIATIVOS

Ao iniciar o processo de desenvolvimento do projeto de pesquisa, deparei-me com um questionamento que há algum tempo já vinha me rondando: como este tipo de pesquisa, produção de material artístico, enquadrar-se-ia na produção acadêmica científica tradicional a qual estava familiarizado. Não entendia como seria possível expor ideias e sentimentos tão pessoais através de plataformas analíticas comuns a produção acadêmica. Foi a partir dessa dúvida que, com o auxílio de minha orientadora, entrei em contato com o conceito de pesquisa artística, mais precisamente a vertente da *practice-lead research*, pesquisa guiada por experiências práticas. Muitos pesquisadores alinhados a essa abordagem de pesquisa, fogem de pilares fundamentais das tradicionais pesquisas acadêmicas e utilizam a prática como ponto de partida para o desenvolvimento da pesquisa e este foi o tratamento que resolvi utilizar na realização deste projeto.

<sup>7</sup>Entretanto, muitos pesquisadores que se utilizam da pesquisa artística não começam o projeto com um senso de problema. Na verdade, eles podem ser guiados por o que possa ser melhor expressado como um “entusiasmo com a prática”: algo que seja excitante, algo que possa ser sem regras, ou ainda algo que só possa ser possível devido às novas tecnologias ou conexões (mas algo que eles não possam ter certeza). Pesquisadores artísticos constroem pontos de partida experienciais de onde a prática flui. Eles têm a tendência de ‘mergulhar’, praticar para ver onde vai dar. (HASEMAN, Brad, 2006: 03 - 04)

---

<sup>7</sup> However, many practice-led researchers do not commence a research project with a sense of ‘a problem’. Indeed they may be led by what is best described as ‘an enthusiasm of practice’: something which is exciting, something which may be unruly, or indeed something which may be just becoming possible as new technology or networks allow (but of which they cannot be certain). Practice-led researchers construct experiential starting points from which practice follows. They tend to ‘dive in’, to commence practising to see what emerge.

Alguns escritores colocam a pesquisa artística em pé de igualdade com as pesquisas quantitativas e com as pesquisas qualitativas, criando assim três abordagens de mesma importância, diferenciadas pelos meios às quais se expressam e as metodologias que utilizam de pilares. Um dos principais diferenciais dessa modalidade de pesquisa é a linguagem escolhida como forma de expressão. Enquanto a pesquisa quantitativa utiliza informação numérica e a pesquisa qualitativa utiliza a palavra em forma de texto discursivo, a pesquisa artística faz uso de meios de linguagem simbólicos, como ação, imagens e sons. Este último, utilizado na elaboração deste projeto, direciona o foco do leitor/ouvinte para o discurso musical, construindo uma abordagem condizente com o do desenvolvimento da pesquisa.

<sup>8</sup>A principal diferença entre esta terceira categoria e as pesquisas qualitativas e quantitativas é encontrada na forma como são expressas suas descobertas. Neste caso, enquanto os resultados são apresentados em informações não numéricas, eles expressam os resultados a partir de formas simbólicas diferentes de palavras em um texto discursivo. Em vez disso, resultados de pesquisa nestes paradigmas acontecem como ricas apresentações. Para Suzanne Langer essas apresentações não são direcionadas pela forma linear e pelas limitações sequenciais de um discurso ou escrita aritmética. Em vez disso, seu “verdadeiro funcionamento como símbolos depende do fato de que eles estão envolvidos em uma apresentação simultânea e integral” (Langer, 1957: 97). E assim, quando os resultados da pesquisa são feitos como formas de apresentação, eles implementam dados simbólicos nas formas materiais de prática; formas de imagens em repouso e em movimento; formas de música e som; formas de ação ao vivo e código digital. (HASEMAN, Brad, 2006: 05)

---

<sup>8</sup> The principal distinction between this third category and the qualitative and quantitative categories is found in the way it chooses to express its findings. In this case, while findings are expressed in non-numeric data they present as symbolic forms other than in the words of discursive text. Instead research reporting in this paradigm occurs as rich, presentational forms. For Suzanne Langer presentational forms are not bound by the linear and sequential constraints of discursive or arithmetic writing. Rather their “very functioning as symbols depends on the fact that they are involved in a simultaneous, integral presentation” (Langer, 1957: 97). And so when research findings are made as presentational forms they deploy symbolic data in the material forms of practice; forms of still and moving images; forms of music and sound; forms of live action and digital code. (Haseman, Brad, 2006: 05)

Além do registro musical, foi feito o uso também de um diário de campo onde foram colocados os registros escritos dos processos criativos experienciados, estratégia utilizada principalmente na pesquisa qualitativa, porém em muitos casos adotada pela pesquisa artística, diferenciando-se no modo em que esses são abordados. Aqui o discurso sonoro, registro fonográfico, e o discurso escrito, relatos dos processos criativos, possuem papéis complementares na pesquisa, porém relevantes por si só sem a necessidade de um para a existência do outro.

<sup>9</sup>Para cada uma dessas estratégias de pesquisa, métodos específicos são usados para registrar, gerenciar e analisar dados na pesquisa artística. Tendo em mente a proposição de Gray de que a estratégia de pesquisa usa "metodologias predominantes e métodos específicos que nos são familiares como praticantes", não é surpreendente encontrar pesquisadores que utilizem métodos estabelecidos da tradição de pesquisa qualitativa. Por exemplo, pesquisadores guiados pela prática utilizam entrevistas, técnicas de diálogo reflexivo, diários, métodos de observação, rastros de prática, experiência pessoal e métodos de avaliação de especialistas e de pares para complementar e enriquecer sua prática baseada no trabalho. (HASEMAN, Brad 2006: 08)

Segundo colocado por López-Cano e San Cristobal, 2014, a pesquisa artística em música têm seus focos de desenvolvimento principais concentrados em problemas vinculados a práticas interpretativas, processos criativos, exercícios profissionais e práticas pessoais. Cada uma destas temáticas tem suas diferenciações e seus pontos em comum, mas como o foco deste trabalho não é discorrer sobre as particularidades de cada tópico da pesquisa artística, apenas será destacado segmento sobre processos

---

<sup>9</sup> For each of these research strategies, particular methods are used to record, manage and analyze data in performative research. Keeping in mind Gray's proposition that the research strategy uses "predominantly methodologies and specific methods familiar to us as practitioners" it is not surprising to find practice-led researchers re-purposing established methods from the qualitative research tradition. For example practice-led researchers have used interviews, reflective dialogue techniques, journals, observation methods, practice trails, personal experience, and expert and peer review methods to complement and enrich their work-based practices. (Haseman, Brad, 2006: 08)

criativos, tônica sobre a qual este projeto é desenvolvido. Percebe-se aqui o destaque dado pelo autor ao cunho personalista dado a prática da pesquisa artística em música sendo que ao longo do texto ele chega a explicitar a diferença, ou a falta, de abordagens que problematizem inquietudes sociais mais amplas. Porém considero estes apontamentos conceitualmente limitados, uma vez temos que considerar o quanto de despreendimento social essas tais inquietudes pessoais possuem. As preocupações do artista podem não estar focadas em aspectos sociais específicos, mas estes estarão sempre determinando e sendo determinados pelas atividades artísticas, que são, em última instância, atividades sociais. Minha atitude de tentar expor minha psique ao leitor se deu com o objetivo de ir contra a ideia de conhecimento concreto e pragmático que guia grande parte da sociedade atual e tal posição, por mais personalista seja, pode ser vista como um posicionamento político em diversas instâncias.

(A pesquisa artística em música com foco em processos criativos) Coloca o foco de atenção no processo de construção da interpretação musical mais do que nos resultados. Registra e documenta o processo interpretativo; oferece relatórios descritivos ou analíticos sobre a eleição dos critérios de interpretação, as razões pelas quais se escolheu tal andamento ou frase, a maneira como surgiram as ideias, a inspiração ou os materiais. Adota a forma de memória, texto escrito ou documentário audiovisual tipo *Making off*. Neste âmbito, se realizam análises musicais das obras interpretadas utilizando metodologias distintas da análise formal. Aqui não se pretende explicar as características formais ou funcionais das obras, senão fundamentar ou gerar ideias para a interpretação. Não costuma conter teorias muito profundas e sua argumentação é intermitente, sem a coerência da análise teórica. Mais uma vez trata-se de um *conhecimento orientando a ação*. (LOPEZ-CANO, 75 e 76)

A utilização dos processos criativos como foco central do trabalho, teve como motivador a vontade de colocar o ser humano, sem o qual não existiria criação, no centro da produção. Destacar o artista através de seus processos falhos e não falhos, tentando conseguir assim retirar uma porção do peso do resultado final como validação de uma produção artística. Como esta linha de pesquisa, segundo colocado por López-Cano e San Cristobal, 2014, produz uma grande quantidade de conhecimento sensível, implícito e tácito, resistente à racionalização, portador de uma coerência distinta,

emocional e intuitiva, foco no conhecimento processual para dar conta de algumas intenções ou alguns dos resultados da experiência estética proposta. No entanto, existem muitos elementos destas que são irredutíveis à linguagem por sua natureza não ser conceitual-lexical.

Dito isso, o que me parece uma prerrogativa mais do que necessária, imperiosa mesmo, nas delimitações deste texto, há ainda mais uma essencial: que o que escrevo não é análise musical, não tenho nenhum prazer em analisar meus próprios trabalhos, gosto que eles habitem em mim o espaço misto entre racionalidade e intuição, entre consciente e inconsciente, o ato de compor não inventa caminhos lineares e há decisões e atos que se deram por caminhos que prefiro não vasculhar, como se assim estragasse algo em mim, desandasse o chantilly, depois não conseguiria fazer voltar em uma nova experiência composicional esse caminho traçado no misto do escuro e do claro, que em minha fantasia parece o segredo do ofício. (GARCIA GARCIA, Denise em FERRAZ, Silvio, 2007, pg, 54 e 55)

Este trabalho, portanto, faz uso da pesquisa artística como plataforma acadêmica, usando de mecanismos propostos por essa abordagem, a fim de dar um suporte técnico e teórico para seu desenvolvimento.

## RELATO DO PROCESSO

Sendo este um projeto o qual foi desenvolvido a partir de curiosidades práticas do estudo musical, sua concepção inicial passou por diversas transformações ao longo de seu desenvolvimento. Ao longo de alguns meses de aprofundamento prático me vi aprimorando o foco do trabalho, ou ainda, mudando sua estrutura criativa central. Poderia eu, como de costume no âmbito acadêmico, propor abordagens analíticas sobre o material sonoro produzido elencando todos os procedimentos composicionais utilizados neste trabalho, algo que qualquer análise bem fundamentada seria capaz de fazer tão bem quanto o próprio artista. Tentarei neste relato discorrer sobre o foco principal deste trabalho: o processo. Processo aqui tem o significado de síntese para todas as etapas nas quais foi desenvolvido o projeto, desde a concepção à realização, tendo como objetivo retirar um pouco do peso do resultado como validação de uma prática artística e focar no desenvolvimento que deu origem a este resultado. Foi usado um diário de campo ao longo do trabalho onde discorri sobre alguns momentos que na época considerei relevante e utilizá-lo-ei como um guia para este relato. Pelo fato deste texto possuir um caráter extremamente pessoal, farei uso, por vezes, de uma linguagem não tão acadêmica, onde poderá ser observada a presença de frases curtas e do exclusivo discurso em primeira pessoa, procedimento essencial para realização da abordagem proposta.

.....

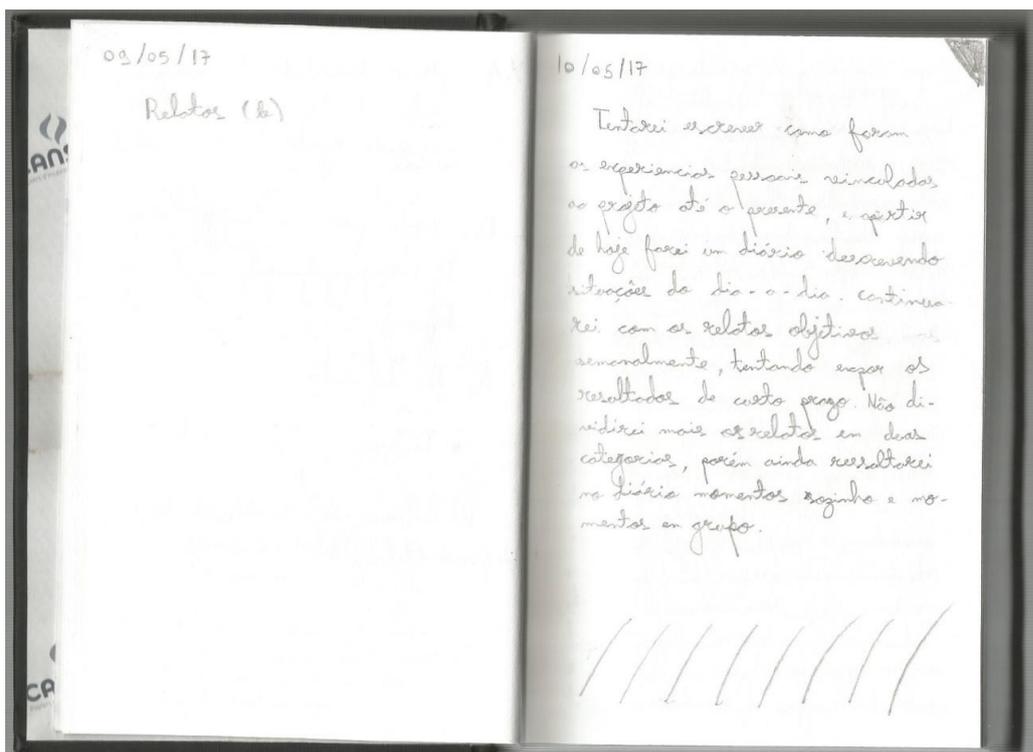


Figura 1: Digitalização do caderno de campo, pg. 13 e 14

Ao iniciar o sétimo semestre do curso de música popular em março de 2017, sabia que teria que começar a desenvolver meu projeto de graduação caso tivesse a ambição de conseguir me formar ao final do ano letivo. Como meu planejamento acadêmico contava com a conclusão do curso em sua duração de quatro anos, optei por cursar a cadeira de “iniciação ao projeto de graduação”, cadeira obrigatória a quem está no processo de conclusão do curso, visando alcançar este objetivo. Quando realizei a matrícula não tinha uma ideia muito clara sobre o que seria meu projeto, porém por questões de afinidade com sua metodologia de ensino entrei em contato com a professora Isabel Nogueira, com a qual cursei diversas cadeiras ao longo do curso, indagando-a se possuía interesse em me auxiliar como minha orientadora durante o trabalho de conclusão de curso. Enquanto aguardava sua resposta, lembro-me de passar longos momentos, frustrantes em suas maiorias, refletindo sobre qual deveria ser o foco sobre o qual seria a base do meu trabalho. Não conseguia definir um ponto de interesse que eu considerasse factível na época, fosse por falta de tempo, de vontade ou até mesmo por falta de confiança em minha capacidade artística. Foi por esse motivo que quando a professora Isabel me confirmou que poderia ser minha orientadora, resolvi optar por levar à nossa primeira reunião o conceito de caderno de arranjos como a temática a ser explorada no projeto.

Nossa primeira reunião aconteceu durante a primeira semana de maio de 2017 e, conforme havíamos combinado, a professora Isabel, dois colegas que também estavam sendo orientados pela professora e eu, encontramos-nos no campus central da universidade. Devido à falta de disponibilidade de salas, realizamos o encontro em uma lanchonete que se localiza no interior do campus. Conforme a reunião se desenrolava e meus colegas elaboravam o foco de seus projetos para professora, recordo-me de ficar buscando palavras em minha cabeça para tentar expor o possível tema do meu trabalho. Quando chegou minha vez de discutir meu projeto logo expus a ideia previamente pensada de caderno de arranjos, onde trabalharia com releituras de algumas músicas já existentes, registradas em partitura e em gravações interpretadas por terceiros. Logo acabei minha fala e a professora sem cerimônias me indagou sobre o porquê da ideia de realizar um caderno de arranjos e se era realmente isso que gostaria de fazer. Parei por um momento com voz travada, tentando arranjar argumentos que explicassem minha escolha, e só o que vinha a minha cabeça era que não tinha ideia do foco que eu iria seguir e que o caderno era o que teria mais facilidade de explorar. Neste meio tempo a professora pegou a palavra para si e destacou para o grupo que este trabalho era nossa oportunidade de nos colocarmos como artistas e como pessoas, ou melhor, como pessoas e como artistas, e de expor quem nós éramos naquele momento. Ficamos uns minutos discutindo sobre o assunto e ao fim reunião ficou mantida a ideia da realização de releituras, porém com elas sendo interpretadas por mim, sozinho ou acompanhado de um grupo.

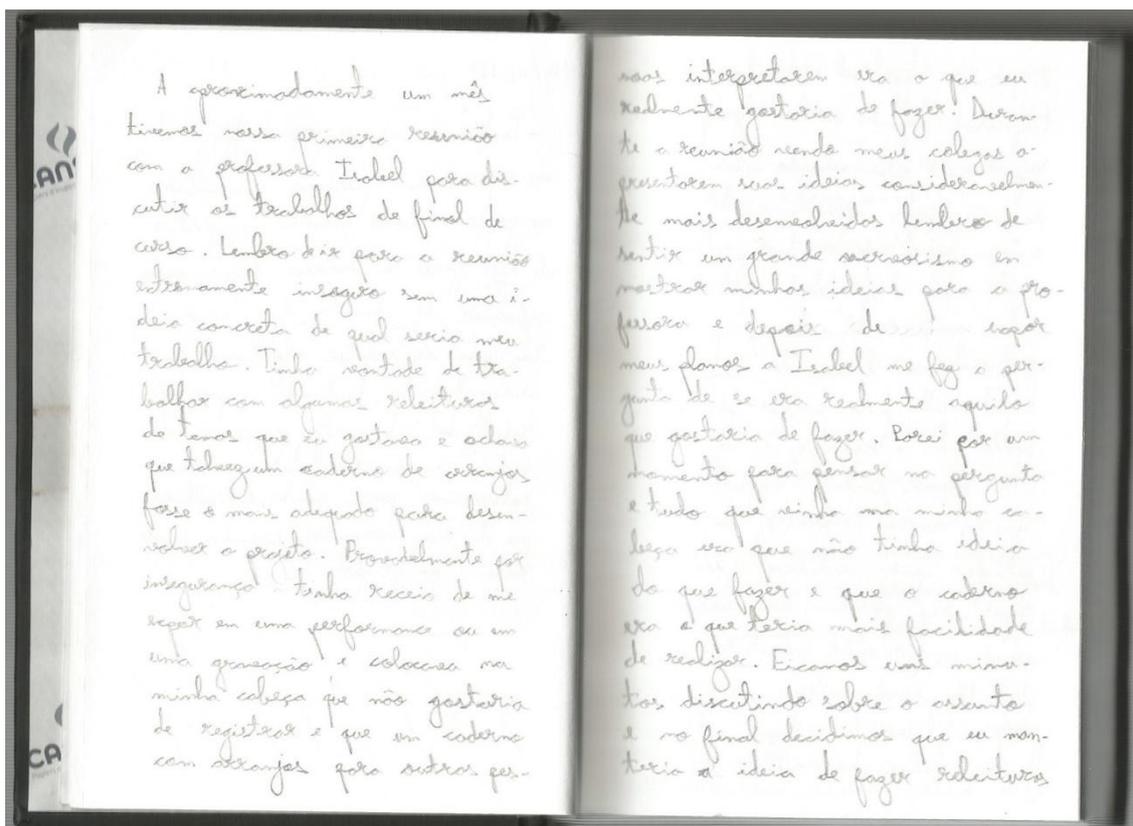


Figura 2: Digitalização do caderno de campo, pg. 15 e 16

Saí da reunião mais apavorado do que entrei, mas sentindo um entusiasmo com o projeto que antes não existia. Lembro-me de pegar meu caderno e começar a rabiscar sobre qual o repertório a ser desenvolvido e como iria montar as releituras, sempre com a frase da professora em minha mente “quem sou eu hoje?”. Comecei introduzindo no repertório alguns temas que já estava familiarizado, ou que já tocava ou que estava aprendendo na época, e que são interessantes para mim:

- My Bells (Bill Evans<sup>10</sup>)
- Um Anjo Nasce (André Mehmari<sup>11</sup>)
- Blurette (Dave Brubeck<sup>12</sup>)
- Resignation (Brad Mehldau<sup>13</sup>)
- Lullaby (Michel Petrucciani<sup>14</sup>)

<sup>10</sup>Pianista e compositor norte-americano.

<sup>11</sup>Pianista, compositor e arranjador brasileiro.

<sup>12</sup>Pianista e compositor norte-americano.

<sup>13</sup>Pianista e compositor norte-americano.

<sup>14</sup>Pianista e compositor norte-americano.

Tinha como ideia utilizar a formação de quarteto, piano, baixo, guitarra e bateria, com a adição de algum ocasional instrumento de sopro. Iniciei trabalhando nas duas que estavam mais presentes em minha memória mecânica, Resignation e Blulette, porém sendo este um processo criativo, meu processo criativo para ser mais exato, não conseguia limitar quando tais ideias viriam para tais músicas, apenas trouxe meu foco para estas duas peças a fim de dar certa fluidez ao trabalho, mantendo sempre algum material de rascunho ao lado onde colocava, quando me surgiam, os outros conceitos que poderia futuramente tratar em alguma outra releitura.

A primeira abordagem que tentei desenvolver para Resignation foi sua execução com base em alguns recursos da técnica pontilística, aplicação que havia descoberto no repertório do jazz, por meio da audição do tema The Song Is You, interpretada por Keith Jarrett Trio<sup>15</sup> no disco Still Live de 1988, a fim de tentar passar uma sensação textural diferente da proposta na gravação original do disco Elegiac Cycle, 1999, do pianista Brad Mehldau. Lembro-me de meu processo de criação ter sido bem dificultoso e frustrante para esta peça em questão. Fazia pouco tempo que estudava esta música e a técnica que estava tentando empregar, além de ser completamente nova para mim na época, exigia um completo domínio harmônico e melódico do tema. Demorei alguns meses para conseguir executar de forma fluida e, até certo ponto, improvisada as ideias que estavam em minha cabeça. A segunda música, Blulette, do disco Time Further Out, 1961, do grupo The Dave Brubeck Quartet, partiu de outro estudo que estava fazendo em cima do tema Ode, do disco Ode, 2012, do grupo Brad Mehldau Trio que tinha como característica uma marcação contínua da mão esquerda com a harmonia em bloco e a melodia sobreposta a esta massa textural. Comecei construindo as vozes dos acordes que iriam servir de “cama” para melodia e fui tentando encaixar algumas frases melódicas, algumas improvisadas outras parte de própria melodia original, sobre esta textura de fundo. Lembro-me desta experiência ter sido muito gratificante a nível pessoal, pois como só tinha claro o conceito textural que gostaria de testar e já havia trabalhado esta abordagem antes, me permiti explorar livremente ideias melódicas e harmônicas ao longo da construção do tema.

---

<sup>15</sup>Grupo liderado por Keith Jarrett, pianista e compositor norte americano.

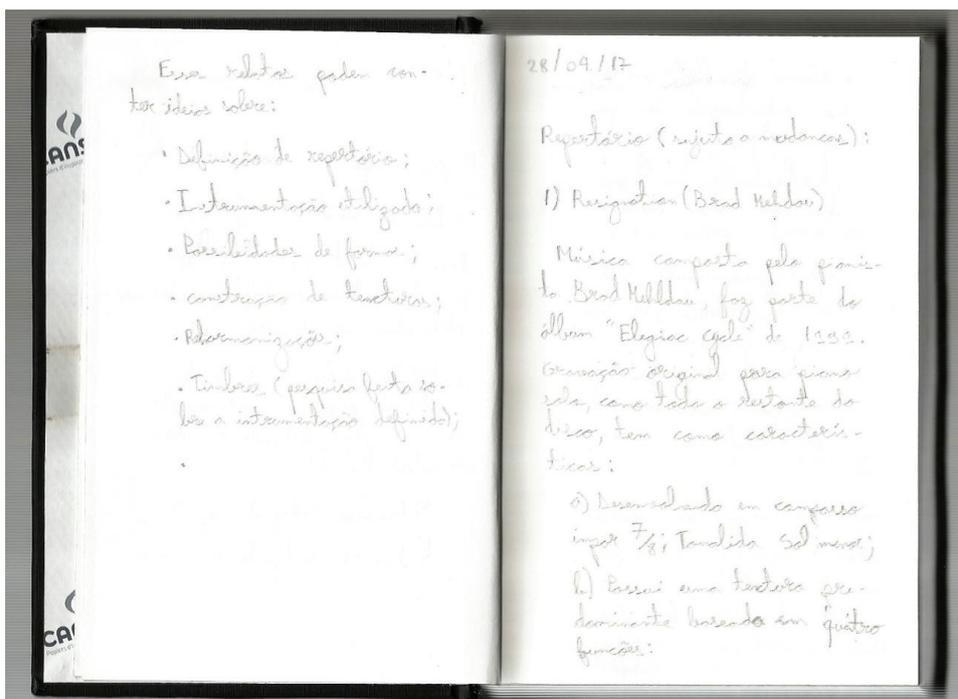


Figura 3: Digitalização do caderno de campo, pg. 3 e 4

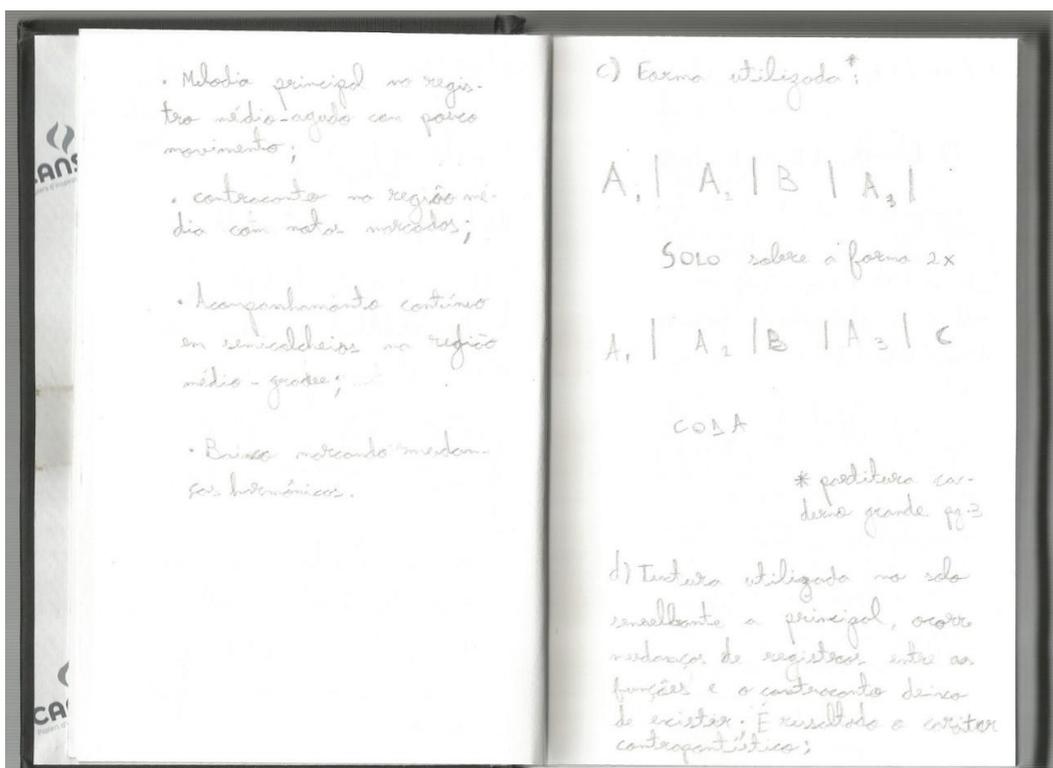


Figura 4: Digitalização do caderno de campo, pg. 5 e 6

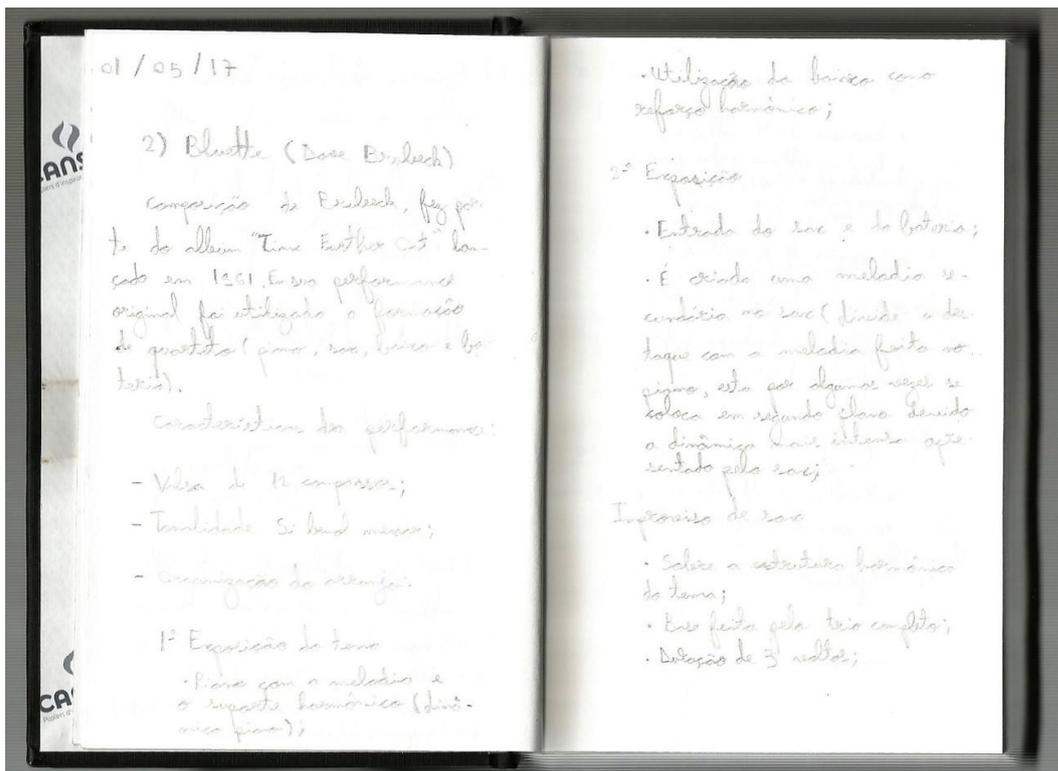


Figura 5: Digitalização do caderno de campo, pg. 7 e 8

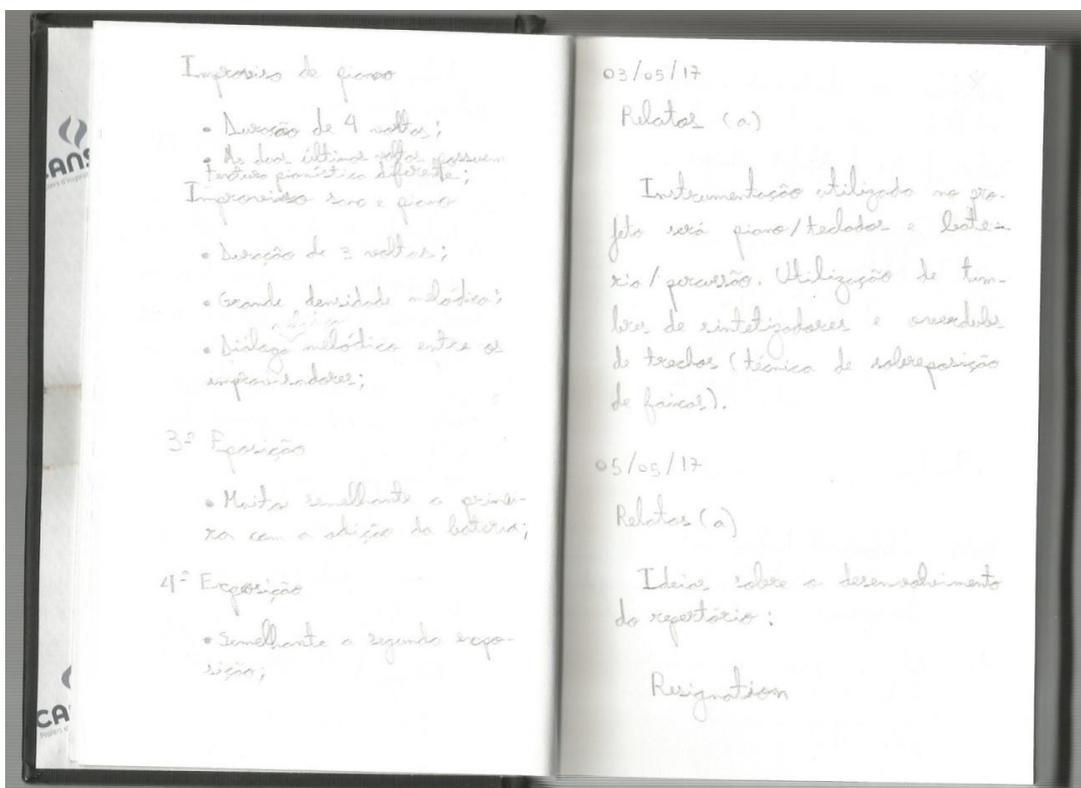


Figura 6: Digitalização do caderno de campo, pg. 9 e 10

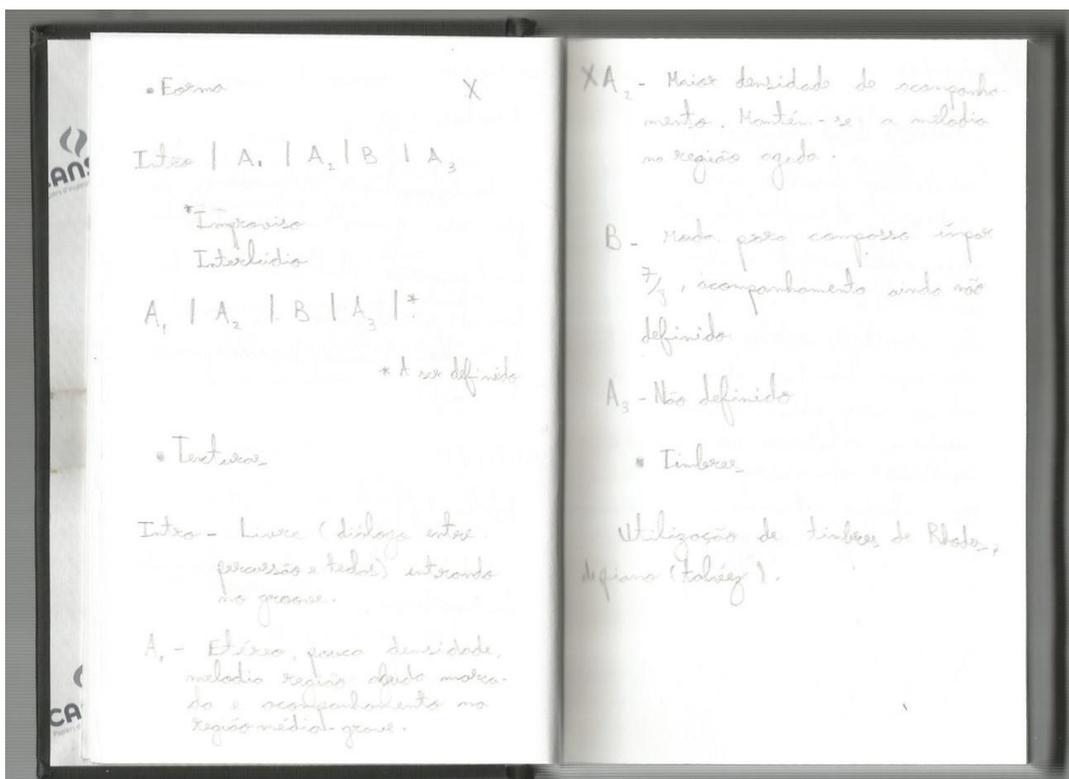


Figura 7: Digitalização do caderno de campo, pg. 11 e 12

Durante o desenvolvimento do repertório, continuava refletindo sobre o foco do trabalho constantemente. Quais os pontos em comum das músicas? Qual a formação que ia ser utilizar? Como iria desenvolver o material escrito do memorial e como eu iria justificar isto? Estas perguntas me incomodaram bastante ao longo de todo o processo, entretanto tentar respondê-las foi um dos principais motivos para o desenrolar do trabalho, não por uma resposta em específico, mas por uma mudança na forma de lidar com esses questionamentos.

Voltando um pouco a linha cronológica dos acontecimentos. Algumas semanas após a reunião que foi definida a nova direção ao trabalho, em uma tentativa de decidir qual seria a instrumentação utilizada, foi conversar com o baterista Bruno Neves<sup>16</sup>, um amigo da faculdade que estava auxiliando outros colegas na realização de seus projetos. Nessa conversa perguntei se gostaria participar do projeto e ele, perguntando se a ideia era ser só piano e bateria, aceitou. Comentei com ele que o plano era chamar pelo menos um baixista para compor o grupo, mas a ideia de fazer um duo de piano e de bateria ficou na minha cabeça. Fiquei com aquilo algumas semanas,

<sup>16</sup>Baterista e compositor porto alegreense.

pensando no que devia fazer, pensando em que baixista convidar para participar do grupo, mas sempre com o conceito proposto por ele presente no meu pensamento. Tinha entrado em contato com este conceito no início do ano com o trabalho conjunto do Brad Mehldau e do Mark Guiliana<sup>17</sup>, Mehliana, e desde a primeira audição fiquei com uma curiosidade prática de como poderia desenvolver esta sonoridade. Levei esta nova abordagem para o próximo encontro com a professora Isabel, buscando alguma orientação sobre que caminho deveria seguir, e, como na primeira reunião, ela respondeu com uma pergunta: O que tu gostarias de fazer? Aqui, como em quase todos os momentos de decisão, lembro-me de vivenciar outro período de muita autorreflexão nos moldes das citadas anteriormente. Não vou ficar expondo e reexpondo estes momentos íntimos que por mais significantes sejam para mim, não conseguiria, na minha atual habilidade com as palavras, expressar tais sentimentos de forma diferente do que já fiz, não que eles sejam iguais, muito pelo contrário, no entanto acabaria sempre caindo em pontos em comum e discurso se tornaria repetitivo e cansativo.

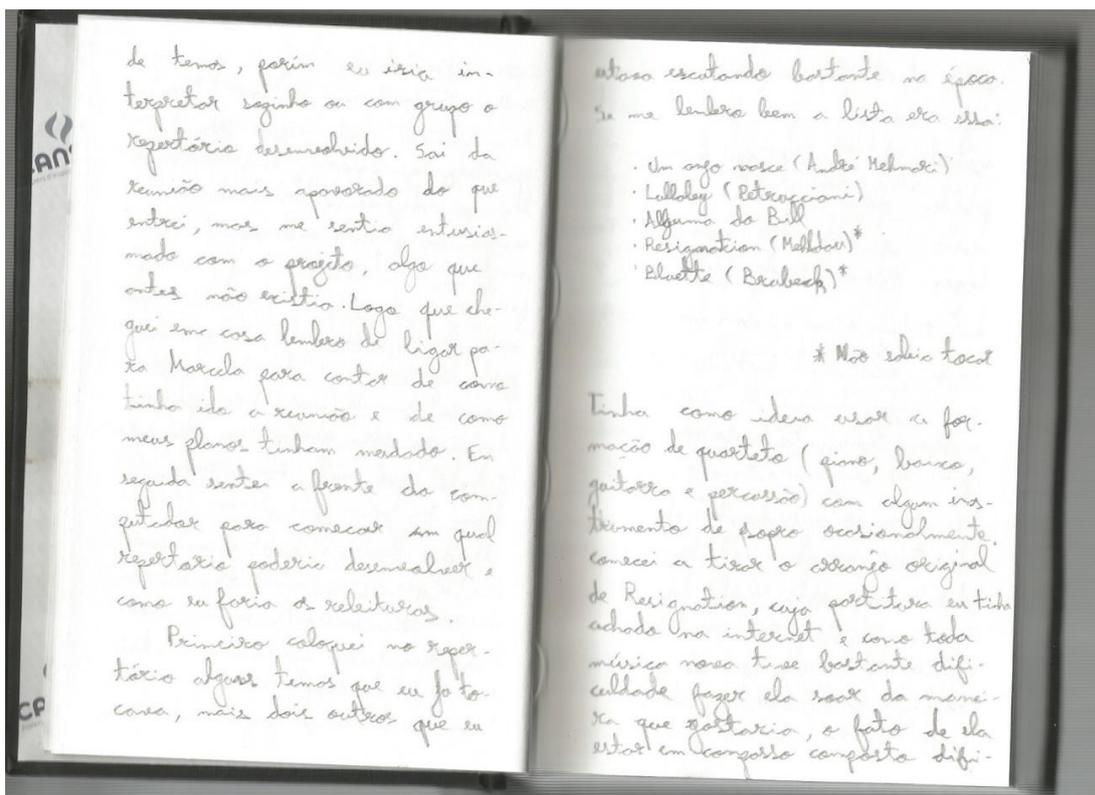


Figura 8: Digitalização do caderno de campo, pg. 17 e 18

<sup>17</sup>Baterista e compositor norte Americano.

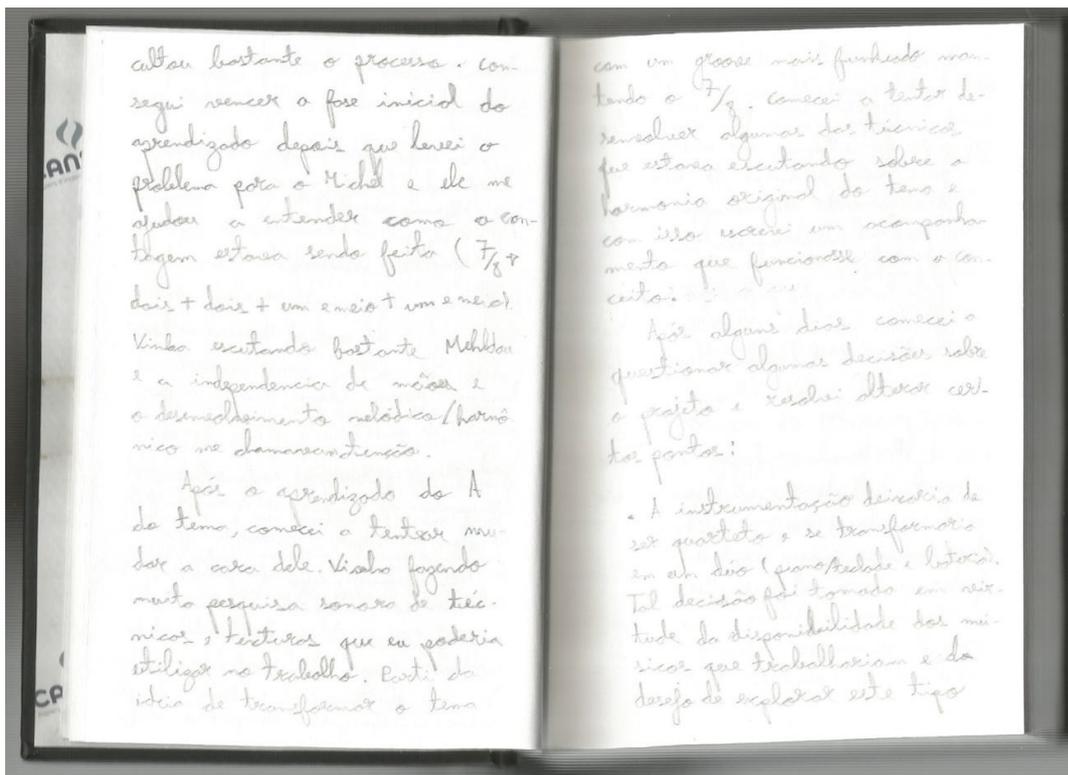


Figura 9: Digitalização do caderno de campo, pg. 19 e 20

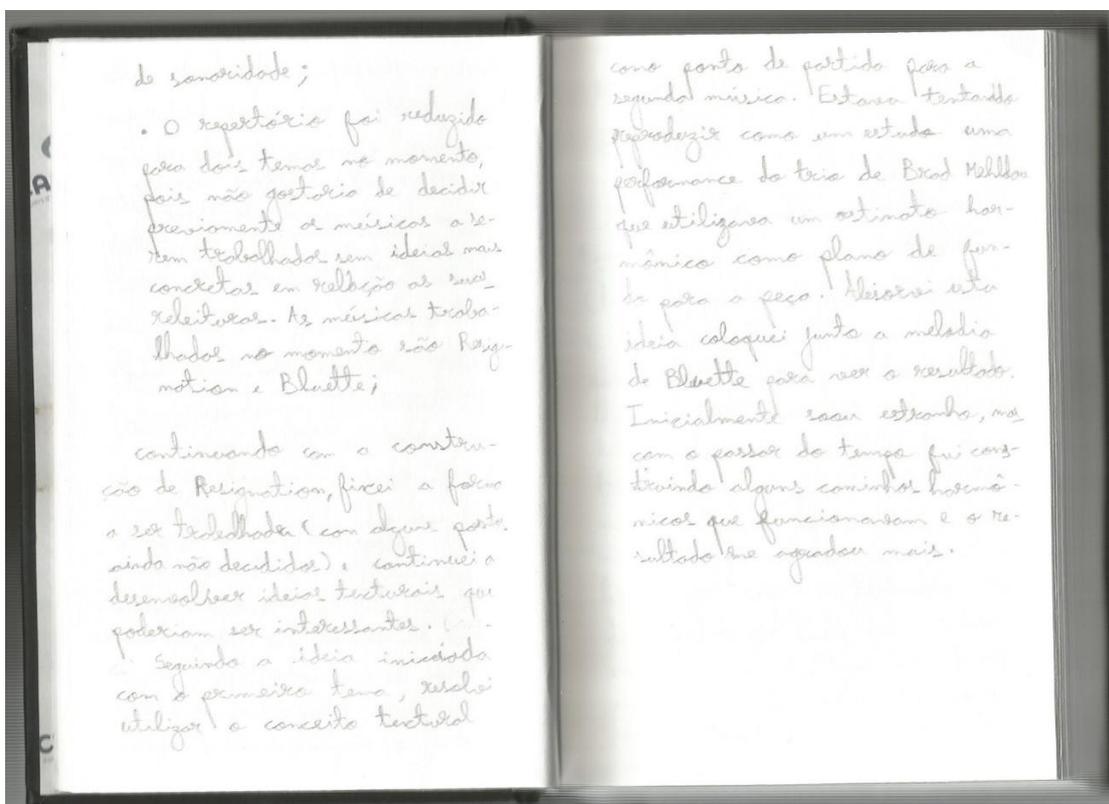


Figura 10: Digitalização do caderno de campo, pg. 21 e 22

Com isto esclarecido, voltemos aos acontecimentos. Após a finalização da reunião, resolvi, então, encarar esta nova abordagem e tentar desenvolvê-la com o auxílio do Bruno. Com a alteração na instrumentação, veio também uma mudança na forma como eu trataria as releituras. Não sei se a palavra “mudança” é a melhor opção para caracterizar este momento, pois ainda não tinha definido muita coisa em relação às releituras e estas alterações serviram mais como um direcionamento do que como mudanças mais bruscas, porém como foram alterados alguns conceitos no desenvolvimento dos arranjos optei por representar esta situação desta forma. Esta nova, não tão nova, abordagem tinha como ponto pivô o termo textura. O conceito de textura musical tem como característica em seu desenvolvimento histórico uma grande variação de significado. Como o objetivo deste relato não é expor os diversos caminhos que esta expressão percorreu ao longo do tempo, fico com uma observação encontrada por mim no decorrer de um aprofundamento teórico realizado durante este trabalho:

<sup>18</sup>A categoria textural de uma situação musical é quase certamente um dos primeiros atributos que, ao ouvir, chama nossa atenção; e progressões ou recessões texturais (ou, em situações estáticas, a obstinada reiteração da textura) podem ser especialmente convincentes e imediatas à expressão efetiva de processo musical afetivo. (BERRY, 1987:29)

Esta citação fez muito sentido para mim na época em que estava tentando esclarecer alguns pontos referentes a meu trabalho. Ela não trata de forma fria ou analítica este termo da teoria musical, pelo contrário, ela valoriza o primeiro contato com a obra musical através desta percepção e destaca também o processo musical afetivo como fator essencial no entendimento deste termo. Minha abordagem, então, que já vinha se utilizando de sensações sonoras, como explicitado anteriormente quando foi discutido meus primeiros contatos com os temas, tomou força com essa base teórica abrindo novas possibilidades sobre as quais poderia trabalhar conscientemente.

A partir destas considerações que comecei junto com o Bruno a tentar construir de forma prática o que eu já vinha desenvolvendo sozinho, sendo tocando, escrevendo ou ainda, apenas refletindo sobre o assunto. Lembro-me da dificuldade que foi iniciar os

---

<sup>18</sup> The textural class of a musical instance is almost certainly one of the first attributes of which we, in listening, become aware; and textural progression or recession (or in static situations the obstinacy of unchanging texture) can be especially compelling and direct in expression of effective, affective musical process.

ensaios devido à falta de um espaço físico onde teria à disposição um piano e uma bateria e à baixa disponibilidade de tempo, pois quando um podia o outro não e encontramos na universidade uma primeira resposta a estes impasses. Marcamos de realizar nosso primeiro ensaio no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul que disponibiliza, em alguns horários, salas de estudo para os alunos da universidade e em uma destas salas tinha a disposição um piano e uma bateria. Cheguei alguns minutos antes do que havíamos combinado para organizar o espaço e para praticar algumas ideias que ainda não estavam bem desenvolvidas. Na verdade lembro-me de não estar confiante em apresentar as músicas para ele, pois esta era a primeira oportunidade que eu iria conduzir um trabalho meu e por mais amigo que a gente fosse, esse lugar de destaque me deixava desconfortável, inseguro. Pensando agora, este momento, por mais que na época não tenha me dado conta, foi de extrema importância para eu me questionar sobre algumas percepções dos meus processos, tanto artísticos quanto pessoais, se é que podemos separar os dois. Esse receio de me expor para os outros, algo com que sempre convivi e convivo ainda hoje, era algo natural e nunca tinha parado para refletir sobre o assunto. Esse processo de autorreflexão se deu através de conversas com a professora Isabel e das aulas de estética do professor Raimundo Rajobac, professor do curso de música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, além, é claro, de momentos “a sós comigo mesmo”. A pergunta proposta pela professora “Quem sou eu hoje?” foi, outra vez, destaque deste processo, pois como eu seria capaz de me expor para outras pessoas se não consigo me expor para mim mesmo?

Retomando as “explicitações dos fatos”. Passado alguns minutos de solidão pré-ensaio, o Bruno chegou e já foi montando a bateria com os pratos dele e enquanto isso foi mostrando a ideia do primeiro tema que a gente iria trabalhar. Expliquei o que tinha pensado no sentido geral do trabalho e, de forma mais específica, na música em si. Explanei que o foco do trabalho seria a construção de um diálogo meio improvisado entre o piano e a bateria em cima de variações texturais, desenvolvendo ideias de figura-fundo e mudanças de densidades. Resolvi começar com Resignation que era na época o tema que vinha mais trabalhando. Toquei primeiro o arranjo original para apresentar a melodia e as diferentes camadas dos arranjos. Depois fui demonstrando alguns pontos que já havia trabalhado sozinho. Logo em seguida ele me interrompeu e sugeriu que tocássemos um pouco para começar a construir uma conexão e a desenvolver as ideias preestabelecidas. Continuamos com essa abordagem até o fim do ensaio e como resultado inicial tivemos além de muita confusão sonora, esperada por mim de antemão,

alguns momentos muito interessantes de diálogo musical. Apresentei também, quando estávamos organizando a sala para devolvê-la a universidade, o tema Bluettes nos moldes que foi apresentado anteriormente neste texto.

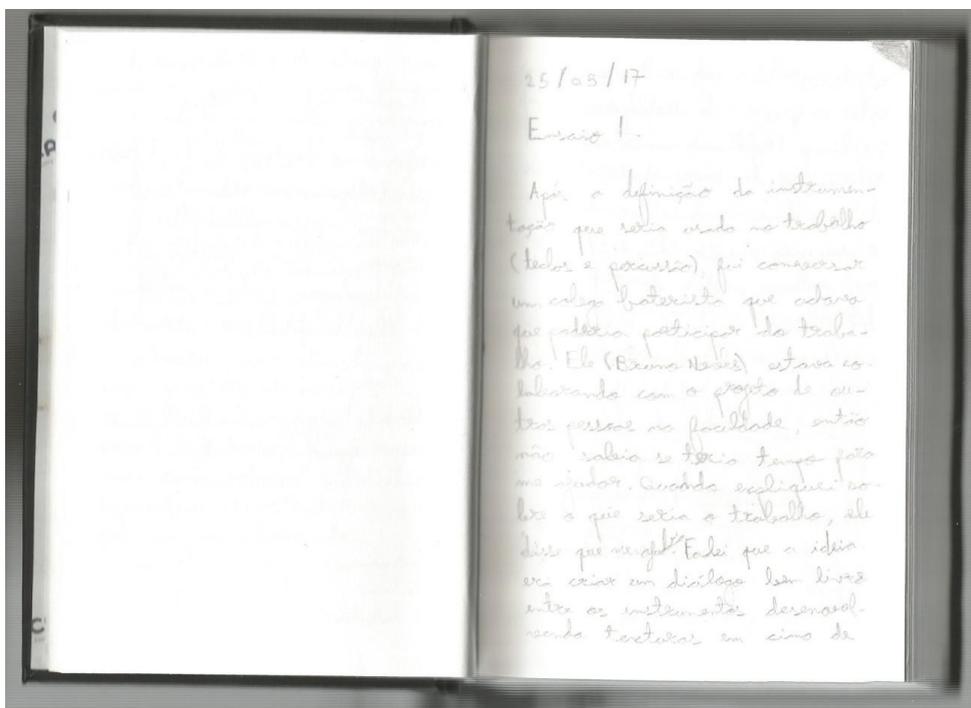


Figura 11: Digitalização do caderno de campo, pg. 23 e 24

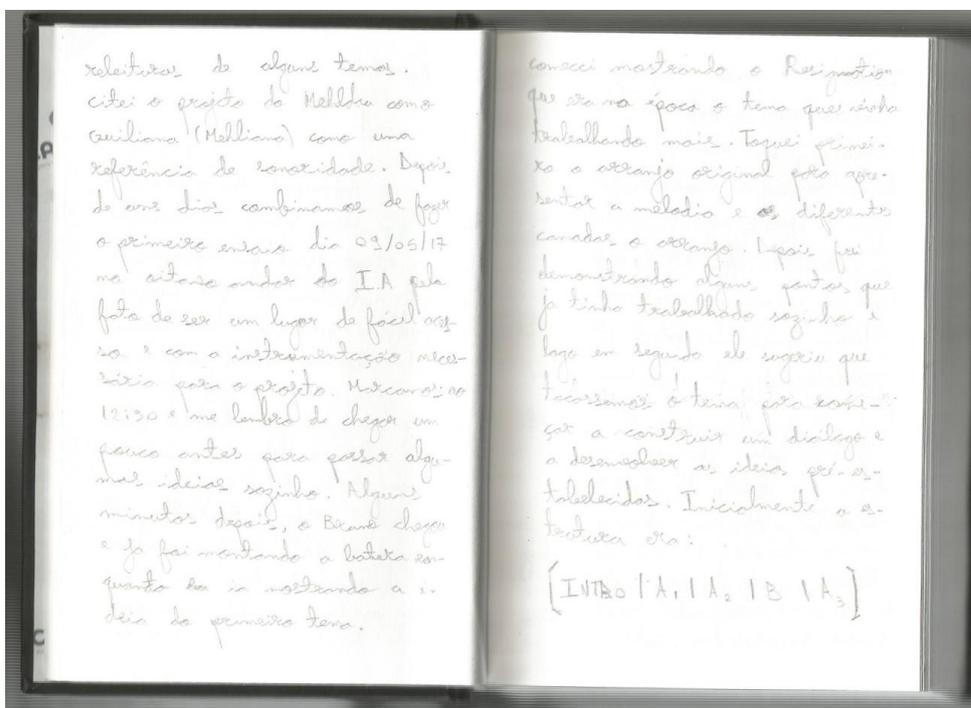


Figura 12: Digitalização do caderno de campo, pg. 25 e 26

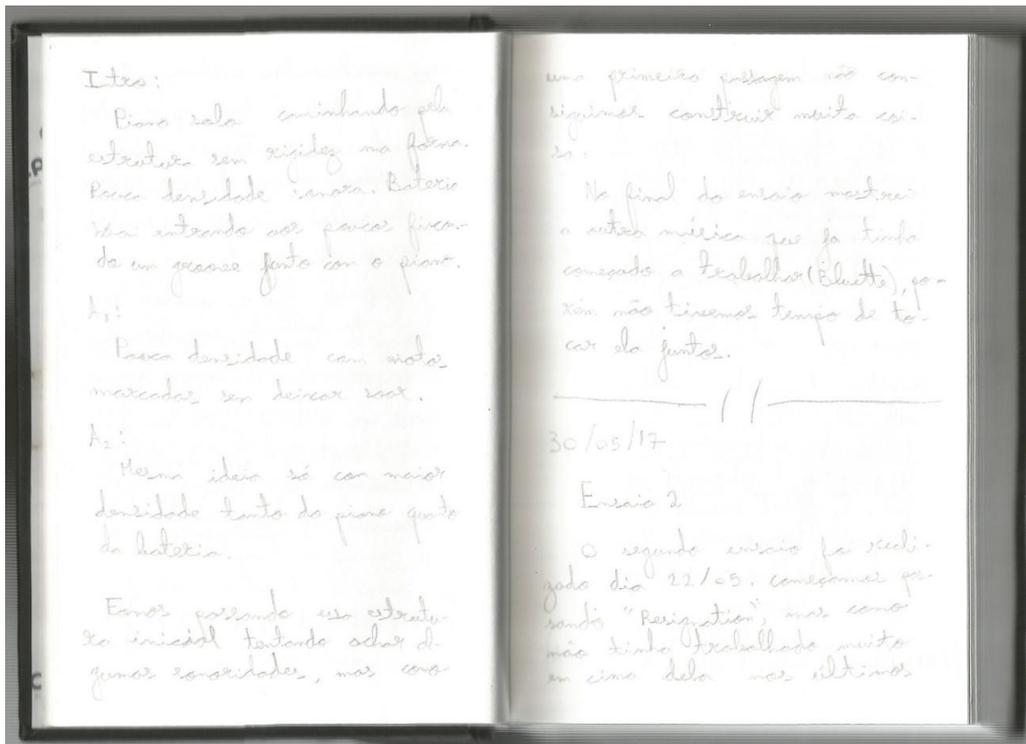


Figura 13: Digitalização do caderno de campo, pg. 27 e 28

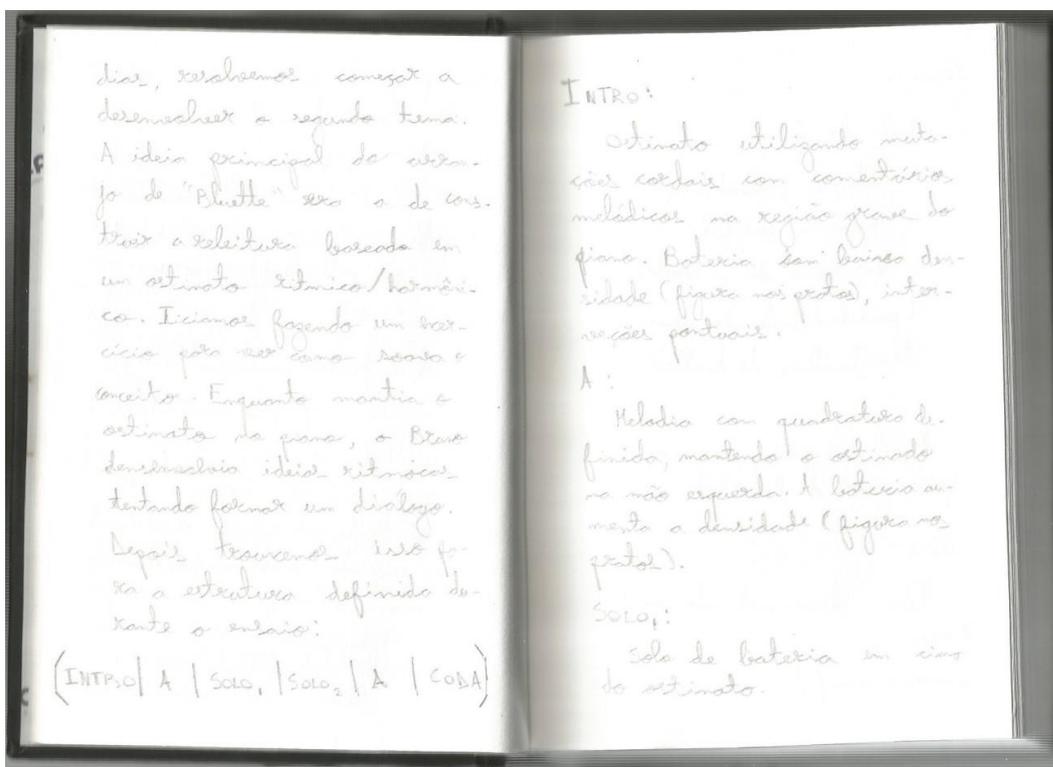
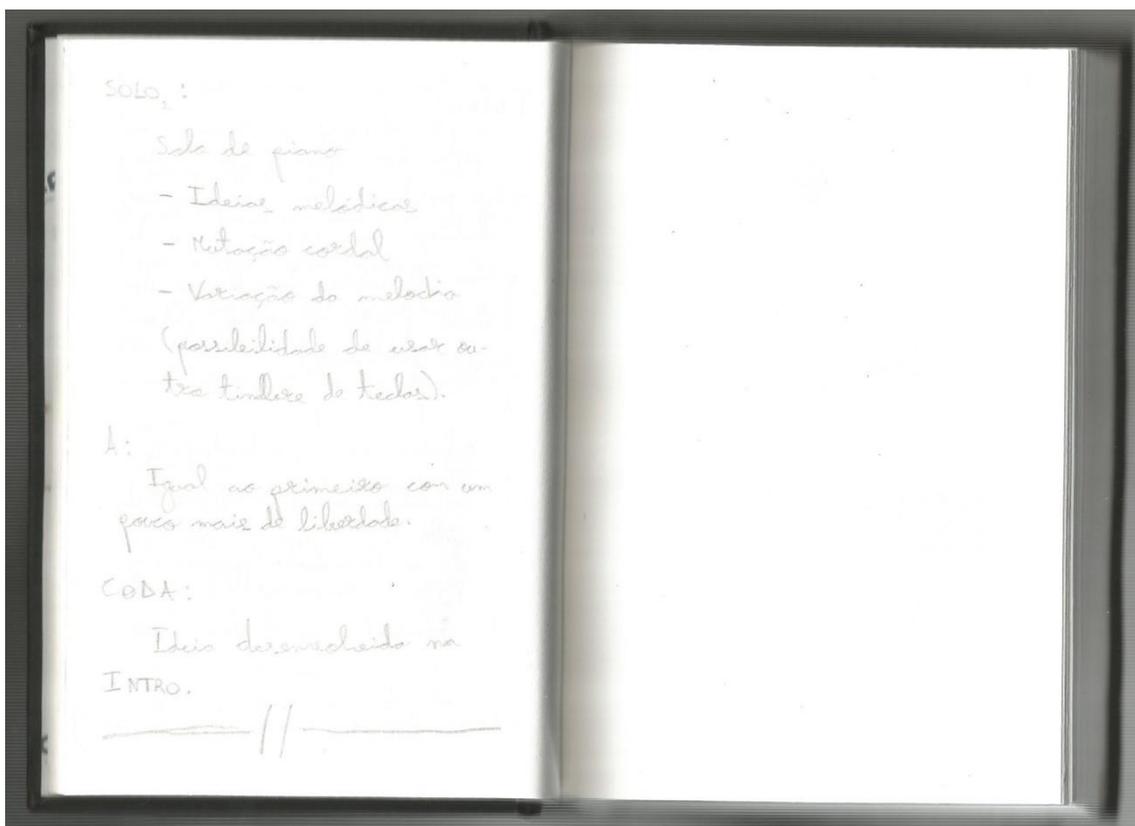


Figura 14: Digitalização do caderno de campo, pg. 29 e 30



**Figura 15: Digitalização do caderno de campo, pg. 31**

Voltei para casa do ensaio mais confiante em relação ao trabalho, sabendo que, independente de ainda não ter conseguido realizar em grupo o que imaginava em meus momentos reflexivos, havia me exposto musicalmente como nunca. Como já disse anteriormente era meu primeiro trabalho conduzido por mim, mas também era meu primeiro contato musicalmente “público” (era só uma pessoa, mas não tem problema) com o uso do piano como meu instrumento. Antes disso só havia me apresentado atrás de um violão, sendo dentro ou fora da universidade, e por mais que não pareça um momento tão importante assim, para mim foi fundamental como crescimento artístico e pessoal.

Seguimos com os ensaios sem muita preocupação em relação à regularidade dos encontros, pois como ele estava envolvido em muitos projetos paralelos combinávamos de nos reunir quando dava e isso acontecia mais ou menos a cada duas semanas. No total tivemos uma soma de seis ensaios em conjunto: dois na universidade, dois em um estúdio sem vínculos com a universidade e dois na própria casa do Bruno. O problema de achar um local com um piano e uma bateria a disposição continuava presente, porém devido à falta de disponibilidade tivemos que realizar os ensaios fora da universidade com meu piano digital, cujo transporte, sendo de extrema dificuldade, me presenteou

com momentos fisicamente memoráveis. Cada encontro era uma oportunidade de continuar a construir diálogos entre nós e sendo esse o principal foco a ser trabalhado, muitas vezes ficávamos o ensaio inteiro, cerca de duas a três horas, em cima de uma música apenas, sem nos preocuparmos com formas fixas, apenas tentando criar momentos de diálogo interessantes. Ao final destes ensaios havíamos desenvolvido os dois arranjos propostos no primeiro encontro, *Bluette* e *Resignation*, e, na medida do possível, considerava-me satisfeito com este primeiro resultado. Digo na medida do possível, pois é exatamente como me sentia na época. É interessante como colocamos um peso desproporcional no resultado de um trabalho, artístico ou não, nesse caso artístico, sendo este, às vezes, o único parâmetro de validação de uma atividade, desconsiderando todos os processos a que vivenciamos e focando apenas no que pode ser julgado por terceiros. Vejo esse “na medida do possível”, colocado por mim como representação deste momento, como uma busca, muitas vezes sem sentido, de um resultado idealizado, abordagem que adotei por grande parte da minha vida em busca de um reconhecimento, independente da área, que suplantasse um descontentamento interno.

Depois de passado este período de ensaios e como já fazia algumas semanas que a professora Isabel me cobrava algum material sonoro para apresentar nas reuniões, resolvi levar o último registro que havíamos feito dos ensaios. Era uma faixa com mais ou menos dez minutos de duração onde improvisávamos sobre texturas pré-concebidas. Após a audição em grupo a professora me questionou: É isso que tu queres fazer? Se é não tem problema, mas é isso mesmo? Lembro-me de sentir um desgosto com a situação neste momento, havia passado mais ou menos três meses construindo esta versão do trabalho e o reconhecimento que recebia era quase nenhum. Optei por questionar a professora sobre o porquê da observação e ela, infelizmente para mim, fez muito sentido. Destacou o papel secundário do piano na gravação, era uma gravação de celular, mas realmente a bateria tinha um destaque muito maior, e também salientou como eram conduzidas as mudanças texturais apresentada na faixa, onde quase sempre quem proponha algo de variações era a bateria. Angustiado, fui para casa pensando o que eu poderia fazer para resolver estas questões colocadas pela professora. Passou pela minha cabeça dezenas de respostas a essa minha inquietude, mas nenhuma me agradava o suficiente. Foi então que me dei conta (importante salientar que essa tal epifania não aconteceu em apenas um momento específico e nem foi tão clara como possa parecer no texto) do que estava me incomodando a respeito das abordagens a que eu vinha me

dedicando. Pensei no primeiro ensaio que tive com o Bruno e lembrei da sensação de insegurança sentida por mim naquele momento. Percebi, então, que esse sentimento era uma constante em todas as decisões que havia tomado no decorrer do trabalho, e talvez, inconscientemente, durante minha vida: a escolha do caderno de arranjos, o fato de optar por trabalhar com músicas de terceiros, em vez de serem músicas autorais e a preferência de lidar com o repertório em grupo e não sozinho. Todos esses caminhos haviam sido construídos em cima de um receio de me expor, de enfrentar algumas inquietudes pessoais. Foi aí, depois de diversos meses envolvido com tal abordagem, que a pesquisa artística realmente fez sentido para mim como uma forma expressão de uma força criativa pessoal, coisa que até então achava estar trabalhando.

Na busca de algum tipo de sonoridade que refletisse essa vontade de desapegar destes recursos de autoproteção recorrentes em minha vida, optei por adotar a prática musical que considero a mais íntima em um quesito individual, a improvisação. Mais especificamente a improvisação realizada em momentos desacompanhados, onde a única pessoa que se deve tentar não impressionar é você mesmo. Nestes momentos que se criam verdades pessoais que parecem absolutas que logo em seguida são derrubadas por outras verdades e assim por diante. Aproveitei toda carga adquirida, musicalmente e não musicalmente, durante o ano de 2017, ano de elaboração deste trabalho, para desenvolver instantes improvisatórios ao piano que, como neste relato friamente escrito num pedaço de papel, funcionem como retratos de momentos pessoais específicos, onde o significado, deixado por mim aqui, crie um sentido novo a cada escuta.

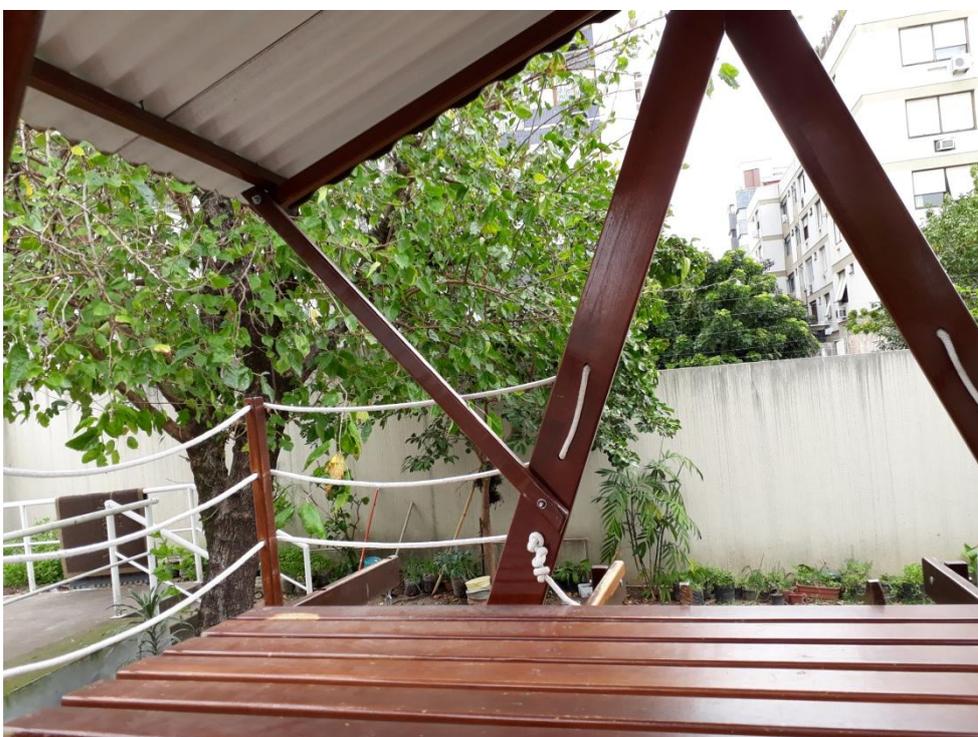
Não entrarei com profundidade em cada uma destas faixas, porém destacarei alguns recursos utilizados para não ficar sem serem evidenciados:

#### Primeiro Momento:

Gravado no início de novembro de 2017 após acompanhar a gravação do disco do amigo Hermes Fontana, utilizo uma paisagem sonora sobre a gravação do piano como recurso conceitual para dar destaque aos processos extramusicais de criação artística, neste caso momentos reflexivos passados por mim ao ar livre. Achei importante destacar a situação de gravação desta faixa (deixarei o sentido em aberto, pois também não o identifico bem ao certo), mas consigo ver quem ache desnecessário tal colocação. Como este trabalho é meu e tenho como objetivo fazer mais presente

minha voz a respeito de meus processos de criação (o uso excessivo do pronome possessivo de primeira pessoa é proposital), optei por deixá-lo explicitado.

Como gravei esta faixa em uma época diferente das outras duas (as outras foram gravadas no meio de dezembro de 2017), escutando ela nesta perspectiva diferente (dois meses após sua gravação), acho impressionante a presença de referências musicais que faziam parte da minha rotina diária. Consigo hoje encontrar instantes na faixa que dialoga com personagens musicais como Debussy, Bill Evans, Brad Mehldau, etc. Sendo que o primeiro, eu considero seu destaque de grande relevância.



**Figura 16: Local onde foi gravada a paisagem sonora do primeiro momento**

Segundo Momento:

Gravado no dia oito de dezembro de 2017. Único dos momentos que não possui nenhum fator sonoro externo ao piano. Esta foi a faixa que mais demorei a gravar e tive que reinicia-la pelo menos cinco vezes. Isto porque diferentemente das outras era a que menos tinha pensado em seu mapa textural e a que apresentava mudanças mais drásticas neste quesito. Tentei aqui explorar meus “erros” técnicos durante a gravação deste momento como “portas” que se abriam a cada instante, conduzindo minha atenção para

abordagens inusitadas que poderia desenvolver ao longo faixa. Isto foi o mais difícil de realizar. Ignorar minha ideia inicial de acerto e perfeccionismo e abraçar certo “caos” sonoro proposto por meus supostos erros.

Lembro-me de “engasgar” no meio da improvisação das versões que não fizeram parte dos três momentos finais. Talvez por falta de convicção no que estava apresentando a mim mesmo.



Figura 17: Piano onde foi gravado o trabalho

Terceiro Momento:

Aqui utilizo, juntamente com o piano, a sobreposição de um vídeo<sup>19</sup> do baterista Dave King<sup>20</sup>, com o intuito de construir um diálogo entre as faixas sonoras. Primeiro foi gravado o piano, sem contato com o áudio do vídeo. Na verdade a ideia de colocação de um áudio sobreposto surgiu na audição do disco Hybrid da professora Isabel onde ela cria um diálogo com ela mesma explorando algumas maneiras de trabalhar com a voz na gravação.

---

<sup>19</sup>RATIONAL FUNK Ep. 2 Ignore The Audience Know Your Brand One-Handed Snare Roll, acessado em 08/12/2017 em (<https://www.youtube.com/watch?v=pcZamTg6Nck&t=207s>).

<sup>20</sup>Baterista e compositor norte americano.



**Figura 18: Imagem do vídeo do baterista Dave King**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Projeto de Graduação em Música Popular marca, além da conclusão de uma etapa importante da minha vida, a do Ensino Superior, a realização de um objetivo pessoal e profissional que antes de inicia-lo nem sabia que o tinha. Este novo contato com um mundo artístico pessoal só foi possível devido ao apoio e a paciência da professora Isabel que me orientou de forma magistral no desenvolvimento deste projeto.

Considero que esta descoberta de uma força criativa, que antes se encontrava adormecida dentro de mim, foi sem dúvida um dos pontos mais importantes na realização deste trabalho. Além disso, também gostaria de destacar as relações humanas, não entrarei em nomes para não me esquecer de ninguém, criadas e cultivadas ao longo deste ano de 2017, pois sem elas a produção deste material teria sido consideravelmente menos gratificante.

## REFERÊNCIAS

- Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Edition, 1987.
- EVANS, Bill. *Conversations With Myself*. Prod. Creed Taylor. Verve, 1963.
- GARCIA, Denise em Silvio FERRAZ. *Notas, Gestos, Atos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- HASEMAN, Brad. "A Manifesto for Performative Research." 2006. 98-106.
- KING, Dave. *RATIONAL FUNK Ep. 2: Ignore The Audience / Know Your Brand / One-Handed Snare Roll*. 2014. Vídeo. Acessado em 08/12/2017 em (<https://www.youtube.com/watch?v=pcZamTg6Nck&t=207s>).
- LOPEZ-CANO, Rúben. "Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade." *Art Research Journal* (2015): 69-94.
- MEHLDAU, Brad. *Elegiac Cicle*. De Brad MEHLDAU. Warner Bros. Records, 1999.
- NOGUEIRA, Isabel. *Hybrid*. De Isabel NOGUEIRA. Porto Alegre, 2017.
- PLUS, The Bad e Joshua REDMAN. *The Bad Plus Joshua Redman*. Nonesuch Records Inc., 2015.
- SPALDING, Esperanza. *Chamber Music Society*. De Esperanza SPALDING. Heads Up International, 2010.