

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR - CANTO**

VERÔNICA LEQUES SOMMER DE OLIVEIRA

**AQUELE AMOR:
Produção Fonográfica, composição e canção**

Porto Alegre
2018

VERÔNICA LEQUES SOMMER DE OLIVEIRA

AQUELE AMOR

Produção Fonográfica, composição e canção

Projeto de Graduação em Música Popular
apresentado 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

Orientador(a): Prof(a). Dra. Caroline Soares de
Abreu

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

de Oliveira, Verônica Leques Sommer
Aquele Amor: Produção Fonográfica, composição e
canção / Verônica Leques Sommer de Oliveira. -- 2018.
54 f.
Orientador: Caroline Soares de Abreu.

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, 2018.

1. Produção Fonográfica. 2. Composição. 3. Música
cristã contemporânea. 4. Mulher. 5. Musica Popular. I.
de Abreu, Caroline Soares, orient. II. Título.

“Reconhece a Deus
em todos os teus caminhos
e Ele te mostrará o caminho certo.”
(Provérbios, 3:6).

AGRADECIMENTO

A Deus, em primeiro lugar, por ter me dado a oportunidade de cursar o Curso de Bacharelado em Música Popular e estar comigo em todos os momentos.

Aos meus pais que sempre me apoiaram e incentivaram, tanto nos estudos como na música.

A minha família, meu esposo Daniel, que sempre trilhou comigo o caminho da música, sempre companheiro nos processos do trabalho e da vida. Aos meus filhos Aimée e Bernardo, que são inspiração em todo tempo pra continuar sem desistir da caminhada.

Ao professor Nilson, meu primeiro professor, que sempre serviu de inspiração e possibilitou a criação.

Ao professor Fernando Lewis de Mattos (*in memoriam*), que por suas aulas, e por sua pessoa, sempre incentivou a composição e permitiu a tentativa e o êxito.

A professora Caroline de Abreu, que aceitou o desafio de orientar um trabalho de Produção Fonográfica e me auxiliou durante todo o processo de escrita e gravação.

Aos professores Eloi Fernando Fritsch e a professora Luciana Prass, que acolheram o convite de fazer parte da banca e pelos conselhos dados.

Ao Estúdio Soma e seus técnicos por todo o empenho nas gravações, mixagens e masterização do projeto.

Aos meus queridos amigos Arthur Fogassi, Marcius Carvalho, Marcus Carvalho e Jonathan Marques, que abraçaram este projeto junto comigo, auxiliando nos arranjos e nas harmonizações, gravando as músicas, tornando este processo possível e prazeroso.

RESUMO

Este projeto consiste em um memorial descritivo realizado para o Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Música Popular, - ênfase em Canto. A modalidade escolhida foi de Produção Fonográfica, e as cinco canções gravadas são composições próprias, que visam difundir a fé cristã, todas realizadas entre o final ano de 2017 e início de 2018, e fazem parte do álbum intitulado Aquele Amor, os arranjos foram criados ou reformulados em conjunto com os músicos. O texto consiste em análise do processo de composição, do sentido das letras e produção das canções. Os primeiros capítulos situam o leitor dentro da cosmovisão cristã e a música como rito e *performance*.

Palavras – chave: Produção Fonográfica, Música Popular, música cristã contemporânea, composição, mulher.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sequência harmônica feita pelo teclado	15
Figura 2 - Harmonia e melodia da introdução (Ukelele e Kazoo)	17
Figura 3 - Melodia voz 1 e voz 2 na passagem	18
Figura 4 - Melodia da voz 1 e voz 2 do refrão	18
Figura 5 - Baixo contínuo	21
Figura 6 - <i>Walking bass</i>	21
Figura 7 - Melodia violino na finalização das frases	22
Figura 8 - Melodia do violino uma terça oitavada a cima.	22
Figura 9 - Melodia da convenção da introdução.	24
Figura 10 - Melodia da segunda convenção	24
Figura 11 - Melodia da terceira convenção	25
Figura 12 - Melodia da voz	25
Figura 13 - Harmonia vocal Parte B	26
Figura 14 - Harmonia vocal Refrão	26

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	2
2	MULHERES, MÚSICA E COMPOSIÇÃO	5
3	O RITO E A MÚSICA NA IGREJA.....	10
4	PROJETO DE GRAVAÇÃO.....	12
4.1	VIDEIRA	14
4.1.1	ANÁLISE MUSICAL – VIDEIRA.....	14
4.2	NUM DIA DE SOL	16
4.2.1	ANÁLISE MUSICAL – NUM DIA DE SOL.....	16
4.3	AQUELE AMOR.....	19
4.3.1	PROCESSO DE COMPOSIÇÃO – AQUELE AMOR.....	20
4.4	ENGANO.....	23
4.4.1	ANÁLISE MUSICAL – ENGANO.....	23
4.5	GRAÇA.....	26
4.5.1	ANÁLISE MUSICAL – GRAÇA.....	26
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	28
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA.....	29
7.	ANEXOS.....	31

1. INTRODUÇÃO

O relato que apresento a seguir já foi iniciado em outros trabalhos de conclusão, no curso de Pedagogia, no ano 2009 e também na conclusão do curso de Especialização, no ano de 2016. Pretendo aqui expandir o tema relacionado à música, a *performance* e composição que sempre fizeram parte da minha vida.

Desde muito pequena gostava de cantar e dançar. Sempre participei das atividades da igreja, na escolinha dominical para crianças, nos grupos de adolescentes e jovens em que fazíamos coreografias, teatros, etc. Tudo sempre envolvendo muita música.

Meus pais, por verem meu interesse por música, e também por sempre incentivarem este conhecimento, me inscreveram em uma aula de teclado aos sete anos, em que continuei até os 13 anos. Ainda me lembro, por volta dos 9, 10 anos, que gostava de fingir ser a “Sandy” da dupla de irmãos *Sandy e Júnior*¹, sempre imitando suas coreografias e cantando suas canções. Na adolescência fiz parte do conjunto instrumental da escola e participei do grupo coral. Na igreja fiz parte dos grupos de dança, música e teatro. Montamos muitos grupos vocais e bandas, o que foi aumentando e desenvolvendo meu gosto por diferentes ritmos, batidas e estilos musicais.

Durante o ensino médio decidi que gostaria de fazer faculdade de música, por isso concluí um curso básico de música, o qual englobava técnica vocal, coral, musicalização infantil, teoria musical e percepção musical. No entanto, ao prestar a prova prática em piano, no ano seguinte à formatura, me faltaram alguns requisitos e acabei por cursar a segunda opção, Pedagogia.

Mesmo não estando no curso de Música, optei por fazer meu trabalho de conclusão baseado em gênero, música e mídia analisando como as performances, as imagens, as canções, tudo que é veiculado pela mídia, afeta a constituição das identidades das meninas pequenas. Após a faculdade concluí um curso de especialização na área dos Estudos Culturais, no qual

¹ Sandy & Junior foi uma dupla vocal brasileira formada pelos irmãos Sandy (n. 1983) e Junior Lima (n. 1984).^[3] Sandy era geralmente a vocalista principal do duo, enquanto Junior era responsável pelos vocais de apoio, além de tocar instrumentos como guitarra, violão e bateria.

também me detive a estudar aspectos da música, de gênero, do funk carioca e da constituição da identidade através deste estilo musical e seus discursos.

No ano de 2012 comecei a estudar para prestar vestibular para Bacharelado em Canto Lírico, mas com a abertura do curso de Bacharelado em Música Popular vi a oportunidade de trabalhar e estudar a música com que trabalho, a “música popular”, que pode ser definida por:

“...uma denominação útil justamente por designar um terreno de trocas diálogos e embates pela significação.

A música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais.” (Neder, 2010, p. 182)

No curso tive a oportunidade de aprender e praticar diversos gêneros musicais. Desde aspectos da música erudita até a música popular, perpassando diversos gêneros, os quais, inclusive, nunca havia pensado em aprender e praticar. Além de aprimorar meus conhecimentos em percepção, harmonia, história da música, composição e aprender áreas que nunca tive contato como produção fonográfica e prática de estúdio.

Ao longo destes anos continuei participando dos grupos que envolviam artes na igreja, intensificando meus conhecimentos. Passei a dar aulas de teclado, de canto, a reger grupos corais e liderar os grupos. Ministérios de Louvor². Todas estas experiências, vivências e influências incentivaram minha trajetória musical e me constituíram como musicista e compositora. Como desde pequena sempre estive inserida no meio religioso e este fez parte do meu desenvolvimento e aprendizagem musical a cosmo visão cristã integra constantemente minha prática musical, sendo o viver cristão intrinsecamente ligado ao meu fazer musical, a performance e a composição. Como diz Schechner “Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações.” (p. 30).

Por este motivo o foco deste memorial descritivo é expor a vivência

² Ministério de Louvor ou Ministério de Música são os nomes dados em muitas igrejas protestantes e em algumas católicas aos departamentos eclesiásticos encarregados da música litúrgica e aos conjuntos musicais formados por estes departamentos, cujo intuito é realizar o louvor e a adoração praticando métodos artísticos, especialmente

religiosa, sua reflexão e o fazer artístico dentro do ambiente cristão, da igreja, como propósito da música que pratico e componho.

durante os cultos, missas e outras reuniões.

2. MULHERES, MÚSICA E COMPOSIÇÃO

“Solucionar problemas geralmente é uma questão de mudar a forma como as pessoas fazem as coisas, ou como elas vêem o mundo”. (Perri 6, 1997, p 260).

Na história das artes, mais especificamente da música, muitas vezes as mulheres foram esquecidas e até mesmo ignoradas, tanto no processo de criação, como no processo de composição. Suzanne Cusick descreve em seu artigo *Gênero, Musicologia e Feminismo* (CUSICK, 1999), que quando a Sociedade Musicológica de Nova York foi fundada, no ano de 1930, Ruth Crawford, uma jovem compositora, foi excluída, deixada de fora da sala onde os homens, musicólogos, estavam reunidos, e isto foi para que a “ciência da música” tivesse mais veracidade e não fosse ligada ao “papel da mulher”, que fundamentalmente era relacionado às artes, a fim de reforçar a masculinidade, para uma maior aceitação acadêmica.

Em meados do século XIX era importantíssimo que as mulheres dominassem um instrumento, por este motivo é interessante o questionamento do porquê as mulheres são pouco vistas como compositoras nesta época. Basta dizer que com aulas particulares, as meninas se capacitavam para "*proporcionar entretenimientos de salón tocando el piano y cantando*" (Rieger, 1986, p.184), atividades que, segundo um professor da época, eram "*menos esenciales pero todavia muy Utiles*" (idem, ib.). As esposas precisavam ser capazes de entreter o marido e os convidados com música, aumentando o prestígio do esposo, por este motivo a educação musical das meninas era um bom investimento para um bom casamento. (Rieger, 1986, p.186). A autora ainda propõe que, para sociedade da época, tocar em casa era o suficiente.

Neste sentido Valéria Andrade, em seu artigo “Notas para um estudo sobre compositoras da música popular brasileira - século XIX” (1991) cita Janet Wolff que escreve que através dos séculos as mulheres têm sido sistematicamente excluídas da produção artística e acrescenta que “com o advento dos movimentos feministas e a difusão dos estudos sobre mulheres,

houve (...) uma objeção articulada e continuada a maneira pela qual as mulheres foram “eliminadas” da história das artes, que parece consistir quase que exclusivamente de homens” (1982, pg. 53-54). Esta citação, bem como o acontecimento descrito por Cusick, ratifica a falta de visualização, ou de reconhecimento, das mulheres na música, principalmente como compositoras, pelo menos na história hegemônica.

Em relação aos povos antigos não existe referência direta à participação das mulheres. Nilcéia Baroncelli, cita em seu artigo “Mulheres Compositoras” (2016), que isto acontecia porque “não havia consciência da mulher como participante, além disso, há pouca informação sobre a música em si.” O que se tem de referência de algumas culturas da antiguidade são os desenhos egípcios em que mulheres apareciam tocando flautas. No mundo grego as mulheres que tocavam flautas eram prostitutas de alta classe. Segundo a autora somente a poesia chegou até nós como forte aspecto da arte na Grécia: “por esse motivo, hoje se fala de Safo como poetisa, quando ela foi também compositora de talento, ocupando lugar de destaque entre os expoentes da Arte Grega...” (2016).

Baroncelli escreve que “Canaã era fonte inesgotável de músicos, procuravam-se, principalmente, as orquestras de mulheres de dançarinas”. Na cultura judaico-cristã Canaã é a terra que Deus deu ao povo judeu através de Moisés, após a libertação do Egito. No livro de Êxodo, livro que narra esta história de fuga dos judeus, há referência à Miriã, que após a fuga do Egito e a libertação, o povo celebrou a vitória com um cântico:

“Então Miriã, a profetisa, irmã de Arão, pegou um tamborim e todas as mulheres a seguiram, tocando tamborins e dançando. E Miriã lhes respondia, cantando: "Cantem ao Senhor, pois triunfou gloriosamente. Lançou ao mar o cavalo e o seu cavaleiro".(Ex. 15:20-21)

Neste texto Miriã, uma mulher judia, toma a frente do povo dançando e cantando e compõe um canto de louvor à Deus. Ainda há muitas outras alusões a mulheres compositoras na Bíblia, como no primeiro livro do profeta Samuel, em que sua mãe, que era estéril, soube que teria um bebê e cantou agradecendo a Deus pelo milagre (capítulo 2) e também após a vitória do rei

Davi sobre o gigante Golias, as mulheres compuseram um a canção sobre sua vitória “E as mulheres dançavam e cantavam: “Saul matou milhares, e Davi, dezenas de milhares!”(ISm 18:7). No novo testamento temos Maria, mãe de Jesus, que canta ou encontrar com sua prima Isabel, quando ambas estavam grávidas (Lc 1:46-56).

Dentro da concepção cristã e judaica estes livros históricos são importantes e mesmo estas mulheres não sendo reconhecidas como compositoras, tiveram influência e participação na música da antiguidade.

Nos últimos 20, 30 anos o estudo sobre mulheres, música e composição tem se intensificado. No Brasil o estudo referente a esta área também tem avançado. Rodrigo Gomes, professor de música da Secretaria Municipal de Florianópolis, conta em seu livro “MPB no Feminino” (2017) que, desde o final do século XIX e início do século XX, no morro Mont Serrat em Florianópolis, a lavação era fonte de renda de muitas mulheres e acima disto “era um momento de articulação política, resistência, sociabilidade e expressão musical” (p. 72).

“Muito mais que um lugar funcional onde se lavava a roupa, o lugar da lavação consistia em um centro de encontro onde as mulheres trocavam as novidades do bairro, receitas, remédios, informações de todos os tipos. A música era uma constante que permeava todas as etapas do trabalho de lavação – durante as lavagens, subida e na descida do morro, enquanto esperava a roupa ferver e secar – ela se fazia presente pelo canto das lavadeiras,...” (p. 73)

O autor ainda traz a importância das tias baianas:

“Tia Ciata, Tia Carmem, Tia Amélia, Tia Perciliana. Essas baianas estão entre as personalidades mais importantes das camadas populares na virada do século XX na cidade do Rio de Janeiro, frequentemente proclamadas como “matriarcas do samba”.”(p.110)

Podemos ver que a influência feminina na história da música do Brasil é bastante forte, porém para a história oficial, pouco desta participação é registrada, a cultura hegemônica anuncia o samba, a música brasileira, a composição muito mais masculina do que feminina. Uma das nossas grandes compositoras foi Chiquinha Gonzaga, entre 1870 e 1935. Ela compôs mais de

2000 peças avulsas além de 77 peças de teatro. Todavia existem inúmeras outras mulheres que não são reconhecidas. Tendo em vista a importância da participação das mulheres na música, na composição, gostaria de explanar um pouco de minha trajetória dentro desta “história” e da cultura cristã.

A composição sempre me deslumbrou, no início não tinha a intencionalidade de ser compositora, era apenas uma forma criativa de desenvolver minhas aprendizagens em música, creio que eu sabia o que significava este termo. Minha primeira música “registrada” fiz quando tinha 11 anos. Era uma sequência simples de acordes (I, III, IV, V) na tonalidade de Dó, e fiz em homenagem ao meu pai nos dias dos pais. Desde então continuei a compor, letras, melodias, canções, etc.

Meu primeiro professor de música sempre incentivava a composição, não havia percebido isto quando tinha apenas 7 anos, porém toda semana tinha que fazer “o tema de casa” da aula de teclado, tinha que estudar todos os dias por um período de tempo que começou com 20, 30 minutos e também tinha que escrever pelo menos um “salmo”³, ou seja, uma letra, uma canção. Destas letras, algumas foram musicadas, outras permanecem sem melodia, porém este incentivo foi muito importante para eu me perceber capaz de compor. Embora ainda fosse pequena, meu professor, compreendia a importância de incentivar não apenas o aprendizado, mas também a criação.

Cresci ouvindo inúmeras cantoras e compositoras do universo cristão brasileiro atual como, Aline Barros⁴, Ana Paula Valadão⁵, Nívea Soares⁶ entre outras. Acredito que o incentivo de compor aliado ao universo de mulheres compositoras, que é forte dentro da comunidade cristã contemporânea⁷, me

³ Significado de Salmo - substantivo masculino. Cântico ou canto sacro dos hebreus e dos cristãos.[Religião]. Cada um dos 150 poemas que, compostos para serem cantados, na Bíblia fazem parte do Livro dos Salmos, sendo de autoria atribuída (em grande parte) ao Rei Davi.

⁴ Aline Barros, (Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1976), nome artístico de Aline Kistenmacker Barros dos Santos, é uma cantora, pastora de música cristã contemporânea, empresária brasileira. Tendo mais de vinte anos de carreira, Aline já vendeu mais de 15 milhões de discos, sendo certificada pela ABPD com vários discos de ouro, platina e diamante.

⁵ Ana Paula Machado Valadão Bessa (Belo Horizonte, 16 de maio de 1976) é uma cantora, compositora, arranjadora de música cristã contemporânea, também escritora, pastora e apresentadora brasileira.

⁶ Nívea da Costa Soares (Belo Horizonte, 25 de julho de 1976) é uma cantora, compositora de música cristã contemporânea, também pastora, apresentadora e escritora brasileira.

⁷ Música cristã contemporânea é um gênero musical caracterizado pelo uso de ritmos pop e rock com letras de temática cristã, no tempo contemporâneo, atual. Pode ser considerado um

encorajou ainda mais a me desenvolver como compositora. Como a música na igreja é parte importante, e até mesmo indispensável durante a cerimônia (rito) do culto, e sempre estive atuando nesta área, a composição de canções cristãs, baseadas na Bíblia e na adoração a Deus são a base da minha criação e neste contexto cultural é que me posiciono como mulher, musicista e compositora, ou como aprendiz de composição.

segmento da indústria musical, uma vez que utiliza métodos seculares de gravação, produção, distribuição e divulgação, embora cantores, produtores e distribuidores não vejam tais atividades como uma forma de entretenimento, mas como um ministério religioso. Utiliza-se linguagem popular em comparação a linguagem refinada comum a hinos cristãos mais antigos.

3. O RITO E A MÚSICA NA IGREJA

A música popular favoreceu historicamente o aspecto corporal (a dança, o movimento físico) e social (a experiência coletiva, a conexão da música ao aqui e agora dos acontecimentos e práticas sociais, como o trabalho e as críticas a ele, o ritual religioso e a festa). (Neder, 2010, p. 187)

Quando tratamos da música como parte do culto⁸ cristão, estabelecemos a relação entre a performance, o rito, a cerimônia, e adoração à Deus. Na cultura musical “religiosa”, tendo como princípio que se busca através dela encontrar a Deus e adorá-Lo, deixando as demais atividades, preocupações de lado a fim de se conectar intimamente com o Divino, podemos entender o que diz Schechner: “Os rituais são memórias coletivas codificadas em ações. Os rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com dificuldades, transições, relações ambivalentes, hierarquias e desejos...”(2002, p.52 – *tradução minha*). Dentro deste contexto a música no ritual cristão pode significar, júbilo, vitória, entrega, adoração, batalha, etc. Como já vimos no capítulo anterior exemplos destas musicalidades na Bíblia, que auxiliam as pessoas a se conectarem consigo e com Deus, ao mesmo tempo que expressão de forma artística suas emoções. “Eles também ajudam as pessoas a realizar mudar em suas vidas, transformando-os de um status ou identidade para outro.” (Schechner, 2002, p.81 – *tradução minha*).

Tendo uma visão ampla, desmistificada, sobre este contexto cultural, procuramos ver pontos singulares deste, observando quais são as influências do ambiente do culto cristão, e as características de seu rito, pois como diz Stuart Hall (1997, p.5)

⁸ Culto é um fenômeno multireligioso e multicultural. Em outras palavras, está presente em todas as culturas, de todos os tempos e lugares e, por isso, em toda e qualquer religião que se possa descrever. Admite-se, geralmente, que um culto tem por finalidade estabelecer, mediante ritos, dogmas e símbolos, relações entre os seres humanos e a(s) divindade(s). O culto cristão estabelece a relação entre Deus e os homens.

“A cultura não pode mais ser estudada como uma variável sem importância, secundária ou dependente em relação ao que faz o mundo mover-se; tem de ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como a sua vida interior.”

Segundo Schechner “Todos os dias as pessoas realizam dezenas de rituais. Estes variam dos rituais religiosos aos rituais da vida cotidiana,...” (p.52 – *tradução minha*). Estes rituais são parte da cultura em que cada um está inserido. O autor acrescenta ainda que “Na religião, os rituais dão forma ao sagrado, comunicam doutrina, abrem caminhos para o sobrenatural, trabalhando indivíduos em comunidades” (p.52), “rituais promovem estabilidade” (p.81) e é neste sentido que a música cristã está pautada. O sentido das canções varia de acordo com a emoção ou a ideia central de um texto em que se quer transmitir uma forma de se ligar ao sagrado.

Entretanto na comunidade evangélica a arte existe para transmitir esta filosofia de vida através do rito e da *performance*, são “fronteiras vulneráveis”. É desta dualidade que se faz a música na igreja, dentro do rito e dentro da arte. “Em vez de pensar no binário de oposição “Ritual ou arte”, deve-se pensar num espectro ou numa dinâmica composta. Toda *performance* entretém e ritualiza.” (Schechner, 2002, p.87 – *tradução minha*).

4. PROJETO DE GRAVAÇÃO

Este projeto de Produção Fonográfica surgiu a partir de um desejo antigo de gravar minhas composições, e a oportunidade que o curso de Música Popular da UFRGS proporciona para seus alunos. O EP⁹ está intitulado “Aquele Amor” e é composto por 5 músicas autorais com ênfase na música cristã evangélica.

Canções:

1. Videira (4:44)
2. Num dia de sol (4:28)
3. Aquele amor (2:58)
4. Engano (4:36)
5. Graça (4:50)

Duração total: 20,16 minutos

Participantes:

Baixo Elétrico – Daniel Biegler

Bateria em “Graça” - Arthur Fogassi

Bateria em “Videira”, “Num dia de sol”, “Aquele amor”, “Engano” –
Marcius Carvalho

Guitarras e voz – Marcus Carvalho

Kazoo – Verônica Sommer

Piano e voz – Verônica Sommer

Ukelele - Daniel Biegler

Violão e voz - Jonathan Marques

Técnicos de gravação: Cristiano Ferreira, Cassiano Dalago, Richard Thomaz, Clauber Scholles

Mixagem: Felipe Magrinelli e Cassiano Dalago

⁹ *Extended play* (EP) é uma gravação em disco de vinil, formato digital ou CD que é longa demais para ser considerada um *single* e muito curta para ser classificada como um álbum musical.

Local de gravação:

Estúdio Soma – Porto Alegre/ RS

AS CANÇÕES

Como já discutido anteriormente as canções deste EP são composições próprias e seu conteúdo de cunho religioso, embasado na visão cristã de mundo, com o intuito de transmitir a fé cristã.

As letras foram feitas exclusivamente por mim, bem como a melodia das canções. Os arranjos foram criados em conjunto com os músicos, e o processo de criação foi livre, cada um pode sugerir o que gostaria de fazer com seu instrumento e assim montar a harmonia da canção. Os solos de guitarra, levada de baixo, bateria e violão foram sugeridos pelos próprios músicos e com este método de produção ainda não foi possível transcrever as partituras.

As passagens instrumentais, bem como as convenções foram também criadas em conjunto e algumas no momento da gravação. Apenas a música “Aquele amor” foi totalmente de minha autoria e o arranjo já estava pronto, por este motivo a canção tem partitura completa, porém nos momentos de ensaio e da gravação o arranjo foi repensado, dando uma nova cor à canção. O intuito deste modo de criação e gravação é elaborar um projeto que demonstra a música que fazemos todos os dias, como geralmente montamos uma canção, um arranjo, onde todos podem expor suas opiniões. O grupo de músicos que participou das gravações faz parte do conjunto musical (Ministério de Louvor), da igreja que frequento e já trabalhamos juntos há alguns anos. O critério para escolha dos músicos foi a partir do instrumental que pensei para cada canção, do tempo que tínhamos para ensaiar e gravar as canções e a relação, de bastante tempo, que tenho com os músicos.

A tonalidade das canções é Ré, Ré menor e Dó, pois foram as tonalidades em que foram feitas, bem como são confortáveis para o meu tom de voz.

4.1. VIDEIRA

A canção intitulada “Videira” retrata a imagem de Jesus descrita por Ele no livro de João:

"Eu sou a videira verdadeira, e meu Pai é o agricultor. Todo ramo que, estando em mim, não dá fruto, ele corta; e todo que dá fruto ele poda, para que dê mais fruto ainda. Vocês já estão limpos, pela palavra que lhes tenho falado. Permaneçam em mim, e eu permanecerei em vocês. Nenhum ramo pode dar fruto por si mesmo, se não permanecer na videira. Vocês também não podem dar fruto, se não permanecerem em mim.."(Jo 15:1-5).

Neste texto Jesus expressa a necessidade que temos de nos relacionarmos com Ele e a dependência que temos Dele. Na música, a letra expressa, que pode parecer loucura para alguns acreditar no evangelho de Cristo, mas mesmo nas dificuldades e nas situações adversas Ele está ao nosso lado nos dando vida, nos fortalecendo e todo que se entrega a Ele pode viver a Sua paz, pois é Nele que subsistimos. “Eu sou a videira; vocês são os ramos. Se alguém permanecer em mim e eu nele, esse dá muito fruto; pois sem mim vocês não podem fazer coisa alguma.” (Jo 15:5)

4.1.1. ANÁLISE MUSICAL – VIDEIRA

A instrumentação desta canção é formada por baixo (Daniel Biegler), bateria (Marcius Carvalho), teclado e voz (Verônica Sommer), violão (Jonathan Marques). A música é cantada inteira com voz solo.

Esta música está no tom de Dm e o arranjo desta canção foi baseado na cadência de acordes realizado pelo teclado, que é uma progressão cromática descendente, da nota mais grave do acorde de Dm na mão direita, que culmina no acorde G (sol) na 1ª inversão, seguido de um arpejo ascendente deste mesmo acorde acrescido da nota Mí, enquanto a mão esquerda permanece

oitavando a nota Ré. O violão permanece na acorde de Dm e o baixo utiliza a técnica de vibrato também na nota ré, sempre uma oitava acima da anterior, gerando uma tensão entre as notas do teclado e a permanência do violão. Este movimento feito pelo baixo é bastante presente na música e gera uma tensão em todas as repetições. O estilo musical que serviu de inspiração foi o *Soul – Gospel, Negro Spiritual*¹⁰.



Figura 1 – Sequência harmônica feita pelo teclado

Esta cadência aparece na introdução, em todas as passagens e no final da música, o baixo repete o vibrato em todas elas dando a ideia de continuidade musical. No final há uma variação do arranjo em que o violão faz uma série de levadas diferentes utilizando notas mais agudas e graves, e estas nuances foram criadas pelo violonista no momento da gravação.

¹⁰ *Spiritual* (ou espirituais negros) são geralmente canções cristãs que foram criadas por afro-americanos. Eram originalmente uma tradição oral que transmitia valores cristãos ao mesmo tempo que descrevia as dificuldades da escravidão. Embora fossem originalmente canções monofônicas (uníssonas) desacompanhadas, eles são mais conhecidos hoje em arranjos corais harmonizados. Este grupo histórico de músicas exclusivamente americanas é agora reconhecido como um gênero distinto de música.

4.2. NUM DIA DE SOL

A letra da canção Num dia de sol tem sentido figurado e literal. O sentido figurado da música se refere “à luz que ilumina todo homem”(Jo 1:9), que é Jesus. Quando se invoca Cristo como salvador existe uma mudança de vida e esta acontece através do sacrifício, morte e ressurreição de Jesus. A letra da ponte relata a sensação de liberdade que se tem a partir desta transformação, embasada no texto “Se, pois, o Filho vos libertar, verdadeiramente sereis livres” (Jo 8:36). E o sentido literal dela porque foi feita em um dia de sol. Logo após o nascimento do meu segundo filho, no final de junho de 2018, estava me sentindo cansada, os dias estavam frios e chuvosos, então me levantei em uma manhã e havia o sol lindo brilhando no céu, os sentimentos de alegria e liberdade me invadiram e a canção começou a ser gerada dentro de mim. A possibilidade dos sonhos e da continuidade da vida fazem menção a letra desta canção que foi a última composta para este projeto.

4.2.1. ANÁLISE MUSICAL – NUM DIA DE SOL

Esta canção tem a instrumentação de baixo e ukelele (Daniel Biegler), bateria (Marcius Carvalho), guitarra fazendo efeito de pedal “wah, wah”¹¹ (Marcus Carvalho), violão (Jonathan Marques), kazoo, voz 1 e voz 2 (Verônica Sommer). Esta canção está escrita na tonalidade de C, é um *Reggae*¹², e seu arranjo foi composto por Daniel Biegler e Verônica Sommer.

A introdução da música é iniciada pela levada de Reggae com ukelele solo fazendo a sequencia harmônica C, Dm, F, G. Em seguida entra o acompanhamento com a melodia da música um pouco modificada pelo kazoo (Figura 2).

¹¹ *Wah-wah* é um pedal de efeito utilizado em conjunto com guitarras e eventualmente baixos. Este efeito não muda a nota tocada, como faz o oitavador, e assim atenua algumas frequências.

¹² Reggae é um gênero musical desenvolvido originalmente na Jamaica do fim da década de 1960. O reggae baseia se num estilo rítmico caracterizado pela acentuação no tempo fraco,

Neste canto a voz 1 faz a melodia da música e depois de apresentada a canção a voz 2 aparece na passagem (Figura 3) e no refrão (Figura 4) fazendo uma nova linha que utiliza as notas da melodia e variações de 2ª, 3ª e 6ª a cima buscando harmonizar as frases para um maior preenchimento na linha melódica da canção.

Neste arranjo os instrumentos de base são violão e ukelele que mantem o ritmo e a harmonia. A guitarra tem pequenas entradas utilizando o “wah, wah”, para manter a “atmosfera” e sustentar a finalização de algumas frases.

The musical score for the introduction features two staves: Kazoo and Ukulele. The Kazoo part is mostly silent, with a triplet of eighth notes appearing in the final measure of each system. The Ukulele part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Chord diagrams are indicated below the Ukulele staff: C (I), Dm (IIIm), F (IV), G (V), and C (I).

Figura 2 – Harmonia e melodia da introdução (Ukelele e Kazoo)

6

Sop.

Vo.

Uk.

C I C I Dm IIIm

9

Sop.

Vo.

Uk.

F IV G V C I

Detailed description: This musical score shows two systems of music. The first system, starting at measure 6, features Soprano and Voice parts with a melodic line and a Ukulele part with a rhythmic accompaniment. The second system, starting at measure 9, continues the vocal and ukulele parts. Chords are indicated below the ukulele staff: C I, C I, Dm IIIm in the first system; F IV, G V, C I in the second system.

Figura 3 - Melodia voz 1 e voz 2 na passagem

Soprano

Voz

Ukulele

C I C I

3 trou

Sop.

Vo.

Uk.

Dm IIIm F IV G V C I

Detailed description: This musical score shows two systems of music for a chorus. The first system includes Soprano, Voice, and Ukulele parts. The second system, starting at measure 3, is marked 'trou' and continues the vocal and ukulele parts. Chords are indicated below the ukulele staff: C I, C I in the first system; Dm IIIm, F IV, G V, C I in the second system.

Figura 4 – Melodia da voz 1 e voz 2 do refrão.

4.3. AQUELE AMOR

A canção intitulada “Aquele Amor” e que leva o nome do EP, é a primeira das composições feitas para este projeto de Produção Fonográfica. A princípio, a música foi feita para o trabalho de conclusão da disciplina de Composição da Canção, do 7º semestre (partitura no anexo 6, a partir da página 36) ministrada pelo querido professor Fernando Mattos (*in memoriam*). Para que o trabalho fosse entregue, eram necessários alguns requisitos:

1. Compor uma canção original, com os seguintes recursos:
2. Letra (pode ser original, em parceria ou apropriada de um poeta ou letrista)
3. Melodia (deve ser original)
4. Acompanhamento - deve ter, no mínimo:
 - 4.1. melodia vocal com letra
 - 4.2. um instrumento melódico (contracanto)
 - 4.3. um instrumento harmônico (harmonia e ritmo)
 - 4.4. contrabaixo
 - 4.5. percussão (bateria e/ou instrumentos de percussão)

Por este motivo a canção em questão está com partitura completa, inclusive tem como acompanhamento melódico um violino, o qual não foi gravado, pois como dito anteriormente, as músicas foram gravadas com o grupo que trabalho, e não temos um violinista.

A letra da canção se baseia no sentimento de amor, e da relação entre dois participantes, que pode ter sentido duplo, sendo estes dois indivíduos ou Jesus e uma pessoa. A canção descreve as emoções que um destes sujeitos sente ao se apaixonar, como admira seu “objeto” de desejo e se entrega a ele totalmente. Porém no final da canção a letra nos revela que o “objeto” de desejo é Cristo, fonte de vida e de amor.

Esta parte do texto se baseia na história da mulher samaritana descrita no livro de João, em que Jesus lhe pede água para beber e ela ao responder rispidamente, pois os judeus e os samaritanos não se davam bem, recebe a resposta de Jesus que lhe diz: “Quem beber dessa água terá sede outra vez; aquele, porém, que beber da água que Eu lhe der nunca mais terá sede. Ao

contrário, a água que Eu lhe der tornar-se-á nele uma fonte de água jorrando para a vida eterna.”(Jo 4:13-14)

4.3.1. PROCESSO DE COMPOSIÇÃO – AQUELE AMOR

O processo de composição da canção se deu da seguinte forma. Primeiro foi escolhido o tema sobre o qual a canção discorreria, em seguida escrita da letra foi sendo feita juntamente com a melodia. À medida que a melodia vinha aparecendo tocava as notas no piano e acompanhava com a letra. Este processo foi gravado em áudio e depois transcrito para a partitura.

Quando a melodia e a letra estavam terminadas passei a arrumar e inserir a harmonia no piano, fazendo a base dos acordes e descobrindo a tonalidade (D). Depois destas etapas, passei a inserir os demais instrumentos necessários para o trabalho de aula. Primeiro o contrabaixo criando uma linha melódica diferente para cada parte, algumas vezes utilizando um baixo mais contínuo como na parte A' (Figura 5) outras uma linha de *walking bass*¹³ como na introdução instrumental (Figura 6), usando intervalos e tempos de notas diferentes.

O instrumento de percussão escolhido foi a bateria. Para escrever a partitura deste instrumento precisei pesquisar inúmeros ritmos e como se escrevia cada um, pois não estava familiarizada com a escrita deste instrumento na partitura. Acabei optando por escrever a base de alguns que achei ritmicamente pertinentes às partes da música e fiz algumas alterações em alguns para que soassem mais parecidos com o ideal que havia imaginado. Alguns ritmos base que utilizei foram salsa, pop e dance.

Por último tinha que inserir um instrumento melódico para fazer o contracanto, por esse motivo escolhi o violino fazendo em certos momentos

¹³ O *walking bass* (lit.: "baixo andante", em inglês) é, numa música, o acompanhamento feito pelo contrabaixo, geralmente consistindo em notas não sincopadas (isto é, emitidas sempre no pulso), que criam uma linha de contraponto que segue (e muitas vezes define) a harmonia do trecho (podendo também dela se distanciar).

A técnica do *baixo andante* é típica de um baixo que não para de tocar, com uma contínua pulsação como se estivesse a *andar pela música toda* e que *passeia* entre as notas que cantam a melodia, como em uma progressão harmônica.

pequenas entradas, conclusões de frase como na parte B (Figura 7). Algumas vezes dobrando a melodia principal em uma terça na oitava a cima (Figura 8).

Durante a gravação desta canção cada músico pode se basear na partitura já escrita e utilizar, ou não, as linhas já escritas para os seus instrumentos, dando à música do EP uma nova cor, formando uma nova versão rítmico-harmônica. (anexo 3, p. 33).

A instrumentação desta obra foi: baixo (Daniel Biegler), bateria (Marcius Carvalho), guitarra solo e base (Marcus Carvalho), violão (Jonathan Marques), teclado e voz (Verônica Sommer).

PARTE A'

13 Bm Bm G

C. *Cê já sen ti u... a que la'a mo or...*

Vln.

Pno. *mf*

B. El. *s*

Bat. *H*

Figura 5 – Baixo contínuo

INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL

10 G F#m Bm G F#m

C.

Vln.

Pno. *mf*

B. El. *s*

Bat. *H*

Figura 6 - Walking bass

68

Em Bm Em Bm

C.

Vln.

Detailed description: This musical score shows two staves. The top staff is for the voice (C.) and the bottom staff is for the violin (Vln.). Both are in the key of D major (two sharps). The music consists of four measures. Above the first two measures are the chords Em and Bm, and above the last two measures are Em and Bm. The vocal line features a melody with eighth and quarter notes, while the violin line provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

Figura 7 – Melodia violino na finalização das frases

PARTE B

25 Bm G A

C.

Vln.

O seu per fu me me con-quis-tou o seu o-lhar

Detailed description: This musical score is labeled 'PARTE B' and starts at measure 25. It features two staves: the top for the voice (C.) and the bottom for the violin (Vln.). The key signature is D major. The vocal line includes the lyrics 'O seu per fu me me con-quis-tou o seu o-lhar' under the notes. Above the first, second, and third measures are the chords Bm, G, and A, respectively. The violin line plays a melody that is an octave higher than the vocal line, consisting of eighth and quarter notes.

Figura 8 – Melodia do violino uma terça oitavada a cima.

4.4. ENGANO

“Engano” é o título da quarta música do projeto. Esta retrata o conflito que temos dentro de nós, das vozes que ecoam no nosso pensamento, e que muitas vezes nos afastam do evangelho de Cristo¹⁴. A letra desta música compila de maneira simples diversos versículos que tratam destes assuntos.

A letra da Sessão A fala sobre os falsos profetas, que virão nos últimos dias antes da volta de Jesus, quando muitos apostarão da fé, e chamaram mestres para si mesmos, segundo as suas próprias vontades.

“Porquanto, chegará o tempo em que não suportarão o santo ensino; ao contrário, sentindo coceira nos ouvidos, reunirão mestres para si mesmos, de acordo com suas próprias vontades.” (2Tm 4:3)

A Sessão B trata desta “cegueira espiritual” que o engano traz, e a letra se refere aos textos do livro de Lucas “Jesus fez também a seguinte comparação: Pode um cego guiar outro cego? Não cairão os dois no buraco?” (Lc 6:39) e do livro de 1 João em que Jesus declara que não é possível amar a Deus a quem não se vê, se não sabe amar ao próximo a quem vê.

A Sessão C do texto faz referência aos textos de João 3 e Romanos 16, em que respectivamente falam de que é necessário nascer de novo para entrar no Reino de Deus e este nascimento ocorre quando aceitamos Jesus como salvador, e a carta do apóstolo Paulo que adverte aos cristãos sobre as palavras “doces” de alguns que buscam enganar o próprio coração e o dos demais.

4.4.1. ANÁLISE MUSICAL – ENGANO

A instrumentação utilizada nesta canção é de baixo (Daniel Biegler), bateria (Marcius Carvalho), guitarra solo e base (Marcus Carvalho) e voz

¹⁴ O evangelho de Cristo é o plano de Deus para a salvação do mundo e a expiação dos pecados, o qual é concedido pelo amor dEle, no que Cristo morreu e se ressuscitou por nós.

(Verônica Sommer). Esta música é um *Rock* e está na tonalidade de Dm, é um *Rock*¹⁵, e seu arranjo foi composto por Daniel Biegler, Marcus Carvalho e Verônica Sommer.

O interessante desta canção são as finalizações dissonantes da melodia e as convenções utilizadas pelos instrumentos e a voz. A música é formada pelas secções: Introdução, Sessão A, Sessão B e Sessão C.

A primeira convenção se dá na Introdução onde todos os instrumentos fazem a mesma melodia, e a bateria mantém a mesma estrutura rítmica que a secção harmônica (exemplo – Figura 9). Nesta parte usam-se quiálteras seguidas de colcheias descendentes.

.Figura 9 – Melodia da convenção da introdução.

A segunda convenção aparece na sessão A em que os instrumentos harmônicos terminam as frases com a mesma cadência melódica da voz, e a bateria segue a estrutura rítmica da cadência.

Figura 10 – Melodia da segunda convenção

¹⁵ *Rock* (ou roque)^[1] é um termo abrangente que define um gênero musical de música popular que se desenvolveu durante e após a década de 1950. Suas raízes se encontram no rock and roll e no rockabilly que emergiram e se definiram nos Estados Unidos no final dos anos quarenta e início dos cinquenta. A maioria dos grupos de *rock* é constituída por um vocalista, um guitarrista, um baixista e um baterista, formando um quarteto.

A última convenção criada é na sessão B da canção onde os instrumentos fazem a frase de passagem entre as frases da estrofe, a progressão é feita de forma descendente e cromática (Lá, Láb, Sol) até o terceiro tempo, em que o salto é de terça descente (Fá, Ré), seguido de um salto também descendente, de quarta (Ré, Lá) caracterizando as notas do acorde de Dm. A sequência é finalizada com a nota Síb que inicia a próxima frase.

8 Sessão B

Vo.

B. El.

Figura 11 – Melodia da terceira convenção

No início da sessão A da canção, vide figura 12, a voz faz pequenas terminações nas frases da estrofe utilizando cromatismo descendente nas duas últimas notas (síb, lá) gerando tensão entre a harmonia dos instrumentos e a melodia da voz.

11 Sessão A - VOZ

Vo.

chei - ios de ver - da - des pa - la vras tão bo - ni - tas
fa - lam in - ver - da - des pa - la vras tão - va - zi - as

Figura 12 – Melodia da voz

4.5. GRAÇA

A última música gravada para o Trabalho de Conclusão de Curso foi a canção nomeada “Graça”. Esta obra baseia-se no texto que diz: “Porque pela graça sois salvos, por meio da fé; e isto não vem de vós, é dom de Deus;” (Ef 2:8).

4.5.1. ANÁLISE MUSICAL - GRAÇA

Esta canção tem a instrumentação de baixo (Daniel Biegler), bateria (Arthur Fogassi), guitarra e voz (Marcus Carvalho), violão e voz (Jonathan Marques), teclado e voz (Verônica Sommer). A tonalidade da canção é D.

Nesta composição a melodia e harmonia são bastante simples. A harmonia é formada pelos graus I, ii, IV, V, vi, e são combinados em ordens diferentes em cada parte da música. As seções da canção são Introdução, Sessão A, Refrão, Sessão B, Sessão C.

Na Sessão A, a harmonia faz: Bm, G, D, A/C# - Bm, G, D/F#, A - G, Em, Bm - G, Em, A, o final da sequência é terminando com cadência suspensiva, que fica caracterizada pela passagem do II grau menor para o V grau, dominante.

No refrão e na introdução a progressão é a mesma, e é dada por: D, A, Em, G. A primeira parte da sequência caracteriza outra cadência suspensiva do I grau para o V grau, e a segunda parte da frase qualifica uma cadência imperfeita, pois termina no IV grau e transmite a sensação de continuidade e não de finalização.

Na Sessão B a harmonia é formada por: Bm, A, D/F#, G, D/F#, A, iniciando com o VI grau menor, passando pelos graus V, I e IV, finalizando com uma cadência suspensiva do I para o V grau.

Na Sessão C da canção a sequência de acordes é: G, D/F#, Em, A. Novamente, como em praticamente toda a música, a cadência utilizada é suspensiva, definida pela passagem do II grau menor para o V grau no final da

frase.

Em praticamente toda a composição as finalizações se dão em notas que transmitem suspense, gerando tensão e necessidade de continuidade. Muitos acordes diatônicos como I,II e IV graus são utilizados antes da Dominante (V), para gerar esta sonoridade.

O diferencial desta canção são as vozes, que além da voz solo, na parte B são inseridas mais três vozes, sendo uma masculina na mesma oitava da voz solo feminina, uma voz feminina uma terça acima e uma voz masculina uma quarta abaixo da melodia da canção (Figura 13). Ainda no refrão, quando ele é repetido, as vozes aparecem novamente, sendo desta vez, uma voz solo feminina, uma voz masculina terça abaixo e uma voz masculina que cria uma tensão utilizando segundas, quintas e sextas (Figura 14). Nestas duas a melodia se inicia com Anacruse.

10 Parte B

Vo. Je - sus Je - sus Sa - an - to Sa - an - to

Vo. Je - sus Je - sus Sa - an - to Sa - an - to

Vo. Je - sus Je - sus Sa - an - to Sa - an - to

Vo. Je - sus Je - sus Sa - an - to Sa - an - to

Figura 13 – Harmonia vocal Parte B

♩ = 70 Refrão

Voz Foi por gra - ça gra - ça gra - ça que me sal - vou

Voz Foi por gra - ça gra - ça gra - ça que me sal - vou

Voz Foi por gra - ça gra - ça gra - ça que me sal - vou

Figura 14 – Harmonia vocal Refrão

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O vento sopra onde quer, e ouves a sua voz; mas não sabes donde vem, nem para onde vai;” (Jo 3:8)

Decidi iniciar este último capítulo com a passagem em que Jesus fala sobre o vento, pois ninguém o pode controlar. Não o vemos, mas podemos ouvi-lo. Não sabemos de onde ele vem, nem para onde está indo, mas é certo que cumpre seu caminho. E é deste modo que me senti ao longo destes últimos sete anos, em que estive dentro das salas do prédio do Instituto de Arte e da Reitoria, muitas vezes perdida na ordem dos semestres e no meio de turmas iniciantes e de turmas concluintes, sem “poder ver” o caminho a que tudo isto me levaria. Porém o percurso traçado, não poderia ser mais único, mais incontrolável. Os encontros e desencontros que a vida proporcionou nestes anos são incomparáveis. Pude aprender com mestres que não estão mais entre nós, com mestres que seguiram por outros caminhos, com mestres que permanecerão fazendo parte de mim; Com colegas que viraram amigos.

Neste sentido o vento me levou a novos conhecimentos, a novas práticas e experiências, como criar arranjos, montar musicais e escrever novas canções. Além de reforçar meu lugar no mundo, na música, como mulher e como compositora. E este projeto proporcionou utilizar todas estas vivências e aprendizagens adquiridas e ratificadas. As canções compilam a mensagem que vivo e quero levar, além de aprendizados na área de Harmonia, Produção Fonográfica, Análise da Canção, etc.

As composições foram gravadas entre os meses de outubro e novembro de 2018, e foram criadas entre o ano de 2017 e o ano de 2018. O projeto me desafiou a expor minhas composições, bem como trabalhar em um espaço pouco conhecido, como o estúdio. Embora tenha tido aulas neste espaço, nunca havia passado por um processo de gravação, de agendamento, de escolha dos músicos, e pós-produção, o que me mostrou para novos horizontes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALINE BARROS. Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/Aline_Barros<. Acesso em: 20 nov. 2018.

ANA PAULA VALADÃO. Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Paula_Valad%C3%A3o<. Acesso em: 20 nov. 21018.

ANDRADE, Valéria. **Notas para um estudo sobre compositoras da música popular brasileira – século XIX.** In: TRAVESSIA. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - Universidade Federal de Santa Maria. 1991. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17176>. Acesso em: 16 de novembro de 2018.

BARONCELLI, Nilcéia. **Mulheres Compositoras: Divulgar, comentar e prestigiar a criação musical e poética das mulheres compositoras e de seus intérpretes.** Disponível em: <http://mulheres-compositoras.blogspot.com/2016/08/mulheres-compositoras-meu-primeiro.html> Acesso em: 19 de novembro de 2018.

CUSICK, Suzanne G. Gender, musicology, and feminism. *In*: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking music.** Oxford University Press on Demand, p. 471-98, 1999.

EXTENDED PLAY. Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/Extended_play<. Acesso em: 21 nov. 2018.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **MPB no feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira.** 1.ed.-Curitiba: Appris, 2017.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as resoluções culturais do nosso tempo.** Porto Alegre: Educação e Realidade, 1997

HALL, Stuart. **Identidades culturais na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

MINISTÉRIO DE LOUVOR. Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_de_louvor< . Acesso em: 16 nov. 2018.

MUSICA CRISTÃ CONTEMPORÂNEA. Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_crist%C3%A3_contempor%C3%A

2nea< . Acesso em: 20 nov. 2018.

NEDER, Álvaro. **O estudo cultural da música popular brasileira... Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

NÍVEA SOARES. Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/N%C3%ADvea_Soares<. Acesso em: 20 nov.2018

O QUE É O CULTO CRISTÃO? Disponível em: ><https://musicaeadoracao.com.br/19600/o-que-e-o-culto-cristao/><. Acesso em: 20 nov. 2018

O QUE É SALMO? Disponível em><https://www.dicio.com.br/salmo/><. Acesso em: 17 nov. 2018.

PERRI 6 (1997) "Governing by cultures". In: Mulgan, G. (ed.) *Life after politics*, Londres, Fontana/DEMOS.

PRASS, Luciana. **Falar de música popular**. . In: FISCHER, Luís A.; LEITE, Carlos A. B. (Orgs.) *O Alcance da Canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016

REGGAE. Disponível em: ><https://pt.wikipedia.org/wiki/Reggae><. Acesso em: 21 nov. 2018.

RIEGER, Eva. "Doce Semplice"? El papel de las mujeres em la musica. In: ECKER, Gisela (edit.) **Estética Feminina**. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

ROCK. Disponível em: ><https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock><. Acesso em: 21 nov. 2018.

SANDY E JÚNIO. Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/Sandy_%26_Junior<. Acesso em: 16 nov. 2018.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. *O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner*. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 35, p. 23-35, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. London: Routledge, 2013, 3ª ed.

WALKING BASS. Disponível em: >https://pt.wikipedia.org/wiki/Walking_bass<. Acesso em: 21 nov. 2018

WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

ANEXOS

1. VIDEIRA

Intro: Dm

Dm Bb
 Eu passei a vida inteira
 Gm
 Pensando que é besteira
 F
 Mas sabe que a Videira
 G Dm
 é vida verdadeira (2x)

Bb Gm Dm F
 Aqueles a quem chamam de loucos, fanáticos, lunáticos
 Bb Gm
 Estes conhecem o segredo

De viver sem medo
 Dm
 Em um mundo de caos.
 Bb Gm
 Passam pelas guerras em paz,

Pelas ondas do mar
 Dm
 Sem jamais naufragar.
 Bb Gm
 Vencem a batalha antes mesmo de lutar
 A Dm
 Pois sabem quem virá para guerrear

Bb Gm
 Descobri que essa Videira

É vida verdadeira
 Dm
 Pra quem quiser beber

Bb Gm
 Basta se livrar do que é sujeira

E deixar que essa Videira
 Dm (A na 2ª vez)
 Dê frutos em você

2. NUM DIA DE SOL

Intro: C Dm F G C

C
 Num dia de sol
 Dm
 Você me encontrou
 F G
 Então me contou
 C
 Que querias a mim

C
 Num dia de sol
 Dm
 Eu disse sim
 F G
 Que querias a mim
 C
 Eu disse sim

Dm
 Nem dá pra imaginar
 Am G
 Quanta coisa trocou de lugar
 Dm
 Nem dá pra imaginar
 C G
 Que fez tanta coisa só por me amar

Dm
 E foi só por me amar
 Am G
 Que sua vida deus em meu lugar
 Dm
 E foi só por me amar
 C E
 Que mudou minha vida por inteiro

Am C
 Quero andar contigo
 F G
 Sentir a liberdade
 Dm Am
 Viver a infinidade
 C G
 Dos sonhos que sonhas pra mim

3. AQUELE AMOR

Intro: G F#M Bm

Bm G
 ___Cê já sentiu, aquele amor
 F#m A Bm
 Que invade o peito e segue pra onde for.
 Bm G
 Foi desse jeito, que me pegou,
 F#m A Bm
 E é assim que sinto dentro de mim.
 Bm G
 O Seu perfume, me conquistou.
 A Bm
 O Seu olhar, me arrebatou.
 Bm G
 Eu giro em torno do Seu amor.
 F#m A Bm
 Eu vivo o dia inteiro ao Seu dispor.
 Em
 Quem beber Desta água,
 D
 Não mais cede terá.
 Em (G na 2ª vez)
 Quem viver Sua vida
 D (A na 2ª vez)
 Eterna encontrará

G D/F# Em Bm Em Bm A (Ponte)

4. ENGANO

Intro: Dm

Dm

Cheios de verdades palavras tão vazias

Cegos em si mesmos em seus egos estão

Dm

Falam inverdades palavras tão bonitas

Mestres de si mesmos enganados estão

Bb Gm

Pode um cego guiar outro cego,

C C° Dm

Sem cair na escuridão?

Bb Gm

Pode o homem entender o eterno,

C C° Dm

Sem passar pelo perdão?

Bb Gm

Pode um cego guiar outro cego,

C C° Dm

Sem cair na escuridão?

Bb Gm

Pode o homem viver o eterno,

A

Sem amar o seu irmão?

Bb Gm

Aquele que não nascer de novo

C C° Dm

Não terá a coroa da vida.

Bb Gm

Em seus próprios passos

Dm

Busca enganar o próprio coração.

Bb Gm Dm (A na 2ª vez)

Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará.

6. Aquele amor
Partitura da versão feita para a aula de Composição da Canção

Aquele amor

Verônica Sommer

PARTE A

Bm G

Contralto

p Cê já sen ti u a que la'a mo or

Violino

Piano

p *p*

Baixo elétrico

p *p*

Bateria

3 G F#m F#m Bm Bm Bm

C. que in va de o pei to e se gue pra on de fo or foides se jei to

Vln.

Pno

p *p* *p* *p* *p*

B. El.

p *p* *p* *p* *p*

Bat.

7 G G F#m F#m Bm

C. que me pe go ou e é as sim que sin to den tro de mim

Vln.

Pno *p* *p* *p* *p*

B. El. 8

Bat.

INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL

10 G F#m Bm G F#m

C.

Vln.

Pno *mf* *f* *mf*

B. El. 8

Bat. *f* *f*

PARTE A'

13 Bm Bm G

C. *Cê já sen ti u_ a que la'a mo or_*

Vln.

Pno *mf*

B. El. ₈

Bat.

16 F#m G Bm Bm

C. *que in va de_o pei to_e se gue pra on de fo or_*

Vln.

Pno *mf* *mf*

B. El. ₈

Bat.

19 Bm G G F#m

C. foídes se jei to_ que me pe go ou_ e é as sim que sin to

Vln.

Pno *mf*

B. El. 8

Bat.

PASSAGEM I

22 G Bm

C. dentro de mim_

Vln.

Pno *f*

B. El. 8

Bat.

PARTE B

25 Bm G A

C. *O seu per fu me me con-quis-tou o seu o-lhar*

Vln.

Pno

B. El. *8*

Bat.

28 Bm Bm G

C. *me arre-ba-tou Eu giro,em tor no... do seu a mor*

Vln.

Pno

B. El. *8*

Bat.

PASSAGEM 2

31 A F#m Bm

C. eu vi-vo, odia in tei-ro ao Seu dis por_

Vln.

Pno

B. El. 8

Bat.

PARTE B

34 Bm G A

C. O seu per fu me me corquis-tou o seu o-lhar

Vln.

Pno *p*

B. El. 8

Bat.

37

Bm Bm G

C. me arre-ba-tou Eu giro em tor no do seu a mor

Vln.

Pno *p*

B. El. 8

Bat.

40

A F#m Bm Em

PARTE C

C. eu vi-vo, odia in tei-ro ao Seu dis por... Quem be - ber

Vln.

Pno

B. El. 8

Bat.

43

D Em

C. des-sa á-gua_ não mais se-de te-rá Quem vi - ver

Vln.

Pno

B. El. 8

Bat.

47

Bm Em

C. Su-a vi-da_ E - ter na en-contra-rá rá Quem be - ber

Vln. *f*

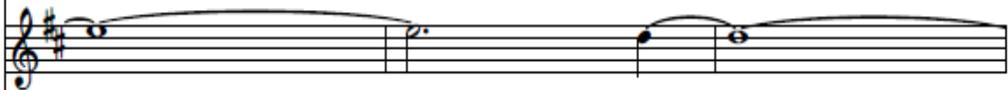
Pno

B. El. 8

Bat.

51 D

C.  des-sa á - gua_ não mais se - de te - rá_

Vln. 

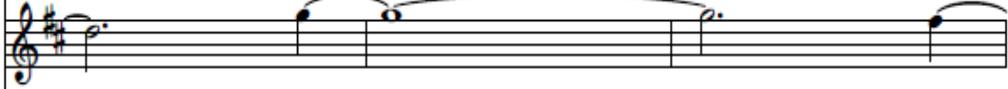
Pno 

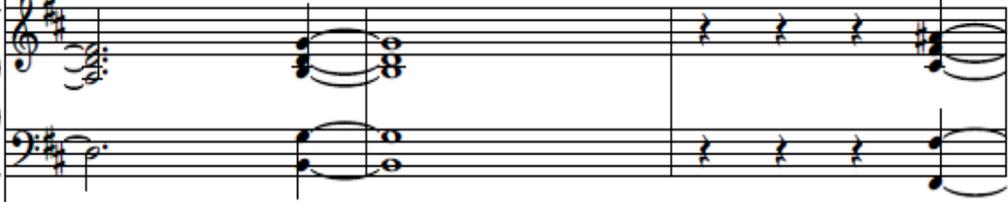
B. El.  8

Bat. 

54 G F#

C.  Quem vi - ver Su - a vi - da_ E - terna en - con - tra - rá_

Vln. 

Pno 

B. El.  8

Bat. 

64 A G D/F#

C.
Vln.
Pno
B. El.
Bat.

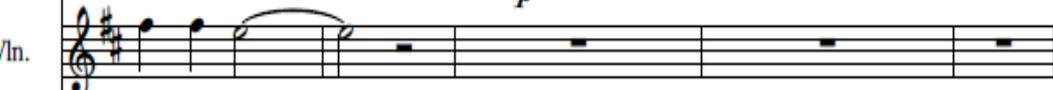
68 Em Bm Em Bm

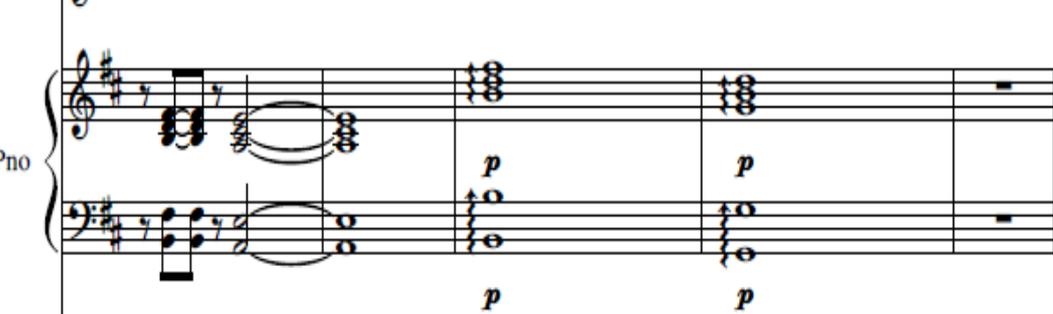
C.
Vln.
Pno
B. El.
Bat.

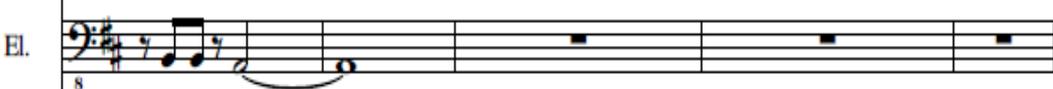
FINAL

72 A Bm G

C. 

Vln. 

Pno 

B. El. 

Bat. 

8

