

## Processo Composicional de *Desfragmentação*

Eli-Eri Moura

Universidade Federal da Paraíba

e-mail: [elierimoura@hotmail.com](mailto:elierimoura@hotmail.com)

web: [www.compomus.mus.br](http://www.compomus.mus.br)

### Sumário:

Esta comunicação aborda dados de uma pesquisa que objetiva estabelecer, num plano composicional, relações renovadas entre música de concerto e música tradicional. Essas relações são norteadas por interações estruturais, não somente no plano das alturas e ritmos, mas no dos demais parâmetros musicais, como timbre, textura, registro, densidade, dinâmicas. O processo composicional central aplicado para alcançar tais objetivos é chamado por mim de *Desfragmentação*, o qual envolve procedimentos e fatores como Zin-Zout, Ritmo Textural e Melodia Textural, entre outros.

**Palavras-Chave:** música contextualizada; desfragmentação; zin-zout; ritmo/melodia textural; palimpsesto.

Minha pesquisa composicional tem-se pautado pela tentativa de explorar novas relações entre as chamadas *música de concerto* e *música tradicional* (folclórico-popular). Apesar de ser aplicado tradicionalmente à música que, de alguma forma, envolve elementos regionais e de cunho folclórico, o termo *nacionalista* não é totalmente apropriado para se referir à minha abordagem, principalmente se for considerado no sentido restrito da palavra – de evocar ou expressar atitudes nacionalistas e ideológicas, ou sentimentos folcloristas. Se o termo for aplicado, deverá ser na conjuntura da criação de uma *música contextualizada*. Num sentido mais amplo, esse termo se refere a uma música que se origina a partir da interação com elementos de uma cultura local, mas que se desenvolve de acordo com as duas idéias expostas a seguir.

A primeira refere-se à intenção de implementar uma contextualização geográfica, uma referência regional que favoreça uma visão do mundo culturalmente diversa, múltipla, em vez de uma visão estreita, plana e globalizada. No contexto de minha pesquisa composicional, esse pensamento representa o que há de mais próximo a uma conexão ou motivação ideológica.

A segunda idéia refere-se ao desejo de promover uma interação (com elementos de uma cultura local) passível de ocorrer de forma estrutural, permeando os diversos níveis hierárquicos das composições e dos seus processos de criação. Nessa interação, os ingredientes culturais estão na base, no início do processo composicional, influenciando a escolha da matéria-prima, dos procedimentos e das estruturas, e funcionando como um fator causal. A partir dessa posição inicial e básica, entretanto, os traços da cultura local podem sofrer transformações que terminam por afetar os elementos e aspectos mais internos e inerentes dos materiais *per se*. Eles podem, portanto, emergir em diferentes níveis hierárquicos da música, apresentando formas variadas, nem sempre explícitas ou identificadas com os elementos macros da cultura referencial.

Meu objetivo é evitar uma interação apenas no nível superficial, como é o caso com música que simplesmente estiliza fontes folclóricas. Nesse tipo de música, componentes do *background* musical, geralmente pertencentes a práticas harmônicas estabelecidas, suportam elementos de superfície (melódicos e rítmicos), os quais são ajustados para receber os traços característicos da manifestação musical local. Essa é uma abordagem em que música tem uma orientação do universal em direção ao regional. Meu objetivo é seguir a direção contrária – uma transcendência do regional para o universal. Nesse sentido, Bartók, um compositor que unificou num nível pré-composicional e estrutural sua tonalidade expandida com a música tradicional húngara, é uma referência. No caso de minha pesquisa, uma associação é feita entre um processo

composicional particular, explicado abaixo, e algumas manifestações musicais populares encontradas no Nordeste brasileiro.

De acordo com a segunda idéia mencionada acima, essa associação deverá envolver, de forma estrutural, não apenas alturas e ritmos, mas também outros parâmetros, a exemplo de timbre, textura, densidade e registro, como elementos constitutivos da forma e do conteúdo musical. Para se alcançar isso, uma estética conceitual *des-construcionista* ou *de-composicional* é aplicada à cultura popular. Em vez de considerar elementos formais de grande escala (temas, melodias, seções rítmicas) como fontes referenciais, adoto uma abordagem ‘microscópica’, tomando como principais referências traços ou pequenos segmentos isolados e individuais, extraídos de manifestações musicais específicas. Num processo que denomino *desfragmentação*, esses ‘materiais limitados’ são tomados como elementos básicos. Estes são submetidos aos procedimentos que chamo *Zoom In* e *Zoom Out* (Zin e Zout para simplificar), os quais demandam várias escolhas artísticas pessoais em um nível abstrato, pré-composicional. Zin consiste em *des-construir*, separar temporal e *fisicamente* (de forma metafórica) os componentes constitutivos dos elementos básicos. Indo ainda além, Zin pode envolver a separação de *fatias microscópicas* de som, de tal forma que, se ‘olhadas’ de muito perto, digamos, um timbre específico (ou mesmo um aspecto particular de um timbre) pode ser identificado e visto (escutado!) como uma entidade separada, autônoma. O procedimento é paralelo ao ato de se aproximar bem perto de uma pintura, ao ponto de se poderem perceber apenas texturas, pinceladas e detalhes da tela em si, em vez de contornos e desenhos que podem ser decodificados. Zout é aplicado ao reverso, ao processo de reconstrução, de montagem gradual das fatias sonoras, componentes e elementos da fonte de referência. A idéia em aplicar esse procedimento diz respeito, em comparação com Zin, à possibilidade de se buscar reconhecer, a partir de certa ‘distância’, *gestalts musicais* (i.e., os elementos em suas formas holísticas), similarmente como, em pintura, é possível delinear imagens claras e carregadas de significado.

De acordo com os objetivos propostos, esses procedimentos permitem que, além dos parâmetros tradicionais da altura e do ritmo, outros parâmetros secundários funcionem estruturalmente. Esse é, em especial, o caso com Zin, que tende a enfatizar as propriedades mais inerentes e internas da substância musical. A Figura 1 mostra um caso de Zin, extraído de minha peça *Circumversus*, para flauta, clarinete, violino e piano, nos compassos 26-33 (Moura, 2005). Nesse trecho, o texto musical representa um recorte do som da viola dos repentistas nordestinos, em que alguns aspectos timbrícos, como certas ressonâncias e o som ‘rasgado’, meio percussivo, de afinação oscilante, típico das cordas duplas da viola, são abstratamente amplificados.

Figura 1: Caso de Zin em Circumversus, para flauta, clarinete, violino e piano, compassos 26-33.

A transferência de noções como proximidade e distância do universo das artes espaciais, como pintura – ao qual realmente pertencem –, para o domínio musical envolve uma aplicação de diferentes medidas de tempo, o fator crucial em música. A implementação de Zin (associado acima com proximidade) depende não somente do conteúdo do som, mas também do uso de longas unidades de tempo associadas a esse som. Isso ocorre devido ao fato de que, para apresentarem sentido, terem significado, fatores como timbre, densidade e textura, por exemplo – próprios da expressão de Zin –, precisam ser *esticados*, expandidos no tempo. De modo contrário, além da transformação tímbrica apropriada dos componentes do som, Zout (associado com distância) demanda que esses componentes recorram em unidades menores de tempo para que sejam inteligíveis e compreensíveis. Uma outra consideração é que diferentes tipos de transformação podem ocorrer entre os estágios finais de Zin e Zout, envolvendo medidas de tempo de larga escala. Conseqüentemente, aspectos formais específicos de larga escala poderão ser determinados a partir da organização temporal de tais transformações (‘medidas de tempo estendidas’), resultantes do processo de desfragmentação.

Conectando diferentes aspectos musicais através de artifícios variados, o processo de desfragmentação revela-se um meio eficaz de elaboração composicional, em particular na efetivação de um isomorfismo musical que envolve *materiais*, *processo* (estabelecimento do discurso musical) e *forma*. Aliado a esse fator, está o objetivo de imprimir aos conteúdos musicais certo grau de dinamismo e organicidade, refletido, em especial, no processo contínuo de transformação musical da desfragmentação (geralmente, de uma dimensão micro para uma macro), no qual as referências básicas das fontes folclórico-populares são abstratamente reconstruídas.

É oportuno dizer que em segmentos gestálticos de Zout, por conta de questões estéticas, procuro fazer com que as fontes de referência não cheguem à superfície musical de forma extremamente óbvia ou explícita. Para isso, aplico variadas técnicas, entre as quais aquelas que chamo de *Ritmo Textural* e *Melodia Textural*. Na primeira, múltiplos sons são organizados para formar uma *massa sonora*, mas de tal forma que, em decorrência de suas localizações específicas no tempo e no espectro tonal (registro) e de suas condições quanto à densidade, ao timbre e à dinâmica, pequenos padrões rítmicos da fonte de referência podem ser percebidos emergindo difusamente da massa sonora. A idéia é estendível ao domínio melódico, uma vez que esses fatores podem ser manipulados para criar fragmentos melódicos difusos, ou mesmo uma melodia difusa (se for o caso), *dentro* da massa sonora. A idéia é que a massa sonora ocorra no tempo concomitantemente ao desdobramento de padrões rítmicos (Ritmo Textural) e de uma melodia ou fragmentos melódicos (Melodia Textural) formados pelos próprios sons que constituem a massa sonora. Tendo em conta que o ouvinte poderá mudar sua atenção entre as dimensões textural (global) e melódica (interna) que se desdobram simultaneamente a partir de um mesmo plano – ou

mesmo perceber sua simultaneidade –, pode-se dizer que um *contraponto de diferentes parâmetros ou dimensões musicais* governa o discurso musical.

Um exemplo de Ritmo Textural construído a partir de um padrão rítmico do *Maracatu de Baque Virado* do Recife – PE (Figura 2) é encontrado em minha peça orquestral *Noite dos Tambores Silenciosos*, a partir do compasso 289.

The image shows four staves of musical notation representing the rhythmic pattern of Maracatu de Baque Virado. The staves are labeled: Gonguê, Tarol, Repique Meio, and Marcante. Each staff contains rhythmic notation with accents and dynamic markings (>).

Figura 2: Padrão rítmico do Maracatu de Baque Virado.

O Ritmo Textural desse trecho foi criado, primeiramente, montando-se uma versão do padrão rítmico acima com *interpretações melódicas* dos *toques* (batidas) dos instrumentos de percussão do Maracatu, simulando seus registros, contornos, acentos, agógicas e traços rítmicos, conforme ilustrado na Figura 3.

The image shows a musical score with five staves: Gonguê, Melodia, Tarol, Repique/Meião, and Marcante. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 290 and the second system starts at measure 295. Each staff contains melodic notation that interprets the rhythmic pattern from Figure 2.

Figura 3: Interpretações melódicas dos toques do Maracatu de Baque Virado.

Visando a criação simultânea de uma Melodia Textural, está também inserida no trecho mostrado na Figura 3, em oitavas quebradas, a citação melódica da toada de Maracatu *Nas Água Verde do Má*, extraída do livro de Guerra Peixe *Maracatus do Recife*, apresentada na Figura 4 (Peixe, 1955, p. 145).

The image shows a musical score for a piece titled "Toada de Maracatu de Baque Virado Nas Água Verde do Má". It consists of four staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Nas á-gua ver-de do má Tem um pa-que-te bu-ni-(to) Nas á-gua ver-de do má. Tem um pa-que-te bu-ni-(to) Quan-do o fa-ró deu si-ná Eu a-vis-tei Por-to Ri-. (co) Quando o fa-ró deu si-ná Eu a-vis-tei Por-to Ri-(co) Nas á-gua ver-de do má." The score is divided into sections for "Queen" and "Baianas".

Figura 4: Toada de Maracatu de Baque Virado Nas Água Verde do Má.

Em seguida, as notas do trecho são distribuídas transversalmente (em vez de linearmente) entre os instrumentos de uma massa sonora (construída aqui com flautas, oboés, corne-inglês, clarinetes, clarone, fagotes, trombones, piano e harpa), criando um caso especial de *hoqueto* e/ou *klangfarbenmelodie*, ilustrado na Figura 5.

The image shows a musical score for a piece titled "Massa sonora com Ritmo Textural e Melodia Textural". It consists of 12 staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into sections for "Fls", "Obs", "Corno Ing", "Cl 1", "Cl 2", "Clarone", "Fg 1", "Fg 2", "Tbn 1", "Harpa", and "Piano". The score is marked with "mp" (mezzo-piano) and includes dynamic markings like "1" and "II".

Figura 5: Massa sonora com Ritmo Textural e Melodia Textural, extraída da peça Noite dos Tambores Silenciosos para orquestra sinfônica, compassos 290-293, em escrita simplificada.

Tendo música em si como sua temática, a música *desfragmentada* também objetiva permitir um modelo de percepção relativamente simples, em vez de tomar estruturas sonoras muito ocultas como pontos de partida, a exemplo do que acontece com outros tipos de linguagem musical contemporânea e do século XX, como música fractal e música espectral. Ao se buscar equilíbrio entre técnica e intuição, ao mesmo tempo em que se estabelece um caminho predeterminado, ela também permite liberdade com respeito a decisões artísticas nos vários estágios do processo de desfragmentação. Deve-se também considerar que, de peça para peça, a aplicação desse processo sofre variações por conta das naturezas e conteúdos dos materiais das diferentes fontes culturais utilizadas.

Variações também ocorrem com relação à abrangência do processo, uma vez que este pode governar a peça como um todo ou afetá-la apenas de modo parcial. No segundo caso, usualmente, à música caracterizada por um distintivo processo de desfragmentação, relacionado à referência folclórica, contraponho uma que é abstrata e livre de qualquer referência regional, com a intenção de criar um nível hierárquico de superfície caracterizado por um *contraponto de tipos de música diferentes*. Pode-se dizer que o tipo abstrato representa uma música construída *sinteticamente*, que se posiciona diante da música *orgânica* derivada das manifestações populares. A ação recíproca entre o sintético e o orgânico, interconectando uma linguagem artificial e culturas populares através de uma ponte formal, implementa uma dimensão especial ao contraponto de músicas diferentes, uma vez que este envolve, dessa forma, músicas de diferentes naturezas e qualidades.

Sem referências externas, a *música livre* é submetida a uma transformação, governada pelo que denomino *técnica de palimpsesto*, em que a hierarquia dos parâmetros musicais muda ao mesmo tempo em que mudam as unidades do discurso (o conteúdo musical). Essas mudanças conduzem a uma ênfase do *status quo* dos próprios parâmetros, os quais, crescendo em importância, passam a dominar as mencionadas unidades e a neutralizar suas funções como condutoras dos mais altos níveis estruturais da música. A transformação dessa música livre ocorre no tempo, mas se pode dizer que seu discurso musical se desenvolve ‘verticalmente’, porque as unidades desse discurso progridem através de uma cadeia de parâmetros distintos, em vez de seguirem um caminho ‘horizontal’ mais tradicional, nos confinamentos de um mesmo parâmetro.

Na prática, a música livre pode-se expandir a partir de eventos musicais que representam o parâmetro harmônico, por exemplo, passar através de vários estágios que tipificam os parâmetros da melodia e da textura, até ser expressa como um som que pode denotar o parâmetro do timbre. A passagem de um estágio para o outro se assemelha à formação de um palimpsesto. Uma vez que um novo estágio é completamente alcançado, elementos selecionados dele começam a se desenvolver, a se separar de sua estrutura básica, para formar um novo conteúdo (que é carregado por um novo parâmetro). A substância musical, que em determinado momento representa a superfície musical, no próximo instante torna-se *background* referencial, *i.e.*, a estrutura elaborada como suporte para as próximas escolhas composicionais.

Os procedimentos descritos aqui formam apenas uma parte do corpo de processos e técnicas composicionais (aplicados aos diversos parâmetros musicais) que tenho utilizado na exploração de caminhos alternativos, em busca de uma linguagem musical renovada que esteja associada intrinsecamente ao que denominamos *Música Brasileira*.

Considerações sobre a organização das alturas num contexto de música desfragmentada, especificamente na peça *Noite dos Tambores Silenciosos* (baseada nos maracatus do Recife), poderão ser encontradas em Moura (2003). Além das duas peças citadas acima (*Noite dos Tambores Silenciosos* e *Circumversus*), outra obra de referência é *Circumsonantis*, para quarteto de cordas (Moura, 1999), que tem em elementos da capoeira da Bahia suas fontes de germinação.

## Referências Bibliográficas

- Moura, Eli-Eri. (1999). *Circumsonantis para quarteto de cordas*. Disponível em <http://www.compomus.mus.br/cds/imgs/Circumsonantis.pdf> – do <http://www.compomus.mus.br/index.php>. Acessado em 15 jul. 2006.
- . (2003). *Noite dos Tambores Silenciosos for Symphony Orchestra*. Disponível em [http://baru.ibict.br/tede-ibict/tde\\_arquivos/1/TDE-2005-10-20T12:40:52Z-299/Publico/Eli-Eri%20Moura.pdf](http://baru.ibict.br/tede-ibict/tde_arquivos/1/TDE-2005-10-20T12:40:52Z-299/Publico/Eli-Eri%20Moura.pdf) – do <http://www.ibict.br>. Acessado em 15 jul. 2006.
- . (2005). *Circumversus para flauta, clarinete, violino e violoncelo*. Disponível em <http://www.compomus.mus.br/partituras.php?membro=elieri&titulo=Eli-Eri+Moura&composicao=2> – do <http://www.compomus.mus.br/index.php>. Acessado em 15 jul. 2006.
- Peixe, César Guerra. (1955). *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi Brasileira.