

Compondo um entendimento da Capoeira: a noção de Incisividade

Guilherme Bertissolo

Universidade Federal da Bahia – guilhermebertissolo@gmail.com

Resumo: Esse artigo aborda a noção de Incisividade para a composição, formulando, relacionando com a literatura e exemplificando aplicações em excertos de obras musicais. Esse conceito representa um possível viés para a ideia de movimento em música e sua articulação no compor. Essas possíveis abordagens para a relação entre música e movimento conformam um arcabouço conceitual, possibilitado pela imersão no contexto da Capoeira Regional, um universo onde não existe a separação conceitual entre música e movimento, e que se mostrou um rico campo de possibilidades para o compor. As noções do arcabouço conceitual, Ciclicidade, Incisividade, Circularidade e Surpreendibilidade, não são mutuamente excludentes.

Palavras-chave: Incisividade, Composição Musical, Movimento em música, Capoeira Regional.

Composing a Capoeira's understanding: the notion of Sharpness

Abstract: This paper focuses on the notion of Sharpness in music composition, in order to conceptualize and propose dialogues to the literature and show some applications in excerpts of music works. This concept represents a possible way to think the idea of motion in music and its application in music composition. These possible approaches to the relationship between music and movement conformed a conceptual framework, which was constructed through the immersion into the context of Capoeira Regional. It is important to notice that there is no conceptual separation between music and movement in Capoeira. During the experiential research we could grasp a rich field of possibilities to compose music. The notions from the conceptual framework are Ciclicity, Sharpness, Circularity, Surpriseness, and are not mutually exclusive.

Keywords: Sharpness, Music Composition, Motion in Music, Capoeira Regional.

1. Elocuções introdutórias

Música e movimento são noções de tal modo imbricadas que a experiência de uma contamina inelutavelmente o entendimento da outra. Nos últimos anos, diversos estudos tem abordado a relação entre esses domínios em diversas instâncias da teoria da música e do compor¹. Durante minha pesquisa de doutorado, abordei a complexa articulação entre música e movimento no contexto da Capoeira Regional.

Com efeito, a partir da imersão em campo na Fundação Mestre Bimba durante quatro anos, em Salvador, inferi quatro conceitos que pudessem ser capazes de responder às ricas possibilidades de relação dialógica entre as duas instâncias, em um universo onde não há separação conceitual entre elas. Esse arcabouço conceitual foi formado pelas noções de Ciclicidade, Incisividade, Circularidade e “Surpreendibilidade”, e foi elaborado na minha tese de doutorado (BERTISSOLO, 2013). Os conceitos foram articulados a partir da experiência, postos em diálogo com a teoria da música e do compor e aferidos em experimentos composicionais. No artigo *A noção de ciclo em música: concepções e aplicações*

composicionais (BERTISSOLO, 2012), abordei previamente a noção de Ciclicidade. Nesse artigo, abordarei o conceito de Incisividade, em um primeiro momento na tentativa de formulação teórica, com especial ênfase nas metáforas conceituais (LAKOFF e JOHNSON, 1999, 2003) e nos esquemas imagéticos baseados na experiência (JOHNSON, 1990; JOHNSON e LARSON, 2003; BROWER 2000).

2. Esforço definidor: contundência de uma trajetória direcional

A incisividade é um neologismo criado para definir a característica daquilo que é incisivo, ou a capacidade de ser incisivo. Em outras palavras, as propriedades de um movimento contundente em direção a um alvo. Talvez seja uma característica idiossincrática da Capoeira Regional, uma vez que seus movimentos, embora estejam em diálogo com vários aspectos do jogo e da música, em geral visam ao oponente e, por isso, são fortemente incisivos².

Esse conceito veicula aspectos expressivos ligados a movimentos diretos, em formas direcionais (LABAN, 1976; FERNANDES, 2006). Laban define as formas direcionais do corpo em movimento como arcadas ou lineares. Em ambos os casos há uma clara direcionalidade em relação a um ponto no espaço. Como as categorias do nosso arcabouço conceitual não são mutuamente excludentes, não significa que um movimento giratório (portanto direcional arcado em alguns casos), em afinidade com a nossa Circularidade, não seja incisivo se visar a um alvo. Sob o ponto de vista das qualidades expressivas, estamos no domínio do que Laban denomina foco/espaço direto.

Se levarmos em conta o movimento numa trajetória em direção ao oponente, como característica incisiva da Capoeira Regional, podemos propor, por conseguinte, a conexão com o esquema de trajetórias (*path*) e direcionalidade (*source-path-goal*), como propostos por BROWER (2000) em sua incursão de aplicação dos esquemas imagéticos para análise musical³. A experiência corporal de trajetórias representa um aspecto básico do entendimento e dos mecanismos cognitivos. BROWER (ibid: 331) define o esquema de trajetórias a partir do diagrama da figura abaixo.

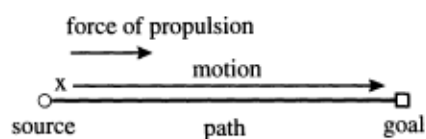


Figura 1: Esquema de trajetória conforme BROWER (2000: 331)

A ideia de uma origem, uma meta, uma trajetória, movimento e força propulsora é bastante elucidativa da noção de movimento em música de forma geral, não apenas na capoeira. Essa acepção é comumente veiculada por diversas abordagens sobre os aspectos cinéticos da experiência musical.

A noção de força de impulsão em direção a um alvo guarda relações intrínsecas com a noção de gesto em música, se se considerarmos a acepção de uma modelagem energética significativa no tempo (GRITTEN e KING, 2006: 1). Podemos vislumbrar aqui uma conexão com a incisividade, suas características direcionais e de trajetórias. A noção de gesto é bastante específica e difere de outros movimentos corporais (funcionais), pelo fato de serem articulados e precisos (ibid: 33), e por isso, comumente direcionais. Ademais, os exemplos analisados sob a égide da noção de gesto mobilizam em geral o que aqui denominamos como incisivo, por veicularem trajetórias e alvos. Ao compor com a noção de gesto, compomos com aspectos direcionais e operamos movimento através de trajetórias no fluxo musical em direção a alvos.

Para SNYDER (2000: 114), “uma definição da fronteira de um esquema temporal, o ponto onde um esquema acaba e outro começa, é baseada em alvos”. Essa ideia traz à baila a noção de relação entre memória, previsibilidade e expectativa, já que “a ideia de um alvo normalmente implica que o presente é de alguma maneira estruturado por uma ideia de como o futuro será ou deveria ser” (ibid: 115).

Portanto, estamos no domínio da direcionalidade e da linearidade. Esse conceito é abordado em discursos sobre o tempo em música. Jonathan Kramer foi um dos primeiros teóricos a formular as noções de tempo musical a partir do conceito de linearidade e não-linearidade, e sua teoria permanece amplamente influente nos discursos sobre a temporalidade em música. O autor oferece uma definição bastante clara, definindo a linearidade “como o *continuum* temporal criado pela sucessão de eventos nos quais eventos prévios implicam os subsequentes e eventos subsequentes são consequências dos prévios” (KRAMER, 1988: 20). Nesse sentido, a “linearidade é uma complexa rede de implicações (na música) e expectativas (do ouvinte) constantemente mutáveis” (ibid: 21). Esse conceito é operado dialogicamente na teoria de Kramer ao seu oposto, a não-linearidade, que, no nosso contexto, está relacionada com a Circularidade e foge ao escopo desse artigo.

Por sua vez, SNYDER (2000: 62) também aborda a linearidade pelo viés da metáfora de causalidade: “a linearidade é o modo de construir música de maneira que eventos em sequência pareçam conectados e crescendo uns em relação aos outros” (ibid: 65).

Ao definir qualidades do espaço (de alturas) e do tempo musicais, BOULEZ (1986: 87) menciona duas categorias: espaço-tempo liso e espaço-tempo estriado. O tempo liso seria aquele amorfo, onde não se poderiam reconhecer cortes, pulsos, acentos. Já o tempo estriado é pulsado, suas inflexões são audíveis, reconhecemos os cortes e notamos a sua passagem mesmo que se organize de modo complexo. Essa discussão é também abordada por DELEUZE e GUATTARI (1997: 196): “num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar”. O espaço-tempo estriado é o que melhor descreve nossa noção de incisividade, já que está associado ao tempo pulsado (oposto ao tempo “amorfo” da circularidade), aos cortes em um espaço de alturas ou temporal, a partir de módulos fixos ou variáveis, a espaços determinados fixos ou variáveis, focados ou não focados.

A Incisividade, pois, age tanto em escalas micro quanto macro. Em uma escala menor, ela opera em acentos marcados em um tempo estriado, onde os ataques funcionam como nós no tempo-espaço musical, bem como nos gestos musicais significativos que operam por modelagens energéticas. Em desenhos mais gerais, ela veicula a direcionalidade/linearidade no fluxo temporal engendrando um processo ou seção duma obra.

3. Aplicações no compor: ataques, gestos, direcionalidade: alguns exemplos de incisividade em diversas escalas

Na obra *Fumebianas Nº 3*, a terceira de uma série de obras compostas no domínio da pesquisa, as seções extremas (inicial e final) partem da articulação de ataques e ressonâncias como estratégia para o modelamento formal (figura 2). Esses ataques são articulados como zonas de significação, onde as nuances de cada envelope de ressonâncias operam uma rede de transformações ao longo do tempo, em um desenho direcional que se desdobra ao longo da seção. Aqui, os ataques funcionam como nós no tempo, pontos de gravidade capazes de atrair atenção e proporcionar desdobramentos nas sonoridades resultantes dos envelopes de ressonâncias.

A ideia de gesto, onde uma pequena modelagem energética é engendrada de maneira a cobrir uma trajetória, estabelecendo uma espécie de preparação direcional, pode ser observada na figura 3. Note que o movimento ondulatório, na mão esquerda do pianista, aponta para um repouso em uma nota (Ré# grave) em fermata. Essa nota é, pois, atacada em tremolo e tal fermata suspende o tempo. Através de um crescendo exagerado, esse gesto direciona a expectativa para as notas da região aguda, que restabelecem o movimento

previamente esboçado de modo hesitante na mão direita. Há aqui um claro desenho gestual direcional, portanto, incisivo.

The image shows a musical score for piano, measures 4 through 7 of 'Fumebianas N° 3'. The music is in 4/4 time. The right hand (treble clef) has dynamic markings: *sfff con violenza*, *pppp*, *f*, *sfff con violenza*, and *pppp*. The left hand (bass clef) has dynamic markings: *pppp*, *f*, *sfff con violenza*, and *pppp*. There are performance instructions: 'senza pedal' and '8va' (octave up) in the bass clef. The score includes slurs, triplets, and a 3:4 ratio marking.

Figura 2: Incisividade em *Fumebianas N° 3*

The image shows a musical score for piano, measures 18 through 21 of 'Fumebianas N° 3'. The music is in 4/4 time. The right hand (treble clef) has dynamic markings: *ff*, *mf*, and *(mf)*. The left hand (bass clef) has dynamic markings: *ff energico, espressivo* and *f molto espressivo*. There are performance instructions: 'furioso, espressivo' and 'molto'. The score includes slurs, triplets, and a 7-measure rest.

Figura 3: Gesto incisivo *Fumebianas N° 3*

Um outro gesto direcional ocorre, com efeito semelhante, em *Fumebianas N° 4* (figura 4). A conexão entre duas ideias foi realizada pela trajetória direcional em pelo menos três sentidos: 1- um crescendo de grande amplitude; 2- o acelerando entre um tempo livre e lento até um movimento vivo e enérgico, que potencializa o subsequente movimento das semicolcheias da linha do clarone, preenchendo uma expectativa gerada em pequena escala; 3- a conexão entre notas de partida, inicialmente estáticas, que, ao final do acelerando, conduzem vertiginosamente às alturas alvo do compasso seguinte (a tuba, como exceção, é a única que inicia o movimento por salto). Há uma forte sensação de direcionalidade no trecho, que resulta do desenho incisivo que alia vários parâmetros para realizar a trajetória em direção a um alvo.

A direcionalidade teve consequências de longo alcance formal, mobilizando assim a noção de incisividade, em *Fumebianas N° 5*. Operei um contínuo processo de adensamento da textura através do engendramento de padrões de grupos de notas separados por pausas, gradualmente diminuídas ao longo da forma⁴. O adensamento que mobiliza o tempo linearmente é realizado pela diminuição progressiva dos tamanhos de pausas entre grupos de notas distribuídos. Na primeira subseção, as pausas duram 5 colcheias, então 4, 3, 2 e,

finalmente, apenas 1. Posteriormente na obra, o processo ocorre novamente, entretanto, de maneira espelhada. Há um contínuo esvaziamento da textura, já que cada trecho se inicia com pausas de uma colcheia, gradualmente aumentadas até durarem 5, quase ao final da obra. Esses processos estabelecem metas de longo alcance na forma, claros na superfície e audíveis, que proporcionam um desenho formal incisivo à obra como um todo. Na figura 5, demonstro os compassos iniciais da primeira e da última seção, respectivamente, com pausas de cinco e uma colcheias. Há uma articulação linear e direcional entre cada uma delas.

The image shows a musical score for five staves. The top staff is marked 'ord.' and has a tempo marking of 'ca 8'' and a dynamic of 'pppp'. The second and third staves also start with 'pppp'. The fourth staff has a dynamic of 'ff' and the instruction 'molto sonoro, vigoroso'. The fifth staff starts with 'pppp' and ends with 'fff' and 'tutta la forza'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 4: Gesto incisivo direcional em *Fumebianas N° 4*

The image shows two systems of musical scores. The left system is marked 'B' and the right system is marked 'J'. Both systems include staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vlão), and Viola (Vlc.). The Flute and Viola parts start with a 'pizz.' marking. The Clarinet part has a 'slap' marking. The dynamic markings are 'p' for the first system and 'f' for the second. The performance instruction 'ritmico e movido, molto sonoro' is present in both systems.

Figura 5: Incisividade na forma em *Fumebianas N° 5*

4. Considerações finais

Durante minha pesquisa de doutorado, pude inferir quatro conceitos que mobilizam a interação entre música e movimento na Capoeira Regional em uma articulação complexa. Esses conceitos ajudaram a plasmar mundos sonoros em duas séries de obras: *Fumebianas* e *m'bolumbiümba*. Nesse artigo, abordei brevemente o conceito de Incisividade, formulando-o e exemplificando em excertos de obras musicais da série *Fumebianas*.

A noção de Incisividade, em articulação com os outros conceitos manifestados no nosso arcabouço conceitual, possibilitou a veiculação de estratégias e processos de composição em diversas escalas. Esperamos, com esses conceitos, descortinar o compor da Capoeira Regional em sua complexa articulação entre música e movimento.

Referências:

BERTISSOLO, Guilherme. A noção de ciclo em música: concepções e aplicações composicionais. In: *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Música/UFPB, 2012.

_____. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. Tese de doutorado não publicada. Programa de Pós-Graduação em Música/UFBA, 2013.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje I*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BROWER, Candace. 2000. A Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory*, vol. 44, n. 2: 323-379, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 5. São Paulo: 34, 1997.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2 ed. revisada e ampliada. São Paulo: Annablume, 2006.

GRITTEN, Anthony; KING, Elaine. *Music and Gesture*. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

JOHNSON, Mark; LARSON, Steve. “Something in the Way She Moves” - Metaphors of Musical Motion. *Metaphor and Symbol*, vol. 18, n. 2: 63–84, 2003.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.

LABAN, Rudolf von. *The language of movement: a guidebook to choreutics*. Boston: Plays Inc, 1976.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

_____. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas/São Paulo: Mercado das Letras/EDUC, 2002.

_____. *Metaphors we live by*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2003.

NOGUEIRA, Marcos. Compondo com uma semântica do entendimento. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Música/UNESP, 2007.

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SNYDER, Bob. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge/London: The MIT Press, 2000.

Notas

¹ Todas as partituras e gravações das obras mencionadas nesse artigo estão disponíveis em <http://guilhermetissolo.wordpress.com/>. Diversas incursões sobre a relação entre música e movimento para a composição tem sido realizadas pelo compositor Marcos Nogueira, tais como a sua abordagem em uma obra musical pelo viés metafórico (NOGUEIRA, 2007).

² Idiossincráticas pois caracterizam a Capoeira Regional como uma luta objetiva, talvez por influência do Batuque, luta de origem angolana que influenciou Mestre Bimba na criação da metodologia da Capoeira Regional (SODRÉ, 2002).

³ As metáforas conceituais, formuladas por LAKOFF e JOHNSON (2002), propõem o mapeamento entre diversos domínios da experiência para a conceituação nos mais diversos níveis cognitivos. Eles definem: “Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. [...] Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais [...]. [A] metáfora não é somente uma questão de linguagem, isto é, de meras palavras [...], os processos do pensamento são em grande parte metafóricos. Isso é o que queremos dizer quando afirmamos que o sistema conceptual humano é metaforicamente estruturado e definido” (ibid: 45-48). Os esquemas imagéticos veiculam noções básicas do entendimento baseados na experiência, onde a conceituação ocorre inclusive prévia à linguagem (JOHNSON, 1990). As teorias de LAKOFF e JOHNSON tem aportado nos discursos em música e composição nos últimos anos com grande contundência.

⁴ Note na figura 5 que há a alternância regular de padrões entre cada linha: 2-3, na flauta; 1-2-3-2, no clarinete; 2-1-3-1, no violão; e 3-2-1, no violoncelo. A diminuição progressiva no tamanho das pausas não altera a lógica, mas acaba possibilitando resultantes métricas completamente diversas. Estamos aqui, em um certo sentido, diante de uma modelagem que sobrepõe cinco ciclos, com um ciclo geral de coordenação dos acontecimentos musicais. Esse trecho manifesta também a influência da composição algorítmica.