



## A neo-narratividade na Abertura Baiana de Wellington Gomes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

*Rodrigo Garcia*

*PPGMUS/UFBA–rodrigo.garci@hotmail.com*

*Paulo Costa Lima*

*PPGMUS/UFBA–paulocostalima@terra.com.br*

**Resumo:** O presente artigo propõe uma interpretação narrativa para a obra instrumental e orquestral *Abertura Baiana* (1994), de Wellington Gomes (1960), situando-a dentro do modelo de narratividade musical proposto por Almén (2008). Será empreendida a classificação da obra dentro dos arquétipos narrativos desenvolvidos e, por fim, uma breve análise dentro dos paradigmas propostos nos referenciais teóricos. Objetiva-se assim, uma conexão entre a discussão epistemológica deste conceito com o exercício da Análise.

**Palavras-chave:** Análise musical. Narratividade musical. Semiologia musical.

### Neo-narrativity in Wellington Gomes' *Abertura Baiana*

**Abstract:** The present paper proposes a narrative interpretation for the orchestral and instrumental piece *Abertura Baiana* (1994), by Wellington Gomes (1960), locating it inside the musical narrativity model purposed by Almén (2008). The classification of the piece will be made inside of built narrative archetypes and, at last, a brief analysis will be done based on proposed paradigms found in theoretical referentials. The objective is achieve a connection between the epistemological discussion about that concept and the analysis exercise.

**Keywords:** Musical analysis. Musical narrativity. Musical semiology.

### 1. Introdução

Em paralelo com os anseios disseminados por Joseph Kerman (a reorientação da pesquisa em música, mediante a integração entre a musicologia, a teoria, a história e a crítica musical), a partir da década de 1980, surgem conexões entre as teorias analítico-musicais e o estudo das narrativas linguísticas. Desde então, as concepções de uma narratividade musical<sup>1</sup> remetem ao entendimento dos meios pelos quais músicas podem acomodar histórias, tramas e interpretações de sentido baseadas na interação de seus elementos constitutivos com os contextos históricos e sociais que circundam o ato compositivo.

Em conformidade com a expansão dos estudos da narrativa musical, observada a partir do início do sec. XXI (ALMÉN, 2008; MICZNIK, 2001) e, mais recentemente, em direção a repertórios que sucedem o modernismo (KLEIN 2013), entende-se que restam escassos os estudos que busquem análises narrativas baseadas no repertórios de compositores baianos e praticantes da música do séc. XX, o que constitui um aspecto de alta relevância para compreensão da narratividade musical em outras culturas ocidentais. Assim, por meio do presente trabalho, propõe-se uma concepção narrativa para a obra instrumental e orquestral

*Abertura Baiana* (1994), de Wellington Gomes (1960), situando-a dentro do modelo de análise narrativa evidenciado no marco teórico.

## 2. Marco teórico

O presente trabalho toma como ponto de referência a obra *A Theory of Musical Narrative* (2008), onde Almén elabora um modelo tripartido de análise narrativa baseado nos estudos de Frye (1957)<sup>2</sup>, Hatten (1994)<sup>3</sup> Liszka (1989)<sup>4</sup>, Micznik (2001)<sup>5</sup> e Tarasti (1994)<sup>6</sup>. Além de mapear e combinar abordagens narrativas de diferentes autores, para a elaboração do seu próprio modelo de análise da narratividade musical, Almén (2008) adaptou os arquétipos narrativos de Frye em quatro categorias básicas: narrativa romântica (a vitória da ordem), narrativa cômica (a vitória da transgressão), narrativa trágica (a derrota da transgressão), narrativa irônica (a derrota da ordem)<sup>7</sup>.

Mais além, para fins de entendimento das causalidades nas narrativas musicais, tema contestado por Nattiez (1990)<sup>8</sup>, Almén (2008, p. 30-32) efetua a constatação de que narrativas musicais podem ser mais ou menos convincentes, tal como ocorre em obras narrativo-literárias em que a relação de causalidade entre eventos fica comprometida (situações nas quais a diegese assemelha-se a ambientes oníricos, não-realísticos, ou onde o narrador não efetua, com clareza, a delimitação dos acontecimentos). Nesse regime, caberia ao observador a percepção das redes de conexões entre os eventos e a formulação de possíveis interpretações narrativas oriundas do reconhecimento de relações dialógico-conflitantes entre grupos sintáticos, bem como o mapeamento da coerência dentro destes grupos, as mudanças sofridas por seus elementos constitutivos (situadas entre o início, meio e fim da obra) e as condições de performance, que permitem a interpretação dos desdobramentos supracitados.

A segunda obra de referência trata-se de *Music and Narrative since 1900*, de Klein e Reyland (2013), por meio da qual expandiu-se o campo da narratividade musical, outrora restrita à música tonal européia, situada entre os anos de 1700 até 1900, conforme McClary (2000 apud KLEIN 2013, p. 15), rumo a outros repertórios, através de possibilidades de interpretação da produção musical ocidental composta a partir do modernismo.

Ampliando ainda mais os avanços no campo, Klein (2013, p. 8-10) propôs a adaptação dos quatro arquétipos narrativos de Frye, o que pode ser entendido como um mapa do discurso narrativo da música composta desde o modernismo, a partir do qual re-classificou os arquétipos romântico, como narrativo; irônico, como anti-narrativo; trágico, como não-narrativo e cômico, como neo-narrativo, objetivando situar novas perspectivas para o estudo da narratividade em repertórios pós-tonais. Deste modo, por meio do mapa proposto por

Klein, que parece dialogar com os quatro arquétipos de Frye e com as adaptações propostas por Almén, entende-se que existe mobilidade entre os arquétipos, uma vez que uma peça pode oscilar entre neo-narratividade (novas formas de narratividade musical) e anti-narratividade (subversão dos recursos narrativos) e que, nos segmentos em que confirma-se a narratividade, esta ainda pode ser categorizada segundo a tipologia arquetípica de Frye.

### 3. Uma concepção narrativa para *Abertura Baiana*

Como ponto de partida para a elaboração de uma concepção narrativa para *Abertura Baiana*, seguiu-se o modelo tripartido de análise narrativa de Almén (2008), através da busca dos aspectos actoriais (identificação dos atores narrativos), actanciais (identificação do comportamento funcional dos atores) e narrativos (identificação de uma transvalorização e sua subsequente classificação em um dos arquétipos narrativos — romance, tragédia, ironia e comédia —, bem como suas subvariantes).

Assim, na primeira etapa, buscou-se a identificação das relações entre os materiais musicais que integram a obra. Como a peça foi construída a partir da combinação de melodias regionais do cancioneiro baiano, partiu-se da delimitação das unidades semanticamente significativas, no caso, os segmentos temáticos utilizados por Gomes.

A partir da observação do material temático, buscou-se o entendimento da estrutura formal da composição, o que resultou na constatação de que trata-se de uma forma fragmentada (A, B, C, D, etc.) em que cada de seus níveis correspondem a um fragmento temático diferente do cancioneiro popular. Por entre cada segmento, Gomes interpõe transições (Tr1, Tr2, etc.) originalmente compostas, de caráter predominantemente harmônico. A indicação das sessões demarcadas pelos fragmentos temáticos utilizados correspondem à: (A) *Um canto de afoxé para o bloco do Ilê*, de Caetano e Moreno Veloso, (B) *É D'oxum*, de Gerônimo e Vevé Calasans, (C) *Se eu quiser falar com Deus*, de Gilberto Gil, (D) *Chão da Praça*, de Moraes Moreira e Fausto Nilo, (E) *A lenda do Abaeté*, de Dorival Caymmi, (F) *Cantiga do boi incantado*, de Elomar e (G) *Hino ao Senhor do Bonfim*, de João Antônio Wanderley e Arthur de Salles. (v. tabela 1 ao final do artigo).

No tocante à observação dos aspectos actanciais (interação ou conflitos entre os agentes musicais)<sup>9</sup>, percebe-se que, em *Abertura Baiana*, não há transformação, recorrência, variação, ou mesmo desenvolvimento motivico-temático subsequentes à citação dos fragmentos oriundos do cancioneiro baiano, uma vez que estes sucedem-se uns após os outros, sem qualquer superposição, restritos à seções específicas da obra.

Contudo, Almén e Hatten (2013, p. 76) revelam que, na ausência das tradicionais formas de conflito, deve-se atentar para como uma dada hierarquia inicial e o conjunto de regras que a articula são colocados em conflito, o que cria uma transvalorização e, como resultado, possibilidades de interpretações narrativas. Ademais, efetivamente, percebe-se que ocorrem mudanças de tonalidades (e centros), transposições, variação de caráter (imane a cada fragmento de canção utilizado), temporalidade (variação de andamento, suspensões temporais, acelerandos, etc.) que constituem elementos indicativos de transvalorização e, portanto, de narratividade.

Logo, a busca por conflitos conduziu a observação das tópicas presentes na obra. Uma análise primária revelou que existem, pelo menos, dez tópicas presentes na obra (v. a tabela 2 no fim do artigo). Por conseguinte, observou-se que, por entre cada estrutura tópica proveniente das canções populares utilizadas na obra, Gomes compôs respectivas transições. Dentro desta perspectiva, a partir da análise das tópicas da *Abertura Baiana*, pode-se intuir que a situação das estruturas tópicas esta diretamente ligada à estrutura formal da composição, o que aponta para um possível pólo de oposição gerador do conflito narrativo.

Partindo para a busca de possíveis causalidades atuantes na obra, destaca-se que o processo causal parece ser baseado na oposição entre o reconhecível (intertextos, apropriações, citações) e o desconhecido (material originalmente composto), bem como nos choques e constructos formados por essa interação. Em referência, cite-se o fato de que, desde os primeiros compassos da obra, o ouvinte é apresentado a melodias que podem ou não ser reconhecíveis (variação decorrente das habilidades de identificação do repertório citado, pelo ouvinte) e que são constantemente interrompidas por transições caracterizadas como blocos harmônicos justapostos aos excertos melódicos, causando um processo de fricção.

Por conseguinte, tais fricções podem ser compreendidas pelo processo de oposição binária de termos marcados e não-marcados, de modo que o material originalmente composto, baseado em tópicas do sec. XX e em eventuais combinações com outras estruturas tópicas, adquire valor não-marcado diante dos excertos melódicos que assumem valores marcados, extraídos do cancionário baiano, cujos quais encontram-se situados em teias de conotações que agregam redes de interpretações mais próximas ao universo semântico do ouvinte. Assim, cada canção, enquanto narrativa oral, pode ser compreendida como meio de informação e expressão, ligados à cultura, à identidade (tradições de grupos sociais e regionais) e ao imaginário. Portanto, Gomes parece empenhado na busca por relações de memória e afetividade do ouvinte para com os segmentos musicais incorporados à obra, ao

passo que objetiva ocasionar fricções, entre os materiais não-originais e originais, constituindo a emergência de sentidos.

Conforme aludido anteriormente, como não há justaposição de elementos melódicos nem qualquer outra técnica de variação aplicada aos fragmentos intertextuais, as fricções ocorrem por meio da proximidade com as transições, que são utilizadas para a criação de contrastes súbitos, como o que ocorre entre os compassos 222 e 223 e 224 e 225 onde um tópico afro dançante, que remete ao samba, é entrecortado por um cluster harmônico na região médio-aguda, ocasionando interrupção do fluxo melódico e estranhamento (v. exemplo 1).

Igualmente, as transições também são utilizadas para reduzir o potencial de contraste entre tópicos por demais díspares, tal como ocorre entre os compassos 236-259, onde Gomes efetua mudanças no caráter, na dinâmica e no andamento, para fins de transição entre de uma tópica do sec. XX e uma tópica sertaneja (v. exemplo 2).

Dessa forma, apesar da utilização das estruturas tópicas conferirem relativa unidade, percebe-se que o afastamento temporal, espacial e justaposições dos temas não originalmente compostos ocasiona a descontinuidade do discurso musical que, por sua vez, é atenuada pelas transições. Some-se a isso, a possibilidade de que um ouvinte poderia ansiar pela continuidade de um tema reconhecido, ao passo que este é enxertado sem manipulações (por questões de reconhecimento) para, em seguida, ser interrompido com o intuito de que novos temas e transições possam ser apresentados.

Ademais, a busca pela classificação da *Abertura Baiana* em um dos arquétipos narrativos delineados por Almén (2008) conduziu a uma interpretação que aproxima a obra do arquétipo cômico, que, segundo o autor:

concerne a emergência de uma nova ordem desejada (por um ato de transgressão) através da retirada de uma outra indesejada. Isso se assemelha a um conflito de gerações em que uma sociedade mais velha tenta bloquear a ascensão de uma geração mais jovem, mas que, inevitavelmente lhe cede lugar (geralmente resultando em uma reconciliação integradora dos elementos opostos). Em comédias literárias, esta reconciliação, muitas vezes, toma a forma de um casamento. O elemento da reconciliação é importante para a comédia, uma vez que uma supressão violenta da velha ordem poderia criar conotações trágicas. (ALMÉN, 2003, p. 30-31).

Trazendo à tona o já aludido aspecto causal, que parece oferecer conexões prováveis para as fricções entre o reconhecível e o novo, propõe-se que o arquétipo da comédia permite, mais uma vez, a mediação entre os intertextos (elementos simbólicos que compõem a cultura regional) e o material originalmente composto.

Na verdade, a nova ordem desejada remete à própria composição em si, enquanto exercício da intertextualidade compositiva, em detrimento da aplicação de apenas uma técnica, estilo ou tendência. Dessa forma, as citações intertextuais, que ao início da obra são bloqueadas por tópicos do sec. XX, assumem, gradativamente, maior destaque, culminando, no fim da composição, na prevalência do material originalmente composto, que cede lugar à citação do *Hino ao Senhor do Bonfim*.

Nos últimos compassos de *Abertura Baiana* (comp. 259-309), o procedimento composicional da intertextualidade assume a totalidade do significante auditivo (transvalorização), diante da ausência das intervenções/transições originalmente compostas. Essa tendência permite uma aproximação com a subvariante do arquétipo cômico, a comédia irônica, que ocorre, segundo Almén (2008, p. 169), quando os elementos transgressivos efetuam a transvalorização só depois de muita dificuldade. Por certo, deve-se considerar que, no decorrer dos 258 compassos, marcados por intensa fricção entre tendências composicionais distintas, somente ao término da música o material originalmente composto cede espaço a uma finalização, em epifania<sup>10</sup> pautada na citação do *Hino ao senhor do Bonfim*, enquanto símbolo do sincretismo religioso da Bahia.

No mesmo trecho supracitado, ocorre a inserção de um compasso (comp. 301) por meio do qual inseriu-se uma modulação monofônica, iniciada por nota comum entre os tons de Dó maior e Fá maior (a nota Lá). Em suma, em meio à frase, introduziu-se um elemento de irregularidade métrica e uma modulação causando um efeito de estranhamento que, contudo, não compromete a continuidade da linha melódica. Além disso, destaca-se que, ao fim da obra, Gomes utiliza o recurso da bitonalidade (c. 306-308) que dá origem ao impedimento da resolução em Fá, no último compasso, em função da superposição dos acordes de Si bemol com sétima e Dó maior com sétima maior, distribuídos de maneira irregular, no naipe da orquestra. Nessa linha, Almén (2008, p. 190) revela que narrativas cômicas podem ser concluídas com inflexões musicais que surgem de maneiras surpreendentes e triunfantes, envolvendo modulações e reorientações. Assim, a incorporação de tal recurso assemelha-se à utilização de um efeito humorístico que parece reforçar o arquétipo da comédia irônica.

Assim, diante de conflitos manifestados no nível da sintaxe musical, *Abertura Baiana* pode ser também compreendida por meio da adaptação dos arquétipos de Klein (2013), segundo a qual a obra assumiria aspectos de neo-narratividade (novas maneiras de narrar uma história). Isto ocorre pelo fato de que o aspecto rítmico assume o papel de ligação entre tópicos contrastantes, juntamente com a articulação das transições originalmente compostas que assumem funções de gestos musicais bem delineados que promovem tanto o



contraste quanto a ligação com temas do cancioneiro baiano, ocasionando a produção de significados emergentes (reconhecimento dos fragmentos temáticos não-originais em um novo contexto).

Ademais, deve-se ressaltar que a fragmentação do material melódico oriundo do cancioneiro baiano e sua combinação com materiais originalmente compostos não parece efetuar a intervenção do conflito narrativo, visto que tal fricção é a causalidade motriz da obra, uma passarela de citações intertextuais.

#### 4. Considerações finais

Através do presente artigo, pode-se perceber que a narratividade musical vem se constituindo como uma ferramenta para a análise de música instrumental e pós-tonal, pois proporciona a identificação de possíveis redes de causalidades congruentes com a busca de contextos histórico-sociais e interdisciplinares, oriundos de novas estratégias analíticas que ocasionam a descoberta de significados ainda não contemplados. Logo, a prática de análises que se fundamentam na busca de narrativas musicais permitem expandir a investigação de inter-relações de sentido e de conteúdo semântico para o discurso musical.

#### Referências:

- ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- ALMÉN, Byron KLEIN, Michael. Narrative Engagement with Twentieth-Century Music: Possibilities and Limits. In: KLEIN, Michael; REYLAND, Nicholas. *Music and Narrative since 1900*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. p. 59-85
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- KLEIN, Michael. Musical Story. In: KLEIN, Michael; REYLAND, Nicholas. *Music and Narrative since 1900*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. p. 3-28
- LISZKA, James Jakob. *The Semiotic of Myth: A Critical Study of the Symbol*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- MICZNIK, Vera. Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, No. 2, p. 193-249, 2001.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1990. Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musicological Association*. 115/2: 240–57.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

## Notas

---

<sup>1</sup> Desde seu surgimento, a teoria da narrativa musical vem sofrendo adaptações, ainda que hajam aspectos controversos, conforme delineados por Nattiez (1990). Como bem observa Grabócz (2009), há uma grande variedade de abordagens referentes à narratividade musical. De modo mais amplo, os trabalhos atuais, embasados em teorias literárias, linguísticas e semióticas, objetivam elucidar: 1) porque determinadas músicas propiciam interpretações narrativas (ALMÉN, 2008; HATTEN, 1994; MICKZNIK, 2001); 2) as modalidades de discursos narrativos (ALMÉN, 2008; KLEIN, 2013); e a contribuição da narratividade musical aos processos analíticos já existentes (HATTEN, 1994; MICKZNIK, 2001; KLEIN, 2013).

<sup>2</sup> Para Frye (1957), os ciclos da natureza — primavera (aurora-nascimento), verão (apoteose-triunfo), outono (crepúsculo-morte) e inverno (trevas-dissolução) —, determinam, respectivamente, os arquétipos literários romântico, cômico, trágico e irônico.

<sup>3</sup> Hatten (1994) utiliza da teoria linguística que distingue, por oposição binária, um termo de valor marcado de outro de valor não-marcado (direita/esquerda, homem/mulher, etc.), portanto assimétricos. Como consequência, Hatten utilizou dessa premissa para implementar a análise de oposições binárias em música, analisando parâmetros tais como expressividade, tonalidade, modos e estilos.

<sup>4</sup> Segundo Liszka (1989), em uma narrativa, ocorrem mudanças significativas e temporalizadas que afetam a posição de uma dada hierarquia inicial. Assim sendo, narrativas surgiriam de oposições entre dois ou mais valores culturais. Além disso, Liszka propõe o exame das narrativas míticas a partir de um esquema formado por três níveis analíticos: agencial, actancial e narrativo.

<sup>5</sup> Micznik (2001 apud ALMÉN, 2008, p. 100-101) propõe a existência de diferentes graus de narratividade, baseadas em três categorias semióticas — morfológica (células, motivos e temas), sintática (significado que provém de funções formais gramaticais e genéricas) e semântica (significados que emergem de códigos reconhecíveis, como afeto, caráter, tópicos e afins) — e em três categorias discursivas — funções discursivas da sintaxe (significado que emerge por eventos transformados no decorrer do tempo), conotações gestuais da música (acumulação, velocidade, dissolução, desorientação) e processos discursivos temporais (significado que emerge de mudanças na duração, frequência, velocidade e ordem dos eventos). Por sua vez, Almén (2008), mapeia as três categorias semióticas e as três categorias discursivas de Micznik, respectivamente, nos níveis analíticos agencial e actancial de Liszka.

<sup>6</sup> A metodologia proposta por Tarasti, segundo Almén (2008, p. 224) compreende a identificação das isotopias da obra, (descritas com base em suas propriedades discursivas (espacialidade, temporalidade e atorialidade) e, posteriormente, a indicação das relações entre as isotopias, com base em modalidades primárias (“being”, “doing”, “becoming”) e secundárias (“can”, “know”, “must”, “will”, “believe”). Para Tarasti (2012, p. 73), a música ganharia significação semântica através do agenciamento das referidas modalidades.

<sup>7</sup> Almén propõe que cada arquétipo narrativo apresenta estágios que advêm dos outros arquétipos, o que culmina por originar subvariantes destes, como, por exemplo, comédia irônica, ironia cômica, dentre outras.

<sup>8</sup> Sobre um compêndio de críticas dedicadas à narratividade musical, bem como possíveis refutações às mesmas, Cf. Almén (2008, p. 28-37).

<sup>9</sup> Tarasti (1994, p. 154-180) delimita que a atribuição de agencialidade ao discurso sonoro, em forma de personagens ou estados psicológicos, remete, além da identificação dos atores musicais, no reconhecimento de seus comportamentos (papéis ou funções), culminando na identificação de inevitáveis conflitos entre os mesmos. Assim, para Tarasti, a elaboração de um conflito parece ser um dos elementos definidores de uma narrativa musical. Em sua análise da Balada nº 1, em Sol menor, Opus 23, de Chopin, Tarasti observa que ocorre uma disputa entre dois atores temáticos, o motivo da valsa e o motivo “quasiparlado”, de modo que o segundo ameaça a hegemonia do primeiro.

<sup>10</sup> Segundo Almén, a estratégia discursiva de epifania estaria ligada ao conceito de “breakthrough” (reorientação estrutural) cunhado por Adorno (1992a p. 94 apud ALMÉN, 2008, p. 189-191), a partir do qual a forma estrutural de um movimento é violada por um novo material musical (idiomaticamente externo) que altera, drasticamente, seu curso. Almén propõe que essa mudança de fase ocorre quando é inserida uma passagem musical inesperada, de caráter transcendente, que atesta uma mudança interpretativa no curso da obra, ocasionando a resolução do conflito (vitória). Para Almén, o conceito de “breakthrough” destaca uma reorientação do curso formal da peça, enquanto a estratégia de epifania atua no contexto da resolução de um conflito narrativo.

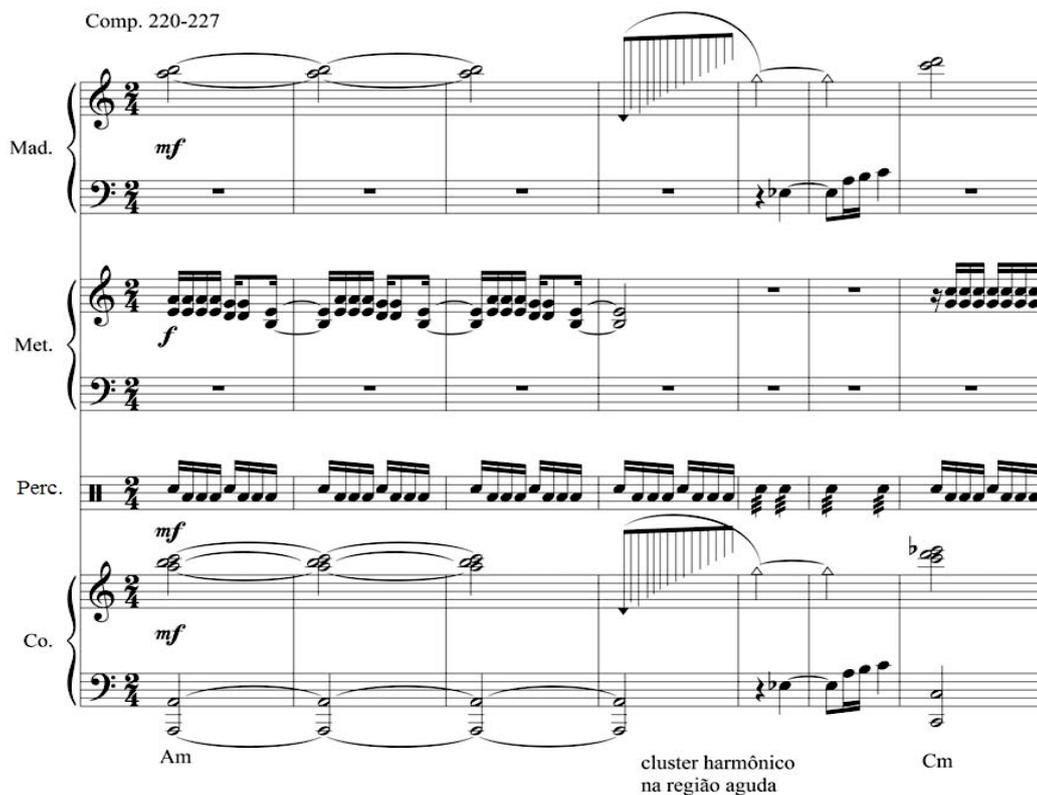
Macroforma	Intro	A	Tr1	B	Tr2	C	Tr3	D	Tr4	E	Tr4	E	Tr5	F	Tr6	G
Compassos	1-12	13-40	41-82	83-102	103-105	106-123	124-141	142-184	185-216	217-235	:  (Ritornelo)	:	236-258	259-270	271-280	281-309

**Tabela 1:** Macroforma da abertura Baiana. As letras correspondem às canções listadas na página três deste artigo.

TOPICAS DA ABERTURA BAIANA:
Sturm und Drang
Afro
Tópicas do sec. XX (com subvariantes)
Balada baiana
Enunciação
Fanfarras
Tópicas dançantes (mistura de ritmos)
Samba
Sertaneja
Hínicas

**Tabela 2:** Listagem de tópicas da *Abertura Baiana*

Comp. 220-227



Am cluster harmônico na região aguda Cm

**Exemplo 1:** Tópicas de samba entrecortadas por clusters.

**Samba Séc. XX Afro + Séc. XX**

Volta ao 2º SEM RITORNÉLO.



**Sertaneja**  
(J=60)



**Exemplo 2:** Páginas 20 e 21 de *Abertura Baiana*, de Wellington Gomes (edição do compositor).  
Transições originalmente compostas, inseridas entre tópicos distintos.