



## **Idiosincrasias orquestrais e modulações tímbricas em três obras de compositores baianos: *Oniçá Orê*, *Sertania* e *Retalhos***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Gilmário Celso Bispo de Jesus*

*Universidade Federal da Bahia - gilmariocelso@gmail.com*

*Natanael de Souza Ourives*

*Universidade Federal da Bahia - nathanourives@hotmail.com*

*Vinicius Borges Amaro*

*Universidade Federal da Bahia -vinicius-amaros@hotmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo demonstrar os principais procedimentos de manipulação tímbrica presentes nas obras *Oniçá Orê* (1981), *Sertania* (1982) e *Retalhos* (2004), dos compositores baianos Lindembergue Cardoso, Ernst Widmer e Wellington Gomes, respectivamente. Estes procedimentos são apresentados sob o prisma das idiosincrasias orquestrais e das modulações tímbricas, e são alicerçados nos escritos de Cerqueira (2007), Gomes (2002), Nogueira (2002) e Schnittke, Ivanshkin e Goodlife (2002).

**Palavras-chave:** Timbre. Orquestração. Idiosincrasia Orquestral. Modulação Tímbrica. Compositores da Bahia.

**Orchestral Idiosyncrasies and Timbral Modulations in Three Works of the Composers from Bahia: *Oniçá Orê*, *Sertania* e *Retalhos***

**Abstract:** This paper aims to present the main procedures of timbral manipulation in the works *Oniçá Orê* (1981), *Sertania* (1982) and *Retalhos* (2004), of the composers from Bahia Lindembergue Cardoso, Ernst Widmer and Wellington Gomes respectively. These procedures are presented through the prism of orchestral idiosyncrasies and timbral modulations, and are grounded in the writings by Cerqueira (2007), Gomes (2002), Nogueira (2002) and Schnittke Ivanshkin and Goodlife (2002).

**Keywords:** Timbre, Orquestration, Orchestral Idiosyncrasy, Timbral Modulation, Bahia's Composers.

### **Introdução**

Neste artigo apresentamos uma análise de três obras orquestrais representativas da produção contemporânea baiana sob o ponto de vista dos procedimentos de manipulação tímbrica: *Oniçá Orê* (1981), de Lindembergue Cardoso, *Sertania* (1982) de Ernst Widmer, e *Retalhos* (2004), de Wellington Gomes<sup>1</sup>. Aqui, os procedimentos mais relevantes encontrados foram agrupados e serão demonstrados em duas categorias: idiosincrasias orquestrais e modulações tímbricas. Os conceitos relativos a estas categorias são alicerçados nos escritos de Cerqueira (2007), Gomes (2002), Nogueira (2002) e Schnittke, Ivanshkin e Goodlife (2002).

## 1. Idiossincrasias Orquestrais

Uma das características marcantes da produção musical contemporânea feita pelos compositores baianos é que, como destaca Nogueira (2002: p.41), “a interação entre as referências culturais da sua comunidade e as referências estéticas da música de concerto ocidental pós-tonal é elaborada de maneira individual” (NOGUEIRA, 2002: p.41). Visto que na análise dos procedimentos de orquestração presentes nas três obras encontramos uma série dessas referências culturais, aqui atribuímos o termo idiossincrasia orquestral para nos referir às estratégias relacionadas às escolhas e manipulações tímbricas que têm como objetivo fazer referência a ambientes culturais diferentes ao representado tradicionalmente pela orquestra sinfônica.

Dentro desta premissa, observamos três importantes procedimentos. O primeiro está relacionado à simulação de combinações instrumentais características de outros estilos e gêneros musicais através dos instrumentos tradicionais da orquestra. Um exemplo pode ser visto nos compassos 22 e 23 de *Oniçá Orê*, de Lindembergue Cardoso, na Figura 1. O compositor utiliza uma ideia essencialmente rítmica para as cordas que, na verdade, parecem simular um grupo de instrumentos de percussão, possivelmente de atabaques, instrumentos típicos da cultura africana, à qual a obra faz grande referência. As evidências são diretas: a variação de notas por instrumentos é mínima; composicionalmente existe uma polirritmia intensa revestida por um pensamento harmônico dissonante, o que é idiomático deste grupo instrumental; e dentro do ambiente sinfônico as cordas seriam a família que mais corresponderia ao poder de articulação, agilidade e homogeneidade de um grupo com tais motes culturais.



Figura 1: Idiossincrasia instrumental em *Oniçá Orê*.

Um segundo procedimento observado diz respeito à simulação de objetos sonoros capazes de remeter a circunstâncias culturais. Um exemplo pode ser visto em *Sertania*, de Ernst Widmer. Na figura 2 podemos observar a imitação tímbrica de um Berrante<sup>2</sup>, através

das trompas. Aqui se identifica também, além do elemento idiossincrático do berrante — instrumento usado pelo boiadeiro — o idiomatismo da trompa, cujas similaridades com o mesmo podem ser percebidas por sua natureza instrumental. É importante ressaltar que a obra *Sertania – Sinfonia do Sertão* foi composta especialmente para o desenho de animação “*Boi Aruá*”<sup>3</sup>, para voz, violão solo e grande orquestra, e que ela revela de modo significativo o hibridismo cultural entre a música de tradição europeia e a música do nordeste brasileiro. O próprio título nos remete ao relevo da paisagem do Sertão. Logo, percebe-se que o compositor se apropria do contexto cultural e elabora uma paisagem sonora, cujo relevo é a imbricação entre os processos tradicionais e os elementos significativos da cultura regionalista<sup>4</sup>.



Figura 2: Idiossincrasia Instrumental em *Sertania*.

Outro procedimento relevante encontrado diz respeito à inclusão de instrumentos não tradicionais ao efetivo orquestral para formar combinações típicas de outros estilos ou gêneros musicais. Um exemplo deste procedimento pode ser visto na Figura 3, um excerto da obra *Retalhos*, de Wellington Gomes. No compasso 75 (Figura 3), o compositor opta pelo uso do tamborim. Ele potencializa suas características tímbricas de representatividade cultural ao atrelar a ele figuras rítmicas características do samba-choro, tipo de música em que o instrumento é comumente utilizado<sup>5</sup>. O tamborim serve de base para um fraseado característico desse gênero musical num outro instrumento nele também comumente utilizado, o clarinete.

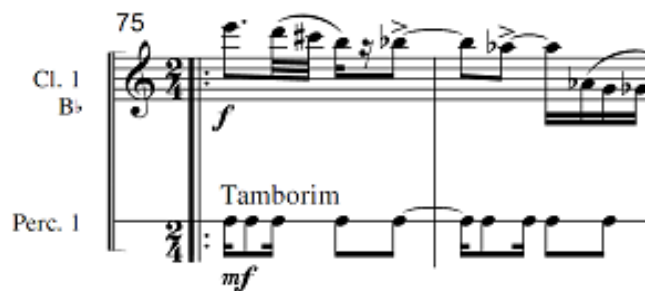


Figura 3. Idiossincrasias instrumentais “nativas” e “exógenas” em *Retalhos*.

Um exemplo semelhante pode ser visto em *Sertania*, na passagem solo que surge a partir do compasso 65 (Figura 4), na qual Widmer utiliza o violão, intencionalmente, para retratar a imagem do cancionista popular, sobretudo da região nordeste do Brasil. A escolha deste instrumento se deve tanto à sua naturalização e expressão notórias na cultura popular, quanto à sonoridade idiomática do estilo sertanejo, fundidas no ambiente sinfônico. Além disso, o compositor utiliza o instrumento para descrever o ambiente da “casa de farinha”, cuja expressão está indicada no texto. Este último processo corrobora com a definição de “linguagem orquestral descritiva” feita por Gomes (2002: p.62), no qual este a descreve como uma “forte ligação entre o significado do texto utilizado e as atitudes com relação ao processo orquestral adotado”<sup>6</sup>.

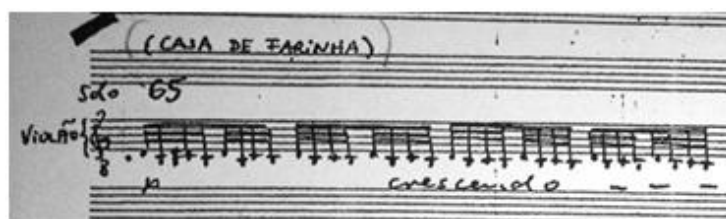


Figura 4. Instrumento popular (violão) no ambiente sinfônico e “linguagem orquestral descritiva” em *Sertania*.

A importância do uso desses procedimentos idiossincráticos relacionados ao timbre é ressaltada pelo compositor baiano Fernando Cerqueira. Este destaca a necessidade de “uma natural e livre utilização de materiais brasileiros, como por exemplo, os instrumentos populares e nativos, e outras muitas possibilidades de uso de materiais característicos de nossa cultura, sem fórmulas e nem receitas definitivas” (CERQUEIRA, 2007: p. 20). Cerqueira ainda amplia o leque de possibilidades ao observar que:

o artista brasileiro atual tem em mãos um acervo de elementos e de materiais “nativos” e de materiais “exógenos” em ebulição, dos quais ele pode se utilizar em maior ou menor grau, sem preconceitos e unilateralismos, a serviço da expressão que cada obra lhe exija (CERQUEIRA, 2007, p.15).

Um diálogo entre materiais “nativos” e “exógenos” pode ser visto ao fim de *Oniça Orê*. A partir do compasso 167 (Figura 5), percebe-se um tango, dança argentina com influências europeias, sendo representada pelos instrumentos de cordas, com acompanhamento de um atabaque que articula um ritmo de candomblé. É válido ressaltar que esta obra homenageia os 70 anos de Carybé, artista plástico argentino naturalizado brasileiro que despertou interesse pelo candomblé, sendo até reconhecido como um membro oficial

desta manifestação religiosa. Este trecho final simboliza, então, a sua experiência cultural.



The image shows a musical score for the piece "Oniçá Orê". It features multiple staves for different instruments: Percussion (perc.), Violin I (vno I), Violin II (vno II), Viola (vlna), Violoncello (vc), and Contrabaixo (cb). The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, f, espress.), articulation (accents), and a measure number of 170. The percussion part starts with a snare drum pattern. The string parts have dynamic markings and some slurs. The woodwind and brass parts also have dynamic markings and some slurs.

Figura 5. Materiais “nativos” e “enxógenos” em *Oniçá Orê*.

## 2. Modulação tímbrica

Outros processos relevantes de manipulação de timbres observados durante as obras estão relacionados à modulação tímbrica. Segundo Schnittke, Ivanshkin e Goodlife (2002: p. 103) “uma modulação tímbrica gradual durante o processo de desenvolvimento formal sempre agiu como um contrapeso para contraste tímbrico (este último pode ser considerado como uma modulação tímbrica abrupta)”<sup>7</sup>. A partir disso, tem-se como modulação tímbrica um processo de transição entre cores sonoras. Na Bahia esse recurso despertou atenção especial. Como ressaltado por Gomes (2002: p. 57), a modulação tímbrica, estratégia orquestral muito utilizada por compositores baianos, “serviu como um forte elo entre estratégia orquestral e processo composicional”.

No exemplo ilustrado pela Figura 6 podemos observar, do compasso 10 ao 16 da obra *Oniçá Orê*, dois tipos de modulação tímbrica: o *klangfarbenmelodie* e a modulação tímbrica direta. Entre os compassos 10 e 13, nota-se uma melodia relativamente extensa progressivamente colorida pelos diferentes instrumentos do naipe das madeiras, e entre os compassos 13 e 16 ficam evidenciados contrastes abruptos de timbres provocados pelas diferentes famílias instrumentais que causam, assim como o *klangfarbenmelodie*, distintas cores orquestrais.

The image shows a musical score for an orchestral piece. The top system includes parts for Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), Oboé (Oboe), and Fagote (Bassoon). The bottom system includes parts for Metais (Metals) and Cordas (Strings). The score features various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked as  $\text{♩} = 56$ . The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score is divided into sections for Flauta, Clarinete, Oboé, Fagote, Metais, and Cordas.

Figura 6. Modulações tímbricas em *Oniçá Orê*.

Já na Figura 7, um excerto de *Sertania* (c. 178 – 184), modulações tímbricas podem ser vistas através de uma simples utilização do conceito de síntese aditiva, no qual há a adição gradual de instrumentos das seções de cordas e madeiras à melodia do trecho. Com exceção do c. 179, a adição é feita sempre por pares de instrumentos de um mesmo naipe, indo das cordas às madeiras. Assim, paralelamente a uma sensação de um aumento de massa sonora, há uma progressiva transformação do timbre resultante.

The image shows a musical score for a section of *Sertania*. The score is in 2/4 time and features four staves. The instruments are labeled as Fl1 e II (Flute I and II), Cl1 e II (Clarinet I and II), VII e II + Vla (Violin I and II + Viola), and Vc + Cb (Violoncello + Contrabaixo). The score includes dynamics such as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The score shows a gradual addition of instruments over time, illustrating the concept of additive synthesis.

Figura 7. Síntese aditiva em *Sertania*.

Outro tipo de modulação tímbrica utilizado pode ser visto no compasso 142 da obra *Retalhos* (Figura 8). Neste trecho o compositor utiliza *cross-fades* aliados à produção de timbres híbridos formados por instrumentos de naipes distintos. *Crescendos* e *decrescendos* são utilizados estrategicamente de forma a produzir alternâncias graduais de timbre na superfície musical.

The image displays a musical score for the piece 'Retalhos' by Wellington Gomes, starting at measure 141. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Fl. 1, Fl. 2, Bsn., Hn., Timp., Perc. 1, Perc. 2, Vc., and Cb. The percussion parts are specifically labeled: 'Plato Susp.' and 'Gran Cassa'. The score illustrates cross-fades, where the dynamics of one instrument gradually decrease while another's increase. For example, in the Perc. 2 part, the 'Gran Cassa' starts at *pp* and fades to *mp* as the 'Plato Susp.' part begins at *pp* and fades to *mp*. Similar cross-fades are shown in the Fl. 1 and Fl. 2 parts, where dynamics shift from *p* to *pp* and then to *mp*. The Hn. part includes a 'surdina' marking. The overall texture is characterized by these dynamic transitions and the use of specific percussion instruments.

Figura 8. *Cross-fades* em *Retalhos*, de Wellington Gomes (c. - 142 - 146).

### Considerações finais

Este trabalho revelou a diversidade de resultados em orquestração a partir de procedimentos de manipulação tímbrica comuns aos três compositores. Os procedimentos relacionados ao que chamamos de idiosincrasias orquestrais e modulações tímbricas não foram os únicos observados. Nas obras destes três compositores podemos ver uma série de recursos relacionados ao timbre sendo utilizados para compor os seus respectivos discursos musicais. Tal fato é condizente com a autonomia que o parâmetro obteve no final do século XIX e início do século XX, no qual passou progressivamente a ser utilizado como material estrutural básico por muitos compositores em suas obras musicais. Esta mudança de paradigma na abordagem dos parâmetros musicais refletiu-se na música produzida na Bahia nas décadas de 1960 e 1970. Tal autonomia foi observada por Cerqueira (2007: p.42), em que, através de uma reflexão acerca da criação musical, ele destaca uma tendência ao uso de “pontos de referência estrutural baseados em relações também de timbre [...] sem submissão às relações de altura”<sup>8</sup>.

Além disso, o fato das três peças pertencerem a três gerações de compositores da Bahia e as estratégias utilizadas, muito embora em ambientes idiosincráticos diversos, denotam a construção de uma identidade composicional baiana. Para melhor ilustrar,



destacamos dois aspectos importantes no discurso orquestral das obras supracitadas: 1 – a manipulação tímbrica enquanto uma espécie de motivo estrutural condutor; 2 – o elemento idiossincrático enquanto motivo alternador de contraste orquestral.

### Referências:

CERQUEIRA, Fernando. *Artimanhas do Compor e do Pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto Editora, 2007.

GOMES, Wellington. *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*. Salvador, 2002. 148f. Tese (Doutorado em Composição). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

NOGUEIRA, Ilza; Escola de Composição da Bahia: Considerações Estilísticas. *ICTUS – Periódico do PPGMUS/UFBA*, Salvador, v. 4, p. 17 – 42, 2002.

SCHNITTKE, Alfred; IVASHKIN, Alexander; GOODLIFFE, John. *A Schinnitke reader*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

### Notas

---

<sup>1</sup> *Oniçá Orê*, de Lindembergue Cardoso, foi composta para orquestra sinfônica e coro feminino. *Sertania*, de Ernst Widmer, foi composta para voz (*ad libitum*), violão solo e grande orquestra. Já a obra *Retalhos*, de Wellington Gomes, é para grande orquestra.

<sup>2</sup> Um tipo de corneta feita de chifres de boi ou de outros animais, que funciona como uma espécie de buzina usada por vaqueiros para chamar o gado no campo ou no transporte por intermédio das comitivas.

<sup>3</sup> Trata-se de leitura crítica da Cantiga do Boi Encantado, do compositor baiano Elomar Figueira Mello, gravada no disco *Sertania*, de Ernest Widmer, trilha sonora de Boi Aruá, de Chico Liberato.

<sup>4</sup> Outro relevante exemplo pode ser visto: c. 225 – 291 (flautas simulando pífanos).

<sup>5</sup> O mesmo tipo de intenção pode ser percebido nesta obra no compasso 220, com a inclusão do agogô. Já em *Oniçá Orê* há o uso de atabaques, que são incluídos no compasso 4, e do berimbau (compasso 106).

<sup>6</sup> Nesta direção de linguagem orquestral descritiva, temos outro exemplo na seção intitulada “Danças”, em que o compositor introduz o ritmo do baião com tímpanos simulando uma zabumba (tambor típico do trio “pé de serra”) em um ostinato rítmico juntamente com o pandeiro e tom-tom, além de um *tutti* de madeiras e metais, do compasso 185 ao 192.

<sup>7</sup> *A gradual timbral modulation during the process of a formal development has always acted as a counterbalance to timbral contrast (the latter may be regarded as an abrupt timbral modulation)*.

<sup>8</sup> Cerqueira (2007: p. 39) chama essa tendência de tendência experimental, na qual o compositor, “partindo da pesquisa e experimentação de novas possibilidades do material sonoro em todos os seus aspectos objetivos e subjetivos, persegue uma nova linguagem que signifique um rompimento com os valores (ultra)passados”.