

Estratégias composicionais e orquestrais através do uso de recursos gestuais na obra *Embriões Metálicos* de Wellington Gomes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Danilo Freitas Valadão

Universidade Federal da Bahia - danilo_valadao@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar as principais estratégias composicionais e orquestrais elaboradas por Wellington Gomes em sua obra *Embriões Metálicos* (1991) para orquestra de câmara. Para tal, foram discriminados alguns recursos gestuais e elaborada uma categorização das estratégias encontradas pelo autor. O trabalho faz uma extensa pesquisa bibliográfica para viabilizar a fundamentação teórica que embasa a importância do estudo do gesto musical e a análise traz a ideia de determinação do mesmo como material composicional.

Palavras-chave: Estratégia orquestral. Gesto. Análise gestual. Wellington Gomes. *Embriões Metálicos*.

Compositional and Orchestral Strategies through the Use of Gesture Resources in the Work *Embriões Metálicos* of Wellington Gomes

Abstract: The present work aims to present the main compositional and orchestral strategies elaborated by Wellington Gomes in his work *Embriões Metálicos* (1991) for chamber orchestra. To achieve such goal, some gestural resources were discriminated and a categorization of the strategies found by the author was elaborated. The work makes an extensive bibliographical research to make feasible the theoretical foundation that bases the importance of the study of the musical gesture and the analysis brings the idea of its determination as a compositional material.

Keywords: Orchestral strategy. Musical Gesture. Gesture analysis. Wellington Gomes. *Embriões Metálicos*.

1. Introdução

Existe uma certa inconsistência na definição de *gesto*. Como afirma Mark Sullivan, “O termo ‘gesto musical’ é relativamente novo. O fenômeno não. Gesto em música não tem história. Apenas um passado. Sua história não foi documentada”¹ (SULLIVAN, 1984, p. 31). Muitos autores, tais como Richard Delone (1975), Wallace Berry (1987), Caio Senna Neto (2007), entre outros, trabalham com a ideia de textura², não se aprofundando no tema do gesto, tendo ele então um tratamento de elemento secundário ou mais abstrato.

Gritten e King (2006), afirmam que o estudo sobre gesto “entrou na puberdade”³. No seu livro⁴, versam sobre Robert Hatten em sua proposta sobre uma nova teoria do gesto aplicada

à Beethoven e Schubert, onde explanam que, segundo Hatten, os gestos musicais são “gestalts” (formas) que transmitem movimento, emoção e intencionalidade, através da fusão de elementos, outrora, separados, em continuidades de forma e força⁵. Trazem também o levantamento de David Lidov sobre o interesse em gesto ser motivado pela oportunidade de uma descrição alternativa sobre música, baseada em notação musical⁶, conceito este muito importante para o presente trabalho.

Jorge Sad, em seu artigo “Som, gesto, interação musical” (2011) expõe duas correntes: uma que relaciona o gesto corporal durante a performance e o conceito de gesto como movimento do som, independente de execução. É difícil dissociar-se da imagem e concebermos gesto, movimento em algo que não enxergamos e sim ouvimos. Entretanto, segundo Sad, o gesto não pode ser reduzido ao movimento do músico ou do público, pois certas figuras musicais resultantes da escrita são chamadas de gesto. A própria escrita da partitura ajuda na identificação de uma geometria, bem como foram desenvolvidas novas formas de escrita para passagens onde o gesto é mais importante que a identificação das notas executadas.

Devido a sua natureza multiparamétrica, para diminuir o escopo do estudo, o presente trabalho focou na definição de gesto como trata Rogério Barbosa (2007) quando afirma que:

os gestos apresentam linhas de força delineadas com clareza e se recortam do contexto sonoro. Justamente por isso, associam-se mais facilmente a uma expressividade codificada, a uma espécie de carga semântica trazida da história. Semântica aqui se refere fundamentalmente a afetos, à evocação de estados emocionais. Nesse sentido, pode ser interessante qualificar os gestos com adjetivos como enérgico, impetuoso, frágil, indeciso, delicado, etc. Os gestos criam tensões locais, impõem direcionalidades e estriam a superfície sonora com linhas de força expressivas. (BARBOSA, 2007)

Com base nisto, pode-se afirmar que gesto é uma movimentação sonora (com variação de altura ou não) à qual foi dada uma direcionalidade para a construção do discurso musical.

Em vista do que foi exposto, aqui será apresentada, através da sistematização de importantes recursos gestuais, uma categorização elaborada pelo autor de estratégias composicionais e orquestrais utilizadas por Wellington Gomes em sua obra “Embriões Metálicos” (1991) para orquestra de câmara, focando na análise de gestos relativamente curtos e

seus entrelaçamentos.

2. Recursos gestuais

Antes de expor as estratégias composicionais através de exemplos de gestos, é importante ressaltar os principais recursos gestuais que ajudam a evidenciar o gesto como principal material compositivo (em detrimento à harmonia ou temas). Abaixo estão listadas algumas dessas características pertinentes a instrumentos individualmente ou em conjunto.

a) Vertiginosidade

Chamo de “vertiginosidade”⁸ a característica ligada à direção, onde uma variação de altura e exploração do registro do instrumento gera uma movimentação sonora. Exemplos de “gestos vertiginosos” podem ser vistos em *glissandi* e em rápidas execuções escalares (grau conjunto) ou arpejadas (saltos).

b) Ataques ou entradas sucessivas

Ataques ou entradas sucessivas em diferentes instrumentos formam um gesto tipicamente de conjunto. A combinação de ataques, ainda mais quando reforçados por acentos, gera uma movimentação sonora (ritmo resultante⁹) com diferentes graus de verticalidade¹⁰. A entrada sem o reforço do ataque, enfraquece o ritmo resultante. Este recurso pode ser usado para criar blocos sonoros¹¹ através de um “desenho” mais criativo (sucessão de entradas), texturas cacofônicas, entre outros.

c) Variação de dinâmica

A variação de dinâmica através de acentos, *fortepiani*, *crescendi* e *decrescendi* ajudam a identificar uma direcionalidade. No sustento de notas sem variação de altura, a variação de dinâmica é quem gera o gesto, já que o aumento ou diminuição do volume do som dá ao evento musical uma intenção, compensando a falta de movimentação natural da variação de altura. Este recurso permite a criação de *cross-fades*¹², aparecimento gradual de um bloco sonoro, entre outros.

d) Elisão¹³

Outro gesto de conjunto, a elisão ocorre nos casos onde um gesto se inicia assim que outro termina. A elisão é um dos principais recursos gestuais que gera o discurso musical, pois a conexão de pequenos gestos constrói uma textura ou um evento musical análogo a um fraseado.

3. Estratégias composicionais e orquestrais através do gesto

a) Evidenciação tética ou sincopal

Essa evidenciação ocorre no sustento (ou ataque breve) através de elisão de notas precedidas por um gesto vertiginoso. Ela pode ocorrer tanto num tempo forte (tética) como num contratempo (sincopal). Na Fig. 1, o exemplo “a” traz uma execução de um *glissando* ascendente nas cordas e no momento em que atingem a sua nota mais aguda, ocorre uma elisão com as madeiras atacando em *tremolo* no tempo mais forte do compasso. Exemplo “b”, ocorre o mesmo procedimento, só que desta vez a elisão ocorre no contratempo.

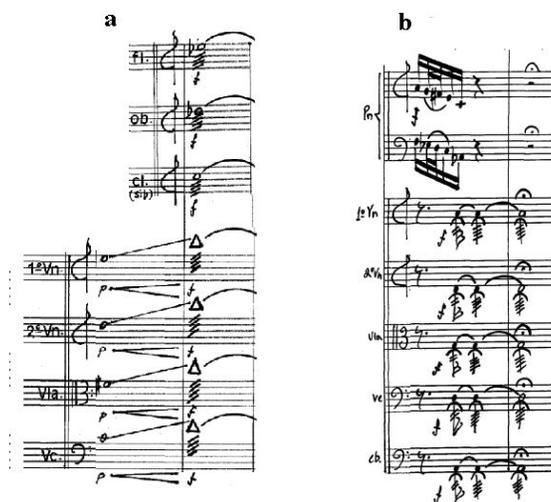


Fig. 1 - a: compassos 3 a 4; b: compassos 128 e 129.

b) Formação gradual de blocos sonoros

Nos exemplos “a” e “b” da Fig. 2, podemos observar formações graduais de blocos sonoros através de entradas sucessivas de instrumentos com seu ataque reforçado por acentos.

Neste tipo de construção, o gesto comporta um ritmo resultante. No exemplo “c” ocorre o um procedimento inverso através de um recurso timbrístico: ao invés de um ritmo resultante, ocorre a execução de um gesto vertiginoso em saltos onde as madeiras dobram cada nota do piano.

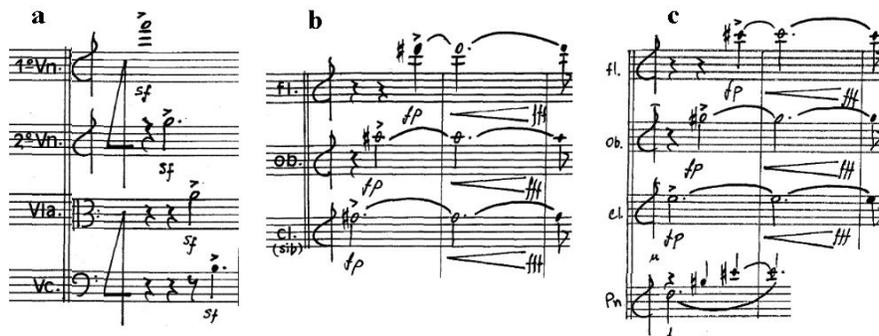


Fig. 2 - a: compasso 2; b: compassos 8 e 9, c: compassos 16 a 18

c) Alta movimentação: notas indeterminadas x determinadas; tratamento atemático x temático

Na Fig. 3, podemos ver a repetição de um gesto executado nas madeiras, que possui uma alta vertiginosidade. A indeterminação de alturas e do ritmo¹⁴ evidencia a movimentação sonora como principal material compositivo, já que a harmonia é irrelevante.

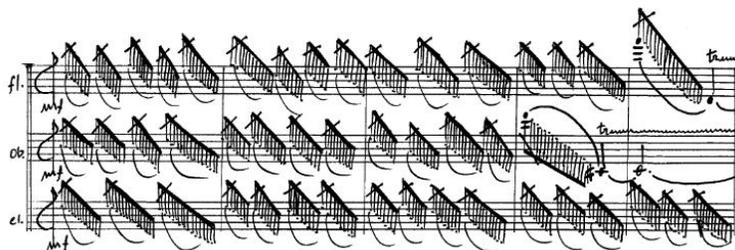


Fig. 3 - Compassos 35 a 39

Em contraponto ao exemplo anterior, vemos na Fig. 4 um gesto executado no piano com notas determinadas, mas que não garantem um tratamento temático, já que não há mudanças significativas na direção e no ritmo.



Fig. 4 - Compassos 12 e 13

Mesmo quando há uma passagem com um tematicismo mais evidente, tais temas possuem um tratamento gestual com certa vertiginosidade por conta dos saltos e momentos de execução ágil, como podemos ver nas Figs. 5 (uma espécie de *fugato* nas madeiras) e 6 (momentos solistas na flauta e clarinete).


 Fig. 5 - Compassos 97 a 101. *Fugato* nas madeiras


Fig. 6 - Momento solista na flauta (a: compassos 50 a 61 e b: compassos 68 a 74) e clarinete (compassos 132 - na figura, exemplo "c" à partir do 134 - a 139)

d) Variação de dinâmica: surgimento de blocos sonoros e *cross-fades*.

É possível, através da variação de dinâmica, fazer surgir blocos sonoros, que irrompem no meio da textura (e também no sentido contrário, desaparecem). No exemplo “a” da Fig. 7, podemos ver que o compositor se utiliza de uma grande variação de dinâmica (*pp* ao *ff*) para fazer surgir blocos sonoros nos sopros. Há uma descarga de energia precedida de um acúmulo gradual, deixando mais interessante uma textura estática. Vemos um exemplo de *cross-fade* no exemplo “b”, onde o efeito sonoro é o surgimento do timbre do oboé e desaparecimento do timbre da flauta no compasso 208, e o procedimento inverso ocorre compassos 210 e 211.

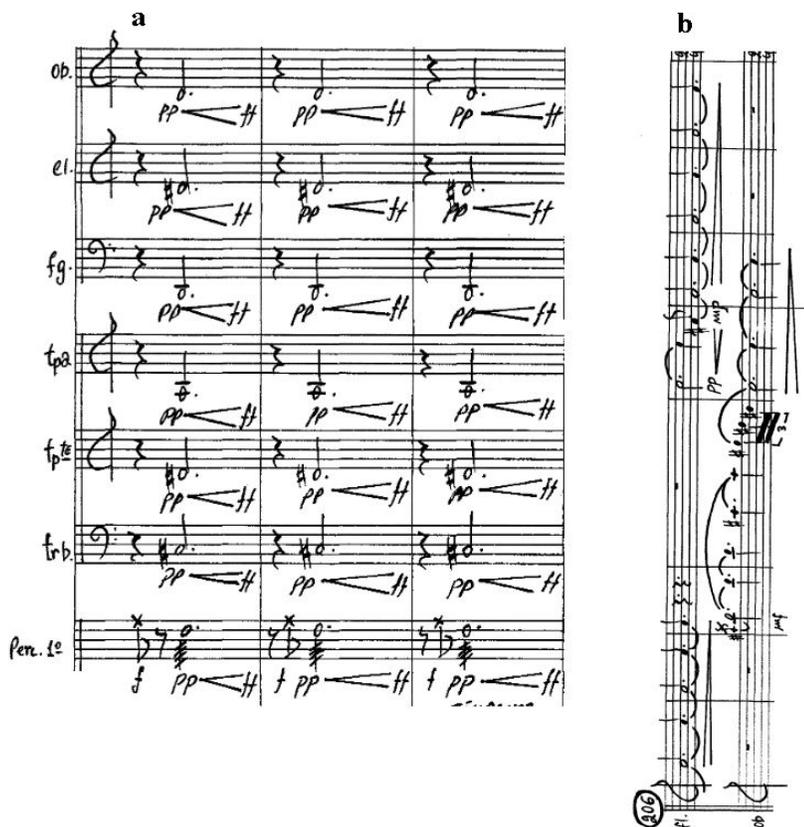


Fig. 7 a: compassos 30 a 32; b: compassos 206 a 213

e) Conexão de gestos

Na Fig. 8 está exposto um exemplo de uma das mais importantes atividades gestuais (e excelência na manipulação do material musical) do compositor. Como em outras partes da

obra em questão e muitas outras do compositor, existe uma conexão gestual intensa. As elisões dão uma riqueza textural e tímbrica à passagem.

A seção começa com um *cross-fade* (destacado em marrom na Fig. 8) entre a flauta e o prato suspenso; no terceiro compasso da figura, vemos uma evidenciação tética (destacado em laranja na Fig. 8) na chegada do prato pela trompa e trompete; trompa e trompete seguem direções opostas (destacado em azul na Fig. 8), onde a linha do trompete é seguida pelo *crescendo* das madeiras e a linha da trompa sucede um movimento contrário entre fagote e trombone com mais uma ocorrência de *cross-fade* (destacado em marrom na Fig. 8). A volta do *crescendo* no prato suspenso traz mais uma evidenciação tética pela trompa e trompete (destacado em laranja na Fig. 8), que repetem o gesto anterior, mas que desta vez é sucedido por um *crescendo* do prato e do bombo, com uma evidenciação sincopal (destacado em laranja na Fig. 8) da nota do bombo pela trompa e trompete; no compasso posterior a evidenciação é feita pelas madeiras. Todo esse trabalho gestual gera uma riqueza de movimento e intencionalidade. Por seu conhecimento orquestral, o compositor também traz um colorido timbrístico ímpar, demonstrando uma construção criativa, baseando-se na sonoridade e o comportamento do som, sem se ater ou apelar para um desenvolvimento temático mais tradicional.

Fig. 8 - Compassos 77 a 86: Conexões Gestuais: em marrom *crossfades*; em laranja evidenciações téticas ou sincopais; em azul linha melódicas em movimento contrário. As setas são indicações de direcionalidade gestual

4. Conclusão

Como podemos verificar, o gesto, conceituado como foi neste artigo, é um elemento de extrema importância na construção da obra. Seus recursos podem ser empregados como fatores de enriquecimento da textura ou até mesmo como principal material composicional. Esta última ideia pode ser reforçada em exemplos como a presença de trechos com notação indeterminada, que sugerem um papel mais coadjuvante da harmonia. Sendo assim, pode-se afirmar que a movimentação sonora acaba se tornando mais importante hierarquicamente e mesmo com alturas determinadas e/ou lógica harmônica, estes recursos gestuais são importantes na construção de passagens atemáticas, ornamentais etc.

A categorização elaborada pelo autor não somente permitiu a exposição das estratégias composicionais, bem como possuem direcionalidade voltada para uma tentativa de estabelecer parâmetros de análise de uma peça quanto ao gesto (seja ela orquestral, camerística ou solista), já que, como *Embriões Metálicos*, muitas outras obras possuem uma construção similar, apresentando as mesmas diretrizes, podendo ser encontradas no portfólio do próprio compositor e de outros compositores de estética contemporânea.

Podemos afirmar, por fim, que uma melhor compreensão do conceito de gesto pode trazer muitos benefícios ao campo analítico composicional, uma vez que tantas obras que rompem com parâmetros tradicionais de composição apresentam uma construção voltada ao comportamento gestual. Sendo assim, a viabilização de modelos analíticos mais efetivos torna-se mais nítida, sendo um dos aspectos que ajudariam em uma melhor compreensão de um repertório tão importante na história da música ocidental.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Modos de representação do pensamento musical. In: XXIV Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2014.
- DELONE, Richard P. “Timbre and texture in twentieth-century music” In: WITTLICH, Gary E. (Org.) *Aspects of twentieth-century music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1975. Capítulo sete.
- GOMES, Wellington. *Embriões Metálicos*. Disponível em:

<http://www.wellingtongomes.com.br/uploads/audio/Embriones_Metalicos.pdf> acesso em 20 de março de 2017. Partitura manuscrita, 1991.

GRITTEN, Anthony e KING, Elaine. “Music and Gesture”, ed: Gritten e King, Hampshire-Burlington: Ashgate

MOGUILLANSKY, Eduardo. “Continuidad y autodesarrollo en la música de Pierre Boulez: una análise de Dérives”. In: CETTA, P. (Org.). Altura-Timbre-Espacio. Cuaderno de Estudio, Buenos Aires, v. 5. IIMCV. Educa, 2004, p. 43 - 52.

SENNA NETO, Caio Nelson. Textura musical: forma e metáfora. Tese (Doutorado em Música). 165f. Centro de Artes e Letras, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SAD, Jorge. Som, Gesto e Interação Musical, 2001. Disponível em: <<https://jorgesadlevi.files.wordpress.com/2011/02/som-gesto-interac3a7c3a3o-musical-sad1.pdf>> acesso em 30 de março de 2017.

SULLIVAN, Mark. "The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now." Tese (Doutorado), Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, 1984.

Notas

1. “The term ‘musical gesture’ is relatively new. The phenomenon is not. Gesture in music has no history. Only a past. Its history has not been documented”. (SULLIVAN, 1984, p.1)
2. “Por textura musical compreenda-se a percepção imaginária de um espaço sonoro, em constante mutação, formado pelas alturas envolvidas na trama e individuado por elementos diversos, tais como agógica, dinâmica e timbre.” (SENNA NETO, 2007).
3. “[...] has come of age.” (GRITTEN e KING, 2006, p. 1)
4. “Music and Gesture”(2006), ed: Gritten e King, Hampshire-Burlington: Ashgate.
5. GRITTEN e KING, 2006, xxi.
6. Idem ibidem.
7. Eduardo Moguillansky (2014, p.44) emprega o termo “apariciones de vertiginosas notas rápidas de carácter ornamental” para elucidar o movimento executado pelas *apoggiaturas* extensivamente presentes na obra “Derivé” (1984) de Boulez.
8. Ritmo resultante é o ritmo gerado pelo ataque em diferentes tempo de diferentes instrumentos.
9. “Verticalidade” aqui é tratada como a disposição das notas na amplitude harmônica e não necessariamente o encontro de duas ou mais notas simultâneas.
10. Aqui há o tratamento de “bloco sonoro” como a presença densa de instrumentos numa textura criando uma massa.
11. Cross-fade é o cruzamento de uma voz ou bloco sonoro em dinâmica crescente com outro(s) em dinâmica decrescente.
12. No contexto linguístico, a “elisão” é a supressão de vogais entre o fim de uma palavra e o começo de outra, gerando uma ligação entre elas. Onde haveria duas sílabas, passa a haver somente uma ex: aguardente; pingo d’água; entre outros.
13. A escrita presente é uma indicação de “executar o mais rápido que puder”.