



A utilização de elementos da Cultura Brasileira na composição de *Raízes*, de Herbert Bezerra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Herbert Silva Bezerra

Universidade Federal de Campina Grande, UFCG – herbertsilvabezerra@gmail.com

Luís Otávio Teixeira Passos

Universidade Federal de Campina Grande, UFCG – luis.passos@ufcg.edu.br

Resumo: Este trabalho discute os elementos musicais da Cultura Brasileira usados na composição de *Raízes*, para orquestra de câmara. Elementos da Cultura Indígena (melodia, repetição), da Cultura Nordestina (modos, gêneros) e da Cultura Afro-brasileira (síncope, responsório) foram empregados. A obra possui três movimentos: *Ritual Indígena*, *Aboio* e *Ladainha*, que exploram materiais dessas três culturas. São discutidos ainda recursos modais e harmônicos que serviram como base para a composição. A obra emprega uma visão particular dessas culturas, ao invés de citar literalmente seus elementos. Nesse viés, o compositor teve a liberdade de elaborar os materiais de sua própria obra, partindo daquilo que lhe é de interesse daquela cultura.

Palavras-chave: Composição. Música brasileira. Textura. Modo nordestino.

The Use of elements from the Brazilian Culture in the Composition of *Raízes*

Abstract: This work discusses Brazilian musical elements used in the composition of *Raízes* for chamber orchestra. Elements from the Indigenous Culture (melody, repetition), Northeastern Culture (modes, genres) and Afro-brazilian Culture (syncopé, responsory) are employed. The work has three movements: *Ritual Indígena*, *Aboio* and *Ladainha*, which explores elements of these three cultures. Modal and harmonic features, which served as a basis for the composition, are also discussed. The work employs a particular view of these strands, rather than quoting literally their elements. In this bias, the composer had the freedom to elaborate the elements of his own work, departing from what is of his interest from that culture.

Keywords: Composition. Brazilian music. Texture. Northeastern mode.

1. Introdução

Raízes foi composta como requisito para obtenção do título de Bacharel em música na Universidade Federal de Campina Grande. Esta obra foi escrita para a orquestra de câmara *Átrios de Louvor* da Igreja Assembleia de Deus em Campina Grande. A instrumentação empregada é: 1 Fl, 1 Ob, 1 Cl Bb, 1 Al Sx, 1 T. Sx, 2 Trp, Bb, 2 Tbn, 1 Tb, percussão e cordas, e difere um pouco da formação padrão orquestral, pois a orquestra *Átrios* não dispõe de todos os instrumentos.

A proposta de *Raízes* é utilizar elementos musicais (prática e gênero) da Cultura Brasileira. A obra é organizada em três movimentos que exploram individualmente três

vertentes desta cultura. O primeiro movimento utiliza elementos da Cultura Indígena, o segundo da Cultura Nordestina e o terceiro da Cultura Afro-brasileira.

Há várias formas de se abordar uma cultura no contexto da composição: num primeiro momento o compositor pode reproduzir fidedignamente elementos do gênero musical desta cultura em sua obra, por exemplo, replicando melodias e ritmos; num segundo momento o compositor pode fazer uma leitura do gênero musical tendo como perspectiva a sua própria impressão. Nesse viés, o compositor tem a liberdade de elaborar os materiais de sua própria obra partindo daquilo que lhe é de interesse daquela cultura. Foi este viés que norteou a composição de *Raízes* (BEZERRA, 2017, P.12).

Do ponto de vista da instrumentação, a influência da Cultura Brasileira é também sentida com o emprego dos seguintes instrumentos percussivos: apitos para chamar pássaros (arremedos), maracá e alfaia.

2. Processos composicionais

Do ponto de vista harmônico, o modo eólio alterado (criado pelo próprio compositor) e o modo real III do compositor José Siqueira permeiam toda a obra. A criação do modo eólio alterado tem base no trabalho de José Siqueira, quem catalogou três escalas modais no folclore nordestino, que foram classificadas como modos reais (modos maiores) e modos derivados (modos menores). O modo real possui três escalas distintas: Mixolídio, Lídio e a terceira escala sem equivalente nos modos eclesiásticos. O modo derivado inicia-se uma terça menor abaixo da primeira nota dos modos reais. Segundo Camacho, “de maneira bastante sucinta, o sistema é o resultado de uma coleta de elementos encontrados na música folclórica nordestina que, por sua vez, foram ordenados de modo a sistematizar seu uso nas peças musicais eruditas” (CAMACHO, 2004, P. 67).

O modo real III é denominado por Siqueira como Modo Nacional, termo que parece refletir seu caráter marcadamente brasileiro. Destes três modos apenas, o modo Real III é empregado em *Raízes* (Figura1).



Modo Real I = Mixolídio

Modo Real II = Lídio

Modo Real III = não há correspondente

Modo derivado I = frígio

Modo derivado II = dórico

Modo derivado III = não há correspondente

Figura 1 – Modos nordestinos catalogados por Siqueira (CAMACHO, 2004, P. 2).

Raízes emprega o Modo Real III de Siqueira, e no lugar do Modo Derivado, usa o modo eólio alterado, cuja característica é ter o 4º grau da escala elevado um semitom (figura 2). O modo real III e o modo eólio alterado constituíram a base para a criação das melodias por toda a obra.



Modo Real III

Modo Eólio alterado

Figura 2 - Modos empregados em *Raízes*.

3. Primeiro movimento: *Ritual Indígena*

A repetição é uma característica do ritual do casamento da tribo Pataxó - Aldeia Encontro das Águas – MG¹, no qual a música e a dança são repetidas várias vezes por todos da tribo, enquanto durar o ritual. A repetição foi um dos elementos usados no primeiro movimento de *Raízes*. No entanto, Schoenberg considera que “a pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação” (Schoenberg, p. 35, p4). Então como evitar a monotonia sem descaracterizar o princípio da repetição do rito indígena? A solução utilizada foi a variação da textura e da orquestração, a cada vez que o tema 1 (tabela 1) do movimento é exposto, conduzindo a um *tutti* orquestral (Tabela 1).

Material	Textura
Tema 1 [11 ao 19]	Tema 1 nas madeiras, acompanhada por efeitos tímbricos das cordas.
Tema 1 [24 ao 31]	Tema 1 em contraponto nas cordas sobre um baixo pedal.
Tema 1 [32 ao 39]	Tema 1 em contraponto nas cordas sobre um baixo pedal e textura homorítmica nas madeiras.
Tema 1 [40 ao 47]	Tema 1 nas madeiras e metais, acompanhadas por notas rápidas em tercinas sobre um pedal nas cordas.
Tema 1 [48 ao 54]	Tema 1 nas cordas em oitavas, acompanhadas nas madeiras por tercinas sobre um pedal no trombone e contrabaixo.

Tabela 1: Repetição do Tema 1 e suas variações texturais no *Ritual Indígena, Raízes*.

A composição do Tema 1 teve como base melodias indígenas ao invés de citá-las. Esse processo é similar ao de Villa-Lobos na obra *Iára*:

Em *Iára*, percebemos que Villa-Lobos também preza pela identidade da sua melodia, mesmo ela não sendo originariamente indígena. Ele a compõe como um recitativo, uma contação de história fluente que utiliza muitos saltos de terça menor, dentro de um pequeno alcance melódico que poucas vezes ultrapassa uma quinta justa, assim como as melodias indígenas dos outros poemas. (MOREIRA, 2010, p. 907).

4. Segundo movimento: *Aboio*

O modalismo e a linguagem do aboio serviram de base para a composição deste movimento. O aboio serve para tocar o gado, espantar a tristeza e como entretenimento para a longa e árdua jornada no vaqueiro. Mário de Andrade define o aboio como: “um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma

¹ Ritual do casamento Indígena da tribo Pataxó - Aldeia Encontro das Águas – MG. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xXQpNnTZaok&t=1084s>>, último acesso em 8 de setembro de 2017.

vocalização oscilante entre as vogais A e Ô. A expressão de impulso final ‘Oh dá!’ também muda para ‘Êh, boi!’” (ANDRADE, 2015, p.49).

O aboio foi uma referência para a escrita das melodias deste movimento, dando assim, o caráter nordestino que o compositor buscava. A Figura 3 mostra a melodia principal, que se baseia em um Aboio e utiliza o modo real III de Siqueira.



Figura 3 – *Aboio* [26-33]. Melodia principal do segundo movimento.

A harmonia nesse movimento é modal, e é gerada a partir da relação da melodia com o baixo. Na figura 4, o baixo faz uma escala descendente e a harmonia é derivada a partir do baixo e da melodia. As vozes intermediárias completam os acordes construindo uma progressão de acordes: menor-diminuto-maior-aumentado, como pode ser observado nos compassos 34-35 e 36-37. A escala base do trecho é o modo real III em sol (Sol, Lá, Si, Dó#, Ré, Mi, Fá), cujas notas sofreram alteração a fim de manter a progressão de acordes.

Figura 4 – *Aboio* [33-40] progressão de acorde menor maior.

No trecho da figura 5, há uma alternância entre os acordes de I^7 e II^2 graus que define a tônica do modo, juntamente com o pedal. Esta progressão é característica deste modo, pois alterna dois acordes maiores com sétima menor.



Figura 5 – *Aboio* [26-33]. Progressão I⁷-II² em cima de pedal.

5. Terceiro movimento: *Ladainha*

A concepção formal do terceiro movimento de *Raízes* tem como base a característica de responsório, comum nas ladainhas. Johnson afirma que:

A ladainha assemelha-se a uma oração. Através dela louva-se a Deus, ao mestre e a própria capoeira. É a mais longa das canções. Através desta, histórias são contadas, podendo ser partes de momentos importantes da história do país, que possuam relação direta com a comunidade negra brasileira, antigos mestres podem ser reverenciados e suas peripécias e habilidades narradas em uma ladainha. Louva-se a Bahia, Angola e África como um todo (JOHNSON, 2008, p.4).

Ladainha, o terceiro movimento de *Raízes*, não emprega texto, mas pode ser considerada uma narrativa de elementos culturais brasileiros, dentro de uma estrutura de responsório em andamento lento.

A composição deste movimento partiu da elaboração do tema principal, que tem como característica a síncope e os acentos deslocados, tão presentes na cultura afro-brasileira (figura 6).

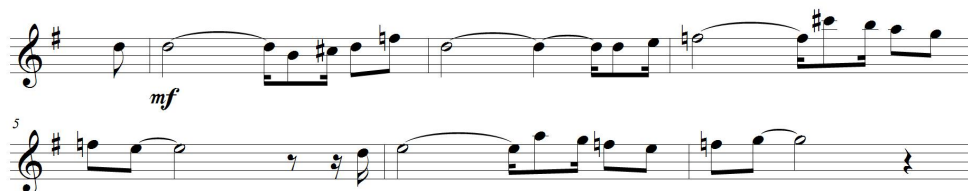


Figura 6 – *Ladainha* [8-15]. Tema principal.

Todavia, o movimento é iniciado com uma variação rítmica do tema principal (figura 6). A variação retira as síncopes e os acentos, deslocando as notas para os tempos fortes (figura 7).

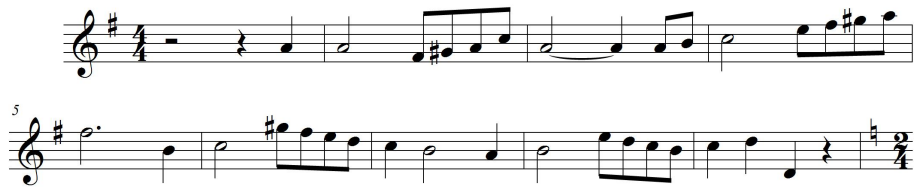


Figura 7 – *Ladainha* [1-9]. Variação do Tema principal.

A estrutura de responsório pode ser observada na tabela 2.

Material	Procedimento
Tema Principal (variação lenta sem síncope) [1-9]	Apresentação pelo naipe de metais
Tema principal (variação com síncope) [10-15]	Resposta pelo naipe das madeiras
Tema principal (variação com síncope em contraponto) [16-23]	Resposta pelo naipe das cordas

Tabela nº 2. *Ladainha, Raízes*. Estrutura de responsório do tema principal.

O Tema secundário de *Ladainha* (figura 8) baseia-se no maxixe, de origem afro-brasileira. O maxixe resulta de uma mistura de ritmos brasileiros, europeus e africanos. Para Cascudo, o maxixe “resultou da fusão da Habanera pela rítmica, e da polca pela andadura, com adaptação da síncope africana” (CASCUDO, 1972, p.569).



Figura 8 – *Ladainha* [51-63]. Segundo tema, Maxixe.

A estrutura de responsório do Tema secundário pode ser observada na Tabela 3.

Material	Procedimento
Tema secundário - parte A (maxixe) [24-35]	Apresentação do tema (solo de flauta e clarinete com acompanhamento)
Tema secundário - parte B (maxixe) [35-42]	Apresentação (violinos com acompanhamento)
Tema secundário - parte B (maxixe) [43-51]	Apresentação com variação (trombone com acompanhamento)
Tema secundário - parte A (maxixe) [51-63]	Apresentação com variação (<i>Tutti</i>)

Tabela nº 3. *Ladainha, Raízes*. Estrutura de responsório do tema secundário.

6. Considerações finais

Este trabalho teve o objetivo de discutir os elementos da Cultura Indígena, Nordestina e Afro-brasileira que nortearam a composição de *Raízes*. A criatividade do compositor foi motivada tanto pela música dessas culturas quanto pelas soluções que encontrou no decorrer da composição. O modo nordestino real III de Siqueira e o modo eólio alterado conferiram às melodias e a harmonia uma cor peculiar, deixando-as diferenciadas do padrão da música tonal. O uso da variação textural e orquestração foi um recurso importante para gerar interesse quando da repetição dos temas principais.

Referências:

ANDRADE, Mario de. *As melodias do boi e outras peças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BEZERRA, Herbert Silva. *A utilização de elementos da Cultura Brasileira na composição de Raízes*. Trabalho de Conclusão de Curso. Campina Grande: Universidade Federal de Campina Grande, 2017.

CAMACHO, V. C. da Gama. As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música* - v. 9, (p. 66 à 78), jan - jun, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1972.

JOHNSON, Nadja Ferreira P. Cantigas de Capoeira Angola e Construção de Processos Identitários. In: IX CONGRESSO INTERNACIONAL BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION (BRASA). Tulane University, Nova Orleans, Louisiana, 27 a 29 de março de 2008.

MOREIRA, Gabriel F. O Elemento Indígena na Obra de Heitor Villa-Lobos: Uma pesquisa em Finalização. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, XV COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO, (p. 903 – 912), Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seineman. São Paulo: Editora Edusp, 1996. 3ª ed.