

## Processos compositivos na obra *Zabumleiromático* para violão solo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

*Alexandre Reche e Silva*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte - alereche@gmail.com*

*Edson Luís Carvalho Porto*

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte - edpomus2016@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho descreve o processo de criação da obra autoral para violão intitulada *Zabumleiromático*. Para isso, apresenta o modelo de acompanhamento de Silva (2010) e o utiliza para elaborar um memorial conciso da obra. Destaca também o emprego da técnica transferência idiomática.

**Palavras-chave:** Criação musical. Processo de composição. Memorial.

### Compositional Processes in *Zabumleiromático* for Solo Guitar

**Abstract:** This paper describes the creation process of the original work for guitar entitled *Zabumleiromático*. For that, it introduces the Silva tracking model (2010) and uses it to draw up a concise memoir. Also stresses the use of idiomatic transfer technique.

**Keywords:** Music creation. Compositional process. Memorial.

### 1 Um modelo para o acompanhamento do processo compositivo

Silva (2010) propõe para o acompanhamento de um processo de composição um modelo articulado em instâncias. Essas instâncias são: Princípios, Ideias, Metas, Técnicas, Materiais, conectadas pela instância Resultados (figura 1).



Figura 1: Um modelo para acompanhamento do processo compositivo. Fonte: Silva (2010, p. 19)

Sobre a escolha dos nomes para as instâncias, o autor comenta:

Deixemos claro desde o início que os termos empregados para nomear as instâncias do modelo possuem definições que em muitos casos se cruzam ou coincidem.

Eventualmente, encontramos um termo sendo utilizado na definição de outro. Nossa intenção não é oferecer um sentido obrigatório para eles. Visamos convencionar as maneiras pelas quais eles doravante serão usados, de modo a servir aos propósitos aos quais são conclamados. Para tanto, elegemos como critério de nomenclatura um levantamento léxico etimológico. Além disso, reunimos sua explicação, emprego e alguns exemplos ilustrativos (...). (SILVA, 2010, p. 19)

Ele se valeu de um balizamento de termos. Para tal, restringiu o número de termos a serem utilizados com base em um estudo de significado (definição/sinonímia e etimologia do termo). Ele também explicou como os utilizaria e deu exemplos para cada um deles. (SILVA, 2010) Daremos a seguir as explicações das instâncias do Modelo.

Ideias são “concepções provedoras de sentidos e imagens ao processo de realização de uma obra”. Princípios designa a “coleção de critérios que subsidiam tomadas de decisões ao longo do processo”. O autor adiciona, “tais decisões lidam com atitudes geralmente automáticas, a priori, ou que não costumam ser levadas em conta (senão tácita ou de alguma maneira não consciente).” Metas englobam “pontos que definem o contorno (o perfil) de gestos ou eventos. Metas possuem medidas (que as dispõem no espaço/tempo do plano composicional) e formas de acesso (que são maneiras de se alcançar suas medidas).” Técnicas subentendem “operações sobre materiais, orientadas por princípios para o alcance de metas.” Materiais são “dados brutos ou elementos básicos submetidos a transformação (...)”. Resultados se refere à “saída do processo composicional”. Ademais, “essa instância funciona como um repositório dinâmico de resultados parciais.” (SILVA, 2010, p. 21)

O modelo foi “concebido como uma ferramenta de navegação”, sendo assim, “auxilia a visualizar recursos e caminhos, ao longo da elaboração musical”. Ele pode ser lido em duas abordagens: *top-down* e *bottom-up*. A primeira, “parte de um diálogo entre IDEIAS e o desígnio de METAS”, já contribuindo com “RESULTADOS (parciais)”. A segunda, designa “a usinagem de MATERIAIS através de TÉCNICAS”, também “produzindo RESULTADOS (parciais)”. (SILVA, 2010, p. 24)

Em trabalho posterior, o autor ressalta, entre outras características associadas, que o modelo facilita “a interlocução dos sujeitos envolvidos, sejam eles (1) compositor e seu imaginário (...), (2) compositor e intérpretes da composição, (3) compositor e relato escrito de sua obra e, inclusive, (4) compositor [estudante] e seu orientador de pesquisa”. (SILVA; MORAIS, 2016, p. 260). Da maneira como foi formulado, o modelo das seis instâncias articuladas contribui para a classificação de conteúdos pertinentes ao processo compositivo. Na próxima seção, utilizaremos o modelo para a elaboração de um memorial conciso da obra autoral *Zabumleiomático*.

## **2 Utilizando o modelo no memorial de *Zabumleiromático*, para violão solo**

### **2.1 Princípios**

O princípio em destaque da obra é o da analogia. Em um sentido amplo, esse princípio abarca itens como alegoria, comparação, metáfora, símile etc. Quanto ao uso de metáfora no domínio da composição musical, Gardner comenta:

Evidentemente, não há nenhum problema em encontrar pelo menos ligações superficiais entre aspectos da música e propriedades de outros sistemas intelectuais. Meu palpite é que estas analogias provavelmente podem ser encontradas entre quaisquer duas inteligências e que, de fato, um dos grandes prazeres em qualquer área intelectual se deve a uma exploração do seu relacionamento com outras esferas da inteligência (...). (1994, 98)

Segundo Zbikowski, “um exemplo de mapeamento entre domínios [*cross-domain mapping*] que envolve música de maneira bastante imediata é a técnica da pintura de texto [*text painting*], um dispositivo de composição que visa representar na música imagens específicas, convocadas pelo texto de uma obra vocal”. (ZBIKOWSKI, 2002, p. 63, tradução nossa) O princípio da analogia rege a concepção musical, i.e., a ideia geradora da obra. Ele também rege o emprego da técnica "transferência idiomática", como veremos mais adiante (cf. 2.4 Técnicas).

### **2.2 Ideias**

A principal ideia dessa composição foi usar ritmos característicos do instrumento zabumba e compor uma obra para violão. Essa ideia influenciou a utilização dos materiais compositivos, como forma, harmonia, textura e caráter. O próprio título da composição, *Zabumleiromático*, é a fusão das palavras zabumba, violeiro e idiomático.

### **2.3 Materiais**

A duração da obra *Zabumleiromático* é de 3:15 min. O andamento é Moderato, semínima = 84. A métrica é quaternária (4/4).

Quanto à forma, para Schoenberg, ela está relacionada ao número de partes de uma obra. Esteticamente ela está organizada e funciona como um organismo vivo. Sem isso, segundo ele, a música seria ininteligível. Ademais, os requisitos básicos que contribuem à criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: o todo da obra deve estar baseado nas relações internas e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. (1996, p. 27) Aplicamos esse conceito de Schoenberg em *Zabumleiromático* da seguinte maneira: nas relações internas fizemos uso de células rítmicas que se conectaram por toda a obra. A seguir apresentamos o esquema das seções da obra.

<b>Introdução</b>	<b>/:A:/</b>	<b>/:B:/</b>	<b>Ponte</b>	<b>C</b>	<b>Introdução</b>	<b>/:Coda:/</b>
-------------------	--------------	--------------	--------------	----------	-------------------	-----------------

Figura 6: Esquema das seções da obra. Fonte: O autor

Quanto ao material rítmico, utilizamos a célula do zabumba (ROCCA, 1986, p. 38), mostrada na figura 2.



Figura 2: Grafia musical da célula rítmica do zabumba autêntico com destaque para o uso das mãos direita e esquerda. Fonte: ROCCA (1988, p. 38)

O ritmo grafado da figura 2, zabumba autêntico, foi usado na Seção A (cc. 9, 11, 13 e 15), na Seção B (cc. 17, 19, 21, 22 e 23), na Ponte (cc. 26, 28, 30 e 32) e na Coda (cc. compassos 43 e 45). (Cf. respectivamente, figuras 1a, 1b, 1c e 1d.)

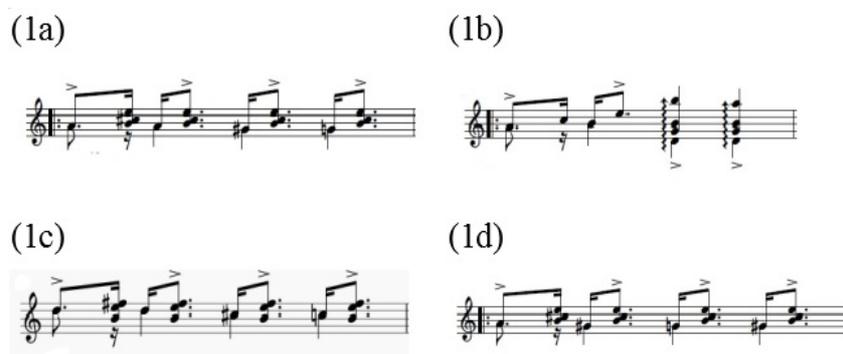

 Figura 3: Exemplos musicais grafados usados em *Zabumleiromático*. Fonte: O autor


Figura 4: Grafia musical da célula rítmica do zabumba industrializado com indicação do uso da vareta. Fonte: ROCCA (1988, p. 38)

O ritmo grafado da figura 4, zabumba industrializado, foi usado na Introdução na sua totalidade, ou seja, do compasso 01 ao 08.


 Figura 5: Exemplo musical grafado usado no primeiro compasso da Introdução de *Zabumleiromático*. Fonte: O autor

## 2.4 Técnicas

Nesta seção abordaremos a transferência idiomática, que trata de transferir o idioma de um instrumento para outro. Abordaremos as variações aplicadas na obra e também sobre critérios aplicados sobre a mão direita e esquerda do violonista.

### 2.4.1 Transferência idiomática

Utilizamos a técnica da transferência idiomática. (Essa técnica é oriunda de notas de aulas e de comunicação pessoal com o prof. Alexandre Reche e Silva.) Ela faz uso de células rítmicas do zabumba e as transfere para a escrita do violão. Similarmente, Pereira buscou em ritmos praticados por percussionistas, o que ele chama de "tradução para a linguagem violonística". Ele adaptou para violão as expressões particulares de uma variedade de ritmos praticados pelos percussionistas. (2007, p. 6) Segundo Menegatti 2012, O zabumba, além de designar o nome de um instrumento da categoria dos membranofones, também significa um conjunto instrumental formado por flautas tradicionais e percussão. Segundo Rocca (1998), zabumba

é um pequeno Bombo. Ele tem dois tipos: o autêntico, que tem as peles puxadas por cordas e o industrializado que tem as peles puxadas por um mecanismo de metal. O autêntico, que é tocado na bateadeira por uma maceta ou por uma maceta e uma baqueta de Surdo. É usado no Maracatu (e outros); o industrializado que é tocado na bateadeira por uma maceta e na resposta por uma vareta é muito usado nos forrós.

O emprego de uma determinada célula rítmica oriunda de um instrumento de percussão de altura indefinida providencia uma sequência de ataques. Esses ataques podem então ser sincronizados com uma lista de alturas, em um instrumento de altura definida. (Os materiais resultantes do emprego desta técnica foram exemplificados na relação estabelecida entre as figuras 1 e 2, oriundos da célula do zabumba autêntico, e entre as figuras 3 e 4, do zabumba industrializado).

### 2.4.2 Variação

Mostramos os motivos básicos da composição na figura 7. (O motivo 1 encontra-se no compasso 01. O motivo 2 encontra-se no compasso 09 e o motivo 3 encontra-se no compasso 34 da composição.)

Motivo 1	Motivo 2	Motivo 3
		

Figura 7: Exemplos musicais grafados dos motivos básicos. Fonte: O autor

Os motivos apresentados foram usados no intuito de se tornarem novidades nos diferentes locais da obra. Essa aplicação garante o fluxo da composição, faz com que a mesma não fique entediante, podendo manter o ouvinte mais atento ao discurso musical. Segundo Belkin,

se o fluxo da peça não oferece novidade, a música é chata; Se houver muitos ajustes, as discontinuidades romperão a coerência do trabalho. O primeiro e mais fundamental problema do compositor é, portanto, garantir o fluxo global da peça, do início ao fim. No entanto, o grau de novidade deve ser variado em diferentes pontos. (BELKIN, 2008, p. 9, tradução nossa)

Portanto, optamos por não fazer muitos ajustes para não comprometer a coerência da obra. Tendo dito isto, passaremos a discorrer sobre as variações que foram utilizadas nos motivos básicos de *Zabumleiromático*.

(1) No tocante à intensidade, as mudanças gradativas vão de *mf* ao *p*. O intérprete da obra, Fernando Batista, durante o primeiro encontro com o compositor para mostrar o resultado de seus estudos, sugeriu contrastes de dinâmicas nas seções da obra que prescreviam repetição literal. As dinâmicas empregadas foram: *mf* na Introdução, *mp* nas seções seguintes e, nas repetições por ritornello, sugeriu *p*, almejando o contraste para quebra de monotonia.

(2) Quanto à altura há ocorrência de transposições. As variações na harmonia são mudança de modo e modulação.

(3) Existe emprego de cromatismo na obra, na forma de uma linha melódica descendente. Além de orientar a construção dos acordes, nos serviu para dar sentido e conexão. Isso aparece pela primeira vez na composição na Seção A (cc. 9 a 11), posteriormente transposta (cc. 13 a 15) nessa mesma seção. Ele reaparece na Ponte (cc. 26 a 32), por toda a Seção C e fragmentada na Coda (cc. 43 e 45).

### 2.4.3 Técnica violonística

Doravante descreveremos aspectos da linguagem do violão que serviram de influência ao processo compositivo de *Zabumleiromático*. Do idioma violonístico buscamos (1) a utilização da posição da mão esquerda na construção de acordes e (2) da mão direita nos ataques prescritos pelas células rítmicas escolhidas (como material compositivo). Bream (1957) e Peñaranda (2001) ratificam essa linha de recursos idiomáticos do violão.

A posição da mão esquerda foi orientada por uma linha melódica cromática descendente para construção dos acordes. Para isso, se experimentou acordes e estruturas sonoras *in loco*. Foram avaliadas as possibilidades de aberturas de mão esquerda que não demandassem um acúmulo excessivo de tensão muscular.

Com relação à mecânica da mão direita, as possibilidades também foram experimentadas e decididas arbitrariamente. Foram utilizados arpejos, intercalando cordas soltas e presas, "um dos recursos mais idiomáticos e eficazes do instrumento". (PEÑARANDA, 2001, p. 9) Isso visou contribuir para uma maior riqueza da sonoridade. Bream (1957) "recomenda o uso de cordas soltas para aproveitar a ressonância idiomática do instrumento. Sugere condensar acordes plaqués em três ou no máximo quatro notas". (BREAM apud PEÑARANDA, 2001, p. 16)

### **2.5 Metas**

No tocante a esta instância nenhuma informação pôde ser relatada. O modelo de SILVA (2010) divide essa instância em Propósitos e Medidas (e as formas pelas quais estas últimas são acessadas). No geral, as metas compositivas da obra não foram explicitamente planejadas. Elas decorreram do uso do desenho formal, preenchido pelo conteúdo resultante da técnica violonística e da transferência idiomática, aplicadas sobre materiais compositivos, como ritmo e harmonia.

### **2.6 Resultados**

Como resultados elencamos (1) a elaboração da partitura de *Zabuleiromático* para violão solo; (2) a descrição sucinta do processo criativo, na forma do presente memorial (que pode também vir a auxiliar futuros intérpretes da obra) e (3) a apresentação (e gravação em vídeo) da obra, estreada em 08 de dezembro de 2017, às 19:00 hs, no auditório do Museu Câmara Cascudo da UFRN, por Fernando Batista.

## **3 Comentários conclusivos**

Dentre as reflexões que esse trabalho levanta, destacamos (1) a utilização do princípio da analogia, sob a forma técnica da transferência idiomática e (2) o emprego do modelo de acompanhamento do processo (SILVA, 2010) para elaboração de seu memorial. Inadvertidamente, poderia ser detectada uma aparente ambiguidade entre princípio, ideia, técnica e material, no processo da referida composição. Não obstante, um conteúdo também pode ser instanciado em diferentes locais no modelo. Isso certamente traz um desafio adicional ao processo de composição e/ou de seu relato. O modelo serviu de baliza para a percepção de que um conteúdo ora transita por esta, ora por aquela instância. Essa ligação entre conteúdos se fez tão estreita que foi com base na exposição diagramática do modelo de Silva (2010) que desambiguamos as possibilidades de organizá-los. No caso em tela, lançamos mão de uma analogia que, enquanto princípio, figurava apenas como um critério.



Esse critério teve que se conectar com uma operação para que gerasse, um resultado de fato (outrora apenas concebido, idealizado), através de operações sobre insumos.

## Referências

BELKIN, Alan. 2008. A Practical Guide to Musical Composition. Disponível em: <<https://www.dolmetsch.com/form.pdf>>. Acesso em: 12 Jun. 2018.

BREAM, Juliam. “How to write for the guitar.” Score N°19 (1957): pp. 19-26.

MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. Zabumbas do sertão baiano – aspectos musicais do conjunto de Bendegó do povoado de Canudos Velho, Bahia. I Jornada academica discente PPGMUS/USP. 2012. Disponível em: <[http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/bruno\\_menegatti-mus\\_etno.pdf](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/bruno_menegatti-mus_etno.pdf)>. Acesso em: 15 Jun. 2018.

PEREIRA, Marco. Ritmos Brasileiros para Violão. 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PEÑARANDA, M. E. U. Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores não Violonistas. 2001. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

ROCCA, Edgard. Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão: com adaptação para bateria. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical [1937-48]. São Paulo: EDUSP, 1993.

SILVA, Alexandre Reche. Propondo um modelo para acompanhamento do processo composicional. Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 1, p. 11-28, Salvador, BA, 2010. Disponível em <[https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/1/3091/1/2010Art\\_Propondo%20um%20modelo\\_AlexandreRS.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/1/3091/1/2010Art_Propondo%20um%20modelo_AlexandreRS.pdf)>. Acesso em: 15 Jun. 2018

SILVA, A. R.; MORAIS JUNIOR, A. C. Ensaios sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos. Natal: EDUFRN, 2016. p. 254-279.

ZBIKOWSKI, Lawrence. 2002. Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. AMS Studies in Music, New York: Oxford University Press.