

Escutando a dança-frevo: a composição de frevo de rua a partir da improvisação do passista

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Práticas em Pesquisa Artística: metodologias, epistemes e poéticas

Rodolfo Pereira dos Santos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
rodolfomoenda@gmail.com

Resumo. Este trabalho integra minha pesquisa de doutorado em andamento, desenvolvida nos moldes da investigação artística, que busca compreender como se dá a composição de frevos de rua inspirados nos movimentos corporais da dança-frevo. Evidencia-se, neste gênero, desde sua gênese, uma interação criativa entre compositor e dançarino (passista), em que música e dança se influenciam historicamente (Oliveira, 1971). Assumo como premissa a existência efetiva desse diálogo entre as duas formas de arte e proponho uma metodologia pessoal de criação, construída a partir da observação participante realizada. Apresento o conceito de *fricção rítmico-gestual* como forma de pensar a gestualidade do passista que se afasta da fraseologia tradicional do frevo e, ao ser incorporada, enseja novas possibilidades sonoras no que denomino *processo de frevisação estendido*, baseado no termo *frevisação* proposto por Leonardo Saldanha (2008). Na abordagem desenvolvida, utilizo o vocabulário presente nas ferramentas de análise da música eletroacústica — especialmente a espectromorfologia de Denis Smalley (1986, 1997) e os termos das Unidades Semióticas Temporais (MIM¹) — para construir premissas-guias na elaboração de gestos musicais inferidos a partir dos movimentos dançados. Apresento, ainda, a realização de um experimento composicional que demonstra como se dá a materialização e o desenvolvimento desses gestos dando forma à composição, o que se mostrou eficaz do ponto de vista composicional.

Palavras-chave. Pesquisa artística, frevo, gestos musicais, espectromorfologia, UST's.

Title. Listening to frevo dance: the composition of street frevo based on the dancer's improvisation

Abstract. This work is part of my ongoing doctoral research, developed within the framework of artistic investigation, which seeks to understand the composition of street frevos inspired by the body movements of frevo dance. This genre has demonstrated, since its inception, a creative interaction between composer and dancer (passista), in which music and dance have historically influenced each other (Oliveira, 1971). I assume as a premise the effective existence of this dialogue between the two art forms and propose a personal creative methodology, built on participant observation. I present the concept of *rhythmic-gestural friction* as a way of thinking about the passista's gestures, which departs from the

¹ Laboratório de Música e Informática de Marseille.



traditional frevo phraseology and, when incorporated, gives rise to new sonic possibilities in what I call the *extended frevisação process*, based on the term *frevisação* proposed by Leonardo Saldanha (2008). In this approach, I use the vocabulary found in electroacoustic music analysis tools — especially spectromorphology proposed by Denis Smalley (1986, 1997) and the terms of Temporal Semiotic Units (TSU) — to construct guiding premises for the development of musical gestures inferred from dance movements. I also present a compositional experiment that demonstrates how these gestures materialize and develop, shaping the composition, which proved compositionally effective.

Keywords. Artistic research, frevo, musical gestures, spectromorphology, UST's.

Introdução

Este artigo apresenta um recorte da minha pesquisa de doutorado em andamento, parte do desejo de compreender como movimentos corporais do passista podem ser incorporados na composição de frevos de rua. Embora se reconheça a influência mútua entre música e dança no frevo (Oliveira, 1971), pouco se tem debatido sobre como essa relação se manifesta no processo criativo.

A investigação artística desenvolvida parte dessas questões, orientada pela ciência reflexiva proposta por Burawoy (2014), que valoriza a intersubjetividade entre observador e participante, aproximando teoria e prática. A escuta das experiências no campo e o envolvimento com os participantes moldaram o percurso investigativo que foi tomando um rumo em que a leitura passou a ser conduzida pelo próprio objeto, assumindo o risco do envolvimento (Sodré, 1998), permitindo-me tomar partido da realidade interpretada e me utilizando disso como elemento propulsor à criação. Deste modo, descrente de uma interação “pouco invasiva” como sugerem López-Cano e San Cristóbal (2014). Sob essa perspectiva, a pesquisa artística emerge como um campo híbrido de interlocução entre etnomusicologia e composição, tendo como eixo a criação musical. A abordagem assume um caráter de investigação que, além de interagir criticamente com o ambiente estudado, instiga novas reflexões que dialogam com o fazer artístico contemporâneo no universo do frevo.

Um dos pontos centrais da pesquisa é a inferência de que o passista se comporta como mais um componente da orquestração, propondo gestos corporais que dialogam com a música (Vicente, 2015). Esses movimentos, sobretudo os improvisados, estabelecem instantes de sincronia, mas também friccionam com padrões rítmicos consolidados do gênero. Denominei



esse fenômeno de *fricção rítmico-gestual*, a partir do conceito de *fricção de musicalidades* de Piedade (2013) no sentido de tensão entre musicalidades culturais distintas. Além disso, o termo está associado ao conceito de *fricção* de Allan Moore (2012), na medida em que corresponde a uma certa “quebra de normas”.

A proposta parte da compreensão de que a dança pode funcionar como motor composicional. Assim, proponho um processo de *frevisação estendido*, que reconhece a dança como matriz do frevo. Assim, expandindo o conceito de *frevisação* de Leonardo Saldanha (2008), que trata de como o repertório das bandas de música no final do século XIX se transformou em frevo como nós conhecemos hoje, mas sem abordar elementos extramusicais, como a dança, em sua gênese. Essa estratégia se assemelha ao modo como o maxixe integrou dança e música (Carvalho, 2006).

Além das vivências em campo, estudos de autores como Bertissolo (2009, 2013), Haga (2008), Stiefel (2006), Hodgins (1992) e Laguna (2013) subsidiaram o meu entendimento e decisões acerca da estratégia composicional escolhida. A partir dos escritos desses autores, foram apreendidos aspectos sobre a relação entre música e movimento, a relação entre compositores e dançarinos, a comunicação entre músicos e dançarinos e a interação dos dançarinos com a música.

A criação musical desenvolvida nesta pesquisa parte de uma performance dançada registrada em vídeo como insumo principal. Utilizo ferramentas analíticas da música eletroacústica, como a espectromorfologia de Smalley (1986, 1997) e as Unidades Semióticas Temporais (USTs), reposicionadas aqui como suporte à invenção musical, auxiliando na implementação de premissas-guias para construção de gestos musicais a partir da segmentação de movimentos propostos na dança. O gesto musical é compreendido como fenômeno expressivo, energético, temporal (Hatten, 2004; Wishart, 2019; Sullivan, 1984) e com caráter complexo e imprevisível (Puig, 2014). De forma semelhante à pesquisa de Dignart (2007), adoto o gesto musical como princípio estruturador na composição. Esta abordagem contrasta com a praxe composicional no frevo, que costuma se apoiar em recursos da linguagem tonal, como desenvolvimento motivico, contraponto e harmonia funcional (Mendes, 2017, 2019; Santos; Mendes, 2019).

Neste artigo, apresento as etapas do processo criativo, desde a performance até a partitura, passando pela definição do vocabulário composicional utilizado e pelo papel do gesto

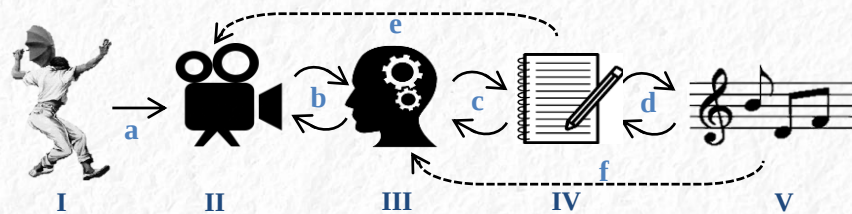


musical na abordagem proposta. A obra *O frevo de Alisson 1* exemplifica o percurso metodológico e artístico aqui exposto.

Etapas do processo criativo

As etapas do processo criativo desde a concepção e performance da dança, até a notação da composição, são apresentadas no esquemático da Figura 1.

Figura 1 – Etapas do processo criativo



Fonte: Elaborado pelo autor

A dança é performada (I) de forma livre, com movimentos previamente coreografados ou improvisados pelo dançarino². Também livremente se decide a posição e perspectiva da performance (a), sem discussão prévia sobre a forma de apresentação. Os movimentos são registrados em vídeo (II) e disponibilizados. O compositor (III), então, observa atentamente, identifica gestos de interesse e os segmenta. A partir de análises repetidas (b), e com base no conceito de inacabamento (Salles, 2011), definem-se os marcos primários (Mp) e secundários (Ms). Cada Mp marca um encontro síncrono entre música e dança, estimando-se que tais ataques estejam alinhados a características fraseológicas do frevo. A partir disso, cada gesto é subdividido nos microgestos que o constituem, aprofundando a percepção dos pontos de sincronismo entre música e movimento. Os marcos secundários são pontos facultativos de sincronismo entre música e dança, propostos para registrar possíveis motivos rítmicos. Essa segmentação se aproxima da ideia de escala de tempo em Godøy e Leman (2010), que

² A música executada durante a performance da dança não é utilizada. Contudo, a nova composição atua como um palimpsesto sonoro: carrega vestígios da música original, mas reinterpretados, fragmentados ou transformados pela mediação da dança, podendo revelar conexões sutis em linhas melódicas, rítmicas ou texturais.

distinguem níveis micro, meso e macro, localizando os gestos no nível meso — que abrange rítmica, textura, timbre, harmonia, melodia etc. No meu caso, o nível micro pode chegar a arquétipos como ataque-decaimento (Smalley, 1986), e o macro abrange gestos compostos.

Com os gestos selecionados, inicia-se a geração espontânea de ideias a partir dos movimentos. Essa etapa (IV) começa com a construção de representações gráficas, somadas aos termos extraídos do vocabulário gestual, formando o fluxo (c). O macroprocesso (e) implica retorno ao vídeo (II). A etapa (V) é alcançada a partir das premissas anteriores, via macroprocesso (d), cujos fluxos orientam a escrita da partitura. O fluxo (f), por sua vez, representa o retorno à etapa (III) em um processo de retroalimentação avaliativa.

A busca por um vocabulário

Definida a estratégia de adotar o pensamento gestual na composição, surgiu a necessidade de um vocabulário que possibilitasse um direcionamento pragmático ao processo criativo. A construção de gestos e sua articulação na forma musical exigiam uma abordagem que evitasse incursões técnicas no universo da dança, pois estas extrapolariam o escopo da pesquisa e comprometeriam sua viabilidade. Além disso, a escassez de vocabulário específico para a composição musical tornava importante recorrer a conceitos já ligados ao campo da música, tornando essa escolha também um gesto reflexivo.

O surgimento da música eletroacústica impulsionou o desenvolvimento de ferramentas analíticas voltadas à escuta e descrição de obras não pautadas pela linguagem tonal tradicional. O uso dessas ferramentas como base para processos criativos — e não apenas analíticos — constitui um dos núcleos desta pesquisa. Silvio Ferraz define como “análise viva” (Ferraz, 2014, p. 2), aquela que nasce dos próprios problemas colocados pela música, e é nesse espírito que se adota aqui o ferramental desenvolvido no campo da música eletroacústica. Embora este estudo não esteja circunscrito a esse tipo de música, ele busca responder a desafios composicionais com o apoio de conceitos que emergiram dessa prática. Uma vez que nela há uma concentração nos sons na tentativa de descrevê-los (Gubernikoff, 2007), sua utilização se adequa a intenção de construir, a partir de seus termos, premissas-guias de um gesto musical.



Smalley (1986), a partir da influência de Schaeffer (2003), propôs a espectromorfologia como ferramenta para descrever a experiência auditiva em termos de espectro e morfologia. Ainda que não tenha formulado uma teoria composicional, Smalley reconhece que sua terminologia pode afetar o pensamento criativo dos compositores. O autor reforça que não se trata de uma teoria ou método composicional, o que se verifica mais diretamente a partir das proposições de Manuella Blackburn (2009, 2011). No entanto, acerca do seu uso na composição, Smalley (1997) destaca que, embora a espectromorfologia não seja uma teoria composicional, ela pode influenciar o processo criativo, pois ao conscientizar o compositor sobre conceitos e termos para descrever sons, direciona seu pensamento composicional. Ele próprio reconhece ter sido influenciado por isso.

Aproximo esse vocabulário e o universo do frevo justamente porque, historicamente, muitos frevos foram compostos sem conhecimento técnico da dança-frevo. O olhar do compositor, portanto, não é o de um coreógrafo, mas de alguém sensível aos gestos e dinâmicas corporais observadas. Assim, o uso da espectromorfologia neste contexto contribui para nomear, qualificar e articular musicalmente essas percepções gestuais. Em especial, as funções estruturais, com os conceitos e seus respectivos termos de início (*onset*), corpo (*continuants*) e terminação (*terminations*) organizam os gestos segundo sua evolução temporal. Essa taxonomia é aplicada tanto a sons pontuais como a estruturas mais amplas, moldando formas expressivas com base em parâmetros como contorno melódico, timbre e densidade. A tipologia de movimento também se mostra útil, ainda que alguns de seus termos sejam menos aplicáveis à música instrumental, a menos que haja um trabalho de espacialização. É importante notar que a tipologia de movimento influencia nossa percepção sobre funções estruturais e seu contexto na música. Juntas são capazes de descrever o gesto em suas partes e como intenção de movimento global³.

Complementarmente, adoto nesta pesquisa as Unidades Semióticas Temporais (USTs), formuladas no contexto da música eletroacústica como resposta à limitação das ferramentas analíticas tradicionais. As USTs trazem uma dimensão semântica à escuta e à composição, ancoradas em teorias da psicologia, semiótica e análise musical. Diferem da abordagem morfológica de Schaeffer (2003) ao incluir o significado temporal dos sons em sua

³ Opto por não listar neste texto os termos contidos nas ferramentas de análise mencionadas, para deixar o trabalho mais conciso. Recomendo o acesso às referências citadas para detalhes sobre os termos e suas descrições.



descrição. Segundo Hautbois (2010), trata-se de segmentos musicais que possuem significado temporal devido à sua organização morfológica e cinética. As USTs transcendem barreiras culturais ou estilísticas por se basearem em analogias com movimentos naturais (Alcázar, 2014). François Delalande (1996, apud Zampranha, 2005) propõe que as USTs sejam compreendidas como gestos dotados de significados temporais específicos, expandindo o conceito de gesto musical para além das emoções, e ressaltando sua contribuição estrutural à obra musical quando considerado desde o processo composicional. Na pesquisa aqui apresentada, as USTs são associadas aos microgestos, adicionando insumos às premissas-guias que irão compor. Sua utilização amplia o alcance da espectromorfologia ao considerar tanto o aspecto expressivo quanto estrutural dos gestos. Ainda que sua aplicação direta à dança seja limitada — devido à natureza física e mecânica do movimento corporal —, no processo composicional é possível considerar o gesto dançado como propulsor de sentido musical, permitindo a incorporação do corpo como articulador da invenção.

Gesto musical e a abordagem

O conceito de gesto musical se desenvolveu ao longo das últimas décadas por meio de diversas abordagens, focando em expressividade, estrutura e cognição na música. Ele é geralmente compreendido como uma unidade significativa que conecta o corpo e o som, refletindo tanto intenções expressivas quanto aspectos perceptivos e cognitivos.

Gestos musicais são comumente discutidos usando ferramentas e definições da teoria das metáforas conceituais e da ciência cognitiva. Dessa maneira, define-se o gesto musical como um fenômeno cognitivo, o que implicaria que, enquanto pensamento musical, estariam diretamente ligados a uma experiência corporal. Desde um dos escritos mais influentes de Lidov (2005), passando por Hatten (2004), Smalley (1986, 1997) e muitos outros, a pesquisa envolvendo gestos musicais vem se mostrando promissora, inclusive para o campo da Composição. Para este trabalho, uma vez que tomo a “entidade” *gesto musical* como abstração inicialmente imaginada (idealizada), atenho-me a uma conceituação do som enquanto gesto. Gritten e King (2006) sinalizam que para que o som se torne gesto, deve-se tomá-lo intencionalmente pelo intérprete. Parto da premissa que a composição intenciona



primeiramente a construção de um gesto musical como tal. Além disso, penso o gesto como uma totalidade, onde um ou mais elementos sonoros são reunidos em movimento (Sullivan, 1984).

Tendo os gestos corporais da dança-frevo como matéria-prima e uma abordagem pessoal mais ligada ao gesto musical, meu caminho de busca se afasta de um pensamento musical estruturado primordialmente por alturas. Isso se aproxima do uso de estruturas específicas diferentes da estrutura de alturas (Schaeffer, 2003). Gestos musicais são comumente associados aos movimentos corporais que atuam na produção sonora (Godøy, 2008), como no caso de instrumentistas, regentes etc. Existem também os movimentos (gestos) que funcionam como reação à percepção sonora, como nos dançarinos e ouvintes. Aqui, contudo, o gesto musical é entendido sem a necessidade de estar atrelado a uma fonte sonora. Trata-se de um conceito musical abstrato, idealizado enquanto movimento, direção, energia, timbre, conteúdo espectral e textura. Deve-se observar ainda que essa entidade sonora abstrata, que não possui ligação direta com uma ação corporal, é inspirada em movimentos físicos dos dançarinos. Este é um ponto importante. Aqui, o gesto pensado sem uma ligação de causalidade é construído a partir dos movimentos de outrem.

Portanto, o gesto musical idealizado seria uma meta para a construção do trecho musical, algo para o qual o intento de compor é direcionado. Isso porque, nesta abordagem, o gesto musical nasce dessa abstração enquanto som almejado, que sofre distorções à medida que vai sendo implementado em termos de premissas e, depois, na escrita. Concretizado e executado, o gesto musical retorna à definição de Daniel Puig (2014) como possível resultado de um processo criativo em estado de inacabamento (Salles, 2011).

Nesta abordagem, timbre e textura resultam dos processos adotados ou de decisões composicionais que podem não envolver diretamente a construção de premissas para o gesto musical. Essa simplificação reflete o caráter inicial da investigação. Denis Smalley (1997) identifica características fundamentais de processos composicionais que tomam o gesto como princípio estruturante. Para o autor, essa concepção envolve um impulso direcional no tempo, em que a progressão entre objetivos na estrutura musical é orientada pela energia do movimento, manifestada por transformações espectrais e morfológicas. Nesse contexto, a música gestual é caracterizada por senso de avanço, linearidade e narratividade. A ideia de objetivos em Smalley é utilizada aqui como ponto de apoio de frases, ataques e antecipações,



de forma que cada gesto leve de um ponto a outro em um caminho de variação de energia no tempo, específico e coerente com as premissas adotadas.

O gesto idealizado se configura como ponto de partida para a geração de ideias no meu processo criativo. Sua concepção ocorre desde as primeiras observações da dança.

Contudo, dadas minhas limitações em termos de formulação imagética da música, esse gesto mental (Zagonel, 1992) ou gesto figurativo (Delalande, 1988) se apresenta com contornos difusos, pouco claros e em constante variação. Com frequência, no processo de formatação das premissas, tanto gráficas quanto por meio dos termos do vocabulário, notei que, no momento de registro nos meus “diários de bordo”, havia a percepção de uma negociação entre as premissas propostas e a idealização ainda amorfa do gesto. Esse diálogo interno resultava em uma espécie de modelagem mental, que me ajudava a ter mais clareza sobre os insumos utilizados na escrita da partitura. Nesse sentido, a abordagem se alinha às perspectivas de Godøy e Jørgensen (2010), que propõem a hipótese de que o imaginário motor, ou a visualização de gestos, pode agir como "disparador" eficiente para imagens auditivas.

Para dar forma à composição como um todo, o material de um único vídeo não era suficiente. Optei, então, por desenvolver gestualmente os gestos já construídos. Desenvolver esse material, sob a perspectiva do gesto, implica em pensamento distinto do motivico. Trata-se de tomar uma unidade gestual, conferindo unidade à obra com outros artifícios.

Ao longo do processo criativo, percebi a importância de estabelecer premissas claras como ponto de partida para a composição. A descrição dos gestos por meio do vocabulário das ferramentas de análise da música eletroacústica, aliada à representação gráfica dos gestos idealizados, mostrou-se um guia eficaz.

A Figura 2 apresenta um exemplo de um gesto representado graficamente.

Figura 2: Representação gráfica possível de um gesto musical idealizado

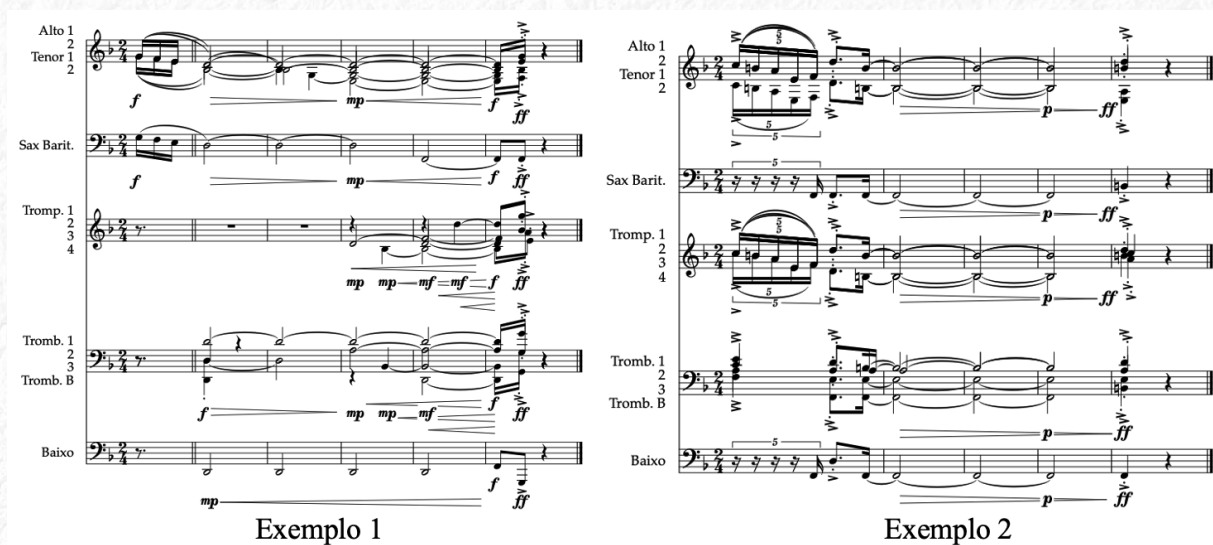


Fonte: Elaborado pelo autor



A representação gráfica do gesto pode nos indicar um início de movimento sem acentuações e certo prolongamento na sequência com um contorno suave. As linhas, hora podem ser vistas como caráter energético no tempo, hora com uma sugestão de contorno. Deste modo, tem-se como possibilidade, inferir que o gesto terminaria com uma acentuação mais forte e aguda, com uma maior energia. A Figura 3 apresenta dois exemplos de desenvolvimento gestual de um gesto escrito para *big band* que poderiam ser descritos por essa representação gráfica.

Figura 3: Exemplos de desenvolvimento gestual



Exemplo 1

Exemplo 2

Fonte: Elaborado pelo autor

Observa-se que o desenvolvimento gestual, uma vez que não se liga à duração e altura das notas, possibilita certa flexibilidade e foco no movimento, no contorno e no caráter energético, não se tratando de um desenvolvimento em termos de aumento rítmico ou diminuição. Em certa medida, proponho, associando aos movimentos do dançarino, uma espécie de desenvolvimento da coreografia do trecho que se transmuta em gesto.

Experimento composicional

O experimento a seguir representa bem a fase de desenvolvimento da pesquisa em termos de processo criativo, onde o foco na composição de gestos musicais já havia sido



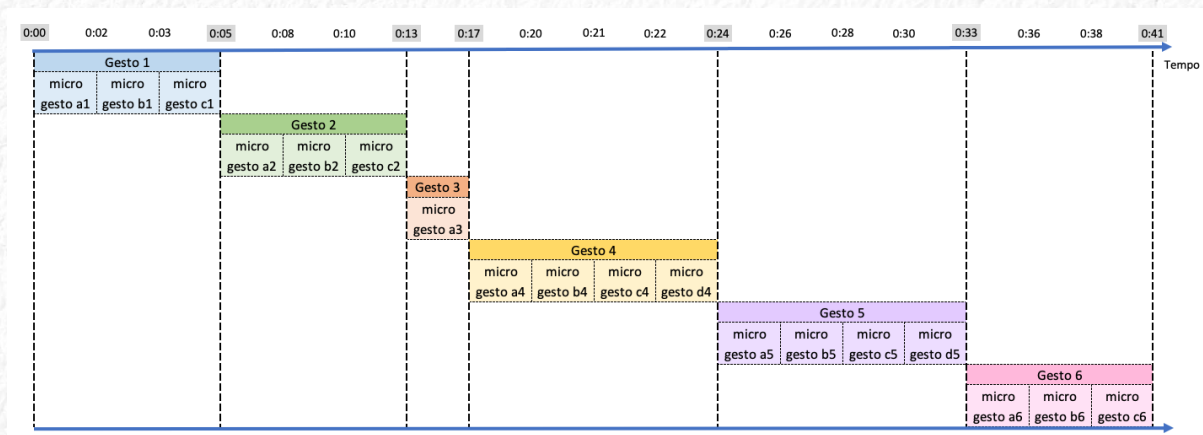
vencido. Deste modo, concentrei-me em dar prosseguimento e unidade a uma composição como um todo.

Nos primeiros experimentos composicionais realizados, alguns aspectos dentro do processo foram intencionalmente destacados como forma de teste do processo.

- Todos os macro e micro gestos foram segmentados e elencados para utilização na composição;
- Os gestos foram adaptados para frases de quatro compassos;
- Como direcionador, houve a intenção de manter-me o mais fiel possível às premissas propostas para cada gesto;
- Foi intencionado utilizar o maior número dos gestos segmentados;
- Sempre que possível, tentei utilizar as sequências de movimento conforme apresentadas no vídeo;

A Figura 4 apresenta um diagrama de como se situam no vídeo⁴ os gestos segmentados no tempo do experimento em questão.

Figura 4: O frevo de Alisson 1 – Segmentação dos gestos



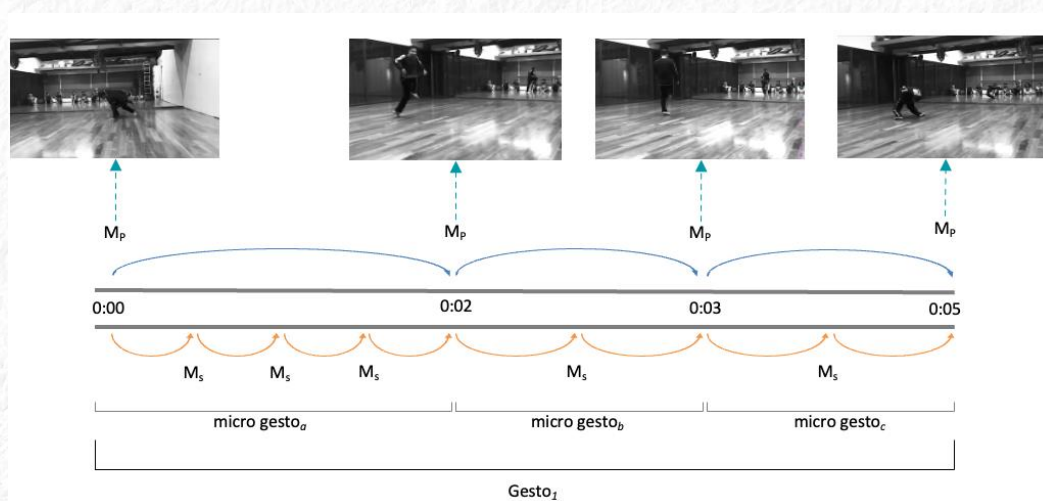
Fonte: Elaborado pelo autor

⁴ O vídeo original, seguido da edição explicativa acerca da segmentação dos gestos pode ser acesso através do link: https://drive.google.com/file/d/1WpGOT65F13RhUeVRvvY9GecmsrVhd6m7/view?usp=share_link

Gesto 1

O gesto 1 começa com pequenos passos de Alisson, que na sequência, desliza sobre o chão, salta rapidamente, gira o corpo, acentuando os movimentos duas vezes, e flexiona o tronco para trás⁵. Na Figura 5 apresento o esquemático para a segmentação do gesto 1, com sua composição em termos de marcos primários e secundários, bem como a subdivisão e micro gestos.

Figura 5: O frevo de Alisson 1 – Composição do gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor

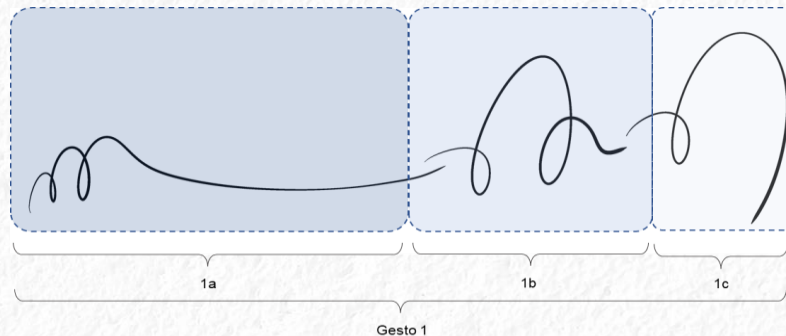
O primeiro marco primário foi atribuído ao instante em que Alisson começa a sua performance. Este marco também delimita o início do micro gesto a_1 . Em seguida, identifiquei três marcos secundários, que fazem referências aos passos dados antes do início do movimento de deslizar sobre o chão. O segundo marco primário foi identificado como o salto repentino no instante 0:02s. Este marco delimita o início do micro gesto b_1 . Posteriormente um passo dado com ênfase no início do giro foi identificado como marco secundário. O terceiro marco primário que delimita o início do micro gesto c_1 , foi atribuído ao instante em que o dançarino levanta o joelho direito de forma acentuada, seguido do momento em que volta a apoiar o pé direito no

⁵ Não há aqui qualquer intenção de precisão em termos de descrição ou de aporte de vocabulário da dança. Descrevo apenas para contextualiza o leitor acerca do meu entendimento dos movimentos, permitindo-me enunciá-lo de forma livre.

chão, mais um marco secundário, até iniciar a flexão do tórax para trás, sendo o quarto e último marco primário.

A Figura 6 apresenta a representação gráfica do gesto em questão com a indicação dos limites entre os microgestos que o compõem.

Figura 6: O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica - Gesto 1



Fonte: Elaborado pelo autor

A próxima etapa é a complementação da descrição através do uso dos termos contidos para início, corpo do gesto e sua terminação. Estas três partes compõem a descrição em termos de funções estruturais do gesto. Em seguida, busco termos que se aproximem do contexto dentro do vocabulário da tipologia do movimento. Por fim, complemento a descrição com o aporte descritivo das UST's. A Tabela 1 apresenta as premissas para cada micro gesto que compõe o gesto musical em questão.

Tabela 1: O frevo de Alisson 1 – Premissas para o Gesto 1

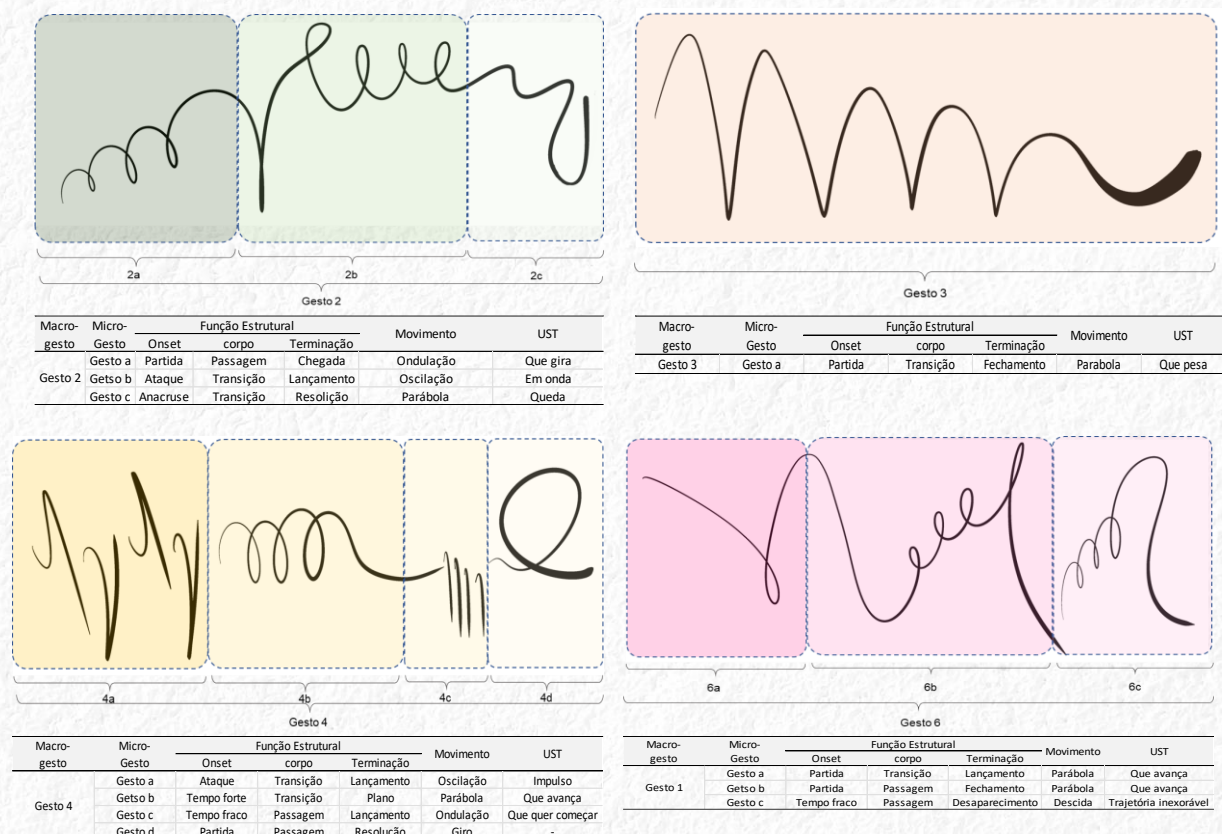
Macro-gesto	Micro-Gesto	Função Estrutural			Movimento	UST
		Onset	corpo	Terminação		
Gesto 1	Gesto a	Partida	Prolongamento	Lançamento	Plano	Alongamento
	Gesto b	Tempo fraco	Transição	Chegada	Subida	Impulso
	Gesto c	Anacruse	Passagem	Chegada	Dilatação	-

Após a proposição inicial do gesto 1, percebi que pouco refleti sobre o encadeamento dos gestos. Com a premissa sempre presente de incorporar ao máximo a sequência de movimentos do dançarino, o sequenciamento de gesto conforme a dança se mostrou complexo. Percebi que os gestos, a despeito de serem adjacentes, poderiam não “funcionar” juntos

musicalmente. Isto poderia ser um reflexo direto da segmentação, bem como da quebra de frase nos movimentos do passista. Dessa maneira após um longo período trabalhando em diversas formas de propor o gesto 1, parti para a abertura do meu horizonte de escolhas dos demais gestos. As escolhas dos gestos musicais adjacentes a serem encadeados, partiram da premissa que a segmentação não seria revista. Dessa forma, a escuta e a avaliação de como soava o gesto escrito, me suscitava ideias que serviam de critérios para a escolha de possíveis gestos adjacentes. Na composição *O frevo de Alisson 1*, o gesto 1 foi seguido do mesmo gesto desenvolvido gestualmente, ao invés de inserir um novo gesto, como poderá ser observado posteriormente na Figura 8.

Os demais gestos foram criados seguindo a mesma metodologia. A Figura 7 apresenta alguns dos demais gestos segmentados a partir do vídeo recebido do bailarino, educador e pesquisador Alisson Lima.

Figura 7: O frevo de Alisson 1 – Representação gráfica – Gestos segmentados



Fonte: Elaborado pelo autor

O encadeamento dos gestos e a composição proposta

A Figura 8 apresenta o resultado final⁶ da composição em termos de forma, gestos e micro gestos utilizados, encadeamento dos gestos e as versões obtidas a partir do desenvolvimento gestual do gesto inicialmente composto.

Figura 8: O frevo de Alisson 1 – Encadeamento dos gestos

Gestos	Gesto 1			Gesto 1.1			Gesto 6			Gesto livre							Gesto 4				Gesto 2								
Micro gestos	micro gesto a1.0	micro gesto b1.0	micro gesto c1.0	micro gesto a1.1	micro gesto b1.1	micro gesto c1.1	micro gesto a6.0	micro gesto b6.0	micro gesto c6.0							micro gesto a1.2	micro gesto a1.3	micro gesto a1.4	micro gesto b1.2	micro gesto b1.3	micro gesto a1.4	micro gesto a4.0	micro gesto b4.0	micro gesto c4.0	micro gesto d4.0	micro gesto a2.0	micro gesto b2.0	micro gesto c2.0	micro gesto a1.5
Compasso inicial	1	2	3	4	6	7	9	11	12	13						17	19	22	25	26	27	29	31	34	36	37	40	43	46
Forma	Parte A													Ponte							Parte B							Coda	

Fonte: Elaborado pelo autor

O frevo está composto pelo gesto 1, que inicia a música nos primeiros quatro compassos. Em seguida, apresentam-se outros quatro compassos com o desenvolvimento nomeado de gesto 1.1. A partir do 9º compasso, tem-se o gesto 6 em quatro compassos, seguido de mais quatro compassos em desenvolvimento livre encerrando a parte A com ritornelo.

A ponte foi composta por três diferentes versões do micro gesto *a* (a1.2, a1.3, a1.4), seguidas de três desenvolvimentos para o gesto *b* (b1.2, b1.3, b1.4). A parte B se inicia com o gesto 4 composto em oito compassos. O gesto 2 foi composto de 8 compassos complementando a parte B. Ao final, tem-se a Coda em cinco compassos, composta a partir do desenvolvimento gestual do micro gesto *a*1.0, resultando no *a*1.5.

Considerações finais

A descrição através do vocabulário das ferramentas de análise da música eletroacústica, apesar de certas limitações, soma-se à representação gráfica do gesto idealizado, constituindo-se num ponto de partida eficaz para a criação. Como Carmen Baliero (2016) propõe, os limites são aqui mobilizados como estímulo à invenção.

⁶ https://drive.google.com/file/d/1L7gCuuy9IhGD14WA5oIhBc2YLje0Bk_M/view?usp=share_link

Ao posicionar a pesquisa artística como um espaço de convivência entre etnomusicologia e composição musical, a abordagem assume um caráter de investigação que, além de interagir criticamente com o ambiente estudado, instiga novas reflexões que dialogam com o fazer artístico contemporâneo no universo do frevo.

A partir de uma análise histórica do frevo e de reflexões sobre seu contexto atual, desenvolvi uma abordagem pessoal que busca estreitar a relação entre música e os movimentos improvisados do dançarino(a), apresentando uma forma produtiva de agenciamento do gesto musical no processo criativo. O experimento composicional apresentado demonstra a viabilidade e materialização da metodologia criada para a composição de frevos de rua inspirados na dança-frevo.

Referências

BALIERO, Carmen. *La música en el teatro y otros temas*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2016. 248 p.

BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. Salvador, 2013. 395 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BERTISSOLO, Guilherme. *Po(i)ética em movimento: a Análise Laban de movimento como propulsora de realidades composicionais*. Salvador, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

BLACKBURN, Manuella. Composing from spectromorphological vocabulary: proposed application, pedagogy and metadata. In: ELECTRONIC MUSIC STUDIES CONFERENCE (EMS), 2009, Buenos Aires. Anais... Buenos Aires: EMS Network, 2009.

BLACKBURN, Manuella. The Visual Sound-Shapes of Spectromorphology: An illustrative guide to composition. *Organised Sound*, Cambridge, v. 16, n. 1, p. 5–13, 2011. DOI: 10.1017/S1355771810000385.

BURAWOY, Michael. *Marxismo sociológico: quatro países, quatro décadas, quatro grandes transformações e uma tradição crítica*. Tradução de Marcelo Cizaurre Guirau, Fernando Rogério Jardim. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2014. 348 p.



CARVALHO, José Alberto Lopes Lima. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Campinas, 2006, 170 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

DIGNART, Maria Cecília. *O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas*. Goiânia, 2007, 71 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2007.

FERRAZ, Silvio. Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. In: Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina – ENCOM, 2014, Londrina. Anais... Londrina: UEL, 2014.

GODØY, Rolf Inge; JØRGENSEN, Harald (Org.). *Musical Imagery*. New York: Routledge, 2010. 336 p.

GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge, 2010. 300 p.

GRITTEN, Anthony; KING, Elaine. *Music and Gesture*. Hampshire/Burlington: Ashgate, 2006. 225 p.

GUBERNIKOFF, Carole. Metodologia de Análise Musical Eletroacústica. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11, 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMy11/10/10-Carole-analise.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2022.

HAGA, Erik. *Correspondences Between Music and Body Movement*. 2008, 263 f. Tese (Doutorado em Musicologia). University of Oslo, Oslo, 2008.

HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 338 p.

HAUTBOIS, Xavier. Les Unités Sémiotiques Temporelles: de la sémiotique musicale vers une sémiotique générale du temps dans les arts. In: *Les UST: enjeux pour l'analyse et la recherche. Musimédiane. Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale*, n. 5, 2010. Disponível em: <https://www.musimediane.com/numero5/02SEMIOGENE/>. Acesso em: 20 out. 2022.

HODGINS, Paul. *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance: music, movement, and metaphor*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992. 227 p.

LAGUNA, Alejandro. Revisión de problemas comunicacionales en la clase de técnica de danza observados por un músico de danza. Évora, 2013, 521 f. Tese de doutorado. Instituto de investigação e formação avançada. Universidade de Évora. 2013.

LIDOV, David. *Is Language a Music?* Bloomington: Indiana University Press, 2005. 252 p.



LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTOBAL, Úrsula. *Investigación artística y música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2014. 258 p.

MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando frevo de rua: dicas úteis para orquestra de diferentes formações*. Recife: CEPE, 2017. 262 p.

MENDES, Marcos Ferreira. *Arranjando frevo canção: dicas úteis para orquestra de diferentes formações*. Recife: CEPE, 2019. 364 p.

MOORE, Allan. *Song Means: Analysing and interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012. 383 p.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: CEPE, 1971. 144 p.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, p. 1–23, 2013.

PUIG, Daniel. *Metapadrões Como Ferramenta Para a Composição Musical: Uma Abordagem Pessoal a Partir do Pensamento Sistêmico e dos Estudos da Complexidade*. Rio de Janeiro, 2014, 203 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011. 185 p.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife – A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. Campinas, 2008, 297 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SANTOS, Climério de Oliveira; MENDES, Marcos Ferreira. *Frevo: Transformações ao longo do passo*. 1. ed. Recife: CEPE, 2019. 382 p.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. 2. ed. Madrid: Alianza Música, 2003. 337 p.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan Press, 1986. p. 61–93.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organized Sound*, Cambridge, v. 2, n. 2, p. 107–126, ago. 1997.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 111 p.

SULLIVAN, Mark Valentine. *The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now*. Urbana, 1984. Tese (Doutorado em Música). University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984.



VICENTE, Antônio Vilela; SOUZA, Gilmário Gomes Queiroz de. *Frevo para aprender e ensinar*. Recife: Editora da UFPE, 2015. 154 p.

WISHART, Trevor. *Sobre el arte sonoro*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2019. 1. ed. 413 p.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992. 63 p.

ZAMPRONHA, Edson. Gesture In Contemporary Music – On The Edge Between Sound Materiality And Signification. *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, n. 9, 2005. ISSN: 1697-0101.

