

Dança com Lobos: processos composicionais¹

João Francisco de Souza Corrêa²

Resumo: Este artigo trata do processo composicional da linha instrumental da obra para violão e sons eletroacústicos intitulada *Dança com lobos*. A concepção dos materiais da linha instrumental parte do uso de elementos gestuais retirados da literatura do violão. Estes elementos são condicionados a processos de transformação com o intuito de obter novos materiais. O intento deste artigo é apresentar as correlações intertextuais entre *Dança com Lobos* e obras da literatura violonística, mostrando as fontes utilizadas como material pré-composicional e como elas foram transformadas no decorrer da obra.

Palavras-chave: Violão, Composição, Processo de composição, Repertório.

Abstract: This article discusses the compositional process of the instrumental line in work for guitar and electroacoustic sounds entitled *Dança com Lobos*. The design of materials instrumental line part of the use of gestural elements taken from the literature of the guitar. These elements are conditioned conversion processes in order to obtain new materials. The intent of this article is to present the intertextual correlations between *Dança com Lobos* and works of guitar literature, showing the sources used as material pre-compositional and how they were transformed in the course of work.

Keywords: Guitar, Composition, Compositional Process, Repertoire.

¹ Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012. Curitiba, PR, Brasil.

² Mestre em Música - Processos Criativos, UFPR. Contato: joaofscorrea@hotmail.com

O presente artigo aborda o processo compositivo da linha instrumental da obra para violão e sons eletroacústicos nomeada *Dança com Lobos*.³ Esta obra consiste em uma música eletroacústica mista na qual o violão opera como instrumento principal e os sons eletroacústicos são difundidos através de um suporte fixo. O assunto abordado neste trabalho consiste em um recorte da minha pesquisa de mestrado na qual realizo um trabalho de composição que contempla a inter-relação do violão com sons eletroacústicos.⁴ O principal procedimento composicional da parte instrumental desta pesquisa, e que também será o foco deste artigo, parte do emprego de elementos gestuais extraídos de obras para violão como material compositivo da linha instrumental.

Tal mecanismo composicional advém da observação e coleta de elementos gestuais da literatura para violão, e a partir deles são engendradas transformações, com o intuito de obter novos materiais sonoros para compor.

O critério destas transformações é livre. As transfigurações partem de ideias objetivas que acabam sendo trabalhadas de forma subjetiva. Estas transformações podem ocorrer em menor ou maior escala, e abrangem questões do âmbito técnico, mecânico e estrutural.

Através desse processo de transformação – em que há uma revisão de elementos já presentes que posteriormente são sujeitos à manipulação – busquei promover uma re-exposição do material, tomando como ponto de partida elementos extraídos das seguintes obras: *Estudo n.º 1* de Villa-Lobos, *Elogio de la Danza*, *Danza*, *Del Altiplano* e *El Decameron Negro* de Leo Brouwer, *Sunburst* de Andrew York, *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi e *Descaminhos*⁵, de minha autoria.

Os elementos destas obras foram escolhidos de acordo com empatia e afinidade percebida em suas sonoridades, mecanismos técnicos e gestuais. Nestas obras se observou um feixe de possibilidades possíveis de serem exploradas como um meio ou um caminho, direto ou indireto, no processo da concepção dos sons de *Dança com Lobos*.

Antes de discorrer sobre o processo compositivo da linha estrutural do violão, faz-se necessário explanar sobre algumas questões elementares da obra. Portanto, a seguir é realizada uma breve reflexão macro analítica de *Dança com Lobos* com o intuito de elucidar seus principais aspectos constituintes.

1. Macro Constituição

A estrutura da obra está seccionada em A-A'-B-C-D-E-A''-E'-A-Coda. Estas seções se inter-relacionam e em alguns momentos são interligadas por pequenos segmentos de transição. Destas seções, apenas a D apresenta um grau mais acentuado de contraste, todas as demais partes são caracterizadas pela presença de elementos semelhantes que dão uniformidade à peça.

Na seção A ocorre a apresentação do discurso principal. Ao longo da obra esse discurso sofre variações em diversos parâmetros, embora sempre conserve algumas de suas características básicas.

³ Obra de minha autoria composta entre o período de junho a setembro de 2012.

⁴ Trabalho desenvolvido no curso de pós-graduação de música da Universidade Federal do Paraná, linha de pesquisa Teoria e Criação sob a orientação do professor Dr. Maurício Dottori.

⁵ A obra *Descaminhos* também se inclui no trabalho de mestrado e igualmente se vale deste processo compositivo. Esta obra trata-se de uma composição eletroacústica mista envolvendo violão e os sons eletroacústicos em tempo diferido difundidos em sistema espacial quadrifônico.

Na tabela a seguir podemos vislumbrar alguns dos elementos mais significativos que constituem as seções da obra.

A	[1-14]	Superposição de camadas independentes. Melodia acompanhada. Exposição do tema advindo do Pentacorde (vide a seguir).
A'	[15-21]	Reiteração idêntica dos primeiros seis compassos do A.
B	[22-29]	Desenvolvimento da melodia baseada no sistema do Pentacorde. Variações do padrão de condução do discurso: melodia acompanhada, ligados e campanelas. Presença de elementos do A e do C.
C	[30-50]	Mecanismo em campanelas e ligados. Combinação simétrica de digitação. Repetição sistemática do acorde na progressão harmônica. Últimos doze compassos laboram como ponte para o D. Existência de aspectos do B e D.
D	[51-83]	Reiteração em cada acorde da progressão harmônica. Expansão do padrão de ligados. Citação literal e conseqüente fuga da intenção expressiva do texto inicial.
E	[84-86]	Ligação breve entre as seções. Retomada de elementos iniciais. Padrão de ligados e arpejos conduz o discurso.
A''	[87-95]	Tema inicial provindo do pentacorde transcorre sob uma variação na planificação harmônica.
E'	[96-101]	Padrão harmônico idêntico a primeira transição. Variações no discurso, ritmo e digitação.
A	[102-115]	Reiteração idêntica do A.
Coda	[116-121]	Exposição final dos elementos compilados do A.

Figura 1 – macroestrutura de *Dança com Lobos*.

O material responsável por sugerir elementos para o discurso do violão é um pentacorde formado pelas notas: Fá#, Sol#, Si, Dó# e Mi. Ao longo da obra, estas notas aparecem sob variadas formas. O principal sistema empregado com as notas do pentacorde consiste na utilização da nota Fá# como um baixo pedal, enquanto as demais são acionadas em intervalos harmônicos de quarta justa entre as notas Sol#/Dó# e Si/Mi, em um registro mais agudo.

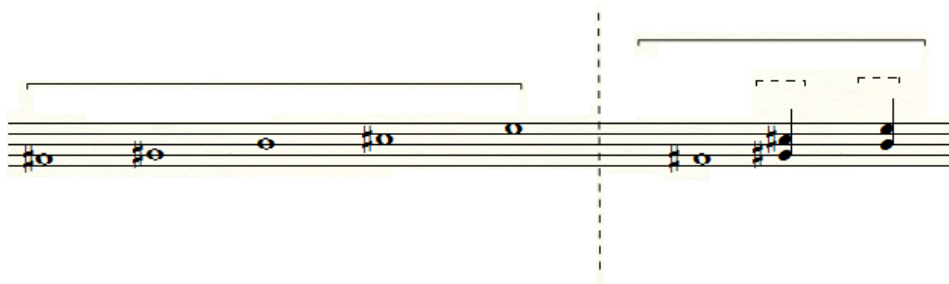


Figura 2 – Pentacorde

Os exemplos a seguir mostram alguns trechos onde há a presença das notas do pentacorde e como elas se dispõem durante o discurso. No exemplo do [1-2] podemos perceber claramente o funcionamento do Fá# como nota pedal, enquanto o movimento das vozes agudas se alterna em intervalos harmônicos de quarta justa. Já no primeiro acorde da obra ocorre a sobreposição de todas as notas do pentacorde. A configuração deste acorde consiste em um Fá#

com sétima, nona e décima primeira com a terça suprimida. No [22] podemos observar a inclusão de notas alheias a este sistema, o que proporciona ao discurso alterações mais discrepantes.



Figura 3 – ocorrências do pentacorde [1-2] e [22] respectivamente.

O plano harmônico da obra se situa em grande parte na tonalidade de Fá# menor. Em alguns pontos determinados há incursões de acordes de empréstimo modal (A.E.M.), geralmente oriundos das tonalidades de Si, maior e menor. Na parte B essas incursões de A.E.M. se intensificam condicionando um longo trecho da seção a uma superfície harmônica em Si menor. Já na parte D, a harmonia figura plena em Dó# menor com presença de acordes de configuração diminuta em progressões paralelas de semitom.⁶

A	A'	B	C	D	E	A''	E'	A	Coda
F#m		Bm F#m G lídio B C#m		C#m	D lídio	F#m	D lídio	F#m	

Figura 4 – Plano macro harmônico.

O quadro anterior mostra a planificação harmônica em sua macro constituição. Os trechos A, A', A'' e Coda de tonalidade Fá# menor apresentam configurações harmônicas distintas em cada seção, apenas o discurso rítmico-melódico é conservado para dar identidade às mesmas. Nos segmentos de transição a postura harmônica assume um caráter modal. Essa conduta sistematizada no modo lídio também se presencia na ponte de ligação da seção C para a D. A parte D apresenta um desvio drástico em relação ao plano harmônico das demais seções. Nesta seção harmônica – oriunda de uma citação literal – a harmonia alcança níveis de tensão elevados que contribuem para a elevação do nível calma-tensão da obra.

A identidade rítmica da obra por vezes evoca diretamente elementos da música popular. Um aspecto constante é a presença da célula rítmica que remete ao gênero Baião. Fundamentalmente na voz grave da linha instrumental, esta célula rítmica aparece durante várias partes da obra e em seções distintas. Esta ação rítmica no baixo acaba atuando como material unificador das seções aumentando a organicidade da obra.

⁶ Este plano harmônico é esmiuçado nas páginas 13, 14 e 15.



Figura 5 – Ritmo da linha do baixo [8], [23] e [72].

A condição rítmica do discurso melódico principal – presente na parte A e variado nas demais seções – opera comumente em plano sincopado. Os exemplos a seguir revelam alguns dos padrões do discurso melódico. Extraídos de quatro trechos distintos, percebemos que a semi-frase inicial (representada pelos círculos) se mantém mais fiel, sofrendo pequenas mudanças, enquanto o final da frase (cercada por quadrados) apresenta maiores variações. A voz mais grave se alterna continuamente ocasionando uma superposição de camadas rítmicas na linha estrutural do violão.



Figura 6 – ritmo da melodia do discurso [1], [87], [104] e [116].

Ao longo da obra o andamento sofre alterações ocasionando várias nuances no *continuum* do tempo. Quase que a cada mudança de seção há uma variação de andamento. O comportamento do andamento alterna-se entre momentos de maior e menor celeridade. O pico de maior velocidade situa-se na parte D, trecho na qual a obra apresenta maior densidade nos eventos.

Este balanceamento do tempo também visa conceber momentos de calma-tensão. Nos períodos em que o andamento está mais acelerado a sonoridade tende a ser mais tensa, e quando há a rarefação, a baixa densidade dos materiais predomina. Logicamente, o andamento é apenas um dos fatores que geram momentos de calma/tensão na obra. Questões como discurso, harmonia, ritmo e textura também foram capitais na criação do balanceamento do fluxo de tensão e repouso.

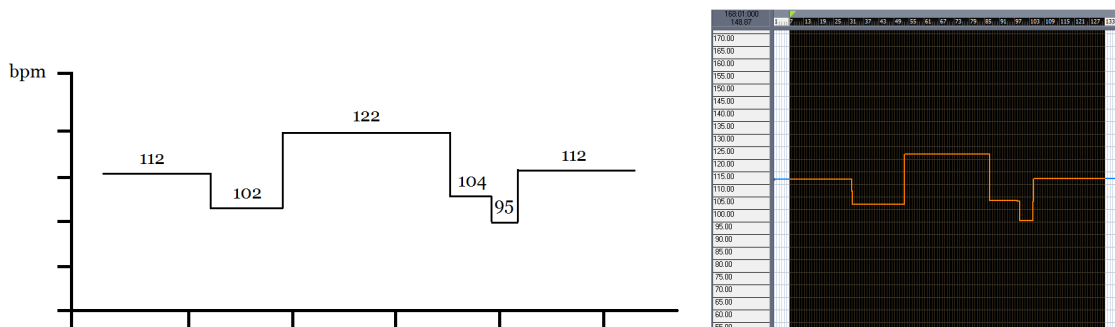


Figura 7 – Gráfico e imagem da pista de tempo.

A Figura 7 nos concede uma exposição do comportamento do andamento. A imagem da direita desvela a conduta do andamento em bpm durante o fluxo no tempo, enquanto que a da esquerda apresenta uma imagem colhida direto do software de edição.⁷

2. Processos Composicionais

A primeira obra a ser destacada é *Koyunbaba* de Carlo Domeniconi. O aspecto extraído desta peça – que acaba figurando como ponto fundamental de todo o processo compositivo – foi a utilização do mesmo modelo de afinação em *Dança com Lobos*.⁸ Em *Koyunbaba*, a maneira como se organiza a afinação das cordas do violão sofre significantes alterações, aumentando a extensão das notas no instrumento com o acréscimo de um tom e meio no registro grave. Esta afinação, que caracteriza o acorde de Dó# menor proporciona uma ampla utilização das cordas soltas.⁹

De acordo com Cumming, ao valer-se desta afinação Domeniconi buscava assemelhar a sonoridade do violão com o baglama, instrumento tradicional da Turquia.¹⁰

Figura 8 – afinação: *Koyunbaba* e *Dança com Lobos*.

A figura anterior mostra lado a lado a maneira como se dispõe na partitura a afinação de ambas as obras. Em *Koyunbaba* a afinação real aponta o acorde de Ré menor (Dó# menor)¹¹ e na *scordatura* a sexta corda está afinada em Ré, enquanto que em *Dança com Lobos* a afinação se dispõe em Dó# menor e a *scordatura* não sofre alterações.

⁷ Software de edição *Sonar 8* da *Cakewalk*.

⁸ A afinação tradicional do violão é estabelecida pela configuração Mi, Si, Sol, Ré, Lá e Mi, enquanto em *Koyunbaba* a afinação consiste em Fá, Ré, Lá, Ré, Lá e Ré.

⁹ A afinação que consta na partitura se estabelece meio tom acima da indicada no texto, em Ré menor. Entretanto, devido à alta tensão provocada pela afinação mais aguda das cordas primas, a maioria das interpretações de *Koyunbaba* – inclusive a do próprio Domeniconi – são executadas na afinação de Dó sustenido menor. Em *Dança com lobos*, também devido ao maior aproveitamento do registro grave, preferiu-se optar pela afinação de Dó sustenido menor.

¹⁰ CUMMING, Danielle. *Led Zeppelin and Carlo Domeniconi: Truth without authenticity?* Faculty of Music, McGill University, Montreal. 2005. Instrumento muito popular na Turquia, o baglama possui sete ou seis cordas agrupadas em duplas. Pode ser afinado de várias maneiras e possui nomes distintos de acordo com a região e tamanho, como baglama, sazi divan, bozuk, cöğür, kopuz irizva, cura, tambura, etc. O baglama assemelha-se fisicamente com o alaúde, e é de natureza acústica. Há também os baglamas elétricos que possuem captadores e podem ser ligados em um amplificador.

¹¹ De acordo com a transposição de meio tom abaixo normalmente realizada.

A primeira seção da obra é concebida de modo distinto em relação aos demais processos aplicados em *Dança com Lobos*.¹² Distinto, porque o procedimento transfigurador ocorre mediante uma experiência de escuta, ao contrário dos outros processos que decorrem de uma concepção mecânica ou estrutural. Esta experiência de escuta ocorreu no recital do violonista Thiago Colombo de Freitas na noite de 04/06/2012 no 4º Festival de Violão da UFRGS em Porto Alegre, que na ocasião executava a obra *Danza Del Altiplano*,¹³ a primeira das três peças Latino Americanas de Leo Brouwer. Nesta ocasião, a sonoridade impactante da execução do início da obra me chamou a atenção e a impressão que tive desta experiência implicou na concepção dos primeiros esboços de *Dança com lobos*.

Durante os dias que se seguiram após esta audição, a melodia de *Danza Del altiplano* ficou vagando em minha memória. Como facho de luz fragmentados, frases da melodia inicial – que se configura por uma escala pentatônica – surgiam na minha mente como que provocando uma reação criativa a esses sons.

DANZA DEL ALTIPLANO
(sobre un tema folklórico)
(Nº1 des TROIS PIECES LATINO-AMERICAINES)

Durée: 2'45

Moderato **LEO BROUWER**

Figura 9 – *Danza Del Altiplano*.

A partir desta experiência de escuta uma ideia sonora erigiu-se como sistema condicionante dos materiais do início de *Dança com Lobos*. Esta ideia compreendia que a introdução da obra deveria ser constituída de elementos expressivos que informassem ao ouvinte um resultado sonoro impactante.

Portanto, os materiais foram trabalhados fazendo uso de alguns elementos, que para mim, poderiam expressar em sons esta ideia. O resultado do processo compositivo deste trecho contempla: acordes suspensos, oriundos da sobreposição das notas do pentacorde dispostos em intervalos de quarta, condicionando a planificação harmônica a um caráter suspensivo; disposição rítmica em duas camadas independentes, em que uma é provida de caráter sincopado e mais acelerado enquanto outra realiza menos eventos, mas com ataques mais contundentes; uso de

¹² Este momento significou o ponto de partida para a concepção da obra. O resultado compositivo desta experiência foi o primeiro trecho a ser concebido e conseqüentemente, todas as decisões que posteriormente seriam tomadas levariam em conta os elementos nele presentes.

¹³ Essa peça faz parte da primeira fase compositiva de Brouwer, na qual sua estética musical se voltava para aspectos populares. Durante este período, Brouwer se utilizou fortemente de elementos tradicionais da música cubana e afro-caribenha como os ritmos tresillo e cinquillo. As composições de Brouwer são divididas em três fases. A primeira denominada de nacionalista, a segunda de experimentalista, e a terceira chamada de hiper-romantismo nacionalista ou *nueva simplicidad*.

ataques no registro grave e ações em dinâmica elevada, *crescendos* e *sforzandos*; e ainda, a ampla ressonância dos harmônicos e parciais do violão provocada pela utilização concomitante de cordas soltas e notas campaneladas.

A Figura 10 demonstra como se realizou o artesanato desses elementos nos primeiros compassos da obra. Já no primeiro gesto – na qual um acorde constituído pelas notas do pentacorde é atacado – há a presença de alta intensidade dinâmica que subitamente se atenua e retoma a amplitude elevada do início, mantendo-se em dinâmica *forte* durante o transcórre da frase. Observa-se também, os ataques na voz mais grave, que ganham peso e projeção através do auxílio de intervalos em quinta justa. A intercalação e justaposição de cordas soltas, notas presas e campaneladas tocadas em *legato*, visam explorar a ressonâncias e também as cores da sonoridade do instrumento.

Figura 10 – *Dança com Lobos* [1-4].

Discorrendo agora sobre as transfigurações mais objetivas, a próxima obra a ser destacada é *Sunburst* de Andrew York. Nesta obra, o mecanismo que se observou como um elemento em potencial para a criação de novos materiais foi o uso sistemático das campanelas aliada aos ligados articulados com cordas soltas.

O trecho situado no [35] e que se estende até o [42] apresenta uma utilização diversificada e alternada de ligados, cordas soltas e notas campaneladas. Praticamente, cada compasso oferece um padrão diferente combinando estes mecanismos. Conseqüentemente, para o procedimento compositivo aqui adotado, este trecho se mostrou uma fonte abundante de modelos possíveis de serem usufruídos como material pré-compositivo.



Figura 11 – *Sunburst* [35-42].

No entanto, o resultado da transfiguração do material original que implicou no mecanismo presente em *Dança com Lobos*, soa e se constitui relativamente diferente dos presentes em *Sunburst*. Em *Dança com Lobos* a aplicação deste mecanismo – que se sucedeu em grande parte da seção C e em alguns trechos de transição – não consistiu na extração e aplicação direta de um modelo estrutural pré-elaborado, e sim no seu pensamento mecânico integral, que compreende a combinação progressiva de cordas friccionadas e cordas soltas acionadas por ligados, e também, a exploração de ressonâncias através de notas campaneladas.

Nos trechos em que se aplica este pensamento\mecanismo as nuances e variações do padrão são ditadas pelas alterações na progressão harmônica, e o direcionamento do discurso tem como premissa partir do agudo e se dirigir para o grave.



Figura 12 – *Dança com lobos* [30], [40] e [99].

Os trechos situados no [30] e [40] demonstram duas maneiras distintas de como se comporta este mecanismo, o trecho situado no [99] revela uma concepção mais distante deste padrão.

A seguir podemos observar a disposição mecânica do padrão. Os círculos representam a ação do ligado precedido de corda solta, enquanto os quadrados representam a atuação das notas campaneladas. Este trecho específico foi adotado como ponto de partida para o desenvolvimento dos demais materiais que se sucederam em grande parte na seção C.

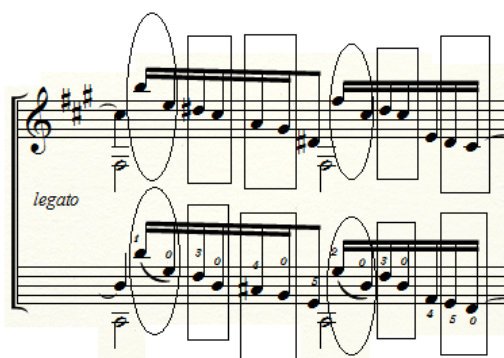


Figura 13 – mecanismo técnico envolvendo ligados, cordas soltas e campanelas.

Este mecanismo acabou dando origem a uma linha instrumental constituída de dois registros independentes. Esse duplo registro é ditado pela ação das cordas presas que consistem nas notas dos acordes, e pelas alturas fixas decorrentes da afinação das cordas soltas do violão (Mi - Dó# - Sol# - Dó# - Sol# - Dó#).

Já a maneira como o discurso transcorre, este trecho se calçou - de modo análogo ao *Estudo n°1* de Heitor Villa-Lobos – na repetição sistemática dos acordes. A simetria que se estabelece na forma de repetição de acorde dentro da progressão, tem por finalidade a reiteração de elementos intervalares que confirmam maior unidade harmônica e estabilidade ao sistema – já que este trecho assume um caráter modal.

Apesar deste trecho ter sido criado sob a influência do pensamento mecânico de *Sunburst*, posteriormente se pôde perceber que este mecanismo se assemelhava a elementos existentes na obra *Descaminhos*. Após reflexões acerca do ato compositivo, notou-se que este mecanismo também sugeria uma expansão de um modelo mecânico apresentado em *Descaminhos*.

Quiçá, a experiência compositiva e o posterior estudo interpretativo da obra *Descaminhos*¹⁴ tenham se revelado uma influência subjetiva que culminou em elementos objetivos em *Dança com lobos* como demonstram os exemplos a seguir.



Figura 14 – *Descaminhos* [76], [67-68] e [82].

Ao analisar alguns trechos de *Descaminhos* que apresentam um padrão similar, percebe-se a clara alternância entre cordas fixas e cordas soltas na digitação, no entanto o uso de campanelas é bem mais atenuado. Essa semelhança decorre do modo conceitual destes trechos, que também utilizaram *Sunburst* como modelo transfigurador de materiais, embora extraídos de trechos distintos da obra original.¹⁵

¹⁴ A obra *Dança com Lobos* – composta no período que se estende entre meados de junho à final de setembro – foi concebida durante e após um período em que estive empenhado no estudo da execução e interpretação de *Descaminhos*. A prática simultânea do estudo de uma com a criação de outra pode ter sido um fator agravante desta experiência.

¹⁵ O trecho referido no texto situa-se a partir do [43].

Na seção D, a transfiguração do material original em material novo alcança sua participação mais extrema no artesanato compositivo desta obra. Extrema porque ela se diferenciou de todas as demais ao assumir uma postura mais incisiva, ao se apropriar de mais elementos, se estender mais, e se assemelhar mais sonoramente. Diante desta transfiguração evidente, preferiu-se neste trabalho, considerar este trecho como uma citação literal da obra original usufruída, e não como uma simples tradução de um modelo estrutural – que apareça de forma implícita – como foi feito com as demais obras referenciais.

Esta citação explícita fica por conta do *Estudo n°1* de Villa-Lobos. O elemento absorvido em sua essência foi a configuração harmônica quase idêntica seguido do sistema de reiteração de acordes, enquanto que as diferenças se situam na troca de mecanismos técnicos envolvendo blocos de acordes por ligados com cordas soltas.

A seguir temos a imagem comparativa entre o mecanismo original do *Estudo n° 1* de Villa-Lobos com o mecanismo transfigurado presente em *Dança com Lobos*. No *Estudo n° 1* o discurso se desenvolve através de um dedilhado repetido da mão direita enquanto as mudanças ficam a cargo da progressão harmônica tonal realizada pela mão esquerda. Ao contrário do *Estudo n°1*, em *Dança com Lobos*, as mudanças na harmonia não são realizadas em blocos e sim através de uma melodia acompanhada desempenhada por ligados articulados com as cordas soltas.



Figura 15 – Comparação do mecanismo do *Estudo n°1* com *Dança com Lobos*.

No gesto original o dedilhado de mão direita atua em um plano simétrico. Nele, há uma movimentação de “ida” e “volta” do dedilhado em forma de ziguezague. A “ida” direciona-se do registro grave para o agudo e utiliza a seguinte articulação: p, i, p, i, p, m, i e a. A volta, ao contrário, se dirige do registro agudo para o grave e é configurado da seguinte maneira: m, a, i, m, p, i, p e i.

Em *Dança com Lobos*, de modo análogo ao dedilhado do *Estudo n° 1*, também se pensou em um mecanismo que se dividisse em dois movimentos. Esse mecanismo não estabelece um direcionamento, do grave para o agudo ou do agudo para o grave, mas sim uma atuação estática das notas dentro de um registro, em que o movimento de “ida” se estabelece em um gesto no registro grave enquanto a “volta” se funda no registro agudo. O mecanismo consiste em intercalar cordas presas com cordas soltas em uma divisão linear que transita nesses dois registros, atuando em uma espécie de ziguezague.

Em virtude da disposição da afinação das cordas soltas, obtém-se a mesma altura em registros diferentes – que é o caso da segunda, quarta e sexta corda que correspondem à nota Dó#, e a terceira e quinta corda que consiste na nota Sol# –, de modo que foi possível utilizar um mecanismo simétrico de ligados em diferentes registros.

Em relação à progressão harmônica, no *Estudo n°1* através do uso sistemático de barras de repetição, cada acorde é tocado duas vezes o que condiciona o discurso a uma reiteração imediata. “A harmonia caminha para a dominante de forma convencional, à maneira de um encadeamento harmônico tradicional, enquanto o gesto instrumental repete as figurações de certos estudos pianísticos de Chopin.”¹⁶

No *Estudo n°1* a tonalidade se centraliza em Mi menor, em *Dança com Lobos* Dó# menor. Esta transposição de tom se deu mediante a possibilidade do desfrute das cordas soltas, que aumentam a projeção das ressonâncias dos acordes.

Figura 16 – Comparação harmônica entre *Estudo n°1* [1-11] e *Dança com lobos* [51-70]

¹⁶ SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, p. 58. De acordo com este autor: “Cabe observar que as simetrias de dedilhado foram empregadas por compositores anteriores a Villa-Lobos, como Chopin, por exemplo. As simetrias frásicas de Villa-Lobos se assemelham mais às simetrias chopinianas que às dos serialistas.”, p. 51.

A Figura 17 demonstra o trecho em que há a sucessão de acordes paralelos. Estes acordes – constituídos pela superposição simétrica de terças menores que forma o acorde de sétima diminuta – deslizam cromaticamente em sentido descendente durante 11 compassos. Com a repetição constante da nota Mi na primeira e sexta corda – cordas que devido a fôrma do acorde não são friccionadas – a cada traslado cromático da mão esquerda, o acorde adquire novas colorações harmônicas em função da ressonância constante das cordas soltas.¹⁷

Nesse ponto em *Dança com Lobos* ocorre um arrefecimento no plano métrico. A reiteração do acorde não acontece, e o fluxo harmônico adquire maior velocidade. Com a não repetição dos acordes, somada a uma supressão e modificação dos acordes finais, a duração deste trecho ficou mais curta. Ocorre também uma variação do mecanismo de ligados que se altera a cada troca de acorde, variando apenas a articulação das notas.

The figure displays a sequence of 18 parallel diminished seventh chords, each presented in a single staff and a two-staff comparison (Real and Scord). The chords are: G#°/E, G°/E, F#°/E, F°/E, G#°/C#, G°/C#, F#°/C#, F°/C#, E°, D#°/E, D°/E, C#°/E, E°/C#, D#°/C#, D°/C#, C#°, C°/E, B°/E, Bb°/E, C°/C#, D#°/C#, F#°/C#, and A°/C#. The Real staff shows the melodic line with fingerings (4, 3, 3, 2) and the Scord staff shows the chordal structure with fingerings (2, 3, 4, 5).

Figura 17 – Comparação harmônica entre *Estudo n°1* [12-22] e *Dança com Lobos* [71-80]

¹⁷ Salles crê que este mecanismo funciona como uma espécie de caleidoscópio em que há uma “simetria translacional no nível da posição dos dedos, enquanto o duplo pedal em MI quebra a tripla simetria (bilateral, translacional e rotacional) dos acordes diminutos que se deslocam cromaticamente.” SALLEES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Editora da Unicamp, Campinas. 2009, p. 58.

Este mecanismo técnico, em que se realiza um traslado de posição fixa da mão esquerda, figura como uma das inovações técnicas trazidas por Villa-Lobos ao seio do universo violonístico.¹⁸

O trecho que finaliza esta seção e se despede da citação da obra de Villa-Lobos é justamente onde há uma quebra do mecanismo de dedilhado que passa a ser uma escala descendente intercalada com ligados ascendentes que cromatizam a nota alvo de um arpejo, interpolando notas cromáticas e diatônicas. Neste ponto, a transformação do material original ocorre mediante a soma de uma nota harmônica a este padrão melódico.



Figura 18 – Comparação entre da escala descendente entre o *Estudo nº 1* [23] e *Dança com Lobos* [81].

Um elemento muito presente na obra é um mecanismo técnico que articula um arpejo ascendente seguido de aplicações melódicas.¹⁹ O arpejo é realizado nas cordas graves e acompanhado de notas da escala articuladas por ligados em um movimento que se direciona ao registro agudo. Este mecanismo foi extraído de um trecho presente no terceiro movimento – *Balada de la doncella enamorada* – da obra *El Decameron Negro* de Leo Brouwer.

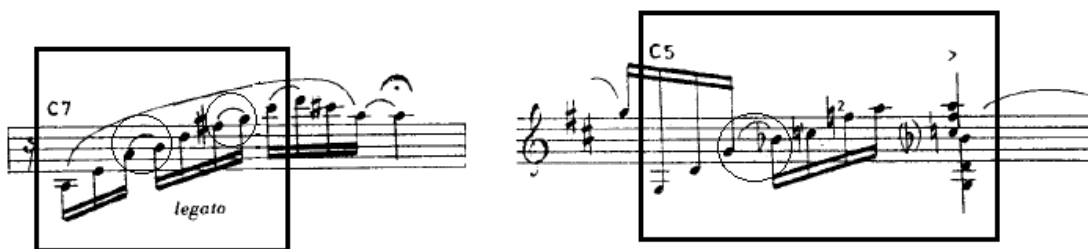


Figura 19 – *Balada de la doncella enamorada* [79] e [98].

O exemplo anterior representa como Brouwer utiliza este mecanismo em trechos distintos de um mesmo movimento. O uso da sexta corda do violão afinada em Ré permite que esta configuração melódica de arpejo seja possível de ser executada apenas com o uso de uma pestana. Após tanger as três primeiras notas, ocorre um ligado na quarta corda, prosseguindo

¹⁸ Villa Lobos foi responsável por iniciar a produção do repertório brasileiro de concerto para violão e elevar o nível técnico e compositivo do instrumento. Sua obra para violão tomou proporções cosmopolitas e suas contribuições englobam desde novos caminhos sonoros, através de uma linguagem moderna e arrojada, a inovações concernentes a mecanismos técnicos e idiomáticos do instrumento.

¹⁹ O uso desta afinção permite ao interprete realizar com apenas uma pestana o arpejo configurado por Tônica, quinta e oitava.

com o arpejo que completa o acorde, soando em legato. Ao longo da obra este mecanismo é abundantemente explorado por Brouwer.

Figura 20 – *Dança com Lobos* [10], [86] e [92].

Em *Dança com Lobos* este mecanismo se assemelha fundamentalmente no seu ímpeto inicial, que consiste em articular um arpejo ascendente com ligados. As diferenças incidem na ampliação do ligado de mão esquerda, que utiliza três ao invés de duas notas, e também, ao acréscimo de cordas soltas ao final das frases com o intuito de prolongar a ressonância do fraseado.

Figura 21 – *El Decameron Negro, III-Balada de la doncella enamorada* [100] e *Dança com Lobos* [120].

Neste caso irá ocorrer o acréscimo de um rasgueado ao final do gesto. Em *Elogio de la Danza* o rasgueado contempla um ataque a mais, e o gesto transfigurado é transportado para o tempo inicial do compasso e acrescenta cordas soltas ao fim da frase. Este gesto precede os acordes derradeiros de *Dança com Lobos*.

E como último elemento deste processo de transfiguração do material, cabe destacar uma ação presente em [95] que consiste em um rasgueado seguido de um golpe seco desferido pela mão direita nas cordas do violão – na região situada entre a boca e o cavalete. Esta ação foi extraída da obra *Elogio de la Danza* de Leo Brouwer, especificamente situada em [61], presente no segundo movimento denominado *Obstinato*.

Figura 22 – *Elogio de la Danza, II- Obstinato* [61] e *Dança com Lobos* [95].

Na Figura 22 podemos contemplar a semelhança do gesto que se estabelece fundamentalmente na ordenação das ações. As imagens circuladas representam os rasgueados acelerados que iniciam e finalizam o gesto. Os quadrados elucidam o mecanismo que alterna golpes com rasgueados, enquanto os triângulos mostram a diferença entre os mecanismos, na qual um golpe toma o lugar de uma pausa contida no gesto original. Os losangos demonstram as notas a mais em relação ao original. A diferença rítmica consiste apenas na figuração, a equivalência dos valores é a mesma, com *Dança com Lobos* apresentando um fluxo mais acelerado. Há também uma pequena translocação no tempo, que proporciona uma articulação diferente.

3. Conclusões

A ideia de utilizar elementos pré-existentes se revelou, a meu ver, uma eficiente maneira de se obter materiais musicais. O fato de me utilizar de obras da literatura do violão como um meio ou caminho na obtenção de ideias que funcionam como geradoras de todo um pensamento criador mostra sua validade em função da abertura de possibilidades à disposição do compositor. Essas possibilidades abrem para o compositor a perspectiva de criar outras sonoridades em virtude da amálgama de referenciais que passam a estar à sua disposição.

Mesmo que o compositor utilize modelos estruturais já existentes como mecanismo criativo, isso não pressupõe que o resultado desta criação será semelhante à original, ou que a criação em questão não será atribuída de singularidade. A distância estética entre a obra almejada e a obra modelo dependerá estritamente da maneira como o compositor conduz suas ideias durante o processo compositivo.

A utilização do processo de transformação como ferramenta na obtenção de novos materiais possibilita ao compositor uma fonte abundante de recursos e caminhos referenciais dos quais se pode fruir e obter soluções nos níveis mais diversos, relacionados à demanda de problemas técnico compositivos.

Espera-se, através deste trabalho, gerar uma motivação à exploração concomitante de técnicas de transfiguração de materiais que busquem como resultado o desenvolvimento de novos caminhos compositivos para a música, como o ocorre em *Dança com lobos*.

Referências

CUMMING, Danielle. *Led Zeppelin and Carlo Domeniconi: Truth without authenticity?* Faculty of Music, McGill University, Montreal. 2005.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Editora da Unicamp, Campinas. 2009.