

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro De Artes

Curso de Bacharelado em Composição Musical



Trabalho de Conclusão de Curso

Memorial de Composição

Processo Composicional de “Choro pra Bia” para violão solo

Gustavo Soares Fernandes Pires

Pelotas, 2022.

Gustavo Soares Fernandes Pires

Processo Composicional de “Choro pra Bia” para violão solo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em Música do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Composição Musical.

Orientador: Prof. Dr. James Correa Soares

Pelotas, 2022.

Gustavo Soares Fernandes Pires

Processo Composicional de “Choro pra Bia” para violão solo

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharelado em Composição Musical, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 23/06/2022

Banca Examinadora:

.....
Prof. Dr. Carlos Walter Soares

.....
Prof. Dr. Thiago Colombo de Freitas

Dedicatória

Aos meus pais, Deborah e Alexandre.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional ao longo de todos esses anos no percurso acadêmico e durante minha jornada musical;

Aos meus professores, por serem uma inspiração e exemplo de erudição na minha vida. E desses, bem acima da média, destaco os professores James Correa, Ivanov Basso, Márcio de Souza, Werner Ewald, Jorge Meletti, Carlos Soares e Thiago Colombo; e também o professor do curso de Cinema, Guilherme da Rosa. Todos esses ajudaram, de forma direta ou indiretamente, a expandir minhas capacidades e aprofundar conhecimentos para além do âmbito musical;

Às amizades feitas durante minha vivência em Pelotas: Rafael Moro, Vinicius Pontes, Felipe Oliveira, Pablo Cid Bember, Luan Funari, Fabrício Diel, João “Harry”, Thiago Linhares, Letícia Magalhães, Jorge Dillenburg;

Ao excelente Programa de Assistência Estudantil da Universidade, o qual, sem o apoio por todos esses anos, seria inviável a manutenção de minha estadia por lá;

Aos meus parentes, que dividiram alegrias e críticas, carinhos e cobranças;

À minha namorada Beatriz Biella, pela dedicação na revisão ortográfica desse trabalho; por todo apoio, empatia e comprometimento comigo nessa reta final de curso. Figura ímpar em minha vida, que me motiva a sempre ir além, até do que espero para mim;

E, por último, a todos aqueles com quem o convívio aliviava o fardo cotidiano, e com os que eu podia compartilhar as incertezas do caminho trilhado, que também vivenciavam os gritos contidos na mente dos meros estudantes que se encontravam naquele contexto e naquele lugar.

Epigrafe

“Arte é como preenchemos o espaço. Música é como decoramos o tempo.”

BASQUIAT, Jean Michel.

Resumo

PIRES, Gustavo. **Processo Composicional de “Choro pra Bia” para violão solo**. 2022. [59 páginas] f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Composição Musical), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

Este memorial descritivo apresenta o processo composicional utilizado para compor a peça “Choro pra Bia”, choro para violão solo composto entre 2019 e 2020. Dividido em três partes, discorro sobre minhas raízes musicais e a relação estabelecida com o gênero em questão. Irei abordar os objetivos pré-estabelecidos e as tomadas de decisões que resultaram na forma final da peça nas seções sobre harmonia e motivo, elementos cruciais que nortearam minhas escolhas.

Palavras-chave: composição; processo composicional; choro; violão.

Abstract

PIRES, Gustavo. **Processo Composicional de “Choro pra Bia” para violão solo**. 2022. [59 pages]. Term Paper (Bachelor's Degree in Music Composition), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

This memorial discusses the compositional process of the piece “Choro pra Bia”, a *choro* for solo guitar composed during the years 2019 and 2020. The text is divided in three parts where I will discuss my musical roots and my relationship with the style; my approach to the previously established composition objectives and the decision making process on harmony and motive development, which resulted in the piece's final form.

Keywords: composition; compositional process; choro; guitar.

Lista de Figuras

Figura 1: Recorte de “Choro, N.1” de Heitor Villa-Lobos.....	21
Figura 2: Recorte de “Choro pra Bia”.....	21
Figura 3: Recorte de “Julia Florida”, de Agustin Barrios.....	22
Figura 4: Primeira seção e melodia principal de “Choro pra Bia”.....	22
Figura 5: Recorte de “ Se Ela Perguntar”, de Dilermando Reis.....	23
Figura 6: Início da parte “B” em “Choro pra Bia”.....	23
Figura 7: Possibilidades formais na peça “Choro pra Bia”.....	26
Figura 8: Ponte para a parte “B” em “Choro pra Bia”.....	27
Figura 9: Tonalidade e harmonia da parte “A”, em “Choro pra Bia”.....	27
Figura 10: Tonalidade e harmonia da parte “B”, em “Choro pra Bia”.....	28
Figura 11: Tonalidade e harmonia na primeira volta da parte “C”, em “Choro pra Bia”.....	29
Figura 12: Marcações com a aproximação cromática entre as vozes na parte “C”, em “Choro pra Bia”.....	30
Figura 13: O mesmo fragmento da parte “C”, sem as marcações.....	30
Figura 14: Cifragem manuscrita da parte “A”, de “Choro pra Bia”.....	33
Figura 15: Parte “A” de “Choro pra Bia”, com marcações.....	34
Figura 16: Exemplificação do modalismo presente na parte “A” em “Choro pra Bia”.....	35
Figura 17: Diagrama de pré-definição harmônica da parte “ C”, em “Choro pra Bia”.....	36
Figura 18: Uso de suspensões em sequência, em “Choro pra Bia”.....	37
Figura 19: Primeira página da peça “Livre Choro”, de minha autoria.....	38
Figura 20: Recorte da miniatura “Livre Choro” (autoria própria).....	39
Figura 21: Primeira página da peça “Veraneio”, de minha autoria.....	40
Figura 22: Recorte da miniatura “Veraneio” (autoria própria).....	41
Figura 23: Exemplo do uso cromático em “Choro pra Bia”.....	42
Figura 24: Outro exemplo do uso cromático em “Choro pra Bia”.....	42
Figura 25: Motivo principal de “Choro pra Bia” destacado.....	43
Figura 26: Motivo da parte “C” de “Choro pra Bia” destacado.....	43
Figura 27: Motivo da parte “A” de “Choro pra Bia” isolado.....	43
Figura 28: Melodia completa da 1ª volta da parte “C” em “Choro pra Bia” isolado.....	44
Figura 29: Baixos da parte “A” em “Choro pra Bia” isolados.....	44
Figura 30: Baixos da parte “C” em “Choro pra Bia” isolados.....	44
Figura 31: Recorte da parte “A” em “Choro pra Bia, detalhando a interação de vozes.....	45
Figura 32: Recorte da parte “C” de “Choro pra Bia”, com a melodia principal circulada.....	45
Figura 33: Omissão de nota, na interpretação de “Choro pra Bia”.....	48
Figura 34: Substituição de nota e utilização de rubato na interpretação de “Choro pra Bia”.....	48
Figura 35: Alteração de nota na interpretação de “Choro pra Bia”.....	49
Figura 36: Utilização de fermata e arpejo de acorde na interpretação de “Choro pra Bia”.....	49
Figura 37: Supressão de nota na interpretação de “Choro pra Bia”.....	50
Figura 38: Alteração e supressão de notas na interpretação de “Choro pra Bia”.....	50
Figura 39: Utilização de staccato na interpretação de “Choro pra Bia”.....	50
Figura 40: Substituições de notas na interpretação de “Choro pra Bia”.....	51

Sumário

Agradecimentos	5
Epigrafe	6
Resumo	7
Abstract.....	8
1 Introdução	11
1.1 Sobre a Organização do Trabalho.....	13
1.2 Breve Relato Pessoal.....	15
1.3 Contextualização Histórica do Choro.....	17
2 Processo Composicional de “Choro pra Bia”	19
2.1 Inspiração e Motivação.....	21
2.2 Organização Formal.....	25
2.3 Estruturação Harmônica.....	31
2.4 Uso do Cromatismo como Recurso Expressivo e Identidade Composicional	38
2.5 Cromatismo como recurso expressivo em “Choro pra Bia”	42
2.6 Motivo.....	43
2.7 Performance	47
3 Considerações Finais	52
4 Bibliografia	53
5 Anexos.....	56

1 Introdução

No presente trabalho apresento meu processo composicional e tomadas de decisões na peça “Choro pra Bia”, peça para violão solo em que iniciei no ano de 2019 e dei por finalizada no ano seguinte, realizada paralelamente às aulas de Composição V e VI.

O ímpeto em “Choro pra Bia” veio por meio da intenção de compor uma serenata¹ ou *seresta* para uma antiga namorada. Ambos os termos diferem apenas no contexto de apreciação musical. Conforme a pesquisadora Souza, Valéria:

De acordo com o que foi observado na pesquisa de campo, existe um entendimento entre os seresteiros na utilização dos termos *seresta* e *serenata*. A palavra *seresta* é utilizada para lugares fechados e *serenata* para execuções ao ar livre. (SOUZA, 2010, pág.17).

Essa foi minha primeira ideia ao começar a imaginar a música, que, por se caracterizar numa intenção musical de caráter emotivo, pude concluir que prontamente possuía alguns elementos norteadores os quais iriam me guiar na concepção da peça, como, por exemplo, a origem e o dramatismo na melodia, a forma com que trabalharia o contexto harmônico e, também, a variedade expressiva que eu poderia alcançar com parâmetros como a intensidade, o timbre e a utilização de fermatas, buscando assim o amadurecimento do arco dramático ao longo da peça.

Para o musicólogo Mário de Andrade (1989, apud SOUZA,2010), os termos “*seresta*” e “*serenata*” são sinônimos. Em seu *Dicionário Musical Brasileiro* temos as seguintes definições:

Serenada: mesmo que serenata. Serenata: Execução de trechos musicais depois do anoitecer. **Termo derivado de sereno**, foi empregado também como serenada. Serenatista: Quem participa, cantando ou tocando, de uma serenata (...). O mesmo que seresteiro.

Seresta: 1- O mesmo que serenata (...). 2- Gênero musical. Ernesto Nazaré, sob o nome de “tango”, oculta vários tipos de música típica brasileira, tais como maxixes, serestas, choros, etc. Seresteiro: o mesmo que serenatista. Aquele que compõe ou que participa de serestas ou serenatas (ANDRADE, 1989, p. 470, 471 e 472 apud SOUZA, 2010, p.17, grifo meu).

1 Segundo o dicionário Grove, a definição de Serenata: O termo originalmente significava uma saudação musical, geralmente realizada fora das portas, à noite, para uma pessoa amada ou uma pessoa de valor.¹ (Unverricht; Eisen, 2001).

A peça sofreu diversas alterações durante seu desenvolvimento, muito por conta de meu processo de auto aceitação com os resultados obtidos e, ao longo de dois anos de adaptações, pude considerá-la concluída a partir do momento em que esta foi exibida ao público em setembro de 2020, por meio do meu canal no YouTube², em que foi apresentada uma versão sequenciada da peça por meio do software de notação musical *Musescore*, em formato de vídeo com partitura, tornando possível a leitura da partitura enquanto a música era reproduzida.

Outro momento que considero de grande importância foi durante a realização de meu Recital Final de Composição³, em novembro de 2021, em que meu colega, o violonista William Fagundes, a interpreta, momento em que considero um divisor de águas para a minha relação e estima com a peça.

Se deu dessa forma, pois, foi a partir desse momento em que pude discutir e refletir com o próprio intérprete sobre as possibilidades esperadas, e sua praticidade — a questão do tempo de preparação da peça foi um motivo de preocupação para ambos — além de relevar alguns dos excessos cometidos, como a supressão de notas pouco relevantes que se encontravam em meio a alguns acordes; a duplicação desnecessária de notas ou mesmo uma maior liberdade com o recurso *ad libitum* para o conforto do próprio intérprete. Julgo serem fatores necessários e relevantes, na interação entre compositor-intérprete, para o benefício da peça em si.

Tenho um carinho especial por essa peça e a considero relevante para tratá-la diretamente nesse trabalho, pois foi a primeira e única em que dediquei diretamente para alguém, além de ser uma das primeiras que criei sob um ímpeto extramusical.

Analisando em retrospecto, creio ter atingido um novo patamar pessoal enquanto compositor, pois em vista de alguns maneirismos que me ocorriam frequentemente em minha prática composicional, vi como necessário abandonar certos caprichos técnicos-teóricos e abraçar mais meu lado intuitivo-sentimental nas minhas composições futuras.

² Link do vídeo sequenciado: <https://youtu.be/FDGZ3uA4Lk8>

³ Link de meu Recital de Composição: <https://youtu.be/jozPS5A1PN0>

1.1 Sobre a Organização do Trabalho

Aqui, neste capítulo, apresentarei um breve relato pessoal de minha relação com o choro, e farei uma contextualização histórica do surgimento e desenvolvimento do gênero.

O segundo capítulo irá discorrer sobre meu processo composicional em “Choro pra Bia”, dividido em sete subcapítulos, da seguinte forma:

Na primeira seção, apresento minhas motivações e inspirações para compor a peça. Exponho exemplos e de que forma algumas peças, contidas em meu repertório de violão solo, me influenciaram durante a composição de “Choro pra Bia”.

Na segunda seção, exponho minhas ideias e dúvidas em relação à estruturação formal da peça. Partindo dos pressupostos tradicionais de formas utilizadas no choro, discorro sobre os motivos que me levaram à uma possível indefinição quanto a este quesito, sobretudo visando interpretações futuras.

Na terceira seção, trato sobre a Harmonia, demonstrada a partir de um diagrama no qual baseei, anteriormente, a ideia de uma das seções da peça. Elaboro também, de forma geral, o pensamento harmônico que me guiou na época da composição, e de quais formas me desprendi posteriormente do diagrama inicial.

A quarta seção aborda a utilização do cromatismo em minhas peças e demonstra as relações entre elas; de que modo pude, por meio da experiência adquirida, ao empregar a mesma proposta gestual em outras peças no passado, por meio do aprendizado, explorar criativamente esse uso na peça que é objeto tema deste trabalho.

Na quinta seção, abordo de forma mais criteriosa a utilização do cromatismo, apresentado no subcapítulo anterior na peça “Choro pra Bia”.

A sexta seção trata do motivo principal da peça e de como trabalhei o resto da música a partir deste mesmo material. Também realizo uma redução harmônica na partitura, esclarecendo meu processo e pensamento sobre a composição das linhas do baixo e vozes intermediárias.

Na sétima e última seção, demonstro a recepção externa, e a meu ver, a conclusão da peça, tendo em vista o momento em que foi estreada a público. Debato, também, possíveis caminhos interpretativos para a performance da mesma, e dificuldades técnicas existentes na peça, cabendo-me questionar sobre possíveis exageros.

1.2 Breve Relato Pessoal

Meu primeiro contato com o Choro remonta à minha pré-adolescência, em torno de 11 anos, no período que tive meus primeiros passos com a prática musical, e aprendi as viradas e levadas em instrumentos de origem percussiva como a alfaia, o tarol, o agogô, o chocalho, triângulo e o pandeiro.

Ao longo de 2007 toquei no grupo fundado por meu tio, Mestre Pires, denominado “Sem Pantim”, grupo de Músicas Folclóricas Nordestinas e Afro-Brasileira, que continua em atividade até os dias atuais. Por alguns meses, em vista da falta de um local apropriado para ensaiarmos, nos reuníamos na praia do canal 6, em Santos – SP, e ali tive o primeiro contato com o Clube do Choro de Santos, que semanalmente, aos domingos, realizava apresentações, as famosas rodas de choro nos jardins da praia, local que reunia um público mais velho em sua maioria, mas bastante variado, com muitas famílias que iam ao local para prestigiar a boa música e passar um domingo agradável ao som do grupo.

Anos depois, na graduação na UFPEL, participei do Clube do Choro de Pelotas e vivenciei, de fato, toda a experiência de tocar choro e aprender bastante com os chorões ali presentes.

Também mantive uma relação estreita com o Choro por meio do repertório de violão solo, o qual pude experienciar, nas obras de H. Villa-Lobos, Dilermando Reis, Nonato Luiz e João Pernambuco uma gama de nuances referentes à estética do gênero, ainda que num contexto de instrumento solo, mais próximo da “rigidez” e “seriedade”, que a música de concerto requer.

Foi muito enriquecedor manter essa relação de ambivalência entre as práxis distintas, pois ela era notável na minha maneira de encarar as rodas de choro, em que sempre estava acompanhado de meu caderno de partituras (ao passo em que a maioria dos músicos dali mal olhavam para as pautas no papel sulfite).

Outro contato com o Choro em que pude aprender bastante foi por meio da composição de peças do gênero. Ao longo do presente trabalho, citarei algumas de minhas peças como exemplo do meu estilo e personalidade composicional.

Acerca das vivências experienciadas e de suas influências na composição da qual discorro, Machado afirma o seguinte:

Na verdade a influência está sobre nós. Queiramos ou não, isso vai ao encontro da ideia de 'imitação do gênio' de Medtner (MEDTNER, 1951: pág. 134). É como se cada compositor tivesse em sua mente uma soma sintética de amostras sonoro/musicais. Esta coleção de registros é adquirida no curso de sua vida pelo contato direto ou indireto com a arte musical. Grande parte do que se possa produzir virá desta psico-síntese sonora, ou seja, desta amálgama de memórias de fragmentos musicais. (MACHADO, 2013, pág. 5)

1.3 Contextualização Histórica do Choro

Nessa seção, apresento considerações acerca das origens, características e o consequente desenvolvimento do choro enquanto gênero musical. Por se tratar de um gênero popular no sentido mais amplo e historicamente fundamentado a partir de diferentes interpretações, considero crucial apresentar autores que tratam do tema em diferentes contextos e situados cronologicamente em períodos distintos.

O choro é um gênero musical dos mais genuinamente brasileiros. Sua origem, essencialmente instrumental, remonta ao século XIX. Nascido no Rio de Janeiro, o choro ganhou forte expressão nacional, tornando-se um símbolo da cultura brasileira, principalmente ao longo do séculos XIX-XX, quando o cenário político-social buscava exaltar o nacionalismo e criar uma imagem de 'brasilidade', ainda que por meio das artes, dos esportes e da cultura em geral, presentes no inconsciente coletivo da população brasileira.

Criado a partir da mistura de elementos das danças de salão europeias, da música popular portuguesa e com influências da música africana, desse modo, é possível afirmar que:

O choro, como uma forma de tocar, surgiu por volta de 1870, ano em que os músicos populares do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, começaram a interpretar de maneira diferente a polca, que já era dançada e tocada desde 1844. (VELLOSO, 2006, pág. 4.)

Outras referências apontam, também, a influência da música africana presente nas origens do choro. Pois, ao mesmo tempo em que eram realizados sarais musicais ao som de gêneros europeus, como a polca e a valsa, apresentadas nos casarões para a alta sociedade, também realizava-se música nas senzalas e quilombos, onde o lundu e outras vertentes da música africana fincavam suas raízes em solo brasileiro.

Daí, sua influência na formação dos músicos e, por consequência, na interpretação 'abrasileirada' dos gêneros europeus, levaram à incorporação de elementos diferenciados para fundir-se ao que viria se tornar o choro.

No trecho citado por Costa, Lopes Gama descreve ainda o choro como uma maneira sentida e soluçante de conceber e executar um desenho melódico.

Observa que o choro passou a ser apreciado, mesmo tendo uma origem africana, nos salões da fidalguia portuguesa, e registra como a polca europeia passou a ser interpretada no velho espírito do lundu, em compasso binário, esperto no seu andamento, com baixos fortemente marcados e variações na linha melódica, relatando assim, o surgimento das primeiras polcas-lundu. (VELLOSO, 2006, pág. 4).

De acordo com Tinhorão, a popularização desses ritmos, de origem europeia, fez com que eles fossem adaptados a contextos socioculturais da classe média, fazendo com que os chorões, que ainda não eram conhecidos como tal, executassem de maneira diferente as músicas de salão para um público mais eclético e popular. A esse respeito, Tinhorão afirma:

Na verdade, seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficleide, que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva moldagem daquele gênero de música e dança estrangeira a certa constância do ritmo brasileiro. (TINHORÃO, 1974, p.61).

Régis Duprat, no encarte do LP Música Popular do Século XIX no Vale do Paraíba, diz que as bandas de negros tinham muita penetração nas comunidades e mesclavam os repertórios popular e religioso da época, produzindo o que ele chamou de “sincretismo estilístico”⁴.

A partir de tais pressupostos, é possível constatar tamanha diversidade cultural na qual o choro foi originado. E assim como a história e desenvolvimento do Brasil, o sincretismo foi um dos fatores determinantes para a noção de brasilidade atrelada ao gênero.

⁴ Texto feito por Duprat para o Encarte do LP Música Popular do Século XIX no Vale do Paraíba, parágrafo 3.

2 Processo Composicional de “Choro pra Bia”

Neste capítulo, apresento as múltiplas partes do processo composicional utilizado para a peça “Choro pra Bia”. Dividido em sete subcapítulos, busco demonstrar de forma ordenada a maneira com que a peça foi se desenvolvendo a partir de elementos norteadores, como os que serão apresentados no decorrer do capítulo.

Na primeira seção, discorro sobre as origens e inspirações de meu ímpeto inicial, da forma como me motivei por meio de peças características e o repertório do violão de concerto, no período em que, paralelamente ao curso de Composição, também cursava disciplinas do curso de Violão.

De acordo com Pereira e Gloeden, o termo “repertório de concerto” aqui utilizado representa, sobretudo, o contexto no qual este repertório encontra seu fim último; este, estando intimamente ligado aos processos de pesquisa de repertório, preparação da obra e o lugar de performar ao público:

[...]a divulgação de obras e compositores estudados pela musicologia moderna, e que se encontravam igualmente esquecidos, mas cuja produção – em seu tempo – não necessariamente estava ligada ao que se chamaria música erudita, mas que, por questões históricas e de regate musicológico acabam sendo apresentadas em concertos.

(PEREIRA; GLOEDEN. 2012, pág. 71).

Na segunda seção, discorro sobre a minha tomada de decisões, e indecisões, quanto à estrutura formal da peça, apresentando um breve relato acerca dos padrões tradicionais do gênero e de que forma usufrui disso.

Na terceira seção, avalio a questão harmônica na peça, da forma como foi pensada à priori e dos caminhos realizados de formas diferentes dessa estipulação inicial.

Na quarta seção, exponho sobre o uso do cromatismo, constatando as múltiplas utilizações que fiz desse recurso em minhas peças e de como, ao longo dos anos, me apropriei pessoalmente do cromatismo em minha identidade composicional.

Adiante, na quinta seção, demonstro algumas dessas utilizações na peça tema do presente trabalho.

Na sexta seção, trato sobre as questões motivadoras e da importância que as considerei durante a composição da peça tema, além das manipulações empregadas ao longo da música.

Na sétima e última seção do capítulo, teço as considerações finais acerca do processo composicional, resultantes da performance e gravação da peça pelo colega violonista William Fagundes. Analiso "Choro pra Bia" a partir das alterações feitas e de que maneira a peça precisou ser adaptada, em vista do tempo disponível para a realização da performance. Apresento reflexões sobre possíveis redundâncias ou excessos e também sobre a própria liberdade em relação a minúcias – muitas delas grafadas na partitura –, que são imprescindíveis ao ato da performance, principalmente quando não somos o intérprete de nossa composição.

2.1 Inspiração e Motivação

Algumas das inspirações para essa obra são os temas de Dilermando Reis com seu violão seresteiro, melodias “chorosas” com bastante vibrato e recursos expressivos como a utilização de fermatas e mudanças de timbres com um ar característico do Romantismo tardio. Outra referência é Agustin Barrios, que, para mim, utiliza os baixos de forma muito criativa e cativante, como na obra “Julia Florida”, que me serviu de inspiração para compor minhas linhas melódicas no âmbito grave.

Baseado em minhas inspirações iniciais, minha motivação era a de ter esses conceitos como base:

Romantismo – Baixos Melódicos – Choro – Cromatismos Ocasionais – Melodias cruzadas (ora no acorde, ora destacada, ora no soprano, ora no baixo).

Abaixo, alguns recortes de trechos de obras que me foram inspiradoras para compor a peça “Choro pra Bia”:

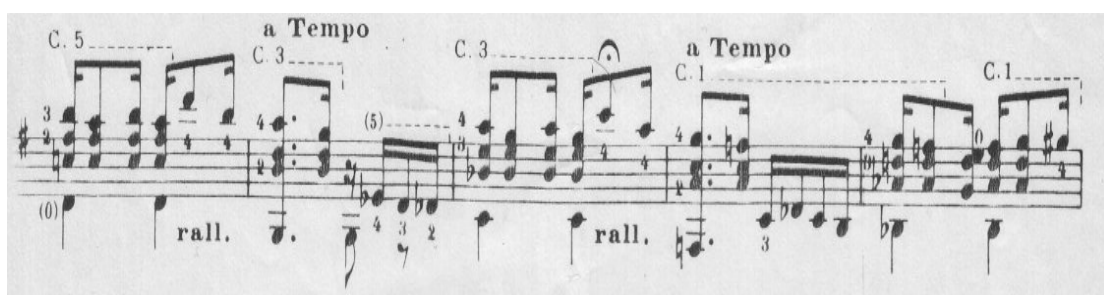


Figura 1: Recorte de “Choro, N.1” de Heitor Villa-Lobos.

Este recorte de “Choro n.1” me inspirou no tratamento motivico, aliado a um adensamento harmônico da metade para o final na parte “B” da peça:



Figura 2: Recorte de “Choro pra Bia”.



Figura 3: Recorte de “Julia Florida”, de Agustín Barrios.

A peça “Julia Florida” e, ousou dizer, toda a obra de Agustín Barrios, serviram como fonte de inspiração. O lirismo presente nos motivos das obras e a maneira com que Barrios trabalha os motivos, me inspiraram e fizeram com que eu continuasse a crer no material que tinha em mãos, inicialmente. Nesse caso, me refiro especificamente à parte “A”, sobretudo por conta da aparição constante da melodia principal e as manipulações motivicas empreendidas nela, de modo que permanecesse facilmente reconhecível à “primeira escuta”. Desenvolvo mais essa ideia no capítulo 2.6 *Motivo*.

Abaixo, destaco a melodia presente na voz do soprano, considerada a principal na peça:



Figura 4: Primeira seção e melodia principal de “Choro pra Bia”.

Se ela perguntar

Dilermando Reis

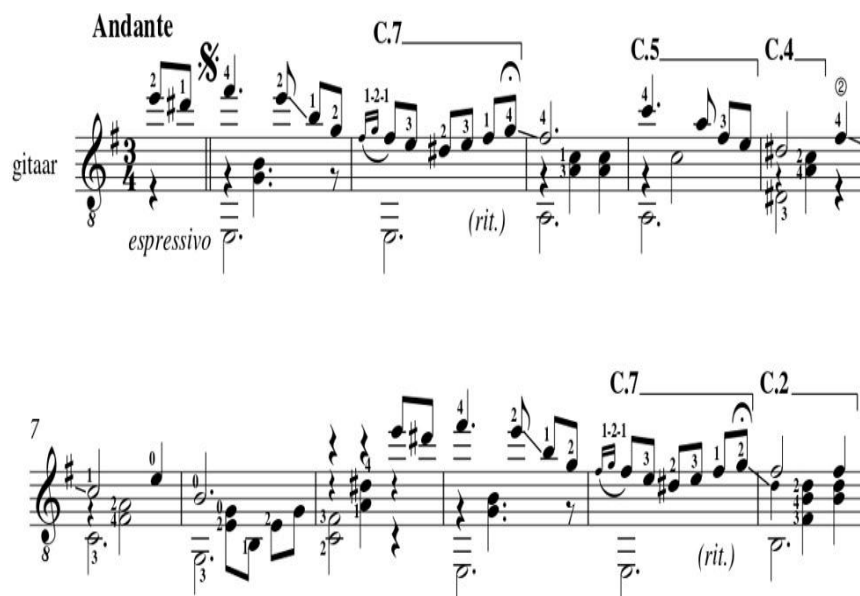


Figura 5: Recorte de “Se Ela Perguntar”, de Dilermando Reis.

Dilermando Reis foi outro compositor o qual prestei muita reverência, pois me ensinou muito sobre a linguagem do violão-solo e a música essencialmente brasileira. Em “Se Ela Perguntar”, de maneira menos consciente das outras inspirações, fui motivado enquanto compunha a segunda seção de minha peça.

A melodia destacada das outras vozes, e o recurso de *rubatos* e *fermatas* como recursos enriquecedores ao lirismo melódico, serviram muito bem para compor o início da parte “B”, conforme os compassos abaixo:

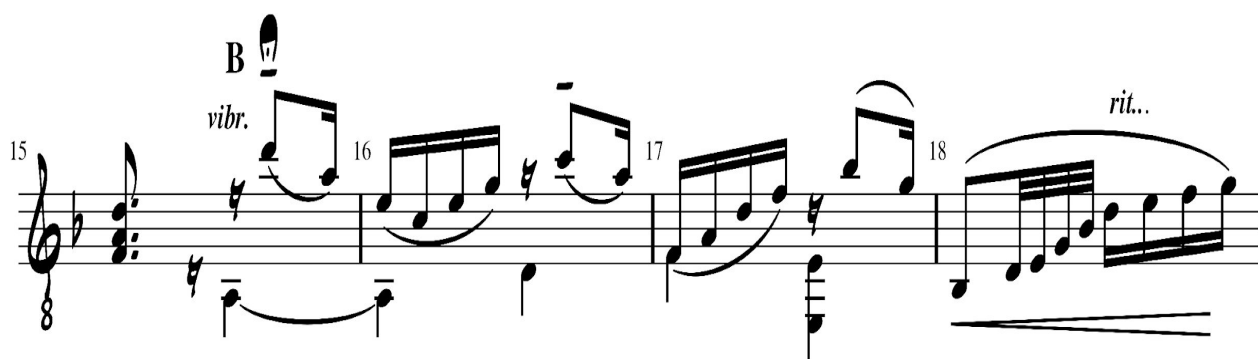


Figura 6: Início da parte “B” em “Choro pra Bia”.

De modo geral, foram peças que estavam presentes em meu repertório enquanto estudante de violão clássico, e que estavam por um bom período em minha vida acadêmica, fosse na rotina de estudos, nas salas de aula ou nas rodas de violão entre amigos aos finais de semana. Baseando-se na autora Marie-Christine Josso, eis o que podemos classificar como *recordação-referência*:

Falar de recordações-referência é dizer, de imediato, que elas são simbólicas do que o autor compreende como elementos constitutivos da sua formação. (...) A recordação-referência pode ser qualificada de experiência formadora, porque o que foi aprendido (saber-fazer e conhecimentos serve, daí para frente quer de referência a numerosíssimas situações do gênero, quer de acontecimento existencial único e decisivo na simbólica orientadora de uma vida(...)

(JOSSO, 2014, pág. 40).

Buscando evocar sentimentos objetivos por meio de uma música puramente instrumental, me inspirei e fui influenciado por tais obras – as quais tratarei adiante –, para concretizar minhas intenções com a peça. Apesar de não haver comunicação verbal na peça, estabeleci uma comunicação afetiva, ainda que esse sentido não seja restrito em suas acepções. A respeito disso, Philip Tagg reflete:

Vamos assumir música como uma forma de comunicação inter-humana na qual processos e estados afetivos experienciados individualmente são concebidos e transmitidos como estruturas sonoras não verbais humanamente organizadas para aqueles capazes de decodificar suas mensagens na forma de respostas afetivas e associativas adequadas.

(TAGG, 1981, pág. 3).

Essas três peças mostradas de exemplo indicam algumas das inspirações despropositais que foram me auxiliando ao longo dos diversos ‘becos sem saída’, surgidos durante o fragmentado processo composicional da peça. Houve outras, sem dúvida, mas por critérios de relevância e por acreditar faltar precisão nas associações feitas, deixarei de fora desse trabalho para prosseguir com os processos composicionais realizados, de fato.

2.2 Organização Formal

Minha proposta inicial em relação à forma na peça “Choro pra Bia” foi a de mantê-la o mais próxima possível dos padrões tradicionais do choro. Porém, até os dias atuais não consegui chegar em uma conclusão definitiva referente ao formato ideal.

Penso que cada organização formal diferente traz uma nova apresentação para a música, e, dessa forma, tendo em vista o caráter intrínseco de improvisação no gênero, julgo que seria um fator enriquecedor à peça o fato de eu não ter chegado em uma conclusão quanto à sua forma.

Assim, haveria, portanto, diferentes acepções e identificações com ela, de tal forma que a critério de intérpretes diferentes, as repetições e os caminhos entre as partes presentes na peça poderiam ser realizados conforme o gosto de tal intérprete e, desse modo, podendo também abrir espaço à passagens e cadências diferenciadas, ressaltando o talento improvisativo e a criatividade de quem a interpreta.

Sobre tal fator criativo, os autores Angelo e Zanatta abordam esse potencial na cocriação da obra, por meio da interpretação dela por meio de outrem:

Neste modelo, as atividades de composição e performance estão imbricadas: compor pressupõe tocar que pressupõe compor que pressupõe tocar que pressupõe... Note-se que não estão excluídas muitas das formas de realização do modelo anterior: é possível que exista partitura (embora deslocada da posição de centralidade que tinha), é possível que existam intérpretes, é possível que exista composição em abstrato, etc. O que acontece aqui, por outro lado, é que a participação de quem cria na realização sonora da obra é imprescindível. (ANGELO; ZANATTA, 2007, pág.9).

Portanto, deixei essa definição em aberto, pois acredito que se trata de um elemento agregador de ideias e enriquecedor para a peça como um todo – e não o oposto.

Na imagem abaixo, estão expressas minhas recomendações e incertezas quanto à organização formal:

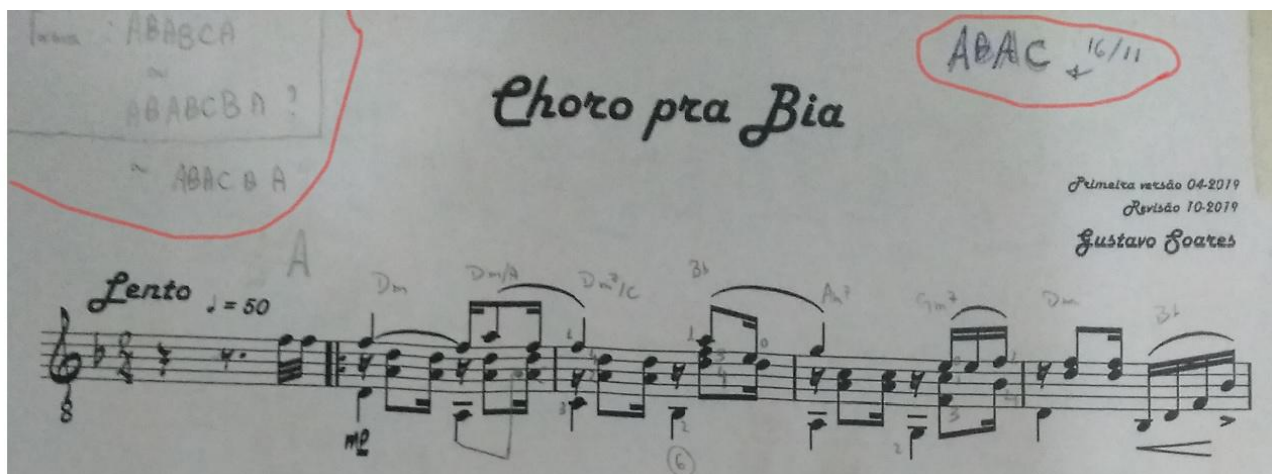


Figura 7: Possibilidades formais na peça “Choro pra Bia”.

Segundo o site *Musica Brasilis*⁵, o choro possui as seguintes características em sua estrutura formal:

O choro “clássico” possui 3 partes, organizada em forma de rondó, geralmente seguindo o padrão de repetições AABACCA. A primeira parte A está na tônica, a segunda, B, no tom da dominante (ou no tom relativo, se a tônica for um tom menor) e C no tom homônimo.

Exemplos: se a primeira parte estiver em Dó Maior, a segunda estará em Sol Maior e a parte C estará em Dó menor. Se a primeira parte estiver em Lá menor, a segunda estará em Mi maior e a terceira em Lá maior.

Isso não significa, no entanto, que todo e qualquer chorinho seja assim. Há muitas variações, inclusive chorinhos com letra e chorinhos-canção. O exemplo de “Odeon” é uma prova de que um chorinho instrumental pode perfeitamente ser cantado.⁶

⁵ *Musica Brasilis* conta com a cooperação da UNESCO, tem a preservação digital perene assegurada pelo IBICT/MCT, é filiado ao ICOM CIMCIM e credenciado pelo Google for NonProfits e United Nations Volunteers.

⁶ **Choro.** *Musica Brasilis*. Disponível em <https://musicabrasilis.org.br/temas/choro>
Último acesso em 07/06/2022 às 18h39

Em vista desses padrões estabelecidos, e à tempo da performance e gravação realizadas, concluí que a forma ABABCA estaria melhor disposta, musicalmente, no contexto em que nos encontrávamos para a realização da peça que seria estreada em meu Recital de Composição.

Sobretudo, não se trata de uma versão definitiva, apenas foi a que melhor correspondeu naquele momento. Posteriormente, durante a realização desse trabalho, identifiquei uma microssecção, à qual denomino *Ponte para a parte “B”*, justamente pelo fato de conter apenas cinco compassos e ainda estar associada à tonalidade da seção anterior:

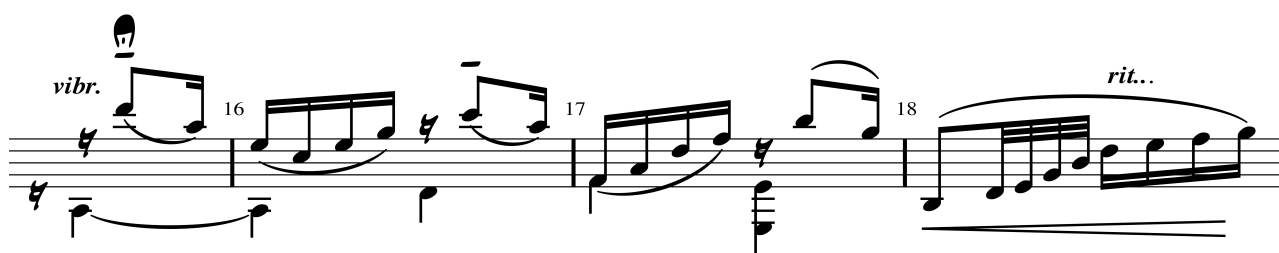


Figura 8: Ponte para a parte “B” em “Choro pra Bia”.

Na questão da tonalidade (que, como explicado acima, também se relaciona com a forma tradicionalmente no choro), a peça foi estruturada em torno do centro tonal de D, em ambos os modos. A seguir, detalharei a maneira em como organizei nas três seções da peça, definindo a tonalidade principal em cada seção e, em manuscrito, os acordes e a relação entre eles.

Parte “A” = Na tonalidade de Dm:

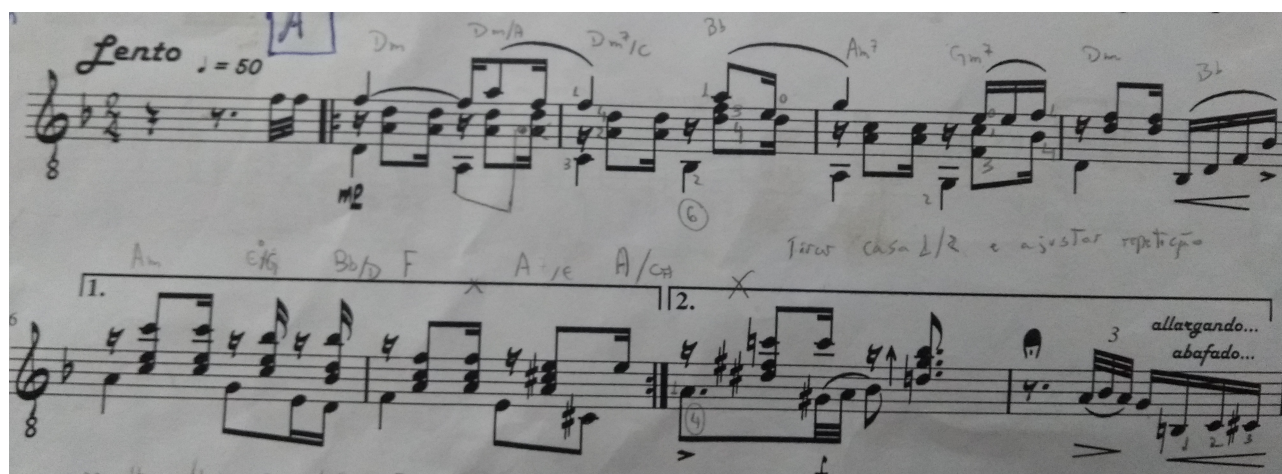
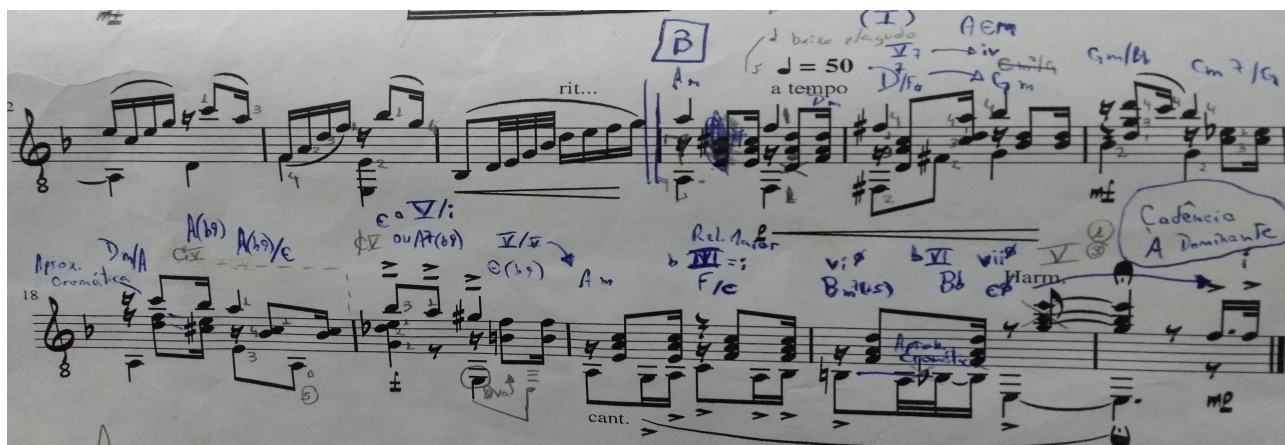


Figura 9: Tonalidade e harmonia da parte “A”, em “Choro pra Bia”.

Parte “B” = com o centro tonal ainda gravitando em Dm, porém, com muitos *acordes de empréstimo modal* (AEM⁷), Dominantes Secundárias (Ex: V/IV) e *aproximações cromáticas*⁸ no acompanhamento e no baixo:



Considero a segunda seção como ainda pertencente à tonalidade de Dm, porém, diferente da parte “A”, agora contém diversos acidentes de percurso (como por exemplo o acorde homônimo da tonalidade principal [D/F#], presente no segundo compasso da seção) e resoluções cadenciais em *acordes de empréstimo modal* (AEM), ainda no segundo compasso da seção, sendo identificado pela representação com [D/F#] como dominante secundária de [Gm] em [D7/F# – Gm (V7 – IV)] ou, no compasso 19-20, [Eb9 – Am (V - v)].

Ainda nessa seção, há um exemplo do recurso de aproximação cromática pelas vozes de acompanhamento no compasso 18 [F - E, D - C#] e outro exemplo, no compasso 21, com aproximação cromática na voz do baixo [B – Bb] representando os acordes Bm7(b5) e Bb. Sobre esse recurso, abordarei mais adiante nos subcapítulos *2.4 Uso do Cromatismo como*

⁸ As aproximações cromáticas, como o próprio nome nos diz, acontece quando temos uma passagem de acordes seguindo semitons. Elas podem ocorrer em acordes com a mesma estrutura ou em acordes com estrutura diferente, que é o caso dos diminutos.

Recurso Expressivo e Identidade Composicional e 2.5 Cromatismo como recurso expressivo em “Choro pra Bia”.

Parte “C” = Na tonalidade homônima (em D):

Figura 11: Tonalidade e harmonia na primeira volta da parte “C”, em “Choro pra Bia”.

Seguindo o mesmo padrão de alterações da parte “B”, a terceira parte está no centro tonal homônimo, em D Maior. Nessa seção, há maior ocorrência de *dominantes secundárias*, AEM e aproximação cromática, as quais detalharei em alguns desses exemplos abaixo.

Dominantes Secundárias no compasso 51-52 [E7 – A(7) - D], 52-53 [D7 – Gm], 53-54 [F7/A - Bb/Ab – Eb7M/G] e no compasso 56 [D7 – G, A7/C# – D]. AEM no compasso 53 [D7 - **Gm**].

Aproximação cromática no compasso 56, em que as vozes internas do acompanhamento [C – D] movem-se cromaticamente para [C#] e, também, na interação entre as vozes internas do acompanhamento e melodia presentes, entre os compassos 58 e 60,

identificadas na imagem abaixo, em que as marcações em vermelho representam as movimentações cromáticas por semitons, e as marcações em amarelo representam as movimentações por tons:

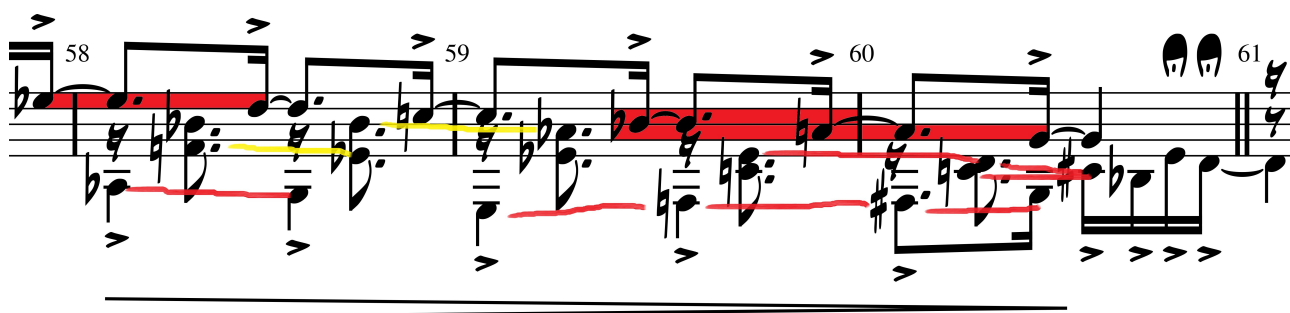


Figura 12: Marcações com a aproximação cromática entre as vozes na parte “C”, em “Choro pra Bia”.



Figura 13: O mesmo fragmento da parte “C”, sem as marcações.

Como fator importante, vale mencionar de que as imagens da partitura capturadas de uma câmera fotográfica apresentam uma configuração quantitativa de compassos diferente das imagens provenientes diretamente do software utilizado, pois, na última edição utilizada (a do software), substitui o uso de Casas 1 e 2^o apresentadas na parte “A” (vide **figura 9**) para transcrever diretamente os compassos repetidos (vide **figura 15**), o qual me basearei de agora em diante.

⁹ Em alguns casos nós temos um trecho musical que se repete, porém, a parte final do trecho não termina da mesma maneira. Nesses casos, utilizamos os sinais 1^o vez e 2^o vez para indicar que a repetição do trecho musical ocorrerá até o compasso anterior à marcação da 1^o vez, pulando para o sinal onde está marcado 2^o vez.

2.3 Estruturação Harmônica

A ideia inicial era de compor um choro nos moldes tradicionais do gênero, de maneira a remeter os processos de forma, modulações e estrutura frasal habituais do estilo, o que não se realizou totalmente, pois serviu como ponto de partida para consequentemente alterá-los, conforme a peça evoluiu e tomou forma.

O aspecto harmônico sofreu adaptações a respeito da progressão estipulada, *à priori*, para adequá-lo na melodia estabelecida, e para isso explorei o modalismo¹⁰ com maior ênfase (principalmente na parte A). Outro fator se deu por conta da exploração feita no instrumento, adaptando-se conforme a geografia do violão, às minhas capacidades criativas nele, à limitação técnica que tinha naquele momento e também à familiarização com o gênero escolhido. Também residia no meu ímpeto compor algo com a proposta de uma serenata/choro canção, e para isso, o aspecto melódico deveria ter um papel preponderante em relação ao aspecto harmônico.

Wisnik, em seu livro “O Som e o Sentido”, ressalta o sentido de *ethos* desempenhado pelos modos:

Nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso [...] As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do modo (que se consuma no seu uso sacrificial ou solenizador), já está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de correspondências, onde o modo pode estar relacionado, por exemplo com um Deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro. (WISNIK, 1999).

10 O termo modo é originário da palavra *modus* em latim que tem como significado medida, padrão, maneira e estabelece a relação de disposição de tons, e semitons, ou quartos de tom em uma escala. (Faria, Apostila 2007).

Hélio Sena fala um pouco sobre o modalismo na formação do músico e desenvolve, de forma mais detalhada, uma possível conceituação do sistema modal, destacando os elementos que marcam as diferenças entre modalismo e tonalismo.

Definir modalismo é muito complexo porque seria definir a própria música ou pelo menos noventa por cento daquilo que faz a música. A gente pode ter como ponto de partida duas concepções básicas do modalismo. Uma primeira concepção eu chamaria de operacional que seria uma definição do modo como algo que facilita a identificação, o trabalho em sala de aula, a orientação do aluno, ou do professor, ou do pesquisador no sentido de detectar escalas, modelos e enquadrar dentro de um sistema teórico. Para esta definição modalismo seria a organização de sons por altura num sistema de atração em torno de um centro tonal. Se os sons se organizam por altura em torno de um centro tonal e dentro desta organização existe um sistema de atração entre os sons, uma certa hierarquia, podemos então, chamar isto de modo. Esta seria uma definição operacional que facilita trabalhar na pesquisa, diminuir dúvidas em sala de aula, identificar casos. A segunda concepção seria uma definição histórica. Em que chamaríamos o modo de algo oposto à tonalidade, o que não é verdade, porém adquiriu esta posição, devida definição que foi implantada na Bélgica por volta de 1700 e tanto que se generalizou assim: Chamando a tonalidade um certo tipo de abordagem do modo maior e menor. Vimos então, uma fase da tonalidade que se opõem à multiplicidade dos modos. Até o tipo de pensamento melódico que era característico dos modos se perdeu na tonalidade sendo reestruturado no pensamento tonal. Então, a tonalidade seria algo para definir o modo, nós poderíamos a partir da tonalidade dizer: isto é tonal isto é modal. Já o tonalismo surgiu como uma espécie de exacerbação da percepção de tônica e da sensível que já existia nos modos. Em alguns de maneira muito fraca em outros de maneira mais acentuada. E esta percepção da atração da sensível para a fundamental influenciou de tal maneira na linguagem musical que passou a ser um elemento básico da expressão por volta de 1500 a 1550 a 1600. A percepção do pessoal da Europa se tornou cada vez mais aguçada para esta questão da atração e resolução. E para isso o modo maior e menor serviram muito bem, criaram até o modo menor harmônico que não existia naquela época, mas botaram uma sensível deram uma ajeitada, de modo a fazer com o modo menor algo parecido com o modo maior. E aí veio uma série de comportamentos que

são tipicamente tonais. Como, por exemplo, a cadência autêntica dominante – tônica, cromatização de todos os graus que chamamos de modulação por diversos graus através de sensíveis que se resolvem. Há um desenvolvimento da melodia que é direcionado para a projeção à distância, ou seja, como resultado à pessoa começa a trabalhar aqui com a linha melódica, mas já percebendo lá longe onde ela vai resolver. Ou seja, uma série de dados apareceu como, por exemplo, a frequência de terças paralelas, a cromatização geral do sistema que foi integrando a tônica inicial, uma série de tônicas secundárias, mas subordinada a tonalidade principal. Outro aspecto a salientar o início da formação das grandes estruturas, as sinfonias, os concertos, as fugas na época da polifonia, mas com esta concepção de não perder o centro tonal. Isto caracterizou a tonalidade que existe até hoje e continua vigorando por aí. E o modo que era generalizado nesta época, na prática até 1500 que se fazia música relativamente mais solta, menos presa a centralização o que permitia o pensamento melódico de uma certa maneira flutuar e deixar indefinido para onde veio e para onde vai.

(SENA, entrevista, 23/10/2008).

À exemplo do caráter modal na peça “Choro pra Bia”, apresento a cifragem marcada por mim na própria partitura, a qual serviu de guia durante a composição e execução da peça:

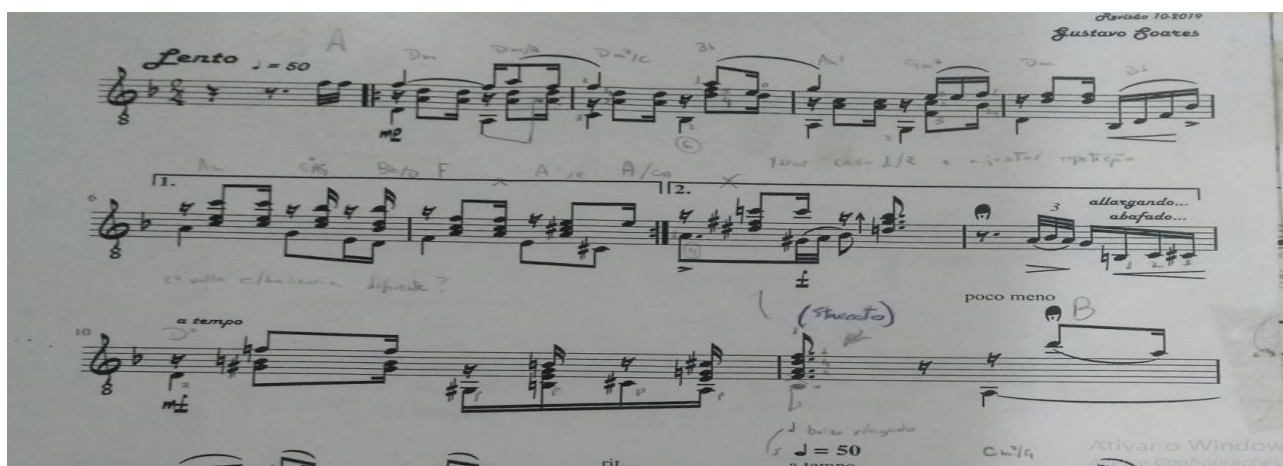


Figura 14: Cifragem manuscrita da parte “A”, de “Choro pra Bia”.

Como é possível identificar na imagem acima, baseei o início da peça no contexto de Dm eólio, com um caráter que tende ao modalismo por conta das repetições do acorde de tônica [Dm], com inversões no baixo [Dm/A], além do uso de extensões com notas não provenientes da tríade do acorde [Dm/C]. Nesse contexto inicial, também foi apresentada a *dominante* no modo menor [Am7, Am], característica do campo harmônico de F, além da ocorrência de Bb, *sub-dominante* da tonalidade Relativa Maior de Dm [F].

Como apresenta Ribeiro, o modo eólio, por si só, já contém uma certa dualidade quanto à sua representação:

Na música modal o modo eólio ocorre em estado puro, com ênfase nas características intrínsecas do modo (sobretudo a relação entre a subtônica e a tônica); já na música tonal ele ocorre como modo auxiliar, mesclado as demais formas do modo menor (harmônica e melódica) e aplicado a situações específicas do sistema, sem colocar em risco a estrutura harmônica tonal, de caráter funcional e cadencial. (RIBEIRO, 2008, pág.12).

Por esses fatores resumidamente identificados, chego a conclusão da relevância de um caráter que tende ao modalismo na primeira seção (parte “A”) da peça. Neste recorte da parte “A”, apresento exemplos onde o uso de cordas soltas no violão me foi de grande auxílio para chegar no resultado esperado (ainda que possa haver diferentes maneiras de realizar o mesmo trecho). E quanto à passagens modais, estão circuladas em amarelo:

Lento $\text{♩} = 50$

8

2 3 4 5

Dm Dm/A Dm/C Bb Am7 Gm7 Dm Bb

mp

6 7 8 9 10

Am E7/G Bb/D F A/E A7/C# Dm (...)

mp

a tempo

11 12 13 14

D#7/A Gm/Bb

poco meno

Movimentação Cromática [F# - G/ D# - D]

allargando... abafado... a tempo

E7/G# A7

Passagem cromática no baixo

Figura 15: Parte “A” de “Choro pra Bia”, com marcações.



Figura 16: Exemplificação do modalismo presente na parte “A” em “Choro pra Bia”.

Diferente da primeira seção, senti a necessidade de uma estrutura mais formalizada para a parte C, desse modo, a primeira intenção foi buscar uma progressão harmônica tonal. Conforme Bochmann, o tonalismo pode ser definido a partir de tais critérios:

A palavra “tonal” foi utilizada ao longo de toda a história da música, e no seu sentido mais amplo, poderia ser considerada como sinônimo de “musical”. Porém, neste texto optei pelo seu sentido mais restrito, mais específico, que se refere aos aspectos comuns da linguagem musical que se desenvolveu, *grosso modo*, entre os séculos XVII e XIX. Evidentemente, há muitas sugestões tonais no século XVI e muitos elementos modais no século XVII, como também aparecem elementos não tonais no século XIX e sobrevivem muitas características tonais no século XX. No entanto, não deixam de ser os séculos XVII, XVIII e XIX os que mais claramente mostram as características do tonalismo, as mais importantes das quais se poderão resumir nos seguintes pontos:

- .um sentido de direcionamento (rítmico, melódico e harmônico);
- .uma percepção da música por campos harmônicos (quer explícita, quer implícita);
- .a presença da sensível, ou seja, da função melódica ascendente do meio tom (que reduz os modos renascentistas à apenas dois — Maior e Menor).

Estas características criam hierarquias de normalidade/ anormalidade que nos permitem relacionar: Frase - Compasso; Compasso - Ritmo; Harmonia - Melodia; Harmonia - Compasso; etc. Estas hierarquias constituem a base de toda a linguagem tonal. (BOCHMANN, 2003, pág. 6).

Para isso, desenvolvi uma progressão harmônica, como pode ser vista no diagrama abaixo:

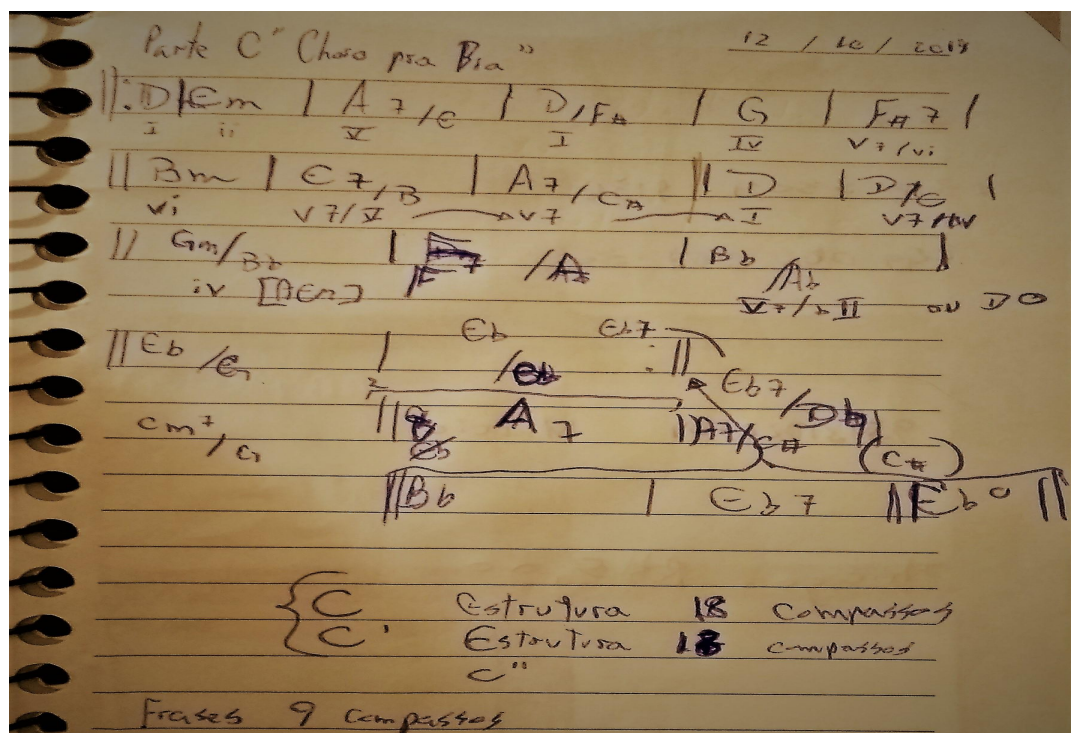


Figura 17: Diagrama de pré-definição harmônica da parte "C", em "Choro pra Bia".

A imagem apresentada se trata de uma proposta de definição harmônica tonal, *à priori*, para a parte C da peça. Minha ideia inicial era de um baixo escalar, em que o arco dramático e sua consequente 'evolução' fosse feito de forma ascendente e, após, descendente. Na imagem, pode-se isolar a harmonia, evidenciando-se apenas o movimento do baixo dos acordes. Assim, considerando apenas o baixo dos acordes, chegaremos neste resultado:

[D | E | F# | G | F# | B | C# | D] = Progressão com baixo ascendente;

[D | C | Bb | A | Ab | G] = Progressão com baixo descendente;

[D | C | Bb | A | Ab | G | A | C# | D] = Progressão com baixo descendente e ascendente (casa II).

[D | C | Bb | A | Ab | G | Bb | Eb | Db (= C#)] = Progressão com baixo descendente (com enarmonia), de modo a simular a sensível do centro tonal em questão (D).

Também procurei tornar meu processo composicional mais intuitivo, ao adotar maior liberdade com as progressões harmônicas, aproximando-se, assim, do modalismo (assim como na parte “A”). A passagem a seguir serve como exemplo, pois nela uso suspensões por graus conjuntos na melodia do soprano [Eb - D - C - Bb - A - G] e na voz do tenor, presente no acorde [F - Eb - D - C#] e sem suspensão:



Quanto à tonalidade, parti do D como centro tonal, sendo Dm na parte “A” e “B”, modulando para D na parte “C”, o que é bem incomum e destoa bastante da forma tradicional de como funcionam as mudanças de tonalidades entre as partes no gênero do choro, como foi mencionado no sub-capítulo 2.2 *Organização Formal*.

2.4 Uso do Cromatismo como Recurso Expressivo e Identidade Composicional

Tendo em vista a minha escolha pelo protagonismo da melodia, me vali do uso recorrente de cromatismos, algo que muito me agrada e sempre incluo nas composições. A seguir, alguns exemplos de como faço o uso repetido desse recurso na maioria das peças:

Livre (choro)
Miniatura n^o 25

13-11-2019
Gustavo Soares
Composição VI

a tempo

Flauta Transversal $\text{♩} = 50$

Pandeiro *3^a linha = mão
2^a espaço = dedos
1^a linha = base
1^a espaço = polegar
1^a linha = membrão*

Violão *Livre* *mf*

Violão Percussivo *f* *normal*

Fl. *pizz...* *mp*

Pand. *mf*

Viol. *mf*

Fl. *pizz...* *p* *mf* *normal*

Pand. *f* *normal*

Viol. *pizz...* *p* *mf* *normal*

Vio. *f* *normal*

Gustavo Soares ©

Figura 19: Primeira página da peça “Livre Choro”, de minha autoria.

Livre (Choro) é uma miniatura da peça “5 Miniaturas”¹¹, que foram compostas e interpretadas durante as aulas de Composição das turmas VI e VIII, em 2019. Esse conjunto de músicas curtas foi realizado em um processo de total interação com os próprios colegas da turma, num intento inédito, idealizado e coordenado pelo professor James Correa.

O recorte abaixo demonstra bem toda a intencionalidade e a forma como trabalhei o uso do cromatismo na peça, tanto na harmonia e contrapontos apresentados pelo violão, quanto pela melodia, na flauta:

¹¹ Apresentação da peça “5 Miniaturas” em: https://youtu.be/Mq2_Wd_5bfU

Último acesso em 19.06.2022 às 21h.

The image displays a musical score for a piece titled "Livre Choro". It features four staves: Flute (Fl.), Pandero (Pand.), Violin (Viol.), and Viola (Vio.). The Flute staff begins at measure 4 and continues with melodic lines. The Pandero staff provides a rhythmic accompaniment with repeated eighth-note patterns. The Violin staff starts at measure 8 and includes complex chordal textures and melodic fragments. The Viola staff enters at measure 7, playing a bass line with some triplets. Dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f* are used throughout. Articulation like *pizz...* (pizzicato) and *normal* is also present.

Figura 20: Recorte da miniatura “Livre Choro” (autoria própria).

Conforme pode ser observado, boa parte dos acidentes ocorrentes são de passagem. Meu pensamento composicional se estruturou, em boa parte, a partir das possibilidades geográficas apresentadas pelo violão e, também, com a intenção de uma sonoridade que demonstrasse o cromatismo de forma recorrente.

Abaixo mais um exemplo, o compasso 6, na parte do violão:

- No soprano do acorde, ocorrem cromatismos e enarmonias em [Db – C – D – C#];
- No contralto do acorde, o cromatismo e enarmonia estão presentes em [Bb – A – A#];
- No barítono do acorde, a passagem cromática em [E – F – F#], e que, se formos analisar até o final da frase musical, (compasso 6-8), há o seguinte caminho [E – F – F# - F – E].

Exemplos como esses podem ser encontrados durante toda a peça. Portanto, podemos chegar a conclusão de que o artifício do cromatismo é, nesse exemplo, uma ferramenta estruturante e essencial para o caráter e unidade da peça.

Por último, por mais que o centro tonal predominasse em Em, usei *dominantes secundárias* (o que é bem característico no Choro), que me possibilitou mais liberdade com a utilização de acidentes ocorrentes e notas de passagem cromáticas “inesperadas”. Esse fato foi uma surpresa para os ouvintes, e para mim, durante o processo composicional, sendo recepcionado positivamente por colegas os quais pude mostrar a peça ainda na fase embrionária.

Abaixo, outro exemplo de utilização do cromatismo em outra miniatura, que também faz parte do mesmo ciclo, “5 Miniaturas”:

Veraneio (tango)
Miniatura nº2

12-09-2019
Gustavo Soares
Composição VI

Violino $\text{♩} = 50$ *Chicharra* *mp* *mf*

Violão *Scor. D ⑥* *mp* *mf*

Violão Percussivo *L.H. 1ª linha = Bater com a mão esquerda, atrás do braço* *R.H. Linha inferior = Tambo do violão, bater com a mão direita*

Vln. *Seco* *mf* *mf* *f*

Viol. *mp*

Gustavo Soares ©

Figura 21: Primeira página da peça “Veraneio”, de minha autoria.

Veraneio (Tango) é uma miniatura para violão e violino na qual faço alusão ao tango de Piazzolla – grande referência que tenho com o estilo. Nela busquei fazer citações alusivas à suíte “As Quatro Estações Portenhas”, do Piazzolla, ocorrendo a utilização do cromatismo por intenções motivicas. Segue o exemplo abaixo:

The musical score is for a piece titled "Veraneio" in Tango style. It is written for Violino, Violão (Guitar), and Violão Percussivo (Guitar Percussion). The tempo is marked as 50. The Violino part includes a Chicharra (shaver) effect and a dynamic marking of *mp*. The Violão part includes a dynamic marking of *mp* and a note "Scor. D 6". The Violão Percussivo part includes a L.H. (Left Hand) section with a note "1ª linha = Bater com a mão esquerda, atrás do braço" and a R.H. (Right Hand) section with a note "Linha inferior = Tampo do violão, bater com a mão direita".

Figura 22: Recorte da miniatura “Veraneio” (autoria própria).

Diferente de Livre (Choro), Veraneio é mais econômica em relação à variedade de materiais e motivos. Sendo uma miniatura, procurei apresentar uma ideia e seguir até o fim com a mesma, na tonalidade e nos parâmetros em que se encontrava inicialmente. Portanto, acredito que esse pequeno recorte se encaixa no contexto, para uma visão geral da miniatura.

O motivo principal encontra-se no violino no compasso 3, em que há cromatismos de passagem e de forma ascendente/descendente “direta”, evitando assim o uso de bordaduras.

2.5 Cromatismo como recurso expressivo em “Choro pra Bia”

Esse exemplo pode ser notado na passagem dos compassos 12-14, nos quais há cromatismos nas notas intermediárias [D# - D, F# - G], na melodia do soprano [C – B] e no baixo [G# - A - B]; no compasso seguinte, com a *baixaria* nas notas [B - C - C# - D] e no último compasso do exemplo, no qual há a nota [G#] e [G] na harmonia, representando os acordes [E7/B – A7 (nas funções de V/V – V)]:



Figura 23: Exemplo do uso cromático em “Choro pra Bia”.

Nos compassos 19-23 há outro cromatismo, em que há o acidente ocorrente da nota [C# - D], do compasso 19 [F - F#] na melodia do soprano, dos compassos 19-20 [C# - D - C] na voz do contralto em meio ao acorde, entre os compassos 19-20; e entre os compassos 22-23 há a ocorrência de enarmonia nas notas [C# - Db] devido à função cordal, representada pelos acordes A (b9) e E°/G, respectivamente:



Figura 24: Outro exemplo do uso cromático em “Choro pra Bia”.

Outros exemplos a respeito do uso do cromatismo na peça já foram apresentados e desenvolvidos ao longo dos capítulos 2.2 *Organização Formal* e 2.3 *Estruturação Harmônica* e, por esse motivo, considero suficientes os exemplos expostos nesse subcapítulo.

2.6 Motivo

Minha inspiração para compor a peça surgiu do desejo de fazer um choro – seresta – serenata. A partir dessa concepção, decidi compor algo com uma melodia bem reconhecível, comprimida em termos de tessitura intervalar e que pudesse ser reiterada regularmente, de forma literal ou variada. O motivo parte de uma *anacruse*, o que, ao expandi-la nas variações subsequentes, deu um sentido mais claro de continuidade e possibilidade de reiteração/alusão com a parte C (no modo Maior), e assim, eis o motivo inicial, destacado em vermelho:

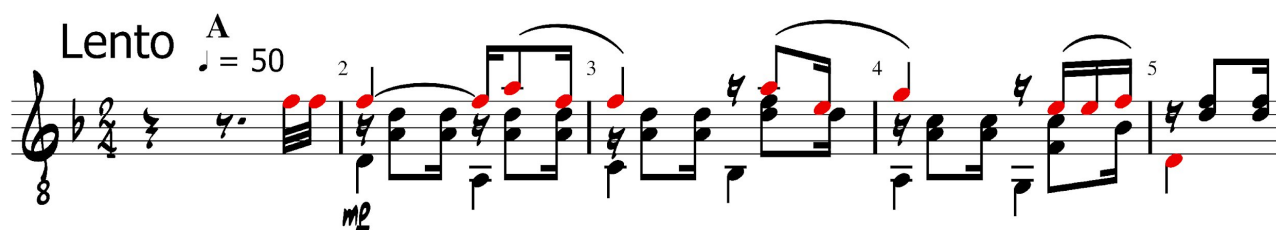


Figura 25: Motivo principal de “Choro pra Bia” destacado.

O início da parte C, que remete ao motivo principal devido a anacruse (diferente do motivo da parte A) agora inicia com a tônica da tonalidade em questão:

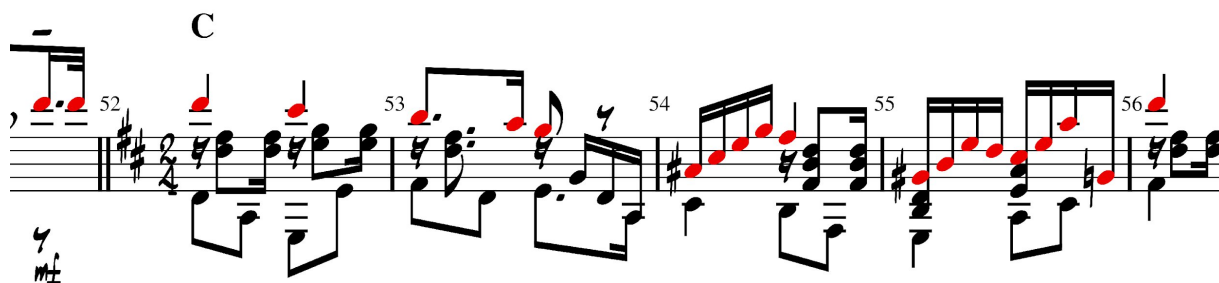


Figura 26: Motivo da parte “C” de “Choro pra Bia” destacado.

Apesar do modo distinto, a reminiscência do material inicial da peça (parte A) se destaca pela variação motívica empreendida na melodia da parte C. A seguir, um recorte das melodias isoladas, referentes ao início das duas seções, para comparação:

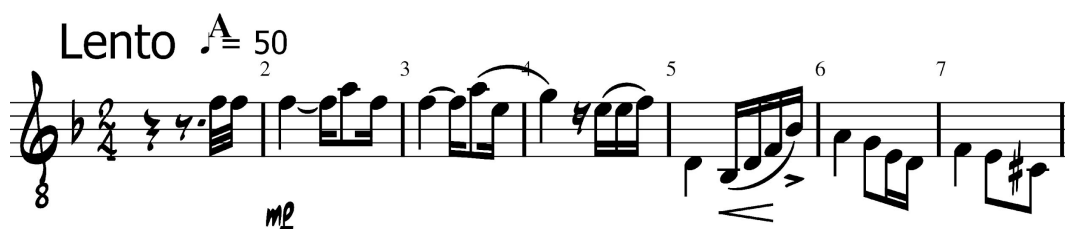


Figura 27: Motivo da parte “A” de “Choro pra Bia” isolado.

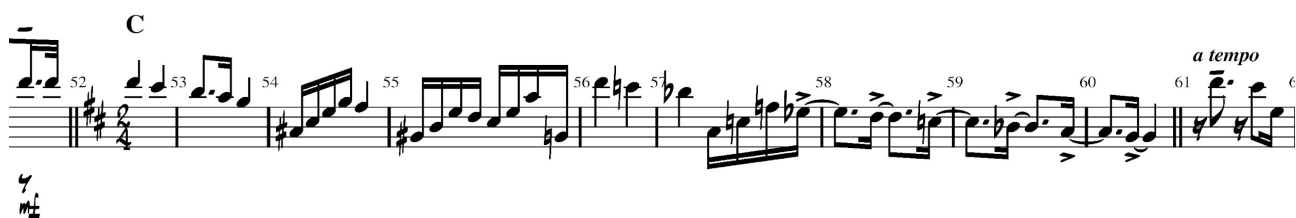


Figura 28: Melodia completa da 1ª volta da parte “C” em “Choro pra Bia” isolado.

Outra diferença que pode ser notada na atuação dos baixos entre as duas seções é na seção “A”, o baixo tem um comportamento mais estático e escalar, deslocando-se, em boa parte, por graus conjuntos ou saltos curtos:



Figura 29: Baixos da parte “A” em “Choro pra Bia” isolados.

Na seção “C”, o baixo assume um papel mais ativo, no qual as semínimas – muito presentes na primeira seção –, são substituídas pelas colcheias, de modo a enriquecer a textura polifônica, gerar maior tensão no arco dramático e maior interação entre o material melódico da voz do soprano e a voz do baixo. Percebe-se, então, nessa seção, o movimento melódico mais abrangente, remetendo aos arpejos representantes da progressão harmônica da seção:



Figura 30: Baixos da parte “C” em “Choro pra Bia” isolados.

Outro modo de manipulação motívica utilizada na peça foi o cruzamento das vozes, com o intuito de passar o protagonismo melódico às outras vozes: ora à voz do baixo, ora às vozes intermediárias, sendo as intermediárias as que representam na maior parte da peça o preenchimento harmônico.

O primeiro exemplo pode ser visto entre os compassos 4 e 7, em que há a finalização da frase do soprano no baixo [E – E – F – D] com a nota [D] presente; também nos compassos 6 e 7, em que há uma resposta ao motivo inicial, agora apresentado pelos baixos:

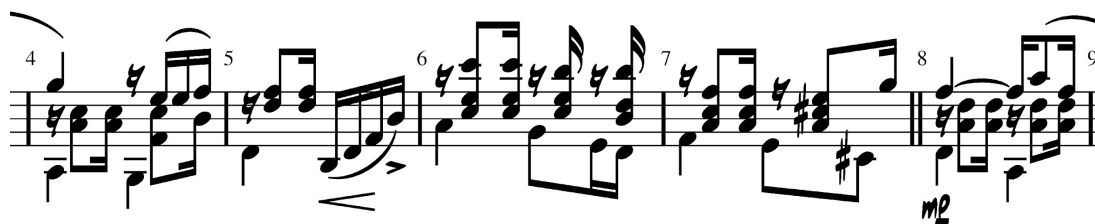


Figura 31: Recorte da parte “A” em “Choro pra Bia, detalhando a interação de vozes.

Outro exemplo bem característico se faz presente na parte “C”, conforme se observa o caminho melódico de maior relevância, circulado em vermelho:



Figura 32: Recorte da parte “C” de “Choro pra Bia”, com a melodia principal circulada.

Acredito ter demonstrado aqui os meios dos quais me vali para apresentar um motivo simples e recorrente ao longo de toda a peça, de forma variada e transformada, de modo que – ao meu ver – a música (e a melodia) não se tornou repetitiva, simples ou enfadonha.

2.7 Performance

Como foi mencionado no subcapítulo *1.1 Sobre a Organização do Trabalho*, a performance representou, para mim, o acabamento final em relação à resolução dos pormenores da peça, que, até então, estavam apenas no campo especulativo sobre como essa deveria ser interpretada.

Claramente havia definido alguns critérios interpretativos, mas somente com a realização musical é que pude ter o contato mais aprofundado com as problemáticas envolvidas no processo performático da peça.

Apresentando melhor o contexto em que a performance se deu, foi em meados de setembro que discuti pela primeira vez com o violonista, e meu colega, William Fagundes a possibilidade de apresentarmos “Choro pra Bia” em meu Recital de Composição – como um dos requisitos obrigatórios para concluir meu semestre em Composição VIII.

A partir desse momento, foi apenas no final de outubro que o William teve disponibilidade para trabalhar a leitura e interpretação da peça. Ressalto o fato de que meu colega também se encontrava com diversas obrigações acadêmicas, sem levar em conta sua vida pessoal, ou seja, o fator “tempo” foi um desafio para nós desde o primeiro contato.

A peça foi gravada exatamente no dia 11 de novembro e estreou no Recital no dia 30 do mesmo mês. O resultado apresentado se mostrou muito satisfatório e senti enorme alegria de vê-la realizada.¹²

Adiante, apresentarei algumas das considerações e mudanças realizadas pelo William, a fim de evitar excessos e passagens muito problemáticas, pois como mencionei, a questão do tempo de leitura, realização e gravação da peça foram alguns dos maiores desafios imposto a mim e a ele.

A primeira alteração foi feita no compasso 12, em que houve a omissão da nota [C], com o objetivo de reproduzir maior fluidez à frase:

¹² “Choro pra Bia” (Gustavo Soares), interpretado por William Fagundes - YouTube

Último acesso em 19/06/2022 às 22h.

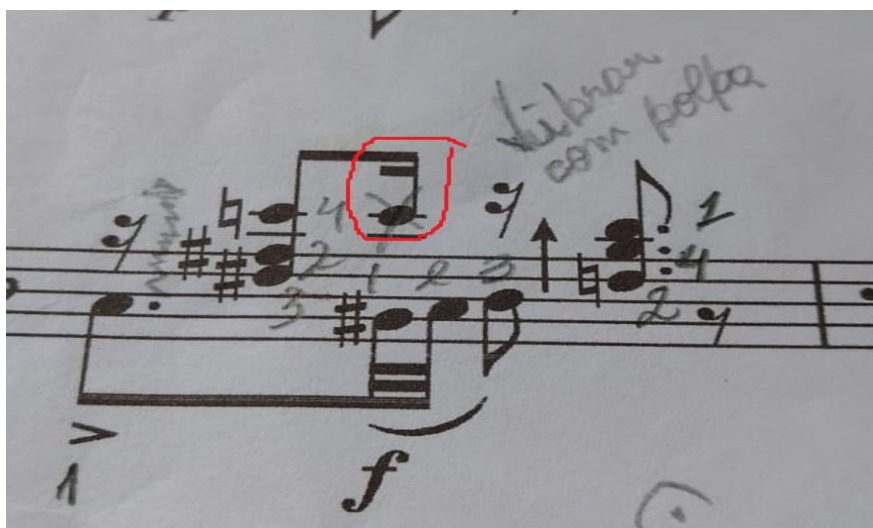


Figura 33: Omissão de nota, na interpretação de "Choro pra Bia".

No compasso 15 substituiu-se a nota [E] no baixo para a nota [G], buscando facilitar a digitação das notas na mão esquerda. Também adicionou-se *rubato* com o intuito de haver um pequeno momento para melhor preparar os dedos no acorde seguinte:

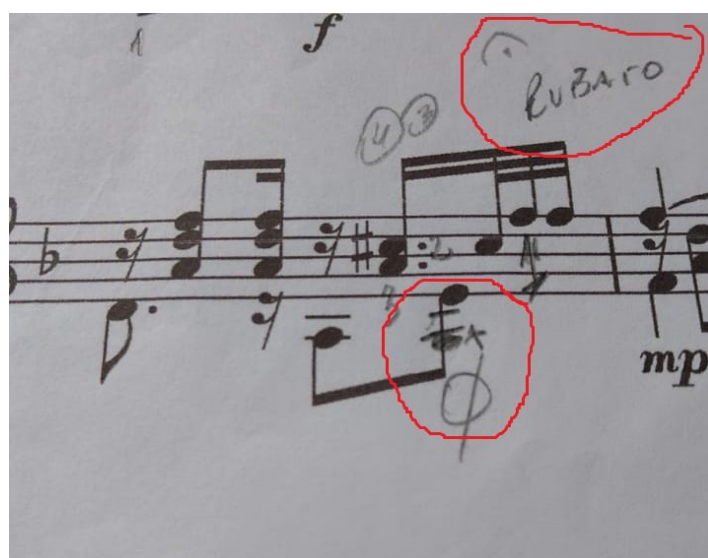


Figura 34: Substituição de nota e utilização de rubato na interpretação de "Choro pra Bia".

No compasso 20, alterou-se a nota [E] para [Eb], com a finalidade de manter o *shape* do acorde ao longo da passagem, caso o contrário, dificultaria a fluidez da passagem apresentada durante o compasso:

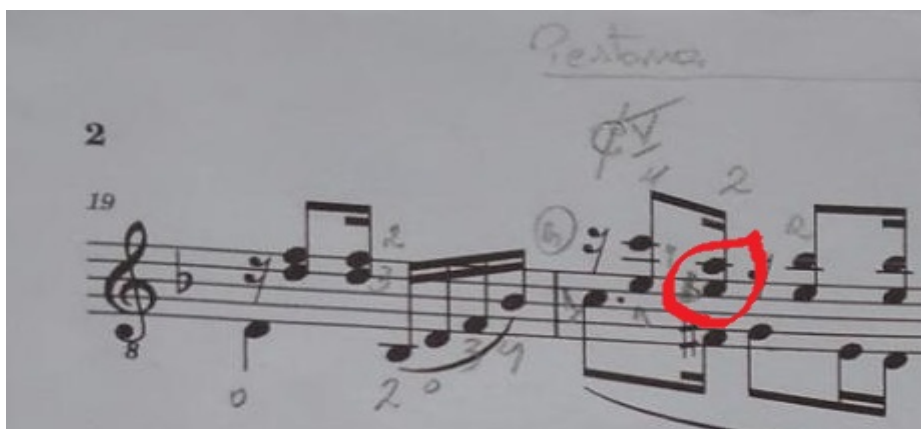


Figura 35: Alteração de nota na interpretação de “Choro pra Bia”.

No compasso 26, observa-se a utilização de fermata e o recurso de articulação arpejada (oposta ao *plaqué*), resultando uma maior fluidez mecânica da mão esquerda:



Figura 36: Utilização de fermata e arpejo de acorde na interpretação de “Choro pra Bia”.

No compasso 31 realizou-se a supressão da nota [E] na voz do soprano devido à redundância sonora, pois essa nota já soava 8va abaixo, na voz do baixo:

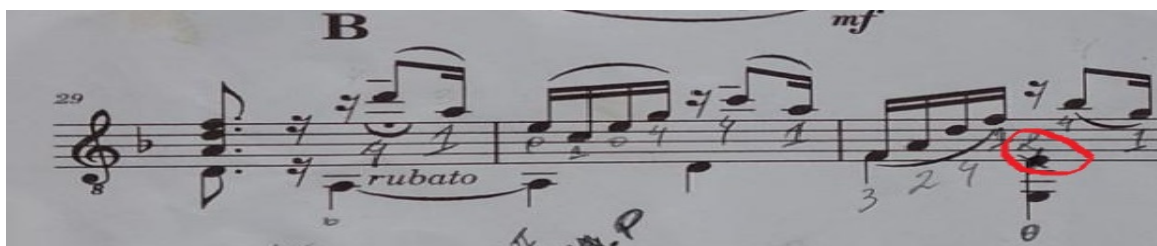


Figura 37: Supressão de nota na interpretação de “Choro pra Bia”.

Nos compassos 37-38, houve alteração da nota [G] para [E] na voz do baixo, em decorrência da possibilidade de utilizar a corda solta no violão. Também ocorreu a supressão da repetição do acompanhamento, ao fim do compasso 38, devido à pouca relevância que essa repetição teria no discurso musical, buscando enfatizar o elemento protagonista nesse contexto, que se tratava das vozes no baixo:



Figura 38: Alteração e supressão de notas na interpretação de “Choro pra Bia”.

No compasso 54, durante a anacruse da parte “C”, William optou por utilizar o recurso interpretativo do *staccato* em função de facilitar a troca dos acordes:



Figura 39: Utilização de *staccato* na interpretação de “Choro pra Bia”.

E por último, no compasso 59, William optou por substituir a nota [F] para [D] na voz do baixo, com o intuito de aproveitar o recurso de corda solta e, assim, direcionar o foco às outras vozes da passagem:

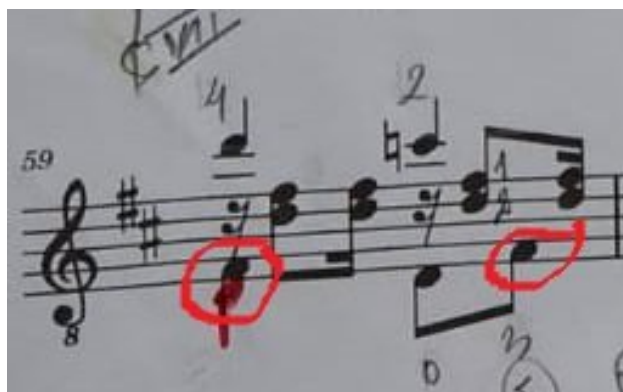


Figura 40: Substituições de notas na interpretação de “Choro pra Bia”.

A pedido do próprio intérprete, julgo importante mencionar alguns dos fatores que o auxiliaram para conseguir ler e interpretar a peça em um curto espaço de tempo. A princípio, escrever toda a digitação na partitura o permitiu visualizar a música num contexto amplo, de forma a refletir sobre as movimentações mecânicas empreendidas e resolver, de antemão, as passagens mais problemáticas e desafiadoras. O uso de cifragem popular, a partir da parte “B”, também o ajudou bastante a visualizar antecipadamente o acorde a ser realizado.

Quanto aos recursos interpretativos e de escolha pessoal, a utilização de *fermatas*, *rubatos* e marcações de *dinâmica* o possibilitou ter mais preparo em relação às digitações com a mão esquerda nos acordes, e dedicar sua concentração aos elementos protagonistas na peça, como a melodia, o timbre e a dinâmica, destacando certas notas de outras realizadas simultaneamente.

Como último apontamento na questão dessa performance, considero-me muito satisfeito com o resultado mostrado, pois o William compreendeu a peça não apenas de forma teórica e mecânica, mas também de ordem semiótica, conseguindo comunicar o sentimento que busquei ao compor “Choro pra Bia”.

3 Considerações Finais

Nas discussões apresentadas ao longo deste trabalho, concluo que aprendi mais sobre meu processo composicional e entendi mais a fundo qual é o meu papel enquanto compositor de uma peça. Ao longo do curso, uma grande questão que me intrigava era a respeito de minha identidade musical, e em qual contexto conseguiria melhor expor a minha verdade. Atualmente, acredito que não existe esse conceito do ideal preconcebido, mas que cabe a nós buscarmos referências e familiaridades para com o meio em que nos dedicamos a trabalhar, e daí então surgirão muitas verdades, sendo imprescindível buscar sempre o seu melhor em qualquer atividade empreendida.

Ao realizar o trabalho, vivenciei diversos sentimentos como a ansiedade e nervosismo no início dessa empreitada; desde não reconhecer-me nesse formato de linguagem acadêmica para discutir minhas motivações e objetivos, até certa desmotivação em relação à utilidade pública em realizar esse memorial, questionando o valor real do trabalho. Felizmente, fui me identificando cada vez mais com o processo de rememoração e redescobrimiento de minha tomada de decisões, até que o gosto dessa realização pôde ser apreciado pela minha pessoa.

Considero que a realização deste trabalho possa auxiliar outros compositores a identificarem em si mesmos, seu processo artístico para além do âmbito musical, e, mesmo que isso não venha a se tornar uma realidade, fico muito feliz e realizado em desenvolver, numa espécie de autoconhecimento, as minúcias aqui apresentadas.

Ao fim disso, me sinto extremamente agradecido por toda ajuda ofertada por meio de meus professores e colegas, e finalmente posso considerar concluída minha jornada acadêmica, iniciada em meados de 2015. Hoje, sinto que aprendi o que me foi pertinente e aproveitei a universidade, com tudo o que ela tinha a me oferecer. Hoje, portanto, sinto-me realmente um compositor.

4 Bibliografia

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRADE, Valéria Gomes de. **A Seresta e a Serenata nas Cidades de Conservatória e Niterói, no Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2010, pág. 17.

ANGELO, Bruno Milheira; ZANATTA, Luciano de Souza. **De Composição**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVII., 2017, Campinas.

BOCHMANN, Christopher. **A Linguagem Harmónica do Tonalismo**. Lisboa, 2003.

DUPRAT, Régis. **Música Popular do Século XIX no Vale do Paraíba**. Encarte do LP (Data e gravadora não identificadas).

JOSSO, Maria-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo. Cortez Editora. 2004;

MACHADO, Marco Antônio. **Reflexão sobre a análise musical e o processo criativo**. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós - Graduação em Música, 2013, Natal. Anais da ANPPOM. Natal, 2013;

PEREIRA, Marcelo Fernandes e GLOEDEN, Edelson. **De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil**. Composição : Revista de Ciências Sociais da UFMS, v. 6, 2012, p. 68-91

SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: (sem editora), 1981.

TAGG, Philip. **A Análise de Música Popular: Teoria, Método e Prática**. Tradução: Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. Florianópolis, 2006. (Material de apoio à disciplina de Análise Musical & Música Popular, no prelo). Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Tagg-Analise_musica_pop-teoria_metodo_pratica.pdf. Acesso em 13 mai. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. Petrópolis: Vozes, 1974, pág. 61.

VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso, etc (História e Inventário do Choro)**, 1984, pág.17-51 (Local e editora não identificados).

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **O Saxofone no Choro: A Introdução do Saxofone e as Mudanças na Prática do Choro**. Rio de Janeiro, 2006, pág. 4.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.

ZANATTA, Luciano de Souza. **“Música doméstica”: em direção à composição de música gravada**. 2007, p.275. Tese (requisito parcial para obtenção de grau de Doutor em Música; área de concentração: Composição) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Siteografia

Apresentação da peça **“5 Miniaturas”** em: https://youtu.be/Mq2_Wd_5bfU ;

Último acesso em 19.06.2022 às 21h

Choro. Musica Brasilis, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/choro>. Acesso em: 07, jun. 2022. Autores não identificados.

“Choro pra Bia” (Gustavo Soares), interpretado por William Fagundes - YouTube

Último acesso em 19/06/2022 às 22h

Link de **“Choro pra Bia”** em vídeo sequenciado: <https://youtu.be/FDGZ3uA4Lk8> ;

Link de meu **Recital de Composição**: <https://youtu.be/jozPS5A1PN0> ;

Entrevista

SENA, Hélio. **Entrevista realizada em sua residência**. Rio de Janeiro, 23/10/2008. 1 fita cassete (60 min) *apud* FLAUZINO, Izabel C. Maciel. **O Ensino do Modalismo na Escola Regular de Música**. Rio de Janeiro, 2008, pág. 2-3.

5 Anexos

Apêndice

Partitura completa da peça “Choro pra Bia”:

Choro pra Bia

Primeira versão 04-2019
Revisão 10-2019

Gustavo Soares

Lento $\text{♩} = 50$ **A**

6 7 8 9 10 a tempo

11 12 13 14 allargando... abafado... a tempo

poco meno **B** vibr. rit...

15 16 17 18

19 20 21 22 23 $\text{♩} = 50$ a tempo

24 25 26 cant. Harm. m^2

Gustavo Soares

27 28 29 30 31

32 33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44 45

46 47 48 49 50

51 52 53 54 55

56 57 58 59

a tempo

poco meno

allargando... abafado...

a tempo

rit...

a tempo

cant.

Harm. IV

C

a tempo

60 61 62 63

rall.

64 65 66 67 68 3

$\text{♩} = 50$

a tempo

69 70 71 72

73 74 75 76

a tempo

77 78 79

80 3 *allargando... abafado...* 81 *rit...* 82