

Marcelo Pereira Coelho

*Suíte I Juca Pirama: criação de um sistema
composicional a partir da adequação da polirritmia de
José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rafael
Carvalho dos Santos

Campinas

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C65s Coelho, Marcelo Pereira.
Suíte I Juca Pirama: criação de um sistema composicional a partir da adequação da polirritmia de José Eduardo Gramani ao jazz modal de Ron Miller. / Marcelo Pereira Coelho. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael dos Santos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Música. 2. Composição. 3. Jazz. 4. Polirritmia.
5. Modalismo. I. Santos, Antonio Rafael dos.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “I Juca Pirama Suite: creating a compositional process based on the José Eduardo Gramani’s polirhythmic studies and the Ron Miller’s jazz modal harmony”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music ; Composition ; Jazz ; Polirhythm ; Modalism.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Prof. Dr. Jonas Manzolli

Profa. Dr^a. Denise Hortência Lopes Garcia

Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Prof. Dr. Claudiney Rodriguez Carrasco

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

Data da defesa: 21-02-2008

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

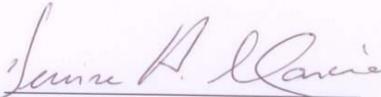
**Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Marcelo Pereira Coelho - RA 941572 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:**



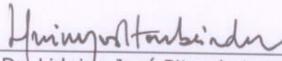
Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Presidente/Orientador



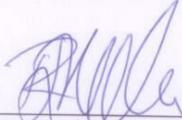
Prof. Dr. Jônatas Manzollini
Membro Titular



Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia
Membro Titular



Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira
Membro Titular



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Membro Titular

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a TUDO e a TODOS que passaram pela minha vida no período da pesquisa. Todos os eventos e todas as pessoas foram essenciais para que eu pudesse experienciar este momento. É com as mãos em prece que faço uma profunda reverência. Namastê!

AGRADECIMENTO

Ao Prof. Dr. Antônio Rafael do Santos, grande músico e amigo, que me acolheu e acreditou desde o início na proposta desta pesquisa sendo um suporte quando, em vários momentos, parecia-me intangível a concepção desta obra.

À CAPES, que me trouxe o apoio necessário para que esta pesquisa pudesse ser concluída.

À Pós-Graduação do Departamento de Música, Instituto de Artes, UNICAMP, pela assistência durante todo o processo de desenvolvimento da pesquisa.

Ao Indioney Rodrigues, pela competência e generosidade, cedendo a Dissertação 'O Gesto Pensante: A Proposta de Educação Rítmica Polimétrica de José Eduardo Gramani', sem a qual esta pesquisa não seria possível.

Ao Rodrigo Morte, grande músico e amigo, pelas sugestões e esclarecimentos quanto às questões harmônicas e composicionais.

Aos meus pais, Sr. Paulo Coelho e Sra. Rosinha Coelho, aos irmãos Ana Paula, João Paulo e Fernanda, pela grande alegria de tê-los sempre comigo durante toda a minha existência, meu eterno agradecimento.

Ao Grande Criador, pelos momentos oportunos, pelos sopros de inspiração, pelas coincidências e acasos, e pelo meu livre-arbítrio diante de tudo isso.

EPÍGRAFE

Viver não é necessário. Necessário é criar!

Fernando Pessoa

RESUMO

A presente pesquisa propõe a adequação de elementos lítero-musicais a um processo de criação musical, a partir da aplicação dos estudos polirrítmicos desenvolvidos por José Eduardo Gramani, combinado com a sistematização do *jazz modal* desenvolvida por Ron Miller. Através da composição de uma suíte para quinteto de jazz, o trabalho apresenta uma leitura sonora do poema romântico de Gonçalves Dias, 'I Juca Pirama', em dez movimentos, correspondentes aos dez Cantos que dividem o poema. O texto da Tese compreende, além das informações referentes ao desenvolvimento dos estudos polirrítmicos de José Eduardo Gramani, à obra poética referencial de Gonçalves Dias, à sistematização do modalismo no jazz, informações detalhadas sobre o processo composicional de cada movimento da suíte, seguido das considerações sobre a adaptação da obra para o quinteto e as observações quanto a execução da obra.

Palavras chaves: Música, Composição, Jazz, Polirritmia, Modalismo

ABSTRACT

The purpose of this research is to demonstrate the use of a poem in a compositional system based on the application of the polyrhythm studies developed by Jose Eduardo Gramani, combined with the jazz modal compositional system developed by Ron Miller. This process resulted in a Suite composed for a jazz quintet. The suite was inspired by romantic poem 'I Juca Pirama' written by Gonçalves Dias, which is divided into ten parts, each of which became a movement of the suite. This thesis details the compositional process of each movement along with notes about the arrangements and performance of the music.

Keywords: Music, Composition, Jazz, Polyrhythm, Modalism

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Capítulo I: A Rítmica Polifônica de José Eduardo Gramani	9
2.1 José Eduardo Gramani e a origem da sua pesquisa sobre educação rítmica	9
2.1.1 Jacques-Dalcroze	10
2.1.2 Rolf Gelewski	12
2.1.3 Igor Stravinsky	13
2.2 As implicações musicais resultantes dos estudos rítmicos de Gramani	14
2.2.1 Harmonia e Contraponto	15
2.2.2 Valores métricos absolutos	16
2.2.3 A realização musical do evento rítmico	16
3. Capítulo II: A sistematização do Modalismo no Jazz de acordo com Ron Miller	19
3.1 A sistematização do modalismo no jazz de acordo com Ron Miller	20
3.2 Escalas modais	23
3.3 Construção dos acordes modais	28
3.3.1 Método compreensivo	28
3.3.2 Método simplificado	30
3.4 Conexão dos acordes modais	32
4. Capítulo III: O Poema e o Poeta	45
4.1 Gonçalves Dias e o Romantismo brasileiro	45
4.2 A poesia Indianista de Gonçalves Dias	46
4.3 I Juca Pirama, o poema	48
4.3.1 Enredo	48
4.3.2 Estrutura da obra	51
4.3.3 Musicalidade	53

4.4	Gonçalves Dias, o poeta	57
5.	Capítulo IV: Estrutura básica do sistema composicional	61
5.1	Métrica poética	63
5.2	Estruturas rítmicas	65
5.2.1	Séries	66
5.2.1.1	Séries básicas	67
5.2.1.2	Séries mescladas	70
5.2.1.3	Derivações rítmicas I	73
5.2.2	Oposições métricas I	77
5.3	Trama central e a Qualidade emocional dos modos	81
6.	Capítulo V: Suíte I Juca Pirama	85
6.1	Cantos I	87
6.1.1	Centro modal	87
6.1.2	Acordes pilares	88
6.1.3	Métrica poética	89
6.1.4	Estrutura rítmica	90
6.1.5	Progressão harmônica	92
6.1.5.1	Notas do baixo	92
6.1.5.2	Estrutura superior	94
6.1.5.3	Modalidade do acordes condutores	96
6.1.6	Pontos melódicos	98
6.1.7	Fórmula de compasso e rítmica melódica	100
6.1.8	Tema – Cantos I	106
6.2	Cantos II	109
6.2.1	Métrica poética	109
6.2.2	Estrutura rítmica	110
6.2.3	Número de acordes e ritmo harmônico	112
6.2.4	Centro modal	114
6.2.5	Acordes pilares	116
6.2.6	Progressão harmônica	117

6.2.7	Desenvolvimento melódico	118
6.2.8	Fórmulas de compasso	120
6.2.9	Tema – Cantos II	122
6.3	Cantos III	125
6.3.1	Métrica poética	125
6.3.2	Estrutura rítmica	128
6.3.3	Número de acordes	131
6.3.4	Centro modal e contorno harmônico	132
6.3.5	Progressão harmônica	134
6.3.6	Fórmula de compasso	137
6.3.7	Tema - Cantos III	140
6.4	Cantos IV	161
6.4.1	Centro modal	161
6.4.2	Acordes pilares	162
6.4.3	Métrica poética	162
6.4.4	Estrutura rítmica	163
6.4.5	Notas do baixo	165
6.4.6	Contorno melódico	166
6.4.7	Progressão harmônica	168
6.4.8	Rítmica melódica, fórmula de compasso e esboço da composição	169
6.4.9	Tema – Cantos IV	174
6.5	Cantos V	177
6.5.1	Métrica poética	177
6.5.2	Estrutura rítmica	185
6.5.3	Número de acordes	188
6.5.4	Centro modal e contorno harmônico	189
6.5.5	Progressão harmônica	190
6.5.6	Fórmula de compasso	192
6.5.7	Tema - Cantos V	196

6.6	Cantos VI	199
6.6.1	Métrica poética	199
6.6.2	Estrutura rítmica	214
6.6.3	Número de acordes	220
6.6.4	Centro modal e contorno harmônico	222
6.6.5	Progressão harmônica	222
6.6.6	Fórmula de compasso	225
6.6.7	Tema - Cantos VI	229
6.7	Cantos VII	233
6.7.1	Métrica poética	233
6.7.2	Estrutura rítmica	241
6.7.3	Fórmula de compasso e Número de acordes	244
6.7.4	Centro modal	245
6.7.5	Progressão harmônica	246
6.7.6	Tema – Cantos VII	248
6.8	Cantos VIII	249
6.8.1	Métrica poética	249
6.8.2	Estrutura rítmica	251
6.8.3	Pontos de encontro e Número de acordes	252
6.8.4	Fórmulas de compasso e números de compasso	253
6.8.5	Ritmo harmônico	255
6.8.6	Centro modal	256
6.8.7	Progressão harmônica	257
6.8.8	Tema – Cantos VIII	260
6.9	Cantos IX	261
6.9.1	Métrica poética	261
6.9.2	Estrutura rítmica	270
6.9.3	Número de acordes	273
6.9.4	Centro modal	274
6.9.5	Progressão harmônica	275

6.9.6	Fórmula de compasso	277
6.9.7	Tema – Cantos VII	281
6.10	Cantos X	283
6.10.1	Métrica poética	283
6.10.2	Estrutura rítmica	285
6.10.3	Ritmo harmônico e Número de acordes	286
6.10.4	Centro modal	287
6.10.5	Progressão harmônica	288
6.10.6	Fórmula de compasso e Esboço da composição	291
6.10.7	Tema – Cantos VII	293
7.	Capítulo Vi: Arranjo	295
7.1	O jazz como referência	295
7.2	Linha do baixo e linha da melodia	299
7.3	A ‘Introdução ‘	302
7.4	Parte A – Interlúdio	304
7.5	Tema	308
7.6	Parte C – improvisação simultânea	311
8.	Capítulo VII: Execução Musical	319
10.	Conclusão	323
	Referência	327
	Anexo	331

1 - INTRODUÇÃO

O primeiro contato com o material rítmico desenvolvido por José Eduardo Gramani aconteceu durante as aulas de rítmica, ministradas pelo próprio Gramani, no curso de graduação em Música Popular, pela UNICAMP. As aulas não seguiam uma ordem cronológica, e a cada aula eram apresentados alguns estudos rítmicos que eram executados pelo próprio Gramani, e este, por sua vez, incentivava a execução dos estudos a partir da repetição. O seu sistema de ensino adotado foi exatamente a não sistematização, ele apenas sugeria e convidava ao questionamento ao invés de afirmar ou definir. Gramani incentivava o estudante a vasculhar e interferir, tirando as suas próprias conclusões a partir, não apenas da leitura, mas da prática de sua obra.

Apesar do grande incentivo para que os estudantes encontrassem um processo pessoal de investigação, exploração e aplicação dos seus estudos rítmicos, sabe-se que muito pouco foi produzido. Em conversas informais com colegas e estudantes durante o início da investigação do seu método por parte do autor desta tese, ainda na graduação, foi possível observar que haviam duas principais razões para o pouco interesse em seus estudos: a falta de referências musicais que pudessem ilustrar algum tipo de aplicação dos seus estudos, e a não elucidação do processo de construção e desenvolvimento dos seus estudos. Em referência à segunda justificativa, é possível observar nos volumes *Rítmica*¹ e *Rítmica Viva*² que os estudos não se encontram em uma ordem de dificuldade crescente e não estabelecem um plano linear de estudo. A não existência de um fio condutor para exploração do seu livro pode ter contribuído para o pouco ou quase nenhum surgimento de novos processos de criação musical. A pouca ou quase nenhuma orientação quanto à aplicação musical dos seus estudos deveu-se, provavelmente, ao fato de que Gramani também estava em processo de

¹ GRAMANI, J. E. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992, 204 p.

² GRAMANI, J. E. *Rítmica Viva*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996, 204 p.

exploração e investigação dos seus estudos rítmicos. O próprio Gramani reconheceu que havia necessidade de uma complementação intermediária aos dois volumes visando orientar o estudante quanto à praticidade e aplicabilidade dos seus estudos. A esse respeito, Gramani comenta:

Penso que os dois trabalhos se complementam, porém sinto que pode haver um trabalho em nível intermediário, que conduza o aluno a idéia métrica da apostila para o enfoque mais “musical” do livro.³

Este trabalho em nível intermediário citado acima não chegou a ser desenvolvido. A necessidade de uma complementação aos dois volumes, reconhecida pelo autor, é o mote para justificar a importância do conteúdo que foi pesquisado, desenvolvido e sistematizado neste projeto.

Sempre houve um grande interesse e curiosidade pelos estudos rítmicos de Gramani. Os primeiros experimentos com estes estudos por parte deste autor foram pequenos arranjos para instrumentos de sopro em grupos de música popular, seguidos por outros arranjos para a seção rítmica (bateria, baixo, piano e guitarra). Mas foi durante o mestrado em *jazz performance*, realizado na Universidade de Miami, EUA, que foi possível encontrar um processo composicional a partir dos estudos rítmicos. Durante as aulas de harmonia jazz modal, ministrada pelo pianista, compositor e educador Ron Miller, foram compostos pequenos temas para um quinteto de jazz onde foram feitas as primeiras experimentações adequando os estudos rítmicos e a harmonia modal aplicada ao jazz sistematizada por Miller. O sistema de Miller sugeria procedimentos de construção de acordes e progressões harmônicas não baseadas necessariamente em funções ou resoluções típicas da harmonia tonal, mas em contornos modais, que por sua vez se referiam à qualidade emocional

³ GRAMANI, J. E. in: PAZ, Ermelinda. *Pedagogia Musical Brasileira no século XX – Metodologias e Tendências*. Brasília: Musimed, 2000, p. 147.

dos modos, conceito que será explicado no capítulo II. Este procedimento permitiu adequar o evento harmônico aos deslocamentos rítmicos, possibilitando com esta adequação o desenvolvimento melódico a partir das linhas rítmicas. Estes primeiros experimentos possibilitaram delinear um processo composicional lúcido e consistente, que em pouco tempo apresentava-se como uma proposta de aplicação musical dos estudos de Gramani. Foi neste período que surgiu a idéia em se desenvolver de forma sistemática um processo composicional adequando os elementos rítmicos e harmônicos como projeto de doutorado.

O projeto inicial aprovado no exame admissional do doutorado tinha como objetivo primário a aplicação dos estudos polimétricos de José Eduardo Gramani adequado à harmonia modal de Miller, aplicados à composição, arranjo e improvisação na música popular. De acordo com a metodologia inicial, a aplicação dos estudos polimétricos e harmônicos seriam apresentados da seguinte forma:

- Composição: Desenvolvimento de exemplos musicais em que a estrutura rítmica seria o ponto de partida para a composição. O material rítmico seria então a base para a construção dos aspectos rítmicos das linhas melódicas, linhas de baixo e contrapontos.

- Arranjo: Pretendia-se aplicar o material rítmico em arranjos de músicas já estabelecidas do repertório do jazz e da música popular brasileira. Seriam sugeridas alterações dos padrões rítmicos da melodia, linhas de baixo e ritmo harmônico, de acordo com a categoria da estrutura rítmica aplicada e com o contorno modal gerado a partir do centro modal definido para o arranjo.

- Improvisação: Seriam sugeridos padrões rítmicos aplicados à improvisação, observando a utilização desses padrões dentro do contexto harmônico.

Após várias avaliações e discussões quanto à aplicabilidade da proposta, chegou-se a conclusão de que o projeto inicial deveria sofrer alterações em função da grande segmentação nos processos de criação. A idéia de se criar um modelo decodificador do processo composicional visando a unificação dos procedimentos de criação e a realização de uma análise crítica tornou-se evidente.

Definiu-se então que seria composta uma única peça musical cujo processo composicional seria a referência de aplicação das estruturas polirrítmicas e harmônicas. Com isso, a proposta de aplicação das estruturas voltadas à improvisação foi descartada.

Com a adequação do objetivo primário, definiu-se que a peça musical seria uma suíte baseada em alguma obra literária brasileira que fornecesse elementos de sustentação para uma leitura sonora do poema. A pesquisa seguiu então para escolha da obra literária brasileira referencial à composição. Foram consultadas as poesias de Gregório de Matos Guerra, os sonetos do poeta Cláudio Manuel da Costa, os sermões escritos pelo padre Antônio Vieira, a obra 'O Guarani' de José de Alencar, 'Memórias Póstumas de Brás Cubas' e 'Dom Casmurro' de Machado de Assis, os poemas escritos por Olavo Bilac, a obra 'Os Sertões' de Euclides da Cunha, 'Vidas Secas' de Graciliano Ramos e finalmente o poema 'I Juca Pirama' de Gonçalves Dias. A razão para escolha desse poema deveu-se à grande musicalidade presente na metrificação dos versos. O poema épico-dramático está dividido em dez partes, denominadas Cantos, e narra o drama do último guerreiro da tribo Tupi em defesa da sua honra frente a seu pai e a tribo inimiga dos Timbiras.

A definição da obra literária referencial era o procedimento que faltava para complementar o objetivo primário do trabalho. A seguir foram compostas pequenas peças musicais a partir de pequenos textos poéticos, todas de caráter experimental, para definição do processo composicional. Observou-se que o processo composicional mantinha-se como o proposto no projeto inicial: o material rítmico seria a base para construção dos aspectos rítmicos das linhas melódicas, linhas de baixo e contrapontos, e o posicionamento dos eventos harmônicos ilustraria a trama central do poema, ficando subordinado à definição rítmica.

O trabalho foi então iniciado com o desenvolvimento de um processo composicional que abrangesse as informações referentes à metrificação e a trama dos Cantos para definição da estrutura polirrítmica e da harmonia.

Apesar das experimentações já feitas pelo autor desta pesquisa em relação à aplicabilidade dos elementos polirrítmicos, ficou evidente que a inclusão de elementos literários ao processo composicional trouxe uma nova perspectiva quanto ao resultado sonoro da composição: a contextualização dos elementos referentes à trama do poema inseridos ao processo composicional unificou os procedimentos de criação.

Após a conclusão do primeiro movimento, foram discutidos e analisados junto ao orientador os procedimentos de criação e os resultados sonoros. Concluiu-se que haveria necessidade de criação de um modelo não apenas decodificador, mas unificador do processo composicional dos movimentos subsequentes, na intenção de sumarizar os procedimentos de definição das estruturas polirrítmicas e harmônicas.

Definidos os processos, o autor desta pesquisa se deparou com o desafio da execução musical da obra. A indagação quanto à execução das composições surgiu durante o exame de qualificação, momento em que um dos membros da banca argumentou sobre a necessidade de se fazer ouvir o processo composicional proposto, justificando na prática o objetivo primário da pesquisa. Logo, a formação instrumental proposta inicialmente para a pesquisa teve de ser repensada.

Após adequação do objetivo primário com a definição da obra literária, decidiu-se que a formação instrumental para a execução da suíte seria uma *Big Band*, típica orquestra de jazz formada por cinco saxofones (2 altos, 2 tenores, 1 barítono), quatro trombones, quatro trompetes, piano, guitarra, baixo acústico, bateria e ocasionalmente percussão. O desafio de executar na prática uma proposta de pesquisa musical acadêmica obrigou o autor a interromper o processo de desenvolvimento das composições para que pudessem ser feitas experimentações auditivas. Em função da dificuldade em usufruir de uma *Big Band* para execução das composições, optou-se por uma formação instrumental menor, mas que não comprometesse o resultado sonoro da proposta. Após algumas tentativas com diferentes formações, chegou-se à formação instrumental

que definitivamente se adequou ao processo: quinteto (sax tenor, trombone, guitarra, baixo acústico e bateria).

As experimentações e audições das composições foram essenciais para que pudessem ser feitas algumas observações que não teriam sido identificadas apenas com o desenvolvimento do processo composicional. São elas: notação musical, leitura musical, dissociação do pulso⁴ para execução e contextualização do fraseado musical durante as improvisações.

Após vários encontros e ensaios, a formação quinteto de jazz adotada para as experimentações deixou de ser um grupo experimental para se tornar um grupo de música instrumental, denominado MC4+, liderado pelo autor da pesquisa. Todas as composições da pesquisa, assim como outras experimentações e composições paralelas, foram arranjadas para esta formação. As experimentações polirrítmicas com o grupo foram registradas em forma de CD⁵, e está sendo considerado como parte integrante da pesquisa e, portanto, incluso à Tese.

O desenvolvimento da Tese está dividido em sete capítulos. O capítulo I faz uma breve cronologia dos caminhos que levaram Gramani ao desenvolvimento da sua proposta rítmica, as suas principais influências para concepção, desenvolvimento dos estudos, e reflexões sobre as implicações musicais dos estudos, amarrando os desdobramentos criativos aos referenciais teóricos.

O capítulo II faz uma descrição da sistematização do modalismo aplicado ao jazz desenvolvido por Ron Miller demonstrando de que forma estes procedimentos foram aplicados ao processo composicional deste projeto. Trata-se de um resumo dos procedimentos adotados por Miller para construção dos acordes modais, definição das progressões e classificações dos processos de desenvolvimento harmônico. Ao final do capítulo é feita uma conclusão sobre a validade e a importância de se juntar a polirritmia de Gramani com a harmonia modal de Miller.

⁴ Termo usado por José Eduardo Gramani como referência ao objetivo primário no desenvolvimento dos seu estudos polimétricos.

⁵ MC4+, *Colagens*. São Paulo : Tratore Records, 2007. 1 CD 47,77 min

O capítulo III apresenta as origens do Romantismo no Brasil e a importância de Gonçalves Dias para o movimento. Destacam-se também as principais características do Romantismo brasileiro e de que forma o poema I Juca Pirama contribuiu para que fosse estabelecida a temática indianista. É apresentado neste capítulo o enredo e estrutura do poema, e a justificativa pela escolha do poema I Juca Pirama como ponto de partida do processo composicional.

O capítulo IV apresenta o sistema composicional criado a partir da adequação dos elementos poéticos do poema I Juca Pirama às estruturas rítmicas de Gramani e aos elementos harmônicos modais sistematizados por Ron Miller. Trata-se de apresentar a Estrutura Básica do Sistema Composicional, identificando o processo unificador de composição para todos os movimentos da suíte.

O capítulo V apresenta os processos criativos de cada Cantos do poema. São ao todo dez movimentos que correspondem aos dez Cantos do poema. Os procedimentos de criação apresentam os processos de aplicação das polirritmias para definição do número de compassos, número de acordes, ritmo harmônico, a trama central de cada Cantos e a definição do centro modal a partir da qualidade emocional dos modos, e por fim, o desenvolvimento do tema a partir do esboço da composição.

O capítulo VI apresenta o desenvolvimento do arranjo do tema do Cantos I para o quinteto. É demonstrado de que maneira a segmentação das linhas são responsáveis pela definição da forma da composição, e o processo de adequação do arranjo à trama central do Cantos através da instrumentação e improvisação. O arranjo já elaborado constitui-se na composição final, intitulada 'Cantos I'.

O capítulo VII faz as observações a partir das experimentações e execuções sonoras das composições. São relatados alguns tópicos no que diz respeito à execução das peças e as áreas de desenvolvimento a partir da adaptação dos músicos à proposta apresentada.

A conclusão apresenta uma análise crítica da proposição inicial da pesquisa, refletindo sobre as conseqüências da utilização dos processos composicionais apresentados e seus possíveis desdobramentos.

Será possível observar no desenvolvimento da Tese o empenho em demonstrar a ampla aplicabilidade musical das estruturas polirrítmicas de Gramani, em concordância com a proposta sugerida no objetivo primário. Este empenho deve-se a ausência de trabalhos musicais e acadêmicos consistentes que sugerem diferentes procedimentos composicionais a partir das estruturas polirrítmicas de Gramani. Está implícito também neste comprometimento a necessidade do autor/compositor em criar uma aproximação do “eu pesquisador” com o “eu compositor”, contribuindo, de certa forma, na valorização e consolidação de um processo de composição estrutural que se converte na própria criatividade musical.

2 - CAPÍTULO I

A Rítmica Polifônica de José Eduardo Gramani

De acordo com Gramani (1992), o estudo tradicional do ritmo na música consiste, quase que exclusivamente, na decodificação aritmética de uma idéia musical: se conseguirmos efetuar uma operação de soma e divisão, estaremos aptos para executar um evento rítmico. “Esta idéia, além de representar uma realidade parcial do ritmo, colabora para que o mesmo se distancie muito da intenção musical [...]” (GRAMANI, 1992, p. 11).

Na pretensão de estimular nos estudantes de música e músicos em geral a capacidade de sensibilização e percepção do ritmo, José Eduardo Gramani desenvolveu uma proposta de educação rítmica polimétrica que propõe a independência da métrica e da subdivisão, através do que ele denomina dissociação rítmica. Essa dissociação é obtida a partir de vários planos rítmicos que se superpõem e se relacionam em forma de contrapontos – “são exercícios para que o músico sinta mais e conte menos” (GRAMANI, 1992, p. 11). Os estudos rítmicos de José Eduardo Gramani estão publicados nos volumes *Rítmica*⁶ e *Rítmica Viva*⁷

2.1 José Eduardo Gramani e a origem da sua pesquisa sobre educação rítmica

José Eduardo Ciochi Gramani (1944 – 1998) atuou como concertino e regente à frente de diversas orquestras brasileiras; dedicou-se à música de câmara, à composição e à pesquisa musical, além de ter exercido singular e marcante atividade como professor de música. Sua proposta de educação rítmica é, certamente, uma das suas maiores contribuições. O processo de

⁶ GRAMANI, J. E. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992, 204 f.

⁷ GRAMANI, J. E. *Rítmica Viva*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996, 204 f.

amadurecimento das suas propostas, que culminou na publicação dos volumes Rítmica e Rítmica Viva, teve origem nos seus anos de experiência como aluno e professor da FASCS, Fundação das Artes de São Caetano do Sul (São Paulo). Entre os anos de 1969 e 1973, Gramani frequentou a classe de Rítmica da professora Maria Amália Martins, que desenvolvia um trabalho fundamentado na metodologia de Jacques Dalcroze.

2.1.1 Jacques-Dalcroze

De acordo com Emile Jacques-Dalcroze (apud RODRIGUES, 2001, p. 6), a finalidade da Rítmica consiste em:

colocar seus adeptos, ao terminar os estudos, na situação de poderem dizer: *eu sinto* em lugar de *eu sei*; e, especialmente, desperta-lhes o desejo imperioso de expressarem-se, depois de terem desenvolvido suas faculdades emotivas e sua imaginação criadora.

A proposta de Dalcroze, para quem a educação rítmica seria uma forma de triunfar sobre as inibições e resistências levando o estudante à condição de realizar descobertas, convida a uma reflexão do significado do aprimoramento da sensibilidade rítmica como forma de instigar a curiosidade e a prática investigativa. O conceito Dalcrozeano referente à percepção do ritmo é o fundamento da proposta rítmica de Gramani.

Em um dos textos que permeiam o caderno de estudos Rítmica Viva, Gramani (1996, p. 13) comenta que os exercícios “[...] têm por finalidade o aprimoramento da sensibilidade rítmica [...]”. O compromisso com o despertar da sensibilidade é uma atitude desde muito cedo assumida por Gramani. Influência direta do trabalho de Dalcroze, esse conceito visa estimular a descoberta, a busca de uma expressão individual. Mas buscar o afloramento da expressão individual

significa reconsiderar a importância de uma educação musical baseada na sensibilização:

O estudo da música parte da sensibilização – um ótimo começo. As aulas de iniciação musical para crianças trabalham arduamente o sentir, conscientes de que a base para um desenvolvimento musical profundo está na possibilidade de o estudante descobrir seu interior por meio do estudo da música [...] Porém, o estudo do ritmo em música restringe-se quase que exclusivamente em saber medir a duração dos sons, seu início e fim. [...] Entendê-los somente sob o ponto de vista da medida é deixar de descobrir o que há de música embutida em uma idéia em princípio puramente aritmética: idéia disfarçada em matemática, soma de dois mais dois. [...] Nota-se então um salto retroativo de qualidade: deixa-se de trabalhar a sensibilidade e o estudo se concentra no aspecto racional. Deixa-se de sentir e começa-se a contar (GRAMANI, 1996, p. 13).

O “salto retroativo de qualidade”, ao qual Gramani se referiu acima, é justamente o abandono dessa dimensão investigativa, ou seja, quando a leitura musical é entendida tão somente como uma mera decodificação de signos, quando ela não cumpre o papel de revelar novos significados.

Gramani, assim como Dalcroze, utiliza então do princípio fisiológico como base para a conscientização da rítmica. A utilização do corpo torna-se um meio eficiente para assimilação da idéia rítmica e geração de estruturas internas, conseqüência da prática de leituras rítmicas polimétricas – utilização simultânea de diferentes padrões rítmicos.⁸

⁸ A estruturação polimétrica possui um caráter essencialmente polifônico, provocado pelo contraste de movimentos, e valorizado por Gramani através de jogos de regências e variações tímbricas, especialmente utilizando a percussão corporal em combinatórias entre pés, mão e voz cantada.

Mas Gramani vai mais além no seu trabalho, ampliando para o sentido de uma educação mais voltada ao senso métrico, possível influência do trabalho *Rítmica Métrica* de Rolf Gelewski.⁹

2.1.2 Rolf Gelewski

Assim como Dalcroze, Rolf Gelewski também explora a vivência do ritmo através de percussões corporais e, até mesmo, grafismos, em exercícios orientados à execução individual e coletiva, voltados à composição, leitura e improvisação. O aspecto marcante e diferenciador de seu método de educação rítmica consiste no fato de ele estar baseado, quase exclusivamente, em modelos ou fórmulas métricas.¹⁰ Esse aspecto é realmente relevante, pois enfatiza a noção de compasso, inclusive o compasso alternado e misto.

Em seus estudos, Gramani também baseia sua notação no valor da brevidade, ou seja, determinação da unidade, proporcionalmente, pelo menor valor envolvido no jogo polimétrico: o menor valor é a base do cálculo das proporções. Esse pensamento é fundamentalmente aditivo, atomista.

Na rítmica aditiva, os valores são pensados em função das suas próprias unidades internas, como pulsações e não como subdivisões. Todos os valores são possíveis unidades e devem ser focados, até certo ponto, isoladamente. Essa idéia propicia ao estudante, além da educação das qualidades rítmicas, “a ‘intensificação da consciência’ através da estreita concatenação do treinamento de faculdade cerebrais (em especial, a concentração) com atividades rítmico-físicas” (GELEWSKI, 1967, p. 5). A importância dada à dimensão métrica nos exercícios que exploram a vivência do ritmo foi muito desenvolvida por Gramani, estabelecendo uma linha de proximidade entre ambos os trabalhos.

⁹ GELEWSKI, Rolf. *Rítmica Métrica, um método didático para o ensino de rítmica*. Salvador: Edição da UFBA, 1967. 37 f.

¹⁰ Fórmulas Métricas, utilizadas por Gelewski, são combinações de valores curtos e longos na proporção de 1 para 2. Assim, o binário: prop: [1.1], o ternário: prop: [1.1.1] [1.2] [2.1], o quaternário: prop: [1.1.1.1] [2.2] [1.1.2] [2.1.1] [1.2.1], etc.

2.1.3 Igor Stravinsky

A música de Igor Stravinsky foi também uma importante fonte de informação e inspiração para o desenvolvimento das propostas de Gramani. Sobre a relação entre a música de Stravinsky e os seus estudos rítmicos polimétricos, Gramani (1986 apud RODRIGUES, 2001, p. 44) tece o seguinte comentário:

Em 1981 [...] estava estudando a parte de violino de 'A História do soldado', de Stravinsky, e, tendo dificuldades em alguns trechos, comecei a estudar os contrapontos rítmicos fantásticos que ele escreveu. [...] montei alguns trechos a duas vozes rítmicas e estudei, resolvendo alguns problemas. Então levei os exercícios para meus alunos na UNICAMP, eles estudaram e o resultado foi muito bom. Isso me animou a pensar em porque não estudar o ritmo com aquelas características.

Uma prática constantemente encontrada nos estudos de Gramani, bem como na rítmica de Stravinsky, é o uso sistemático de ostinatos. Assim como Stravinski, Gramani também utiliza o ostinato com a finalidade de contraste e oposição de movimentos. Em *Conversas com Igor Stravinsky*,¹¹ quando interrogado sobre a função do ostinato, ele responde que “é a estática [...], é o antidesenvolvimento [...]; uma contradição ao desenvolvimento”. (STRAVINSKY, 1999, passim)

Stravinsky também comenta que o problema principal da música é o ritmo. E acrescenta:

¹¹STRAVINSKY, I; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1999, passim.

Durante cinquenta anos [...] me empenhei em ensinar [aos músicos] a acentuar as notas sincopadas [...] quando irão os músicos aprender a abandonar a nota ligada, a suspendê-la e não apressar as colcheias em seguida [?]. (STRAVINSKY, 1999, passim).

Gramani, em um dos seus textos, faz uma menção relativa a essas mesmas deficiências quando diz que “no ensino tradicional, o ritmo é [...] normalmente subordinado aos tempos [do compasso], gerando muitas vezes descaracterizações no âmbito musical.” (GRAMANI, 1992, p. 11). A necessidade de instruir o músico a respeito da correta execução e percepção do evento rítmico é uma preocupação comum para ambos os músicos. Essa preocupação os aproxima, conceitualmente, sobre a questão do ensino do ritmo na música.

Podemos então observar que, os trabalhos desenvolvidos por Dalcroze, Gelewski e Stravinsky, foram importantes influências para os desdobramentos da pesquisa realizada por Gramani não apenas no âmbito do desenvolvimento prático dos exercícios, mas principalmente no que diz respeito à questão conceitual.

2.2 As implicações musicais resultantes dos estudos rítmicos de Gramani

As implicações musicais resultantes dos estudos rítmicos de Gramani são ilimitadas se pensarmos nas várias frentes em que estes estudos podem ser aplicados: composição, análise, execução, regência, educação musical, notação musical, etc.

Em função da enorme quantidade de aplicações possíveis que estes estudos podem empreender, nos deteremos apenas em alguns possíveis desdobramentos musicais baseados nas observações do próprio Gramani.

2.2.1 Harmonia e Contraponto

Gramani (1992, p. 11) comenta os aspectos contrapontísticos dos seus estudos polimétricos:

A idéia que aqui apresento tem relação muito mais com contraponto do que com harmonia. Apesar de existir aquela relação vertical, sem a qual não haveria possibilidade de uma perfeita medição das durações, a frase rítmica não se subordina ao tempo, ela acontece sobre ele, horizontalmente, conservando, assim, suas características básicas.

Para compreendermos melhor esse posicionamento, é preciso compreender o conceito relativo à frase rítmica que “não se subordina ao tempo”, mas sim, “acontece [...] horizontalmente”.

Numa estrutura predominantemente harmônica, “as relações entre as vozes são verticais, o ritmo é diretamente relacionado e normalmente subordinado aos tempos do compasso” (GRAMANI, 1992, p. 11). Mas em uma estrutura contrapontística, a frase rítmica “acontece [...] horizontalmente”, sem estar necessariamente subordinada ao movimento das demais vozes. A intensidade da subordinação do movimento a determinados pontos de convergência rítmica é o que difere os conceitos de harmonia e contraponto, como explicado por Gramani na citação acima.

Refletindo sobre a função do ritmo na harmonia e no contraponto, observamos que, para o primeiro, existe maior subordinação rítmica, uma vez que a progressão temporal é medida e qualificada pela marcha dos acordes. Os pontos de convergência rítmica, ou de relevância temporal, possuem mais um sentido de complementação, de fusão em torno de um arquétipo sonoro do que um sentido de simultaneização. Em relação ao contraponto, é observada uma menor subordinação rítmica uma vez que a progressão temporal, a dimensão

rítmica geral, se estabelece a partir do desenvolvimento independente de cada voz, possuindo, portanto, um caráter mais difuso. A diversidade dos movimentos contribui para a desejada independência das vozes, apesar de existir, ainda que de forma indireta, uma relação vertical polifônica.

Em suma, poderíamos dizer então que, na harmonia, a direcionalidade do evento rítmico é resultante dos conteúdos, e que no contraponto, o evento rítmico é determinado pela direcionalidade do conjunto dos conteúdos.

2.2.2 Valores métricos absolutos

A idéia de “sentir a duração de cada valor como um todo” (GRAMANI, 1996, p. 27) constitui o fundamento básico para a execução das estruturas rítmicas presentes nos estudos de Gramani. De fato, se tratarmos os valores rítmicos geradores da pulsação interna de uma estrutura como unidades indivisíveis, estaremos aptos a perceber a relação contrapontística que se estabelece entre os pares. A utilização de procedimentos de subdivisão para a execução de uma estrutura rítmica complexa é ineficiente por não contemplar a independência das vozes.

2.2.3 A realização musical do evento rítmico

Gramani sustenta a idéia da realização musical do evento rítmico além da sua simples decodificação aritmética. Para Gramani (1996, p. 196) “... a música escrita não significa, apenas sugere...” A interpretação da idéia rítmica não significa lançar mão da regularidade rítmica reduzida por uma grafia mensural de teor aproximativo, mas interferir acrescentando-lhe significados. Trata-se da “possibilidade de [...] interpretar um ritmo não somente como um conjunto de durações [...], mas sim como uma idéia inteira, com significado possível de ser trocado entre o intérprete e o ouvinte.” (1996, p. 196).

A busca pela suspensão do ritmo a partir de uma suposta regularidade é um dos objetivos dos seus estudos. Para Gramani, é preciso recorrer a sensibilidade musical “... para que esta, agregada ao raciocínio aritmético, possibilite uma realização musical dos exercícios” (1996, p. 104).

3 - CAPÍTULO II

A sistematização do modalismo no jazz de acordo com Ron Miller

O termo 'Modo' derivou de *Modus* do latim que significa padrão, medida, maneira, hábito. Em música, o termo tem sido usado para classificar grupos de notas e melodias, além de designar modelos e normas de composição e improvisação. Os vários aspectos escalares e melódicos dos modos nos diferentes contextos geográficos e culturais, que compreendem desde o desenvolvimento dos modos na história da música Européia aos conceitos sobre modos na música da Ásia e do Oriente Médio, foram sumarizados por Winnington-Ingram (1936 apud Grove) com a definição de que Modo é essencialmente uma relação interna das notas dentro de um grupo de notas ou escala, implicando em hierarquia de uma nota sobre as outras.

O modelo de composição modal que se desenvolveu no jazz no final dos anos 50, denominado *Modal Jazz*, é a referência no processo de definição das alturas das notas na estrutura harmônica e melódica nesse trabalho. O modalismo nas composições e improvisações no jazz raramente aderem estritamente aos conceitos clássicos dos modos gregos e suas variações, mas tendem a criar a mesma sonoridade a partir do pouco ou quase nenhum movimento do ritmo harmônico na progressão. Em contraste com os estilos do jazz que o precederam, o Modal Jazz caracterizou-se pelo distanciamento da tonalidade e da funcionalidade da harmonia a partir da redefinição do conteúdo melódico e harmônico. A harmonia no Modal Jazz é composta geralmente de poucos acordes em que não se privilegia a relação funcional entre eles, enquanto que a melodia tende a ser composta de notas que caracterizam os modos.

3.1 A sistematização do modalismo no jazz de acordo com Ron Miller

O processo composicional da harmonia nesse trabalho segue o modelo sistematizado pelo pianista, compositor e educador Ron Miller, no livro *Modal Jazz Composition & Harmony*, vols. 1 e 2¹².

De acordo com Miller (1996, p. 12), o conteúdo harmônico no jazz moderno está organizado em quatro principais grupos harmônicos, sendo três modais e um não modal. São eles:

- 1 – Tonal
- 2 – Modal
- 3 – Cromático
- 4 – Não-modal

1. Tonal:

Trata-se de um sistema modal com regras específicas:

- Movimento das fundamentais em intervalos de quinta diatônica
- Contorno modal específico
- Centro tonal bem definido
- Hierarquia funcional diatônica
- Ritmo harmônico simétrico

2. Modal:

Não apresenta um sistema de organização específico:

- Movimento das fundamentais, ritmo harmônico e contorno modal determinados arbitrariamente pelo compositor
- Relações cromáticas entre as fundamentais

¹² MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition & Harmony*. Germany: Advance Music, 1996. 2 v.

- Centro tonal não definido

3. Cromático (*plateau* tonal):

Semelhante ao Tonal com exceção de não apresentar um centro definido:

- vários centros tonais (*plateaus*)
- centros tonais não diatônicos
- ritmo harmônico geralmente simétrico

4. Não-modal (Simétrico):

Compreende as escalas simétricas (diminuta, tons inteiros, cromática):

- Resolução imprecisa: cada nota tende a ter a mesma qualidade melódica e harmônica
 - Acordes e melodias existem como uma sonoridade, ou bloco sonoro.
- Ex: bloco diminuto, de 12 notas, aumentado, etc.

Esses grupos harmônicos convivem e se relacionam, muitas vezes em uma mesma música.

De acordo com Miller (1996, p. 9) existem basicamente duas categorias de composição modal no jazz:

- Modal Simples
- Modal Complexo (forma livre)

A primeira categoria, modal simples, refere-se às primeiras composições modais no início do jazz modal. A forma é geralmente simétrica com a maioria das composições baseadas na forma AABA. Essa categoria está dividida em duas subcategorias:

- Linear
- *Plateau*

A subcategoria Linear é baseada em apenas um modo, com o ritmo harmônico rápido ou lento e a linha do baixo melódica ou estática – entende-se por *vamp*.

A subcategoria *plateau* é baseada em mais de um modo, com o ritmo harmônico lento e a linha do baixo ativa. As composições *So What*, do trompetista Miles Davis; *Impressions* do saxofonista John Coltrane e *Maiden Voyage* do pianista Herbie Hancock são alguns exemplos de composições da categoria modal simples.

A segunda categoria, modal complexo (forma livre), se caracteriza pela assimetria da forma e do ritmo harmônico. De acordo com Miller (p. 13), a categoria se caracteriza por apresentar:

- Ritmo harmônico rápido, variando de um acorde por tempo a um acorde por compasso;
- Linha do baixo bastante melódica e ativa;
- Indefinição do centro modal;
- Pontos melódicos geralmente cromáticos;
- Acorde tendendo a serem percebidos mais como blocos sonoros do que modalidade

As composições do pianista Herbie Hancock; *Little One*, e do saxofonista Wayne Shorter; *Dance Cadaverous* são alguns exemplos de composições da categoria modal complexo.

Desta forma, podemos resumir as categorias de grupos harmônicos no jazz segundo Ron Miller:

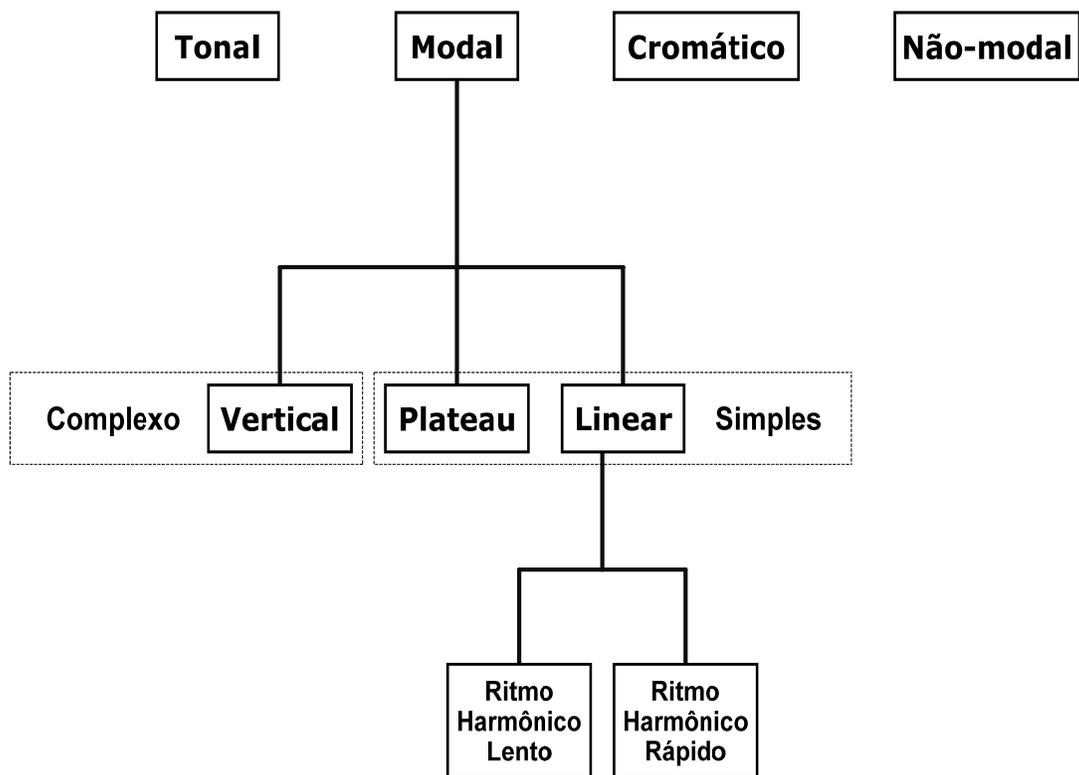


Fig. 1 – Categorias de grupos harmônicos no jazz segundo Ron Miller

3.2 Escalas modais

De acordo com Miller (1996, p. 12), o modo é determinado pela divisão assimétrica de uma oitava em sete alturas distintas. As escalas geradas a partir dessa divisão estabelecem o que ele denomina *'harmonic pallet'*, um compêndio de notas características responsáveis por definir a qualidade do modo da escala. A partir de seis diferentes escalas, denominadas aqui escalas geradoras, Miller apresenta o material harmônico primário de onde deriva todo o conteúdo do livro *Modal Jazz, Vol. 1*. São elas:

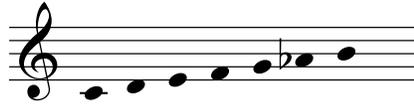
1. Modo Jônico



2. Modo Jônico b3



3. Modo Jônico b6



4. Modo Jônico b3, b6



5. Modo Jônico b3, #5



6. Modo Jônico #2



Se seguirmos o mesmo procedimento para os outros modos das cinco primeiras escalas geradoras, encontraremos um total de 35 escalas modais, aqui chamadas de modos, dispostas em 7 diferentes centros modais¹³.

Miller classifica os 35 modos a partir da qualidade emocional¹⁴ de cada modo, seguindo uma ordem gradativa de modos 'claros'/'escuros'¹⁵. São eles:

¹³ Não está claro porque Miller não gerou as 7 escalas modais a partir da última escala geradora, Jônio #2, que compreenderiam um total de 42 escalas modais. O autor não se manifestou sobre este questionamento feito por email durante a correção deste texto.

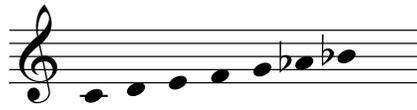
¹⁴ Sobre qualidade emocional dos modos, ou *emotional generalization*, termo usado por Miller (1996, p. 29), a sonoridade de cada modo nos induz a sensações e emoções capazes de serem percebidas e descritas. De fato, a idéia de que os modos têm uma propriedade sonora expressiva associada a sensações extramusicais é datada do período medieval e denominada de *Modal Ethos*. Guido D'arezzo propôs no seu trabalho, intitulado *Micrologus* (D'AREZZO, Guido. *Micrologus*. New Haven, CT: Ed. CSM, iv, 1955.) identidade e personalidade humana aos Tropos (Os Tropos eram introduções e interlúdios de caráter modal que complementavam o canto litúrgico principal, e cujo propósito era exaltar o texto do canto tornando-o mais dramático e persuasivo). No trabalho de D'arezzo, os Tropos foram referenciados como 'voluptuoso', 'impetuoso', 'agradável', adjetivos de caráter pessoal e individual. Dependendo da intenção do texto, os tropos podiam ter até mesmo um caráter moral e cívico. O conceito do *Modal Ethos* foi aceita na Idade Média sem restrições, e as doutrinas referentes a cada modo sempre estiveram presentes durante todo o processo de evolução do modalismo.

¹⁵ O conceito de claro/escuro refere-se à qualidade emocional do modo a partir das tensões encontradas: 'Um modo será mais escuro quando os semitons da escala estiverem mais próximos

1	Lídio #5 #3		CLAROS
2	Lídio #5		
3	Lídio #2		↓
4	Lídio		
5	Lídio b3		
6	Jônico #5		
7	Jônico		
8	Jônico b6		
9	Mixolídio #2 #4		
10	Mixolídio #4		

da fundamental' (Miller, 1996, p. 28). Apesar da enorme variação e ambigüidade quanto a definição da qualidade emocional do modo, Miller os definem a partir da presença dos sustenidos e bemois na estrutura da escala modal: sustenização = modo claro; bemolização = modo escuro.

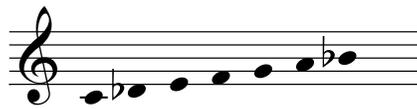
11 Mixolídio b6



12 Mixolídio



13 Mixolídio b2



14 Dórico 7M #5



15 Dórico 7M



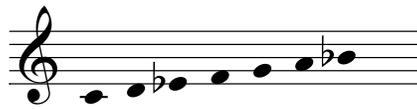
16 Dórico 7M b5



17 Dórico #4



18 Dórico



19 Eólio 7M



20 Eólio 7M b5



21 Eólio



22 Eólio b5



23 Frígio 7M #5	
24 Frígio 6M #4	
25 Frígio 6M	
26 Frígio 3M	
27 Frígio	
28 Lócrio 6M	
29 Lócrio b6	
30 Lócrio bb7	
31 Alterada	
32 Lócrio 4J	

¹⁶ Miller apresenta os modos Lócrio b6 (no. 29) e Lócrio 4J (no. 32) como sendo modos diferentes e com diferentes qualidades emocionais (claro/escuro). É provável que a diferença esteja no procedimento de construção do acorde onde as notas características valorizadas de cada modo, no caso b6 para o modo Lócrio b6 e 4J para o modo Lócrio 4J, sejam prioritárias, diferenciando a sonoridade entre ambos os modos. O autor não se manifestou sobre este questionamento feito durante a correção deste texto.

33 Alterada 6M



34 Alterada bb7



35 Alterada



ESCUROS

3.3 Construção dos acordes modais

Ron Miller apresenta dois procedimentos básicos para construção de acordes modais. São eles:

- Método completo
- Método simplificado

O método completo recorre às propriedades acústicas-musicais e à qualidade modal das notas. O método simplificado compreende a superposição de um determinado grupo de 3 ou 4 notas, denominado estruturas superiores, sobre uma nota ou um determinado grupo de notas, denominado estruturas inferiores.

3.3.1 Método completo

Os aspectos referentes às propriedades acústicas e qualidade modal das notas são determinados através da 'nota característica', do 'espaço' e do 'balanço'.

O termo 'nota característica' compreende as notas que caracterizam a modalidade de cada escala, em comparação com o modo jônio (Miller, 1996, p.

128). Essas notas estão estruturadas de forma hierárquica, seguindo uma ordem de prioridade.

Modo	ordem de prioridade
Jônio	7 4 3 6 9 5
Dórico	6 b3 b7 9 5 4
Frígio	b2 5 4 b7 b3 b6
Lídio	#4 7 3 6 9 5
Mixolídio	b7 4 3 6 9 5
Eólio	b6 2 5 b3 b7 4
Lócrio	b5 b2 b7 b6 b3 4

O termo 'espaço' compreende a distância intervalar entre duas notas adjacentes da estrutura superior do acorde. Existem quatro categorias de 'espaços' presentes na estrutura de um acorde. São eles:

- Terciários: Intervalo de terça maior ou menor entre as notas adjacentes
- Cluster: Intervalo de segunda maior ou menor entre as notas adjacentes
- Quartal: Intervalo de quarta ou quarta aumentada entre as notas adjacentes
- Misturado: Combinação dos intervalos de segundas, terças e quartas com as notas adjacentes

O termo 'balanço' refere-se ao resultado sonoro do acorde em função do 'espaço': o 'espaço' vertical afeta a estabilidade do acorde.

O método completo foi utilizado em nove dos dez movimentos da suíte (Cantos I como exceção), variando apenas no que diz respeito à conexão dos acordes. Podemos observar no segundo movimento da suíte, denominado Cantos

II, que os acordes da progressão foram construídos a partir da distribuição e posição das notas características que compreendem o modo sobre uma nota pedal do baixo (nota Dó). A preocupação quanto à condução de vozes entre os acordes foi determinante para a distribuição das notas (espaço) e para o resultado sonoro do bloco (balanço):

C Eólio C Frígio C Eólio C Eólio(7maior)

Fig. 2 – Progressão harmônica do Cantos II

3.3.2 Método simplificado

Trata-se da construção de acordes modais através da utilização de estruturas superiores, também denominadas *grips*. Existem basicamente sete *grips* usadas como estruturas superiores que abrangem todas as modalidades de acordes modais. São elas:

Sus2 Tríade menor Tríade maior Quartal 6/5 5/6 Aumentada

Fig. 3 – Sete agrupamentos usados como estruturas superiores.

- sus 2: Construída a partir do intervalo de segunda seguido de um intervalo de quarta.
- quartal: Inversão do sus 2

- 5/6: Construída a partir de 5 semitons seguido de 6 semitons.
- 6/5: Estrutura construída a partir de 6 semitons seguido de 5 semitons.
- Frígio US: Estrutura denominada Frígio *Upper Structure*, trata-se da inversão da estrutura 6/5, mas tornou-se comumente usada que passou a ser tratada como uma estrutura superior independente.
- Menor mel.: Denominada *the melodic minor grip*, essa estrutura pode ser analisada como um acorde lídio aumentado.
- Tríades: Denominada *slash chords*, essa estrutura compreende as tríades maiores e menores.

O método simplificado foi utilizado durante o desenvolvimento da progressão harmônica do primeiro movimento da composição, denominado Cantos I. Vejamos a seguir:

The image shows a musical score for a progression of chords. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). Above the treble staff, two brackets labeled 'Padrão (3as. maiores desc.)' group the chords. The first group contains three chords: E (triad), C (triad), and Ab (triad). The second group contains three chords: A# (triad), F# (triad), and D (triad). The bass staff shows the bass notes for each chord, which are the root notes of the triads. The label 'Estrutura superior' is written in the treble staff.

Fig 4 – Estrutura superior: terças maiores na primeira inversão – progressão harmônica Cantos I

Trata-se da superposição de tríades maiores na 1ª. inversão sobre uma nota do baixo. As tríades estão agrupadas em dois grupos, sendo que cada grupo compreende três tríades distantes entre si por um intervalo de 3ª maior descendente.

3.4 Conexão dos acordes modais

Miller classifica (1996, p. 44) dois procedimentos básicos de conexão dos acordes modais:

- Conexão melódico-harmônico
- Conexão rítmico-harmônico

A conexão melódico-harmônico está dividida em três categorias:

- Ponto focal comum
- Contorno contrastante
- Manipulação melódica

O procedimento para conexão dos acordes na primeira categoria corresponde a uma nota em comum entre dois acordes modais adjacentes não-diatônicos. De acordo com Miller (p. 44), existem 4 pontos de conexão focal:

- Nota da ponta - os acordes são conectados por uma nota da ponta comum a todos os acordes da progressão:

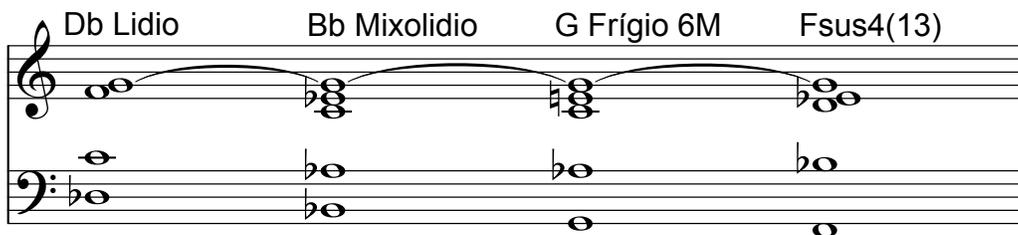


Fig. 5: Ponto focal comum: nota da ponta

- Nota do baixo - os acordes são conectados por uma nota do baixo comum a todos os acordes da progressão, como utilizado na progressão harmônica do Cantos II:

C Eólio C Frígio C Eólio C Eólio(7maior)

Fig. 6: Ponto focal comum: nota do baixo – progressão harmônica Cantos II

- Estruturas internas comuns - os acordes são conectados por notas internas comuns a todos os acordes da progressão:

Eb Jônio F Frígio 6M G Frígio F Eólio

Fig. 7: Ponto focal comum: estruturas internas comuns

- Estruturas externas comuns - os acordes são conectados por notas externas comuns a todos os acordes da progressão:

A Mixolídio A Eólio A Mixolídio A Eólio

Fig. 8: Ponto focal comum: estruturas externas comuns

Foi criado durante o processo composicional outro procedimento de conexão dos acordes que não consta no livro de Miller. Trata-se da conexão dos

acordes em torno de um mesmo modo, mas com fundamentais diferentes. Este procedimento foi denominado 'Modalidade comum' por este autor, e utilizado no oitavo movimento da suíte, Cantos VIII. Vejamos a seguir:

C dor(#4) F# dor. A dor. Eb dor(#4) C dor(#4) Eb dor(#4) A dor. F# dor. C dor(#4) F# dor.
(maj7, #4) (maj7, #4) (maj7, #4)

Fig 9 – Ponto focal comum: Modalidade comum – progressão harmônica Cantos VIII

No exemplo acima, todos os acordes possuem a mesma modalidade (modo dórico) apesar de algumas alterações e das diferentes notas fundamentais.

A conexão dos acordes modais na segunda categoria, contorno contrastante, é baseada na criação da relação de movimento/repouso, tensão/relaxamento entre os acordes. Existem cinco procedimentos para essa categoria:

- Contraste modal: Claro/Escuro
- Momentâneo: Desejo em resolver no modo jônico
- Cadencial: Simulação do movimento II V I
- Resolução melódica Bordaduras (inferior/superior)
- Abertura do acorde

O procedimento denominado Contraste modal, baseado nas qualidades emocionais claro/escuro dos modos, foi utilizado de forma extensiva durante quase todo desenvolvimento da composição. Vejamos a parte A do sexto movimento da progressão, Cantos VI:

Parte A

Bb Lídio A Frígio E Eólio(b5) C Dórico D Frígio A Mixo(b9) Bb Lídio A Frígio E Eólio(b5) C Sus4

Fig 10 – Contraste modal: claro/escuro – progressão harmônica Cantos VI, parte A

Na progressão acima é possível observar a constante variação entre claro/escuro no desenrolar dos acordes. O primeiro acorde, modo lídio, é mais claro que o segundo acorde, modo frígio. Este por sua vez é mais escuro que o terceiro acorde, modo eólio, e este é também mais escuro que o quarto acorde, modo dórico. Assim segue a progressão.

Para o Cantos III, este procedimento foi utilizado não apenas para definição dos acordes da progressão, mas também para definição dos centros modais¹⁷ das cinco partes que dividem o Cantos:

Modo 1	Modo 2	Modo 3	Modo 4	Modo 5
F Dórico(maj7)	C Eolio	G Frigio	C Eolio	F Dórico(maj7)
+ claro	- claro	escuro	- claro	+ claro

Fig. 11 – Contraste modal: claro/escuro - centros modais do Cantos III

No exemplo acima, os modos definidos representam o centro tonal das partes que dividem o movimento. O modo 1 e 5, dórico, abrange as partes A, B e I,

¹⁷ Estabeleceu-se que seria definido um centro modal para cada movimento da suíte, cujo propósito é a caracterização da trama central de cada Cantos. Os centros modais são definidos a partir da compreensão e definição da sonoridade de cada modo através da experimentação composicional e auditiva somada a referências bibliográficas.

J do movimento, respectivamente; o modo 2 e 4, eólio, abrange as partes C, D e G, H, respectivamente; e o modo 3, frígio, abrange as partes E e F.

O procedimento denominado Momentâneo refere-se à expectativa de resolução no modo jônio em função da sua preparação por um acorde do modo mixolídio (ou SUS). Vejamos a progressão do sexto movimento, Cantos VI:

Parte A

Bb Lídio A Frígio E Eólio(b5) C Dórico D Frígio A Mixo(b9) Bb Lídio A Frígio E Eólio(b5) C Sus4

Parte B

F Lídio(b7) B Dórico Eb Lídio A sus4(13) G Frígio D Eólio Eb Frígio C sus4(13) D Eólio(b5) A Mixo(b9)

Fig 12 – Procedimento denominado Momentâneo: progressão harmônica Cantos VI

Na progressão acima observamos que o último acorde da parte A, modo mixolídio (Dó sus4), cria a expectativa de resolução para um acorde do modo Jônio localizado uma quinta abaixo, na fundamental Fá. Esta expectativa deve-se ao contorno harmônico tonal gerado a partir da dualidade tensão/repouso, resultante do movimento dominante/tônica, iniciado pelo acorde Dó. No entanto, a resolução é resolvida apenas momentaneamente uma vez que o modo do acorde de resolução (primeiro acorde da parte B), apesar de manter a nota Fá como fundamental, não é do modo Jônio, mas do modo Lídio.

O procedimento denominado Cadencial refere-se à simulação do movimento das funções Tônica, Subdominante, Dominante, mais especificamente refere-se à simulação da progressão II V I, através do movimento das fundamentais ou linha do baixo. Vejamos o exemplo a seguir:

Fig 13 – Procedimento denominado cadencial: progressão harmônica Cantos VII

No exemplo acima, o último acorde, modo frígio, tem a nota Dó como fundamental, e este retorna para o primeiro acorde da progressão cuja fundamental é a nota Fá, modo eólio. O movimento das notas do baixo cria a resolução V I (dominante/tônica), mas os modos não conferem ao movimento a representação da resolução.

Este mesmo procedimento também pode ser observado na progressão harmônica do Cantos IV:

Fig 14 – Procedimento denominado cadencial: progressão harmônica Cantos IV

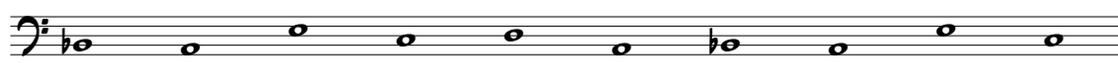
No exemplo acima, observamos que o 3º., 4º., 5º. e 6º. acordes tem o movimento de quintas presente entre as fundamentais dos acordes, configurando o movimento característico de cadência. Contudo, os modos dos acordes não configuram os modos característicos de resolução das cadências. O mesmo acontece entre o último e o primeiro acordes da progressão.

Para o Cantos VI, foi utilizado o mesmo princípio do procedimento cadencial, mas aplicado para definição da tonalidade dos centro tonais. Devido ao grande número de acordes, optou-se por dividir a progressão em três partes, A-B-A', sendo que a parte A contém 10 acordes, a parte B contém 10 acordes e a parte A' contém 11 acordes, completando o total de 31 acordes. O centro modal da parte A é Lídio, na tonalidade Si bemol; o centro modal da parte B é Lídio(b7) na tonalidade de F; e o centro modal da parte A' é Lídio, na tonalidade de Si bemol.

Si bemol Lídio	Fá Lídio(b7)	Si bemol Lídio
Parte A	Parte B	Parte A'

A tonalidade de cada parte do Cantos cria o movimento I V I, apesar de manter entre eles o mesmo modo lídio. Para criar a intenção de tensão/relaxamento presente no movimento dominante/tônica, o modo lídio da parte B foi alterado para lídio b7.

Parte A - Si bemol Lídio



Parte B - Fá Lídio(b7)



Parte A' - Si bemol Lídio



Fig 15 - Procedimento denominado cadencial: progressão harmônica Cantos VI

A terceira categoria de conexão dos acordes, manipulação melódica, é aplicada às notas da melodia ou do baixo através de padrões melódicos simétricos ou assimétricos, ou através da organização de um contorno melódico baseado nos conceitos composicionais. Este procedimento foi utilizado de várias formas em quase todos os movimentos da composição.

Para o Cantos I, foi composta uma melodia com notas comuns aos acordes da progressão, mas que evidenciassem o modo adotado como centro modal do movimento, no caso o lídio #5.

The image shows a musical score for Cantos I. It features a harmonic progression of seven chords: E/C, C/Bb, Ab/Ab, A#/F#, F#/Ab, D/Bb, and F/G. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notes in the melody are: E4, C4, Bb3, Ab3, A#4, F#4, F#4, Ab4, D4, Bb3, F#4, G4. The bass line notes are: E2, C2, Bb1, Ab1, A#2, F#2, F#2, Ab2, D2, Bb1, F#2, G2.

Fig 16 – Manipulação melódica com as notas da ponta, características do centro modal: progressão harmônica Cantos I

Para os Cantos III, VI, VII e X, foram compostas uma linha de baixo a partir das notas características do centro modal de cada movimento. A linha do baixo, desta forma, compreende as notas do modo referente.

Cantos III, manipulação melódica do baixo, modo Fá dórico:

The image shows two groups of musical notation for Cantos III. Both groups are written in the bass clef. Grupo (A, B) consists of the notes: F#2, C3, Bb2, A2, G2, F#2, C3. Grupo (I, J) consists of the notes: F#2, C3, Bb2, A2, G2, F#2, C3, F#2, C3, Bb2, A2, G2, F#2, C3.

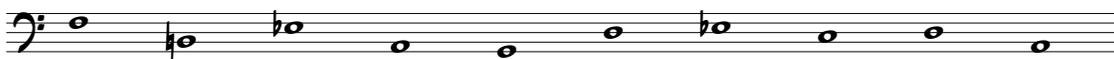
Fig 17 – Manipulação melódica do baixo, modo Fá dórico - Cantos III

Cantos VI, manipulação melódica do baixo, modos Si bemol Lídio e Fá lídio b7:

Parte A - Si bemol Lídio



Parte B - Fá Lídio(b7)



Parte A' - Si bemol Lídio

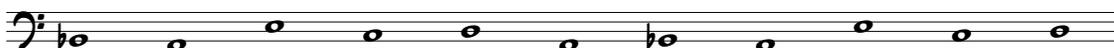


Fig 18 – Manipulação melódica do baixo, modos Si bemol lídio e Fá lídio b7 - Cantos VI

Cantos VII, manipulação melódica do baixo, modo Fá eólio:

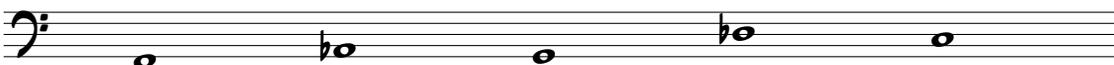


Fig 19 – Manipulação melódica do baixo, modo Fá eólio - Cantos VII

Cantos X, manipulação melódica do baixo, modos Sol, Mi, Ré bemol e Si bemol jônio:

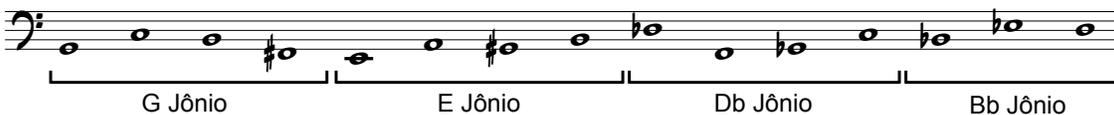


Fig 20 – Manipulação melódica do baixo, modos Sol, Mi, Ré bemol e Si bemol jônio - Cantos X

Para os cantos IV, VIII e IX, foram compostas linhas de baixo e as linhas da ponta, não necessariamente respeitando as notas características do centro modal de cada movimento.

Para o Cantos IV, as notas do baixo e as notas da ponta compreendem as notas características do centro modal mixolídio b6:

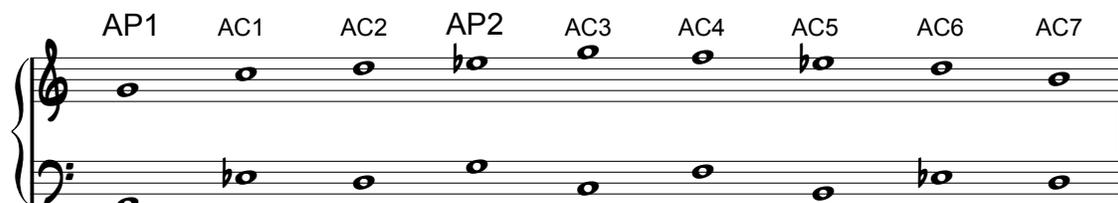


Fig 21 – Manipulação melódica do baixo e das notas da ponta, característicos do modo mixolídio b6 - Cantos IV

Para o Cantos VIII, as notas do baixo compreendem as notas características do centro modal dórico #4, enquanto que as notas da ponta fazem um ostinato de segunda menor, sem nenhuma conexão com o modo central:



Fig 22 – Manipulação melódica do baixo e das notas da ponta - Cantos VIII

Para o Cantos IX, as notas do baixo e as notas da ponta não necessariamente respeitam o centro modal do movimento, o modo lídio #5. A unidade quanto à sonoridade do modo do Cantos é determinada a partir do mesmo modo lídio gerado para todos os acordes da progressão a partir de todas as notas do baixo:



Fig 23 – Manipulação melódica do baixo e das notas da ponta - Cantos IX

Como foi possível observar, foram utilizados quase todos os procedimentos de construção e conexão de acordes modais sistematizados por Ron Miller. Desde as primeiras experimentações composicionais a partir das estruturas rítmicas de Gramani, o processo de desenvolvimento harmônico modal de Miller mostrou-se bastante adequado à sonoridade desejada pelo compositor e autor deste projeto. A qualidade emocional dos modos e a aplicação deste sistema no jazz, gênero musical que compreende a formação musical do autor, foram determinantes.

Observamos também que a harmonia tem a função de unificar o processo composicional desenvolvido neste projeto. Como veremos no capítulo a seguir, o desenvolvimento rítmico das composições será criado a partir dos elementos métricos presente nos versos do poema, pouco se referindo à trama presente no texto. Contudo, será através do evento rítmico que serão definidos os parâmetros para o desenvolvimento da harmonia, entre eles a definição prévia do número de acordes e do ritmo harmônico. Os parâmetros de definição da qualidade emocional dos centros modais de cada parte do movimento serão

baseados na trama central do texto, remetendo o processo composicional mais uma vez ao poema através da harmonia. Desta forma, a harmonia atua como aglutinador de todas as variantes do processo, adequando-se aos parâmetros musicais gerados a partir da rítmica e da trama do poema, justificando a sua importância como colaborador para unificação do processo composicional que estamos propondo neste projeto.

4 - CAPÍTULO III

O poema e o poeta

4.1 Gonçalves Dias e o Romantismo brasileiro

Para uma melhor compreensão da obra de Gonçalves Dias, faz-se necessária uma breve contextualização do movimento romântico brasileiro em sua primeira fase.

De acordo com Amora (1977), o Romantismo inicia uma nova etapa na literatura brasileira ao mudar o foco exclusivista vigente na literatura Classicista para temas até então não-poéticos como o nacionalismo e a temática indígena. As transformações políticas e sociais passaram a povoar páginas da literatura nacional. De certa forma, o Romantismo opõe-se ao Classicismo ao buscar formas de expressão menos sofisticadas, provenientes da classe média e da burguesia, que estavam em ascensão. Além de ter sido uma reação à tradição clássica, o Romantismo também adquiriu, na literatura brasileira, a conotação de um movimento anti-colonialista e anti-lusitano ao evitar a literatura produzida no período colonial em virtude do apego dessa produção aos modelos culturais portugueses. Contudo, de acordo com Giron (2004, p. 345), 'o desvelamento da ruptura entre Brasil e Portugal em relação à cultura foi muito lento. (...) a censura entre a cultura brasileira e sua matriz portuguesa se deu de forma vagarosa como o desgaste e o rompimento de um tecido gasto pelo uso.'

O movimento destaca também o homem emotivo, intuitivo, além da ênfase no sentimentalismo e na espontaneidade. Contudo, os principais temas da primeira fase do Romantismo brasileiro que se destacaram foram o nacionalismo e o indianismo (AMORA, 1977).

Simões (2005) atesta que a questão da identidade nacional ou nacionalismo sempre foi uma preocupação desde o período colonial; porém, as

obras apresentavam apenas alguns vestígios da natureza ou da vida social do Brasil, caracterizando uma literatura mais nativista e menos engajada. Foi somente no Romantismo que a temática nacionalista recebeu destaque. Visto que o Romantismo surge no Brasil pouco depois da Independência, percebe-se um empenho dos primeiros artistas em definir um perfil da cultura brasileira em vários aspectos: língua, etnia, tradições, passado histórico, diferenças regionais e religião.

De acordo com Giron (2004), a questão indianista tornou-se presente para os artistas românticos quando estes passaram a considerar o índio como o antepassado medieval brasileiro, idealização relacionada com o projeto romântico nacional. O índio representa o elemento nativo, as verdadeiras origens, genuinamente nacional, que se opõe ao português colonizador. Trata-se de um homem selvagem, primitivamente puro, um herói, legítimo representante do passado e da tradição, feito à imagem e semelhança de um cavaleiro medieval. Este olhar romântico e fantasioso sobre a temática indígena foi muito atraente para os romancistas brasileiros não apenas pelo fato de terem sido considerados nobres cavaleiros medievais, mas por ainda estarem vivos nas matas.

4.2 A poesia Indianista de Gonçalves Dias

A poesia indianista de Gonçalves Dias apresenta uma visão cotidiana do índio brasileiro, em cenas ou costumes ligados a um índio qualquer, de identidade comum. O índio gonçalvino é um modelo padrão, sem personalidade idealizada, porém simbólica. Pode-se perceber que Gonçalves Dias exalta o sentimento de honra do índio nos seus costumes tribais em seus versos.

O índio presente em suas obras é não-idealizado quando comparado à conotação de nobre selvagem dada por outros autores românticos, como podemos observar em um trecho do poema *O Guarani*, de José de Alencar (Cap. VIII Três Linhas):

O pobre selvagem ergueu os olhos ao céu num
assomo de desespero, como para ver se, colocado
duzentos palmos acima da terra, sobre as grimpas
da árvore, poderia estender a mão e colher
estrelas que deitasse aos pés de Cecília.

Eis então um trecho de I-Juca-Pirama (Canto IV – 1a. estrofe):

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.

É possível diferenciar as perspectivas dos dois artistas na representação do indígena brasileiro. Em *O Guarani*, o índio é apresentado como um personagem de estilo delicado e sensível; ao passo que em *I-Juca-Pirama*, o índio é apresentado como um ser endurecido e rude.

Gonçalves Dias foi um intelectual cosmopolita que ‘via na tradição europeia um dos fundamentos essenciais para a cultura da nova nação, que não podia tampouco desprezar as práticas autóctones (as danças e os temas indígenas) (GIRON, 2004, p. 345). Apesar da referência à tradição, é certo que o autor de *I Juca Pirama* esteve mais atento à real temática indígena comparado aos outros autores romântico do seu tempo. A maior veracidade quanto à realidade indígena nos seus poemas pode ter sido em função da origem indígena da mãe, em contraste com a origem lusitana do pai, além do contato direto que manteve com os indígenas quando criança e durante as excursões pela Amazônia.

A figura indígena em seus poemas também difere das narrações folclóricas nas quais o índio exerce sua superioridade sobre o homem branco por meio da astúcia. Para Gonçalves Dias, o importante era o culto à lealdade e a beleza moral. O índio, com suas lendas e mitos, seus dramas e conflitos, suas lutas e amores, ofereceram ao poeta um mundo rico de significação simbólica. Ainda que idealizado, não se propunha ser um super-herói, mas o retrato de um ser que, apesar de sua natureza rústica e selvagem, guiava-se por rígidos padrões de costumes.

A obra indianista de Gonçalves Dias está contida nas "Poesias americanas" dos *Primeiros Cantos*, nos *Segundos Cantos* e *Últimos Cantos*, sobretudo nos poemas "Marabá", "Leito de folhas verdes", "Canto do piaga", "Canto do tamoio", "Canto do guerreiro" e "I-Juca-Pirama", este talvez o ponto mais alto da poesia indianista.

4.3 I Juca Pirama, o poema

4.3.1 Enredo

O poema é narrado em terceira pessoa por um índio Timbira que relata às gerações posteriores a história vivida por um índio Tupi que caiu prisioneiro dos Timbiras, nação inimiga dos Tupis. O drama do prisioneiro reside nos sentimentos contraditórios provocados por sua prisão: de um lado, deseja morrer lutando como guerreiro corajoso que sempre fora; e, de outro, deseja viver para cuidar do pai, doente e cego.

(IJP, Canto IV, Estrofes 7, 8 e 9):

Meu pai a meu lado
Já cego e quebrado,
De penas ralado,

Firmava-se em mi:
Nós ambos, mesquinhos,
Por ínvios caminhos,
Cobertos d'espinhos
Chegamos aqui!

O velho no entanto
Sofrendo já tanto
De fome e quebranto,
Só qu'ria morrer!
Não mais me contenho,
Nas matas me embrenho,
Das frechas que tenho
Me quero valer.

Então, forasteiro,
Caí prisioneiro
De um troço guerreiro
Com que me encontrei:
O cru dessossêgo
Do pai fraco e cego,
Enquanto não chego
Qual seja, – dizei!

O prisioneiro, após declarar o seu canto de morte diante da tribo inimiga e chorar em função do pai moribundo na mata, é libertado. Contudo, o guerreiro afirma que voltará para se entregar ao ritual de sacrifício quando seu pai vier a falecer. Os Timbiras não acreditam em seu argumento e acusam-no de covarde. Posteriormente, o índio reencontra o pai, mas o velho, percebendo o cheiro das tintas e os ornamentos do ritual, o questiona sobre o que aconteceu. O índio diz

que havia sido feito prisioneiro. O pai exige que o filho retorne á tribo dos inimigos para que seja cumprida a tradição, sem de fato saber a verdadeira razão da fuga do filho. Diante de toda a tribo inimiga, o pai descobre a verdadeira razão da libertação do filho. Irado, o velho Tupi nega o filho e roga-lhe as piores maldições do universo indígena, pedindo aos Deuses que nem mesmo a morte o receba.

(IJP, Canto VIII, Estrofe 1):

"Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Pois choraste, meu filho não és!
Possas tu, descendente maldito
De uma tribo de nobres guerreiros,
Implorando cruéis forasteiros,
Seres presa de via Aimorés.

O guerreiro, após ouvir o lamento do pai, lança o grito de guerra para provar a sua bravura. Em meio a uma incrível batalha do índio contra toda a tribo inimiga, o chefe dos timbiras reconhece a valentia e bravura do índio e ordena o fim da batalha. O pai também o reconhece como guerreiro valente e nobre, e chora com o filho nos braços.

(IJP, Canto IX, Estrofes, 4, 5, 6, e 7):

Era ele, o Tupi; nem fora justo
Que a fama dos Tupis – o nome, a glória,
Aturado labor de tantos anos,
Derradeiro brasão da raça extinta,
De um jacto e por um só se aniquilasse.

– Basta! Clama o chefe dos Timbiras,
– Basta, guerreiro ilustre! Assaz lutaste,
E para o sacrifício é mister forças. –
O guerreiro parou, caiu nos braços
Do velho pai, que o cinge contra o peito,
Com lágrimas de júbilo bradando:
"Este, sim, que é meu filho muito amado!

"E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,
"Corram livres as lágrimas que choro,
"Estas lágrimas, sim, que não desonram."

4.3.2 Estrutura da obra

O poema nos é apresentado em dez cantos, organizados em forma de composição épico – dramática. Todos os Cantos sempre pautam pela apresentação de um índio cujo caráter e heroísmo são salientados a cada instante.

Cantos 1 - Apresentação e descrição da tribo dos Timbiras. Como está descrevendo o ambiente, o autor usa um verso mais lento e caudaloso, que é hendecassílabo (onze sílabas). A estrofe é sempre de seis versos (sextilha) e as rimas obedecem ao esquema: AA (paralelas) e BCCB (opostas ou intercaladas).

Cantos 2 - Narra a festa canibalística dos timbiras e a aflição do guerreiro tupi que será sacrificado. O poeta alterna o decassílabo (dez sílabas) com o tetrassílabo (quatro sílabas), o que sugere o início do ritual com o rufar dos tambores. As estrofes são de quatro versos (quarteto) e o poeta só rima os tetrassílabos.

Cantos 3 - Apresentação do guerreiro tupi – I – Juca Pirama. Sem se preocupar com rimas e estrofação, o poeta volta a usar o decassílabo (com algumas irregularidades), novamente num ritmo mais lento, que se casa bem com a apresentação feita do chefe Timbira.

Cantos 4 – O guerreiro aprisionado pelos Timbiras declama o seu canto de morte e pede ao Timbira que deixem-no ir para cuidar do pai velho e cego. O verso pentassílabo (cinco sílabas), num ritmo ligeiro, dá a impressão do rufar dos tambores. As estrofes com exceção da primeira (sextilha), têm oito versos (oitavas), e as rimas seguem o esquema AAA (paralelas) e BCCB (opostas e intercaladas).

Cantos 5 - Ao escutarem o canto de morte do guerreiro tupi, os timbiras entendem ser aquilo um ato de covardia e desse modo desqualificam-no para o sacrifício. Dando a impressão do conflito que se estabelece e refletindo o diálogo nervoso, entre o chefe Timbira e o índio Tupi, o poeta altera o decassílabo com versos mais ou menos livres. Não há preocupação nem com estrofes nem com rimas.

Cantos 6 - O filho volta ao pai. Este, ao pressentir o cheiro de tinta dos timbiras que é específica para o sacrifício, desconfia do filho e ambos partem novamente para a tribo dos timbiras para que se cumpra a tradição. Reproduzindo o diálogo entre pai e filho, o poeta usa decassílabo juntamente com passagens mais ou menos livres. Não há preocupação com rimas ou estrofes.

Cantos 7 - Sob alegação de que os tupis são fracos, o chefe dos timbiras não permite a consumação do ritual. Num ritmo constante, marcado pelo heptassílabo (sete sílabas), o poeta reproduz a fala segura do pai humilhado e do chefe Timbira. A estrofação e as rimas são livres.

Cantos 8 - O pai envergonhado maldiz o suposto filho covarde. Para expressar a maldição proferida pelo velho pai, num ritmo bem marcado e seguro, o poeta usa o verso eneassílabo (nove sílabas), distribuindo-os em oitavas, com rimas alternadas e paralelas.

Cantos 9 - Enraivecido o guerreiro tupi lança o seu grito de guerra e derrota a todos valentemente em nome de sua honra. Casando-se com o tom narrativo e a reação altiva do índio Tupi, o poeta usa novamente o decassílabo com estrofação e rimas livres.

Cantos 10 - O velho Timbira (narrador) relata a trama do guerreiro Tupi e diz a célebre frase: "meninos, eu vi". Alternando o hendecassílabo com pentassílabo, o poeta fecha o poema, de forma harmoniosa e ordenada. Casando com essa ordem restabelecida, as estrofes vêm arrumadas em sextilhas e as rimas obedecem ao esquema AA (paralelas) e BCCB (opostas e intercaladas).

O autor, através do narrador Timbira, não faz menção ao lugar em que decorre a ação; sabe-se, entretanto, que os timbiras viviam no interior do Brasil, ao contrário dos Tupis, que se localizavam no litoral.

Quanto ao tempo, não há uma indicação explícita, mas percebe-se que é a época da colonização portuguesa, quando os índios já estavam sendo dizimados pelo branco, como diz o guerreiro Tupi no seu canto de morte – um triste remanescente “*da tribo pujante / que agora anda errante*” (IJP, Canto IV, Estrofe 2, versos 1-2).

Os dez Cantos caracterizam-se formalmente pela perfeita utilização dos vários recursos da métrica, do ritmo e da musicalidade. A melodia¹⁸ presente

¹⁸ O termo melodia é utilizado no sentido lingüístico, como resultado da recitação poética onde não há referência a alturas de som e valores rítmicos.

na leitura dos versos é estruturada impecavelmente nos momentos de calma ou exaltação, em movimentos variados de ritmo e escolha cuidadosa das palavras.

Quanto aos aspectos formais, Gonçalves Dias variou a métrica de trecho em trecho. Teoricamente, o poeta teria desprezado a metrificação. No entanto, do ponto de vista expressivo, a variação métrica utilizada produziu um contraste sonoro do texto, construindo plasticamente o poema através de uma variação rítmica presente na narração. Observam-se também vários ritmos no mesmo metro; o ritmo, presente durante a recitação do poema, varia de acordo com a situação que está sendo descrita/narrada. Observe-se o início do poema:

(IJP, Canto I, Estrofe 1, versos 1-3):

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos – cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;

Percebe-se nos versos acima uma marcação rítmica ternária, presente de forma sistemática e contínua em todos os versos do Canto I. Esta marcação ternária sugere, de acordo com a interpretação do autor desta pesquisa, uma ilustração ao conteúdo exposto, no caso, uma descrição de um *habitat* indígena. Esta afirmação é especulativa uma vez que não há necessariamente uma relação do ritmo ternário como referência a um habitat indígena.

A riqueza estilística do poeta, a magnitude concentrada em cada um de seus textos, especialmente do I-Juca-Pirama, fazem desse poema épico página ímpar na literatura nacional brasileira. Trata-se de um produto da maturidade literária de Gonçalves Dias, que, apesar de uma vida breve, deixou patente em sua obra a grande habilidade e conhecimento da língua portuguesa.

4.3.3 Musicalidade

A escolha do poema I Juca Pirama deveu-se, além do fato da obra fornecer elementos de sustentação para uma leitura sonora do poema, à apreciação do autor da pesquisa pelo poema. A priori, os elementos de sustentação para uma leitura sonora da obra estavam baseados na trama e no enredo do poema. Porém, à medida que foram feitas as metrificações dos versos, foi possível observar a grande musicalidade presente nas versificações através da aplicação de variações rítmicas. As variações se apresentam de forma clara na leitura dos versos e contribui para a contextualização do enredo da trama de cada Cantos. As variações rítmicas dos versos interferiram diretamente no processo composicional através da relação entre a metrifcação e a estruturas rítmicas desenvolvidas por Gramani.

Em função da consciente aplicação de elementos rítmicos durante a versificação do poema, foi levantada a suposição de que o poeta pudesse ter sido um grande apreciador, ou até mesmo um grande conhecedor de música, a observar pelo constante uso da palavra 'Cantos' para classificação e agrupamento dos seus poemas. Contudo, não foi possível saber se de fato houve um estudo formal de música, mas foi possível identificar a grande apreciação do poeta pela ópera. Gonçalves Dias foi um reconhecido crítico de teatro, mas as suas críticas sobre óperas também foram importantes, e sobre elas manifestou-se (apud GIRON, 2004, p. 127):

Sabem todos os nossos leitores que a Ópera, tal como os Italianos a concertaram, é um resumo das belas artes, que formam como um todo mágico e embriagador. É a reunião da Poesia, Pintura, Música e Dança. Porém a Pintura, conquanto seja porventura a segunda das belas artes, conquanto auxiliada por um maquinismo vário e brilhante, pode satisfazer ao público que tem sede de sensações, e que procura achar a vida, quando lhe oferecerem a apresentação de um Drama? Não o cremos; no entanto eis o que

fez Mr. Dumas, separou a Pintura como a vemos das Óperas da companhia mágica e prestigiosa das suas irmãs, e transplantou-a para o teatro de declamação, e aqui também a separou do Drama para constituí-la fim principal do Espetáculo.

De acordo com Giron (2004, p. 127), 'para ele (Gonçalves Dias) a ópera assinalava um momento privilegiado de união entre as belas-artes, uma síntese e um resumo de suas manifestações, cuja separação do drama não deveria ter ocorrido'.

Ainda sobre Gonçalves Dias, Giron acrescenta afirmando que 'sua contribuição à sutileza da observação tanto no âmbito da ópera e do drama como no pulsar da vida na cidade só acrescenta valor ao seu portentoso perfil poético e intelectual.' (2004, p. 139). De fato, como um poeta do período romântico, logo, um observador da vida comum e da realidade em que vive, além de um apreciador e conhecedor da ópera e do drama, aliado à sua grande capacidade de expressar-se através da linguagem escrita, é possível compreender a grande força dramática, teatral e musical do poema I Juca Pirama.

No prólogo de *Últimos Cantos*, onde encontra-se o poema I Juca Pirama, Gonçalves Dias escreveu (apud GIRON, 2004, p. 406):

Eis os meus últimos cantos, o meu último volume de poesias soltas, os últimos arpejos de uma lira cujas cordas foram estalando, muitas aos balanços ásperos da desventura, e outra, talvez a maior parte, com as dores de um espírito enfermo – fictícias, mas nem por isso menos agudas – produzidas pela imaginação, como se a realidade já não fosse por si bastante penosa, ou que o espírito, afeito a certa dose de sofrimento, se sobressaltasse de sentir menos pesada a costumada carga.

É possível observar que Gonçalves Dias faz referência à execução de um determinado instrumento musical, no caso a lira, como ilustração do momento

em que vivia quando completou a obra. Esta forma de manifestar emoções e sensações através da alusão à música caracterizou a sua produção enquanto crítico. De acordo com Giron (2004, p. 341), 'a ópera só encontra sua finalidade ao arrebatá-la a audiência. (...) Todo o trabalho analítico do poeta se dirigiu a extrair dados sensíveis das obras de outros autores e músicos, e quase nunca examiná-las na estrutura profunda, no que concerne à ópera.'

É possível encontrar na produção do poeta enquanto crítico de teatro e música algumas informações sobre a sua forma de apreciação musical. Contudo, a sua produção enquanto crítico poderia ser uma grande referência sobre o seu real conhecimento musical se não fosse esta função, por ele mesmo, negligenciada. De acordo com Giron (2004, p. 167), 'Numa flagrante injustiça para com o seu próprio trabalho, ou por mera conveniência, Gonçalves Dias fez questão de se esquecer em vida dos seus anos cintilantes como crítico de folhetim. A posteridade seguiu-o em peso.'

4.4 Gonçalves Dias, o poeta

Gosto de afastar os olhos de sobre a arena política para ler em minha alma, reduzido à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar o pensamento com o sentimento, a idéia com a imaginação, fundir tudo isto como sentimento da religião e a divindade, eis a Poesia – grande e santa – a poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir. (GONÇALVES DIAS, 1959, p.101).

Antônio Gonçalves Dias era filho de João Manuel Gonçalves Dias, comerciante português, e de Vicência Ferreira, uma mestiça brasileira. Perseguido pelas exaltações nativistas, o pai refugiou-se com a companheira perto de Caxias, onde nasceu Gonçalves Dias, em 10 de agosto de 1823. Casado em 1825 com

outra mulher, o pai levou-o consigo, deu-lhe instrução matriculando-o nos cursos de latim, francês e filosofia¹⁹. Em 1838, Gonçalves Dias embarca para Portugal para prosseguir os estudos quando recebe a notícia do falecimento do pai. Com a ajuda da madrasta, Gonçalves Dias matricula-se no curso de Direito, em Coimbra. A situação financeira da família torna-se instável e a madrasta pede-lhe que retorne ao Brasil, mas, graças ao auxílio dos colegas, o poeta permanece em Portugal, formando-se em 1845. No período em que viveu em Coimbra, Gonçalves Dias se associou ao grupo de poetas denominado medievalistas, e em 1843, o poeta escreve a *Canção do exílio*, uma das mais conhecidas poesias da língua portuguesa.

Gonçalves Dias retorna ao Brasil em 1845. Em meados de 1846, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde morou até 1854. Em 1846, compôs o drama *Leonor de Mendonça*, que o Conservatório do Rio de Janeiro impediu a exibição a pretexto de ser o texto incorreto na linguagem. Em 1847, foram publicados os *Primeiros Cantos*, e no ano seguinte os *Segundos Cantos*. Conforme registram os historiadores, o poeta escreveu as *Sextilhas de frei Antão*, um poema escrito em português misto de todas as épocas. Acredita-se que esse poema foi criado para demonstrar aos seus opositores o grande conhecimento que possuía da língua portuguesa. Em 1849, foi nomeado professor de Latim e História do Colégio Pedro II e fundou a revista Guanabara. Em 51, publicou os *Últimos Cantos*, encerrando a fase mais importante de sua poesia. Ainda em 1851, Gonçalves Dias parte para o Norte em missão de ordem oficial e também de ordem pessoal: tornar-se noivo de Ana Amélia Ferreira do Vale, de 14 anos, o grande amor de sua vida. O noivado é negado pela mãe que não aceita a origem bastarda e mestiça do poeta. Frustrado, Gonçalves Dias casa-se no Rio de Janeiro, em 1852, com Olímpia Carolina da Costa. Foi um casamento de conveniência que lhe trouxe grandes transtornos devido ao gênio da esposa, separando-se finalmente em 1856. Tiveram uma filha, falecida na primeira infância.

¹⁹ <http://www.biblio.com.br/conteudo/GoncalvesDias/GoncalvesDias.htm>

Nomeado para a Secretaria dos Negócios Estrangeiros, permaneceu na Europa de 1854 a 1858, em missão oficial de estudos e pesquisa. Em 56, viajou para a Alemanha e, na passagem por Leipzig, em 57, editou os primeiros quatro cantos de *Os Timbiras*, compostos dez anos antes, e o *Dicionário da língua Tupi*. Voltou ao Brasil em 1861 e, em 1862, viajou ao Norte do Brasil passando pelos rios Madeira e Negro como membro da Comissão Científica de Exploração. Voltou ao Rio de Janeiro em 1862, seguindo logo para a Europa para tratamento de saúde, já bastante abalada. Em 1863, concluiu a tradução de *A noiva de Messina*, de Schiller. Em 10 de setembro de 1864, embarcou para o Brasil no navio Ville de Boulogne, que naufragou na costa do Maranhão, sendo o poeta a única vítima do desastre.

5 - CAPÍTULO IV

Estrutura básica do sistema composicional

O capítulo IV apresenta o sistema composicional criado a partir da adequação dos elementos poéticos do poema I Juca Piraça às estruturas rítmicas de Gramani e aos elementos harmônicos modais sistematizados por Ron Miller. Após uma análise crítica quanto ao processo composicional de cada movimento da composição, ficou evidente que havia um procedimento composicional comum a todos os movimentos. Apesar da grande variação de parâmetros gerados a partir da adequação dos elementos poéticos, rítmicos e harmônicos, a generalidade do sistema manteve-se inalterada possibilitando desta forma a identificação de um processo composicional unificador.

Sobre o sistema composicional, identificou-se que a sua estrutura básica é gerada a partir do poema. Através da identificação da métrica poética e da trama central de cada parte do poema, é possível definir o aspecto rítmico e harmônico da composição. O aspecto rítmico refere-se à adequação da métrica poética às estruturas rítmicas de Gramani, e o aspecto harmônico refere-se à adequação da trama central de cada parte do poema às qualidades emocionais dos modos.

As estruturas rítmicas geradas são responsáveis por definir a fórmula de compasso, número de compassos, número de acordes, ritmo harmônico, linha rítmica melódica e linha rítmica do baixo.

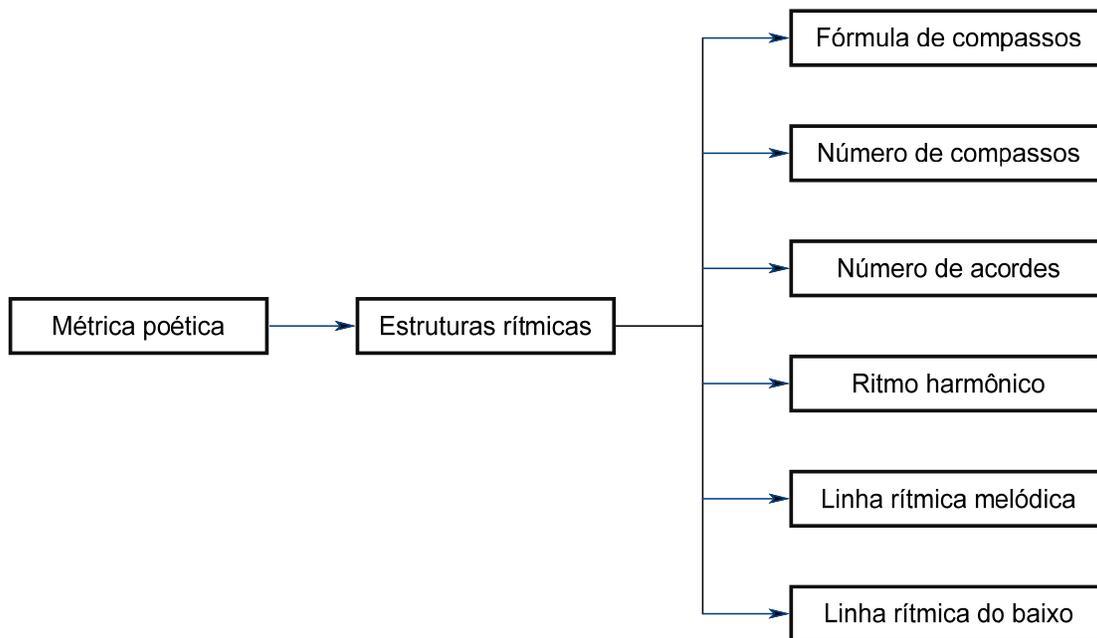


Fig 24 – Estruturas rítmicas a partir da métrica poética

A qualidade emocional dos modos identificada a partir da trama de cada Cantos do poema é responsável pela definição do centro modal dos Cantos, macroestrutura harmônica, acordes pilares e condutores, contorno harmônico e contorno melódico.

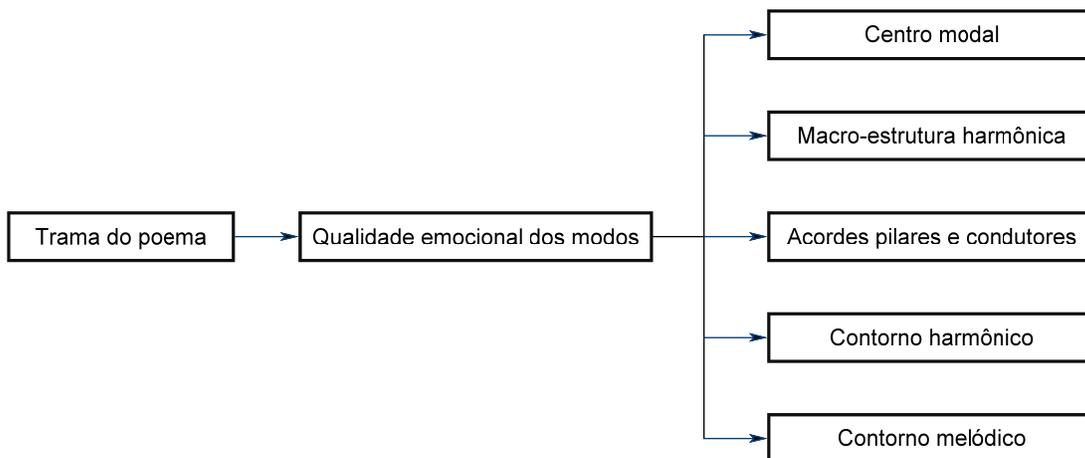


Fig 25 – Qualidade emocional dos modos a partir da trama do poema

5.1 Métrica poética

Ao analisar um poema, é possível isolar diversos aspectos na sua construção que determinam que o texto que está sendo analisado não se trata de um texto comum, e sim um texto literário. Nos textos comuns, geralmente o autor seleciona e combina as palavras de acordo com a sua significação, enquanto que nos textos literários a seleção e combinação das palavras se fazem não apenas pela significação, mas também por outros critérios, um dos quais, o sonoro.

De acordo com Norma Goldstein (2004), existem vários aspectos de caráter sonoro na construção de um poema que podem ser isolados e analisados. Trata-se da leitura e interpretação do poema através dos recursos fônicos perceptíveis no texto como metrificação, figuras, rimas, versos, estrofes. Para uma interpretação mais abrangente de um poema, os aspectos de caráter sonoro devem ser relacionados aos demais aspectos estruturais do texto. Contudo, apesar de todos os recursos conhecidos e utilizados para a interpretação de um poema, não é possível conceber uma interpretação final que compreenda todas as interpretações possíveis.

Dentre os aspectos sonoros presentes em um poema, a metrificação é o que confere ritmo e musicalidade ao texto, identificado através da marcação das sílabas fortes e fracas. A alternância das sílabas fortes e fracas, juntamente com outros efeitos sonoros, compõe a cadência rítmica do poema, construída a partir de uma determinada unidade rítmica.

As regras de metrificação para um texto literário apresentam normas de construção que se aplicam durante a construção do verso. Cada verso ocupa uma linha e é marcada por um ritmo específico. Para a verificação da métrica do poema é necessário escandir o primeiro verso, ou seja, dividir o verso em sílabas poéticas, que não corresponde necessariamente às sílabas gramaticais. O procedimento para a escansão é a leitura em voz alta do verso observando a alternância de sílabas fortes e fracas, podendo o leitor-ouvinte juntar ou separar

sílabas quando houver encontro de vogais. Contudo, devemos esclarecer que a metrificação de um verso pode sofrer alterações quando o ritmo declamatório do texto for modificado pelo leitor que o interpreta.

Para efeito métrico, a contagem das sílabas poéticas deve parar na última sílaba tônica, independente da quantidade de sílabas fracas posteriores. Para o primeiro verso da primeira estrofe do poema I Juca Pirama, as sílabas tônicas ou fortes serão grifadas em letra maiúscula.

No- **MEI**- o- das- **TA**- bas- de a- **ME**- nos- ver- **DO** (res)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

O primeiro verso do Cantos I do poema é construído com onze sílabas poéticas, denominado endecassílabo, sendo as sílabas de número 2, 5, 8 e 11 identificadas como sílabas tônicas. O esquema rítmico (métrico) desse verso pode então ser resumido da seguinte forma: E.R. 11(2-5-8-11).

Proença (1955, p. 23) denominou células métricas o número de sílabas poéticas existentes entre as sílabas tônicas. A contar desde a primeira sílaba tônica do verso, sílaba no.2, até a última sílaba átona que antecede a próxima sílaba tônica, sílaba no.4, contabiliza-se um total de três sílabas poéticas, sendo a segunda sílaba forte o início da contabilização da próxima célula métrica. No verso acima, a representação numérica para as células métricas é C.M.(3, 3, 3). Os outros versos da estrofe também devem ser analisados da mesma forma.

Cer-**CA** -das- de- **TRON**-cos- co-**BER** -tos- de- **FLO** (res)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Al-**TEI**-am-se os- **TE**-tos- d'al-**TI**-va- na-**ÇÃO**;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

São- **MUI**-tos- seus- **FI**-lhos- nos- **Â**-ni-mos- **FOR** (tes)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Te-**MÍ**-veis- na- **GUE**-rra- que em- **DEN**-sas- co- **ORTES**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

A-**SSOM**-bram- das- **MA**-tas- a i-**MEN**-sa ex-ten-**SÃO**.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Todos os versos que compõem a primeira estrofe do Cantos I foram construídos a partir do mesmo esquema rítmico: 11(2-5-8-11), assim como todas as outras estrofes que compõem o Cantos I do poema.

A identificação do esquema rítmico e da representação numérica para as células métricas de cada estrofe auxiliará na definição da fórmula (ou fórmulas) de compasso e definição da estrutura polirrítmica a ser utilizada para a construção do tema melódico de cada Canto, tornando-se desta forma uma amarra da estrutura rítmica do poema.

5.2 Estruturas rítmicas

As categorias dos estudos polimétricos²⁰ e os seus desdobramentos presentes nos volumes Rítmica e Rítmica Viva de José Eduardo Gramani foram elaboradas segundo um rigor formal e uma lógica de desenvolvimento, sem, no entanto, constituírem fórmulas prontas. No trabalho de análise dos dois volumes, Indioney Rodrigues compilou de forma sucinta as principais categorias dos estudos polimétricos desenvolvidos por Gramani. Os estudos foram organizados

²⁰ O termo *polimétrico* é utilizado por Indioney Rodrigues (RODRIGUES, Indioney Carneiro. **O gesto pensante**: a proposta de educação rítmica de José Eduardo Gramani. 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2001) para indicar as espécies de elaboração aritmética utilizadas por Gramani para confecção dos seus estudos rítmicos.

em cinco grupos principais, definidos a partir de um processo composicional análogo. São eles:

- Séries;
- Estruturas de pulsações;
- Oposições métricas I - contendo somente uma espécie de compasso

em cada voz;

- Oposições métricas II - contendo compassos alternados;
- Oposições métricas III - contendo compassos mistos.

Durante todo o processo composicional, foram utilizados dois dos cinco grupos citados acima: Séries e Oposições Métricas I

5.2.1 Séries

Rodrigues (2001, p. 92) define as Séries como estudos que exploram proporções rítmicas, “[...] obtida através de adições progressivas, sempre restritas aos valores que compõem uma ‘célula rítmica geradora’.” O exemplos abaixo ilustram a célula rítmica [2.1]²¹ (colcheia-semicolcheia) como princípio gerador de duas séries diferentes, que se desenvolvem por meio de adições:



Fig. 26 - [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]+[2.1.1.1.1.1] etc.

²¹ [2.1]: Números separados por ponto(s) entre colchetes simples indicam os valores que compõem uma célula rítmica. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2.1] representa a célula rítmica formada por uma colcheia e uma semicolcheia.



Fig. 27 - [2.1]+[2.2.1]+[2.2.2.1]+[2.2.2.2.1]+[2.2.2.2.2.1] etc.

As Séries foram divididas por Rodrigues (2001, passim) em seis subcategorias²². São elas:

- Séries básicas;
- Séries mescladas;
- Séries com pausas (aumentação);
- Derivações rítmicas I (leituras);
- Derivações rítmicas II (leituras com pausas – rarefação);
- Derivações rítmicas III (células em ostinato).

Foram utilizadas durante o processo de composição três das seis subcategorias: Séries básicas, Séries mescladas e Derivações rítmicas I (leituras).

5.2.1.1 Séries básicas

De acordo com Rodrigues (2001, p.93) as Séries básicas “são normalmente formadas por três frases²³, cada uma delas contendo quatro células”. Vejamos o exemplo a seguir:

²² Todos os termos utilizados para classificar as subcategorias e os seus desdobramentos foram adotados por Rodrigues na dissertação **O Gesto Pensante: a proposta de educação rítmica de José Eduardo Gramani**. 2001. 366 f.

²³ De acordo com Arnold Schoenberg (1967, p. 3), “a menor estrutura musical é denominada de Frase. A frase é um tipo de molécula musical que, estruturalmente, pode ser cantada com uma simples respiração, semelhante à estrutura de uma sentença, pontuada com uma vírgula. A frase, por mais simples que seja, envolve na sua composição o uso de motivos. Os motivos são intervalos e ritmos combinados para a criação da idéia musical primária, inerente à harmonia, que se desenvolvem a partir da repetição e variação dos seus elementos. O motivo aparece durante todo o desenvolvimento da peça”. Para Rodrigues (p. 93), o termo frase, dentro do contexto em que está inserido, refere-se ao desenvolvimento da Série básica a partir de uma célula rítmica



Fig. 28 – Série [2.1]

Na primeira frase, mantém-se o valor [2]²⁴ e adicionam-se valores [1] de forma progressiva, em cada célula rítmica:



Fig. 29 – 1ª frase : [2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]

Na segunda frase, adiciona-se um valor [2] às células rítmicas da primeira frase:



Fig. 30 – 2ª frase: [2.2.1]+[2.2.1.1]+[2.2.1.1.1]+[2.2.1.1.1.1]

geradora, idéia musical primária que dá origem à série. Apesar de Rodrigues não citar o termo *motivo*, podemos compreendê-lo como sendo a célula rítmica geradora, apesar de não se adequar completamente à definição de *motivo* dada por Schoenberg por não combinar intervalos e nem estar inerente à harmonia.

²⁴ [2]: Um número inteiro entre colchetes simples indica o valor de uma unidade de tempo. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2] representa, proporcionalmente, a colcheia, [3] representa a colcheia pontuada.

Na terceira frase, adiciona-se um valor [2] às células rítmicas da segunda frase:



Fig. 31 - 3ª frase: [2.2.2.1]+[2.2.2.1.1]+[2.2.2.1.1.1]+[2.2.2.1.1.1.1]

As subcategorias também foram subdivididas por Rodrigues (2001, *passim*) em grupos denominados “polimétrias”. As polimétrias que compõem a subcategoria Séries básicas são:

- Série rítmica, oposta a uma unidade de tempo polimétrica²⁵ em ostinato;
- Série rítmica, oposta a uma célula rítmica polimétrica em ostinato;
- Série rítmica, oposta a duas ou mais células rítmicas polimétricas em ostinato (base mista) com pausas (aumentação);
- Série rítmica, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

Durante a composição, foi utilizado o primeiro grupo citado acima: Série rítmica, oposta a uma unidade de tempo polimétrica em ostinato. Um exemplo dessa classe de estudos é a série [2.1]→[2]²⁶, no qual, a série rítmica que explora a proporção 2 para 1, opõe-se um ostinato da unidade de tempo de valor proporcional [2]:

²⁵ De acordo com Rodrigues (2001, p. 96), “a unidade de tempo é polimétrica na medida em que ela não se relaciona diretamente com os padrões de articulação da outra voz, isto é, a unidade de tempo lhe é proporcional, mas metricamente independente”.

²⁶ Lê-se: série [2.1] sobre [2].



Fig. 32 – Série [2.1]→[2]

Estas estruturas foram aplicadas nos Cantos I e VIII e podem ser encontradas nos livros *Rítmica* e *Rítmica Viva* nas seguintes páginas:

- *Rítmica*, pág. 19, exercício no. 2
- *Rítmica*, pág. 19, exercício no. 3
- *Rítmica*, pág. 20, exercício no. 1
- *Rítmica*, pág. 20, exercício no. 2
- *Rítmica*, pág. 21, exercício no. 1
- *Rítmica Viva*, pág. 28, exercício no. 1
- *Rítmica Viva*, pág. 28, exercício no. 2
- *Rítmica Viva*, pág. 29, exercício no. 3

5.2.1.2 Séries mescladas

Assim como no caso das séries básicas, o termo séries mescladas foi aplicado exclusivamente no trabalho de Rodrigues, não havendo nenhuma menção destes termos nos dois volumes escritos por Gramani. De fato, os termos surgiram da necessidade de classificar os diferentes modos de construção das Séries.

A subcategoria Séries mescladas compreende a aplicação de duas séries rítmicas, uma original e outra em retrógrado, na estrutura da frase. A retrogradação da série rítmica pode ocorrer de maneira parcial ou total.

A retrogradação é parcial quando a célula geradora da série mantém-se inalterada ao final do desenvolvimento da série, a exemplo da série a seguir que mantém a célula geradora [2.1]:

1ª. Frase: [2.2.2.1.1.1.1]+[2.2.2.1.1.1]+[2.2.2.1.1]+[2.2.2.1]

2ª. Frase: [2.2.1.1.1.1.1]+[2.2.1.1.1.1]+[2.2.1.1.1]+[2.2.1]

3ª. Frase: [2.1.1.1.1.1]+[2.1.1.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1]



Fig. 33 – série [2.1] em sentido retrógrado parcial

A retrogradação é total quando todos os valores, sem exceção, são retrógrados, inclusive a célula geradora. No exemplo a seguir, a célula geradora [2.1] aparece invertida ao final do desenvolvimento da série:

1ª. Frase: [1.1.1.1.2.2.2]+[1.1.1.2.2.2]+[1.1.2.2.2]+[1.2.2.2]

2ª. Frase: [1.1.1.1.2.2]+[1.1.1.2.2]+[1.1.2.2]+[1.2.2]

3ª. Frase: [1.1.1.1.2]+[1.1.1.2]+[1.1.2]+[1.2]



Fig. 34 – série [2.1] em sentido retrógrado total

Entende-se como Série mesclada a presença de uma série rítmica original e uma série rítmica parcialmente ou totalmente retrógrada na estrutura de uma frase. O desenvolvimento da série ocorre gradativamente pelas três frases do modo polimétrico. Tomemos como exemplo a mescla da série rítmica [3.1] (original) e [4.2] (parcialmente retrógrada) na estrutura da primeira frase:

1ª. Frase:

[3.1]+[4.4.4.2.2.2.2]+[3.1.1]+[4.4.4.2.2.2]+[3.1.1.1]+[4.4.4.2.2]+...



Fig. 35 – 1ª. Frase da série mesclada [3.1] (original) e [4.2] (retrógrado parcial)

Há várias formas de realizar uma mescla de séries. A utilização do recurso de movimento retrógrado é apenas uma delas.

As subcategorias também foram subdivididas por Rodrigues (2001, passim). A única polimetria que compõem a subcategoria séries mescladas é:

- séries rítmicas mescladas, opostas a uma unidade de tempo polimétrica em ostinato.

Trata-se de uma série mesclada oposta a um ostinato. Tomemos como exemplo um trecho da série mesclada [3.1] (original) e [4.2] (parcialmente retrógrada)→[3]²⁷:



Fig. 36 – [3.1]+[4.4.4.2.2.2.2]+[3.1.1]+[4.4.4.2.2.2]→[3]

Outros estudos podem ser criados mesclando-se mais séries, utilizando outras unidades de tempo como elemento polimétrico, ou ainda fazendo uso de estratégias diversificadas de composição.

Estas estruturas foram aplicadas nos Cantos II, IV e X e podem ser encontradas nos livros *Rítmica* e *Rítmica Viva* nas seguintes páginas:

- *Rítmica*, pág. 23
- *Rítmica*, pág. 24, exercício no. 1
- *Rítmica*, pág. 25, exercício no. 2

5.2.1.3 Derivações rítmicas I (leituras)

A subcategoria derivações rítmicas I (leituras) abrange diversas formas de variação da estrutura e dos valores internos da série básica. Veja-se o caso da variação de uma série rítmica cujos valores internos são [3] e [1]:

²⁷ Lê-se: série [3.1] original e [4.2] parcialmente retrógrada sobre [3].



Fig. 37 – série básica com valores internos [3] e [1]

A série básica ilustrada acima, denominada Série Geradora, será alterada a partir de simples procedimentos de variação. Para isso, devemos isolar cada célula que compõe a série.

1ª. célula:	[3.1.1.1.1.1]	4ª. célula:	[3.3.3.3.1.1]
2ª. célula:	[3.3.1.1.1.1]	5ª. célula:	[3.3.3.3.3.1]
3ª. célula:	[3.3.3.1.1.1]		

As variações podem ser tanto no âmbito da estrutura da série como nos valores internos que compõem as células. A variação da estrutura da série ocorre a partir da reordenação e alteração no número de células, de forma aleatória, gerando uma nova estrutura serial:

célula 1 = 2ª. célula [3.3.1.1.1.1]	célula 5 = 4ª. célula [3.3.3.3.1.1]
célula 2 = 5ª. célula [3.3.3.3.3.1]	célula 6 = 1ª. célula [3.1.1.1.1.1]
célula 3 = 1ª. célula [3.1.1.1.1.1]	célula 7 = 3ª. célula [3.3.3.1.1.1]
célula 4 = 3ª. célula [3.3.3.1.1.1]	célula 8 = 2ª. célula [3.3.1.1.1.1]



Fig. 38 – nova série a partir da reordenação e alteração no número de células

A nova série, gerada a partir da variação estrutural da série geradora, será agora alterada no âmbito dos valores internos das células. As figuras de valor [1] e de valor [3] serão reordenadas aleatoriamente dentro das células. Logo, a estrutura serial será:

célula 1 [3.3.1.1.1.1] → célula 1.1 [1.1.3.3.1.1]
 célula 2 [3.3.3.3.3.1] → célula 2.1 [3.3.1.3.3.3]
 célula 3 [3.1.1.1.1.1] → célula 3.1 [1.1.1.3.1.1]
 célula 4 [3.3.3.1.1.1] → célula 4.1 [3.3.1.3.1.1]
 célula 5 [3.3.3.3.1.1] → célula 5.1 [3.3.1.3.1.3]
 célula 6 [3.1.1.1.1.1] → célula 6.1 [1.3.1.1.1.1]
 célula 7 [3.3.3.1.1.1] → célula 7.1 [3.1.1 3.3.1]
 célula 8 [3.3.1.1.1.1] → célula 8.1 [3.1.1.1.1.3]

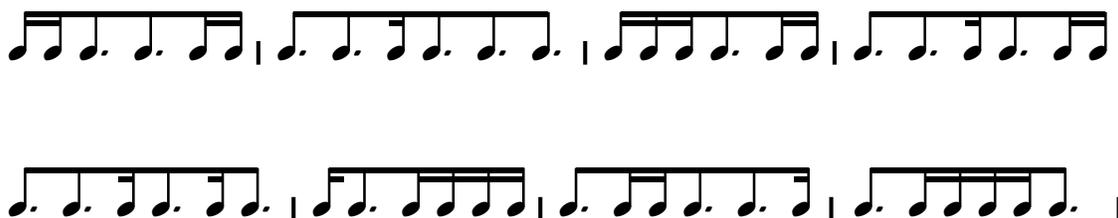


Fig. 39 – reordenação aleatória dos valores internos das células

A série gerada a partir da reordenação dos valores internos será alterada através da retrogradação de toda a sua estrutura serial e dos seus valores internos. Logo, a série final resultante será:

célula 8.1 [3.1.1.1.1.3] → célula 1.2 [3.1.1.1.1.3]
 célula 7.1 [3.1.1.3.3.1] → célula 2.2 [1.3.3.1.1.3]
 célula 6.1 [1.3.1.1.1.1] → célula 3.2 [1.1.1.1.3.1]
 célula 5.1 [3.3.1.3.1.3] → célula 4.2 [3.1.3.1.3.3]
 célula 4.1 [3.3.1.3.1.1] → célula 5.2 [1.1.3.1.3.3]

célula 3.1 [1.1.1.3.1.1] → célula 6.2 [1.1.3.1.1.1]
 célula 2.1 [3.3.1.3.3.3] → célula 7.2 [3.3.3.1.3.3]
 célula 1.1 [1.1.3.3.1.1] → célula 8.2 [1.1.3.3.1.1]



Fig. 40 – retrogradação total da série

A reorganização da ordem das células, a redistribuição dos valores internos e a retrogradação total da série são alguns exemplos de variações, ou derivações, que Gramani aplica sobre a estrutura serial. Ainda é possível criar variações de acentuação sobre a estrutura:



Fig. 41 – variações de acento sobre a estrutura serial

Várias estruturas seriais podem ser criadas com diferentes processos de variação. De fato, as derivações rítmicas I nos apresentam a possibilidade de desenvolvimento composicional a partir de uma série básica, em que, a rigidez na composição da estrutura da série é amenizada através de técnicas básicas de composição como movimento retrógrado, espelho e outras.

A subcategoria Derivações Rítmicas I (leitura) também foi subdividida por Rodrigues (2001, *passim*). As polimetrias que compõem a subcategoria são:

- Série com derivações rítmicas, oposta a uma unidade de tempo polimétrica em ostinato;
- Série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

A polimetria utilizada durante o processo composicional foi a segunda: série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico. Trata-se de uma derivação rítmica oposta a um compasso que possua na sua estrutura figuras com valores desiguais, mas que se repetem em forma de ostinato. Estas estruturas foram aplicadas nos Cantos III, V, VI e IX e podem ser encontradas nos livros *Rítmica* e *Rítmica Viva* nas seguintes páginas:

- *Rítmica*, pág. 27
- *Rítmica Viva*, pág. 35, exercício no. 1
- *Rítmica Viva*, pág. 36, exercício no. 2

5.2.2 Oposições métricas I – contendo somente uma espécie de compasso em cada voz

O modo polimétrico “Oposições métricas I - contendo somente uma espécie de compasso em cada voz” foi definido por Rodrigues (2001, p.133) como “(...) estudos que abordam oposições métricas específicas sempre envolvendo um único padrão métrico em cada voz, como por exemplo, a oposição entre um compasso ternário e um compasso binário, ou entre um compasso quaternário e um compasso ternário. (...) Ou entre compassos metricamente equivalentes, mas com diferentes padrões de articulação interna.”

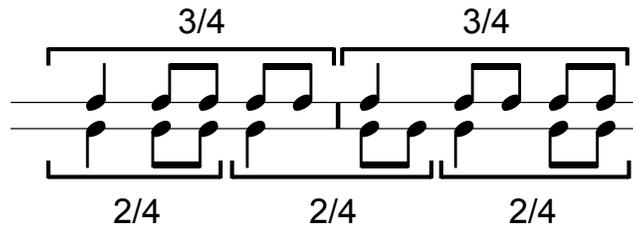


Fig. 42 – oposição entre compasso ternário e compasso binário

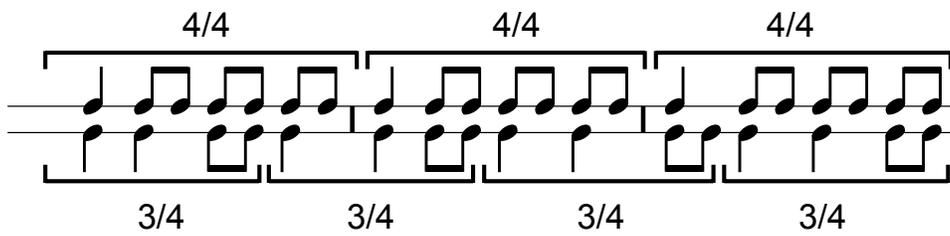


Fig. 43 – oposição entre compasso quaternário e compasso ternário

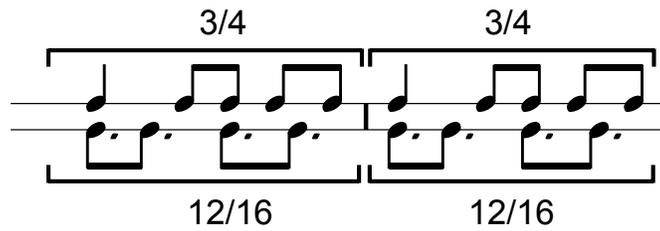


Fig. 44 – oposição entre metricamente equivalente, mas com diferentes padrões de articulação interna

O modo polimétrico Oposições Métricas I está dividido em cinco subcategorias. São elas:

- Estruturação métrica;
- Derivações rítmicas I (ostinatos)
- Derivações rítmicas II (combinatórias)
- Derivações rítmicas III (quadraturas)
- Derivações rítmicas IV (leituras)

Foi utilizada uma das cinco subcategorias acima: Derivações Rítmicas II (combinatórias) para adequação dos valores das células métricas encontrados nos versos.

A subcategoria Derivações Rítmicas II (combinatórias) é caracterizada por apresentar várias combinações de células rítmicas para a construção da estrutura polirrítmica. As células rítmicas possuem o mesmo valor, mas apresentam articulações internas diferentes:

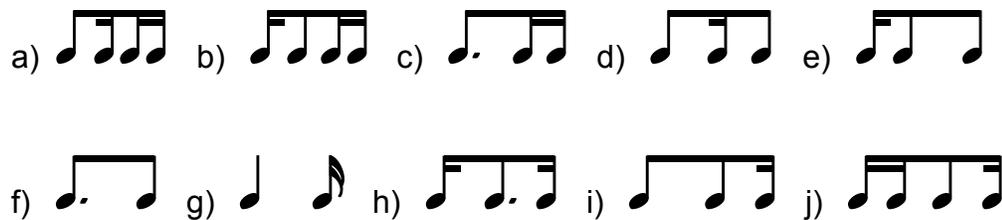


Fig. 45 – células rítmicas em 5/16 com articulações internas diferentes

As células rítmicas podem ser combinadas da seguinte forma:

a+a a+b a+c a+d a+e a+f a+g a+h a+i a+j

As células rítmicas podem ser combinadas de várias outras maneiras, resultando em uma grande variedade de diferentes estruturas rítmicas.

A subcategoria Derivações Rítmicas II (combinatórias) também está subdividida em dois grupos, denominados polimetrias. São eles:

- Derivações rítmicas combinatórias, opostas a uma unidade de tempo polimétrica em ostinato;
- Derivações rítmicas em combinatórias, opostas a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

O último grupo que compõe a subdivisão da subcategoria Derivações Rítmicas II (combinatórias), definido como 'Derivações rítmicas em combinatórias opostas a um ostinato rítmico em compasso polimétrico' foi a única polimetria utilizada. Trata-se de combinatórias rítmicas baseadas na estrutura de pulsações do compasso para uma voz, opostas às unidades de tempo de outro compasso em ostinato:

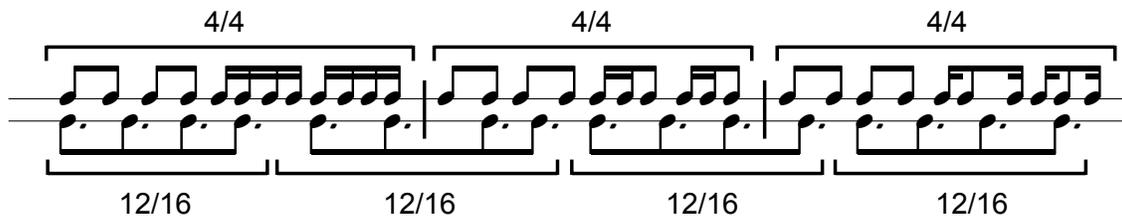


Fig. 46 – derivações rítmicas combinadas em 4/4, opostas às unidades de tempo de um compasso 12/16 em ostinato

Estas estruturas foram aplicadas no Cantos VII e podem ser encontradas nos livros *Rítmica* e *Rítmica Viva* nas seguintes páginas:

- *Rítmica Viva*, pág. 57, exercícios nos. 1 a 10
- *Rítmica Viva*, pág. 70, exercícios nos. 11 a 20
- *Rítmica Viva*, pág. 77, exercícios nos. 1 a 10
- *Rítmica*, pág. 95, exercícios nos. 1 a 9
- *Rítmica*, pág. 101, exercício nos. 1 a 12

5.3 Trama central e a Qualidade emocional dos modos

A qualidade emocional dos modos, ou *emotional generalization*, termo usado por Miller (1996, p. 29), refere-se à sonoridade gerada a partir de cada modo, capazes de induzir a sensações e emoções que podem ser percebidas e descritas. Miller (1996, p. 29) assume a qualidade dos modos como uma generalização resultante da familiarização do ouvinte com diferentes tipos de musica, cultura e experiências vividas. De acordo com Miller (p. 29), a qualidade dos modos são:

- 1- Lídio: agressivo, urbano, frenético, 'busy'
- 2- Jônio: estável, esperançoso, pacificador, otimista
- 3- Mixolídio: suspenso, 'a procura de', transitório, flutuante
- 4- Dórico: incerto, pensativo, reflexivo
- 5- Eólio: melancólico, triste, sombrio, escuro
- 6- Frígio misterioso, exótico, psicodélico
- 7- Lócrio: tenso, feio, raiva, cruel

Estabeleceu-se que seria definido um centro modal para cada movimento da suíte, cujo propósito é a caracterização da trama central de cada Cantos. Em alguns Cantos, foram estabelecidos mais de um modo como centro modal. A partir da compreensão e definição da sonoridade de cada modo através da experimentação composicional e auditiva somada a referências bibliográficas, definimos os seguintes centros modais:

Cantos 1	Apresentação da tribo dos Timbiras e a festa de preparação do ritual de sacrifício
-----------------	--

	Centro modal: Lídio (#5)
Cantos 2	Descrição do ritual e a aflição do guerreiro tupi capturado Centro modal: Eólio
Cantos 3	Apresentação do guerreiro tupi I Juca Pirama Centros modais: Dórico, Eólio, Frígio
Cantos 4	O guerreiro entoava o seu canto de morte e chora em referência ao pai Centro modal: Mixolídio (b6)
Cantos 5	O seu choro é interpretado como um ato de covardia. O guerreiro é libertado Centro modal: Dórico
Cantos 6	O pai descobre o que acontecera e decide que devem retornar aos timbiras Centro modal: Lídio
Cantos 7	Sob alegação de covardia, o chefe dos timbiras não permite o ritual de morte Centro modal: Eólio
Cantos 8	O pai envergonhado maldiz o suposto filho covarde Centro modal: Dórico (#4)

Cantos 9	Em defesa da honra o guerreiro tupi lança o grito de guerra e luta bravamente Centro modal: Lídio (#5)
Cantos 10	O chefe dos timbiras ordena o fim da batalha. A honra do guerreiro é recuperada Centro modal: Jônio

Os outros parâmetros como fórmula de compasso, número de compassos, número de acordes, ritmo harmônico, linha rítmica da melodia, linha rítmica do baixo, macro-estrutura harmônica, acordes pilares e acordes condutores, contorno melódico e contorno harmônico, gerados a partir da adequação da métrica poética e trama central às estruturas rítmicas e ao sistema harmônico modal serão explicados em detalhes no próximo capítulo. Estes parâmetros variam de acordo com as particularidades referentes às adequações citadas acima.

Segue abaixo a ilustração da estrutura básica do sistema composicional desenvolvido neste projeto. A antecipação na apresentação desta estrutura tem o intuito de facilitar a compreensão dos processos que serão descritos em detalhes no capítulo a seguir. Entendemos que a compreensão antecipada do sistema permitirá a observação tanto do sistema quanto do processo de forma lúcida e adequada. As variações em função das adequações poderão ser notadas de formas distintas quando observadas a partir do plano do sistema e do processo. A visualização organizada de todos os procedimentos composicionais a partir de diferentes planos permite distinguir a diferença do que é Sistema, Processo e Parâmetro composicional, adotados neste projeto.

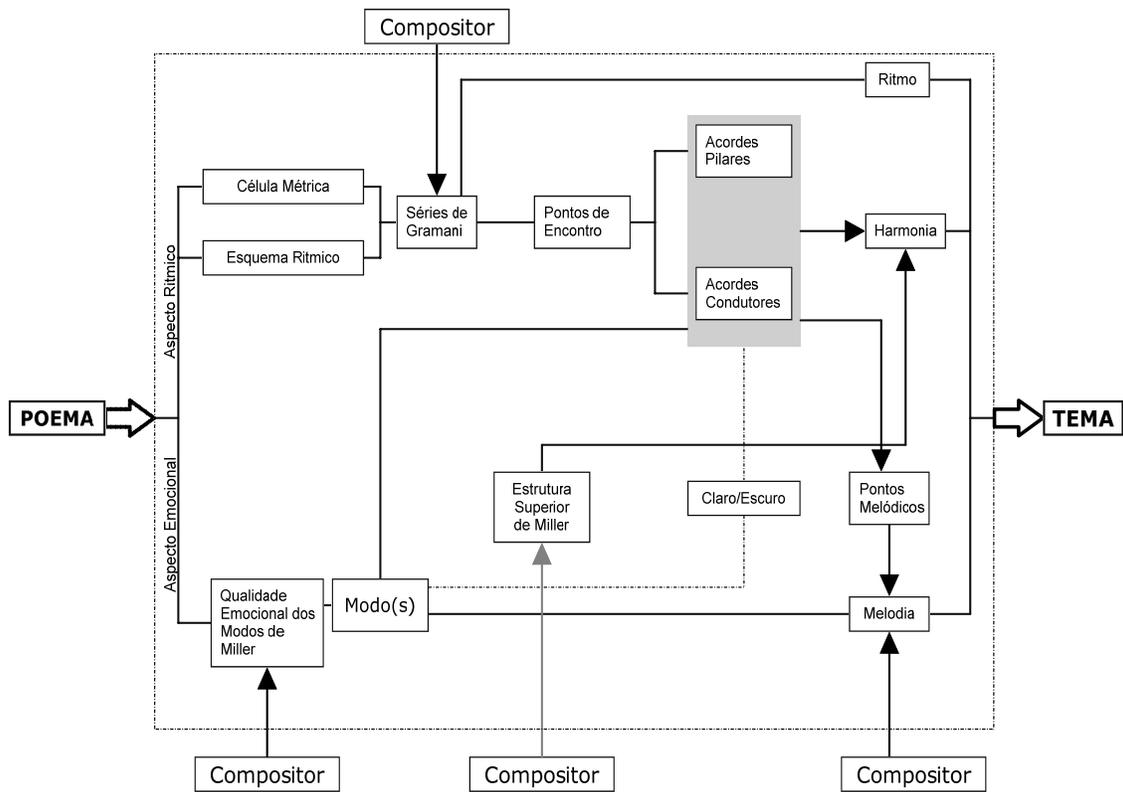


Fig 47 – Estrutura básica do Sistema Composicional

6 - CAPÍTULO V

Suíte I Juca Pirama

O capítulo V apresenta o processo composicional de cada Cantos do poema. Os procedimentos de criação apresentam as relações existentes entre a métrica dos versos e as estruturas rítmicas de Gramani, a trama central de cada Cantos e a definição do centro modal a partir da qualidade emocional dos modos, o processo de aplicação das polirritmias para definição do número de compassos, número de acordes e ritmo harmônico, e o processo de desenvolvimento harmônico e melódico modal a partir dos parâmetros definidos pelas estruturas rítmicas, e por fim, o desenvolvimento do tema a partir do esboço da composição.

6.1 Cantos I

A composição do tema inicia-se a partir da definição do centro modal do Cantos. Elabora-se a seguir a macro-estrutura harmônica com acordes referenciais que caracterizam o centro modal, denominados acordes pilares. Estes acordes conduzirão o desenvolvimento da progressão harmônica juntamente com as estruturas rítmicas que irão definir o ritmo harmônico e o número de acordes da progressão. A definição das estruturas e da fórmula de compasso será baseada na metrificação do poema. Os acordes que irão complementar a macro-estrutura harmônica conduzindo a progressão entre os acordes pilares serão denominados acordes condutores. Os acordes pilares e condutores serão as referências para a estruturação do contorno melódico, construído a partir de notas comuns a grupos de dois acordes subseqüentes na progressão, denominada pontos melódicos. O número de compassos será definido a partir da adequação da Série básica sobre os pulsos em ostinato e a melodia será desenvolvida a partir da variação da Série com o seu contorno estruturado pelos pontos melódicos. Com o esboço da composição concluído, desenvolve-se o tema.

6.1.1 Centro modal

A trama central do Cantos I compreende a apresentação da tribo dos Timbiras, a presença de um índio prisioneiro e a festa de preparação do ritual de sacrifício. Definimos o modo Lídio(#5) como o centro modal para o primeiro movimento da suíte devido a sua sonoridade brilhante, urgente e de muita excitação, presente na trama central do Cantos I.

Não há grande distinção quanto ao seu caráter funcional ou modal quando aplicado na harmonia do jazz. De fato, esse acorde tem sido usado como substituto dos acordes de sétima maior e sétima maior com a quarta aumentada, ou como a forma mais brilhante do modo Lídio em que normalmente omiti-se o quarto grau aumentado da sua estrutura. Devido ao seu caráter indefinido, o

modo Lídio(#5) é classificado como *Modal Mixed* (Keller, 1998. p.38) ou híbrido, e pode ser encontrado nas composições *Yellow Fields* do trompetista Eberhard Weber, *Teru* do saxofonista Wayne Shorter, *Natural Selection* e *Elm* do pianista Richard Beirach, *Lost illusion* do pianista Ron Miller, e *Solstice* do pianista Keith Jarret.

6.1.2 Acordes pilares

Acordes pilares são acordes modais que compõem a macro-estrutura harmônica²⁸ do movimento e caracterizam o centro modal do Cantos. Estes acordes conduzirão o desenvolvimento da progressão harmônica juntamente com as estruturas polirrítmicas, que irão definir o ritmo harmônico e o número de acordes da progressão.

Definimos dois acordes do modo Lídio(#5), Dó e Fá sustenido, nesta ordem, como sendo os acordes pilares para a macro-estrutura harmônica do Cantos I. O critério utilizado para a escolha desses acordes foi o intervalo de quinta diminuta descendente a partir da fundamental do primeiro acorde.

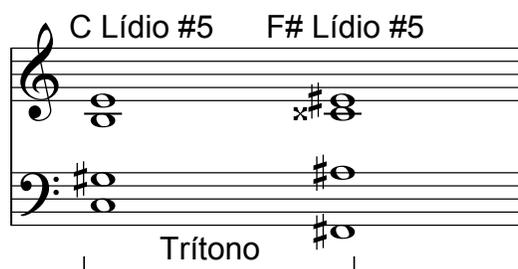


Fig. 48 – Macro-estrutura harmônica do Cantos I

²⁸ Definimos como macro-estrutura harmônica a definição do grupo de acordes que caracterizam o centro modal do movimento, não abrangendo os outros acordes presentes na progressão.

6.1.3 Métrica poética

O primeiro verso do Cantos I do poema é construído com onze sílabas poéticas, denominado endecassílabo, sendo as sílabas de número 2, 5, 8 e 11 identificadas como sílabas tônicas. O esquema rítmico (métrico) desse verso pode então ser resumido da seguinte forma: E.R. 11(2-5-8-11).

No- **MEI**- o- das- **TA**- bas- de a- **ME**- nos- ver- **DO** (res)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

As células métricas, número de sílabas poéticas existentes entre as sílabas tônicas, podem ser representadas por C.M.(3, 3, 3). Os outros versos da estrofe também devem ser analisados da mesma forma.

Cer-**CA** -das- de- **TRON**-cos- co-**BER** -tos- de- **FLO** (res)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Al-**TEI**-am-se os- **TE**-tos- d'al-**TI**-va- na-**ÇÃO**;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

São- **MUI**-tos- seus- **FI**-lhos- nos- **Â**-ni-mos- **FOR** (tes)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Te-**MÍ**-veis- na- **GUE**-rra- que em- **DEN**-sas- co- **ORTES**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

A-**SSOM**-bram- das- **MA**-tas- a i-**MEN**-sa ex-ten-**SÃO**.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Todos os versos que compõem a primeira estrofe do Cantos I foram construídos a partir do mesmo esquema rítmico: 11(2-5-8-11), assim como todas as outras estrofes que compõem o Cantos I do poema.

A identificação do esquema rítmico e da representação numérica para as células métricas de cada estrofe auxiliará na definição da fórmula (ou fórmulas) de compasso e definição da estrutura polirrítmica a ser utilizada para a construção do tema melódico do movimento.

6.1.4 Estrutura rítmica

A localização dos acordes pilares e a quantidade de acordes condutores na progressão estão diretamente associados ao ritmo harmônico cuja definição provém da adequação e aplicação de uma estrutura polirrítmica desenvolvida por Gramani. Uma vez definido a quantidade e localização dos acordes, a estrutura rítmica terá cumprido o propósito da sua aplicação e será descartada do contexto em que foi empregada.

Para definição do ritmo harmônico, optamos pela primeira frase da Série [3.3.2]→[4], originada do primeiro grupo de polimetrias da subcategoria série básica: Série rítmica oposta a uma unidade tempo polimétrica em ostinato. A opção por essa Série está relacionada ao esquema rítmico e à representação numérica da célula métrica encontradas durante a análise da métrica poética do Cantos. De acordo com a interpretação do autor, a C.M. (3.3.3) sugere uma série rítmica ternária, e o E.R. 11(2-5-8-11) sugere, em função da quantidade de sílabas tônicas, uma unidade de tempo quaternária que irá se opor em forma de ostinato à Série. O conceito de ternário e quaternário na estrutura rítmica serial está relacionado ao princípio de proporcionalidade. Como explicado anteriormente, a Série é obtida através de adições progressivas, sempre restritas aos valores que compõem a célula rítmica geradora. O número [3.3.2]→[4] indica a proporção de 3 para 2 sobre 4, que em termos de notação musical será representada, nesse caso, por uma colcheia pontuada (proporção 3), colcheia (proporção 2) e

semínima (proporção 4). A opção pela primeira frase da série resultou da observação quanto à quantidade de pulsos que compõem o ostinato, nesse caso, o número de semínimas opostas à primeira frase da série. O autor observou que o número de semínimas em ostinato, total de 11, que compreende todo o desenvolvimento da primeira frase da célula geradora [3.3.2] é exatamente igual ao número de sílabas poéticas que compreende a estrofe, como podemos observar na representação do esquema rítmico: E.R. 11(2-5-8-11).

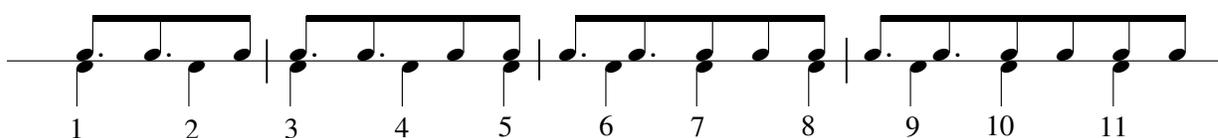


Fig. 49 – 1a. frase da série [3.3.2]→[4]

Os pontos de encontro dos pulsos das duas vozes da polimetria são as referências para a definição exata do ritmo harmônico e o número de acordes da progressão.

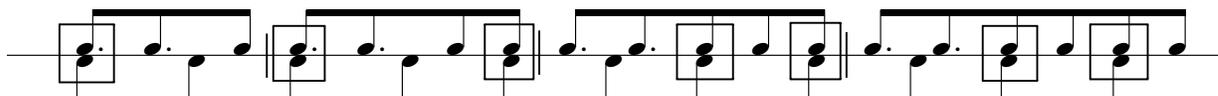


Fig. 10 – Série [3.3.2]→[4] com os pontos de encontro

A polimetria escolhida conta com sete pontos de encontro entre as vozes, onde se localizarão os acordes pilares (AP) e os acordes condutores (AC). Os acordes pilares serão distribuídos de forma mais ou menos simétrica sobre os pontos, conduzindo o desenvolvimento da progressão harmônica através dos acordes condutores. A macro-estrutura harmônica do Cantos I conta com dois acordes pilares que ocuparão dois pontos da estrutura, restando cinco pontos para os acordes condutores.

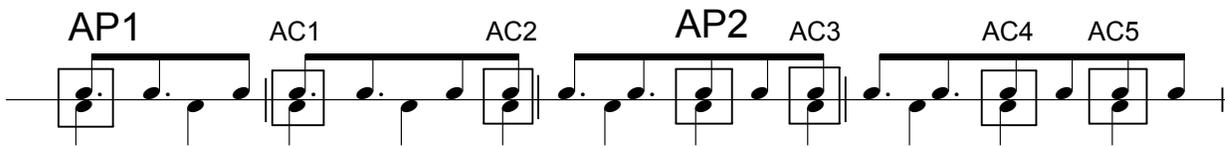


Fig. 50 – Série [3.3.2]→[4] com localização dos acordes pilares (AP) e acordes condutores (AC) sobre os pontos de encontro

Observamos que a Série rítmica aplicada na definição do ritmo harmônico representa apenas a proporcionalidade na distribuição e localização dos acordes na progressão.

A definição prévia do ritmo harmônico em relação à progressão harmônica proporciona situações musicais inusitadas à harmonia e melodia. Nesse caso, o evento rítmico funciona como mediador e definidor das resoluções melódico-harmônicas no processo composicional. Após a aplicação da estrutura polirrítmica para definição do ritmo harmônico, o processo composicional segue com o desenvolvimento da progressão harmônica através dos acordes condutores.

6.1.5 Progressão harmônica

6.1.5.1 Notas do baixo

A polimetria definida para o Cantos I resultou em sete pontos de encontro onde foram posicionados os dois acordes pilares e os cinco acordes condutores, estes ainda não definidos. Vejamos a seguir a distribuição destes acordes sobre os pontos de encontro:

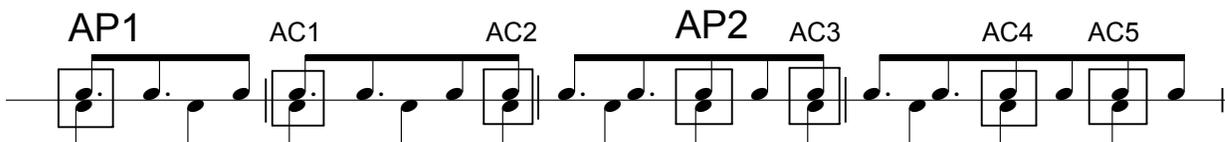


Fig. 51 – Localização dos APs e ACs

Existem dois pontos de encontro entre o AP1 e o AP2, e mais três pontos de encontro após o AP2, onde foram distribuídos os acordes condutores, ACs.

Construímos então um padrão melódico simétrico para linha do baixo a partir do baixo do AP1, em direção ao baixo do AP2. O baixo dos APs (Dó e Fá#) estão separados por um intervalo de quinta diminuta, sentido descendente. Completamos os dois pontos de encontro que estão entre eles com as notas Si bemol e Lá bemol, criando uma seqüência de três intervalos de tons inteiros descendentes.

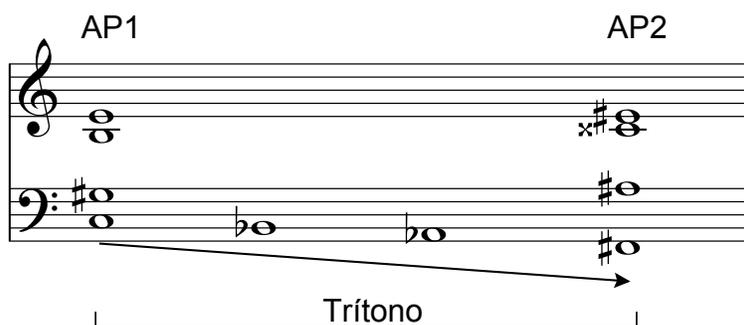


Fig. 52 – Seqüência de três intervalos de tons inteiros descendentes a partir do baixo do AP1, em direção ao baixo do AP2.

Em seguida foram completados os outros três pontos de encontro subsequentes ao AP2 da seguinte forma:

- Os dois primeiros pontos foram completados com intervalos de tons inteiros, sentido ascendente.

- Para o último ponto de encontro foi criado um movimento diatônico tonal. A nota do baixo do AC5, último acorde da progressão, está localizado uma quarta abaixo (inversão da quinta) da nota do baixo do AP1, primeiro acorde da progressão, criando um movimento tonal V – I (dominante – tônica) entre as notas do baixo.

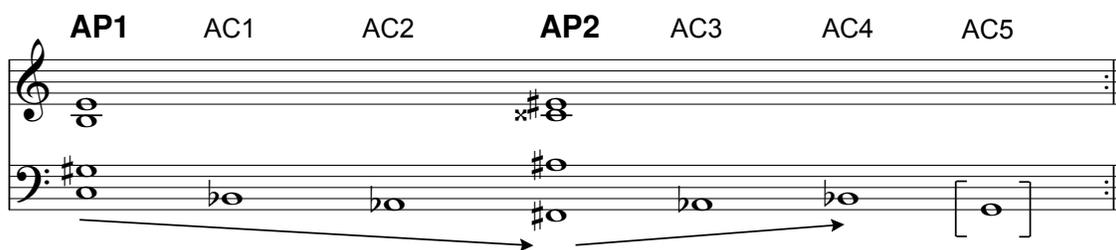


Fig. 53 – Seqüência de dois intervalos de tons inteiros ascendentes a partir do baixo do AP2, seguido do baixo do último ponto de encontro.

Após a definição das notas do baixo, o processo composicional da progressão harmônica segue para a elaboração da modalidade dos acordes condutores.

6.1.5.2 Estrutura superior

Optou-se pela tríade maior como estrutura superior dos baixos localizados nos pontos de encontros para os acordes condutores. Seguindo o mesmo procedimento para definição da linha melódica do baixo, construímos um padrão de conexão das tríades maiores a partir da estrutura superior dos acordes pilares.

A modalidade do AP1, Lídio(#5), será representada através de uma forma de cifragem denominada de *Slash chord*²⁹ (Miller, p.96), notação em que se especifica a estrutura superior e a nota do baixo: (Estrutura Superior / Nota do baixo). O *slash chord* para o modo Lídio(#5) corresponde à estrutura (III / I) em que uma tríade maior está localizada no terceiro grau (III) em relação ao baixo (III/I). Os APs1 e 2, Dó Lídio(#5) e Fá# Lídio(#5), podem então ser cifrados respectivamente da seguinte maneira: E/C e A#/F#

Foram construídos dois padrões para a estrutura superior a partir de cada acorde pilar, observando que a estrutura superior para o último ponto de

²⁹ O termo em inglês *slash chord* tornou-se uma referência para este tipo de representação e a tentativa de tradução do termo poderia resultar em dúvidas.

encontro seguiu outro procedimento. O AP1 possui na sua estrutura superior uma tríade maior (E) distante um trítano da estrutura superior do AP2 (A#). Observando que existem dois pontos de encontro entre os APs 1 e 2, construímos um padrão de terças maiores descendentes para a estrutura superior a partir do AP1, seguido do mesmo padrão para os dois pontos de encontro subseqüentes ao AP2.

The figure shows a musical score with two staves (treble and bass clef) and a key signature of one sharp (F#). Above the staves, two patterns of descending major thirds are indicated with brackets and labeled "Padrão (3as. maiores desc.)". The first pattern starts with E and descends to C and then Ab. The second pattern starts with A# and descends to F# and then D. Below the staves, six chords are labeled: AP1 (E), AC1 (C), AC2 (Ab), AP2 (A#), AC3 (F#), and AC4 (D). The upper structure of each chord is shown as a triad of notes. A label "Estrutura superior" is placed between the staves, pointing to the upper triads. The bass line consists of single notes for each chord.

Fig. 54 – Padrão para a estrutura superior

Para o último ponto de encontro, AC5, o procedimento de definição da estrutura superior não seguirá o padrão estabelecido para os pontos antecedentes. No intuito de evidenciar o caráter tonal no movimento V - I realizado pelo baixo, foi definida como estrutura superior uma tríade maior localizada no sétimo grau menor (bVII) em relação à nota do baixo (bVII/I), gerando um acorde Sus4 com função dominante. Dessa forma, o último acorde condutor, AC5, é um acorde Gsus4, representados pela cifra F/G.

The figure shows a musical score with two staves (treble and bass clef) and a key signature of one sharp (F#). Above the staves, seven slash chords are labeled: E/C, C/Bb, Ab/Ab, A#/F#, F#/Ab, D/Bb, and F/G. Below the staves, the chords are labeled: AP1 (E/C), AC1 (C/Bb), AC2 (Ab/Ab), AP2 (A#/F#), AC3 (F#/Ab), AC4 (D/Bb), and AC5 (F/G). The upper structure of each chord is shown as a triad of notes. The bass line consists of single notes for each chord.

Fig. 55 – Progressão harmônica do Cantos I representada por *Slash chords*.

6.1.5.3 Modalidade do acordes condutores

Após a montagem dos acordes, é necessário identificar os modos e a escalas geradoras. São eles:

The diagram shows a piano accompaniment with two staves. The left staff (bass clef) contains a chord with a key signature of one sharp (F#) and notes G2, B2, and D3. The right staff (treble clef) shows a scale starting on G4, with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. Labels above the staves identify the 'Acorde' and 'Escala geradora'. Text to the right specifies 'Slash chord: E/C' and 'Modo: Lídio(#5)'.

Fig. 56 – AP1

The diagram shows a piano accompaniment with two staves. The left staff (bass clef) contains a chord with a key signature of one flat (Bb) and notes G2, Bb2, and D3. The right staff (treble clef) shows a scale starting on G4, with notes G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G. Labels above the staves identify the 'Acorde' and 'Escala geradora'. Text to the right specifies 'Slash chord: C/Bb' and 'Modo: Dórico(b5)'.

Fig. 57 – AC1

The diagram shows a piano accompaniment with two staves. The left staff (bass clef) contains a chord with a key signature of two flats (Bb, F) and notes G2, Bb2, and D3. The right staff (treble clef) shows a scale starting on G4, with notes G, Ab, Bb, C, D, Eb, F, G. Labels above the staves identify the 'Acorde' and 'Escala geradora'. Text to the right specifies 'Slash chord: Ab/Ab' and 'Modo: Jônico'.

Fig. 58 – AC2

Acorde Escala geradora



Slash chord: A#/F#
 Modo: Lídio(#5)

Fig. 59 – AP2

Acorde Escala geradora



Slash chord: Gb/Ab
 Modo: Mixolídio

Fig. 60 – AC3

Acorde Escala geradora



Slash chord: D/Bb
 Modo: Lídio(#5)

Fig. 61 – AC4

Acorde

Escala geradora

Slash chord: F/G

Modo: Mixolídio

Fig. 62 – AC5

Dessa forma conclui-se o processo composicional da progressão harmônica. A composição segue com a definição do contorno melódico.

6.1.6 Pontos melódicos

O processo de definição do contorno melódico através dos pontos melódicos é uma abordagem adotada pelo autor para facilitar a construção da melodia.

Os pontos melódicos são exatamente os pontos de encontro onde se localizam os acordes pilares e os acordes condutores. Após a identificação dos modos de cada acorde da progressão, foi possível encontrar a escala geradora dos modos. O contorno melódico é definido a partir da escolha de uma das notas comuns às escalas do acorde do ponto e o seu acorde antecessor.

The figure displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves: 'Acorde do ponto' (Point Chord), 'Notas comuns' (Common Notes), and 'Acorde antecessor' (Previous Chord).
 The first system shows a progression from AP1 to AC1, AC2, and AP2. The 'Notas comuns' staff highlights the shared notes between adjacent chords, with a specific note marked 'Nota escolhida' (Chosen Note) in the first measure.
 The second system shows a progression from AC3 to AC4, followed by a first ending (1.) with AC5(1) and a second ending (2.) with AC5(2). The 'Notas comuns' staff again highlights shared notes, with arrows pointing to the 'Nota escolhida' in each measure.

Fig. 63 – Notas comuns aos acordes do ponto e acordes antecessores, com indicação da nota escolhida.

No exemplo acima foi indicada com uma seta a nota escolhida dentre as notas comuns para preencher os pontos melódicos. Essas notas são responsáveis por indicar o contorno melódico visando facilitar a construção da melodia e a conexão dos acordes. Optou-se por escolher as notas que evidenciassem a modalidade da passagem, no caso o modo Lídio(#5). Dessa forma, todas as notas que preenchem os sete pontos melódicos pertencem à escala geradora do modo Dó Lídio(#5).

Fig. 64 – Contorno melódico do Cantos I

6.1.7 Fórmula de compasso e rítmica melódica

A fórmula de compasso e o desenvolvimento rítmico da melodia serão definidos a partir de uma análise e interpretação da métrica poética do Cantos I.

O procedimento adotado para definição da fórmula de compasso do Cantos I foi a contextualização musical da métrica poética através da associação entre a quantidade de sílabas fortes e a unidade rítmica, número de sílabas presentes entre cada sílaba forte. De acordo com esquema rítmico do poema, E.R. 11(2-5-8-11), contabiliza-se um total de quatro sílabas fortes presentes em cada estrofe, distantes entre si por três sílabas poéticas, o que caracteriza um ritmo ternário na locução. O ritmo ternário para as quatro sílabas fortes dentro de uma mesma estrofe foi interpretado pelo autor como sendo um compasso composto representado pela fórmula de compasso 12/8 (doze por oito).

O desenvolvimento rítmico da melodia, denominada aqui de rítmica melódica, será definido a partir da aplicação e adequação da estrutura polirrítmica sobre a unidade de compasso, 12/8, onde será possível definir a quantidade de compassos e conseqüentemente a distribuição dos acordes pilares e condutores de acordo com a proporção definida para o ritmo harmônico.

O procedimento para a definição da estrutura polirrítmica a ser utilizada no desenvolvimento rítmico da melodia está condicionado também à interpretação da métrica poética, e independe da fórmula de compasso. Para o Cantos I, decidiu-se respeitar a unidade rítmica ternária presente na locução de cada

estrofe, optando dessa forma pela Série básica [3.3.2], a mesma utilizada para a definição do ritmo harmônico, com a proporção de 3 para 2 notada musicalmente com as figuras colcheia pontuada e colcheia³⁰. A sobreposição dessa Série sobre a fórmula de compasso 12/8 gera um deslocamento rítmico da Série em relação ao compasso, sendo necessário a repetição da Série até o encontro do início do compasso com o início da Série, ou de alguma célula rítmica. O número de compassos vai ser definido a partir da adequação da Série em relação à fórmula de compasso.

³⁰ Como explicado anteriormente, as séries básicas são formadas normalmente por três frases, cada uma delas contendo quatro células. A primeira frase da célula geradora [3.3.2] desenvolveu-se a partir da adição dos valores de proporção [2], notados musicalmente com a figura colcheia de forma progressiva para cada célula rítmica. Logo, a 1ª. frase da série [3.3.2] compreende o seguinte desenvolvimento: [3.3.2] + [3.3.2.2] + [3.3.2.2.2] + [3.3.2.2.2.2].

Sobreposição da 1ª. frase série 3.3.2 sobre a fórmula de compasso

Fig. 65 – Sobreposição da 1ª. frase da série [3.3.2] sobre a fórmula de compasso

Em função do deslocamento rítmico da Série em relação ao compasso, foi necessária a sua repetição para que houvesse adequação em relação aos compassos. O autor observou que a adequação da Série sobre o compasso ocorreu em dois momentos:

- Compasso no.5: Início da segunda célula rítmica [3.3.2.2] com o início do compasso, na terceira repetição da série.
- Compasso no.12: Início da célula geradora [3.3.2] com o início do compasso, na sétima repetição da série.

Os pontos de adequação da série em relação à fórmula de compasso definem os números de compassos da passagem. Desta forma, o Cantos I pode

conter um total de 4 (quatro) ou 11 (onze) compassos na sua estrutura, optando-se pela segunda adequação. A opção pelo total de 11 (onze) compassos deveu-se a duas observações:

- Nesse caso não houve quebra da série. A adequação da série ocorreu na sua totalidade, num total de seis repetições até o encontro do início da série como início do compasso.

- O número 11, como já observado anteriormente, está presente no esquema rítmico da métrica poética, E.R. 11(2-5-8-11), e no número de pulsos que compõem o ostinato que se opõe à primeira fase da célula geradora [3.3.2]→[4].

Após a definição do número de compassos da passagem, é possível distribuir os acordes pilares e condutores de acordo com a proporção definida para o ritmo harmônico.

A célula geradora [3.3.2]→[4], aplicada para a localização dos acordes pilares e condutores, contém na sua estrutura o número de pulsos exatamente igual ao número de compassos da passagem. Dessa forma, podemos relacionar cada pulso a cada compasso, criando a proporção de 1 para 1. O ritmo harmônico e a distribuição dos acordes na passagem corresponderão proporcionalmente à disposição dos pontos de encontro entre a série e o ostinato sobre os pulsos, onde foram localizados os acordes pilares e condutores.

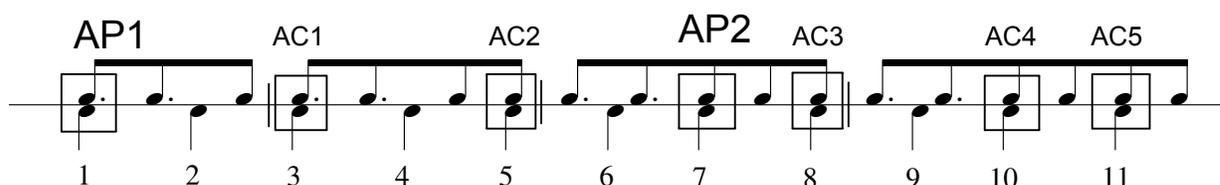


Fig. 66 – Ponto de encontro entre a série e o ostinato, correspondente à localização dos acordes pilares e condutores na passagem.

Os acordes pilares e condutores serão distribuídos da seguinte forma:

- **AP 1** (Acorde pilar 1): Compassos 1 e 2
- **Ac 1** (Acorde condutor 1): Compassos 3 e 4
- **Ac 2** (Acorde condutor 2): Compassos 5 e 6
- **AP 2** (Acorde pilar 2): Compasso 7
- **Ac 3** (Acorde condutor 3): Compassos 8 e 9
- **Ac 4** (Acorde condutor 4): Compasso 10
- **Ac 5** (Acorde condutor 5): Compasso 11

The musical score is written in 12/8 time. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 through 5. Measure 1 has a chord of E/C. Measure 2 has a slash indicating a rest. Measure 3 has a chord of C/Bb. Measure 4 has a slash. Measure 5 has a chord of Ab/Ab. The second system covers measures 6 through 11. Measure 6 has a slash. Measure 7 has a chord of A#/F#. Measure 8 has a chord of F#/Ab. Measure 9 has a slash. Measure 10 has a chord of D/Bb. Measure 11 has a chord of F/G. Labels AP 1, AC 1, AP 2, AC 3, AC 4, and AC 5 are placed below the bass staff to indicate the distribution of pillar and conductor chords.

Fig. 67 – Distribuição dos acordes pilares e condutores

A próxima etapa é a sobreposição da Série sobre a passagem harmonizada, que corresponde ao esboço da composição. A Série, que compreende o desenvolvimento rítmico da melodia, é sobreposta à passagem apoiada nas notas comuns dos acordes, definidos anteriormente como pontos melódicos. Segue o esboço da composição:

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 12/8. The key signature starts with one sharp (F#) and changes to two sharps (F# and C#) at measure 7. The treble staff contains a series of eighth notes that correspond to the common notes of the chords in the bass staff. The bass staff contains chords and single notes. Measure 11 is marked with a first ending bracket.

Fig. 68 – Esboço da composição: Série sobreposta ao pentagrama apoiada nas notas comuns dos acordes, definidos como pontos melódicos

6.1.8 Tema – Cantos I

Foram compostas duas linhas melódicas independentes, com tessituras diferentes, que se desenvolvem sobre o deslocamento rítmico da Série através de motivos e resoluções melódicas. Apesar da independência das linhas, houve a preocupação em criar uma relação de contraponto entre elas, uma vez que as linhas já estão interligadas verticalmente em função da Série. Apesar da relação de contraponto entre as melodias, elas não necessariamente devem ser executadas simultaneamente. De fato, cada linha contempla o resultado sonoro polirrítmico proposto nesse trabalho que pode ser observado a partir da execução individual de cada linha sobre um pulso em ostinato.

E/C
 3 C/Bb
 5 Ab/Ab
 7 A#/F# F#/Ab
 9 D/Bb
 11 F/G

Fig 69 – Tema Cantos I

6.2 Cantos II

O processo composicional para o Cantos II se iguala ao do Cantos I no que diz respeito à adequação dos elementos lítero-musicais para definição da estrutura polirrítmica. O que difere é o processo de definição dos elementos harmônicos e melódicos que, como demonstrado no Cantos I, se adequam à estrutura polirrítmica definida a partir dos elementos lítero-musicais de cada Cantos.

A composição do tema inicia-se com a definição da estrutura polirrítmica a partir da metrificação do poema. A adequação da estrutura sobre um pulso em ostinato é responsável por definir o número de acordes e o ritmo harmônico. A composição prossegue com a escolha do centro modal, elaboração da progressão harmônica, construção da melodia e definição das fórmulas de compasso a partir da superposição da série ao ostinato. Com o esboço da composição concluído, inicia-se o desenvolvimento do tema.

6.2.1 Métrica poética

As estrofes do Cantos II são construídas a partir do agrupamento de dois versos com diferentes métricas que se alternam durante todo o Cantos.

Em- fun- dos- va- sos- d'al- va- cen- ta ar- gi (la)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Fer- ve o- Cau- im

1 2 3 4

Em- chem- se as- co- pas- o- pra- zer- co- me (ça)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Rei- na o- fes- tim

1 2 3 4

Todas as estrofes que compreendem o Cantos II seguem a mesma métrica poética da estrofe acima. O primeiro verso é constituído de dez sílabas poéticas, denominado decassílabo, seguido de um verso com quatro sílabas poéticas, denominado tetrassílabos.

Para o verso decassílabo, as sílabas de número 1, 4, 8 e 10 são identificadas como tônicas, logo, a representação do esquema rítmico é E.R. 10(1-4-8-10), e a representação para as células métrica, número de sílabas poéticas existentes entre as sílabas tônicas, é C.M.(3,4,3).

Para o verso tetrassílabo, as sílabas de número 1 e 4 são identificadas como tônicas, logo, a representação do esquema rítmico é E.R. 4(1-4), e a representação para as células métrica é C.M.(3).

A assimetria presente no Cantos II em função da alternância de dois versos com diferentes métricas provoca uma mudança no ritmo da leitura. Tal ritmo sugere, na opinião deste autor, dança, tambores, o bate-pé dos selvagens dando início ao ritual, correspondendo à trama central do Cantos.

A partir da metrificação do Cantos será possível elaborar a estrutura polirrítmica para definição do ritmo harmônico e número de acordes da progressão.

6.2.2 Estrutura rítmica

Após análise da metrificação dos versos que compreendem o Cantos II, optou-se pela subcategoria Séries mescladas como estrutura rítmica a ser utilizada. Definiu-se a série mesclada [3.4.3] (original) e [3.1] (parcialmente retrógrada)→[3] como sendo a estrutura rítmica adotada. Os valores numéricos para esta série estão associados aos valores numéricos encontrados no esquema rítmico e célula métrica dos versos decassílabos e tetrassílabos.

De acordo com a interpretação do autor, o E.R. 10(1-4-8-10) e C.M.(3.4.3) do verso decassílabo, seguido do E.R. 4(1-4) e C.M.(3) do verso

tetrassílabo, sugere uma série mesclada [3.4.3] (original) e [3.1] (parcialmente retrógrada)→[3] como estrutura polirrítmica a ser aplicada para definição de outros elementos musicais da composição. Logo, a representação da série rítmica para o Cantos II é:

$$[3.4.3]+[3.1.1]+[3.4.3.3]+[3.1] \rightarrow [3]$$



Fig. 70 – Série mesclada [3.4.3] (original) e [3.1] (parcialmente retrógrado)→[3]

A sobreposição dessa Série sobre um ostinato gera um deslocamento rítmico da Série em relação ao pulso do ostinato, sendo necessária a repetição da Série até o encontro da primeira célula [3.4.3] com o pulso. Este ponto de encontro representa o início de um novo ciclo.

Primeira série mesclada [3.4.3] (original) + [3.1] (parcialmente retrógrada) sobre ostinato

Segunda série

Terceiro série

Fig. 71 – série mesclada sobre ostinato

O encontro da primeira célula [3.4.3] da série com um pulso do ostinato ocorre após a sobre posição de três séries mescladas [3.4.3] (original) + [3.1] (parcialmente retrógrada), ilustrado na figura acima. Após adequação das séries sobre o ostinato, será possível identificar outros elementos musicais da composição.

6.2.3 Número de acordes e ritmo harmônico

A quantidade de acordes na progressão está associada aos pontos de encontro entre as células que compõem a série e o ostinato. Foram identificados um total de doze pontos de encontro:

The image displays a musical score on four staves, illustrating the intersection of a series and an ostinato. The notation is as follows:

- Primeira série (First staff):** A melodic line starting with a half note chord (G4, B4), followed by quarter notes (A4, B4), eighth notes (C5, B4), and a half note (A4). It concludes with a half note chord (G4, B4).
- Segunda série (Second staff):** A melodic line starting with a half note chord (G4, B4), followed by quarter notes (A4, B4), eighth notes (C5, B4), and a half note (A4). It concludes with a half note chord (G4, B4).
- Terceira série (Third staff):** A melodic line starting with a half note chord (G4, B4), followed by quarter notes (A4, B4), eighth notes (C5, B4), and a half note (A4). It concludes with a half note chord (G4, B4).
- Ostinato (Fourth staff):** A rhythmic pattern of quarter notes (G4, B4) repeated throughout the piece.

Horizontal lines above the staves indicate the extent of each series. The first three series are marked with brackets, and the fourth series is marked with a bracket and the label 'Terceira série'.

Fig. 72 – doze pontos de encontro entre a série e o ostinato

Dentre os doze pontos de encontro, foram escolhidos apenas quatro cuja localização dentro da estrutura definiu também o ritmo harmônico:

The image displays four horizontal musical staves. The first staff is labeled 'Primeira série' and contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The second staff is labeled 'Segunda série' and contains: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third staff is labeled 'Terceira série' and contains: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The fourth staff is labeled 'Quarta série' and contains: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. Some notes in the first and third staves are enclosed in boxes.

Fig. 73 – quatro pontos de encontro entre a série e o ostinato

Após a definição do número de acordes, total de quatro, e do ritmo harmônico em função da localização desses acordes na estrutura, embora ainda não esteja estabelecida a fórmula ou fórmulas de compassos, será possível elaborar a progressão harmônica que compreenderá a escolha de um centro modal e construção dos acordes. Esse processo será descrito a seguir.

6.2.4 Centro modal

O Cantos II retoma a descrição do ritual de sacrifício, que se inicia. O prisioneiro, apesar da sua aparente frieza diante do seu rito de morte, está incomodado, pois rugas de preocupação surgem no seu rosto, desmascarando a sua falsa placidez. Definimos o modo Eólio como o centro modal por melhor representar a trama do segundo movimento da suíte. Para o autor desta pesquisa, a qualidade emocional deste modo é caracterizada pelos adjetivos ‘sofrido’, ‘intenso’, ‘doloroso’.

O modo Eólio corresponde ao acorde menor com sétima menor com o segundo grau maior e o sexto grau menor, formado a partir do sexto grau da escala maior. Há uma grande distinção quanto ao seu caráter funcional e modal quando aplicado na harmonia do jazz.

Quanto ao caráter funcional, o acorde é muito usado como acorde de passagem em uma progressão tonal. O sexto grau menor na sua estrutura é interpretado como uma quinta aumentada servindo como nota de passagem entre a quinta justa do acorde antecedente e a sexta maior do acorde subsequente.

Cm Cm(#5) Cm6 Cm(#5) Cm

Fig. 74 – Acorde menor com quinta aumentada usado como acorde de passagem

Quanto ao caráter modal, a estrutura do acorde é alterada enfatizando as notas que caracterizam a sonoridade do modo, no caso, a nona maior e o sexto grau menor.

C Eólio

Fig. 75 – Diferentes voicings para um mesmo acorde do modo Eólio

Esta estrutura de acorde modal pode ser encontrada nas composições *Sea Journey* de Chick Corea e *Pumpkin* de Andrew Hill.

6.2.5 Acordes pilares

Foi estabelecida a quantidade de dois acordes pilares identificados como AP1 e AP2, no modo Eólio, distribuídos sobre dois pontos de encontro da estrutura do Cantos II.

The image displays a musical score with four staves. The first staff is labeled 'AP1' and shows a melodic line with a box around the first and last notes. The second staff shows a continuation of the melodic line. The third staff is labeled 'AP2' and shows a melodic line with a box around the first and last notes. The fourth staff shows a continuation of the melodic line. The notation includes various note values and rests, illustrating the structure of the piece.

Fig. 76 – Localização dos acordes pilares 1 e 2 sobre estrutura

Com a localização dos acordes pilares sobre a estrutura, a composição prossegue com o desenvolvimento da progressão harmônica, descrito a seguir.

6.2.6 Progressão harmônica

O processo de desenvolvimento da progressão harmônica adotado para o Cantos II baseia-se no contraste entre as sonoridades “clara” e “escura” dos modos.

Definimos previamente dois acordes pilares, AP1 e AP2, no modo Eólio, restando dois outros pontos onde se localizarão os acordes condutores, AC1 e AC2, ainda sem definição. A partir do conceito claro/escuro, definiu-se que o contorno harmônico do Cantos II se dará da seguinte maneira:



Fig. 77 – Esboço do contorno harmônico do Cantos II

Após várias experimentações, optou-se pelo uso da nota Dó como nota pedal para os quatro acordes. As estruturas superiores responsáveis por caracterizar os acordes surgiram da condução de vozes a partir da estrutura superior do AP1, resultando na seguinte progressão:

C Eólio C Frígio C Eólio C Eólio(7maior)

AP1 —> AC1 —> AP2 —> AC2

Fig. 78 – Progressão harmônica do Cantos II

6.2.7 Desenvolvimento melódico

Serão criadas duas linhas melódicas, uma para a série e a outra para o ostinato. Para isso, foi necessário adequar a estrutura rítmica sobre o pentagrama para localização dos acordes e posteriormente a definição das fórmulas de compasso.

The image displays four systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'C Eólio' and 'C Frígio'. The second system is unlabeled. The third system is labeled 'C Eólio' and 'C Eólio(7maior)'. The fourth system is unlabeled. The music consists of a melodic line in the treble staff and a rhythmic ostinato in the bass staff.

Fig. 79 – Esboço da composição: Série sobreposta ao pentagrama apoiada nas notas comuns dos acordes, definidos como pontos melódicos.

Após várias experimentações, concluiu-se o desenvolvimento das duas linhas melódicas, como demonstrado a seguir. As fórmulas de compasso serão definidas imediatamente após o desenvolvimento melódico.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'C Eólio' and 'C Frígio'. The second system is labeled 'C Eólio' and 'C Eólio(7maior)'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes.

Fig. 80 – Desenvolvimento melódico

6.2.8 Fórmulas de compasso

A menor unidade rítmica, ou unidade rítmica geradora, adotada para construção de uma série determina as relações de proporcionalidade das figuras rítmicas. Uma mesma série pode ser construída com outras unidades rítmicas desde que a proporcionalidade seja mantida. Contudo, devemos observar que a mudança da unidade rítmica pode alterar o andamento da série em função da interpretação e execução dos valores rítmicos.

A estrutura rítmica adotada no Cantos II tem a semicolcheia como a menor unidade rítmica, sendo todos os outros valores proporcionais. Após várias tentativas de leitura do tema a partir dos valores rítmicos de origem, concluiu-se que a alteração da semicolcheia para colcheia como unidade rítmica geradora facilitaria a execução e interpretação do tema em função da simplificação da leitura. O andamento neste caso também foi alterado, sendo executado de forma mais lenta, mais adequado à trama do Cantos.

Fig. 81 – Estrutura usando colcheia como unidade rítmica geradora.

Para que o deslocamento da série sobre o ostinato fosse executado corretamente, foram criadas fórmulas de compasso para a linha da melodia e para a linha do baixo, de forma que o desenvolvimento melódico de cada linha fosse executado de forma independente. Esse procedimento não apenas simplifica a leitura, mas também colabora para enfatizar o acento desejado de cada linha.



Fig. 48 – Fórmulas de compasso para linha da melodia



Fig. 82 – Fórmulas de compasso para linha do baixo

6.2.9 Tema – Cantos II

Com a definição das fórmulas de compasso, conclui-se o processo composicional adotada para criação do tema do Cantos II.

6.3 Cantos III

O processo composicional do Cantos III apresenta algumas peculiaridades no seu desenvolvimento harmônico e melódico devido a não padronização da métrica poética dos versos. Contudo, mantém-se a mesma adequação dos elementos lítero-musicais para definição da estrutura polirrítmica como nos Cantos I e II.

A composição inicia-se com a metrificação dos versos para definição da estrutura polirrítmica. A adequação da estrutura sobre um pulso em ostinato é responsável por definir o número de acordes e o ritmo harmônico. A grande quantidade de acordes encontrados, aliado à trama central do Cantos, sugeriram a escolha de três centros modais para o tema. A composição prossegue com a elaboração da progressão harmônica, a construção e a definição das fórmulas de compasso. A partir do esboço da composição, inicia-se o desenvolvimento do tema.

6.3.1 Métrica poética

O poema ainda prossegue neste Cantos com a narrativa do ritual de sacrifício. Em apenas duas estrofes, o autor enfatiza a ornamentação dos índios timbiras e introduz pela primeira vez no poema um discurso direto: um timbira ordena ao índio prisioneiro que diga quem é e porque invadiu território alheio. O Cantos termina na eminência de se ouvir o discurso do índio prisioneiro com “triste voz que os ânimos comove” (I Juca Pirama, Cantos III, linha 111).

Neste Cantos o autor não se prende a rimas e estrofes, mas mantém, ainda que de forma irregular, versos decassílabos, como no Cantos II. Os versos possuem células métricas irregulares³¹, com pouca musicalidade na leitura, contribuindo dessa forma para manter a atenção do leitor na trama central do Cantos. Vejamos a seguir a apresentação do Cantos III com a escansão dos versos e a representação do esquema rítmico e da célula métrica:

³¹ Número de sílabas poéticas existentes entre as sílabas tônicas.

Em **lar- ga- ro-** da- de- no- **véis-** gue- **rrei** (ros)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M.(2,4,2)

Le- do- ca- **mi-** nha o- fes- ti- **val-** Tim- **bi-** ra,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-8-10) C.M.(3,4,2)

A- **quem-** do- sa- cri- **fí-** cio- **ca-** be as- **hon-** ras,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

Na- **fron-** te o- ca- ni- **tar-** as- **co-** de em- **on-** das,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

O- **en-** dua- pe- na- **cin-** ta- se em- ba- **lan-** ça,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-10) C.M.(4,4)

Na- **dês-** tra- **mão-** so- **pe-** sa a i- ve- ra- **pe-** me,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M.(2,2,4)

Or- gu- **lho-** so e- pu- **jan-** te. Ao- me- **nor-** **pa-** sso

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-9-10) C.M.(3,3,1)

Co- **lar-** **d'al-** vo- mar- **fim,-** in- **síg-** nia- **d'hon-** ra,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-3-6-8-10) C.M.(1,3,2,2)

Que- **lhe or-** na o- **co-** lo e o- **pei-** to,- **ru-** ge e- **fre-** me,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-8-10) C.M.(2,2,2,2)

Co- mo- que- por- fei- **ti-** co- não- as- **bi-** do

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-6-10) C.M.(5,4)

Em- can- **ta-** das- a- **li-** as- **al-** mas- **gran-** des

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

Dos- vem- **ci-** dos- Ta- **pu-** ias,- **in-** da- **cho-** rem

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

Se- rem- **gló-** ria e- bra- **são-** d'i- mi- gos- **fé-** ros.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M.(2,3,4)

"Eis- me a- **qui"**, - diz- ao- **in-** dio- pri- sio- **nei-** ro;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M.(2,3,4)

"Pois- que- **fra-** co, e- sem- **tri-** bo, e- sem- fa- **mi-** lia,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M.(2,3,4)

"As- no- ssas- **ma-** tas- de- va- **ssas-** te ou- **sa-** do,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M.(2,4,2)

"Mo- rre- **rás-** mor- te- **vil-** da- **mão-** de um- **for-** te."

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

Vem- **a-** te- **rrei-** ro o- **mi-** se- ro- com- **trá-** rio;

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M.(2,2,4)

Do- **co-** lo à- **cin-** ta a- um- çu- **ra-** na- **des-** ce:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M.(2,4,2)

"Di- ze- nos- quem- **és**,- teus- **fei**- tos- **can**- ta,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 9(1-5-7-9) C.M.(4,2,2)

"**Ou**- se **mais**- te a- **praz**,- de- **fen**- de- te."- Co- **me**- ça

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

E.R. 11(1-3-5-7-11) C.M.(2,2,2,4)

O- **ín**- dio,- que ao- re- **dor**- de- **rra**- ma os- **o**- lhos,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

Com- **tris**- te- **voz**- que os- **â**- ni- mos- co- **mo**- ve.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M.(2,2,4)

Todos os versos possuem um esquema rítmico e célula métrica próprios. Embora existam semelhanças, os versos foram analisados individualmente sem nenhuma relação com a estrofe ou outros versos. Os esquemas rítmicos e as células métricas tiveram muita variação de valores, como apresentado na escansão do poema acima. O processo de elaboração da estrutura polirrítmica para definição do ritmo harmônico e número de acordes será criado a partir destes valores, como demonstrado no tópico a seguir.

6.3.2 Estrutura rítmica

Devido a grande diferença nos valores encontrados para o esquema rítmico e células métricas do Cantos III, optou-se pela subcategoria Derivações Rítmicas I (leituras) para adequação da metrificação.

Após análise dos resultados encontrados na metrificação do Cantos III, optou-se por trabalhar com os valores das Células Métricas (C.M.) dos versos

para definição da estrutura serial. Os valores encontrados para as células métricas foram 1, 2, 3, 4, e 5. Decidiu-se que, o valor 1 da C.M. corresponderá à figura rítmica semicolcheia, assim como nos Cantos I e II. As células que compõem a estrutura serial serão baseadas nos valores das C.M. de cada verso do Cantos. A seguir, a seqüência de C.M. de cada verso e a estrutura serial, derivação rítmica, a partir dos valores das C.M.:

(2,4,2) - (3,4,2) - (4,2,2) - (4,2,2) - (4,4) - (2,2,4) - (3,3,1)
 (1,3,2,2) - (2,2,2,2) - (5,4) - (3,2,2) - (3,2,2)
 (2,3,4) - (2,3,4) - (2,3,4) - (2,4,2) - (3,2,2)
 (2,2,4) - (2,4,2) - (4,2,2) - (2,2,2,4) - (4,2,2) - (2,2,4)

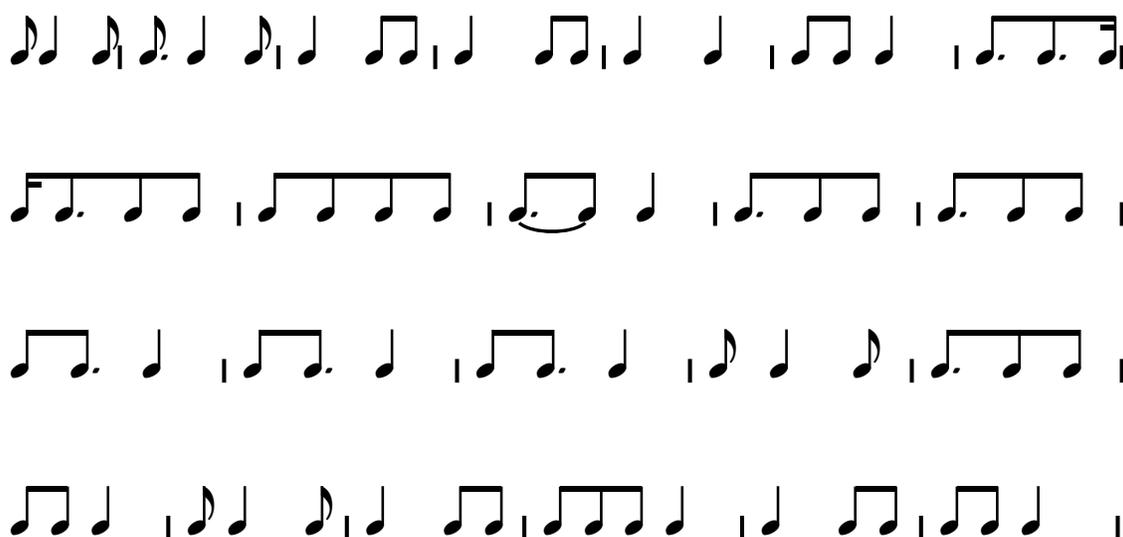


Fig. 84 – Derivação rítmica encontrada a partir dos valores das C.M. de cada verso

A polimetria que melhor se contextualiza à metrificação do poema é a Série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico. Trata-se de uma derivação rítmica oposta a um compasso que possua

na sua estrutura figuras com valores desiguais, mas que se repetem em forma de ostinato.

Os versos do Cantos III são quase todos decassílabos. Desta forma, optou-se em adotar um compasso polimétrico 10/16 (10 por 16) em ostinato, que irá se opor à estrutura serial encontrada a partir dos valores das C.M. A rítmica do ostinato foi construída com os valores proporcionais a [4] e [2]. Vejamos a seguir a estrutura serial oposta ao compasso polimétrico em ostinato:

The figure displays three staves of musical notation. The top staff shows a series of rhythmic figures with durations (2,4,2), (3,4,2), (4,2,2), (4,2,2), and (4,4) indicated above. The bottom two staves show the 10/16 ostinato pattern, with the first four measures of the ostinato labeled '10/16' below them. The ostinato consists of a repeating sequence of eighth and sixteenth notes.

Fig. 85 - Série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

A sobreposição da série sobre ostinato polimétrico gera um deslocamento rítmico da Série em relação ao pulso do ostinato, sendo necessária a repetição da série até o encontro do primeiro pulso da primeira célula métrica com o primeiro pulso do ostinato. Este ponto de encontro representa o início de um novo ciclo. Para o Cantos III, foram necessárias dez (10) repetições da série. A adequação da série sobre o ostinato permite a localização dos pontos de encontros para definição do número de acordes.

6.3.3 Número de acordes

O número de acordes na progressão está associada à quantidade de pontos de encontro entre as células que compõem a série e o ostinato. Foram identificados um total de 67 (sessenta e sete) pontos de encontro devido à grande extensão e ao grande número de repetições da série. Diante da grande quantidade de variáveis para definição dos outros elementos musicais, decidiu-se que:

- Cada repetição da série seria identificada com uma letra (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J).
- As repetições foram agrupadas em pares, (A, B), (C, D), (E, F), (G, H), (I, J), formando um total de cinco grupos, denominados grupos de acordes.
- Cada grupo de acordes, com os seus respectivos pontos de encontro, corresponderá a um centro modal.

Para o primeiro grupo (A, B), foi encontrado um total de 12 pontos de encontros, sendo 5 para a parte A e 7 para a parte B. Para o segundo grupo (C, D), foi encontrado um total de 15 pontos de encontros, sendo 5 para a parte C e 10 para a parte D. Para o terceiro grupo (E, F), foi encontrado um total de 13 pontos de encontros, sendo 2 para a parte E e 11 para a parte F. Para o quarto grupo (G, H), foi encontrado um total de 15 pontos de encontros, sendo 5 para a parte G e 10 para a parte H. Para o quinto grupo (I, J), foi encontrado um total de 12 pontos de encontros, sendo 3 para a parte I e 9 para a parte J. Resumindo:

- Grupo (A, B) – 12 pontos de encontro correspondentes a 12 acordes
- Grupo (C, D) – 15 pontos de encontro correspondentes a 15 acordes
- Grupo (E, F) – 13 pontos de encontro correspondentes a 13 acordes
- Grupo (G, H) – 15 pontos de encontro correspondentes a 15 acordes
- Grupo (I, J) – 12 pontos de encontro correspondentes a 12 acordes

6.3.4 Centro modal e contorno harmônico

Apesar da linearidade dos acontecimentos, foi decidido que o desenvolvimento da progressão harmônica não seguiria o desenvolvimento linear sugerido pelo texto, onde o autor do poema mantém um alto grau de tensão e expectativa no final do texto diante da eminência da fala do índio prisioneiro. A progressão harmônica terá o seu desenvolvimento baseado na atenuação da tensão, que estará disposta na metade da progressão, criando assim um contorno harmônico menos linear e mais interessante. Para isso, optou-se pelo conceito de claro/escuro, apresentado no Cantos II, para o desenvolvimento da progressão.

Os grupos de acordes apresentam uma peculiaridade que foi de vital importância para a decisão do contorno harmônico do tema: o primeiro grupo (A, B) e o quinto grupo (I, J) apresentam o mesmo número de acordes, assim como o segundo grupo (C, D) e o quarto grupo (G, H). O terceiro grupo (E, F) não faz referência com nenhum outro grupo.

(A, B)	(C, D)	(E, F)	(G,H)	(I, J)
12	15	13	15	12

Observando a disposição dos grupos e o número de acordes, decidiu-se restringir o contorno harmônico em três centros modais, dispostos da seguinte forma:

(A, B)	(C, D)	(E, F)	(G,H)	(I, J)
12	15	13	15	12
Modo 1	Modo 2	Modo 3	Modo 2	Modo 1

Logo, a disposição dos modos baseados nos conceito claro/escuro apresenta-se da seguinte forma:

Modo 1	Modo 2	Modo 3	Modo 4	Modo 5
+ claro	- claro	escuro	- claro	+ claro

Definimos o modo Dórico como o centro modal 1 e 5, o modo Eólio como centro modal 2 e 4, e o modo Frígio como centro modal 3. Logo, a disposição dos modos apresentam-se da seguinte forma:

Modo 1	Modo 2	Modo 3	Modo 4	Modo 5
+ claro	- claro	escuro	- claro	+ claro
Dórico	Eólio	Frígio	Eólio	Dórico

Modo 1	Modo 2	Modo 3	Modo 4	Modo 5
F Dorico(maj7)	C Eolio	G Frigio	C Eolio	F Dorico(maj7)

+ claro	- claro	escuro	- claro	+ claro
---------	---------	--------	---------	---------

Fig. 86 – contorno harmônico

Apesar do contorno harmônico estar baseado em três centros modais, o modo Frígio é o modo que melhor representa a trama do Cantos. Para o autor desta pesquisa, a qualidade emocional deste modo é caracterizada pelos adjetivos ‘misterioso’, ‘eminência’, ‘expectativa’.

O modo Frígio origina-se no terceiro grau da escala maior tendo na sua estrutura uma escala menor com quinta justa e sétima menor (IIIIm7) e as extensões nona menor (b9), décima primeira (11) e décima terceira menor (b13).

É comumente usado como um acorde modal devido à sua sonoridade marcante. No entanto, este modo pode ser também interpretado funcionalmente como um acorde dom7sus(b9,b13), precedendo ou substituindo o acorde dominante alterado (dom7(b9,b13)).

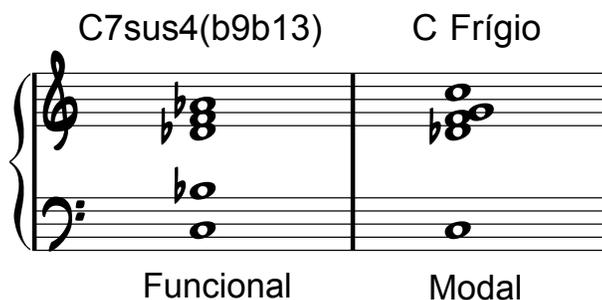


Fig. 87 – modo frígio

Esta estrutura de acorde modal pode ser encontrada nas composições *Crescent* de John Coltrane e *Masquelero* de Wayne Shorter.

6.3.5 Progressão harmônica

A peculiaridade existente no desenvolvimento da progressão harmônica do Cantos III é a ausência de acordes pilares e condutores, com exceção dos acordes que compreendem o centro modal que, dependendo da interpretação, podem ser chamados de acordes pilares. A progressão harmônica de cada centro modal foi construída através do desenvolvimento melódico da linha do baixo e do contraste entre acordes claros e acordes escuros. Vejamos a seguir:

- Grupos de acordes (A, B) e (I, J)

Grupo (A, B)

Grupo (I, J)

The image shows two bass line staves. The first staff, labeled 'Grupo (A, B)', contains a sequence of notes: F2, C2, B1, F2, C2, G1, F2, C2. The second staff, labeled 'Grupo (I, J)', contains a sequence of notes: F2, C2, B1, F2, C2, G1, F2, C2. Both staves are in bass clef and show a descending stepwise motion followed by a final note.

Fig. 88 – Linha do baixo para os grupos de acordes (A, B) e (I, J)

A partir da linha do baixo, foram construídos os acordes baseados no conceito de claro/escuro, concluindo desta forma a progressão harmônica para os dois grupos de acordes:

Grupo (A, B)

F dorico(maj7) D Frígio Ab dorico(b6) G Eolio (maj7) E Dorico F dorico(maj7) Gsus4(b2)

+ claro escuro + claro - claro + claro

Grupo (I, J)

F dorico(maj7) D Frígio Ab dorico(b6) G Eolio (maj7) E Dorico Csus4(9,b13) F dorico(maj7)

+ claro escuro + claro - claro + claro

The image shows two piano accompaniment staves. The first staff, labeled 'Grupo (A, B)', shows a sequence of chords: F dorico(maj7), D Frígio, Ab dorico(b6), G Eolio (maj7), E Dorico, F dorico(maj7), and Gsus4(b2). The second staff, labeled 'Grupo (I, J)', shows a sequence of chords: F dorico(maj7), D Frígio, Ab dorico(b6), G Eolio (maj7), E Dorico, Csus4(9,b13), and F dorico(maj7). Below each staff, there are two lines of text: '+ claro', 'escuro', '+ claro', '- claro', and '+ claro'. These lines are connected by slanted lines that indicate the 'claro/escuro' quality of each chord.

Fig. 89 - progressão harmônica para os grupos de acordes (A, B) e (I, J)

Segue abaixo os mesmos procedimentos para a construção da progressão harmônica dos grupos (C, D), (E, F) e (G, H).

- Grupos de acordes (C, D) e (G, H)

Grupo (C, D)

Grupo (G, H)

The image shows two bass line staves. The first staff is for Group (C, D) and the second is for Group (G, H). Both staves show a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, G2, F2, E2, D2, C2. The notes are written as half notes with stems pointing down.

Fig. 90 – linha do baixo para os grupos de acordes (C, D) e (G, H)

Grupo (C, D)

C Eolio Eb Mixo(b2) D Dor.(maj7) Ab Dor.(#4) G Mixo(b6) C Eolio Eb Mixo(b2) F Eolio Ab Dor.(#4) Dsus4(b2)

- claro + claro claro claro + claro - claro + claro claro claro + claro

Grupo (G, H)

C Eolio Eb Mixo(b2) D Dor.(maj7) Ab Dor.(#4) G Mixo(b6) C Eolio Eb Mixo(b2) F Eolio Ab Dor.(#4) C sus4(b6)

- claro + claro claro claro + claro - claro + claro - claro claro + claro

The image shows two piano accompaniment staves. The first staff is for Group (C, D) and the second is for Group (G, H). Each staff shows a sequence of chords: C Eolio, Eb Mixo(b2), D Dor.(maj7), Ab Dor.(#4), G Mixo(b6), C Eolio, Eb Mixo(b2), F Eolio, Ab Dor.(#4), Dsus4(b2). The chords are written as triads in the right hand and single notes in the left hand. Below each staff, there are markings for 'claro' and '+ claro' with arrows indicating the direction of the notes.

Fig. 91 - progressão harmônica para os grupos de acordes (C, D) e (G, H)

- Grupos de acordes (E, F)



Fig. 92 – linha do baixo para os grupos de acordes (E, F)



Fig. 93 - progressão harmônica para o grupo de acordes (E, F)

O desenvolvimento da composição prossegue com a definição das fórmulas de compasso e do ritmo harmônico através da distribuição dos acordes sobre os pontos de encontros.

6.3.6 Fórmula de compasso

Foi estipulado que a fórmula de compasso para o Cantos seguiria as C.M. dos versos. Dessa forma, as duas linhas resultantes da sobreposição da estrutura serial ao ostinato seriam regidas por apenas uma estrutura de compasso, onde o deslocamento estaria presente na notação do ostinato. Vejamos a seguir as fórmulas de compasso para a estrutura serial, derivação rítmica, do Cantos:



Fig. 94 – fórmula de compasso para estrutura serial, derivação rítmica

Vejam os a seguir estrutura serial oposta ao ostinato em compasso polimétrico 10/16, correspondente à parte A:

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system includes rhythmic groupings: (2.4.2), (3.4.2), (4.2.2), and (4.2.2). Below the first two systems, there are brackets labeled 10/16. The score includes various note values, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 16). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Fig. 95 – esboço da composição: parte A

6.3.7 Tema - Cantos III

Diferente do Cantos II, o ostinato no Cantos III não será alterado, não será criada uma linha melódica em contraste com a estrutura serial. O pouco ou quase nenhum movimento para linha do baixo reforça a atenção para a linha melódica da série, em concordância com o processo de escrita do texto do Cantos, em que o autor não se utiliza dos recursos da rima e estrofes para que o leitor possa se fixar no conteúdo da escrita.

Outra peculiaridade do Cantos III diz respeito ao tema da composição. Devido à grande extensão do ciclo, decidiu-se que o desenvolvimento final da composição, já arranjada para o quinteto, seria o próprio desenvolvimento do esboço da composição. Nos Cantos anteriores, o desenvolvimento do esboço resultou no tema da composição, que por sua vez foi arranjado até chegar à composição final. Segue abaixo composição do Cantos III.

CANTOS III

MARCELO COELHO

A

Tenor Sax

ACUSTIC GUITAR

DOUBLE BASS

5

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami Gtmi

D^bmi

9

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami Gtmi

D^bmi

13

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

G⁷ EOLIO^{MAJ} E DORICO

17

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

21

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

8

25

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

F DORICO(MAT⁷)

D FRIGIO

A^b LOCROIO(b⁷)

29

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

33

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

G EOLIO(MAT⁷)

37

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

E DORICO

41

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

F DORICO(MA7)

G sus(b2)

45

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

C EOLIO

49

T^mi S^A*mⁱ

T^bNmⁱ

Amⁱ G⁷Emⁱ

D^bmⁱ

52

T^mi S^A*mⁱ

T^bNmⁱ

Amⁱ G⁷Emⁱ

D^bmⁱ

56

T^mi S^A*mⁱ

T^bNmⁱ

Amⁱ G⁷Emⁱ

D^bmⁱ

60

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

G^{SUS}b⁶

64

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

68

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

C^{EOLIO}

E^b^{SUS}b²

72

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

D^{DORICO}(MAJ⁷)

76

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

A^{DORICO}(#4)

G^{SUS}(b6)

80

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

C^{EOLIO}

84

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

E^b SUS^(b2) F EOLIO A^b DORICO^(#4)

88

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

D mixo (b2)

E

92

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

96

T^{mi} S^{A*}mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

G FRIGIO

100

T^{mi} S^{A*}mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

A^b TONIO^(b9)

104

T^{mi} S^{A*}mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

107

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

110

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

F

C FRIGIO

113

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

D^b TONIO (b9)

G FRIGIO

A^b TONIO (b9)

117

T^mi S^a*mⁱ

T^bN^mi

A^mi G^re^mi

D^bmⁱ

C FRIGIO

120

T^mi S^a*mⁱ

T^bN^mi

A^mi G^re^mi

D^bmⁱ

D^b TONIO (b9)

124

T^mi S^a*mⁱ

T^bN^mi

A^mi G^re^mi

D^bmⁱ

G FRIGIO

A^b TONIO (b9)

127

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

C FRIGIO

D^b TONIO (b9)

131

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

G

G mixo (b2)

C EOLIO

135

T^{mi} S^A*mi

T^bNmi

Ami G^{remi}

D^bmi

139

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}emi

D^bmi

E^b sus^(b2)

D DORICO^(#4) 7⁷

143

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}emi

D^bmi

A^b DORICO^(#4)

147

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}emi

D^bmi

G sus^(b6)

151

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

154

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

H

C EOLIO

158

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

E^b sus(♭2)

162

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

D DORICO(MA7)

A^b DORICO(#4)

165

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

G SUS(b7)

168

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}mi

D^bmi

E^b SUS(b2)

EOLIO

171

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

F EOLIO

A^b DORICO(#4)

175

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

C SUS(b6)

F DORICO(MAT 7)

179

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G⁷remi

D^bmi

185

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}emi

D^bmi

D^o FRIGIO

187

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}emi

D^bmi

A^b LOCRIO^{b6-9}

191

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^{tr}emi

D^bmi

195

T^mi S^a*mⁱ

T^bN^mi

A^mi G^remⁱ

D^bmⁱ

198

T^mi S^a*mⁱ

T^bN^mi

A^mi G^remⁱ

D^bmⁱ

J

202

T^mi S^a*mⁱ

T^bN^mi

A^mi G^remⁱ

D^bmⁱ

G EOLIO MAT⁷ E DORICO

206

T^{mi} S^A*^{mi}

T^bN^{mi}

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

F DORICO (MAY⁷)

210

T^{mi} S^A*^{mi}

T^bN^{mi}

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

D FRIGIO

214

T^{mi} S^A*^{mi}

T^bN^{mi}

A^{mi} G^{remi}

D^bmi

A^b LOCRIO (b^b)

G⁷ EOLIO

C⁷ SUS

218

Tmi SA*mi

T^bNmi

Ami G^tmi

D^bmi

F DORICO MAJ 7)

Fig. 96 – composição do Cantos III

6.4 Cantos IV

O processo composicional do Cantos IV segue os mesmos parâmetros do Cantos I para definição das estruturas rítmicas devido a similaridade na metrificação do poema.

6.4.1 Centro modal

A trama central do Cantos IV compreende o canto de morte do prisioneiro Tupi. Conforme a tradição, o prisioneiro é preparado para um ritual antropofágico para que seja vingada a morte de guerreiros Timbiras. Como é próprio do ritual, pedem-lhe que cante seus feitos de guerra e que se defenda da morte. O canto do índio inicia-se com a narração da trajetória de sua vida e de sua tribo. No entanto, o índio confessa que teme por sua vida, pois deixaria seu pai, cego e em idade avançada, sozinho. Com lágrimas nos olhos, o guerreiro Tupi termina seu discurso convicto da sua bravura afirmando que sabe morrer.

Definimos o modo Mixolídio(b6) como o centro modal para o Cantos IV. Para o autor desta pesquisa, a qualidade emocional deste modo é caracterizada pelos adjetivos 'doloroso', 'melancólico', 'romântico'. O modo Mixolídio(b6) corresponde ao acorde maior com sétima menor com o sexto grau menor, formado a partir do quinto grau da escala menor melódica. Não há grande distinção quanto ao seu caráter funcional ou modal quando aplicado na harmonia do jazz. Este acorde pode ser encontrado na composição de That Jones, *A Child is Born*, como acorde funcional; na composição de John Coltrane, *Dohomey Dance*, como acorde modal, ou na composição de Ron Miller, *JC on the Land*, aplicado de forma combinada. Na composição *A Child is Born*, That Jones utiliza este acorde como um acorde dominante que resolve num acorde maior com sétima maior com a mesma fundamental:



Fig. 97 – uso do modo mixolídio(b6) como acorde funcional em *A Child is Born*

6.4.2 Acordes pilares

Foi definido apenas um acorde, Sol mixolídio(b6), para ser usado como acorde pilar na progressão. Este acorde será repetido no meio da progressão tão logo seja definida a quantidade de acordes, resultado da quantidade de pontos de encontro entre a estrutura polirrítmica e o ostinato.

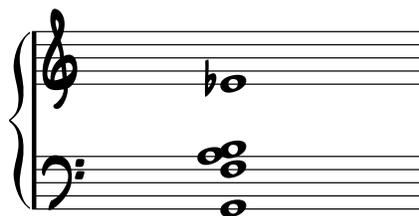


Fig. 98 – sol mixolídio(b6)

6.4.3 Métrica poética

Todos os versos do Cantos IV foram construídos com cinco sílabas poéticas, denominados pentassílabos, sendo as sílabas de número 2 e 5 identificadas como sílabas tônicas. O esquema rítmico (métrico) desse verso é:

E.R. 5(2-5), e a célula métrica, CM, número de sílabas poéticas existentes entre as sílabas tônicas, é: CM(3):

Meu **can-** to de **mor-** (te)

1 2 3 4 5

Gue- **rrei-** ros, ou- **vi**

1 2 3 4 5

Sou **fi-** lhos da **sel-** (va)

1 2 3 4 5

Nas **sel-** vas crês- **ci**

1 2 3 4 5

Gue- **rrei-** ros, des- **cen-** (do)

1 2 3 4 5

Da **tri-** bo Tu- **pi**

1 2 3 4 5

Nas doze estrofes que compõem o Cantos IV, a metrificação dos versos reproduz, quando lido em voz alta, uma batida tercinada regular, exatamente como no Cantos I. A identificação do esquema rítmico e da representação numérica para as células métricas auxiliará na definição da estrutura polirrítmica.

6.4.4 Estrutura rítmica

Para o Cantos IV, optamos pela segunda frase da Série mesclada [3.1] em retrógrado total. A opção por essa Série está relacionada ao esquema rítmico

e à representação numérica da célula métrica encontradas durante a análise da métrica poética do Cantos. De acordo com a interpretação do autor, a C.M. (3) sugere uma série rítmica ternária. Definiu-se também o valor [4] para o ostinato. Logo, a representação numérica para a estrutura polirrítmica será [3.3.1](totalmente retrógrado)→[4] indicando a proporção de 3 para 1 sobre 4, que em termos de notação musical será representada por uma colcheia pontuada (proporção 3), semi-colcheia (proporção 1) e semínima (proporção 4).



Fig. 99 – 2a. frase da série [3.1](totalmente retrógrado)→[4]

Os pontos de encontro dos pulsos das duas vozes da polimetria são as referências para a definição do ritmo harmônico e o número de acordes da progressão. Neste caso, foi necessária a repetição da série para que o primeiro pulso da primeira célula rítmica [1.1.1.1.3.3] fosse sobreposto ao ostinato, fechando o ciclo e definindo o número de pontos de encontro.

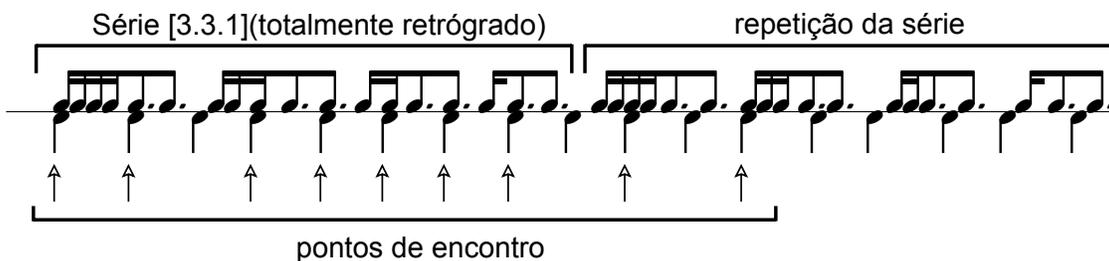


Fig. 100 – série [3.3.1](totalmente retrógrado)→[4] com pontos de encontro

A polimetria escolhida conta com nove pontos de encontro entre as vozes, onde serão distribuídos o acorde pilar (AP) e os acordes condutores (AC). O acorde pilar será localizado de forma mais ou menos simétrica sobre os pontos,

de forma a conduzir o desenvolvimento da progressão harmônica através dos acordes condutores. Veja-se a distribuição:

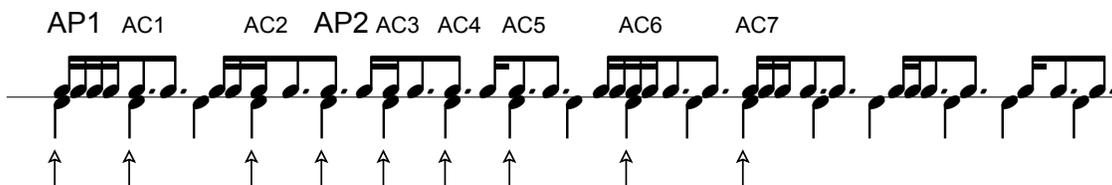


Fig. 101 – Série [3.3.1]→[4] com localização dos acordes pilares (AP) e acordes condutores (AC) sobre os pontos de encontro

Os pontos de encontro definem também o ritmo harmônico dos acordes, que serão distribuídos tão logo se defina o número de compassos do tema.

Assim como no Cantos I, o evento rítmico funciona como mediador e definidor das resoluções melódico-harmônicas no processo composicional. Após a aplicação da estrutura polirrítmica para definição do ritmo harmônico, o processo composicional segue com o desenvolvimento da progressão harmônica através dos acordes condutores.

6.4.5 Notas do baixo

A polimetria definida para o Cantos I resultou em nove pontos de encontro onde foram posicionados o acorde pilar e os sete acordes condutores, estes últimos ainda não definidos. Existem dois pontos de encontro entre o AP1 e o AP2, e mais cinco pontos de encontro após o AP2, onde foram distribuídos os acordes condutores, ACs.

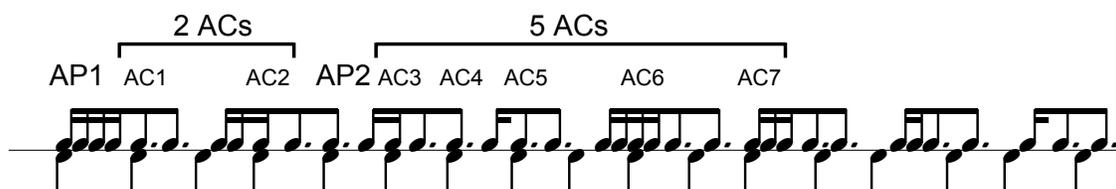


Fig. 102 – Localização dos ACs

Foi construída uma linha melódica para o baixo sobre os pontos de encontro a partir do AP1, em direção ao AC7. A nota do baixo para os APs são os mesmos por se tratar do mesmo acorde, sol mixolídio(b6). As notas para construção da linha do baixo pertencem à tonalidade do modo escolhido:

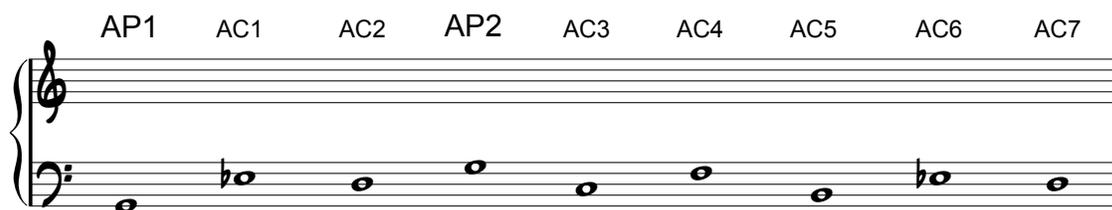


Fig. 75 – linha do baixo

Após a definição das notas do baixo, o processo composicional da progressão harmônica segue para a elaboração da modalidade dos acordes condutores.

6.4.6 Contorno melódico

O processo de definição do contorno melódico através dos pontos melódicos é uma abordagem adotada pelo autor da pesquisa para facilitar a construção da melodia.

Os pontos melódicos são exatamente os pontos de encontro onde se localizam os acordes pilares e os acordes condutores. Seguiu-se o seguinte processo para definição das notas do contorno melódico:

- Observou-se que o número de figuras rítmicas dentro da série [3.3.1] (totalmente retrógrado) é 18, exatamente o dobro do número de pontos de encontro:



Fig. 103 – número de figuras rítmicas dentro da série [3.3.1](totalmente retrógrado)

- Construiu-se uma linha melódica para as figuras rítmicas da série utilizando-se da linha melódica do baixo. Neste caso, a linha melódica do baixo, que contém 9 notas, teve de ser repetida completando as 18 figuras rítmicas:



Fig. 104 – linha melódica do baixo aplicada à série rítmica

- Estabeleceu-se que o contorno melódico seria definido a partir das notas dos pontos melódicos, que são exatamente os pontos de encontro entre a série e o ostinato, neste caso, entre as notas da série e as notas do baixo:

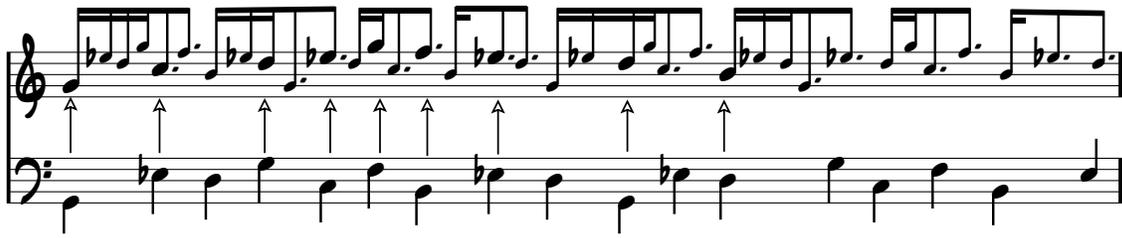


Fig. 105 – pontos de encontro entre as notas da série e as notas do baixo

Logo, o contorno melódico resultante do encontro entre as notas da série e as notas do baixo compreende uma escala composta com notas do modo que caracteriza o Cantos IV, sol mixolídio(b6):

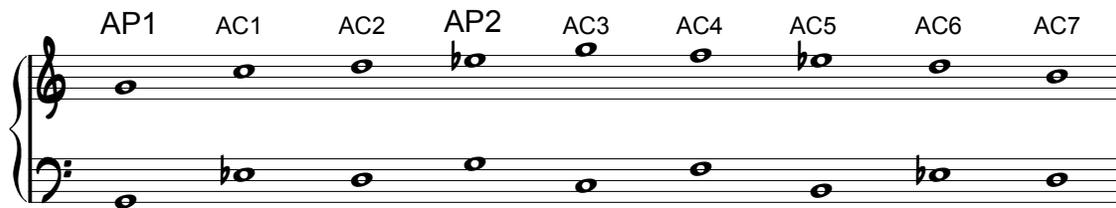


Fig. 106 – contorno melódico

Após a construção do contorno melódico, será possível a definição da modalidade de cada acorde e conseqüentemente o desenvolvimento da progressão harmônica.

6.4.7 Progressão harmônica

O processo de desenvolvimento da progressão harmônica no Cantos IV é o mesmo adotado para o Cantos II: contraste entre as sonoridades clara/escuro dos modos.

Definimos previamente os dois pontos de encontro para o acorde pilar, restando sete outros pontos onde se localizaram os acordes condutores. A partir

do conceito claro/escuro, definiu-se que o contorno harmônico do Cantos IV se dará da seguinte maneira:

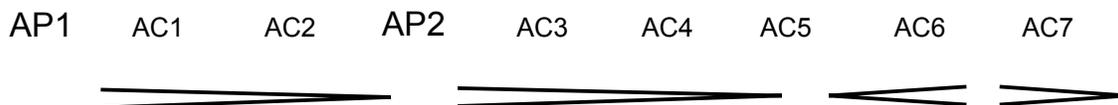


Fig. 107 – esboço do contorno harmônico do Cantos IV

Logo, a modalidade dos acordes condutores a partir do contraste entre sonoridade clara/escuro, além do processo de condução de vozes, estabeleceu a seguinte progressão harmônica:

AP1 AC1 AC2 AP2 AC3 AC4 AC5 AC6 AC7

G mixo(b6) Eb dórico(maj7) D eólio G mixo(b6) C eólio F frígio(6) B alt.(6) Eb jonio(b6) D frígio(6)

Fig. 108 – progressão harmônica

6.4.8 Rítmica melódica, fórmula de compasso e esboço da composição

Seguindo o mesmo procedimento adotado para o Cantos I, a definição da fórmula de compasso do Cantos IV se deu através da contextualização musical da métrica poética a partir da quantidade de sílabas fortes e o número de sílabas presentes entre cada sílaba forte. De acordo com esquema rítmico do poema, E.R. 5(2-5), contabiliza-se um total de duas sílabas fortes presentes em cada estrofe, distantes entre si por três sílabas poéticas, o que caracteriza um ritmo ternário na locução. O ritmo ternário para as duas sílabas fortes dentro de uma

mesma estrofe foi interpretado pelo autor como sendo um compasso composto representado pela fórmula de compasso 6/8 (seis por oito).

O desenvolvimento rítmico da melodia, denominada aqui de rítmica melódica, será definido a partir da aplicação e adequação da estrutura polirrítmica sobre a unidade de compasso, 6/8, onde será possível definir a quantidade de compassos e conseqüentemente a distribuição dos acordes pilares e condutores de acordo com a proporção definida para o ritmo harmônico.

O procedimento para a definição da estrutura polirrítmica a ser utilizada como desenvolvimento rítmico da melodia está condicionado também à interpretação da métrica poética, e independe da fórmula de compasso. Para o Cantos IV, decidiu-se respeitar a unidade rítmica ternária presente na locução de cada estrofe, optando dessa forma pela Série mesclada [3.3.1](totalmente retrógrado), a mesma utilizada para a definição do ritmo harmônico. A sobreposição dessa Série sobre a fórmula de compasso 6/8 gera um deslocamento rítmico da Série em relação ao compasso, sendo necessário a repetição da Série até o encontro do início do compasso com o início da Série. O número de compassos vai ser definido a partir da adequação da Série em relação à fórmula de compasso.

Fig. 109 – Sobreposição da série [3.3.1](totalmente retrógrado) sobre a fórmula de compasso

A adequação da série em relação ao compasso define o número de compassos do tema. Para o Cantos IV, contabiliza-se um total de 17 compassos, decorrente de seis repetições da série.

Após a definição do número de compassos da passagem, é possível distribuir os acordes pilares e condutores de acordo com a proporção definida para o ritmo harmônico.

A célula geradora [3.3.1](totalmente retrógrado)→[4], aplicada para a localização dos acordes pilares e condutores, contém na sua estrutura 17 pulsos, exatamente igual ao número de compassos da passagem. Dessa forma, podemos relacionar cada pulso a cada compasso, criando a proporção de 1 para 1. O ritmo harmônico e a distribuição dos acordes na passagem corresponderão, proporcionalmente, à disposição dos pontos de encontro entre a série e o ostinato, onde foram localizados os acordes pilares e condutores.

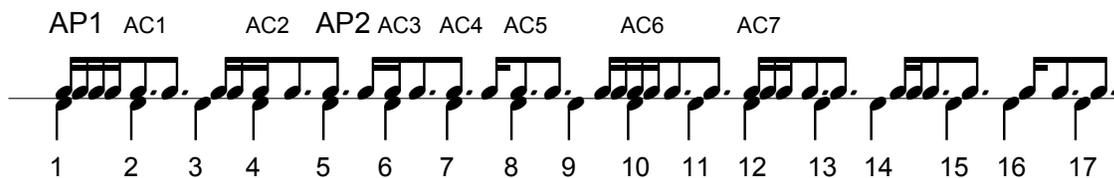


Fig. 110 – número de pulsos para o ostinato

Os acordes pilares e condutores serão distribuídos da seguinte forma:

- **AP 1** (Acorde pilar 1): Compasso 1
- **Ac 1** (Acorde condutor 1): Compasso 2 e 3
- **Ac 2** (Acorde condutor 2): Compassos 4
- **AP 2** (Acorde pilar 2): Compasso 5
- **Ac 3** (Acorde condutor 3): Compasso 6
- **Ac 4** (Acorde condutor 4): Compasso 7
- **Ac 5** (Acorde condutor 5): Compassos 8 e 9

- **Ac 6** (Acorde condutor 6): Compassos 10 e 11
- **Ac 7** (Acorde condutor 7): Compassos 12 a 17

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 1 and includes the following conductor chords: G mixó(b6), Eb dórico(maj7), D eólio, G mixó(b6), C eólio, and F frígio(6). The second system starts at measure 8 and includes the following conductor chords: B alt.(6), Eb jonio(b6), and D frígio(6). The score is written in 8/8 time and features a variety of chord voicings in both the treble and bass staves.

Fig. 111 – Distribuição dos acordes pilares e condutores

A próxima etapa é a sobreposição da Série sobre a passagem harmonizada, que corresponde ao esboço da composição. A Série, que compreende o desenvolvimento rítmico da melodia, é sobreposta à passagem apoiada nas notas comuns dos acordes, definidos anteriormente como pontos melódicos. Segue o esboço da composição:

Measures 1-4 of the composition. The music is in 6/8 time and B-flat major. The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 5-8 of the composition. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features a more active accompaniment with eighth-note chords. A key signature change to B-flat minor is indicated at the start of measure 8.

Measures 9-12 of the composition. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features a more active accompaniment with eighth-note chords. A key signature change to B-flat major is indicated at the start of measure 12.

Measures 13-15 of the composition. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features a more active accompaniment with eighth-note chords.

Measures 16-18 of the composition. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand features a more active accompaniment with eighth-note chords. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 18.

Fig. 112 – Esboço da composição

6.4.9 Tema – Cantos IV

Foram compostas duas linhas melódicas independentes, com tessituras diferentes, que se desenvolvem sobre o deslocamento rítmico da Série através de motivos e resoluções melódicas. Apesar da independência das linhas, houve a preocupação em criar uma relação de contraponto entre elas, uma vez que as linhas já estão interligadas verticalmente em função da Série. Apesar da relação de contraponto entre as melodias, elas não necessariamente devem ser executadas simultaneamente. De fato, cada linha contempla o resultado sonoro polirrítmico proposto nesse trabalho que pode ser observado a partir da execução individual de cada linha sobre um pulso em ostinato.

G mixo(b6) Eb dórico(maj7) D eólio

5 G mixo(b6) C eólio F frígio(6) B alt.(6)

9 Eb jônio(b6) D frígio(6)

13

16

Fig. 113 – tema Cantos IV

6.5 Cantos V

O processo composicional do Cantos V, assim como no Cantos III, apresenta algumas peculiaridades no seu desenvolvimento harmônico e melódico devido a não padronização da métrica poética dos versos. Contudo, mantém-se a mesma adequação dos elementos lítero-musicais para definição da estrutura polirrítmica, como nos Cantos anteriores.

6.5.1 Métrica poética

Neste Cantos, o autor apresenta um diálogo direto entre o Timbira e o prisioneiro Tupi. O chefe Timbira ordena que libertem o guerreiro Tupi, lamentando o sofrimento que a morte do guerreiro poderia causar para o velho índio, pai do guerreiro, cego e desamparado na mata. A ordem do chefe Timbira gera um grande estranhamento por parte de toda a tribo. O guerreiro Tupi, no entanto, responde de forma enérgica afirmando que zela por sua honra e que voltaria para ser sacrificado tão logo morresse o pai. O chefe Timbira ordena que não o faça, pois a presença de um covarde entre os guerreiros de sua tribo poderia ser ameaçadora. De acordo com a crença dos Timbiras, alimentar-se com a carne e o sangue de um guerreiro de uma tribo inimiga é se apoderar de toda a força e coragem do guerreiro. A alegação do pai doente e cego e o pedido para que seja solto é encarado pelo Timbira como sinal de fraqueza, e dessa forma a carne e o sangue do guerreiro Tupi seria uma ameaça aos guerreiros de sua tribo. O guerreiro deixa a tribo como um derrotado, e parece temer às conseqüências da provável decepção do pai diante de tal ato.

O autor não se prende a rimas e estrofes, mas mantém, ainda que de forma irregular, versos decassílabos, como no Cantos III. Os versos possuem células métricas irregulares³², caracterizados pela pouca musicalidade na leitura, contribuindo para manter a atenção do leitor na trama central do Cantos. Vejamos

³² Número de sílabas poéticas existentes entre as sílabas tônicas.

a seguir a apresentação do Cantos V com a escansão dos versos e a representação do esquema rítmico e da célula métrica:

Sol- **tai**-o! diz o **che**- fe. Pás- ma a **tur**- ba;

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (2-5-9) C.M. (3,4)

Os guer- **rei**- ros mur- **mu**- ram: **mal** ou- **vi**- ram,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

Nem **po**- de **nun**- ca um **che**- fe dar tal **or**- dem!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (2-4-6-10) C.M. (2,2,4)

Bra- da se- gun- da **vez** com **voz** mais **al**- ta,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (1-6-8-10) C.M. (5,2,2)

A- **frou**- xam- se as pri- **sões**, a em- **bi**- ra **ce**- de,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

A **cus-** to, **sim**; mas **ce-** de: o es- tra- nho é **sal-** vo.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (2-4-6-10) C.M. (2,2,4)

Tim- **bi-** ra, diz **o in-** dio en- ter- ne- **ci-** do,

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (2-5-9) C.M. (3,4)

Sol- to a- **pe-** nas dos **nós** que o **se-** gu- **ra-** vam:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

És um guer- **rei-** ro i- **lus-** tre, um gran- de **che-** fe,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (1-4-6-10) C.M. (3,2,4)

Tu que as- **sim** do meu **mal** te co- mo- **vês-** te,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (1-3-6-10) C.M. (2,3,4)

Nem **so-** fres que, trans- **pos-** ta a **na-** tu- **re-** za,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

Com **o**- lhos on- de a **luz** já **não** cin- **ti**- la,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

Cho- re a mor- te do **fi**- lho o **pai** can- **as**- do,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (1-6-8-10) C.M. (5,2,2)

Que so- **men**- te por **seu** na **voz** co- **nhe**- ce.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10 (3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

És **li**- vre; **par**- te.

1 2 3 4

E.R. 4(2-4) C.M. (2)

E **vol**- ta- rei.

1 2 3

E.R. 3 (2) C.M. (1)

De- **bal**- de.

1 2

E.R. 2(2) C.M. (1)

Sim, vol- ta- **rei**, mor- to meu pai.

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7 (1-4)

C.M. (3)

Não **vol-** tes!

1 2

E.R. 2(2)

C.M. (1)

É bem fe- **liz**, se e- **xis-** te, em que não **vê-** ja,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-10)

C.M. (2,4)

Que **fi-** lho tem, qual **cho-** ra: és **li-** vre; **par-** te!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

A- **ca-** so tu su- **pões** que **me a-** co- **bar-** do,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

Que re- **ceio-** mo- rrer!

1 2 3 4

E.R. 4 (3)

C.M. (1)

És li- vre; **par-** te!

1 2 3 4

E.R. 4(2-4)

C.M. (2)

O- ra não **par-** ti- **rei**; que- ro pro- **var-** te

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-6-8-10)

C.M. (5,2,2)

Que um **fi-** lho dos Tu- **pis** vi- **ve** com **hon-** ra,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

E com **honra** mai- or, se a- **ca-** so o **vem-** cem,

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (3-7-9)

C.M. (4,2)

Da **mor-** te o **passo** glo-ri- **oso** a- fronta.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (2-4-7)

C.M. (2,3)

Men- **tis-** te, que um Tu- **pi** não **cho-** ra **nun-** ca,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

E tu cho- **ras**- te!... **par**- te; não que- **re**- mos

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-10) C.M. (2,4)

Com **car**- ne **vil** em- fra- que- **cer** os **for**- tes.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M. (2,4,2)

So- bres- **te**- ve o Tu- **pi**: ar- **fan**- do em **on**- das

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

O re- ba- **ter** do co- ra- **ção** se ou- **via**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-8-10) C.M. (4,2)

Pré- **cí**- pi- te.- Do **ros**- to a- fo- guea- do

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (2-6) C.M. (4)

Ge- li- das **ba**- gas de **suor** cor- riam:

1 2 3 4 5 6 7 8

E.R. 8 (1-4-7) C.M. (3,3)

Tal- **vez** que o as- sal- **ta-** va um pen- as- **men-** to...

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (2-5-9) C.M. (3,4)

Já **não...** que na em- lu- ta **da** fan- ta- sia,

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (2-7) C.M. (5)

Um pe- **sar**, um mar- **ti-** rio ao mes- mo **tem-** po,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-10) C.M. (3,4)

Do vê- lho **pai a** mo- ri- **bun-** da i- ma- gem

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (4-7-9) C.M. (3,2)

Qua- se bra- **dar-**lhe ou- **via:** In- **gra-** to! In- **gra-** to!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-8-10) C.M. (2,2,2)

Cur- va- do o **co-** lo, ta- ci- **tur-** no e frio.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9 (4-8) C.M. (4)

Es- **pec-** tro **d'ho-** mem, pe- ne- **trou** no **bos-** que!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10)

C.M. (2,4,2)

Todos os versos possuem um esquema rítmico e célula métrica próprios. Embora existam semelhanças, os versos foram analisados individualmente sem nenhuma relação com a estrofe ou outros versos. Os esquemas rítmicos e as células métricas tiveram muita variação de valores, como apresentado na escansão acima. O processo de elaboração da estrutura polirrítmica para definição do ritmo harmônico e número de acordes será criado a partir destes valores, como demonstrado no tópico a seguir.

6.5.2 Estrutura rítmica

Devido a grande diferença nos valores encontrados para o esquema rítmico e células métricas do Cantos V, optou-se pela subcategoria Derivações Rítmicas I (leituras) para adequação da metrificação.

Após análise dos resultados encontrados na metrificação do Cantos V, optou-se por trabalhar com os valores das Células Métricas (C.M.) dos versos para definição da estrutura serial. Os valores encontrados para as células métricas foram 1, 2, 3, 4, e 5. Decidiu-se que, o valor 1 da C.M. corresponderá à figura rítmica semicolcheia, assim como em todos os Cantos anteriores. As células que compõem a estrutura serial serão baseadas nos valores das C.M. de cada verso do Cantos, seguindo o mesmo processo adotado para o Cantos III. A seguir, a seqüência de C.M. de cada verso e a estrutura serial, derivação rítmica, a partir dos valores das C.M.:

(3,4) – (3,2,2) – (2,2,4) – (5,2,2) – (4,2,2) – (2,2,4) – (3,4)
 (3,2,2) – (3,2,4) – (2,3,4) – (4,2,2) – (4,2,2) – (5,2,2)
 (3,2,2) – (2) – (1) – (1) – (3) – (1) – (2,4) – (4,2,2) – (4,2,2)
 (1) – (2) – (5,2,2) – (4,2,2) – (4,2) – (2,3) – (4,2,2)
 (2,4) – (2,4,2) – (3,2,2) – (4,2) – (4) – (3,3)
 (3,4) – (5) – (3,4) – (3,2) – (2,2,2) – (4) – (2,4,2)

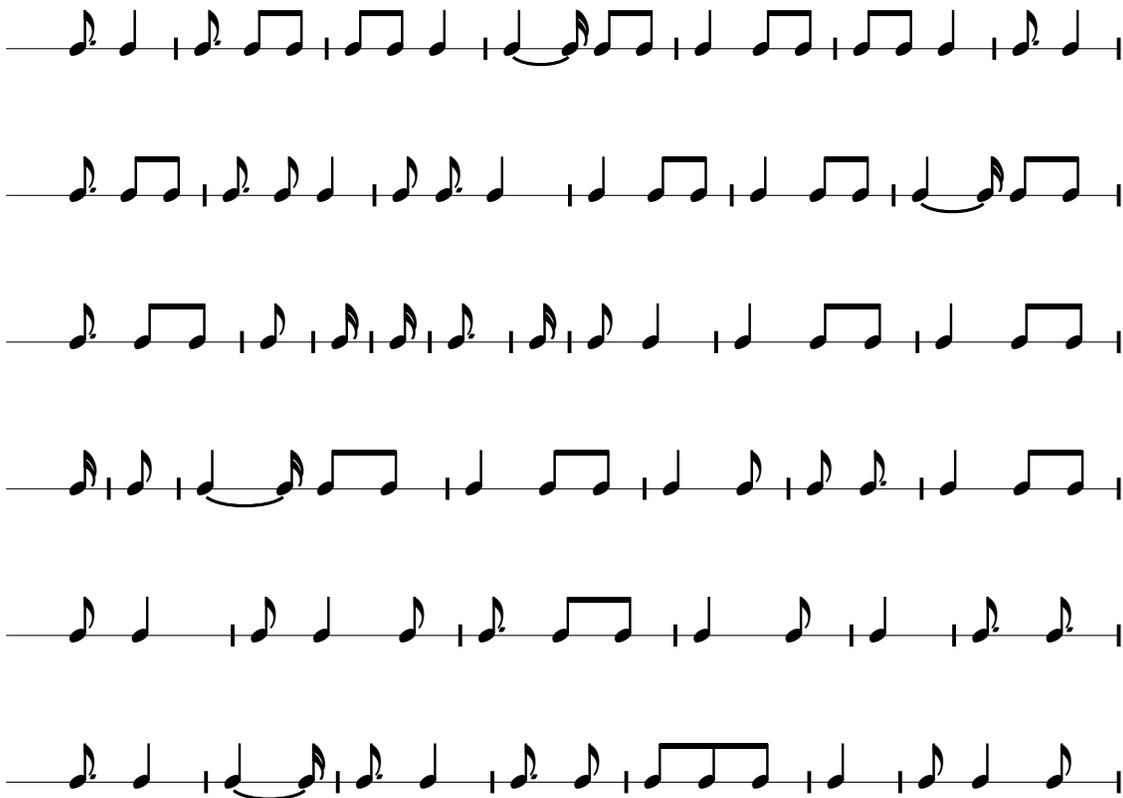


Fig. 114 – Derivação rítmica encontrada a partir dos valores das C.M. de cada verso

A polimetria que melhor se contextualiza à metrificação do poema é a segunda: série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

Os versos do Cantos V são quase todos decassílabos. Desta forma, optou-se em adotar um compasso polimétrico 10/16 (10 por 16) em ostinato, que irá se opor à estrutura serial encontrada a partir dos valores das C.M. A rítmica do ostinato foi construída com os valores proporcionais a [4] e [3]. Vejamos a seguir a estrutura serial oposta ao compasso polimétrico em ostinato:

Fig. 115 - Série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

A sobreposição da série sobre ostinato polimétrico gera um deslocamento rítmico da Série em relação ao pulso do ostinato. Para o Cantos III, decidiu-se repetir a série até o encontro do primeiro pulso da primeira célula métrica com o primeiro pulso do ostinato, gerando um total de 10 repetições. Contudo, para o Cantos V, optou-se em assumir como estrutura polirrítmica do Cantos apenas a sobreposição da série sobre o ostinato. A compensação da defasagem em função do deslocamento da série sobre o ostinato deu-se sob a última célula métrica da derivação, (2,4,2), onde foi adotado um compasso em

9/16 (3,3,3) compensando a diferença. Veja-se a seguir a última célula métrica sob compasso 9/16:

The image displays musical notation for a rhythmic series. The notation is organized into four systems, each consisting of a treble and bass staff. Brackets above the notes indicate rhythmic groupings: (3,4), (3,2,2), (2,2,4), (5,2,2), and (4,2,2). Below the first two systems, brackets indicate a duration of 10/16 for each system. The third system is a continuation of the previous patterns. The fourth system shows a final group of notes with brackets above labeled (3,4), (5), (3,4), (3,2), (2,2,2), (4), and (2,4,2). Below this system, brackets indicate durations of 10/16 for the first three sub-groups and 9/16 for the final sub-group. Dashed arrows in the first system point to the right, indicating the continuation of the series.

Fig. 116 – Adequação da série sobre ostinato, compensado com o último compasso 9/16.

A adequação da série sobre o ostinato permite a localização dos pontos de encontros para definição do número de acordes.

6.5.3 Número de acordes

O número de acordes na progressão está associado à quantidade de pontos de encontro entre as células que compõem a série e o ostinato. Foram identificados um total de 21 (vinte e um) pontos de encontro, correspondendo ao total de 21 acordes na progressão:



Fig. 117 – Pontos de encontro

6.5.4 Centro modal e contorno harmônico

Definimos o modo Dórico como o centro modal do Cantos V. Para o autor desta pesquisa, a qualidade emocional deste modo é caracterizada pelos adjetivos ‘lamentação’, ‘angústia’. Para Miller (1996, p.29) o modo Dórico é caracterizado pelos adjetivos ‘reflexivo’, ‘pensativo’.

O modo Dórico origina-se no segundo grau da escala maior tendo na sua estrutura uma escala menor com quinta justa e sétima menor (II^m7) e as extensões nona maior (9), décima primeira (11) e décima terceira maior (13), conhecido também como ‘sus menor’ ou como acorde de *So What*, composição do trompetista Miles Davis.

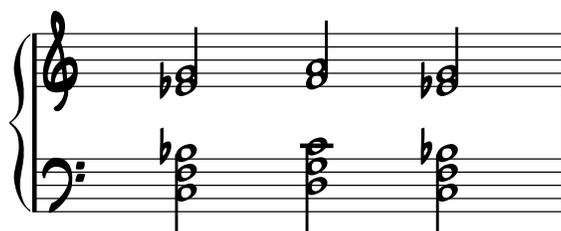


Fig. 118 – Estrutura do modo Dórico usado na composição *So What*.

6.5.5 Progressão harmônica

A progressão harmônica do Cantos V foi construída através do desenvolvimento melódico da linha do baixo e do contraste entre modos claros e escuros. Devido ao grande número de acordes, total de 21, decidiu-se em dividir a progressão em 2 partes (A, B), contendo dez acordes para a parte A e 11 acordes para a parte B.

Apesar da divisão da progressão, a linha do baixo foi construída sobre um motivo melódico que se desenvolve durante toda a progressão:

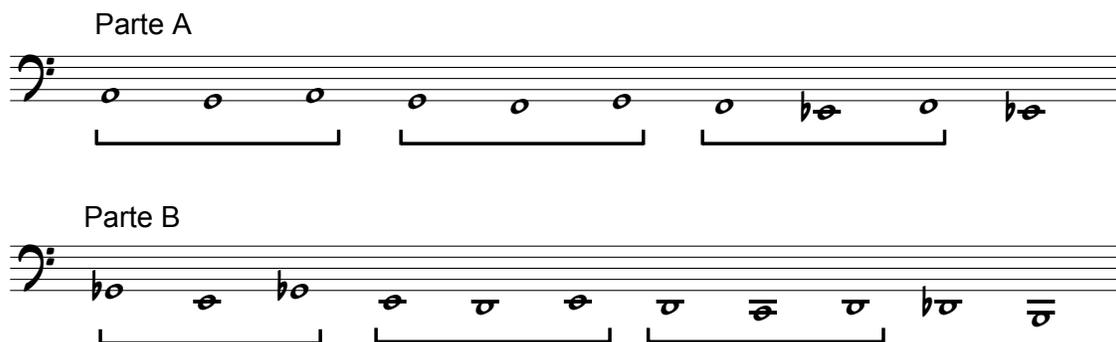


Fig. 119 – Linha melódica do baixo – parte A e B

A partir da linha do baixo, foram construídos os acordes baseados no conceito claro/escuro. Decidiu-se por um contorno harmônico em que o conceito de claro/escuro abrangesse toda a progressão, e não apenas a relação entre

A partir da definição dos modos para cada grupo melódico, foram construídos os acordes da progressão sobre as notas da linha do baixo:

Dor(maj7) Sus(b9) Dor(maj7) Eolio Sus(b13) Eolio Dorico Sus(b9) Dorico Lidio

Frigio Sus(b5) Frigio Eolio Sus(b13) Eolio Dorico Sus(b9) Dorico Sus(b9) Dorico(maj7)

Fig. 122 – Progressão harmônica

O desenvolvimento da composição prossegue com a definição das fórmulas de compasso e do ritmo harmônico através da distribuição dos acordes sobre os pontos de encontros.

6.5.6 Fórmula de compasso

Foi estipulado que a fórmula de compasso para o Cantos seguiria as C.M. dos versos. Dessa forma, as duas linhas resultantes da sobreposição da estrutura serial ao ostinato serão regidas por apenas uma estrutura de compasso, onde o deslocamento estará presente na notação do ostinato. Vejamos a seguir as fórmulas de compasso para a estrutura serial, derivação rítmica, do Cantos:

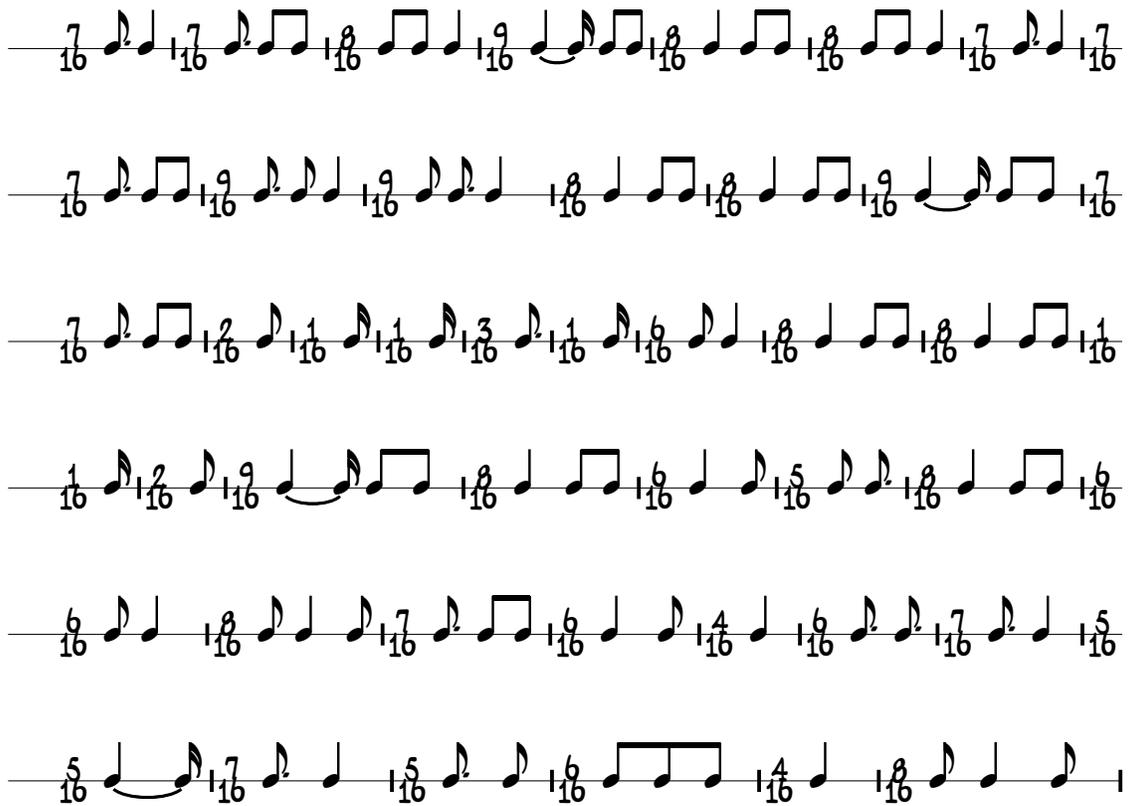


Fig. 123 – Fórmula de compasso para a estrutura serial

Vejamos a seguir estrutura serial oposta ao ostinato em compasso polimétrico 10/16:

The musical score is organized into six systems, each with two staves. The time signatures are as follows:

- System 1: 10/16
- System 2: 9/16
- System 3: 16/16
- System 4: 16/16
- System 5: 16/16
- System 6: 10/16, 10/16, 9/16

The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The serial structure is evident in the systematic use of rhythmic values across the staves.

Fig. 124 – Estrutura serial sobre compasso polimétrico

O processo composicional segue para o desenvolvimento do esboço da composição, onde os acordes serão localizados dentro da estrutura definindo o ritmo harmônico:

The musical score consists of 36 measures, organized into seven systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 16/8. The score is marked with measure numbers 6, 11, 17, 23, 30, and 36 at the beginning of their respective systems. The notation includes various chords, melodic lines, and rhythmic patterns, with some measures containing accidentals and dynamic markings.

Fig. 125 – Esboço da composição

6.5.7 Tema - Cantos V

Foi desenvolvido o tema a partir do esboço da composição. Após o desenvolvimento do tema, houve uma adequação nas fórmulas de compasso em função do ritmo harmônico e da linha melódica do baixo. Vejamos a seguir o tema desenvolvido e, na seqüência, a adequação das fórmulas de compasso:

The musical score is divided into four systems, each with three staves (treble, middle, and bass clef). The time signature changes from 16/8 to 16/4 and back to 16/8.

- System 1 (Measures 1-5):** Chords: Ador(maj7), Gsus(b9), Ador(maj7), Geolio. Time signature: 16/8.
- System 2 (Measures 6-9):** Chords: Fsus(b13), Geolio, Fdorico. Time signature: 16/4.
- System 3 (Measures 10-13):** Chords: Ebsus(b9), Fdorico, EbLidio, F#Frigio. Time signature: 16/8.
- System 4 (Measures 14-17):** Chords: Esus(#4). Time signature: 16/8.

22 F#Frigio Eolio

27 Dsus(b13) Eolio

31 Ddorico Csus(b9)

37 Ddorico Dbsus(b9) Bdorico(maj7)

Fig. 126 – Tema desenvolvido a partir do esboço da composição

A seguir a adequação das fórmulas de compasso a partir do ritmo harmônico e da linha melódica do baixo:

The musical score is divided into systems, each with a starting measure number and a list of modes. The modes are: Ador(maj7), Gsus(b9), Ador(maj7), Geolio, Fsus(b13), Geolio, Fdorico, Ebsus(b9), Fdorico, EbLidio, F#Frigio, Esus(#4), F#Frigio, Eolio, Dsus(b13), Eolio, Ddorico, Csus(b9), Ddorico, Dbsus(b9), and Bdorico(maj7). The time signatures are 3/16, 4/16, 5/16, 6/16, 7/16, 9/16, and 4/16. The score includes a triplet in measure 24 and a double bar line at the end.

Fig. 127 – Tema do Cantos V

6.6 Cantos VI

O processo composicional do Cantos VI, assim como no Cantos III e no Cantos V, apresenta algumas peculiaridades no seu desenvolvimento harmônico e melódico em função da não padronização da métrica poética dos versos. Contudo, mantém-se a mesma adequação dos elementos lítero-musicais para definição da estrutura polirrítmica, como nos Cantos anteriores.

6.6.1 Métrica poética

Neste Cantos, o autor narra o encontro do guerreiro com o pai. É a primeira vez que o autor apresenta o pai, exatamente como descrito pelo filho durante o seu canto de morte: *cego e quebrado* (I Juca Pirama, Cantos IV, linha 159). O pai pergunta o motivo da demora do jovem, já que “não era nado o sol, quando partiste, e frouxo o seu calor já sinto agora!” (linhas 248-249). Este trecho demonstra que, devido à cegueira, o velho tupi se orienta pelo calor do sol. O jovem responde que havia se perdido nas matas desconhecidas e insiste para que partam prontamente. O velho pai percebe o estado alterado do filho e desconfia que algo grave possa ter acontecido. Ao tocar o filho, o velho índio reconhece as tintas e os ornamentos usados em rituais de sacrifício. Nos versos 276-280, o velho tenta rejeitar a “visão” levando as mãos aos olhos. A decepção que parece iminente faz com que ele tema enxergar a verdade com os próprios olhos. A partir do verso 291, o pai prossegue o interrogatório, buscando justificativa para o fato de o filho ainda estar vivo. O jovem guerreiro confessa que índios Timbiras haviam libertado-o após saberem da existência de seu pai, que do filho muito dependia. Ao fim do Cantos, o velho tupi pede para que partam *na direção do acaso* (linha 304), o que vem a ser a aldeia Timbira.

O autor não se prende a rimas e estrofes, mas mantém, ainda que de forma irregular, versos decassílabos, como no Cantos III e no Cantos V. Os versos

possuem células métricas irregulares, caracterizados pela pouca musicalidade na leitura, contribuindo para manter a atenção do leitor na trama central do Cantos. Vejamos a seguir a apresentação do Cantos VI com a escansão dos versos e a representação do esquema rítmico e da célula métrica:

Fi- lho **meu**, on- de es- **tás?**

1 2 3 4 5 6

E.R. 6(3-6)

C.M. (3)

Ao **vos-** so **la-** (do;)

1 2 3 4

E.R. 4(2-4)

C.M. (2)

A- **qui** vos **tra-** go pro- vi- **sões**; to- **mai-** (as),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10)

C.M. (2,4,2)

As **vos-** sas **for-** ças res- tau- **rai** per- **di-** (das),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10)

C.M. (2,4,2)

E a ca- **mi**- nho, e **já**!

1 2 3 4 5

E.R. 5(3-5)

C.M. (2)

Tar- das- te **mui**- (to!)

1 2 3 4

E.R. 4(1-4)

C.M. (3)

Não **e**- ra **na**- do o **sol**, quan- do par- **tis**- (te,)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10)

C.M. (2,2,4)

E frou- xo o seu ca- **lor** já **sin**- to a- **go**- (ra!)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

Sim de- mo- **rei**- me a di- va- **gar** sem **ru**- (mo),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-8-10)

C.M. (3,4,2)

Per- **di**- me **nes**- tas **ma**- tas in- trin- **ca**- (das),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10)

C.M. (2,2,4)

Re- avi- **ei-** me e tor- **nei**; mas **ur-** ge o **tem-** (po);

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

Con- **vém** par- **tir**, e **já!**

1 2 3 4 5 6

E.R. 6(2-4-6) C.M. (2,2)

Que **no-** vos **ma-** (les)

1 2 3 4

E.R. 4(2-4) C.M. (2)

Nos **res-** ta de so- **frer?** - que **no-** vas **do-** (res),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

Que ou- tro **fa-** do pi- **or** Tu- **pã** nos **guar-** (da)?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

As **se-** tas da a- fli- **ção** já **se es-** go- **ta-** (ram),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

Nem **pa-** ra no- vo **gol-** pe es- **pa-** ço in- **tac-** (to)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

Em **nos-** sos **cor-** pos **res-** (ta).

1 2 3 4 5 6

E.R. 6(2-4-6)

C.M. (2,2)

Mas tu **tre-** (mes)!

1 2 3

E.R. 3(1-3)

C.M. (2)

Tal- **vez** do a- **fã** da **ca-** (ça)....

1 2 3 4 5 6

E.R. 6(2-4-6)

C.M. (2,2)

Oh **fi-** lho **ca-** (ro)!

1 2 3 4

E.R. 4(2-4)

C.M. (2)

Um **quê** mis- te- ri- **o-** so a- **qui** me **fa-** (la),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

A- **qui** no co- ra- **ção**; pie- **do-** sa **frau-** (de)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10)

C.M. (4,2,2)

Se- **rá** por **cer-** to, que não **men-** tes **nun-** (ca)!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10)

C.M. (2,4,2)

Não co- **nhe-** ces te- **mor**, e a- **go-** ra **te-** (mes)?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10)

C.M. (3,2,2)

Vê- jo e **sei:** é Tu- **pã** que nos a- **fli-** (ge),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M. (2,3,4)

E **con-** tra o seu que- **rer** não **va-** lem **brios.**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

Par- **ta-** (mos)!...

1 2

E.R. 2(2) C.M. (1)

E com mão **tre-** mu- la, in- **cer-** (ta)

1 2 3 4 5 6 7 8

E.R. 8(4-8) C.M. (4)

Pro- **cu-** ra o **fi-** lho, ta- te- **an-** do as **tre-** (vas)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M. (2,4,2)

Da **su-** a **noi-** te **lú-** gu- bre e me- **do-** (nhá).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M. (2,2,4)

Sen- tin- do o **a-** cre o- **dor** das **fres-** cas **tin-** (tas),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-8-10) C.M. (2,2,2)

U- ma i- **dei-** a fa- **tal** o- co- **rreu-** lhe à **men-** (te)..

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

E.R. 11(3-6-9-11) C.M. (3,3,2)

Do **fi-** lho os **mem-** bros **ge-** li- dos a- **pal-** (pa),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M. (2,2,4)

E a do- lo- **ro-** sa ma- ci- **ez** das **plu-** (mas)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-8-10) C.M. (3,4,2)

Co- **nhe**- ce es- tre- me- **cen**- do: **fo**- ge, **vol**- (ta),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

En- **con**- tra sob as **mãos** o **du**- ro **crâ**- (nio),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M. (2,4,2)

Des- **pi**- do en- **tão** do na- tu- **ral** or- **na**- (to)!...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M. (2,4,2)

Re- **cu**- a a **fli**- to e **pá**- vi- do, co- **brin**- (do)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M. (2,2,4)

Às mãos **am**- bas os **o**- lhos **ful**- mi- **na**- (dos),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

Co- mo que **te-** me a- **in-** da o tris- te **ve-** (lho)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-6-10) C.M. (3,2,4)

De **ver,** não mais cru- **el,** po- **rém** mais **cla-** (ra),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

Da- que- le e- **xí-** cio **gran-** de a i- **ma-** gem **vi-** (va)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-8-10) C.M. (2,2,2)

An- te os **o-** lhos do **cor-** po a- fi- gu- **ra-** (da).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M. (2,3,4)

Não **e-** ra que a ver- **da-** de **co-** nhe- **ce-** (sse)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

In- **tei-** ra e tão cru- **el** qual **ti-** nha **si-** (do);

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

Mas que fu- **nes-** to a- **zar** co- **rre-** ra o **fi-** (lho),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-8-10) C.M. (2,2,2)

E- le o **via**; e- le o **ti-** nha a- **li** pre- **sen-** (te);

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

E e- ra de re- pe- **tir-** se a **ca-** da ins- **tan-** (te).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-6-8-10) C.M. (5,2,2)

A **dor** pas- **sa-** da, a pre- vi- **são** fu- **tu-** (ra)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M. (2,4,2)

E o pre- **sen-** te tão **ne-** gro, a- **li** os **ti-** (nha);

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M. (3,2,2)

A- **li** no co- ra- **ção** se **con-** cen- **tra-** (va),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M. (4,2,2)

E- ra num **pon-** to **só**, mas e- ra a **mor-** (te)!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-6-10) C.M. (3,2,4)

Tu pri- sio- **nei-** ro, **tu**?

1 2 3 4 5 6

E.R. 6(1-4-6) C.M. (5,2)

Vós o dis- **ses-** (tes).

1 2 3 4

E.R. 4(1-4) C.M. (3)

Dos **in-** (dios)?

1 2

E.R. 2(2) C.M. (1)

Sim.

1

E.R. 1(1) C.M. (1)

De **que** na- **ção**?

1 2 3 4

E.R. 4(2-4) C.M. (2)

im- **bi-** (ras).

1 2

E.R. 2(2)

C.M. (1)

E a mu- çu- **ra-** na fu- ne- **ral** rom- **pes-** (te),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-8-10)

C.M. (3,4,2)

Dos **fal-** sos ma- ni- **tôs** que- **bras-** te a ma- **ça...**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

E.R. 11(2-6-8-11)

C.M. (4,2,3)

Na- da **fiz...** a- **qui** es- **tou.**

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(1-3-5-7)

C.M. (2,2,2)

Na- da!

1

E.R. 1(1)

C.M. (1)

E- mu- **de-** (cem);

1 2 3

E.R. 3(3)

C.M. (1)

Cur- to ins- **tan-** te de- **pois** pros- se- gue o **vê-** (lho):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M. (2,3,4)

Tu **és** va- **len-** te, bem o **sei**; con- **fes-** (sa),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M. (2,4,2)

Fi- **zes-** te-o, **cer-** to, ou já não **fo-** ras **vi-** (vo)!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M. (2,4,2)

Na- da fiz; mas sou- **be-** ram **da e-** xis- **tên-** (cia)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-6-8-10) C.M. (5,2,2)

De um **po-** bre **ve-** lho, que em **mim** só vi- **via**....

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-7-10) C.M. (2,3,3)

E de- **pois**?...

1 2 3

E.R. 3(3) C.M. (1)

Eis- me a- **qui**.

1 2 3

E.R. 3(1-3)

C.M. (2)

Fi- ca es- sa **ta-** (ba)?

1 2 3 4

E.R. 4(1-4)

C.M. (3)

Na di- re- **ção** do **sol**, quan- do trans- **mon-** (ta).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-10)

C.M. (2,4,2)

Lon- (ge)?

1

E.R. 1(1)

C.M. (2,4,2)

Não **mui-** (to).

1 2

E.R. 2(2)

C.M. (1)

Tens ra- **zão**: par- **ta-** (mos).

1 2 3 4 5

E.R. 5(1-3-5)

C.M. (2,2)

E que- **reis** (ir)?...

1 2 3

E.R. 3(3)

C.M. (1)

Na di- re- **ção** do a- **ca**- (so).

1 2 3 4 5 6

E.R. 6(4-6)

C.M. (2)

Assim como Cantos III e V, todos os versos possuem um esquema rítmico e célula métrica próprios. Embora existam semelhanças, os versos foram analisados individualmente sem nenhuma relação com a estrofe ou outros versos. Os esquemas rítmicos e as células métricas tiveram muita variação de valores, como apresentado na escansão acima. O processo de elaboração da estrutura polirrítmica para definição do ritmo harmônico e número de acordes será criado a partir destes valores.

6.6.2 Estrutura polirrítmica

Devido a grande diferença nos valores encontrados para o esquema rítmico e células métricas do Cantos VI, optou-se pela subcategoria Derivações Rítmicas I (leituras) para adequação da metrificação, a mesma adotada para o Cantos III e V.

Após análise dos resultados encontrados na metrificação do Cantos VI, optou-se por trabalhar com os valores das Células Métricas (C.M.) dos versos para definição da estrutura serial, seguindo o mesmo processo adotado para o

Cantos III e V. A seguir, a seqüência de C.M. de cada verso e a estrutura serial, derivação rítmica, a partir dos valores das C.M.:

(3) – (2) – (2,4,2) – (2,4,2) – (2) – (3) – (2,2,4) – (4,2,2) – (3,4,2)
 (2,2,4) – (3,2,2) – (2,2) – (2) – (4,2,2) – (3,2,2) – (4,2,2) – (4,2,2) – (2,2)
 (2) – (2,2) – (2) – (4,2,2) – (4,2,2) – (2,4,2) – (3,2,2) – (2,3,4) – (4,2,2)
 (1) – (4) – (2,4,2) – (2,2,4) – (2,2,2) – (3,3,2) – (2,2,4) – (3,4,2) – (4,2,2)
 (2,4,2) – (2,4,2) – (2,2,4) – (3,2,2) – (3,2,4) – (4,2,2) – (2,2,2) – (2,3,4)
 (4,2,2) – (4,2,2) – (2,2,2) – (3,2,2) – (5,2,2) – (2,4,2) – (3,2,2) – (4,2,2)
 (3,2,4) – (5,2) – (3) – (1) – (1) – (2) – (1) – (3,4,2)
 (4,2,3) – (2,2,2) – (1) – (1) – (2,3,4) – (2,4,2) – (2,4,2) – (5,2,2)
 (2,3,3) – (1) – (2) – (3) – (2,4,2) – (1) – (2,2) – (1) – (2)

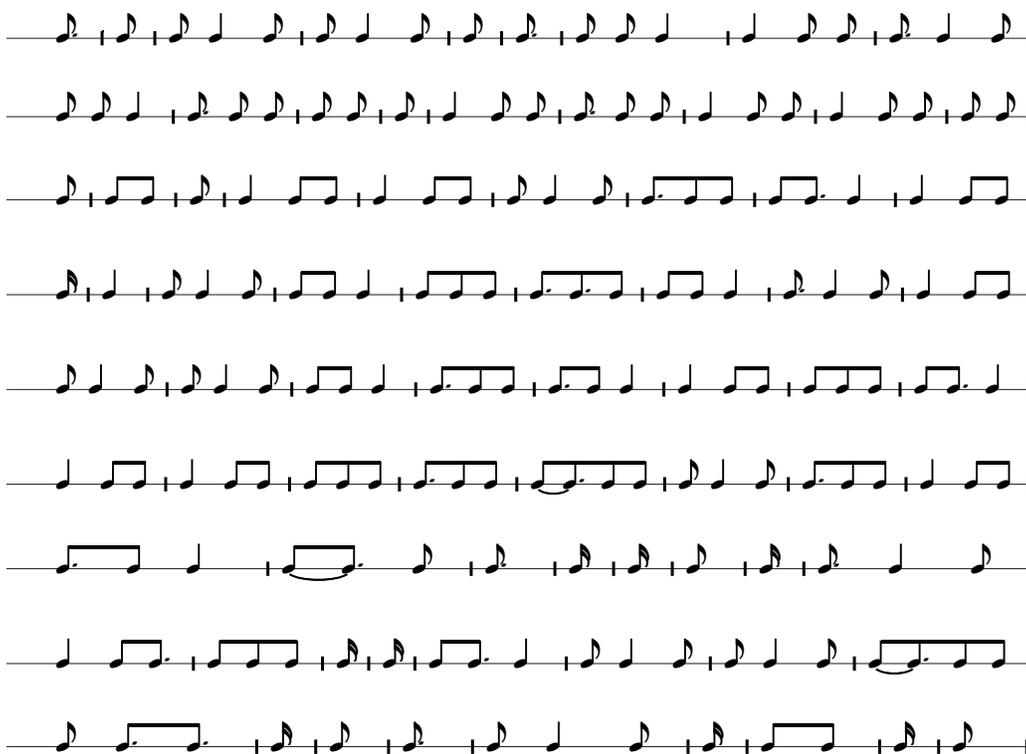


Fig. 128 – Derivação rítmica encontrada a partir dos valores das C.M. de cada verso

A polimetria que melhor se contextualiza à metrificação do poema é a segunda: série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

Os versos do Cantos VI são quase todos decassílabos. Desta forma, optou-se em adotar um compasso polimétrico 10/16 (10 por 16) em ostinato, que irá se opor à estrutura serial encontrada a partir dos valores das C.M. A rítmica do ostinato foi construída com os valores proporcionais a [2] e [4]. Vejamos a seguir a estrutura serial oposta ao compasso polimétrico em ostinato:

(3) (2) (2,4,2) (2,4,2)
 10/16 10/16

Fig. 129 - Série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

A sobreposição da série sobre ostinato polimétrico gera um deslocamento rítmico da Série em relação ao pulso do ostinato. Para o Cantos VI, assim como para o Cantos V, optou-se em assumir como estrutura polirrítmica do Cantos apenas a sobreposição da série sobre o ostinato. A compensação da defasagem do deslocamento da série sobre o ostinato para o Cantos VI ocorreu sob as três últimas células métricas da derivação (2,2) – (1) – (2), onde foi adotado um compasso 11/16 (2,2,2,5), compensando a diferença.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff features a series of rhythmic patterns grouped by brackets with labels: (3), (2), (2,4,2), and (2,4,2). Below the first two groups, the time signature 10/16 is indicated. Dashed arrows point to the right from the end of the first and second groups. The subsequent staves continue the rhythmic sequence with various note values and rests. The final staff includes a bracketed group of notes with labels (2,2), (1), and (2) above it, and the time signature 11/16 below it.

Fig. 130 – Adequação da série sobre ostinato, compensado com o último compasso 11/16.

A adequação da série sobre o ostinato permite a localização dos pontos de encontros para definição do número de acordes.

6.6.3 Número de acordes

O número de acordes na progressão está associado à quantidade de pontos de encontro entre as células que compõem a série e o ostinato. Para o Cantos VI, optou-se por corresponder ao número de acordes apenas os pontos de encontro que se localizavam no início da célula métrica, e não mais a todos os pontos. Foram identificados um total de 31 (trinta e um) pontos de encontro, correspondendo ao total de 31 acordes na progressão:



Fig. 131 – Pontos de encontro

6.6.4 Centro modal e contorno harmônico

Definimos o modo Lídio como o centro modal do Cantos V. Para o autor desta pesquisa, a qualidade emocional deste modo é caracterizada pelos adjetivos ‘observador’, ‘atento’, ‘eminência de combate’.

O modo Lídio origina-se no quarto grau da escala maior tendo na sua estrutura uma escala maior com sétima maior, e as extensões nona maior (9), décima primeira aumentada (#11) e décima terceira maior (13). Este acorde pode ser encontrado nas composições *Inner Urge*, *Afro Centric* e *Gazelle* do saxofonista Joe Henderson; *Brite Piece* do saxofonista David Liebman; e *Teru* do saxofonista Wayne Shorter.

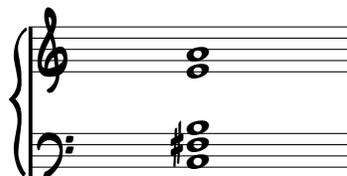


Fig. 132 – Estrutura do modo Lídio

6.6.5 Progressão harmônica

Devido ao grande número de acordes, optou-se por dividir a progressão em três partes, A-B-A', sendo que a parte A contém 10 acordes, a parte B contém 10 acordes e a parte A' contém 11 acordes, completando o total de 31 acordes. O centro modal da parte A é Lídio, na tonalidade Si bemol; o centro modal da parte B é Lídio(b7) na tonalidade de F; e o centro modal da parte A' é Lídio, na tonalidade de Si bemol.

	Si bemol Lídio		Fá Lídio(b7)		Si bemol Lídio	
	Parte A		Parte B		Parte A'	

Os acordes de cada parte foram construídos a partir do desenvolvimento melódico da linha do baixo e do contraste entre modos claros e escuros.

A linha do baixo compreende as notas do modo referente à cada parte da progressão.

Parte A - Si bemol Lídio



Parte B - Fá Lídio(b7)



Parte A' - Si bemol Lídio



The image shows three musical staves in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The first staff, labeled 'Parte A - Si bemol Lídio', contains the notes Bb, C, D, E, F, G, Ab, A, Bb. The second staff, labeled 'Parte B - Fá Lídio(b7)', contains the notes F, G, Ab, Bb, C, D, E, F. The third staff, labeled 'Parte A' - Si bemol Lídio', contains the notes Bb, C, D, E, F, G, Ab, A, Bb.

Fig. 133 – Linha melódica do baixo – parte A, B e A'

A partir da linha do baixo, foram construídos os acordes baseados no conceito claro/escuro. A partir da linearidade do diálogo entre pai e filho presente no Cantos VI, decidiu-se pelo seguinte contorno melódico para as partes A, B e A':

Parte A



Parte B



The image shows two musical staves in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The first staff, labeled 'Parte A', contains the notes Bb, C, D, E, F, G, Ab, A, Bb. Below the staff are seven chord diagrams, each consisting of two horizontal lines representing the strings. The second staff, labeled 'Parte B', contains the notes F, G, Ab, Bb, C, D, E, F. Below the staff are seven chord diagrams, each consisting of two horizontal lines representing the strings.

Parte A'



Fig. 134 – Contorno harmônico das partes A, B e A' do Cantos VI baseado no conceito claro/escuro

Logo, baseado no conceito claro/escuro, construiu-se a seguinte progressão harmônica:

Parte A



Parte B



Parte A'



Fig. 135 – Progressão harmônica

O desenvolvimento da composição prossegue com a definição das fórmulas de compasso e do ritmo harmônico através da distribuição dos acordes sobre os pontos de encontros.

6.6.6 Fórmula de compasso

Foi estipulado que a fórmula de compasso para o Cantos seguiria as C.M. dos versos. Dessa forma, as duas linhas resultantes da sobreposição da estrutura serial ao ostinato serão regidas por apenas uma estrutura de compasso, onde o deslocamento estará presente na notação do ostinato. Vejamos a seguir as fórmulas de compasso para a estrutura serial, derivação rítmica, do Cantos:

The image displays ten staves of musical notation. Each staff starts with a time signature, followed by a series of notes and rests. The time signatures are: 3/16, 8/16, 2/16, 1/16, 9/16, 8/16, 9/16, 1/16, 1/6, and 8/16. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Vertical bar lines separate the measures. The notation is a rhythmic formula for serial structure.

Fig. 136 – Fórmula de compasso para a estrutura serial



Fig. 138 – Esboço da composição

6.6.7 Tema - Cantos VI

Foi desenvolvido o tema a partir do esboço da composição.

Bb Lídio A Frigio

E Eólio(b5) C Dórico D Frigio A Mixo(b9) Bb Lídio

A Frigio

E Eólio(b5) C Sus4

F Mixo(b9) B Dorico Eb Lídio A sus4

G Frigio

44 D Eólio Eb Frigio C sus4

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a 16-measure format, with various time signatures and key signatures indicated by the chord labels above the staves.

System 1: D Eólio(b5) | A Mixo(b9) | Bb Lídio

System 2: 56 | A Frígio | E Eólio(b5) | C Dórico

System 3: D Frígio | A Mixo(b9) | Bb Lídio | A Frígio

System 4: E Eólio(b5) | C Dórico | D Sus

Fig. 139 – Tema desenvolvido a partir do esboço da composição

6.7 Cantos VII

Após análises e experimentações, o processo composicional prossegue com a definição de outro modo polimétrico³³, denominado Oposições Métricas I, para adequação dos elementos do poema à estrutura polirrítmica.

6.7.1 Métrica poética

Neste Cantos, o autor apresenta um confronto em forma de diálogo entre o velho pai e o chefe dos Timbiras. O velho índio Tupi inicia o diálogo reconhecendo que a libertação do filho havia sido um ato de cortesia de grande generosidade por parte da tribo inimiga, mas que a tradição deveria ser mantida. Assim, o velho Tupi entrega o filho ao Timbiras e exige que o ritual de morte seja cumprido. O chefe dos Timbiras retruca e nega o pedido dizendo que a razão para libertação do guerreiro Tupi deve-se a sua covardia diante dos Timbiras, uma vez que ele “chorou de cobarde” (I Juca Pirama, Cantos VII, linha 341) durante o seu canto de morte. Após o discurso, cheio de emoção por parte do Timbira, o autor descreve no último parágrafo do Cantos a transformação interna que se passa com o velho Tupi, e prepara o leitor para a furiosa reação do velho pai contra o seu único filho.

O autor não se prende a rimas e estrofes, mas mantém versos heptassílabos (7 versos). Os versos possuem células métricas irregulares, de pouca musicalidade, contribuindo para manter a atenção do leitor na trama central do Cantos. Vejamos a seguir a apresentação do Cantos VII com a escansão dos versos e a representação do esquema rítmico e da célula métrica:

³³ O termo *modo polimétrico* é utilizado por Rodrigues (RODRIGUES, Indionei Carneiro. **O gesto pensante**: a proposta de educação rítmica de José Eduardo Gramani. 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2001) para indicar as espécies de elaboração aritmética utilizadas por Gramani para confecção dos seus estudos rítmicos.

Por a- **mor** de um **tris-** te **vê-** (lho),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Que ao **ter-** mo fa-**tal** já **che-** (ga),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-5-7) C.M. (3,2)

Vós, guer- **rei-** ros, **con-** ce- **dês-** (tes)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

A **vi-** da a **um** pri- sio- **nei-** (ro).

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

A- **ção** tão **no-** bre vos **hon-** (ra),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Nem tão **al-** ta **cor-** te- **si-** (a)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Vi **eu** ja- **mais** pra- ti- **ca-** (da)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

En- **tre os** Tu- **pis,** - e mas **fo-** (ram)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Se- **nho-** res em **gen-** ti- **lê-** (za).

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-5-7) C.M. (3,2)

"Eu po- **rém** nun- **ca** ven- **ci-** (do),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Nem **nos** com- **ba-** tes por **ar-** (mas),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Nem **por** no- **bre-** za nos **a-** (tos);

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

A- qui **ve-** nho, e o **fi-** lho **tra-** (go).

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Vós o di- **zeis** pri- sio- **nei-** (ro),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(1-4-7) C.M. (3,3)

Se- ja as- **sim** co- **mo** di- **ze-** (is);

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Man- **dai** vir a **lê-** nha, o **fo-** (go),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-5-7) C.M. (3,2)

A ma- **ça** do **sa-** cri- **fí-** (cio)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

E a **mu-** çu- **ra-** na li- **gei-** (ra):

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Em **tu-** do o **ri-** to se **cum-** (pra)!

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

E **quan-** do eu **for** só na **ter-** (ra),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Cer- **to a-** cha- **rei** en- tre os **vos-** (sos),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Que **tão** gen- **tis** se re- **ve-** (lam),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Al- **guém** que meus **pás-** sos **gui-** (e);

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-5-7) C.M. (3,2)

Al- **guém**, que **ven-** do o meu **pei-** (to)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Co- **ber-** to de **ci-** ca- **tri-** (zes),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-5-7) C.M. (2,2)

To- **man-** do a **vez** de meu **fi-** (lho),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

De há- **ver-** me **por** se u- **fa-** (ne)!"

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Mas o **che-** fe **dos** Tim- **bi-** (ras),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Os so- **bro-** lhos **em-** crês- **pan-** (do),

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Ao **ve-** lho Tu- **pi** guer- **rei-** (ro)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-5-7) C.M. (3,2)

Res- **pon-** de com **tor-** vo a- **cen-** (to):

1 2 3 4 5 6 7

E.R 7(2-5-7) C.M. (3,2)

Na- da fa- **rei** do que **di-** (zes):

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(1-4-7) C.M. (3,3)

É teu **fi-** lho im- **be-** le e **fra-** (co!)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(3-5-7) C.M. (2,2)

A- **vil-** ta- **ria** o tri- **un-** (fo)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Da **mais** guer- **rei-** ra das **tri-** (bos)

1 2 3 4 5 6 7

E.R 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Der- ra- **mar** seu ig- **nó-** bil **san-** (gue:)

1 2 3 4 5 6 7

E.R 7(3-5-7) C.M. (2,2)

E- le cho- **rou** de co- **bar-** (de;)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(1-4-7) C.M. (3,3)

Nós **ou-** tros, **for-** tes Tim- **bi-** (ras,)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Só de he- **róis** fa- **ze-** mos **pas-** (to.)

1 2 3 4 5 6 7

E.R 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Do **ve-** lho Tu- **pi** guer- **rei-** (ro)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-5-7) C.M. (3,2)

A **sur-** da **voz** na gar- **gan-** (ta)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Faz ou- **vir** uns **sons** con- **fu-** (sos,)

1 2 3 4 5 6 7

E.R 7(3-5-7) C.M. (2,2)

Co- **mo os** ru- **gi-** dos de um **ti-** (gre,)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Que **pou-** co a **pou-** co se a- **ssa-** (nha!)

1 2 3 4 5 6 7

E.R. 7(2-4-7) C.M. (2,3)

Assim como no Cantos III, V e VI, todos os versos do Cantos VII possuem célula métrica próprios. Contudo, observou-se que as C.M. de todos os versos do Cantos VII podem ser resumidos em quatro grupos:

C.M. (2,2) C.M. (3,2) C.M. (2,3) C.M. (3,3)

O versos do Cantos VII possuem sete sílabas poéticas com apenas quatro disposições para as sílabas tônicas, gerando os quatro grupos de C.M. demonstrados acima. A partir desta constatação, o processo de elaboração da estrutura polirrítmica para definição do ritmo harmônico e número de acordes seguiu outro procedimento. Optou-se não mais pelas Séries, mas pelo modo polimétrico 'Oposições Métricas I' como a estrutura polirrítmica a ser utilizada no processo composicional do tema.

6.7.2 Estrutura rítmica

De acordo com a metrifcação do Cantos VII, optou-se pela subcategoria Derivações Rítmicas II (combinatórias) para adequação dos valores das células métricas encontrados nos versos.

O grupo que compõe a subdivisão da subcategoria Derivações Rítmicas II (combinatórias), definido como 'Derivações rítmicas em combinatórias opostas a um ostinato rítmico em compasso polimétrico' é a polimetria que melhor se adequa à métrica poética do Cantos VII. O autor deste trabalho interpretou cada uma das quatros células métricas (C.M.) encontradas nos versos como células rítmicas (C.R.):

C.M. (2,2)	-	C.R. 
C.M. (3,2)	-	C.R. 
C.M. (2,3)	-	C.R. 
C.M. (3,3)	-	C.R. 

A combinação das C.M. (2,2) + (3,3) e (2,3) + (3,2) formam duas estruturas de valores iguais a 10. Quando interpretados como C.R., encontramos duas derivações rítmicas de compasso 10/16:



Fig. 140 – derivação rítmica para as C.M. (2,2) e (3,3)



Fig. 141 – derivação rítmica para as C.M. (2,3) e (3,2)

As duas derivações rítmicas foram sobrepostas a um compasso 7/16 em ostinato, que por sua vez foi originado a partir da quantidade de sílabas

poéticas dos versos que compõem o Cantos VII. A sobreposição das derivações rítmicas ao compasso em ostinato gera um deslocamento em relação ao pulso do ostinato. Para o Cantos VII, decidiu-se repetir as duas derivações rítmicas até o encontro da primeira derivação com o primeiro pulso do compasso em ostinato, gerando um total de 14 repetições:

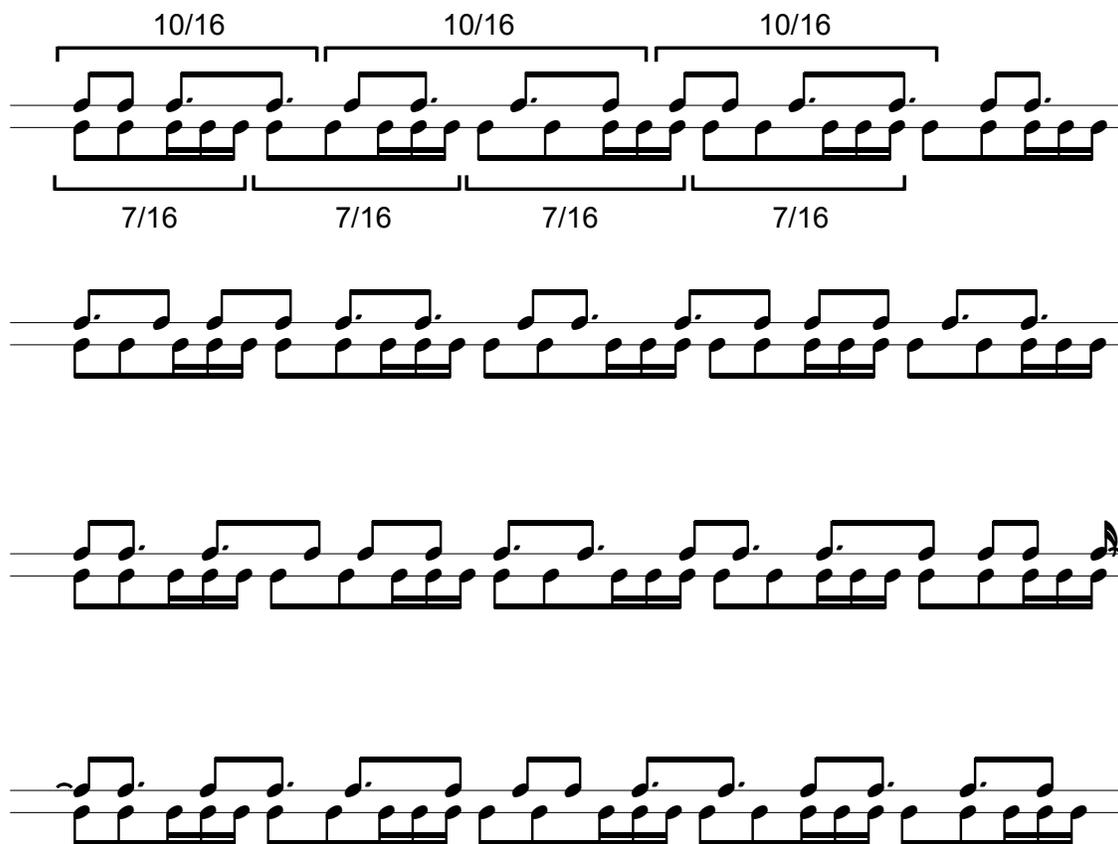


Fig. 142 – sobreposição das derivações rítmicas em 10/16 ao compasso 7/16 em ostinato

O processo composicional segue para definição da fórmula de compasso e número de acordes.

6.7.3 Fórmula de compasso e número de acordes

Para o Cantos VII, optou-se por um outro procedimento para definição da fórmula de compasso e número de acordes. Após várias observações e experimentações, decidiu-se que a fórmula de compasso corresponderia ao agrupamento das duas derivações, resultando em um compasso 5/4:

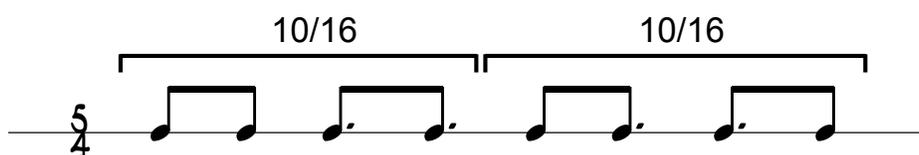


Fig. 143 – compasso 5/4 para duas derivações rítmicas

Logo, a adequação das duas derivações rítmicas e do ostinato à fórmula de compasso 5/4 apresenta a seguinte estrutura:

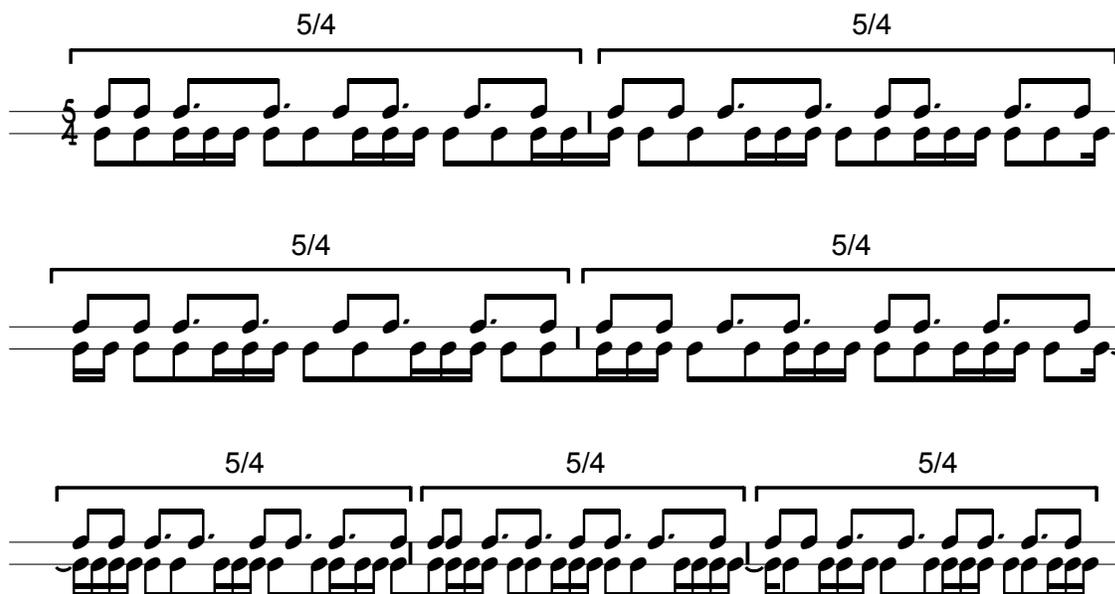


Fig. 144 – adequação da derivação rítmica ao compasso 5/4

Decidiu-se que os acordes seriam localizados nos pontos de encontros existentes somente no primeiro pulso de cada compasso. A partir deste procedimento, foram encontrados um total de cinco pontos de encontros, correspondendo ao total de cinco acordes para o tema do Cantos VII:



Fig. 145 – pontos de encontro

A partir da definição da fórmula de compasso e do número de acordes, o processo composicional seguiu para o desenvolvimento da progressão harmônica.

6.7.4 Centro modal

Definimos o modo Eólio como o centro modal que melhor representa a trama do Cantos VII.

6.7.5 Progressão harmônica

Foi construída uma linha melódica para o baixo com cinco notas para definição dos acordes da progressão. Com a prévia definição do modo, construiu-se uma linha para o baixo no modo Eólio, tonalidade de Fá:

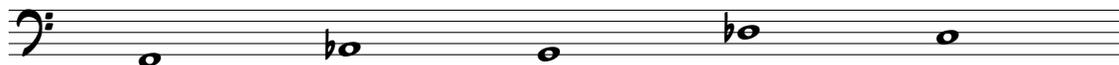


Fig. 146 – linha de baixo

A partir da linha do baixo, decidiu-se por um contorno harmônico baseado no conceito claro/escuro entre os acordes, este por sua vez baseado no desenrolar do diálogo presente no texto do Cantos:



Fig. 147 – contorno harmônico

A progressão harmônica foi construída respeitando o contorno harmônico, privilegiando o modo Eólio para a construção dos acordes:

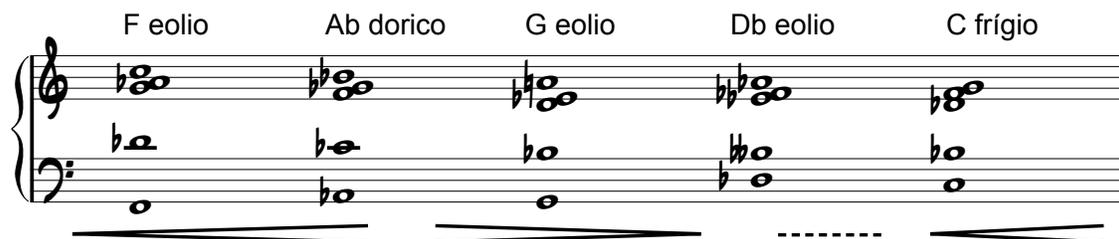


Fig. 148 – progressão harmônica

Logo, a localização dos acordes sobre a estrutura polirrítmica resulta no esboço da composição, última etapa antes do desenvolvimento do tema:

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of chords and a rhythmic pattern. Each system is labeled with a mode and a scale:

- System 1:** Labeled "F eolio" and "Ab dorico". The first measure is in F major (one flat) and the second measure is in A-flat major (two flats).
- System 2:** Labeled "G eolio" and "Db eolio". The first measure is in G major (no sharps or flats) and the second measure is in D-flat major (three flats).
- System 3:** Labeled "C frigio". The first measure is in C major (no sharps or flats).

The score is written in 5/4 time. The right hand plays a melodic line of eighth notes, and the left hand plays a complex rhythmic pattern of eighth notes. The key signature changes from one flat to two flats, then to three flats, and finally to no sharps or flats.

Fig. 149 – esboço da composição

6.7.6 Tema - Cantos VII

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment, each consisting of a treble and bass staff. The first system is labeled 'F eolio' and 'Ab dorico'. The second system is labeled 'G eolio' and 'Db eolio'. The third system is unlabeled but continues the melodic and harmonic patterns. The fourth system is labeled 'C frigio'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, all set in a 5/4 time signature.

Fig. 150 – tema do Cantos VII

6.8 Cantos VIII

O processo composicional para o Cantos VIII se iguala ao do Cantos I no que diz respeito à adequação dos elementos lítero-musicais para definição da estrutura polirrítmica. O que difere é o processo de definição dos elementos harmônicos e melódicos que, como demonstrado no Cantos I, se adequam à estrutura polirrítmica definida a partir dos elementos lítero-musicais de cada Cantos.

6.8.1 Métrica poética

A metrificação adotada por Gonçalves Dias para o Cantos VIII segue o mesmo processo de construção adotada para o Cantos I. Todos os versos que compõem as três estrofes do Cantos VIII foram construídos a partir do mesmo esquema rítmico: E.R. 9(3-6-9). Vejamos a seguir a primeira estrofe do Cantos:

Tu cho- **ras**- te em pre- **sen**- ça da **mor** (te?)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

C.M. (3,3)

Na pre- **sen**- ça de es- **tra**- nhos cho- **ras** (te?)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

C.M. (3,3)

Não des- **cen**- de o co- **bar**- de do **for** (te;)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

C.M. (3,3)

Pois cho- **ras**- te, meu **fi**- lho não **és**!

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

C.M. (3,3)

Pos- sas **tu**, des- cen- **den**- te mal- **di** (to)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

C.M. (3,3)

De u- ma **tri**- bo de **no**- bres guer- **rei** (ros,)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

C.M. (3,3)

Im- plo- **ran**- do cru- **éis** fo- ras- **tei** (ros,)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

C.M. (3,3)

Se- res **pre**- sa de **vis** Ai- mo- **rés**.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

C.M. (3,3)

6.8.2 Estrutura rítmica

Para o Cantos VIII, optamos pela primeira frase da Série [3.2]:



Fig. 151 – 1ª. frase da série [3.2]

De acordo com a interpretação do autor, a C.M. (3.3) sugere uma célula geradora [3.2] para a série. O E.R. 9(3-6-9) sugere, em função da quantidade de sílabas tônicas, uma unidade de tempo ternária que irá se opor à série em forma de ostinato. O conceito de ternário e quaternário na estrutura rítmica serial está relacionado ao princípio de proporcionalidade. Como explicado anteriormente, a Série é obtida através de adições progressivas, sempre restritas aos valores que compõem a célula rítmica geradora. O número [3.2]→[3] indica a proporção de 3 para 2 sobre 3, que em termos de notação musical será representada, nesse caso, por uma colcheia pontuada (proporção 3), colcheia (proporção 2):



Fig. 152 – 1ª frase da série [3.2]→[3]

A estrutura polirrítmica do Cantos VIII foi derivada a partir da repetição da 1ª frase da série [3.2] sobreposta ao ostinato [3], encerrado o ciclo com o ponto de encontro entre a primeira nota da série e o ostinato, num total de 3 repetições da série.



Fig. 153 – série [3.2]→[3] como estrutura polirrítmica para o Cantos VIII

O processo composicional segue para definição do número de acordes da progressão.

6.8.3 Pontos de encontro e número de acordes

O número de acordes será obtido através da quantidade de pontos de encontro entre as notas da série e o ostinato, assim com no Cantos I:

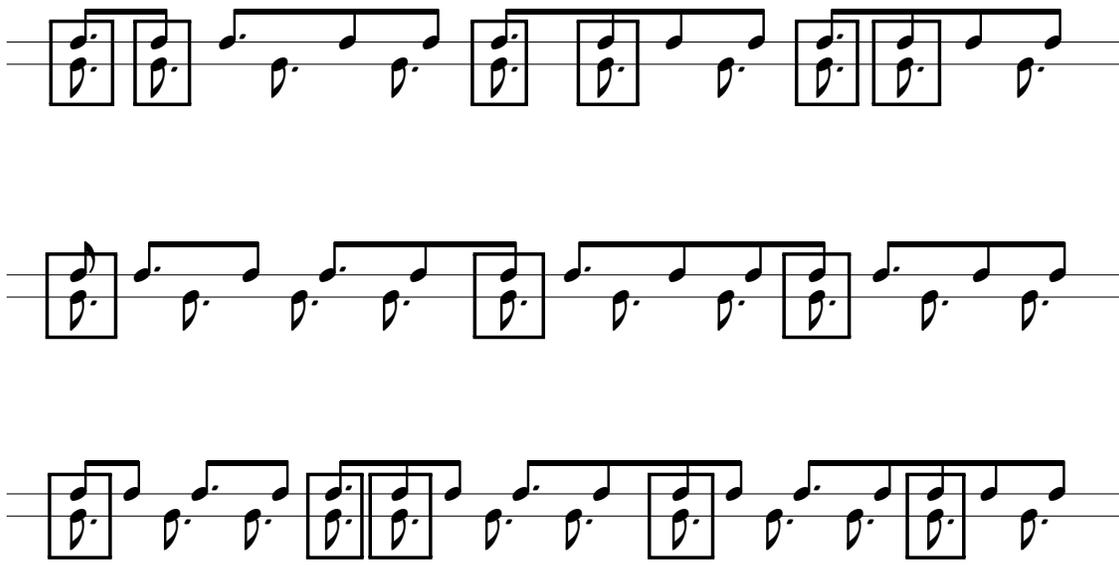


Fig. 154 – pontos de encontro

Para o Cantos VIII, foram identificados 14 pontos de encontro, resultando em 14 acordes para progressão. O processo composicional prossegue para definição da fórmula e número de compassos.

6.8.4 Fórmula de compassos e número de compassos

A definição da fórmula de compasso do Cantos VIII refere-se à contextualização musical da métrica poética através da associação entre a quantidade de sílabas fortes e a C.M., número de sílabas presentes entre cada sílaba forte. De acordo com esquema rítmico do poema, E.R. 9(3-6-9), contabiliza-se um total de três sílabas fortes presentes em cada estrofe, distantes entre si por três sílabas poéticas, o que caracteriza um ritmo ternário na locução. O ritmo ternário para as três sílabas fortes dentro de um mesmo verso foi interpretado pelo autor como sendo um compasso composto representado pela fórmula de compasso 9/16 (nove por dezesseis). A adequação da estrutura polirrítmica ao compasso composto 9/16 definirá o número de compassos para o tema do Cantos VIII:

The image displays a musical score for a piece in 9/8 time. The score is organized into systems, with measure numbers 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the start of each system. Each system consists of two staves. The notation features a complex rhythmic structure with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the 32nd measure.

Fig. 155 – adequação da estrutura polirrítmica ao compasso composto 9/8

O ciclo de repetições da série sobre o ostinato se encerra quando o primeiro pulso da série se sobrepõe ao primeiro tempo do compasso. Logo, a adequação da estrutura polirrítmica ao compasso composto 9/8 definiu um total de 32 compassos.

6.8.5 Ritmo harmônico

Os pontos de encontro dos pulsos das duas vozes são também referências para a definição exata do ritmo harmônico. Eles representam a proporcionalidade na distribuição e localização dos acordes na progressão.

Observou-se que a sobreposição da estrutura polirrítmica ao ostinato contém um número de pulsos igual a 32, exatamente o mesmo número de compassos encontrados com a adequação da estrutura polirrítmica ao compasso composto 9/8.



Fig. 156 – estrutura polirrítmica [3.2]→[3] com 32 pulsos para o ostinato

Dessa forma, podemos relacionar cada pulso a cada compasso, criando a proporção de 1 para 1. O ritmo harmônico e a distribuição dos acordes na passagem corresponderão proporcionalmente à disposição dos pontos de encontro entre a série e o ostinato sobre os pulsos, onde ficarão localizados os acordes. De acordo com a estrutura [3.2]→[3], os acordes ficarão localizados sobre os compassos 1, 2, 5, 6, 8, 9, 11, 15, 18, 21, 24, 25, 28, 31, exatamente a mesma localização para os pontos de encontros.

6.8.5 Centro modal

A trama central do Cantos VIII é o clímax de todo o poema. Trata-se do momento em que o pai, ao tomar conhecimento da real condição da libertação do filho, o renega e o amaldiçoa condenando-o à execração universal.

Definimos o modo Dórico (#4) como o centro modal que melhor representa a trama do oitavo movimento da suíte. Para o autor desta pesquisa, a qualidade emocional deste modo é caracterizada pelos adjetivos ‘umbral’, ‘sofrimento’, ‘lamentação’.

O modo Dórico (#4) corresponde ao acorde menor com sétima menor com o segundo e o sexto grau maiores e quarta aumentada, formado a partir do quarto grau da escala menor harmônica.

Para a clara interpretação da qualidade sonora deste modo, deve-se manter a quinta justa no *voicing* para que a quarta aumentada seja enfatizada. Contudo, caso seja omitida a quinta, o acorde soa como menor com quinta diminuta, segunda e sexta maiores, sendo usado como um possível substituto do modo Lócrio.

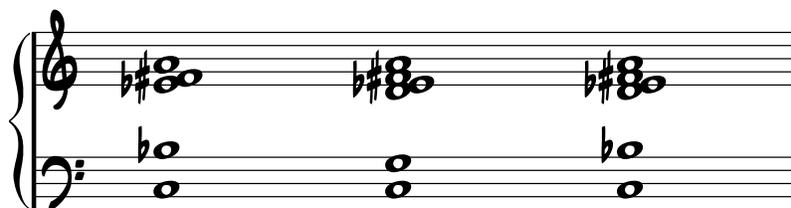


Fig. 157 – Diferentes *voicings* para um mesmo acorde do modo Dórico (#4)

6.8.6 Progressão harmônica

A progressão harmônica foi definida a partir da construção de uma melodia para a linha do baixo, procedimento adotado na maioria dos Cantos anteriores. A linha do baixo foi construída com 14 notas referentes aos 14 pontos de encontros que definiram o mesmo número de acordes. As 4 notas dentro da barra de repetição serão contabilizadas duas vezes, gerando um total de 8 notas, somadas às outras 6 notas, completando o total de 14 notas. As notas pertencem ao modo Dórico (#4), na tonalidade de Dó:



Fig. 158 – linha do baixo

Definiu-se que, em função da dramaticidade do Cantos, seria mantido o mesmo modo para todos os acordes, com apenas algumas alterações. O procedimento para definição dos *voicings* foi a construção de uma linha para a voz do soprano:



Fig. 159 – linha para voz do soprano

O ostinato construído com intervalo de segunda menor para a voz do soprano mantém o caráter dramático do Cantos:



Fig. 160 – Voz do soprano e linha do baixo

O procedimento para construção dos acordes é o preenchimento das vozes interiores, mantendo sempre o mesmo modo para todos:



Fig. 161 – progressão harmônica para o Cantos VIII

A progressão do Cantos VIII manteve todos os acordes no modo dórico. Após a definição da progressão harmônica, o processo composicional segue para o desenvolvimento do tema, a partir do esboço da composição.

C dor. (#4) F# dor. (maj7, #4)

5 A dórico Eb dor. (#4) C dor. (#4)

9 F# dor. (maj7, #4) A dórico

13 Eb dor. (#4)

17 C dor. (#4)

21 Eb dor. (#4) A dórico

25 F# dor. (maj7, #4) C dor. (#4)

29 F# dor. (maj7, #4)

Fig. 162 – esboço da composição

6.8.7 Tema – Cantos VIII

The musical score is written for piano in 16/9 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 17, 22, 27, and 30 marked at the beginning of their respective systems. Above the staves, specific modes and chords are indicated: C dor. (#4), F# dor. (maj7, #4), A dórico, Eb dor. (#4), and C dor. (#4). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and naturals).

Fig. 163 – Tema Cantos VIII

6.9 Cantos IX

O processo composicional do Cantos IX, assim como no Cantos III, Cantos V e Cantos VI, apresenta algumas peculiaridades no seu desenvolvimento harmônico e melódico em função da não padronização da métrica poética dos versos. Contudo, mantém-se a mesma adequação dos elementos lítero-musicais para definição da estrutura polirrítmica, como nos Cantos anteriores.

6.9.1 Métrica poética

O narrador retoma o discurso e descreve as ações que se desenrolam em seqüência à atitude do velho pai. Encerrada a maldição, ouvem-se os gritos do filho guerreiro, “Alarma! Alarma!”, gritos proferidos em lutas anteriores. O pai reconhece a voz do filho e percebe que a coragem está de volta ao guerreiro. É narrada a luta do jovem tupi com índios da tribo inimiga. O jovem índio luta como um herói; os Timbiras em combate são comparados a uma tempestade, e o ex-prisioneiro a um rochedo vivo diante da tempestade. A luta só acaba com a ordem do chefe dos Timbiras que reconhece o Tupi como um “guerreiro ilustre”. O guerreiro cai nos braços do pai, que reconhece o filho guerreiro e chora de orgulho. Nesse caso, o choro não desonra, pois é visto como choro de alegria.

Vejamos a seguir a apresentação do Cantos IX com a escansão dos versos e a representação do esquema rítmico e da célula métrica:

Is- to di- **zen-** do, o mi- se- **ran-** do **ve-** (lho)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-8-10)

C.M.(3,4,2)

A **quem** Tu- **pã** ta- ma- nha **dor**, tal **fa-** (do)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M.(2,4,2)

Já nos con- **fins** da **vi-** da re- ser- **va-** (ra),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-6-10) C.M.(3,2,4)

Vai com **trê-** mu- lo **pé**, com as mãos já **fri-** (as)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M.(2,3,4)

Da **su-** a noi- te es- **cu-** ra as **den-** sas **tre-** (vas)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

Pal- **pan-** do. — A- **lar-** ma! A- **lar-** ma! — O ve- lho **pá-** (ra)!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M.(2,2,4)

O **gri-** to que es- cu- **tou** é **voz** do **fi-** (lho),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

Voz de **guer-** ra que ou- **viu** já **tan-** tas **ve-** (zes)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

Nou- tra **qua-** dra me- **lho-** r. — A- **lar-** ma! A- **lar-** (ma)!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

Es- se mo- **men-** to só **va-** le a pa- **gar-** (lhe)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-7-10) C.M.(3,3,3)

Os **tão** com- **pri-** dos **tran-** ses, as an- **gús-** (tias),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M.(2,2,4)

Que o **frio** co- ra- **ção** lhe a- **tor-** men- **ta-** (ram)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(2-5-7-9) C.M.(3,2,2)

De guer- **rei-** ro e de **pai:** — va- **le, e** de **so-** (bra).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

E- le que em **tan-** ta **dor** se con- ti- **ve-** (ra),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-6-10) C.M.(3,2,4)

To- **ma-** do pe- lo **sú-** bi- **to** con- **tras-** (te),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

Dês- **faz-** se a- **go-** ra em **pran-** to co- pi- **o-** (so),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-6-10) C.M.(2,2,4)

Que o **e-** xau- **ri-** do co- ra- **ção** re- **mo-** (ça).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M.(2,4,2)

A **ta**- ba se al- bo- **ro**- ta, os **gol**- pes **dês**- (cem),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

Gri- tos, im- pre- ca- **ções** pro- **fun**- das **so**- (am),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-6-8-10) C.M.(5,2,2)

E- **ma**- ra- **nhá**- da a mul- ti- **dão** bra- **vé**- (já),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M.(2,4,2)

Re- **vol**- ve- se, e- no- **ve**- la- **se** con- **fu**- (sa),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

E mais re- **vol**- ta em **mor** fu- **ror** se a- **cen**- (de).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-8-10) C.M.(2,2,2)

E os **sons** dos **gol-** pes que in- ces- **san-** tes **fer-** (vem),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-4-8-10) C.M.(2,4,2)

Vo- zes, ge- **mi-** dos, es- ter- **tor** de **mor-** (te)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-8-10) C.M.(3,4,2)

Vão **lon-** ge pe- las **er-** mas ser- **ra-** (nias)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(2-6-9) C.M.(4,3)

Da hu- **ma-** na tem- pes- **ta-** de **pro-** pa- **gan-** (do)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

Quan- tas **va-** gas de **po-** vo en- fu- re- **ci-** (do)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M.(2,3,4)

Con- tra um ro- **che-** do **vi-** vo se que- **bra-** (vam).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-4-6-10) C.M.(3,2,4)

E- ra **e-** le, o Tu- **pi**; nem **fo-** ra **jus-** (to)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

Que a **fa-** ma dos Tu- **pis** — o **no-** me, a **gló-** (ria),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

A- tu- **ra-** do la- **bor** de **tan-** tos **a-** (nos),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

Der- ra- **dei-** ro bra- **são** da **ra-** ça ex- **tin-** (ta),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

De um **jac-** to e por **um** só se a- **ni-** qui- **la-** (sse).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-5-8-10) C.M.(3,3,2)

Bas- ta! Cla- ma o **che-** fe dos Tim- **bi-** (ras),

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(1-5-9) C.M.(4,4)

Bas- ta, guer- rei- ro i- **lus-** tre! As- **saz** lu- **tas-** (te),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-6-8-10) C.M.(5,2,2)

E **pa-** ra o sa- cri- **fi-** cio é **mis-** ter **for-** (ças).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

O guer- rei- ro pa- **rou**, ca- **iu** nos **bra-** (ços)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10) C.M.(3,2,2)

Do **ve-** lho pai, que o **cin-** ge **con-** tra o **pei-** (to),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-8-10) C.M.(4,2,2)

Com **lá-** gri- mas de **jú-** bi- lo **bra-** dan- (do):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(2-6-9-10) C.M.(4,3,1)

"**Es-** te, sim, que é meu **fi-** lho **mui-** to a- **ma-** (do)!"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-6-8-10) C.M.(5,2,2)

"E pois que o **a-** cho en- **fim,** qual **sem-** pre o **ti-** (ve)",

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-6-8-10) C.M.(2,2,2)

Cor- ram **li-** vres as **lá-** gri- mas que **cho-** (ro),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(1-3-6-10) C.M.(2,3,4)

"Es- tas lá- gri- mas, **sim**, que **não** de- **son-** (ram)."

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(3-6-8-10)

C.M.(3,2,2)

6.9.2 Estrutura rítmica

Devido a grande diferença nos valores encontrados para o esquema rítmico e células métricas do Cantos IX, optou-se pela subcategoria Derivações Rítmicas I (leituras) para adequação da metrificação, a mesma adotada para o Cantos III, V e VI.

Após análise dos resultados encontrados na metrificação do Cantos IX, optou-se por trabalhar com os valores das Células Métricas (C.M.) dos versos para definição da estrutura serial. Os valores encontrados para as células métricas foram 1, 2, 3, 4, e 5. Decidiu-se que, o valor 1 da C.M. corresponderá à figura rítmica semicolcheia, assim como em todos os Cantos anteriores. As células que compõem a estrutura serial serão baseadas nos valores das C.M. de cada verso do Cantos. A seguir, a seqüência de C.M. de cada verso e a estrutura serial, derivação rítmica, a partir dos valores das C.M.:

(3,4,2) – (2,4,2) – (3,2,4) – (2,3,4) – (4,2,2) – (2,2,4) – (4,2,2)
(3,2,2) – (3,2,2) – (3,3,3) – (2,2,4) – (3,2,2) – (3,2,2) – (3,2,4)
(4,2,2) – (2,2,4) – (2,4,2) – (4,2,2) – (5,2,2) – (2,4,2) – (4,2,2)
(2,2,2) – (2,4,2) – (3,4,2) – (4,3) – (4,2,2) – (2,3,4) – (3,2,4) – (3,2,2)
(4,2,2) – (3,2,2) – (3,2,2) – (3,3,2) – (4,4) – (5,2,2) – (4,2,2)
(3,2,2) – (4,2,2) – (4,3,1) – (5,2,2) – (2,2,2) – (2,3,4) – (3,2,2)



Fig. 164 – Derivação rítmica encontrada a partir dos valores das C.M. de cada verso

A polimetria que melhor se contextualiza à metrificação do poema é a segunda: série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

Os versos do Cantos IX são quase todos decassílabos. Desta forma, optou-se em adotar um compasso polimétrico 10/16 (10 por 16) em ostinato, que irá se opor à estrutura serial encontrada a partir dos valores das C.M. A rítmica do ostinato foi construída com os valores proporcionais a [1] e [2]. Vejamos a seguir a estrutura serial oposta ao compasso polimétrico em ostinato:

The image displays a musical score for a series of rhythmic derivations. At the top, three groups of notes are bracketed and labeled with their respective rhythmic patterns: (3,4,2), (2,4,2), and (3,2,4). Below these, two groups of notes are bracketed and labeled with the time signature 10/16. The score consists of eight staves. The first two staves show the ostinato (a steady 12/16 pulse) and the series of notes. The remaining six staves show the series of notes without the ostinato. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and a few quarter notes. The overall structure is a series of rhythmic patterns overlaid on a constant polymetric pulse.

Fig. 165 - Série com derivações rítmicas, oposta a um ostinato rítmico em compasso polimétrico.

A sobreposição da série sobre ostinato polimétrico gera um deslocamento rítmico da Série em relação ao pulso do ostinato. No Cantos IX, foi adotado para o ostinato o compasso 12/16 (2,1,2,1,2,1,1,1,1) oposto às duas últimas células da derivação, (2,3,4) e (3,2,2), para compensação da defasagem do deslocamento da série.

Fig. 166 – Adequação da série sobre ostinato, compensado com o último compasso 11/16.

A adequação da série sobre o ostinato permite a localização dos pontos de encontros para definição do número de acordes.

6.9.3 Número de acordes

Para o Cantos IX, optou-se por corresponder ao número de acordes apenas os pontos de encontro no início da célula métrica com a figura de valor [2].

Foram identificados um total de 18 (dezoito) pontos de encontro, correspondendo ao total de 18 acordes na progressão:

The image displays a musical score for a piece, likely a guitar or piano accompaniment, consisting of eight staves. The notation is in a single system, with each staff containing a melodic line and a corresponding bass line. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. Eight specific points of encounter are highlighted with rectangular boxes, one on each staff. These boxes are placed over the notes of the melodic lines, indicating the locations of the 18 chords mentioned in the text. The boxes are located at the beginning of measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 on the first staff, and at the beginning of measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 on the eighth staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The overall structure is a continuous sequence of chords, with the highlighted points representing the 18 identified chords.

Fig. 167 – Pontos de encontro

6.9.4 Centro modal

Definimos o modo Dó Lídio(#5) como o centro modal do Cantos IX. Para o autor desta pesquisa, a qualidade emocional deste modo é caracterizada pelos adjetivos 'batalha', 'violento', 'impacto'.

6.9.5 Progressão harmônica

Seguindo o mesmo processo aplicado para maioria dos Cantos anteriores, a progressão harmônica inicia-se com a construção da linha do baixo. A peculiaridade na construção da linha do baixo neste Cantos deve-se ao fato de algumas notas não pertencerem ao modo adotado.

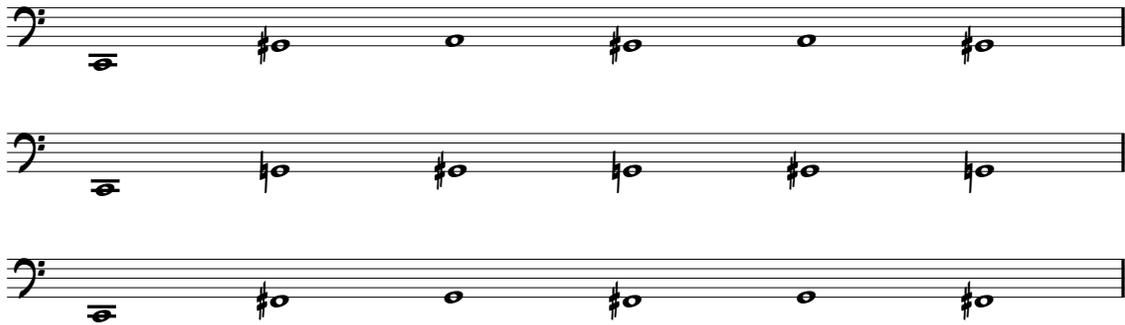


Fig. 168 – linha do baixo

Foi construída uma linha melódica para a voz do soprano com o mesmo número de notas presentes na linha do baixo.

Fig. 169 – Linha do baixo e soprano

Optou-se por manter o modo Lídio para todos os acordes, alternados entre o modo Lídio(#5) e o modo Lídio. Logo, a progressão harmônica para o Cantos IX se configurou da seguinte forma:

Fig. 170 – Progressão harmônica

O desenvolvimento da composição prossegue com a definição das fórmulas de compasso e do ritmo harmônico através da distribuição dos acordes sobre os pontos de encontros.

6.9.6 Fórmula de compasso

Foi estipulado que a fórmula de compasso para o Cantos seguiria as C.M. dos versos. Dessa forma, as duas linhas resultantes da sobreposição da estrutura serial ao ostinato serão regidas por apenas uma estrutura de compasso, onde o deslocamento estará presente na notação do ostinato. Vejamos a seguir as fórmulas de compasso para a estrutura serial, derivação rítmica, do Cantos:

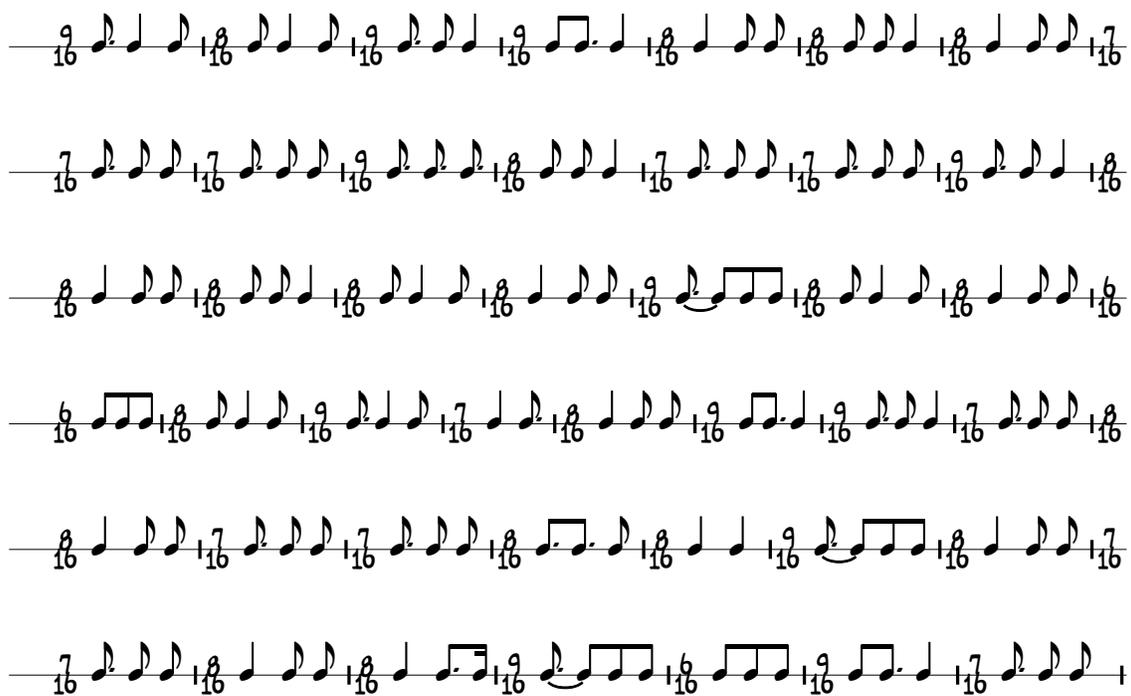


Fig. 171 – Fórmula de compasso para a estrutura serial

Vejam os a seguir estrutura serial oposta ao ostinato em compasso polimétrico 10/16:

The musical score for Figure 172 is composed of seven systems, each consisting of two staves. The time signature is 10/16. The top staff of each system contains a melodic line with various note values and rests, while the bottom staff contains a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and ties.

Fig. 172 – Estrutura serial sobre compasso polimétrico

O processo composicional segue para o desenvolvimento do esboço da composição.

The musical score is presented in six systems, each with a system number and mode labels above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 16-measure system. The bass line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The mode labels are: System 1: C Lídio(#5) and G# Lídio; System 2: A Lídio(#5), G# Lídio, and A Lídio(#5); System 3: G# Lídio; System 4: C Lídio(#5); System 5: G Lídio; System 6: G# Lídio(#5), G Lídio, G# Lídio(#5), G Lídio, and C Lídio(#5).

34 F# Lídio G Lídio(#5)

39 F# Lídio G Lídio(#5) F# Lídio

Fig. 173 – Esboço da composição

6.9.7 Tema - Cantos IX

The musical score is written for guitar and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is in 16th-note time and features a variety of modes and key signatures. The modes are indicated by text above the treble staff: C Lídio(#5), G# Lídio, A Lídio(#5), G# Lídio, A Lídio(#5), G# Lídio, G Lídio, G# Lídio(#5), G Lídio, G# Lídio(#5), G Lídio, and C Lídio(#5). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a final cadence in the C Lídio(#5) mode.

33 F# Lídio G Lídio(#5)

38 F# Lídio

41 G Lídio(#5) F# Lídio

Fig. 174 – Tema do Cantos IX

6.10 Cantos X

O processo composicional para o Cantos X se iguala ao do Cantos II no que diz respeito ao processo de definição dos elementos harmônicos e melódicos que, como demonstrado no Cantos II, se adequam à estrutura polirrítmica definida a partir dos elementos lítero-musicais dos Cantos.

6.10.1 Métrica poética

No Cantos X, nota-se a retomada do ritmo marcial, abandonado no canto IV, indicando que o equilíbrio está de volta à rotina da tribo. A figura de um velho Timbira aparece contando o episódio narrado neste poema, onde são afirmadas as qualidades heróicas do guerreiro, que se transforma em mito nas tradições da cultura Timbira. O velho índio, que presenciou o fato, relata ter visto o guerreiro proferir o canto de morte, chorar diante da tribo e, mais adiante, enfrentá-los como um grande guerreiro.

As estrofes primeira e última desta parte são semelhantes, o que representa o fato de um velho Timbira repetir o relato do episódio diversas vezes, transmitindo a lembrança e fama do guerreiro tupi: “Neste canto, o narrador nos diz da marca que tal episódio deixara entre os Timbiras, e mais, informa o leitor acerca do processo de transmissão cultural constante nas sociedades tribais: o contador de histórias, um documento vivo”. (Simões, 1985, p. 230). A repetição da frase “Meninos, eu vi!” (linhas 445 e 463) destaca ser o ocorrido um fato verídico, e não uma lenda. A típica visão do índio romântico, idealizado, faz-se presente no fim do poema. Apesar de chorar na presença da morte, o guerreiro tupi foi capaz de derrotar seus inimigos e recuperar sua honra.

Assim como no Cantos II, as estrofes do Cantos X são construídas a partir do agrupamento de dois versos com diferentes métricas que se alternam durante todo o Cantos.

Um **ve-** lho Tim- **bi-** ra, co- **ber-** to de **gló-** (ria),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Guar- **dou** a me- **mó-** (ria)

1 2 3 4 5

Do **mo-** ço guer- **rei-** ro, do **ve-** lho Tu- **pi!**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

E à **noi-** te, nas **ta-** bas, se al- **guém** du- vi- **da-** (va)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Do **que e-** le con- **ta-** (va),

1 2 3 4 5

Di- **zi-** a pru- **den-** te: — "Me- **ni-** nos, eu **vi!**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Todas as estrofes que compreendem o Cantos X seguem a mesma métrica poética da estrofe acima. O primeiro verso é constituído de onze sílabas poéticas, denominado hendecassílabo, seguido de um verso com cinco sílabas poéticas, denominado pentassílabo. Para o verso hendecassílabo, as sílabas de número 2, 5, 8 e 11 são identificadas como tônicas, logo a representação do esquema rítmico é E.R. 11(2-5-8-11), e a representação das células métricas é C.M. (3,3,3).

Para o verso pentassílabo, as sílabas de número 2 e 5 são identificadas como tônicas, logo, a representação do esquema rítmico é E.R. 5(2-5), e a representação para as células métrica é C.M.(3).

A partir da metrificação do Cantos será possível elaborar a estrutura polirrítmica para definição do ritmo harmônico e número de acordes da progressão.

6.10.2 Estrutura polirrítmica

Para o Cantos X, optou-se pela série mesclada [3.3.3] (original) e [3.1] (totalmente retrógrada)→[2]. Os valores numéricos para esta série estão associados aos valores numéricos encontrados no esquema rítmico e célula métrica dos versos hendecassílabos e pentassílabos do Cantos X.

De acordo com a interpretação do autor, o E.R. 11(2-5-8-11) e C.M. (3.3.3) do verso hendecassílabo, seguido do E.R. 5(2-5) e C.M.(3) do verso pentassílabo, sugere uma série mesclada [3.3.3] (original) e [3.1] (totalmente retrógrada)→[2] como estrutura polirrítmica a ser aplicada para definição de outros elementos musicais da composição. Logo, a representação da série rítmica para o Cantos X é:

$$[3.3.3]+[1.1.3]+[3.3.3.3]+[1.3] \rightarrow [2]$$



Fig. 175 – Série mesclada [3.3.3] (original) e [3.1] (totalmente retrógrado)→[2]

6.10.3 Ritmo harmônico e número de acordes

Para este Cantos, optou-se por definir, a priori, o ritmo harmônico, e, posteriormente, o número de acordes.

Em função de ser este Cantos o desfecho de toda a trama do poema, optou-se por manter um ritmo harmônico regular de quatro em quatro pulsos do ostinato, indicados pela figura rítmica [2], colcheia, da estrutura.

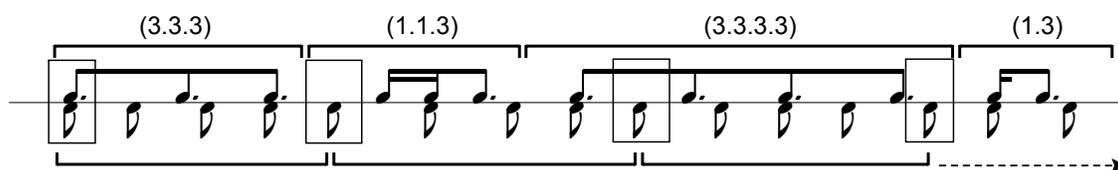


Fig. 176 – ritmo harmônico regular de quatro em quatro pulsos do ostinato, indicados pela figura rítmica [2] da estrutura

A sobreposição dessa Série sobre a marcação do ritmo harmônico gera um deslocamento da Série, sendo necessária a repetição da Série até o encontro da primeira célula [3.3.3] da série com um pulso do ostinato que compreende o ritmo harmônico. Este ponto de encontro representa o início de um novo ciclo. A quantidade de acordes na progressão está associada à quantidade de pulsos associados ao ritmo harmônico existentes durante todo o deslocamento, até que se complete o ciclo. Foram identificados um total de 15 (quinze) pulsos para o ritmo harmônico, representando um total de 15 acordes:



Fig. 177 – deslocamento da série sobre os pulsos do ostinato para o ritmo harmônico

Após a definição do ritmo harmônico e do número de acordes, será possível elaborar a progressão harmônica que compreenderá a escolha de um centro modal e construção dos acordes. Esse processo será descrito a seguir.

6.10.4 Centro modal

Definimos a partir de experimentações composicionais e auditivas o modo Jônio, em Sol, como o centro modal que melhor representa a trama do último movimento da suíte. Para o autor desta pesquisa, a qualidade emocional deste modo é caracterizada pelos adjetivos 'clareza', 'calmaria após a tempestade'.

O modo Jônio corresponde ao acorde maior com sétima maior com o quarto grau justo, formado a partir do primeiro grau da escala maior. Há uma grande distinção quanto ao seu caráter funcional e modal quando aplicado na harmonia do jazz. Quando aplicado como um acorde funcional, o quarto grau, denominada décima-primeira, é uma dissonância não desejada e evitada, tendendo a resolver para a terça do acorde. Quando aplicado como um acorde

modal, a presença da décima primeira é essencial e deve estar presente no *voicing* do acorde.



Fig. 178 – Modo Jônio

O modo Jônio aplicado como um acorde modal pode ser encontrado nas composições *In a Silent Way* do trumpetista Miles Davis, *After the Rain* do saxofonista John Coltrane e *American Hope* do pianista Ron Miller.

6.10.5 Progressão harmônica

Para o Cantos X, optou-se por usar o recurso dos Acordes Pilares para condução e desenvolvimento da progressão harmônica. Foi estabelecida a quantidade de quatro acordes pilares no modo Jônio identificados como AP1, AP2, AP3 e AP4, distribuídos de forma regular sobre os pontos indicados para o ritmo harmônico.

The figure shows four staves of musical notation, each representing a different pillar chord (AP1, AP2, AP3, AP4). Each staff contains a sequence of notes and rests, with boxes highlighting the chord structures. The chords are positioned at regular intervals along the staff, illustrating their placement within the musical structure.

Fig. 179 – Localização dos acordes pilares 1, 2, 3 e 4 sobre a estrutura

Em função da quantidade de acordes pilares e da regularidade na distribuição sobre a estrutura, optou-se em adotar o ciclo de terças menores descendentes entre os acordes.

AP1	AP2	AP3	AP4
G Jônio	E Jônio	C#Jônio	A# Jônio

Os modos C# Jônio e A# Jônio foram enarmonizados e alterados para Db Jônio e Bb Jônio.

AP 1	AP 2	AP 3	AP 4
G Jônio	E Jônio	Db Jônio	Bb Jônio

The figure shows the four pillar chords (AP 1, AP 2, AP 3, AP 4) in a 4/4 time signature. The chords are written in a descending minor third cycle: G Jônio, E Jônio, Db Jônio, and Bb Jônio. An arrow below the chords points to the right, labeled "3as. menores descendentes", indicating the interval between the chords.

Fig. 180 – Acordes pilares

A progressão prossegue com o desenvolvimento da linha do baixo a partir dos acordes pilares. Os acordes remanescentes, construídos sobre a linha do baixo, são denominados acordes condutores.



Fig. 181 – linha do baixo

A linha do baixo, construída a partir do acorde pilar, respeita o centro modal do acorde pilar referencial, como é possível observar na figura acima. A partir da linha do baixo, construíram-se os acordes condutores.



Fig. 182 – progressão harmônica

Os acordes condutores foram construídos respeitando os modos do campo harmônico maior do acorde pilar referencial. Os modos dos acordes

condutores construídos a partir do acorde G Jônio correspondem aos modos localizados no campo harmônico maior na tonalidade de Sol. Logo, o acorde C Lídio e B Frígio correspondem ao IV e III graus da tonalidade de Sol maior. Esse procedimento também se sucede com os outros acordes condutores provenientes dos outros acordes pilares, com exceção dos acordes que precedem o acorde pilar, para os quais foi adotado o modo *sus4*.

6.10.6 Fórmula de compasso e esboço da composição

A fórmula de compasso está diretamente relacionada ao ritmo harmônico, definido previamente. Estipulou-se que o ritmo harmônico regular de quatro em quatro pulsos do ostinato, indicados pela figura rítmica [2], colcheia, da estrutura, seria a referência para definição da fórmula de compasso.

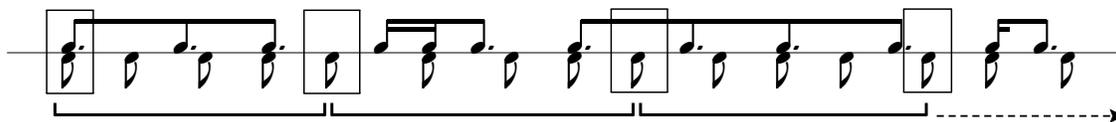


Fig. 183 – ritmo harmônico para definição da fórmula de compasso

Logo, definiu-se a fórmula de compasso 4/8 para a estrutura. Com a definição da fórmula de compasso, é possível desenvolver o esboço da composição.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has five measures. The notes are written in a treble and bass clef. Above each measure, a chord name is written. The chords are: G Jônio, C Lídio, B Frígio, F#sus4(b9), E Jônio, A Lídio, G# Frígio, Bsus4(b9), Db Jônio, F Frígio, Gb Lídio, Csus4(b9), Bb Jônio, Eb Lídio, and Dsus4(9,b13). The melody consists of eighth and quarter notes, and the bass line consists of quarter notes.

Fig. 184 – Esboço da composição

6.10.7 Tema – Cantos X

The musical score consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The chord labels above the staves are as follows:

- System 1: G Jônio, C Lídio, B Frígio, F#sus4(b9), E Jônio
- System 2: A Lídio, G# Frígio, Bsus4(b9), Db Jônio, F Frígio
- System 3: Gb Lídio, Csus4(b9), Bb Jônio, Eb Lídio, Dsus4(9,b13)

Fig. 185 – Tema do Cantos X

7 - CAPÍTULO VI

Arranjo

O capítulo IV apresentou o processo composicional dos temas de cada Cantos do poema. Contudo, se faz necessária a apresentação do processo de desenvolvimento do arranjo do tema para o quinteto (sax tenor, trombone, guitarra, baixo acústico, bateria). Devido à grande extensão do conteúdo, optamos por apresentar apenas o desenvolvimento do arranjo do tema do Cantos I. Os arranjos para os outros temas já foram concluídos em sua maioria, restando alguns ainda em processo de finalização. A conclusão dos arranjos será registrada em forma de CD, que será gravado no segundo semestre de 2009.

O desenvolvimento do arranjo foi elaborado a partir de critérios estéticos do próprio compositor. Contudo, é possível observar alguns procedimentos que serviram como fio condutor para a conclusão da composição, que neste caso foi intitulada 'Cantos I'.

7.1 O jazz como referência

Desde o início da concepção do trabalho, o estilo musical referente adotado pelo autor desta pesquisa foi o jazz. Esta música compreende toda a bagagem musical do autor e naturalmente está presente no processo de criação e execução da obra. A citação do jazz como referência de estilo musical adotado para pesquisa está explícita nas escolhas da instrumentação e no processo de desenvolvimento harmônico, apresentados anteriormente. Apesar de não haver a intenção em definir o termo, algumas considerações sobre o estilo e a execução musical se fazem necessárias.

Quando argumentado sobre a sua atitude perante o jazz, Igor Stravinsky respondeu: 'O jazz é uma fraternidade completamente diferente, um modo de fazer música inteiramente especial. Não tem nada a ver com a música

composta e, quando procura a influência da música atual, não é jazz e não é bom.’ (STRAVINSKY, CRAFT, 1984, p. 95). Para o autor da pesquisa, a resposta de Igor Stravinsky sugere que, apesar de existir um conjunto de obras compostas para o jazz, a execução e percepção de alguns elementos musicais expostos na pauta não correspondem ao comumente executado e percebido na música de concerto. De fato, alguns elementos musicais que correspondem e caracterizam o jazz já estão implícitos no processo composicional, e de acordo com Berendt (1987, p. 150), estes elementos básicos são: o *swing*³⁴, a improvisação e sonoridade. ‘Esses três elementos atuam na intimidade do jazz e o transformam contínua e organicamente, assumindo, cada um deles, alternadamente maior ou menor importância.’ (BERENDT, 1987, p. 151).

Sobre o *swing*, Gunther Schüller (1970, pg. 21) afirma que se trata de ‘um aspecto rítmico que há muitos anos desafia definição’. Na tentativa de elucidar o termo, Schüller afirma que o *swing* é um ‘tipo específico de acentuação e inflexão com que são tocadas ou cantadas as notas, e a continuidade – a direcionalidade horizontal – com que elas se encadeiam.’ Apesar da definição, Schüller atesta que ‘da mesma forma que a descrição de uma cor básica ou do gosto de uma laranja, a definição adquire significado apenas quando a coisa definida é também experimentada.’ David Liebman (Liebman, 2003, pg. 22) afirma que ‘o *swing* para um leigo assim como para um apreciador educado pode ser inteiramente diferente, e mesmo para os chamados *experts*, o sentido do que é o *swing* é tão pessoal e subjetivo que parece estar além da discussão’. Contudo, Liebman complementa que ‘é essencial que o jazzista perceba na sua execução o sentido rítmico na interpretação das notas num fraseado’. Para a pesquisa, o conceito de *swing* tem sido fundamental para concepção do arranjo. As linhas são interpretadas e executadas a partir de um sentido rítmico ‘swingado’, naturalmente percebido pelos músicos do quinteto, propondo um dinamismo às estruturas

³⁴ No contexto aqui usado, o termo *swing* não refere-se ao estilo do jazz predominante na década de 1930, mas uma forma de executar um fraseado musical com um determinado sentido rítmico.

polirrítmicas de forma que a sua execução soe mais natural e menos ‘engessada’, mantendo, assim, uma unicidade nas interpretações das composições.

Sobre improvisação, Schüller afirma que ‘é o próprio coração e alma do jazz’. (1970, p. 80). De fato, a improvisação é o elemento musical que está diretamente associado aos estilos que compreendem o jazz desde o início. As características musicais que caracterizam os estilos do jazz estão presentes nas improvisações, e vice versa. Durante o processo de desenvolvimento dos arranjos, a improvisação assumiu um papel de muita importância na concepção da forma das composições, estando presente em todos os movimentos da suíte.

A improvisação que está sendo proposta em grande parte nos arranjos é a improvisação simultânea. De acordo com Gunther Shuller (1970, p. 79), ‘a improvisação simultânea de numerosas linhas é um conceito tipicamente africano, perpetuado na maioria das formas do jazz arcaico, uma música assinalada acima de tudo pela improvisação coletiva.’ A improvisação simultânea nos arranjos foi concebida pela interação de dois ou três instrumentos combinados entre o sax tenor, trombone e guitarra. ‘A justaposição dos solos sobre a música constitui igualmente uma característica básica da música africana; manifesta-se em toda a tipologia de chamada-resposta e, especificamente, na relação responsorial entre cantor e coro.’ (SCHULLER, 1970, p. 79). A relação responsorial entre cantor e coro a qual se refere Schüller também está presente manifestação musical da cultura indígena brasileira, como afirma Helza Camêu (CAMÊU, 1977, p.169): Na música também encontra-se a preparação do coro configurada numa formação harmônica, que logo dá lugar ao solista que puxa o conjunto de vozes. Após a frase desse solista é que o coro se manifesta. ‘ A improvisação simultânea, ou coletiva, nos arranjos referencia a obra I Juca Pirama e está presente no Cantos I.

Sobre sonoridade, David Liebman (2003, p. 21) faz uma argumentação: ‘No jazz, se fosse feito um pedido a cinco saxofonistas para que tocassem a mesmas notas, no mesmo instrumento, com o mesmo ritmo, dentro do mesmo contexto, porque iríamos imediatamente saber qual deles seria o Sonny Rollins e o outro o Wayne Shorter?’ A busca por uma sonoridade particular, individual no

instrumento é um dos grandes desafios dos músicos de jazz, uma vez que a personalidade musical no instrumento é um dos elementos responsáveis para que grandes músicos de jazz se perpetuassem. Obviamente que não se trata apenas do som do instrumento, mas também todas as nuances que envolvem a interpretação de um fraseado.

A sonoridade não se resume apenas ao músico, está para além do instrumento ou do instrumentista, estando presente nas formações instrumentais. Assim como é possível distinguir um instrumentista em função da sonoridade pessoal, também é possível distinguir formações instrumentais a partir da sonoridade particular de cada grupo. As *big bands* de Duke Ellington e Count Basie se estabeleceram, dentre outras razões, pela sonoridade. Obviamente que as características sonoras de um grupo devem-se às características sonoras dos músicos que o compõe, e neste caso, Duke Ellington foi quem melhor soube explorar as características individuais de cada músico para alcançar uma sonoridade particular do grupo.

Para o trabalho de pesquisa, foram feitas várias audições em busca de uma referência de sonoridade para o quinteto, assumindo, finalmente, o *Dave Holland Quintet* (sax tenor, trombone, vibrafone, baixo acústico e bateria) como referência de sonoridade adotada para o grupo. O grupo adotado como referência explora vários elementos polirrítmicos nas composições, além de usufruir também do recurso da improvisação simultânea. Definida a referência de sonoridade para o quinteto, houve a necessidade em se pensar nos músicos que iriam compor o grupo. A escolha dos músicos também esteve atrelada à sonoridade pessoal de cada um, e, certamente, à familiaridade com o grupo musical adotado como referência de sonoridade para o quinteto. Finalmente, após algumas experimentações, os músicos escolhidos pelo compositor para formação do quinteto são músicos que possuem muita familiaridade com o jazz, além de muita experiência em improvisação, como é possível observar no CD que acompanha este trabalho. O quinteto, denominado MC4+, conseguiu despertar comentários da crítica especializada acerca da sonoridade particular:

É o progresso da música instrumental brasileira. Um passo adiante. O que o MC4+ faz é música universal e contemporânea. (...) O trabalho, todo permeado por improvisos coletivos, não se encaixa em nenhuma tentativa de rotulação. É um disco extremamente corajoso e instigante, feito para ser ouvido com muita atenção. (...) Todas as faixas do disco seguem por caminhos inesperados e são dignas de nota. A todo o momento o ouvinte é surpreendido, seja pela linha do baixo, ou pelas escalas e timbres da guitarra, pela sonoridade do trombone, os andamentos quebrados da bateria e a liberdade do sax, ou vice-versa.³⁵

7.2 Linha do baixo e linha da melodia

Um dos aspectos do processo composicional do tema do Cantos I foi o desenvolvimento de duas linhas melódicas, uma para o baixo e outra para melodia, compostas simultaneamente. Apesar das linhas terem sido compostas a partir da mesma série, é possível observar o caráter contrapontístico das linhas:

³⁵ COSTA, Marcus; *MC4+: 3 faixas/3 tracks from "Colagens"*. **Br-instrumental@**, Rio de Janeiro, dez. 2007.. [acesso 02 janeiro 2008]. Disponível em: <<http://br-instrumental.blogspot.com/2007/12/mc4-3-faixas-de-3-tracks-from-colagens.html>>

The image displays a musical score for Cantos I, consisting of six systems of music. Each system includes a treble clef staff (melodic line) and a bass clef staff (bass line). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The systems are numbered 1, 3, 5, 7, 9, and 11, indicating the starting measure of each system. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The melodic line is characterized by a series of eighth and quarter notes, often with slurs and ties. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

Fig. 186 – Linha melódica e linha do baixo no tema do Cantos I

muito bem executada, não corresponde à condução concebida pelo compositor. Neste caso, cabe ao compositor saber diferenciar os estilos individuais de cada músico e escolher aquele que melhor irá executar o que foi proposto.

- Guitarra: Apesar de não constar nenhum acorde escrito para guitarra, foi estipulado que o guitarrista estaria livre para interagir com os outros instrumentos da seção rítmica (baixo e bateria), assumindo a função de aglutinador da condução rítmica criando assim sonoridades, contrastes e texturas harmônicas (*clusters*, policordes). Desta forma, a execução da guitarra colabora para a ambientação da trama central do Cantos I.

Apesar da indicação de *open* na partitura, foi estipulado que a 'Introdução' iria se repetir por 4 vezes. Após a exposição da 'Introdução', é apresentado a Parte A da composição.

CANTOS I

MARCELO COELHO

The image shows a musical score for the introduction of 'Cantos I'. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'INTRO' in a box above the first staff. The staves are: TENOR SAXOPHONE, TROMBONE, ACOUSTIC GUITAR, and CONTRABASS. The second system is labeled '3' above the first staff and 'OPEN' below the last staff. The staves are: T. SAX., TBN., A. GTR., and CB. The music is in 12/8 time. The bass line (CONTRABASS and CB) is the only one with notes, starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F

composição cria um contraste com a 'Introdução', sem, no entanto, alterar o clima de introdução ao tema, que ainda não foi apresentado.

Apesar do grande contraste das linhas e da mudança na função da guitarra, a Parte A é ainda observada como uma preparação ao tema, e o fator que colabora para que seja mantido o caráter de preparação deve-se à instrumentação. Os instrumentos de sopro (sax tenor e trombone), responsáveis pela exposição do tema, só serão apresentados no interlúdio. A opção em manter um clima de preparação ao tema por um tempo maior deve-se à forma como Gonçalves Dias apresenta a trama central do Cantos I do poema. O autor faz uma introdução ao cenário, o ambiente onde será narrado o poema, insinuado de que se trata de uma festa sem, no entanto, deixar claro a verdadeira razão do evento. Depois de uma apresentação da tribo dos Timbiras através da descrição das qualidades de índio guerreiros e ferozes, o autor finalmente relata, ainda que de forma não explícita, que se trata de um ritual de sacrifício de um prisioneiro.

O Interlúdio segue a parte A e compreende 4 compassos, composto pela linha do baixo 2. Houve uma alteração na linha, assim como na 'Introdução', nos compassos 2 e 4 do Interlúdio com o objetivo de criar contraste para linha, sem no entanto alterar o seu desenvolvimento rítmico.

Para o Interlúdio, a seção rítmica (guitarra, baixo, bateria) mantém-se como na parte A. O contraste entre o Interlúdio e a parte A está na apresentação dos instrumentos de sopro (sax tenor e trombone), que executam um trinado durante toda a passagem. Desta forma chama-se a atenção do ouvinte para o que está por vir, no caso, a apresentação do tema.

A

TENOR SAXOPHONE

TROMBONE

ACOUSTIC GUITAR

CONTRABASS

3

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

5

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

7.5 Tema

O tema, ou parte B, executado após o interlúdio, compreende ao tema final do processo expositivo do Cantos I, demonstrado no capítulo IV. A linha da melodia é executada pelo sax tenor e guitarra em oitavas, o baixo e o trombone executam a linha do baixo em uníssono, enquanto a bateria acompanha ambas as linhas alternadamente, criando um elo entre as duas linhas. O tema é repetido duas vezes criando grande expectativa quanto ao momento seguinte, que no caso, segue para improvisação simultânea entre o sax e o trombone. A parte B é bastante intensa e diz respeito à grande euforia por parte dos índios Timbiras, da qual descreve Gonçalves Dias.

8

TENOR SAXOPHONE

TROMBONE

ACOUSTIC GUITAR

CONTRABASS

This system contains the first two measures of a musical piece. The Tenor Saxophone part is in the treble clef, playing a melodic line with eighth and quarter notes. The Trombone part is in the bass clef, playing a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The Acoustic Guitar part is in the treble clef, playing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The Contrabass part is in the bass clef, playing a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

This system contains the next two measures. The Tenor Saxophone part continues the melodic line. The Trombone part continues the rhythmic accompaniment. The Acoustic Guitar part continues the harmonic accompaniment. The Contrabass part continues the rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

This system contains the final two measures. The Tenor Saxophone part concludes the melodic line. The Trombone part concludes the rhythmic accompaniment. The Acoustic Guitar part concludes the harmonic accompaniment. The Contrabass part concludes the rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

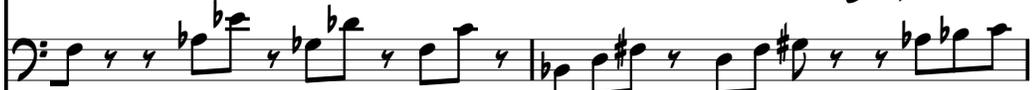
T. SAX. 

TBN. 

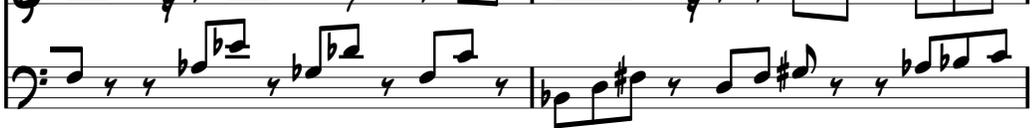
A. GTR. 

CB. 

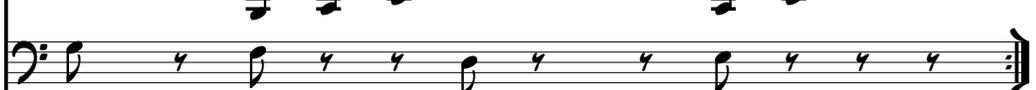
T. SAX. 

TBN. 

A. GTR. 

CB. 

T. SAX. 

TBN. 

A. GTR. 

CB. 

Fig. 192 – Tema, ou parte B, da composição Cantos I

7.6 Parte C – improvisação simultânea

A parte C compreende a improvisação simultânea do sax tenor e trombone. Os dois instrumentos se interagem livremente num diálogo composto por chamada-resposta. A todo o momento a guitarra contribui para improvisação dos instrumentos de sopro agregando sonoridade e estruturas acordais diferentes do acorde de Lá Bemol Jônio sugerido na pauta. A liberdade do músico em intervir na improvisação de outro músico faz sugerir idéias que se consolidam também em forma de chamada-resposta durante a improvisação. Embora a guitarra, neste caso, não esteja de fato improvisando, a sua participação é essencial no direcionamento dos solos. O baixo executa a linha do baixo 3 durante todo o desenvolvimento do solo. A bateria mantém a condução respeitando o desenvolvimento da linha do baixo. Não há nenhuma definição quanto a duração da improvisação. Embora sejam os solistas que definem através da construção dos solos, ou mesmo do contato visual, quando os solos deverão ser concluídos, está claro que os responsáveis em decidir sobre o momento exato da conclusão dos solos são o baixo e a guitarra. Para este arranjo, estipulou-se que o retorno à melodia da parte A, sem repetição, seguido do interlúdio, executado pelo baixo, guitarra e bateria, define o momento de conclusão dos solos, que deverá ser finalizado com a execução do trinado composto para esta passagem. A interação da guitarra e do baixo na decisão sobre o momento exato do retorno à parte A é visual.

C SOLO
 TENOR SAXOPHONE
 SOLO
 TROMBONE
 A^b TONIO
 ACOUSTIC GUITAR
 CONTRABASS

3
 T. SAX. Go to A, B (NO REPETITION) AND
 TBN. OPEN
 A. GTR. A^b TONIO OPEN
 Cb. OPEN

Fig. 193 – parte C – improvisação simultânea

Após a conclusão dos solos no interlúdio, retorna-se ao tema, ou parte B, sem repetição seguindo mais uma vez para o interlúdio para o solo de bateria. Neste momento, o Interlúdio é repetido até que seja indicada pelo baterista, por contato visual, a proximidade da conclusão do solo que culmina com o acorde final executado por todo o grupo. Segue o arranjo do Cantos I na íntegra.

CANTOS I

MARCELO COELHO

INTRO

TENOR SAXOPHONE

TROMBONE

ACOUSTIC GUITAR

CONTRABASS

3

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

5 **A**

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

13

INTERLUDIO

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

16

B

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

18

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

20

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

22

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

24

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

26

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

28 C SOLO

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

SOLO

A^b JONIO

30

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

A^b JONIO

Go to A. B
(NO REPETITION)
AND

OPEN

OPEN

OPEN

OPEN

33  DRUMS SOLO

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

35

T. SAX.

TBN.

A. GTR.

CB.

4x

Fig. 194 – Arranjo para o tema do Cantos I

8 - CAPÍTULO VII

Execução musical

A execução musical das composições originadas a partir da proposta foi, para o autor da Tese, a adequação na prática do objetivo primário da pesquisa.

Após definidos os processos, o autor desta pesquisa se deparou com o grande desafio quanto a execução musical da obra. A indagação quanto à execução das composições surgiu durante o exame de qualificação, momento em que um dos membros da banca argumentou sobre a necessidade de se fazer ouvir o processo composicional proposto. Logo, a formação instrumental proposta inicialmente para a pesquisa teve de ser repensada.

As experimentações e audições das composições foram essenciais para que pudessem ser feitas algumas observações que não teriam sido identificadas apenas com o desenvolvimento do processo composicional. São elas: notação musical, leitura musical, dissociação do pulso para execução e contextualização do fraseado musical sobre o deslocamento do pulso durante as improvisações.

Quanto a notação musical, optou-se pela escrita tradicional em decorrência do processo composicional dos temas de cada Cantos. Contudo, foram respeitados os acentos das frases e os deslocamentos rítmicos. De acordo com Ludmila Ulehla, 'a notação através da variação métrica é tão explícita que os acentos não se fazem necessários, e se ainda indicados, eles servem meramente para reforçar a variação'. (ULEHLA, 1994, p. 9).

Observou-se durante o processo composicional dos temas que o ritmo harmônico ficou subordinado às variações métricas das fórmulas de compasso. Durante o desenvolvimento dos temas, a definição do ritmo harmônico esteve associada ao número de pulsos da estrutura e à localização dos acordes sobre os pulsos. Este último, por sua vez, coincidia com o número de compassos do tema,

sendo a localização dos acordes uma mera adequação proporcional dos pulsos das estruturas aos compassos correspondentes.

Contudo, e por muitas vezes, a frase melódica derivada da estrutura rítmica sobreposta ao ostinato tinha no seu desenvolvimento outro padrão de acentuação. Neste caso, como no Cantos III, a linha melódica seguiu uma variação métrica correspondente aos acentos da frase, enquanto a linha do baixo seguiu outra variação métrica em função do ritmo harmônico.

A execução musical diante da grande variação métrica dos temas foi melhor compreendida quando ficou claro para os instrumentistas que a notação musical tradicional correspondia ao desenvolvimento da estrutura rítmica, criada a priori, e cujo acento recaía sobre a mudança do compasso. A percepção desta condição trouxe a tona o princípio da brevidade, ou seja, determinação da unidade, proporcionalmente, pelo menor valor envolvido no jogo polimétrico: o menor valor é a base do cálculo das proporções. Esse pensamento é fundamentalmente aditivo, atomista, e foi explorado por Gramani para construção dos seus estudos rítmicos. Obviamente, esse conceito estava presente nas construções das linhas melódicas e linhas do baixo, mas, apesar de não ter sido apresentado este conceito aos músicos, ele foi identificado naturalmente por eles para solução dos problemas de execução das peças. Logo, a notação tradicional, familiar aos músicos, se fez necessária para a compreensão da estruturas e identificação dos acentos.

Quanto a leitura musical, observou-se que houve uma incrível capacidade de decodificação da partitura tão logo fosse compreendido o princípio de brevidade para construção das linhas. O menor valor como base de cálculo das proporções elucidou o desenvolvimento das frases. Contudo, a execução das estruturas esteve condicionada ao 'descondicionamento' dos músicos em relação à pulsação derivada das fórmulas de compasso.

Apesar de serem músicos atentos aos movimentos de vanguarda na música instrumental, onde a exploração e experimentação das polirritmias é uma constante, eles tiveram a necessidade de perceber o desenvolvimento das

polirritmias não mais como bons apreciadores, mas como executantes. Neste caso, outras formas de cognição para decodificação do processo de execução foram despertadas, resultando no ‘descondicionamento’ no processo de percepção do pulso.

Contudo, o objetivo quanto à execução do pulso para um quinteto de jazz é o *swing*³⁶. Apesar da decodificação da partitura e do descondicionamento das métricas resultantes do universo polirrítmico apresentado, a execução *swingada* das composições manteve-se constante, trazendo dinamismo às estruturas polirrítmicas. Desta forma, as variações métricas tiveram maior unicidade durante a execução, apesar dos deslocamentos.

Quanto à contextualização do fraseado musical sobre o deslocamento do pulso durante as improvisações, foi possível observar nas performances instrumentais uma grande dificuldade de execução dos fraseados sob o deslocamento rítmico durante as improvisações. É possível observar na gravação de ‘Colagens’, faixa título do CD que acompanha a Tese, certa dificuldade do autor em se adequar ao pulso que se desloca durante o solo improvisado.

The image shows a musical score for two instruments: A. GTR. (Acoustic Guitar) and Cs. (Contrabass). The score is in 25/8 time, indicated by the time signature at the beginning of each staff. A box labeled 'C' is positioned above the guitar staff. The text 'OPEN FOR SOLOS - TENOR + TROMBONE' is written below the bass staff. The music consists of eighth notes and quarter notes, with a complex, syncopated rhythm.

Fig. 195 – Linha do baixo da parte C da composição ‘Colagens’

Apesar da fórmula de compasso 25/8 adequar a série [3.3.2.2.1] usada na parte C da composição ‘Colagens’, a realização musical desta linha apresenta uma acentuação que não contempla a métrica de 25 sobre 8 aplicada. Ainda que

³⁶ ‘Balanço’, *groove*, ‘ginga’, particularidade rítmica presente na música popular que não é possível ser escrita, mas percebida.

decidíssemos enfatizar as acentuações deslocadas da linha, segmentando a série em 4 células independentes e adequando-as às fórmulas de compasso 11/16 para célula [3.3.2.2.1], 12/16 para célula [3.3.2.2.1.1], 13/16 para célula [3.3.2.2.1.1.1] e 14/16 para célula [3.3.2.2.1.1.1.1], não seria possível a execução dos deslocamentos através da leitura uma vez que o pulso percebido pelos músicos compreende a colcheia como valor unitário. Desta forma, foi adotada a total dissociação do pulso de forma que o solo teve no seu fraseado um desenvolvimento rítmico próprio, que não necessariamente estava em concordância com o pulso que regia a linha.

A contextualização do fraseado musical ao deslocamento da linha durante a improvisação ainda é um desafio. Contudo, percebe-se que, apesar da fidelidade da notação para o deslocamento, a execução ainda está atrelada à percepção do deslocamento. Esta tem sido a experiência do autor quanto a contextualização do fraseado aos deslocamentos durante a execução da improvisação.

9 - CONCLUSÃO

O gênese desse trabalho consiste em adequar elementos lítero-musicais a um processo de criação musical, demonstrando um procedimento composicional que contemple a proposta de aplicação dos estudos polirrítmicos desenvolvidos por José Eduardo Gramani, combinado com a prática de composição modal sistematizada por Ron Miller. Essa proposta foi finalizada através da elaboração de uma suíte para o quinteto de jazz MC4+, que por sua vez foi criado a partir da necessidade de se experimentar e se fazer ouvir as composições decorrentes da proposta.

Os experimentos, sem receios, de um processo composicional racional e intelectual, definidos a partir da observação e da intuição, estão sujeitos a falhas. O grande volume de variáveis e de elementos definidores do esboço da composição traz consigo a necessidade em se definir um processo composicional estruturado e lúcido. Para não correremos o risco de deixar a composição demasiadamente “engessada” estruturalmente, embora fosse pretendido, porém, ilustrar um procedimento de criação musical notadamente racional para o esboço da composição, vinculamos a binariedade entre o racional e o intuitivo, simplicidade e complexidade, associação e dissociação rítmica, literário e musical, ao que Pignatari (1984 apud Freitas, 1995, p. 10) chama de Texto e Contexto. O autor escreve que: *“Claro que a demarcação entre os níveis só é nítida para efeitos de metalinguagem crítica e analítica; na realidade concreta, os níveis se inter-relacionam isoformicamente (de isoformismo = processo de identificação fundo-forma)”*³⁷

O fio condutor para o balanço das dualidades verificáveis seguiu a partir da compreensão intelectual dos elementos musicais e literários, organizados e

³⁷ PIGNATARI apud FREITAS, S. P. R. *Teoria da Harmonia na música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.

classificados para se integrarem de maneira equilibrada; observados e conduzidos intuitivamente para a expressão e comunicação da idéia proposta.

A linha tênue entre o estruturado e o empírico presente em um processo de criação revelou ser a grande força de movimentação para o surgimento de novas propostas sonoras.

Os elementos lítero-musicais trouxeram variáveis que contribuíram não apenas para definição das estruturas, mas também, e principalmente, na visão do autor, para definição dos elementos harmônicos e melódicos. Apesar da 'submissão' dos elementos harmônicos e melódicos à estrutura, foi possível criar uma identidade de sonoridades acordais em função da representação sonora da trama de cada Cantos do poema, trazendo a tona um processo composicional paralelo, definidor dos elementos harmônicos e melódicos. Trata-se de um subprocesso composicional que resultou do processo composicional proposto como objetivo primário.

O arranjo dos temas para o quinteto de jazz MC4+ pode ser considerado como um terceiro processo de criação a partir do objetivo proposto. Apesar de não terem sido descritos os procedimentos de desenvolvimento e adequação de todos os temas para o quinteto, está claro para o autor que o balanço entre o estruturado e o empírico também se fez necessário para a criação do arranjo.

De fato, a estruturação rígida como procedimento de criação não é uma ferramenta obrigatória na atividade composicional, no entanto, sua utilização nos conduz à consciência plena dos recursos pré-composicionais, além de um maior detalhamento das etapas do processo composicional.

As projeções para o futuro e continuação da pesquisa direcionam para o aprofundamento de cada processo composicional apresentado. É possível estabelecer cada processo como uma proposta singular de aplicação das estruturas polirrítmicas voltada à criação musical que abrange diferentes estilos e instrumentações. Desta forma, a aplicabilidade musical das estruturas polirrítmicas

a partir dos processos propostos é, desde já, real e possível, contribuindo para perpetuação do legado rítmico deixado por José Eduardo Gramani.

REFERÊNCIA*

- AMORA, A. S. *A literatura brasileira V. II – O Romantismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix. 1977.
- BERENDT, Joachim. *O Jazz do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 408 p.
- CALDAS, Aulete. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977. 295 p.
- CAMPBELL, Gary. *Connecting Jazz Theory*. New York: Houston Publishing, 1998. 163 p.
- CROOK Hal. *How to Improvise*. Germany: Advance Music, 1991. 186 p.
- CROOK Hal. *Ready, aim, Improvise*. Germany: Advance Music, 1999. 347 p.
- CUNHA, Glória Pereira da. *Rítmica*. São Caetano do Sul: FASCS, 1977, 39 p.
- D'AREZZO, Guido. *Micrologus*. New Haven, CT: Ed. CSM, iv, 1955
- DIAS, Antônio Gonçalves. *Antologia poética*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- _____. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo dicionário Aurélio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GELEWSKI, Rolf. *Rítmica Métrica, um método didática para o ensino de rítmica*. Salvador: Edição da UFBA, 1967. 37 p.

* Baseadas nas normas ISSO 690-2: 1997

- GIRON, Luís A. *A bacanal do espírito: Gonçalves Dias folhetinista e a crítica de jornal na primeira geração romântica brasileira*. 2004, 688 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2004, 80 p.
- GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica*. Campinas: Minaz, 1988, 120 p. Edição bilíngüe.
- _____. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 204 p.
- _____. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 214 p.
- KELLER, Gary. *The Jazz Chord & Scale Handbook*. Germany: Advance Music, 1998. 98 p.
- LIEBMAN, David. *On education, the saxophone & related topics: a collection of articles and papers*. United States: Jamey Aebersold Jazz, 2003. 51 p.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition & Harmony*. Germany: Advance Music, 1996. 2 v.
- PAZ, Ermelinda A. *Um Estudo Sobre as Correntes Pedagógico-musicais Brasileiras*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993. 103 p.
- _____. *Pedagogia Musical Brasileira no Século XX – Metodologias e Tendências*. Brasília; Musimed, 2000. 147 p.
- PICCHIO, Luciana S. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 430 p.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Coleção Rex, 1955. 116 p.
- RODRIGUES, Indionei. *O gesto pensante: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani*. 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, Escola de

- Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2001.
- SACHS, Curt. *Rhythm and Tempo*. New York; Columbia University Press, 1988. 391 p.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da USP, 1993. 272 p.
- SIMÕES, D.; PEREIRA, J.T. *Novos estudos estilísticos de I-Juca Pirama: incursões semióticas*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. 208 p. estudo voluntário PIBIC.
- SLONIMSKY, Nicholas. *Thesaurus of Scales and Melodic patterns*. New York; Macmillan; London; C. Macmillan, 1986. 244 p.
- STARER, Robert. *Rhythmic Training*. New York: MCA Music, 1969. 84 p.
- STRAVINSKY, Igor. *Histoire du Soldat – Lue, jouée et dansée*. Londres: J. & W. Chester, 1924, 68 p.
- _____. *Poética Musical (em seis lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996. 127 p.
- STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. *Expositions and Developments*. Londres; Faber & Faber, 1962.
- _____. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1999. 110 p.
- SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Cultrix, 1970. 452 p.
- ULEHLA, Ludmila. *Contemporary harmony: romanticism through the twelve-tone row*. Germany: Advance Music, 1994. 534 p.

ANEXO

Texto integral do poema

I JUCA PIRAMA

Cantos I

1. No meio das tabas de amenos verdores,
2. Cercadas de troncos -- cobertos de flores,
3. Alteiam-se os tetos d`altiva nação;
4. São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
5. Temíveis na guerra, que em densas coortes
6. Assombram das matas a imensa extensão.

7. São rudos, severos, sedentos de glória,
8. Já prélios incitam, já cantam vitória.
9. Já meigos atendem à voz do cantor:
10. São todos Timbiras, guerreiros valentes!
11. Seu nome lá voa na boca das gentes,
12. Condão de prodígios, de glória e terror!

13. As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,
14. As armas quebrando, lançando-as ao rio,
15. O incenso aspiraram dos seus maracás:
16. Medrosos das guerras que os fortes acendem,
17. Custosos tributos ignavos lá rendem,
18. Aos duros guerreiros sujeitos na paz.

19. No centro da taba se estende um terreiro,
20. Onde ora se aduna o concílio guerreiro
21. Da tribo senhora, das tribos servis:
22. Os velhos sentados praticam d`outrora,
23. E os moços inquietos, que a festa enamora,
24. Derramam-se em torno dum índio infeliz.

25. Quem é? - ninguém sabe: seu nome é ignoto,
26. Sua tribo não diz: - de um povo remoto
27. Descende por certo - dum povo gentil;
28. Assim lá na Grécia ao escravo insulano

29. Tornavam distinto do vil muçulmano
30. As linhas corretas do nobre perfil.

31. Por casos de guerra caiu prisioneiro
32. Nas mãos dos Timbiras: - no extenso terreiro
33. Assola-se o teto, que o teve em prisão;
34. Convidam-se as tribos dos seus arredores,
35. Cuidosos se incumbem do vaso das cores,
36. Dos vários aprestos da honrosa função.

37. Acerva-se a lenha da vasta fogueira.
38. Entesa-se a corda da embira ligeira
39. Adorna-se a maça com penas gentis:
40. A custo, entre as vagas do povo da aldeia
41. Caminha o Timbira, que a turba rodeia,
42. Garboso nas plumas de vários matiz.

43. Entretanto as mulheres com leda trigança,
44. Afeitas ao rito da bárbara usança,
45. O índio já querem cativo acabar:
46. A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,
47. Brilhante enduape no corpo lhe cingem,
48. Sombreia-lhe a fronte gentil canitar.

Cantos II

49. Em fundos vasos d'alvacenta argila
50. Ferve o cauim;
51. Enchem-se as copas, o prazer começa,
52. Reina o festim.

53. O prisioneiro, cuja morte anseiam,
54. Sentado está,
55. O prisioneiro, que outro sol no ocaso
56. Jamais verá!

57. A dura corda, que lhe enlaça o colo,
58. Mostra-lhe o fim
59. Da vida escura, que será mais breve
60. Do que o festim!

61. Contudo os olhos d'ignóbil pranto
62. Secos estão;
63. Mudos os lábios não descerram queixas
64. Do coração.

65. Mas um martírio, que encobrir não pode,
66. Em rugas faz
67. A mentirosa placidez do rosto
68. Na fronte audaz!

69. Que tens, guerreiro? Que temor te assalta
70. No passo horrendo?
71. Honra das tabas que nascer te viram,
72. Folga morrendo.

73. Folga morrendo; porque além dos Andes
74. Revive o forte,
75. Que soube ufano contrastar os medos
76. Da fria morte.

77. Rasteira grama, exposta ao sol, à chuva,
78. Lá murcha e pende:
79. Somente ao tronco, que devassa os ares,
80. O raio ofende!
81. Que foi? Tupã mandou que ele caísse,
82. Como viveu;
83. E o caçador que o avistou prostrado
84. Esmoreceu!

85. Que temes, ó guerreiro? Além dos Andes
86. Revive o forte,
87. Que soube ufano contrastar os medos
88. Da fria morte.

Cantos III

89. Em larga roda de novéis guerreiros
90. Ledo caminha o festival Timbira,
91. A quem do sacrifício cabe as honras.
92. Na fronte o canitar sacode em ondas,
93. O enduape na cinta se embalança,
94. Na destra mão sopesa a iverapeme,
95. Orgulhoso e pujante. - Ao menor passo
96. Colar d'alvo marfim, insígnia d'honra,
97. Que lhe o orna o colo e o peito, ruge e freme,
98. Como que por feitiço não sabido
99. Encantadas ali as almas grandes
100. Dos vencidos Tapuias, inda chorem
101. Serem glória e brasão d'inimigos ferros.

102. "Eis-me aqui," diz ao índio prisioneiro;
103. "Pois que fraco, e sem tribo, e sem família,
104. "As nossas matas devassaste ousado,
105. "Morrerás morte vil da mão de um forte."
106. Vem a terreiro o mísero contrário;
107. Do colo à cinta muçurana desce:
108. "Dize-nos quem és, teus feitos canta,
109. "Ou se mais te apraz, defende-te." Começa
110. O índio, que ao redor derrama os olhos,
111. Com triste voz que os ânimos comove.

Cantos IV

112. Meu canto de morte,
113. Guerreiros, ouvi:
114. Sou filho das selvas,
115. Nas selvas cresci;
116. Guerreiros, descendo
117. Da tribo tupi.

118. Da tribo pujante,
119. Que agora anda errante
120. Por fado inconstante,
121. Guerreiros, nasci:
122. Sou bravo, sou forte,
123. Sou filho do Norte;
124. Meu canto de morte,
125. Guerreiros, ouvi.

126. Já vi cruas brigas,
127. De tribos imigas,
128. E as duras fadigas
129. Da guerra provei;
130. Nas ondas mendaces
131. Senti pelas faces
132. Os silvos fugaces
133. Dos ventos que amei.

134. Andei longes terras,
135. Lidei cruas guerras,
136. Vaguei pelas serras
137. Dos vis Aimorés;
138. Vi lutas de bravos,
139. Vi fortes - escravos!

140.De estranhos ignavos
141.Calcados aos pés.

142.E os campos talados,
143.E os arcos quebrados,
144.E os piagas coitados
145.Já sem maracás,
146.E os meigos cantores,
147.Servindo a senhores,
148.Que vinham traidores,
149.Com mostras de paz.

150.Aos golpes do imigo
151.Meu último amigo,
152.Sem lar, sem abrigo
153.Caiu junto a mi!
154.Com plácido rosto,
155.Sereno e composto,
156.O acerbo desgosto
157.Comigo sofri.

158.Meu pai a meu lado
159.Já cego e quebrado,
160.De penas ralado,
161.Firmava-se em mi:
162.Nós ambos, mesquinhos,
163.Por ínvios caminhos,
164.Cobertos d'espinhos
165.Chegamos aqui!

166.O velho no entanto
167.Sofrendo já tanto
168.De fome e quebranto,
169.Só qu'ria morrer!
170.Não mais me contenho,
171.Nas matas me embrenho.
172.Das frechas que tenho
173.Me quero valer.

174.Então, forasteiro,
175.Caí prisioneiro
176.De um troço guerreiro
177.Com que me encontrei:
178.O cru dessorsego
179.Do pai fraco e cego,

180. Enquanto não chego,
181. Qual seja, - dizei!

182. Eu era o seu guia
183. Na noite sombria,
184. A só alegria
185. Que Deus lhe deixou:
186. Em mim se apoiava,
187. Em mim se firmava,
188. Em mim descansava,
189. Que filho lhe sou.

190. Ao velho coitado
191. De penas ralado,
192. Já cego e quebrado,
193. Que resta? - Morrer.
194. Enquanto descreve
195. O giro tão breve
196. Da vida que teve,
197. Deixai-me viver!

198. Não vil, não ignavo,
199. Mas forte, mas bravo,
200. Serei vosso escravo:
201. Aqui virei ter.
202. Guerreiros, não coro
203. Do pranto que choro;
204. Se a vida deploro,
205. Também sei morrer.

Cantos V

206. Soltai-o! - diz o chefe. Pasma a turba;
207. Os guerreiros murmuram: mal ouviram,
208. Nem pôde nunca um chefe dar tal ordem!
209. Brada segunda vez com voz mais alta,
210. Afrouxam-se as prisões, a embira cede,
211. A custo, sim; mas cede: o estranho é salvo.

212.- Timbira, diz o índio enternecido,
213. Solto apenas dos nós que o seguravam:
214. És um guerreiro ilustre, um grande chefe,
215. Tu que assim do meu mal te comoveste,
216. Nem sofres que, transposta a natureza,
217. Com olhos onde a luz já não cintila,

218.Chore a morte do filho o pai cansado,
219.Que somente por seu na voz conhece.
220.- És livre; parte.
-E voltarei.
-Debalde.
221.- Sim, voltarei, morto meu pai.
-Não voltes!
222.É bem feliz, se existe, em que não veja,
223.Que filho tem, qual chora: és livre; parte!
224.- Acaso tu supões que me acobardo,
225. Que receio morrer!
-És livre; parte!

226.- Ora não partirei; quero provar-te
227.Que um filho dos Tupis vive com honra,
228.E com honra maior, se acaso o vencem,
229.Da morte o passo glorioso afronta.

230.- Mentiste, que um Tupi não chora nunca,
231.E tu choraste!... parte; não queremos
232.Com carne vil enfraquecer os fortes.

233.Sobresteve o Tupi: - arfando em ondas
234.O rebater do coração se ouvia
235.Precípite. - Do rosto afogueado
236.Gélidas bagas de suor corriam:
237.Talvez que o assaltava um pensamento...
238.Já não... que na enlutada fantasia,
239.Um pesar, um martírio ao mesmo tempo,
240.Do velho pai a moribunda imagem
241.Quase bradar-lhe ouvia: - Ingrato! ingrato!
242.Curvado o colo, taciturno e frio,
243.Espectro d'homem, penetrou no bosque!

Cantos VI

244.- Filho meu, onde estás?
-Ao vosso lado;
245.Aqui vos trago provisões: tomai-as,
246.As vossas forças restaurai perdidas,
247.E a caminho, e já!
- Tardaste muito!
248.Não era nado o sol, quando partiste,
249.E frouxo o seu calor já sinto agora!
250.- Sim, demorei-me a divagar sem rumo,

251. Perdi-me nestas matas intrincadas,
252. Reaviei-me e tornei; mas urge o tempo:
253. Convém partir, e já!
-Que novos males
254. Nos resta de sofrer? - que novas dores,
255. Que outro fado pior Tupã nos guarda?
256.- As setas da aflição já se esgotaram,
257. Nem para novo golpe espaço intacto
258. Em nossos corpos resta.
- Mas tu tremes!
259.- Talvez do afã da caça...
-Oh filho caro!
260. Um quê misterioso aqui me fala,
261. Aqui no coração; piedosa fraude
262. Será por certo, que não mentes nunca!
263. Não conheces temor, e agora temes?
264. Vejo e sei: é Tupã que nos aflige,
265. E contra o seu querer não valem brios.
266. Partamos!... -
E com mão trêmula, incerta
267. Procura o filho, tateando as trevas
268. Da sua noite lúgubre e medonha.
269. Sentindo o acre odor das frescas tintas,
270. Uma idéia fatal correu-lhe à mente...
271. Do filho os membros gélidos apalpa,

272. E a dolorosa maciez das plumas
273. Conhece estremecendo: - foge, volta,
274. Encontra sob as mãos o duro crânio.
275. Despido então do natural ornato!...
276. Recua aflito e pávido, cobrindo
277. Às mãos ambas os olhos fulminados.
278. Como que teme ainda o triste velho
279. De ver, não mais cruel, porém mais clara,
280. Daquele exício grande a imagem viva
281. Ante os olhos do corpo afigurada.
282. Não era que a verdade conhecesse
283. Inteira e tão cruel qual tinha sido;
284. Mas que funesto azar correria o filho,
285. Ele o via; ele o tinha ali presente;
286. E era de repetir-se a cada instante.
287. A dor passada, a previsão futura
288. E o presente tão negro, ali os tinha;
289. Ali no coração se concentrava,
290. Era num ponto só, mas era a morte!

291.- Tu prisioneiro, tu?
-Vós o dissestes.
292.- Dos índios?
- Sim.
-De que nação?
- Timbiras.
293.- E a muçurana funeral rompeste,
294. Dos falsos manitôs quebrastes a maça...
295.- Nada fiz...aqui estou,
- Nada! -
Emudecem;
296.Curto instante depois prossegue o velho:
297.- Tu és valente, bem o sei; confessa,
298.Fizeste-o, certo, ou já não foras vivo!

299.- Nada fiz; mas souberam da existência
300.De um pobre velho, que em mim só vivia...
301.- E depois?...
- Eis-me aqui.
-Fica essa taba?
302.- Na direção do sol, quando transmonta.
303.- Longe?
- Não muito.
- Tens razão : partamos.
304.- E quereis ir?...
-Na direção do ocaso.

Cantos VII

305."Por amor de um triste velho,
306.Que ao termo fatal já chega,
307.Vós, guerreiros, concedestes
308.A vida a um prisioneiro.
309.Ação tão nobre vos honra,
310.Nem tão alta cortesia
311.Vi eu jamais praticada
312.Entre os Tupis, - e mas foram
313.Senhores em gentileza."

314."Eu porém nunca vencido
315.Nem nos combates por armas,
316.Nem por nobreza nos atos;
317.Aqui venho, e o filho trago.
318.Vós o dizeis prisioneiro,
319.Seja assim como dizeis;

320.Mandai vir a lenha, o fogo.
321.A maçã do sacrifício
322.E a muçurana ligeira:
323.Em tudo o rito se cumpra!
324.E quando eu for só na terra,
325.Certo acharei entre os vossos,
326.Que tão gentis se revelam,
327.Alguém que meus passos guie;
328.Alguém, que vendo o meu peito
329.Coberto de cicatrizes,
330.Tomando a vez de meu filho,
331.De haver-me por pai se ufane!”

332.Mas o chefe dos Timbiras,
333.Os sobrolhos encrespando,
334.Ao velho Tupi guerreiro
335.Responde com torvo acento:
336.- Nada farei do que dizes:
337.É teu filho imbele e fraco!
338.Aviltaria o triunfo
339.Da mais guerreira das tribos
340.Derramar seu ignóbil sangue:
341.Ele chorou de cobarde;
342.Nós outros, fortes Timbiras,
343.Só de heróis fazemos pasto. -

344.Do velho Tupi guerreiro
345.A surda voz na garganta
346.Faz ouvir uns sons confusos,
347.Como os rugidos de um tigre,
348.Que pouco a pouco se assanha!

Cantos VIII

349.“Tu choraste em presença da morte?
350.Na presença de estranhos choraste?
351.Não descende o cobarde do forte;
352.Pois choraste, meu filho não és!
353.Possas tu, descendente maldito
354.De uma tribo de nobres guerreiros,
355.Implorando cruéis forasteiros,
356. Seres presa de vis Aimorés.

357.“Possas tu, isolado na terra,
358.Sem arrimo e sem pátria vagando,

359.Rejeitado da morte na guerra,
360.Rejeitado dos homens na paz,
361.Ser das gentes o espectro execrado:
362.Não encontres amor nas mulheres,
363.Teus amigos, se amigos tiveres,
364.Tenham alma inconstante e falaz!

365.“Não encontres doçura no dia,
366.Nem as cores da aurora te ameiguem,
367.E entre as larvas da noite sombria
368.Nunca possas descanso gozar:
369.Não encontres um tronco, uma pedra,
370.Posta ao sol, posta às chuvas e aos ventos.
371.Padecendo os maiores tormentos,
372.Onde possas a fronte pousar.

373.“Que a teus passos a relva se torre;
374.Murchem prados, a flor desfaleça,
375.E o regato que límpido corre,
376.Mais te acenda o vesano furor;
377.Suas águas depressa se tornem,
378.Ao contato dos lábios sedentos,
379.Lago impuro de vermes nojentos,
380.Donde fujas com asco e terror!

381.“Sempre o céu, como um teto incendiado,
382.Creste e punja teus membros malditos
383.E o oceano de pó denegrado
384.Seja a terra ao ignavo tupi!
385.Miserável, faminto, sedento,
386.Manitôs lhe não falem nos sonhos,
387.E do horror os espectros medonhos
388.Traga sempre o cobarde após si.”

389.“Um amigo não tenhas piedoso
390.Que o teu corpo na terra embalsame,
391.Pondo em vaso d’argila cuidadoso
392.Arco e frecha e tacape a teus pés!
393.Sê maldito, e sozinho na terra;
394.Pois que a tanta vileza chegaste,
395.Que em presença da morte choraste,
396.Tu, cobarde, meu filho não és.”

Cantos IX

397. Isto dizendo, o miserando velho
398. A quem Tupã tamanha dor, tal fado
399. Já nos confins da vida reservara,
400. Vai com trêmulo pé, com as mãos já frias
401. Da sua noite escura as densas trevas
402. Palpando. - Alarma! alarma! - O velho pára !
403. O grito que escutou é voz do filho,
404. Voz de guerra que ouviu já tantas vezes
405. Noutra quadra melhor. - Alarma! alarma!
406. - Esse momento só vale apagar-lhe
407. Os tão compridos transes, as angústias,
408. Que o frio coração lhe atormentaram
409. De guerreiro e de pai: - vale, e de sobra.
410. Ele que em tanta dor se contivera,
411. Tomado pelo súbito contraste,
412. Desfaz-se agora em pranto copioso,
413. Que o exaurido coração remoça.

414. A taba se alborota, os golpes descem,
415. Gritos, imprecações profundas soam,
416. Emaranhada a multidão braveja,
417. Revolve-se, enovela-se confusa,
418. E mais revolta em mor furor se acende.
419. E os sons dos golpes que incessante fervem,
420. Vozes, gemidos, estertor de morte
421. Vão longe pelas ermas serranias
422. Da humana tempestade propagando
423. Quantas vagas de povo enfurecido
424. Contra um rochedo vivo se quebravam.

425. Era ele, o Tupi; nem fora justo
426. Que a fama dos Tupis - o nome, a glória,
427. Aturado labor de tantos anos,
428. Derradeiro brasão da raça extinta,
429. De um jato e por um só se aniquilasse.
430. - Basta! clama o chefe dos Timbiras,
431. - Basta, guerreiro ilustre! assaz lutaste,
432. E para o sacrifício é mister forças. –

433. O guerreiro parou, caiu nos braços
434. Do velho pai, que o cinge contra o peito,
435. Com lágrimas de júbilo bradando:
436. “Este, sim, que é meu filho muito amado!
437. “E pois que o acho enfim, qual sempre o tive,
438. “Corram livres as lágrimas que choro,

439. “Estas lágrimas, sim, que não desonram.”

Cantos X

440. Um velho Timbira, coberto de glória,
441. Guardou a memória
442. Do moço guerreiro, do velho Tupi!
443. E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
444. Do que ele contava;
445. Dizia prudente: - “Meninos, eu vi!”

446. “Eu vi o brioso no largo terreiro
447. Cantar prisioneiro
448. Seu canto de morte, que nunca esqueci:
449. Valente, como era, chorou sem ter pejo;
450. Parece que o vejo,
451. Que o tenho nest’hora diante de mi.

452. “Eu disse comigo: Que infâmia d’escravo!
453. Pois não, era um bravo:
454. Valente e brioso, como ele, não vi!
455. E à fé que vos digo: parece-me encanto
456. Que quem chorou tanto,
457. Tivesse a coragem que tinha o Tupi!”

458. Assim o Timbira, coberto de glória,
459. Guardava a memória
460. Do moço guerreiro, do velho Tupi.
461. E à noite nas tabas, se alguém duvidava
462. Do que ele contava,
463. Tornava prudente: “Meninos, eu vi!”