



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

SÉRGIO LUIZ DESLANDES DE SOUZA

OS IPÊS: UMA HISTÓRIA ROMÂNTICA DE CURITIBA

Curitiba
2008

SÉRGIO LUIZ DESLANDES DE SOUZA

OS IPÊS: UMA HISTÓRIA ROMÂNTICA DE CURITIBA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação
da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia,
como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em
Música / Composição

Orientador: Prof. Dr. Pedro Kroger

Curitiba
2008

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

S727 Souza, Sérgio Luiz Deslandes de
Os ipês: uma história romântica de Curitiba / Sérgio Luiz
Deslandes de.____ Curitiba, 2008.
xi, 88 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-
Graduação em Música, Escola de Música, Universidade
Federal da Bahia

1. Música - Composição. 2. Balé. 3. Ipês – Praça Tiraden-
tes – Curitiba - História I.Título.

CDD (22ª ed.): 781.556

Catálogo na publicação por: Filomena Nercy Hammerschmidt – Bibliotecária – CRB/9-850

A Dissertação de Sérgio Luiz Deslandes de Souza foi aprovada



Pedro Kröger
Orientador



Ricardo Mazzini Bordini



Lea Ligia Soares

Curitiba, 06 de agosto de 2008

À minha esposa Luciana
meu amparo, apoio e inspiração

A Cultura é uma espécie de domesticação que na ordem social confere o polimento da Educação e alimenta e aperfeiçoa a Instrução. Essa domesticação se exerce também no domínio do Gosto, e este é essencial ao Compositor que deve sem cessar, refiná-lo para não perder sua perspicácia. Nosso espírito é como nosso corpo, requer um exercício contínuo; se atrofia se não o cultivamos.

Igor Stravinski

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 ASPECTOS GERAIS	4
1.1 O TEXTO BASE – A CRÔNICA	4
1.2 O ARGUMENTO CÊNICO	5
1.3 A CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO	6
1.4 A COMPOSIÇÃO MUSICAL	7
2 MÚSICA E CENA	11
2.1 A MÚSICA PARA BALÉ.....	11
2.2 A DANÇA-TEATRO	14
3 A OBRA	17
3.1 ABERTURA - PRÓLOGO.....	17
3.2 CHORO	20
3.3 LIGAÇÃO 1	23
3.4 O CORETO DO PASSEIO PÚBLICO.....	24
3.5 FANDANGUEANDO	25
3.6 LIGAÇÃO 2.....	26
3.7 O CASAMENTO.....	26
3.8 LIGAÇÃO 3	27
3.9 A DOR	27
3.10 FINAL - OS IPÊS	28
4 A PARTITURA	31
5 CONCLUSÃO	80
6 ANEXO	83
7 REFERÊNCIAS	85

LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1 - modo eólio	19
EXEMPLO 2 - métricas superpostas	19
EXEMPLO 3 - métricas superpostas e mudança de acorde	20
EXEMPLO 4 - célula rítmica básica do choro	21
EXEMPLO 5 - padrão rítmico da flauta.....	21
EXEMPLO 6 - padrão rítmico do saxofone	21
EXEMPLO 7 - padrão melódico da flauta	22
EXEMPLO 8 - padrão melódico do saxofone	22
EXEMPLO 9 - anacruse da flauta.....	22
EXEMPLO 10 - atonalidade da parte C do Choro.....	22
EXEMPLO 11 - fragmento modulante da parte B do Casamento	27
EXEMPLO 12 - tema da peça A Dor em sons reais	27
EXEMPLO 13 - escala de mi usada na conclusão	28
EXEMPLO 14 - acordes de sexta aumentada superpostos	29

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - visão geral da obra	10
QUADRO 2 - principais montagens até 1929	12
QUADRO 3 - Modernismo e Pós-Modernismo	15
QUADRO 4 - seções da peça O Coreto do Passeio Público	24
QUADRO 5 - centros tonais	81

AGRADECIMENTOS

À Coordenação do MINTER, Profa. Dra. Léa Ligia e Prof. Dr. Zeferino Perin

Ao Núcleo de Pós-Graduação em Música da UFBA pelo apoio,

infra-estrutura, qualidade e simpatia dos seus professores e funcionários.

Às professoras Dra. Lia Rodrigues e Dra. Leda Muhana pela atenção sempre carinhosa.

Ao meu orientador Prof. Dr. Pedro Kroger.

À Fundação Araucária pelo auxílio financeiro.

Às professoras Maria Emília Possani ex-Diretora da Faculdade de Artes do Paraná e

Ana Maria Lacombe Feijó, Diretora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

RESUMO

Este é o memorial de composição do Balé *Os Ipês: uma história romântica de Curitiba*, criado a partir de uma crônica do jornalista Luiz Ricardo Weber. Este trabalho pretende demonstrar a composição de uma peça musical a partir de um roteiro cênico, elaborado para ser coreografada, composta de sete quadros distintos e entrelaçada, e que faça referência ao fato histórico, utilizando processos composicionais do séc. XX na composição das peças.

Palavras-chave: balé, roteiro cênico, composição musical

ABSTRACT

This essay discuss in great detail the composition for the ballet *Os Ipês: uma história romântica de Curitiba*, based on a story as told by the journalist Luiz Ricardo Weber. This work intends to show the musical composition from a script designed to be choreographed, made up of seven different but intertwined scenes that makes reference to the real story, making use of 20th-Century compositional procedures.

Keywords: ballet, script, musical composition

INTRODUÇÃO

A dança de hoje pode ser caracterizada como uma recombinação de certa forma reciclada de aspectos que vêm surgindo há quatro décadas. “A dança bem coreografada, com seu significado premeditado, fez o seu retorno...” combinando facetas da dança moderna, cuja filosofia não é totalmente negada, com conceitos criativos dos anos 60, 70, 80 e 90. (SILVA, 2004, p.24)

Os Ipês: uma história romântica de Curitiba, é uma composição para balé e 15 instrumentos que compus entre março e junho de 2008, e cujo processo de criação será descrito no memorial que se segue, bem como os processos de construção do argumento cênico a partir de uma crônica literária e a instrumentação de cada tema em separado, demonstrando quais os fatores que pesaram em cada escolha.

A música para dança tem sido negligenciada por muitos compositores contemporâneos devido a uma vasta gama de fatores que vão do incômodo de ter que modificar, às vezes, trechos muito grandes de uma composição musical a pedido do coreógrafo, até o fato de que desde “o final da década de 1920 e começo da de 1930, diversos coreógrafos coreografaram em silêncio, adicionando a música quando a dança já estava completa ou apresentando as danças acabadas inteiramente sem música” (BANES, 1994, p. 212)

Após a Primeira Guerra Mundial, as companhias tradicionais entraram em declínio devido ao alto custo em manter a estrutura de um corpo de baile, orquestra, pianistas etc. Isso fez com que o referencial histórico coreográfico ficasse nas mãos de poucas companhias que até hoje servem como referência quando se deseja montar um balé do século XIX.

O caráter arrojado e desvinculado do poder público da companhia de Serguei Diaghilev, que contratava pintores famosos para criar seus cenários e músicos famosos, hoje é inviável economicamente, pois não existe retorno financeiro que cubra este tipo de iniciativa privada.

E assim, graças a algumas iniciativas públicas de algumas esferas governamentais em países desenvolvidos, temos companhias de balé que mantêm o repertório tradicional, ao mesmo tempo em que encomendam peças musicais e coreográficas atuais, proporcionando uma ampliação do repertório.

Mas são poucas estas companhias.

A grande maioria adota a linguagem da Dança Moderna e prescinde da composição musical, embora curiosamente, apesar disto, muitos dos principais compositores de música erudita do século XX, já tenham escrito peças para balé.

A idéia inicial de compor um balé dentro desse programa de Mestrado, veio da percepção que tive dando aulas para o curso de Dança na Faculdade de Artes do Paraná, quando percebi que os dançarinos estão mais acostumados a “ouvir” a música contemporânea – aqui chamada toda a música composta a partir do Dodecafonismo – do que os próprios músicos.

Pelo exposto, optou-se por selecionar um argumento cênico possível de ser executado por uma companhia reduzida, sendo este argumento Romântico (nos termos do século XIX), onde a paixão arrebatadora guia os personagens, e há um drama em curso.

Sabe-se que desde aproximadamente 1950, as companhias de dança moderna preferem usar gravações em suas montagens (PERCIVAL, 1970; TECK, 1978; BANES, 1994 e MUNDIM, 2005), mas prevendo que possa haver alguma apresentação com música “ao vivo”, limitei a instrumentação a um mínimo necessário, que deverá ser amplificado para que as nuances e detalhes não se percam por problemas acústicos de auditório, e assim a coreografia não seja prejudicada.

Os instrumentos são: dois pianos, violão, viola, violoncelo, quarteto de flautas transversais, quarteto de saxofones (soprano, alto, tenor e barítono) e dois pandeiros.

No primeiro capítulo aborda-se a crônica que inspirou o balé, a diferenciação entre drama e tragédia e a maneira de construir um roteiro.

No segundo capítulo são abordados tópicos que clarificam a relação entre a produção musical e a cena dramática no século XX, e no terceiro capítulo é onde são descritos efetivamente os processos usados na composição.

Nesta viagem de volta ao século XX, à Modernidade musical, e à Pós-Modernidade da Dança, agregadas a um argumento Melodramático, típico do século XIX, portanto, do auge do balé, mas de fundo histórico real, ainda hoje visível pelas ruas de Curitiba, procurou-se criar uma obra em que a música divida a cena com a dança.

1 ASPECTOS GERAIS

O conteúdo da música
são formas sonoras em movimento.
Eduard Hanslick

1.10 TEXTO BASE - A CRÔNICA

Toda a idéia de realização deste balé teve origem na leitura da crônica a seguir:

Ipês para Rosita

Era bom de matemática. Fez sozinho o cálculo do traçado do "Pão de Açúcar". Isso mesmo. Foi ele quem estudou como fazer com que o bondinho subisse e descesse do alto do morro com uma porção de turistas e de cariocas. Só que era recém-formado - engenheiro civil, químico, industrial e arquiteto. Mas era recém-formado, logo, um profissional contratado. Lá no alto, a placa estampa o nome do patrão: Augusto Ramos de Azevedo. Tem nada não. Também deu a idéia de camuflar o muro do Passeio Público. Como se o concreto fosse um entrelaçado de troncos de árvore. Olha que naquela época Curitiba nem sonhava com o "status" de Capital Ecológica. Seguiu o seu caminho, sem se importar. Passou por Paranaguá. Não gostou do que viu, mas resolveu ficar. Isto depois que um caçara perguntou "Como é seu nome? É que por aqui tem vindo muito engenheiro. Eles vem, olham e vão embora". Não tinha gostado da cidade, mas resolveu ficar. Acabou puxando luz e encanando água no município. Não havia gostado do lugar. Mas foi onde encontrou sua esposa, com a qual subiu a serra e atingiu Curitiba. Veio para morar. De futebol, ele gostava. Assistia muito jogo - era torcedor de carteirinha. Ao ponto de ser sócio nº 1 do Atlético, depois que o Branco e Preto Internacional e o Vermelho e Branco América se aglutinaram num time só. Tinha boa memória. Na faculdade passava para o papel cada aula que assistia. Montava e vendia apostilas para os colegas, a fim de custear os estudos. Escondido dos pais, se preparava. A família queria era que trabalhasse. Formado, premiado, fundou a faculdade de engenharia da Universidade Federal do Paraná, na qual, mais tarde, também estudou Direito. Tinha Curitiba na cabeça. Convidado para trabalhar na prefeitura, fez um lance ousado: projetou largas e extensas avenidas para cortar a cidade de um extremo a outro. Foi duramente criticado. "Nem no ano 2000 vai ter carro e gente para transitar por ali", escrevia um jornalista. A 8 anos da data prevista, as Avenidas 7 de Setembro, Visconde de Guarapuava, Silva Jardim e a Getúlio Vargas (antiga Rua Ivaí), não raro apresentam congestionamento. Quando chove fica mais difícil (se for sexta-feira, então...). Nem a Praça Tiradentes escapou. Ali plantou ipês-amarelos, revelando um lado romântico-poético. "Os ipês florescem e atingem o apogeu dia 28 de agosto, data de teu aniversário, Rosita", dedicava à já falecida esposa, Rosa Goulin. O chapéu não pesava. Cumprimentava a todos na rua. E não era político. Quando morreu, o taco de bilhar, sempre utilizado nos começos de tarde em seu antigo reduto na Rua XV, não foi esquecido. Ganhou lugar póstumo, sem que faltassem suas iniciais gravadas: A.G.G. - Adriano Gustavo Goulin. Meu bisavô. Que não conheci.

Luiz Henrique Weber¹

¹ Comunicação eletrônica diretamente com o editor da Coletânea **300 e tantas histórias de Curitiba**, 2002

Não se pretende fazer uma composição biográfica do personagem, pois demandaria uma pesquisa histórica e familiar muito extensa, o que desvirtuaria o objetivo deste trabalho. Contudo pretende-se fazer um recorte deste fato dramático, e limitar-se a compor, além da música, um roteiro ficcional utilizando o texto do jornalista Luis Henrique Weber incluído na coletânea, citada anteriormente, e emprestando à sua lembrança descrita na crônica (ele é bisneto do personagem) uma verdade poética que basta para o desenvolvimento do argumento cênico.

Por se tratar de adaptação de uma obra literária para um meio cênico, nos aproximamos do Melodrama que surgiu na Itália no século XVII como sinônimo de ópera e/ou opereta. Após seu apogeu no século XVIII na França, começa o século XIX tendo um fundo histórico – quando a Literatura inicia a usar o tema da recuperação do passado, porém, de acordo com Szondi (2001, p.68) “a base sentimental prevalece sobre o retrato documental.”

Como no drama, a tensão é essencial, e em suas origens o melodrama mesclava partes faladas com outras cantadas, incluindo posteriormente a dança, e ainda segundo Szondi (2001, p. 101): “No Melodrama a arte repousa quase que inteiramente sobre as situações, sobre a encenação, afastando-se, portanto, do domínio do texto que até então reinava absoluto.”

Isto exemplifica porque em 1838 Vitor Hugo distingue melodrama de tragédia e comédia. Segundo ele, “a tragédia apela ao coração, a comédia à mente e o melodrama aos olhos.” (*apud* Huppés, 2000, p. 99)

Devido a sua larga utilização pelo Cinema e pela TV, o Melodrama é identificado como a Forma pós-moderna por excelência.

1.2 O ARGUMENTO CÊNICO

Entendemos Drama aqui, como nos mostra Ariano Suassuna (1992), que distingue o dramático do trágico da seguinte forma:

Trágico: ação fundada na transcendência / linguagem poética / ritmo lento / ato poético / o personagem é um herói / catarse.

Dramático: ação fundada na prática / linguagem prosaica / ritmo movimentado / ato verídico / o personagem é humano / emoção.

É ainda Suassuna que cita o filósofo Charles Lalo, e deixa claro a definição de nosso argumento como sendo do gênero dramático pois:

[...] nossa sensibilidade é atingida pelas ações do personagem que não possuem as implicações filosóficas que a fatalidade do gênero trágico possui. Os infortúnios do homem comum se localizam dentro do dramático, pois no trágico os personagens nunca são comuns. (LALO *apud* SUASSUNA, 1992, p.112)

Em nosso drama o personagem sublima a sua dor pela morte da amada (infortúnio) plantando Ipês pela cidade (ação), atingindo nossa sensibilidade pela nobreza da atitude. O conflito dramático (*pathos*) é, neste caso, também trágico, pois é inexorável (a morte), mas não se configura como tragédia pois “termina bem”, quando a vida vence a morte, perpetuando-se a cada ano no florescimento/embelezamento da cidade, em forma de homenagem.

Por não ter sido encontrado um livro específico sobre a construção de argumentos para Dança, utilizamos um livro de Roteiro para Cinema, pois é nossa intenção que a poética visual do balé aproxime-se da do cinema.

Todo roteiro parte de uma *Story Line*, um resumo da história, que fica descrito da seguinte forma: o personagem sai do Rio de Janeiro e vai para Curitiba. Trabalha como engenheiro e reforma o Passeio Público. Vai a Paranaguá (litoral do Paraná) trabalhar na instalação da rede de água e conhece Rosita. Casam-se e ela morre. Planta os Ipês pelo centro da cidade em sua homenagem.

1.3 A CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO

Conforme nos ensina Comparato (1983, p.15) “Roteiro é a forma escrita de qualquer espetáculo áudio e/ou visual”

Embora o balé moderno em geral tenha se afastado das montagens com enredo, essa proposta se aproxima do estilo dança-teatro onde segundo Meyer (XAVIER, J.; MEYER, S.; TORRES, V., 2006, p. 46) “as situações humanas não são ilustradas, imitadas nem expressadas de antemão, mas se constroem singularmente no próprio movimento”.

Baseado então na crônica já apresentada, delineamos um roteiro de 6 quadros, onde a história da plantação dos Ipês é apresentada sinteticamente:

Choro – quadro que representa o tempo de formação do Personagem e sua estada no Rio de Janeiro;

O Coreto do Passeio Público – quadro que representa as atividades iniciais do Personagem em Curitiba;

Fandanguando - quadro que representa o tempo de trabalho em Paranaguá e o momento em que o Personagem encontra sua amada;

O Casamento - quadro que representa o período de convivência harmoniosa do casal;

A Dor - quadro que representa o momento da morte da companheira;

Os Ipês - quadro que representa a transcendência e a sublimação do momento vivido.

Por uma questão formal, já que se trata de um balé, incluiu-se uma Abertura-Prólogo onde não há dança sobre a música, e um Narrador/Cantor expõe em versos um resumo da história que será encenada.

1.4 A COMPOSIÇÃO MUSICAL

A composição aproxima-se do conceito de Música de Cena, e vou explicitar alguns termos que podem gerar confusão, utilizando como referência o Dicionário Oxford de Música:

Música Programática – música instrumental que conta uma história, ilustra idéias literárias ou evoca cenas pictóricas.

Música de Cena – música escrita para a produção de um ambiente ou para acompanhar a ação de uma peça. As suas origens remontam ao drama grego.

Música Incidental – música composta para, ou usada em uma produção dramática, filme, ou programa de rádio ou televisão. (KENNEDY, 1994)

O sentido que se busca nessa composição é o de Música de Cena, e o Roteiro para a Cena faz parte desse projeto de composição.

Não há intenção programática de descrever com música os subtítulos da composição, e eles apenas servem de sugestão para uma futura coreografia, além de servirem também para clarificar o perfil do personagem.

Para o primeiro quadro optou-se pela estrutura Abertura-Prólogo, onde sobre uma composição musical executada por dois pianos um ator/cantor declamará e cantará em estrutura versificada um resumo da ação prestes a se iniciar nos remetendo novamente ao Melodrama.

Para o segundo quadro foi composto um Choro por fazer referência ao período da formação acadêmica do personagem (em Engenharia) e à época e à cidade (Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do século XX).

A instrumentação escolhida é flauta, saxofone, pandeiro e violão, fazendo referência à formação instrumental do grupo de Pixinguinha, muito famoso na época.

O terceiro quadro foi denominado de “O Coreto do Passeio Público” e está escrito para quarteto de flautas, iniciando a “potencialização” de aspectos.

A potencialização de aspectos durante todo o balé, é uma das estratégias encontradas para ligar os quadros, projetando no desenrolar do tempo, aspectos que foram importantes para o personagem em determinado momento de sua vida. A flauta, proeminente na peça anterior, é amplificada nessa multiplicada por quatro, tornando-se muito mais importante.

A potencialização é um processo: “uma seqüência de estados em permanente mudança, em evolução” (FERREIRA, 1975, p.1140), e cada vez que ocorre algum tipo de potencialização na música, há uma alteração na psique do personagem que deverá ser enfatizada na coreografia.

Para essa primeira potencialização usou-se acordes ambíguos, ou seja, acordes que possuem dois intervalos de quarta e um de segunda dentro de uma oitava o que cria uma dicotomia de sensações por remeter à forma de “música de Coreto”, mas usando uma linguagem contemporânea em que não se tem tonalidade.

Música de Coreto se entende aqui pela música que era executada pelas Bandas particulares ou das corporações militares existentes nas cidades brasileiras na virada do século XIX para o século XX, que praticavam um repertório variado de gêneros e estilos e se apresentava nos Coretos das praças destas cidades.

Tal atividade pode ser considerada com uma das mais antigas manifestações musicais brasileiras sem ligações com a Igreja, que possui registro a partir de 1610 como nos mostra Bruno Kiefer citando Renato Almeida “[...] diz ter sido capitão-general de Angola, o qual possuía uma banda de música de trinta figuras, todas negros escravos, cujo regente era um francês provençal.” (KIEFER, 1977, p.14)

O historiador Marcos Napolitano nos dá também uma boa noção do que eram essas bandas:

“A atividade musical profissional ainda era vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, ‘coisa de escravos’. A atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício e de correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade ‘espiritual’ ligada ao talento natural.” (NAPOLITANO, 2002, p. 42)

O quarto quadro é um “Fandango”, manifestação folclórica típica do litoral brasileiro, e que no Paraná assume uma feição particular que não encontra semelhança em nenhum outro Estado do Brasil. Como toda dança folclórica, possui um desenvolvimento temático/melódico que se repete durante todo o tempo que dura a coreografia.

De caráter rítmico acentuado e amparado em violas, adufes e rabecas, o fandango do litoral do Paraná é uma dança típica dos caboclos e dos pescadores e vários pesquisadores já registraram perto de 30 “marcas”, como são chamadas as coreografias.

Segundo Azevedo (1978, p.3 e 4) “toda a música do Fandango é quase só ritmo. A linha melódica é muito indeterminada e por vezes imperceptível.”

Aproveitando a feição repetitiva da dança folclórica, usou-se a técnica do Minimalismo para compor o quadro, usando dentro do mesmo princípio de potencialização já descrito, o violão, a viola e o pandeiro, e usei também uma escala com o IV e o VII graus alterados, que são os dois tipos de alterações encontradas por Bernardete Zagonel:

De todas as *marcas* pesquisadas não foi encontrada nenhuma no modo menor. [...] As alterações constatadas foram: a 4^a aumentada e a 7^a menor; [...] Tal disposição de intervalos, não corresponde nem ao modo maior nem ao menor, mas é exatamente igual aos modos medievais *lídio* e *mixolidio*. (ZAGONEL, 1980, p. 17)

As marcas com a 4^a aumentada são mais freqüentes que as marcas com a 7^a menor, não aparecendo nestas análises as duas alterações simultaneamente.

Em seguida vem o quadro chamado O Casamento que é para ser dançado apenas pelo par principal. Como citação consciente e proposital a todos os *pas-de-deux* dos grandes balés do séc. XIX, usou-se o gênero da “canção sem palavras”², executada por um duo de violoncelo e piano, também por representar uma potencialização da viola/rabeca do quadro anterior, além de terem sido estes dois instrumentos, muito utilizados pelos compositores do Romantismo musical.

Os quadros, Choro e O Coreto do Passeio Público, estão conectados por uma ligação (L1); os quadros Fandanguando e O Casamento também se encontram unidos por um elemento musical (L2), e os quadros O Casamento e A Dor, por um elemento (L3), o que pode ser melhor visualizado no quadro n^o. 1 a seguir.

² Pequena peça para piano, de natureza lírica que se caracteriza por uma melodia cantante na mão direita.

Quadro 1 – Visão geral da obra

Título	Instrumentação	Duração
Abertura - Prólogo	dois pianos	3'02"
Choro	flauta, sax alto, violão e dois pandeiros	3'17"
L1	sons trabalhados digitalmente	1'41"
O Coreto do Passeio Público	quarteto de flautas transversais	2'23"
Fandagueando	viola, violão e dois pandeiros	4'06"
L2	sons trabalhados digitalmente	1'22"
O Casamento	violoncelo e piano	4'07"
L3	sons trabalhados digitalmente	2'01"
A Dor	quarteto de saxofones	2'36"
Final – Os Ipês	dois pianos	3'28"
Tempo total		27'04"

O balé se encerra com o quadro denominado Os Ipês, que consiste em novo tema modal tocado por dois pianos utilizando-se um modo diferente do início, proporcionando uma rítmica e um impacto sonoro vibrante, que propiciará ao coreógrafo a elaboração de um final que se propõe como sublimação da dor.

Este final pode ser classificado de eclético, e se nos apresenta como a melhor solução para o tratamento de uma proposição musical moderna, junto a uma proposição coreográfica pós-moderna.

2 MÚSICA E CENA

Certas coisas podem ser ditas com palavras,
outras, com movimentos.
Pina Bausch

2.1 A MÚSICA PARA BALÉ

Uma das primeiras funções da música para dança, é que se precisava manter um grupo de dançarinos atuando sincronizados.(BOURCIER, 2006; SILVA, 2004))

Historicamente sabemos que a colaboração entre o coreógrafo e o compositor foi, no início dos *ballets*, muito próxima. A idéia que se tinha é de que a música deveria dar apoio à dança de maneiras bem específicas: primeiro com uma clara base rítmica e também contendo uma melodia dançante para auxiliar o fluxo de energia e expressão.

Jean Noverre³, por exemplo, explicou a Glück como gostaria que cada frase musical fosse escrita para o balé *Ifigênia em Tauride* (1796). É fato também muito conhecido que Mario Petipa, coreógrafo do Teatro Mayinsky em Leningrado forneceu as seguintes instruções a Tchaikovsky para que ele compusesse *O Quebra Nozes* em 1892:

Soft music... 64 bars. The tree is lit up... 8 bars of sparkling music. The children enter... 24 bars of joyful animated music. A few bars of tremolo depicting surprise and admiration. A march... 64 bars. A short rococo minuet... 16 bars. A galop. Drosselmayer, the magician, enters... awe-inspiring but comic music... 16 to 24 bars. The music changes character during 24 bars, becoming lighter and gayer. Grave music for 8 bars. A pause. Repeat the 8 bars. Another pause. Four bars expressing astonishment. A mazurka... 32 bars. A strong rhythmic valse... 12 bars. (LLOYD, 1962 p. 4)⁴

Vê-se então que a música desempenhava um papel secundário em relação à dança. Entretanto, este tipo de música não era a aspiração dos compositores “sérios”. Não se esperava nenhum tipo de excelência dos compositores que se dedicavam a esse tipo de obra, e era comum os coreógrafos rearranjarem as obras musicais, para versões diferentes das coreografias, sem ao menos consultar o compositor. (BANES, 1994)

³ Coreógrafo que escreveu *Lettres sur le ballet* em 1760 onde diz: - A dança deve falar à alma e não aos olhos.

⁴Música suave....64 compassos. A árvore acendeu, iluminou-se...8 compassos de música espirituosa, cintilante. As crianças entram...24 compassos de música alegre. Alguns compassos de trêmolo descrevendo surpresa, admiração. Uma Marcha....64 compassos. Um breve Minueto rococó...16 compassos. Um Gallop. Drosselmayer o mágico, entra... imponente, mas com música cômica...16 a 24 compassos. A música muda de caráter durante 24 compassos, começando leve e alegre. Grave, música pesada por 8 compassos. Uma pausa. Repete os 8 compassos. Outra pausa. Quatro compassos expressando espanto, assombro. Uma Mazurka...32 compassos. Um vigoroso ritmo de Valsa...12 compassos. [tradução nossa]

Isto começou a mudar no fim do século XIX quando I. A. Vsevolozhsky⁵, Diretor do Teatro Imperial da Rússia aboliu o cargo de Compositor Oficial do Império, e passou a encomendar música de alto nível.

Logo depois, em 1909 surgiria a Companhia de Serguei Diaghilev que daria uma nova dimensão a todas as artes envolvidas na produção de um balé, por trabalhar sempre com artistas de primeira categoria, que realizavam um trabalho unificado onde nenhuma forma de arte era subjugada pela outra. O quadro 2 mostra as principais criações da Companhia de Diaghilev entre 1910 e 1929. (CANDÉ, 1994, p.232)

Quadro 2 – Principais montagens até 1929

Local e data	Compositor	Título	Coreógrafo	Cenário/Figurino
Paris 1910	Stravinsky	O pássaro de fogo	Fokine	Golovine / Bakst
Paris 1911	Stravinsky	Petruchka	Fokine	Benois
Paris 1912	Debussy	L'Apré-midi d'un faune	Nijinsky/Fokine	Bakst / Redon
Paris 1912	Ravel	Daphnis et Chloé	Fokine	Bakst
Paris 1913	Debussy	Jeux	Nijinsky	Bakst
Paris 1913	Stravinsky	Sagração da primavera	Nijinsky	Roerich
Paris 1917	Satie	Parade	Massine	Picasso
Londres 1919	Falla	O tricórnio	Massine	Picasso
Paris 1920	Stravinsky	Le Rossignol	Massine	Matisse
Paris 1920	Stravinsky	Pulcinella	Massine	Picasso
Paris 1921	Prokofiev	Chut	Larionov	Larionov
Paris 1922	Stravinsky	Renard	Nijinska ⁶	Larionov
Paris 1923	Stravinsky	Les Noces	Nijinska	Gontcharova
Monte Carlo 1924	Poulenc	Les Biches	Nijinska	Marie Laurencin
Paris 1926	Satie	Jack in the box	Balanchine	Derain
Paris 1927	Satie	Mercure	Massine	Picasso
Paris 1927	Prokofiev	O paço de aço	Massine	Jaculov
Paris 1928	Stravinsky	Apolo Musageta	Balanchine	Bauchant
Paris 1929	Prokofiev	O filho pródigo	Balanchine	Rouault

O século XX trouxe, juntamente com a Dança Moderna, uma nova atitude em relação à música para dança.

In tune with the primitivism of the dadaists and the German expressionists, Mary Wigman substituted pure percussion - on non -Western instruments - for the melody previously considered essential to European music and dance performance.(BANES, 1994 p. 312)⁷

⁵ I. A. Vsevolozhsky foi Diretor de 1881 a 1898 e escreveu também o libreto do balé A Bela Adormecida

⁶ coreógrafa, irmã de Nijinsky

⁷ Em sintonia com o primitivismo dos dadaístas e o expressionismo alemão, Mary Wigman substituiu por percussão pura, em instrumentos não-ocidentais, o lugar da melodia até então considerada essencial na apresentação da dança e música européias. [tradução encomendada a Marcos Portugal]

Após a Segunda Guerra Mundial, o eixo criativo da dança transfere-se, em parte, para os Estados Unidos, e no início dos anos 60 vamos encontrar o compositor Louis Horst ensinando teoria de composição para dança (ainda usada hoje em dia) a toda uma geração de coreógrafos que passaram pela *Juilliard School of Music*.(LLOYD, 1962)

Horst afirmava que a emoção era inerente às várias formas de música, e que as coreografias deveriam se aproximar, e até mesmo aproveitar, as características e qualidades expressivas do estilo ou do gênero musical escolhido. (TECK, 1978)

Outra corrente de pensamento musical para dança vinha diretamente da colaboração Cunningham-Cage, onde a dança desarticula-se definitivamente da música, embora realizassem uma colaboração “à distância”, já que a coreografia e a composição musical, quando se conectavam, o faziam por acaso. (PERCIVAL, 1980; TECK, 1978, MARTINEZ, 2002)

Nesses anos iniciais da dança pós-moderna todos os dogmas dos métodos coreográficos foram reexaminados, e com a utilização de música dos mais variados estilos, (principalmente a música popular), o que aconteceu é descrito a seguir:

“Yet while ‘lowbrow’ music was suddenly permitted, much ‘highbrow’ music, especially that of the twentieth-century pré-Cage composers favored by the modern dancers, began to seem like the old-fashioned, second-rate program music. (BANES, 1994, p.316)”⁸.

Como reflexo deste reexame de procedimentos, nos anos 70 praticamente deixou de existir a colaboração entre o coreógrafo e o compositor.

Nesta época as coreografias eram realizadas sobre silêncio, textos verbalizados ou colagens musicais, o que era uma forma de focalizar o movimento em si, recusando-se de uma maneira ou de outra a dançar música. (GOLDBERG, 2006)

O extremo, nessa postura de não-colaboração, é encontrado na figura de três coreógrafos-performers-músicos: Meredith Monk, Kenneth King e Laura Dean, que abraçaram a nova música Minimalista e realizavam performances em que tudo era de autoria própria.(BANES, 1994; GOLDBERG, 2006)

Nos anos 80 há um retorno à parceria entre dança e música, embora nestas colaborações a música não proporcionasse ritmos ou melodias para os dançarinos seguirem, e sim, dentro do modelo Cunningham-Cage, provocasse os sentidos do espectador em múltiplas direções.

⁸ No entanto, quando a música “inculta” foi de repente aceita, parte da música “cultura”, especialmente aquela dos compositores do séc. XX pré-Cage prediletos dos dançarinos modernos, começaram a parecer mais como música de programa antiquada e de segunda classe”. [tradução de Marcos Portugal].

No início dos anos 90, influenciada pelos novos horizontes da nascente rede mundial de computadores, a vanguarda passa a se orientar pela cultura em seu sentido multidisciplinar, cosmopolita e internacional, e a partir daí, os espetáculos de dança assumem integralmente a paródia, o *happening*, a dança social (*hip-hop*, salsa, tango, samba etc.), a dança teatral, a música-arte e a música popular e étnica em todas as suas formas.

Assim foi sendo demolido o conceito de música de primeira classe e de segunda classe, pois nesta policulturalidade do final do século XX, o pastiche pós-moderno da dança, vem diretamente ao encontro do ecletismo na música.

2.2 A DANÇA-TEATRO

Como nos ensina Eliana Rodrigues Silva:

A trajetória percorrida pela Dança ao longo do tempo, tem seguido um caminho próprio e diferenciado dos movimentos, estilos e escolas das outras artes. Podemos afirmar que a Dança desenvolveu-se de forma bastante peculiar se considerarmos que o balé clássico europeu levou nada menos do que quatro séculos para atingir seu apogeu, que a Dança moderna desenvolveu sua trajetória em cinco décadas e que a Dança Pós-Moderna, iniciada nos anos 50, hoje ainda continua a multiplicar-se e a autodefinir-se. (SILVA, 2005,p. 81)

Embora desde seus primórdios, o balé sempre tivesse uma estrutura narrativa, foi a partir do início do século XX que mudou, de maneira considerável, a escolha dos temas e a forma de tratamento e apresentação ao público.

É o período da Dança Moderna.

A nomenclatura Dança-Teatro surgiu entre os anos 30 e 40 quando vários coreógrafos nos Estados Unidos e na Alemanha começaram a criar obras com conteúdo social, político ou psicológico.

Mais do que nos EUA, foi na Alemanha com Laban, Wigman e Joss que se solidifica esta vertente da Dança Moderna. (BANES, 1994; CYPRIANO, 2005)

Em 1928 Kurt Joss funda em Essen a Folkwangshule, um importante centro de estudos de música, dança e teatro. Fechada pelos nazistas, foi reaberta em 1949.

A princípio, este estilo que fazia muito uso da mímica, vai aos poucos abandonando este recurso, na medida em que os temas ficam mais psicológicos, e a dança moderna adquire uma feição mais dramática, de forte conteúdo emotivo, expressionista, exigindo em suas

montagens cada vez mais recursos de linguagem teatral, e a adoção, segundo Robatto (1994, p.289) de uma “definição mais realista de personagens e ações”.

A dança-teatro firma-se após 1950, período pós-moderno, pela própria característica do movimento em geral como podemos observar no quadro 3 que é uma síntese de diversos estudos sobre a questão da superação do Modernismo. (DUARTE JUNIOR, 1997; ECO, 1995; SALLES, 2003; TAYLOR, 1978)

Quadro 3 – Modernismo e Pós-Modernismo

Modernismo	Pós-Modernismo
Fragmentação	Linearidade
Justaposição	Pluralidade de estilos
Ruptura	Interdisciplinaridade
Crítica ao que antecede	Não nega o anterior e não significa continuação

Em 1971, Gerhard Bohner, diretor da Companhia de Dança de Darmstad, reutiliza o título *Tanztheater* para sua Companhia, no que é copiado por Pina Bausch e seu Balé de Wuppertal em 1973.

Nos anos 80 ocorreram vários espetáculos nacionais e internacionais que obtiveram boa aceitação por parte do público, e destaque no Brasil o balé Quincas Berro d'Água, em comemoração aos 50 anos de Jorge Amado (1981), com música de Francisco Mignone e montado em Salvador.

Outro expoente do estilo, é o austríaco Johann Kresnik que em 1992 coreografou para o Balé da Cidade de São Paulo o romance de Ignácio Loyola Brandão - *Zero*. Kresnik, em geral, “utilizava personalidades como Picasso, Goya ou Frida Kahlo como inspiração para seus espetáculos”. (CYPRIANO 2005, p. 28)

Já de 2000 em diante temos outros importantes coreógrafos que sem se limitar a essa forma de expressão, não abrem mão de utilizá-la quando necessário, entre os quais Mats Ek e Carlos Saura, entre outros.

Apesar de muitos coreógrafos ainda evitarem a dança “com enredo” por motivos totalmente compreensíveis de se buscar um distanciamento do balé clássico, não se pode negar que a dança contemporânea, pós-moderna, conforme nos fala Klinger (2007 p.21) “se utiliza de diversas técnicas e formas expressivas, quando as julga necessárias para comunicar o que se deseja”.

Concluindo em concordância com Meyer que diz (XAVIER, J.; MEYER, S. TORRES, V, 2006 p.49) que se convida o espectador a “alargar seu universo perceptivo, e descobrir qual pensamento está em jogo, e não somente interpretar os elementos constitutivos do corpo na cena e lhe atribuir significados a priori”.

3 A OBRA

Por se tratar de obra cênica, adotou-se a postura de se pensar “além” da música, levando em consideração os elementos cênicos e dramáticos na confecção das peças e por vezes determinando coisas referentes à parte cênica e coreográfica.

Lívio Tragtenberg (1999) propõe cinco passos para se iniciar a abordagem de uma composição cênica:

- 1 Estabelecer o *onde* e o *quando* (*espaço x tempo*), ou seja, as conhecidas unidades aristotélicas de *lugar* e *tempo*;
 - 2 Resumir as *situações* da trama mais importantes, a unidade de ação aristotélica;
 - 3 Identificar as *personagens* principais e secundárias buscando suas características básicas, assim como as inter-relações que se estabelecem na trama;
 - 4 Relacionar os diferentes *espaços* onde as ações se desenvolvem, a fim de estabelecer a natureza acústica destes espaços;
 - 5 Procurar referências a *eventos sonoros* no próprio texto, seja em rubricas, nos contextos sonoros dos espaços indicados, nas ações dos personagens etc.
- Estes procedimentos que não devem ser adotados como fôrma, buscam estabelecer uma espécie de planta baixa dos elementos em jogo, seus níveis de inter-relação e grau de importância. (TRAGTENBERG, 1999, p. 46 e 47)

3.1 ABERTURA - PRÓLOGO

Para início do balé, recorreu-se a uma forma mista entre a Abertura e um Prólogo, quando um cantor/ator anuncia em versos um breve resumo da ação prestes a se desenrolar.

Como já foi explicado anteriormente, o direcionamento para o melodrama, vem mais uma vez, se configurar nesta abertura, onde se recria o conceito de melodrama que ainda era presente no início do século XX.

Melodrama: poesia recitada junto a um fundo musical.(WINIARZ, 2000)

Como uma crônica é uma forma literária, não compatível com o conceito exposto, eu criei uma série de versos que, com liberdade, expõem o tema gerador da peça.

O texto poético usado no Prólogo é o que segue abaixo:

Prólogo

Na geometria da paisagem, no samba e no choro,
no Rio de Janeiro criado,
o personagem principal desta história
vai agora ser apresentado.

Alegre, bonachão, cheio de idéias,
ajudou a desenhar esta cidade.
Com mão certa e muita criatividade
ganhou amigos, encheu platéias.

No futebol era Atlético
sócio nº 1 - de carteirinha.
No bilhar era um jogador respeitado,
mas só isto não dá uma historinha.

Há que se ter amor (pelo enredo misturado)
e isto nossa história tem de sobra,
pois nosso artista entre uma e outra obra,
por Rosita era muito apaixonado.

Rosita, pequena rosa, a flor mais bela,
trazida para cá, transposta a Serra,
tanta graça ela emanava, tantos poemas evocava,
que, viver com ela para sempre, decidira.

E quando a mão do destino vem levar a companheira
ele, num lance de genial rebeldia,
vencendo a dor da morte, fria e cinza
floriu Curitiba em alegria.

(cantado) -É meu presente prá ti, minha esposa querida,
que todo dia estava comigo em harmonia.
E assim no fim de agosto te encontrarei sempre em nossa praça
onde fomos felizes eu e você, um dia.

Há também uma correspondência entre as notas escolhidas para *ostinato* dos baixos (lá, sol, sol = A, G, G) com as iniciais do personagem (Adriano Gustavo Goulin).

Sobre este motivo de três notas, compõe-se uma introdução variada rítmica e metricamente, com uma série de procedimentos de retrogradação, inversão e transposição, com apenas notas diatônicas (compassos 1 ao 37) que estão presentes no modo de lá (eólio).

Essa “cor” modal surgiu da própria decisão da utilização das três notas do *ostinato*, que nos levam diretamente ao modo eólio demonstrado no exemplo nº 1.



Exemplo 1 – modo eólio

A aplicação de processos seriais de inversão, espelhamento, retrogradação e transposição do motivo só reforçam esse âmbito modal dessa primeira peça.

A definição que adotaremos nesse trabalho é a de David Cope (1997, p.58): “Serialism is the systematic formalization of one or more musical parameters during composition”.⁹

Ainda para contribuir com a clareza e a compreensão desse mesmo texto, optou-se pela declamação e não pelo canto, deixando um intervalo entre cada estrofe, quando a música realiza variações que vão em direção a uma intensificação rítmica e um adensamento harmônico, condizentes com o adensamento emocional do texto poético.

A variação de compassos de 8, 7, 6, 5 e 4 tempos, delimitando muitas vezes a intervenção do narrador, durante toda a peça funciona como um elemento de equilíbrio para a monotonia que é gerada por um tema tão pequeno.

Dentro de cada trecho, também se tem a superposição de métricas binárias, ternárias, quaternárias e quinárias simultaneamente, como podemos ver nos exemplos 2 e 3.



Exemplo 2 - compassos 32 e 33- métricas superpostas

No trecho compreendido entre os compassos 36 e 53, há uma superposição de ataques em métricas diferentes, combinado com uma modulação de semitom ascendente apoiado num acorde de 7ª maior, criando um momento de variação sensorial que se casa com a mudança do *pathos* da letra.

⁹ Serialismo é a sistemática reiteração de um ou mais parâmetros durante a composição. [tradução nossa]

Exemplo 3 - compassos 36 ao 41, métricas superpostas e mudança de acorde

Entre os compassos 54 e 65 retorna-se ao modo inicial e à métrica binária/ternária com um final amparado sobre construções de acordes em quartas que como diz H. J. Koellreuter, (1960 p. 15) “acordes formados por quartas superpostas, constituem combinações harmônicas de caráter bitonal”, já preparando o fim da parte narrada ao mesmo tempo que anuncia a bitonalidade do próximo quadro.

No compasso 66 quando se inicia o último verso, cessa-se a citação subjetiva (AGG), pois é o próprio personagem que se presentifica e fala, ou melhor canta, pois:

[...] quando o melódico se faz presente na poesia, tornando-se letra cantada, a força expressiva desta sonoridade acoplada, sua dimensão determinante, a fazer substância artística absorvente, e neste contexto a poesia se transubstancia em canto, canto que nada mais é do que um específico modo de dizer. [...](CHASIN, 2004, p.105)

A escolha de dois pianos para realização desta abertura, deu-se em função da uniformidade do timbre como reforço do “2º plano” desejável. No fim da peça quando se abandona o modo eólico, e os pianos assumem nitidamente uma postura de acompanhamento do canto no tom de lá maior.

Apresentada a idéia pode-se atacar na seqüência, o primeiro quadro dançado.

3.2 O CHORO

Optou-se por este gênero musical, por fazer referência à formação do personagem no Rio de Janeiro, que embora nascido em São Paulo em 1885, atingiu a maioridade no Rio de Janeiro no início do século XX, e também porque “o gênero musical como expressão cultural

reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade”. (TRAGTENBERG, 1999, p.34)

O Choro surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1870, e era, a princípio, uma forma de tocar as músicas valsas, polcas, quadrilhas, mazurcas, e qualquer outro tipo de música européia urbana, por pequenos conjuntos à base de flauta, dois violões e cavaquinho.

O quarto instrumento mais usado no choro era o Oficleide¹⁰, que será suplantado pelo saxofone no início do século XX por influência das *jazz-bands*.(VASCONCELOS, 1977; ANDRADE, 1989; TINHORÃO, 1998)

Transformou-se o tom de lá eólio em lá menor ao encargo da flauta - voz principal, criando assim o primeiro elo de coerência do espetáculo.

Como os processos composicionais escolhidos foram para esta peça a politonalidade e o serialismo, para o sax alto designou-se o tom de si menor, inicialmente.

Baseado na célula rítmica básica do choro (ex. 4) determinou-se o padrão 3+2+3 para a flauta (ex.5) usando ambos alternadamente.

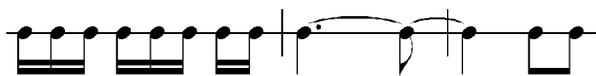


Exemplo 4 – célula rítmica básica do choro



Exemplo 5 – padrão rítmico da flauta

Para o Sax Alto, mantendo a métrica binária, utilizou-se 3+3+2 do exemplo 6, o que naturalmente provocou um “balanço” muito particular quando da execução simultânea.



Exemplo 6 – padrão rítmico do saxofone

No aspecto melódico, valorizou-se o encadeamento de intervalos de terças e segundas de um modo particular, como demonstrado nos exemplos 7 e 8.

¹⁰ Oficleide ou Oficlidade – instrumento de sopro da família dos metais. Instrumento muito utilizado durante o séc. XIX, com inúmeras referências no ambiente da música popular, foi paulatinamente substituído nas orquestras e bandas pela tuba, e nos grupos de choro pelo saxofone.



Exemplo 7 – padrão melódico da flauta



Notas reais

Exemplo 8 – padrão melódico do saxofone

Para início da peça, adicionou-se um motivo anacrúsico para maior fluência do estilo.



Exemplo 9 – anacruse da flauta

A Forma tradicional do Choro é: A B A C A coda.

Na peça, a parte A tem como motivo da flauta a combinação 3+2+3 em diversas formas:

Na parte B, expandiram-se os modelos 3+2+3 para 3+3+2+2+3+3, e também 3+3+3+2+2+2+3+3+3, procedendo também a expansão da linha do saxofone, gerando uma distensão rítmica, preenchida pelo violão dentro do padrão rítmico básico, alternando acordes em figurações rítmicas com escalas nos bordões, tipicamente chamadas de “baixarias”, pelos cultores do estilo.

Nos cinco primeiros compassos da parte C, a sensação resultante da superposição das três linhas (flauta, sax e violão) passa da Politonalidade para a Atonalidade, pois perde-se qualquer referência harmônica:



Exemplo 10 - compassos 31 a 35, atonalidade da parte C do Choro

No compasso 35 há uma dominante de mi menor, que é a tonalidade escolhida para o trecho em que o violão executa a melodia principal com um contraponto da flauta inicialmente e depois com o sax, dirigindo-se à região do fá maior no sax e lá maior na flauta.

A “baixaria” no violão era executada para dar preenchimento sonoro a uma base com pouca projeção como a realizada pelos violões. Esse preenchimento fazia soar notas de passagem entre um acorde e outro. Sempre dentro de uma tonalidade.

Como no trecho em questão (compassos 46 ao 51) há mais de uma tonalidade, a baixaria realizou-se como sátira, executando todas as notas da tessitura do violão, ficando a cadência para a repetição, a cargo de um trinado sem resolução.

Na casa 2 desta parte (C) inicia-se uma ponte para o retorno do *Segno* e ao *Coda*.

No *Coda*, já caminhando para o fim, há uma pequena variação intervalar nas linhas da flauta e do sax, pensada harmonicamente para encaminhar a música ao seu final por uma seqüência de dominantes em direção ao lá maior que encerra a peça.

3.3 LIGAÇÃO 1

É composta de aproximadamente dois minutos de colagens sonoras da peça anterior com a seguinte, e representa a transferência do personagem do Rio para Curitiba.

Para todas as Ligações usou-se o programa Sound Forge 8.0 e seus *plugins*.

No primeiro minuto selecionaram-se alguns trechos específicos da flauta da peça anterior que foi montada em “espelho”.

Aplicou-se um efeito de *Delay Multi-Tap (Cathedral 3)* e mixou-se um trecho do pandeiro 1 e um trecho do pandeiro 2 efetuando a ligação com o trecho selecionado do saxofone, sobre o qual apliquei um *Delay Simple (Echo Chamber)*.

No segundo minuto selecionou-se um trecho específico da próxima peça (do ataque com chave irregular), multiplicado quatro vezes, com trechos sobrepostos do pandeiro 2, e acrescentou-se perto de 10 segundos do trecho dos multifônicos em sentido reverso.

Deixei o volume na casa dos 3 db e apliquei no trecho todo um grande *fade out* de 75% até 25%.

Neste momento muda-se o cenário e a iluminação.

3.4 O CORETO DO PASSEIO PÚBLICO

A peça em questão é a potencialização do elemento predominante no choro, ou seja, a flauta, que aqui aparece multiplicada por quatro.

Na verdade, uma das poucas oportunidades que a maioria da população das principais cidades brasileiras tinha de ouvir qualquer espécie de música instrumental, nessa segunda metade do século XIX, era de fato, a música domingueira dos Coretos das praças ou jardins, proporcionada pelas bandas marciais. (TINHORÃO, 1998, p. 182)

É uma peça bem humorada que brinca com vários conceitos de música de Coreto.

O ritmo é “aparentado” do maxixe, mas devidamente “empolcado” (desconstruído) num ritmo ternário, numa clara referência à dificuldade que os “polacos”, segundo maior grupo de imigrantes da região de Curitiba, têm de dançar ritmos brasileiros.

Do ponto de vista formal é uma peça eclética, pois faz soar simultaneamente notas definidas e indefinidas, durações determinadas e indeterminadas das notas, bem como métrica determinada e indeterminada.

Os multifônicos, a região super-aguda em que trabalham as flautas na parte C, os harmônicos e a ausência de métrica definida na parte D, remetem ao ambiente e ao resultado sonoro de algumas bandas de coreto.

As quatro seções e duas pontes estão assim constituídas:

QUADRO 4 – seções da peça O Coreto do Passeio Público

A	compassos 1 ao 9 - notas não definidas e acelerando não regulares, apoiando-se em 2 clusters, sendo o primeiro diatônico e o segundo cromático. Região grave e dinâmica mezzo forte.
B	compassos 10 ao 13 - progressão em acordes ambíguos do <i>p</i> ao <i>f</i> , valendo-se da rítmica inicial. Região médio-agudo.
Ponte 1	compasso 14 - multifônicos e sibilo (<i>wistle sound</i>) de duração indeterminada. Região aguda, dinâmica <i>p</i> .
C	compassos 15 ao 28 - breve <i>ostinato</i> de acompanhamento de melodia lírica e virtuosística que termina também com o uso de acordes ambíguos.
Ponte 2	compasso 29 - sons harmônicos sobre nota real. Dinâmica <i>pp</i> , início aleatório e término determinado.
D	compassos 30 ao 47 - apesar de escrito em 3/8, cada flauta se utiliza de uma métrica diferente o que ocasiona a ausência de pulso até o compasso 44 quando inicia-se o final em igualdade métrica (6/8, 3/8, 4/8)

CODA	compassos 48 ao 50 - retoma-se a idéia rítmica inicial invertida e direta, esgotando-se toda a tensão criada num glissando muito rápido. Dinâmica do <i>f</i> ao <i>ff</i> .
-------------	--

A técnica de acordes de quartas superpostas se mostrou ser a mais adequada para a manufatura harmônica, pois há a intenção de não se fixar, nesta peça, em nenhuma tonalidade.

3.5 FANDANGUEANDO

Esta peça começa imediatamente na seqüência da anterior. A primeira seqüência sonora que se ouve é de sapateado e palmas, retirada de diversas gravações de “marcas” do fandango paranaense.

No compasso 6 inicia-se a célula rítmica padrão do acompanhamento do pandeiro, e dá-se a esta célula um tratamento minimalista por subtração, e também por acréscimo de novos elementos paulatinamente.

No compasso 12 quando terminam as transições do pandeiro, há o acréscimo de um segundo pandeiro mais agudo, para marcar na coreografia o ponto de mudança, onde logo depois se iniciará o violão que realiza basicamente apenas duas seqüências harmônicas nesta parte (B), que utiliza o modo lídio em ré, típico também, da manifestação folclórica.

Sobre esta base é construída a parte da viola pelo *block aditive process*¹¹:

“Reich refere-se a esta técnica como ‘processo de substituição de pausas por notas’ pois se trata de introduzir um grupo (ou bloco) de notas, de maneira gradual e não-linear.” (CERVO, 2005, p.54)

Do compasso 22 ao 27, há uma transição onde o movimento fica a cargo do violão que faz escalas sustentadas pelas notas duplas da viola, e que desemboca na parte central e mais densa da peça - compasso 28 a 35, onde o ré lídio transforma-se em ré maior, e a melodia da viola adquire um tom *cantabile*, que vai sendo desconstruído aos poucos a partir do compasso 36 até o 43, quando retoma a expressividade melódica. Do compasso 52 ao fim, há uma rarefação geral na textura, com a saída do pandeiro, o alargamento rítmico da viola e a imobilidade harmônica do violão, que termina em um acorde de ré menor com sétima e quinta aumentada, chegando aproximadamente no meio do balé, na região da subdominante do tom inicial.

O minimalismo em música no quesito “tamanho da obra”, é diferente do minimalismo em outras artes. A duração é freqüentemente longa, pois os processos de

¹¹ Processo aditivo por grupo. [tradução de Dimitri Cervo]

articulação entre as partes sofrem modificações mínimas, o que demanda um tempo mais extenso para sua realização completa, chegando comumente a mais de 20 minutos por música.

Como isto seria inviável dentro da estrutura de um balé com vários quadros, a técnica de composição dentro deste estilo foi utilizada, com liberdade, em um intervalo de tempo reduzido, e adaptado ao estilo pré-determinado da peça.

3.6 LIGAÇÃO 2

É composta de aproximadamente um minuto e meio de trechos da próxima peça transformados digitalmente.

Sobre um trecho da melodia aplicou-se o *Multi-Tape Delay Stadium* e mais o *Reverb Plate*. Sobrepôs-se o mesmo trecho em Reverso e abaixou-se digitalmente 11 semitons o trecho em sentido direto, abaixou-se ainda 10 semitons o trecho em reverso e menos 7 semitons a parte em que direto e reverso estão sobrepostos.

Representa o casamento do personagem e neste momento muda-se novamente de cenário e iluminação.

3.7 O CASAMENTO

Talvez a peça mais romântica de todo o balé. Foi pensada para ser o momento do *pas-de-deux* dos bailarinos principais. A melodia tem um caráter romântico realçado pela escolha da instrumentação - piano e violoncelo.

A escolha do violoncelo deu-se também por agregar o sentido de potencialização da viola da peça anterior. Ele representa aqui, uma amplificação de conceitos: sonoridade, amplitude da linha melódica e expressividade.

O conceito da canção sem palavras, explicado anteriormente, é aqui utilizado sob a vestimenta do jazz, com acordes de 6^a, 7^a, 9^a e 13^a em abundância, tornando a atmosfera geral mais sensual.

Após uma breve introdução de quatro compassos, que insinua uma escala de tons-inteiros, vem a parte A (5 ao 35) em que a melodia é harmonizada primeiramente e grandes arpejos na região grave. Num segundo momento a harmonização vai para a região aguda do piano e termina em uma cadência II, IV, V7, I.

A parte B (36 ao 66) começa com um fragmento melódico (ex. 11) que é repetido em seqüência modulante, característica geral desta parte.



Exemplo 11 – fragmento modulante da parte B do Casamento

No compasso 48 inicia-se uma idéia melódica que vai se cromatizando até virar um grande glissando, que é deixado quando a harmonia atinge seu ponto mais distante do tom inicial que é ré # menor/maior com flutuações para si maior/menor.

Imediatamente reinicia-se por dominantes individuais a cadência que levará à parte A' (compasso 67) onde a melodia será inicialmente executada pelo piano cabendo ao violoncelo os acordes do acompanhamento até o compasso 75 quando volta a executar a melodia.

Nos compassos 93 a 101 é interposto novamente um trecho modulante baseado num fragmento melódico, que após algumas digressões e efeitos rítmicos, retorna ao tom inicial para terminar a peça.

3.8 LIGAÇÃO 3

É composta de uma linha de aproximadamente 2 minutos, onde aparecem fragmentos de alguns motivos anteriores.

É o momento da morte da companheira, e os fragmentos aparecem muito transformados, estando a voz do sax do Choro tocada por um clarinete e o tema de O Casamento aparece tocado pelo sax soprano. Como a confusão que acontece em quem passou por este fato traumático.

3.9 A DOR

A estrutura da peça é muito simples.

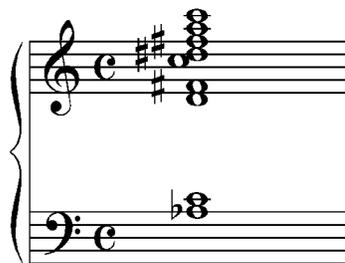
O motivo exposto no exemplo 12 se alterna entre os modos maior e menor, e transfere-se do registro agudo para o grave, através dos instrumentos - saxofones - na parte A.



Exemplo 12 – tema da peça A Dor em sons reais

inferior é nitidamente um acorde denominado 6ª aumentada francesa, e na região superior um acorde de 6ª aumentada alemã. (Kostka, 1984; Piston, 1987; Persichetti, 1985)

Tais acordes não resolvem como os acordes tradicionais de 6ª aumentada, porém esta forma de utilização é aceitável em composições a partir de 1950. (Kostka, 1984; Persichetti, 1985)



Exemplo 14 – acordes de sexta aumentada superpostos

Finalizando a análise destes dois acordes, temos ainda, como notas mais agudas, um lá bequadro e um dó natural, que encontram explicação no já citado Persichetti:

“Um acorde com sonido añadido es una formación armónica básica cuya cualidad de textura há sido modificada por la agregación de sonidos próprios del acorde original. [...] El acorde de sexta aumentada es un acorde idôneo para añadirle sonidos debido a que su impulso direccional es lo suficientemente forte como para quedar intacto aún com la adición de sonidos de color.” (PERSICHETTI, 1985, p.111)¹²

Os acréscimos da 8ª aumentada e da 3ª maior, segundo o mesmo autor, são comuns na literatura musical do séc. XX. (p. 112)

Como a peça possui 68 compassos, temos seu ponto de maior tensão, praticamente na metade.

A outra tensão aparece na cadência do compasso 43 para o 44, quando é utilizada uma Dominante para a Ponte (44 a 47) onde se realiza a mudança para o modo maior, e o ritmo de três colcheias do início do balé torna a aparecer conduzindo o desenvolvimento dessa parte até seu final.

Essa mudança para o modo maior gera o mesmo efeito da “terça de picardia” usada comumente no Renascimento e no Barroco quando as composições em modo menor “eram

¹² Um acorde com notas acrescentadas é uma formação harmônica básica cuja qualidade de textura foi modificada pelo acréscimo de sons próprios do acorde original. [...] O acorde de sexta aumentada é um acorde apropriado para se acrescentar notas devido ao seu impulso direccional que é suficientemente forte para permanecer intacto mesmo com a adição de notas ornamentais. [tradução nossa]

concluídas com um acorde maior, por seu efeito conclusivo mais satisfatório”. (Kostka, 1984, p.38)¹³

Na parte B, em modo maior, desenvolve-se um tema que nunca repousa na tônica terminando a peça sem uma cadência perfeita, outro arquétipo de fim a ser evitado dentro desta proposta.

¹³ Tradução Jamari de Oliveira

4 A PARTITURA

Balé

Os Ipês: uma história romântica de Curitiba

Por

Sérgio Luiz Deslandes de Souza

Instrumentação

4 flautas transversais

1 saxofone soprano (Bb)

1 saxofone alto (Eb)

1 saxofone tenor (Bb)

1 saxofone barítono (Eb)

1 clarinete (Bb)

1 viola

1 violoncelo

1 violão

2 pianos

2 pandeiros

Abertura - Prólogo

$\text{♩} = 105$

Baritono

Piano 1

Piano 2

4

Declamar o texto a seguir, aproximadamente dentro dos compassos onde está escrito.

7

Na geometria da paisagem, no samba e no choro,
no Rio de Janeiro criado,

Abertura - pg2

11 o personagem principal desta história vai agora ser apresentado. Alegre, bonachão, cheio de idéias

15 ajudou a desenhar esta cidade com mão certa e criatividade, ganhou amigos, encheu platéias

19 No futebol era Atlético.

Abertura - pg3

23 sócio número 1 - de carteirinha.

No bilhar era um jogador respeitado.
mas só isto não dá uma estorinha.

27 Há que se ter Amor (pelo enredo misturado) e isto nossa estória tem de sobra,

32 pois nosso artista, entre uma e outra obra por Rosita, era muito apaixonado.

Abertura - pg 4

36 Rosita, pequena rosa, a flor mais bela trazida para cá, transposta a Serra

40 tanta graça ela emanava tantos poemas evocava, que, viver com ela para sempre, decidira

45 E quando a mão do destino vem levar a companheira ele, num lance de genial rebeldia

Abertura - pg5

49 vencendo a dor da morte fria e cinza floriu Curitiba em calor e alegria

54

57

Abertura - pg6

61

ff

66. $\text{♩} = 60$ *dolc con afetto*

É meu pre - sen - te prá ti mi - nha Es - po - sa que - ri - da

p

70

Que to - do di - a es - ta - va co - mi - go em har - mo - ni - a

Abertura - pg7

74 e assim no fim de agosto te encontrarei sempre em nossa praça

77 on - de fo - mos fe - li - zes eu e vo - cê um di - a

col canto

col canto