

O *Frevinho* de Wellington Gomes e as apropriações de elementos culturais na música erudita contemporânea: investigação preliminar

Potiguara Curione Menezes
ECA/USP - poti@usp.br / poticurione@terra.com.br

Resumo: O artigo trata, principalmente, de apontamentos analíticos sobre a obra *Frevinho* (1995), do compositor Wellington Gomes. Tal análise está inserida em um projeto maior que é nossa pesquisa de doutorado. Deste modo, o texto versa também sobre alguns conceitos envolvidos no processo de apropriação de elementos étnicos e da cultura popular na música erudita brasileira contemporânea. Este é o tema central do trabalho que estamos desenvolvendo. O intuito é averiguar e ilustrar diversos modos de ocorrência dessas apropriações na elaboração das obras, bem como dos processos composicionais envolvidos. Assim, buscamos composições que tenham um viés pós-tonal e pós-nacionalista, predominantemente, em suas concepções. As conclusões preliminares sobre a referida obra de W. Gomes apontam para a superação do enfoque nacionalista, no tratamento das alturas. Porém, a concepção rítmica e textural abordam o frevo através de procedimentos comuns às práticas desenvolvidas durante o nacionalismo musical brasileiro.

Palavras-chave: Música contemporânea, Música brasileira, Música étnica, Cultura popular, Análise musical.

***Frevinho* by Wellington Gomes and the appropriation of cultural elements in contemporary classical music: preliminary investigation**

Abstract: The article aims, mainly, analytical references in the piece *Frevinho* (1995), by the composer Wellington Gomes. Such analysis is part of a larger project that is our doctoral research. Therefore, the text also examines some concepts involved in the appropriation process of ethnic and folk culture elements in contemporary Brazilian classical music. This is the central theme of the work that we are developing. The aim is to investigate and illustrate distinct modes of occurrence of such appropriations in the elaboration of the musical works, as well as the compositional processes involved. For this reason, we search compositions having a post-tonal and post-nationalist bias, predominantly, in their conceptions. The preliminary conclusions on the referred work of W. Gomes point to the overcome of the nationalist focus about the treatment of pitches. However, the rhythmic and textural conception approaches the frevo through common procedures to practices developed during the Brazilian musical nationalism.

Keywords: Contemporary music, Brazilian music, Ethnic music, Folk culture, Musical analysis.

1. Contextualização.

Entendemos que o cenário musical tornou-se, esteticamente, cada vez mais diversificado no contexto de abertura vivido na música brasileira em relação às diferentes expressões artísticas, principalmente a partir dos anos 80, como ressalta o compositor Harry Crowl (2006). Assim, os compositores passaram a buscar, sempre com maior grau de individualização, linguagens galgadas em seus interesses particulares. Ao mesmo tempo, presenciamos o arrefecimento das querelas ideológicas em torno dessa arte, vividas principalmente no período de predominância do nacionalismo musical. Talvez por isso, os

elementos de origem étnica e da cultura popular tenham podido novamente retornar – sem preconceitos e de novas maneiras – à paleta dos artistas. Como bem denota o autor João Guilherme Ripper (1997), esse fenômeno pode ser constatado não apenas no Brasil, mas também em toda a América Latina e em outras partes do mundo. Segundo o compositor e musicólogo Coriún Aharonián, uma série de tendências características pode ser vista nas obras de compositores latino americanos, nos últimos 20 anos: “[...] incluindo um sentido distinto de tempo; o uso de processos reiterativos, não discursivos; rigor; violência; a quebra dos limites tecnológicos e culturais; e um interesse em identidade cultural” (AHARONIÁN, 2000: 3, tradução nossa).

O tema central de nossa pesquisa é a conceituação dos processos de apropriação de elementos étnicos e da cultura popular na música erudita brasileira contemporânea. No estágio atual da investigação, selecionamos diversas peças para exemplificar tais conceitos as quais, possivelmente, serão parcial ou integralmente analisadas no futuro. O intuito é averiguar e ilustrar diferentes modos de ocorrência dessas apropriações na elaboração das obras, bem como os processos composicionais envolvidos. Assim, buscamos composições que tenham um viés pós-tonal e pós-nacionalista, predominantemente, em suas concepções.

Nesse contexto, a peça *Frevinho* (1995), do compositor Wellington Gomes (n. 1960), foi uma das escolhas para se analisar. Atualmente, este autor é professor de composição na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ele foi discípulo dos mestres Ernst Widmer e Jamary Oliveira. Muitas de suas obras valem-se de elementos étnicos e da cultura popular, mas com uma abordagem a qual, em sua maioria, aponta para o pós-tonal. A peça escolhida, por ser um trabalho orquestral de muito curta duração, nos dá a possibilidade de investigar as apropriações em relação à totalidade da obra de uma maneira mais ampla do que se fossemos analisar apenas fragmentos. A linguagem musical dessa obra faz uso de harmonias pós-tonais mescladas com gestos típicos do frevo, lançando a sonoridade, por vezes, em direção a centros de referência. Essas características conferem à composição um aspecto jocoso, lúdico e desprezioso.

Este texto está estruturado em duas partes. A primeira trata brevemente de conceitos relacionados às apropriações dos elementos de origem étnica e da cultura popular. Nesta parte, trataremos algumas reflexões sobre os usos desses elementos na música contemporânea. A segunda parte apresenta a análise parcial de *Frevinho*. Apontaremos aqui, suas relações com a manifestação que dá título a peça, bem como alguns aspectos estruturais da composição.

2. Reflexões sobre a apropriação de elementos de origem étnica e da cultura popular na música contemporânea.

Sabe-se que a música brasileira alternou-se entre diversos pontos de vista estético-ideológicos no decorrer do século passado. O nacionalismo musical, como uma das tendências mais fortes e duradouras deste período, influenciou a orientação criativa de muitos compositores. Passou-se pela utilização de diversos procedimentos: desde o simples emprego de temas folclóricos com roupagens harmônicas da música erudita, à inserção de instrumentos típicos (reco-reco, cuícas e chocalhos, entre outros), como nos choros de Villa-Lobos; a criação de temas inéditos que imitavam o folclore; a confecção de peças que misturam técnica dodecafônica e ritmos brasileiros, das quais as obras de Luis Cosme (1908-1965) são ilustrativas (KATER, 2001: 133); a apropriação de elementos da música urbana (como o maxixe, o choro e o samba) na música de concerto, e muitos outros.

Muitas das questões levantadas nesse percurso ainda têm pertinência nos dias de hoje, na medida em que vários compositores continuam criando obras relacionadas das mais variadas formas a elementos étnicos e da cultura brasileira. É claro que a abordagem desse assunto não tem mais o enfoque nacionalista. Mas, nem por isso deixaram de existir aspectos relacionados a esta temática na literatura musical atual. Acreditamos também que a opção de trabalhar tais elementos na música seja uma livre escolha do compositor contemporâneo. No entanto, esta escolha não gera composições necessariamente semelhantes. Inclusive, demonstrar essa diversidade é um de nossos intentos. Da concepção à finalização da obra, muitas técnicas composicionais e muitos processos (intra e extra musicais) estão envolvidos. Muitas decisões de cunho técnico, estético e expressivo, devem ser tomadas antes que um trabalho seja terminado. Paul Valéry, citado por José Maria Neves (1981: 157), em referência a uma de suas obras, diz: “O que aparece agora diante dos meus olhos é fruto de inúmeros erros. Recuos, rasuras, hesitações; é também o resultado da certeza”.

A pesquisa que estamos desenvolvendo pretende detectar e confrontar as diversas abordagens e apropriações de elementos de manifestações culturais – como a música de comunidades tradicionais e/ou de etnias, a música popular – pelos compositores nos dias de hoje. Assim, torna-se importante buscar um entendimento das relações envolvidas no processo de representação de aspectos da cultura brasileira na música do século XX. O intuito principal do trabalho é analisar processos composicionais na música contemporânea no Brasil em peças que transitem ao menos sobre um mesmo eixo, a questão da identidade cultural no

âmbito musical. As diferentes maneiras com que cada compositor trabalha tais elementos em suas composições são um dos pontos comparativos aos quais nos propomos. Contudo, são os processos compositivos nosso foco principal.

Acreditamos que novas formas de concepção musical estão se desenvolvendo e se articulando nos dias de hoje na música que se apropria de elementos étnicos e da cultura brasileira em sua arquitetura. Um dos fatores principais que nos leva a crer nesta hipótese é a constatação das experiências musicais inéditas geradas a partir da assimilação e criação das mais variadas técnicas de composição – desenvolvidas, no Brasil e no mundo, na música contemporânea pós-nacionalista – averiguada em nossa dissertação de mestrado (MENEZES, 2011), por exemplo. Assim, tentaremos ampliar a discussão em torno das características dessas novas formas de expressão de identidades culturais brasileiras na música e seus possíveis desdobramentos.

Desde o final do romantismo, a representação musical de elementos da cultura brasileira surgiu em obras de diversos compositores, com procedimentos e técnicas derivados de diversas correntes e estilos musicais. Críticos e musicólogos abordaram questões sobre o nacionalismo musical e a vanguarda cosmopolita. Manifestos e cartas foram publicados e discutidos. Até há poucos anos, ainda se fazia presente a oposição veemente entre esses dois partidos de militância. Ambos devidamente policiados ideologicamente pelos parâmetros respectivos de cada corrente. Ao início do século XXI a querela se dissolveu, talvez diante uma outra questão, o desinteresse da sociedade pela música contemporânea de concerto. (MARTINEZ, 2006: 114)

Nesta citação, o autor aponta para o principal embate ideológico que orientou esteticamente as paletas de grande parte dos compositores brasileiros durante quase 80 anos no decorrer do século XX. Em suma, pode-se dizer que os conflitos gerados entre as vanguardas e o nacionalismo (tanto no final da década de 40, com o Movimento Música Viva, quanto na de 60, com o Música Nova), propiciaram inovações no discurso musical brasileiro. Estas mudanças só puderam ser absorvidas anos mais tarde, livrando-se das feridas geradas durante as querelas ideológicas. Daí o especial interesse em abordar, neste trabalho, obras musicais compostas após todo este processo de renovação no cenário musical no Brasil.

3. Análise musical da peça *Frevinho* (1995), de Wellington Gomes.

Frevinho foi escrita para uma pequena orquestra de câmara: madeiras (duas flautas, oboé, clarinete e fagote), percussão, piano e cordas, mas possui uma duração bastante reduzida – cerca de dois minutos. Ao ser indagado por nós, o próprio compositor atesta que

“esta peça não faz parte de um ciclo, ela foi composta para uma orquestra de alunos – nível médio” (GOMES, 2013). Isso explica os traços simples e despreziosos da obra. Porém sua arquitetura é muito bem construída e a peça apresenta certas complexidades. Vale citar que o grupo Bahia Ensemble, em 1996, sob a regência de Piero Bastianelli, gravou tal composição, no CD *Outros Ritmos: compositores da Bahia*¹.

3.1 Forma e material musical.

Essa obra está estruturada em duas seções de caráter contrastante, mas com durações proporcionais, dividindo-a praticamente ao meio. A primeira parte é composta, basicamente, por blocos acordais entrecortados por pequenos elementos melódicos. A segunda apresenta uma espécie de tema jocoso que emula um frevo, porém com características pós-tonais, através de distorções no campo das alturas.

Nesta investigação prévia, buscaremos recorrências, primeiramente, no campo das alturas, para entender o funcionamento harmônico e melódico de Frevinho. Utilizaremos, para este fim, conceitos desenvolvidos para a análise de músicas do repertório pós-tonal. O autor Joseph Straus (2013) trás uma excelente compilação de termos e métodos que nos serão de extrema valia. O conceito de *coleções referenciais* é um destes termos e é empregado pelo musicólogo americano em referência ao uso, por parte dos compositores, de “certos conjuntos grandes como fonte de material de notas” (STRAUS, 2013: 153). Ainda segundo Straus, estes conjuntos seriam a base (super-conjuntos) para a extração de conjuntos menores (subconjuntos) e guiariam o trânsito entre *áreas harmônicas* (sic) distintas no decorrer da composição.

Voltando à composição a ser analisada, observamos que ela se inicia por uma sequência de acordes, em movimento dinamicamente crescente, executados em tutti (compassos nº 1 a 5). São duas tríades diminutas em posição invertida, Mib-Lá-Dó-Mib (c. 1-3), classes de alturas que originam o conjunto² [9,0,3] e Fá-Si-Ré-Fá (c.4), conj. [11,2,5]. Se juntarmos estas seis classes de altura, obtemos o conj. [9,11,0,2,3,5], um hexacorde que pode ser interpretado como um subconjunto da coleção octatônica [2,3,5,6,8,9,11,0], denominada por Straus (2013: 158) OCT_{2,3}, devido à ocorrência do semitom numericamente mais grave entre as classes de altura que a definem. Em seguida (c.5), ouvimos o tetracorde Fá-Sol-Lá-Si [5,7,9,11], nas madeiras e cordas, exceto contrabaixo. Tal conjunto pode ser visto como um subconjunto da coleção TI₁ (coleção de tons inteiros que contém a classe de altura Do#). A figura 1 ilustra esta segmentação:

Figura 1: *Coleções referenciais* incompletas, nos compassos de 1 a 5 (redução da grade orquestral). As notas negras representam as notas faltantes.

Procedimentos similares ao referido acima guiarão a construção dos blocos acordais em toda esta primeira parte da composição (c.1-23). Vale mencionar que as *coleções referenciais* chegam a ser utilizadas integralmente em algumas passagens, não só de maneira incompleta, como no exemplo citado. Essa hipótese fica mais clara ao observarmos o piano nos compassos de nº 8 a 10. Neste trecho, notamos a presença de três coleções completas: duas octatônicas distintas e um super-conjunto de tons inteiros, como demonstra a figura 2:

Figura 2: Interação entre três *coleções referenciais* completas, nos compassos de 8 a 10 (piano): octatônicas ($OCT_{1,2}$ e $OCT_{2,3}$) e tons inteiros (TI_1).

Na segunda seção (c.24-71), se intensifica o caráter rítmico da obra, contrastando a estaticidade da primeira parte. O compositor apresenta um tema que simula um frevo. Consideramos uma simulação, pois, predominantemente, apenas a parte rítmica se assemelha em grande parcela ao gênero que o autor quer emular. No campo das alturas, somente o contorno melódico e pequenos fragmentos, ora cromáticos, ora diatônicos, é que se assemelham ao frevo. Mas, no geral, ouvimos uma sonoridade pós-tonal, sem um centro de referência fixo e definido.

Tal tema pode ser fragmentado em pequenas partes, *a*, *b* e *c*, que são reiteradas à maneira de um frevo. A sucessão destas partes é: *a* (c.24-31), *a'* (c.31-39), *b* (c.40-47), *b'* (48-55.1), *a''* (55.2-62), *c* (63-71). Esta última é uma espécie de *codeta* que prepara o encerramento da obra. Com exceção de *a'* e *c*, que possuem 9 compassos, as outras partes duram 8 compassos cada, o que é comparável as estruturas métricas comuns do frevo.

Toda essa segunda seção se caracteriza pela ocorrência de uma textura que se aproxima da homofônica (BERRY, 1987; KOSTKA, 2006). A diferença é que o pseudo acompanhamento independe da melodia harmonicamente. Esta característica textural também concede similaridade entre a peça e a atmosfera do frevo tradicional.

4. Conclusões.

O compositor de *Frevinho* se apropria de características rítmicas e contornos melódicos da manifestação popular para criar seu tema jocoso, de caráter claramente pós-tonal. Dessa maneira, tal tema jamais poderia ser ouvido num bloco de frevo no carnaval de rua, por conta dos deslocamentos cromáticos da melodia e devido ao fato de nenhum centro tonal ser estabelecido, primordialmente. Embora haja pontos de centralidade em torno de notas estruturais – quase como uma cadência – bem perceptíveis, principalmente na seção dois, não se ouve o uso de harmonias tradicionais. Ao invés disso, o autor faz uso dos acordes criados a partir de conjuntos com diferentes sonoridades pós-tonais.

Assim, podemos concluir que a obra tende a se distanciar, no âmbito das alturas, das práticas estabelecidas durante o período do nacionalismo musical em nosso país – de características predominantemente tonais ou mesmo modais e Neoclássicas (SALLES, 2005: 148). Isso ocorre através do privilégio na utilização de conjuntos específicos que interagem no trânsito entre coleções referenciais contrastantes. Porém, na concepção rítmica, a peça faz uso regular de *ostinatos* e de uma textura homofônica, principalmente na segunda seção, bastante comum na tradição musical modernista brasileira. Talvez, isso aconteça pelo aspecto didático da obra, que foi encomendada para uma orquestra de alunos de nível médio.

Os resultados obtidos nesta análise corroboram, em parte, com a hipótese de nossa pesquisa. A referida obra de W. Gomes está inserida num contexto onde figuram diversos outros trabalhos - no Brasil e no mundo - que lidam com a questão da apropriação de elementos provenientes de manifestações culturais. Tais assimilações se articulam em diversos níveis e de diferentes maneiras em cada criador. Mas, de modo geral, as apropriações apontam para a superação das abordagens propostas pelo nacionalismo e para absorção de

processos composicionais desenvolvidos pelos movimentos de vanguarda musical da segunda metade do século XX e por artistas dos períodos subsequentes.

Referências:

AHARONIÁN, Coriún. An Approach to Compositional Trends in Latin America, *Leonardo Music Journal*, v. 10, p. 3-5, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1513369>> Acesso em: 04 out. 2013.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

CROWL, Harry. Produção Musical Erudita no Brasil a Partir de 1980 – Pluralidade Estética. *Revista Textos do Brasil*. DF, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, p. 130-139, 2006. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br/dc/textos/revista12-mat19.pdf>> Acesso em: 14 out. 2008.

GOMES, Wellington. Entrevista de Potiguara Menezes em 07 out. 2013. Via E-mail.

_____. *Frevinho*. Obra para orquestra de câmara. Salvador, 1995.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

MARTINEZ, José Luiz. Brasilidade e Semiose Musical. *Revista Opus*. ANPPOM, nº12, p.114-131. Campinas, 2006, Maria Lúcia Pascoal (org.). Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_Martinez.pdf> Acesso em: 15 out. 2012.

MENEZES, Potiguara. *Processos composicionais, usos e concepções de elementos da cultura brasileira em três peças do final do século XX: uma abordagem analítico-comparativa*. São Paulo, 2011. [162f.] Dissertação (Mestrado em música). Universidade de São Paulo (USP).

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil (1970 – 1980)*. São Paulo: UNESP, 2005.

STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. 3ª ed. São Paulo-Salvador Editora: UNESP-EDUFBA, 2013.

RIPPER, João Guilherme. Pós-Modernismo na música Latino-americana. *Revista da “Sociedade Brasileira de Música Contemporânea”*, Goiânia, nº 4, p.76-83, 1997.

¹ Tal interpretação está disponível no site YouTube, link: <http://www.youtube.com/watch?v=W6Y5uoxA4WA>

² Adotaremos aqui as expressões “conj.”, como abreviação da palavra conjunto e “c.” para compasso(s).