

# **Criação de um sistema composicional a partir de elementos lítero-musicais presentes no poema I Juca Pirama**

*O autor*

## **Resumo**

O gênese desse artigo consiste em demonstrar o desenvolvimento de um sistema composicional a partir da interpretação e excansão dos versos da primeira parte do poema I Juca Pirama, de Gonçalves Dias. Estes elementos, combinados aos estudos polirrítmicos desenvolvidos por José Eduardo Gramani e à prática de composição modal sistematizada por Ron Miller, são responsáveis por gerar a estrutura básica de um sistema composicional que contempla a aplicação de elementos lítero-musicais para definição de estruturas rítmicas e harmônicas da composição.

## **Palavras chave**

sistema composicional, Gonçalves Dias, José Eduardo Gramani, Ron Miller

## **Summary**

The purpose of this article is to demonstrate the development of a compositional system based on the main action and scansion of the first part of the poem called I Juca Pirama, by Gonçalves Dias. These elements, combined to the application of the polyrhythm studies developed by Jose Eduardo Gramani, and with the jazz modal compositional system developed by Ron Miller, will generate the basic structure of the compositional system where the musical aspects of the poem are responsible for rhythmic structures and harmonic concepts of the composition .

## **Keywords**

Compositional system, Gonçalves Dias, José Eduardo Gramani, Ron Miller

## **Introdução**

Os primeiros experimentos com os estudos polirrítmicos desenvolvidos por José Eduardo Gramani, presentes nos volumes *Rítmica*<sup>1</sup> e *Rítmica Viva*<sup>2</sup>, resumiram-se em pequenos arranjos para um combo de jazz, realizados no período em que o autor deste texto era aluno do curso de graduação em Música Popular, na UNICAMP. Porém, foi durante as aulas de *modal jazz harmony*, disciplina integrante do programa de mestrado em jazz performance da Universidade de Miami, EUA, ministrada pelo pianista, compositor e educador Ron Miller, que foram feitas as primeiras experimentações adequando os estudos rítmicos de Gramani à harmonia modal no jazz, sistematizada por Miller<sup>3</sup>. Foi a partir destes experimentos que surgiu a idéia de se criar um modelo decodificador que abrangesse a unificação de diferentes processos de criação voltados a um procedimento de composição. O projeto de doutorado ‘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’, defendido em 2008, pela UNICAMP, propôs adequar elementos lítero-musicais presentes no poema I Juca Pirama, de Gonçalves Dias, aos estudos polirrítmicos desenvolvidos por José Eduardo Gramani, combinado com a sistematização do jazz modal desenvolvida por Ron Miller, através da composição

---

<sup>1</sup> GRAMANI, J. E. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992, 204 p.

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

<sup>3</sup> MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition & Harmony*. Germany: Advance Music, 1996. 2 v.

de uma suíte em dez movimentos para um quinteto de jazz. O presente artigo irá apresentar o processo composicional do primeiro movimento da suíte, denominado Cantos I.

## Processo Composicional – Cantos I

### Centro Modal

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. O poema está dividido em dez partes, denominadas Cantos. A trama central do Cantos I compreende a apresentação da tribo dos Timbiras como uma tribo temida por seus pares, a festa de preparação do ritual de sacrifício, e a presença do índio tupi como prisioneiro.

A composição inicia-se a partir da definição do centro modal do Cantos I, cujo propósito é a caracterização sonora da trama central do referido Cantos. A partir da compreensão e definição da sonoridade de cada modo através da experimentação composicional e auditiva somada a referências bibliográficas, foi definido o modo Lídio(#5) como o centro modal do primeiro movimento da suíte devido a sua sonoridade brilhante, urgente e de muita excitação, presente na trama central do Cantos I.

Elabora-se a seguir a macro-estrutura harmônica<sup>4</sup> com acordes referenciais que caracterizam o centro modal, denominados acordes pilares. 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. Os acordes que irão complementar a macro-estrutura harmônica conduzindo a progressão entre os acordes pilares serão denominados acordes condutores.



Fig. 1 – Acordes Pilares da macro-estrutura harmonica do Cantos I

### Metrificacão

---

<sup>4</sup> 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.

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 das estruturas rítmicas. A definição das estruturas rítmicas e da fórmula de compasso será baseada na metrificação do poema, denominada métrica poética. Para a verificação da métrica do poema é necessário escandir<sup>5</sup> os versos, ou seja, dividir o verso em sílabas poéticas. Para o primeiro verso da primeira estrofe do poema I Juca Pirama, as sílabas tônicas 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). 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 denominadas células métricas, representadas por C.M. (3, 3, 3). Todos os versos que compõem de todas as estrofe do Cantos I foram construídos a partir do mesmo esquema rítmico.

### Séries

Rodrigues (2001, p. 92) define as Séries desenvolvidas por Gramani 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]<sup>6</sup> (colcheia-semicolcheia) como princípio gerador de duas séries diferentes, que se desenvolvem por meio de adições:



[2.1]+[2.1.1]+[2.1.1.1]+[2.1.1.1.1]+[2.1.1.1.1]+...

Fig. 2 – Série gerada a partir da célula rítmica geradora [2.1]

<sup>5</sup> 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. Para efeito métrico, a contagem das sílabas poéticas deve parar na última sílaba tônica, independente da quantidade de sílabas fracas posteriores.

<sup>6</sup> [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.

A série é sobreposta a uma unidade de tempo polimétrica<sup>7</sup> em ostinato, denominadas polimetrias (RODRIGUES, 2001), e são representadas por [2.1]→[2]<sup>8</sup>, no qual, a série rítmica que explora a proporção 2 para 1, opõe-se a um ostinato da unidade de tempo de valor proporcional [2].

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. Para o autor, a série [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). 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. 3 – Pontos de encontro para a Série [3.3.2]→[4]

A polimetria conta com onze pulsos e sete pontos de encontro entre as vozes, onde se localizarão os acordes pilares (AP) e os acordes condutores (AC).

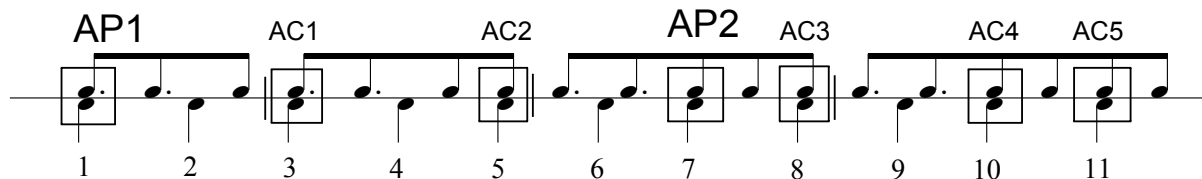


Fig. 4 – Série [3.3.2]→[4] com localização dos acordes pilares (AP) e acordes condutores (AC) sobre os pontos de encontro

### Progressão harmônica

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. Construiu-se um padrão melódico simétrico com intervalos de tons inteiros para linha do baixo 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. 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.

<sup>7</sup> 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”.

<sup>8</sup> Lê-se: série [2.1] sobre [2].

Fig. 5 – Padrão melódico simétrico para linha do baixo

### Estrutura superior

A modalidade do AP1, Lídio(#5), será representada através de uma forma de cifragem denominada *Slash chord*<sup>9</sup> (Miller, p.96), notação em que se especifica a estrutura superior<sup>10</sup> 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), são cifrados respectivamente da seguinte maneira: E/C e A#/F#. Mantendo o mesmo procedimento, optou-se pela tríade maior como estrutura superior para os ACs:

Fig. 6 – Padrão de 3as. Maiores descendentes para a estrutura superior

### Fórmula de compasso e rítmica melódica

Decidiu-se respeitar a unidade rítmica ternária presente na locução de cada estrofe, optando dessa forma pela Série [3.3.2], a mesma utilizada para a definição do ritmo harmônico. O ritmo ternário da C.M (3, 3, 3) 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. A sobreposição da Série [3.3.2] sobre a fórmula de compasso 12/8 gera um deslocamento rítmico da Série em relação ao compasso, sendo necessária seis repetições da Série para adequar-se ao início do compasso, definindo, desta forma, o total de onze compassos.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Chamamos de estrutura superior o conjunto de notas superpostas a uma nota do baixo cujo agrupamento resulta numa modalidade de acorde.

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

Fig. 7 – Sobreposição da série [3.3.2] sobre compasso 12/8

O ritmo harmônico e a distribuição dos acordes na passagem corresponderão proporcionalmente à disposição dos pontos de encontro entre a série e o ostinato. O número 11 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 Série [3.3.2]→[4], ilustrado na figura 4 acima. Desta forma, podemos relacionar cada pulso a cada compasso, criando a proporção de 1 para 1:

Fig. 8 - Distribuição dos acordes pilares e condutores

A sobreposição da Série sobre a passagem harmonizada gera o esboço da composição. A partir do esboço da composição, foram compostas duas linhas melódicas independentes, com tessituras diferentes, que se desenvolvem sobre o deslocamento rítmico da Série através de motivos e resoluções melódicas. Houve a preocupação em criar uma relação de contraponto entre elas, uma vez

que as linhas já estão interligadas verticalmente em função da Série. 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.

Fig. 9 – Tema Cantos I

## Conclusão

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 contribuiram não apenas para definição das estruturas rítmicas, mas também, e principalmente, na visão do autor, para definição dos elementos harmônicos e melódicos. 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.

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:

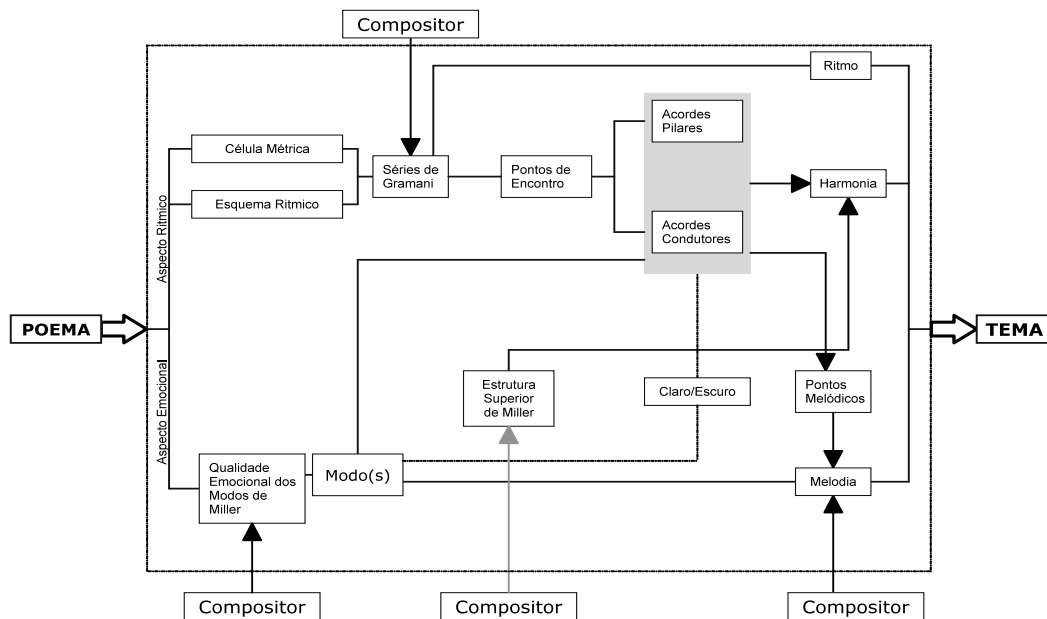


Fig. 10 – Estrutura Básica do sistema composicional

## Bibliografia

- 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.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition & Harmony*. Germany: Advance Music, 1996. 2 v.
- 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.
- SIMÕES, D.; PEREIRA, J.T. *Novos estudos estilísticos de I-Juca Pirama: incursões semióticas*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. 208 p. estudo voluntário PIBIC.