



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
BACHARELADO EM MÚSICA

RODRIGO DE MORAIS BITTENCOURT

**TEORIA DOS CONTORNOS APLICADA: COMPOSIÇÃO DA PEÇA “EM FORMA DE
FEITIÇO” A PARTIR DO SAMBA URBANO CARIOCA DOS ANOS 1930**

JOÃO PESSOA

2022

RODRIGO DE MORAIS BITTENCOURT

**TEORIA DOS CONTORNOS APLICADA: COMPOSIÇÃO DA PEÇA “EM FORMA DE
FEITIÇO” A PARTIR DO SAMBA URBANO CARIOCA DOS ANOS 1930**

Monografia apresentada à Coordenação do Bacharelado em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a realização de trabalho de conclusão de curso (TCC II), do semestre 2021.2; área de composição.

Orientador: Prof. Dr. José Orlando Alves.

**JOÃO PESSOA
2022**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B624t Bittencourt, Rodrigo.

Teoria dos contornos aplicada: composição da peça
"Em Forma de Feitiço" a partir do samba urbano carioca
dos anos 1930 / Rodrigo Bittencourt. - João Pessoa,
2022.

52 f. : il.

Orientação: José Orlando Alves.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Música - TCC. 2. Teoria dos contornos. 3. Samba -
Rio de Janeiro (1930). 4. Composição musical. 5.
Coerência musical. I. Alves, José Orlando. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78(043.2)

DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Título da Monografia: Teoria dos Contornos Aplicada: composição da peça “Em Forma de Feitiço” a partir do samba urbano carioca dos anos 1930

Concluente: Rodrigo de Moraes Bittencourt

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora.



Prof. Dr. José Orlando Alves
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof.ª Dr.ª Cristina Dignart
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof. Dr. Ticiano Rocha
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

AGRADECIMENTOS

Nenhuma obra se constrói sem que o autor precise estar apoiado em outras pessoas. Portanto, pela consecução deste trabalho agradeço a:

Minha família, que apoiou desde a minha infância quaisquer estudos que eu me propusesse a fazer;

Minha namorada, que esteve a meu lado em todo o percurso deste trabalho, sempre disposta a ouvir e opinar em tudo que fosse preciso, apoiando-me e me incentivando;

Meu professor orientador, que esteve desde o início do processo me provocando e guiando meus passos, sempre com muito cuidado e atenção, para que eu pudesse achar os caminhos os quais, juntos, propúnhamos encontrar;

Meus amigos, sem os quais não seria possível manter toda a paciência e determinação que este trabalho exigiu;

Todos os meus professores, sem os quais não seria possível chegar aos últimos passos da graduação e aos quais devo lições sem fim e grande parte de minha base musical;

Todos os colegas com os quais pude interagir até hoje, que tornaram possível a realização de inúmeros projetos e foram agentes fundamentais nas experiências que tive no mundo da música.

RESUMO

A Teoria dos Contornos vem sendo aplicada cada vez mais no Brasil e tem se mostrado uma importante ferramenta de análise e composição. Neste trabalho, a aplicação da teoria no processo composicional funcionou como diretriz de coesão e coerência musical. Seus conceitos e premissas serviram para balizar a composição de uma peça para flauta, clarinete, violoncelo, fagote e percussão, intitulada *Em Forma de Feitiço*. Esta peça apresenta materiais gerados a partir de contornos melódicos e de duração extraídos de dois sambas característicos de tal ritmo, assim como popularmente se o conhece nos dias de hoje. Partindo de tais contornos da música popular, foi possível, por meio das operações baseadas na Teoria dos Contornos, gerar materiais melódicos para a composição, bem como gerar resultantes verticais, respeitando a condução de vozes ensejada pelos contornos. Pôde-se perceber, no desenvolvimento do trabalho, as inúmeras possibilidades que a Teoria dos Contornos pode fornecer a um processo composicional, das quais ainda há muito a se explorar.

Palavras-chave: teoria dos contornos; samba; contornos melódicos; composição musical; coerência musical.

ABSTRACT

The Theory of Musical Contour has increasingly been applied in Brazil and has also been known as an important tool for musical analysis and composition. In this paper, the application of the theory on the compositional process went through as a guideline for musical cohesion and coherence. Its concepts and premises had a role in guiding the composition of a piece for flute, clarinet, cello, basson and percussion, entitled *Em Forma de Feitiço*. This piece presents musical material generated from melodic and duration contours extracted from two well known songs that represent this rythm in the way we know it nowadays. Starting from such contours from popular music, it was possible, through operations based on the Theory of Musical Contour, to generate melodic elements for the composition, as well as vertical resultants, respecting the voice leading guided by the contours chosen. It was possible to observe, during the development of this paper, various possibilities that the Theory of Musical Contour can provide to a compositional process, knowing, however, that there is still much to be explored.

Keywords: theory of musical contour; samba; melodic contours; musical composition; musical coherence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Contornos Melódicos: <i>Feitiço da Vila</i>	14
Figura 2 - Segmento de Contorno.....	14
Figura 3 –Segmento de Contorno de Duração	15
Figura 4 - Retrogradação de Contorno.....	17
Figura 5 – Inversão de Contorno	18
Figura 6 – Rotação de Contorno.....	19
Figura 7 – Células Rítmicas CR1, CR2 e CR3.....	20
Figura 8 – Contornos Melódicos: <i>Feitiço da Vila</i>	22
Figura 9 – Contornos Melódicos: <i>Se Você Jurar</i>	22
Figura 10 – Contornos de Duração: <i>Feitiço da Vila</i>	22
Figura 11 – Contornos de Duração: <i>Se Você Jurar</i>	23
Figura 12 – Resultantes Verticais	28
Figura 13 – Trecho da Introdução	29
Figura 14 – Contornos C1a e C1b	30
Figura 15 – Segmentos de Contorno de Duração	30
Figura 16 – Operações de Resultantes Verticais	31
Figura 17 – Operações Conjuntas.....	32
Figura 18 – Trecho da Seção B'	33
Figura 19 – Sujeito e Contrassujeitos	33
Figura 20 – Sujeitos, Contrassujeitos e CRs	34
Figura 21 – Operação Combinada	34
Figura 22 – Trecho da Seção B''.....	35
Figura 23 – Inversão de Vozes	36
Figura 24 – Final da Peça.....	36

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Operações Generativas.....	19
Quadro 2 - Contornos Melódicos e de Duração Extraídos do Material Gerador.....	23
Quadro 3 - Plano Macroestrutural Inicial da Peça.....	25
Quadro 4 - Planejamento Macroestrutural Final	27

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Matriz de Comparação	16
--	----

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Contorno $\langle 0 \ 3 \ 4 \rangle$ no Plano Cartesiano.....	13
--	----

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	11
2.	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	13
2.1	Contornos e Espaços de Contorno	13
2.2	Segmentos de Contorno.....	14
2.3	Contornos de Duração	15
2.4	Equivalência e Similaridade de Contornos.....	15
2.5	Operações Generativas	16
2.5.1	Retrogradação.....	17
2.5.2	Inversão	17
2.5.3	Translação	18
2.5.4	Rotação.....	18
2.6	Caracterização do Samba.....	19
3	PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL	21
4	CONSIDERAÇÕES SOBRE A REALIZAÇÃO DA PEÇA	27
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
	REFERÊNCIAS	39
	APÊNDICE A: Em Forma de Feitiço.....	41

1. INTRODUÇÃO

Compositores são notoriamente conhecidos pela incessante busca de novos meios de expressar sua arte, formando sua linguagem musical, que segundo Moura (2007, p.1) é a própria música servindo como conexão entre referências culturais, redes de significados/conteúdos e microuniversos sonoros artificiais, com os quais o compositor trabalha em um momento pré-composicional.

É nesse nível pré-composicional que as referências e significados pessoais se alinham às teorias e aos métodos e processos composicionais que irão dar coerência e sustentação à construção da obra, a partir de suas premissas e conceitos.

Vários são os processos composicionais e analíticos a partir de teorias debatidos no universo da música. Dentre eles, aqueles embasados na Teoria dos Contornos vêm ganhando espaço no Brasil desde os anos 2000 (SAMPAIO, 2017, p. 2) e, ainda segundo Sampaio (2017, p. 9), existe uma forte tendência de aplicação desta teoria na área de composição musical no país. Como exemplo, podem ser citadas, além dos trabalhos do próprio Sampaio (2012 e 2017), outras fontes importantes como Pitombeira (2015) e Lima e Alves (2018). O presente trabalho também está inserido nessa tendência - haja vista o uso aqui proposto dos preceitos da Teoria dos Contornos para a composição musical (a serem detalhados no tópico 4: Considerações sobre a Realização Musical) – e busca contribuir com o crescimento da abordagem do tema no cenário nacional.

O objetivo aqui é realizar a composição de uma peça para flauta, clarinete, fagote, violoncelo e percussão, a partir de contornos melódicos e de duração extraídos de sambas no cenário da música popular brasileira do século XX. Para que isso seja possível, foi preciso passar por algumas etapas como a montagem do planejamento macroestrutural da peça *Em Forma de Feitiço*, indicando, o estabelecimento de critérios de extração de contornos de duração e contornos melódicos e de aplicação de operações geradoras de material; a experimentação de resultantes verticais a partir da Teoria dos Contornos; as seções e subseções, e os materiais aplicados em sua composição; a compreensão dos principais elementos caracterizadores do samba urbano carioca, a estilo dos compositores do Estácio de Sá do início dos anos 1930, aqui representados por Noel Rosa e Ismael Silva; e os processos inerentes à atividade de composição de refletir sobre as diretrizes de coesão da peça com base nos processos composicionais propostos. Etapas estas que serão mais bem discutidas no tópico 3 do presente trabalho.

Outro importante ponto que serve como guia para a realização deste trabalho é a incorporação de elementos da cultura popular nacional no processo composicional – aqui, especificamente, da composição de peça para música de concerto. Segundo Moura (2007), a nacionalização é um tema eternamente presente na produção musical brasileira, que muitas vezes recorre a elementos de superfície locais (melódicos e rítmicos) inseridos numa estrutura universal, o que não caracteriza uma linguagem específica e, em sua opinião, é um caminho já exaurido. Ainda, conforme Moura (2007, p.13), existe outro meio de tratamento dos elementos locais que consiste em sua aplicação no sistema composicional de base, “(...) influenciando a escolha da matéria prima, dos procedimentos e das estruturas, e funcionando como um fator causal”.

Aqui, o autor entende que a composição proposta não busca desenvolver uma linguagem senão aquela do próprio compositor, e transita pelas duas abordagens citadas no parágrafo acima: reflete influências diretas na superfície da música, como o uso de células rítmicas do samba, porém trabalha, ao mesmo tempo, com a Teoria dos Contornos como guia para geração de estrutura formal e material composicional, a partir do uso dos contornos melódicos e de duração extraídos de músicas da cultura popular nacional, como será mais bem explanado nos tópicos 3 e 4 desta monografia.

Como forma de contextualização, é importante destacar que este trabalho surgiu da necessidade do compositor de buscar novos meios e métodos de inserção não-literal (apesar de existirem citações literais na peça) de elementos rítmicos e melódicos da cultura popular nacional – aqui representada pelo samba urbano carioca produzido a partir do final da década de 1920 - em composições de música de concerto. Essa iniciativa representa a intenção de valorizar a cultura nacional e buscar a geração de certa identidade local à música produzida.

O impulso de realização desta pesquisa e criação musical, fonte de motivação e justificativa, surge dos contextos em que se desenvolvem as atividades musicais do autor/compositor, que tem sua produção transitando entre os ambientes da música popular e da música de concerto. Desta forma, o trabalho em questão se desenvolve também como meio de relacionar esses dois ambientes, gerando maior identidade entre o compositor e a obra aqui proposta.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 – Contornos e Espaços de Contorno

Como já anunciado, a Teoria dos Contornos proverá base conceitual para este trabalho e diretrizes para a composição proposta como parte dele. Esta é uma teoria formalizada no final dos anos 1980 por Robert Morris, Michael Friedmann e Larry Polansky e teve seus conceitos ampliados pelos estudos de Elizabeth Marvin e Paul Laprade, além de outras importantes contribuições que vieram a somar em anos posteriores (MORRIS, 1993, p. 205).

Segundo Morris (1987, p. 26), um espaço de contorno de ordem n é uma amplitude de alturas de n elementos, chamados pontos de contorno (CPs), os quais são numerados de 0 a $n-1$, do mais grave ao mais agudo, ignorando-se a distância intervalar entre esses elementos, deixando-a indefinida. Como ressalta Sampaio (2017, p. 3), o aspecto central do estudo de contornos é a relação entre os pontos que o formam. Tais pontos podem ser maiores, menores ou iguais uns aos outros quando comparados entre si, não importando se os intervalos que os separam são de segunda ou sexta, por exemplo.

Como definido por Morris (1987, p.27), contornos são sequências ordenadas de pontos e são representados entre os sinais “<” e “>”, como no exemplo do contorno $< 0\ 3\ 4 >$. Eles são gerados a partir da associação de duas dimensões musicais (geralmente altura e tempo), daí seu padrão gráfico, já que os pontos podem ser representados como coordenadas cartesianas (MORRIS, 1993, p. 222), como no exemplo a seguir (Gráfico 1). Um exemplo da associação das alturas no tempo aos pontos de contorno (melódico) está ilustrada na Figura 1 (p. 15), em que se pode observar a numeração das notas (pontos de contorno) segundo sua altura relativa aos demais CPs, sendo zero a mais grave do contorno.

Gráfico 1 – Contorno $< 0\ 3\ 4 >$ no Plano Cartesiano



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 1 - Contornos Melódicos: *Feitiço da Vila*

Feitiço da Vila
Como gravado em "*Feitiço da Vila*" (1950)

Noel Rosa e Vadico

The musical score is in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is written on a single staff. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes and 0 for natural. The lyrics are: Lá em Vi - la I - sa - bel Quem é ba - cha - rel.

Fonte: transcrição do autor

2.2 – Segmentos de Contorno

É de grande valia compreender que um espaço de contorno pode gerar diferentes segmentos, isto é, uma série ordenada de pontos de contorno (CP) inseridos em determinado espaço (MARVIN, 1988, p. 67). Os contornos gerados podem ser compostos por CPs adjacentes ou não. Por exemplo, para o contorno $\langle 0\ 2\ 3\ 4 \rangle$ pode-se gerar os segmentos $\langle 0\ 2 \rangle$, $\langle 0\ 3 \rangle$, $\langle 0\ 4 \rangle$, $\langle 2\ 3 \rangle$, $\langle 2\ 4 \rangle$, $\langle 3\ 4 \rangle$, $\langle 0\ 2\ 3 \rangle$, $\langle 0\ 2\ 4 \rangle$, e $\langle 2\ 3\ 4 \rangle$. Essa pode ser uma ferramenta muito útil para geração de materiais em uma composição, como se vê no compasso 75 (Figura 2), de *Em Forma de Feitiço* (Apêndice A, p. 36), em que o segmento $\langle 2\ 2\ 2 \rangle$, do contorno original C2a $\langle 0\ 1\ 2\ 2\ 2 \rangle$, é utilizado na flauta.

Figura 2 - Segmento de Contorno

75 (Seg) C2a (2 2 2)

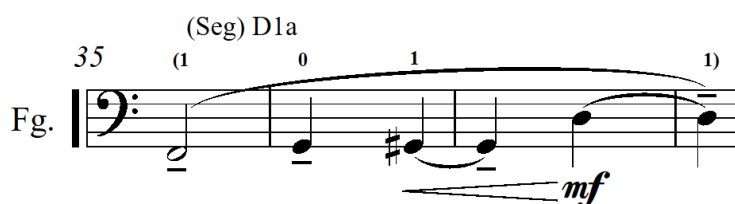
The score shows measure 75 for the Flute (Fl.) part. It contains a quarter rest followed by three eighth notes, each with an accent (>). The notes are G4, A4, and Bb4. The dynamic marking is *mf*.

Fonte: composição do autor (*Em Forma de Feitiço*, comp.75)

2.3 – Contornos de Duração

Para este trabalho é importante entendermos também o conceito de espaços de contorno de durações que, como frisa Marvin (1988, p. 156), são definidos da mesma forma que os espaços de contorno melódicos e apresentam as mesmas características e possibilidades só que, em vez de se tomar a dimensão das alturas como definidoras dos pontos de contorno, toma-se a duração entre dois pontos diferentes, atribuindo-se 0 para a figura de menor duração e $n-1$ para a figura de maior duração, em um espaço de contorno de durações de ordem n (MARVIN, 1988, p.152). Para Marvin (1988, p. 154), durações são percebidas como pares de pontos (ataques de notas) comparados, em que a duração entre o início de um e o início do seguinte é considerada (incluindo-se eventuais pausas entre eles). A exemplo do uso de contornos de durações, podemos observar a aplicação de um segmento do contorno de duração original D1a < 7 1 0 1 1 8 > nos compassos 35-38 de *Em Forma de Feitiço* (Apêndice A, p. 43).

Figura 3 –Segmento de Contorno de Duração



Fonte: composição do autor (*Em Forma de Feitiço*, comp. 35-38)

2.4 – Equivalência e Similaridade de Contornos

As possibilidades de operações com contornos (exemplificadas no item 2.5), que permitem ao compositor expandir o plantel de materiais à disposição, estão fundadas na equivalência entre contornos (MARVIN, 1988). Isto acontece quando dois contornos preservam as mesmas relações (maior que, igual, menor que) entre seus CPs (MORRIS, 1987, p.29). Essas relações entre CPs podem ser melhor visualizadas por meio da matriz de comparação, que consiste em comparar seus CPs a eles mesmos e a todos os outros do contorno, numa relação entre a e b , em que será anotado os sinais: “ + “, se $a > b$; “ 0 “ se $a = b$; e “ – “ se $a < b$ (MORRIS, 1987, p. 28). A seguir, pode-se ver um exemplo de matriz de comparação para o contorno < 1 3 4 5 >. Note-se que a diagonal principal da

matriz apresenta todos os resultados 0, representando o ponto de inversão das relações entre os pontos de contorno.

Tabela 1 – Matriz de Comparação

COM	1	3	4	5
1	0	+	+	+
3	-	0	+	+
4	-	-	0	+
5	-	-	-	0

Fonte: elaborado pelo autor

Séries ordenadas de CPs são equivalentes, portanto, quando apresentam a mesma matriz de comparação (MORRIS, 1987, p. 28), preservando o mesmo contorno. Elas podem ser agrupadas em uma Classe de Contornos, a qual contém apenas contornos equivalentes entre si de forma direta ou por meio de retrogradação ou inversão (SAMPAIO, 2012, p. 23). Estas classes são importantes para indicar a equivalência ou similaridade entre eles, a qual pode ser medida de diferentes maneiras, como apresenta Marvin (1988) em seu trabalho, sendo tanto mais similares os contornos quanto forem similares suas matrizes de comparação. Segundo Morris (1987, p. 28), a função de comparação entre contornos é o mais próximo que se chega à comparação de intervalos em classes de alturas. Essas medições de similaridade, no entanto, não serão objeto de nosso estudo.

2.5 – Operações Generativas

No entanto, é um importante fundamento teórico para este trabalho o que Sampaio (2012) chama de operações generativas, ou seja, aquelas que permitem gerar novos materiais similares a partir de um contorno dado. Além da retrogradação e da inversão, que são operações que apresentam relações de similaridade especiais com o contorno original, e se juntam a este na definição de uma classe de contornos, Sampaio (2012) apresenta diversas outras operações generativas, a exemplo da rotação, da translação e dos subconjuntos de segmentos de contorno, as quais foram usadas na realização da

composição musical. Estas operações serão explanadas e terão seus usos exemplificados na sequência.

2.5.1 - Retrogradação (Friedmann, 1985)

A retrogradação de um contorno dá-se pela enumeração dos pontos de contorno (CP) no sentido contrário ao original, isto é, constrói-se um novo contorno elencando os CPs do último ao primeiro. Podemos observar o uso da retrogradação nos compassos 67-70 (Figura 4) da peça *Em Forma de Feitiço*, em que o contorno original C2a < 0 1 2 2 2 > tem sua forma retrógrada R-C2a < 2 2 2 1 0 > utilizada na linha melódica do violoncelo.

Figura 4 - Retrogradação de Contorno



Fonte: composição do autor (*Em Forma de Feitiço*, comp. 67-70)

2.5.2 – Inversão (Morris, 1987)

A inversão de um contorno dá-se pela inversão de cada ponto de contorno original. Esta, por sua vez, é representada por sua complementaridade ao ponto de inversão (no caso, o CP “0”) e é alcançada por meio da seguinte fórmula, apresentada por Morris:

$$IP_n = (q - 1 - P_n)$$

Em que P_n representada cada ponto de contorno, IP_n sua inversão, e q é a ordem do contorno, ou seja, seu número de elementos. Como exemplo, podemos citar a frase melódica que aparece nos compassos 50-52 (Figura 5, abaixo) na linha do violoncelo (extrato do Apêndice A, p.43). O contorno I-C1a < 4 3 2 3 4 5 > é a inversão do contorno original C1a < 1 2 3 2 1 0 > e foi gerado por meio da equação acima apresentada, seguindo o passo a passo abaixo.

$$IP_n = (q - 1 - P_n)$$

$$IP_1 = (6 - 1 - 1) = 4$$

desmembrar em diferentes vertentes (Sandroni, 2001). Para elencar somente os citados por Sandroni (2001), temos o samba-de-roda (ou samba folclórico), samba-chula, sambacanção e o samba-enredo. Faz-se necessário, portanto, que delimitemos qual tipo de samba é nosso objeto de estudo, que será o samba moderno (urbano).

Segundo Sandroni (2001), o samba moderno da forma como o reconhecemos nas rádios e ruas, deve sua caracterização aos compositores do bairro do Estácio de Sá, na cidade do Rio de Janeiro, os quais, principalmente entre os anos de 1927 e 1933, estabeleceram novos paradigmas rítmicos e contextuais que diferenciaram esse novo samba das primeiras gravações de anos antes e do samba de roda tradicional ou sambafolclórico.

Os paradigmas consolidados baseiam-se em três principais modelos (células) rítmicos empregados pelo grupo do Estácio de Sá em suas melodias (SANDRONI, 2001, p. 203), aqui nomeados de CR1, CR2 e CR3, como apresentado na figura 7 a seguir.

Figura 7 – Células Rítmicas CR1, CR2 e CR3



Fonte: adaptado de Sandroni (2001, p. 204)

3. PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL

Como já exposto, este trabalho tem como objetivo principal a composição de uma peça, baseando-se nas diretrizes da Teoria dos Contornos - apresentada aqui - sobre a qual foi feita uma pesquisa com a finalidade de compreender seus principais conceitos e aplicações.

Para que tais conceitos sejam aplicados, contudo, é preciso que seja definido o material do qual serão extraídos possíveis contornos, isto é, séries ordenadas de n pontos distintos, com ou sem repetições, numerados em ordem crescente de “x” a “y”, em que $x < y$ (MORRIS, 1993, p.207).

Esta definição pode ser aplicada tanto a espaços de contorno melódicos como para espaços de contorno de durações. Este pode ser entendido como a associação de números inteiros a figuras de duração, sendo 0 assinalado à de menor duração e $n-1$ à de maior duração, sendo n o número de elementos do espaço de contorno de durações (MARVIN, 1988, p.152), enquanto aquele baseia-se nos mesmos princípios de associação de números inteiros, porém, estabelecendo-se 0 para a nota mais grave do trecho e $n-1$ para a mais aguda, desprezando-se aí a natureza dos intervalos musicais (MORRIS, 1993, p. 207).

Por decisão do compositor, levando-se em consideração sua aproximação com tal tipo de música, e com a finalidade de trazer elementos da música popular brasileira para o contexto da música de concerto, foi escolhido o samba como o gênero musical a servir de fonte para extração de tais contornos. Porém, devido à grande amplitude do universo em questão, que nos apresenta diversas ramificações, precisamos definir nosso objeto de estudo que, neste caso, é o samba moderno ou samba urbano carioca (Sandroni, 2001).

Devido a tamanha importância histórica, dois sambas representativos deste grupo e período foram escolhidos como fontes para extração de contornos melódicos e de duração: Feitiço da Vila, de Noel Rosa e Vadico (como gravado no álbum Feitiço da Vila, de 1950) e Se Você Jurar, de Ismael Silva e Nilton Bastos (como gravado no álbum O Samba na Voz do Sambista, de 1955). Os contornos melódicos extraídos podem ser vistos nas Figuras 8 e 9, na página seguinte. Já os contornos de duração estão expostos nas Figuras 10 e 11 (p. 23-24). Vale lembrar que a extração de tais contornos envolve a análise de diversos parâmetros musicais que acontecem em paralelo, tornando a escolha subjetiva (FRIEDMANN, 1985, p. 238).

Figura 8 – Contornos Melódicos: *Feitiço da Vila*

Feitiço da Vila
Como gravado em "*Feitiço da Vila*" (1950)

Noel Rosa e Vadico

Lá em Vi-la I-sa-bel Quem é ba-cha-rel

não tem me-do de bam-ba

Fonte: transcrição do autor

Figura 9 – Contornos Melódicos: *Se Você Jurar*

Se Você Jurar
Como gravado em "*O Samba na Voz do Sambista*" (1955)

Ismael Silva e Nilton Bastos

Se vo-cê ju-rar que me tem a-mor

Eu pos-so me re-ge-ne-rar

Fonte: adaptado de Sandroni (2001, p.208)

Figura 10 – Contornos de Duração: *Feitiço da Vila*

Feitiço da Vila
Como gravado em "*Feitiço da Vila*" (1955)

Noel Rosa e Vadico

Lá em Vi-la I-sa-bel Quem é ba-cha-rel

não tem me-do de bam-ba

Fonte: transcrição do autor

Figura 11 – Contornos de Duração: *Se Você Jurar*

Se Você Jurar
Como gravado em "*O Samba na Voz do Sambista*" (1955)

Ismael Silva e Nilton Bastos

Se vo - cê ju - rar que me tem a - mor

Eu pos - so me re - ge ne - rar

Fonte: adaptado de Sandroni (2001, p.208)

Quadro 2 - Contornos Melódicos e de Duração Extraídos do Material Gerador

FEITIÇO DA VILA - NOEL ROSA			
Contornos Melódicos		Contornos de Duração	
C1a	1 2 3 2 1 0	D1a	7 1 0 1 1 8
C1b	1 2 1 0 1 3 0	D1b	1 1 0 1 1 8 7
SE VOCÊ JURAR - ISMAEL SILVA			
Contornos Melódicos		Contornos de Duração	
C2a	0 1 2 2 2	D2a	0 1 1 1 8
C2b	4 2 1 0 1 2 4 3	D2b	3 1 1 1 0 1 1 8

Fonte: elaborado pelo autor

Juntando-se aos contornos extraídos das duas músicas acima citadas, serão utilizados também, como material composicional, as três principais células rítmicas empregadas pelo grupo do Estácio de Sá em suas melodias (SANDRONI, 2001, p. 203), aqui nomeados de CR1, CR2 e CR3, como já apresentado na Figura 7 (p. 21). Diferente dos contornos, essas são células rítmicas extraídas de forma literal do material-fonte e aparecem como forma de referência direta e aproximação da composição com o samba.

Como citado, a Teoria dos Contornos foi escolhida como base conceitual para este processo composicional. “Os contornos ajudam a estabelecer coerência e organizar as ideias do compositor” (SAMPAIO, 2012, p. 123) no discurso musical proposto. Antes de iniciar a composição da obra, porém, com o objetivo de direcionar a peça de forma coesa e coerente, foi elaborado um planejamento macroestrutural (Quadro 2, p.26 e Quadro 3, p.28) que “(...) pode ser entendido aqui com base nos procedimentos prévios, em torno do direcionamento das ideias musicais, que colaboram para a configuração da peça como um todo, caracterizando também partes ou seções” (ALVES, 2012, p.21).

Para a estrutura da peça foi escolhida a forma Rondó, mais introdução, em que as seções ficaram dispostas na sequência IntroABCB'DB'', tendo uma vista manter uma aproximação com as estruturas mais comuns do estilo de samba aqui tratado, que consiste numa forma em que um estribilho (ou refrão), aqui representado pela seção B e suas variações, é alternado com diferentes segundas (ou versos), como destacado por Sandroni (2001, p.153). É importante citar que esta estrutura foi adaptada do planejamento inicial (Quadro 2, p. 26), elaborado no projeto de pesquisa, que, recebendo ajustes e novas ideias inerentes ao transcorrer do processo composicional, deu lugar ao planejamento final (Quadro 3, p. 28),

O planejamento inicial apresentava a estrutura de seções ABA'CA'', porém, o compositor optou por elaborar uma introdução e apresentar uma seção de estrofe (ou verso) antes da seção-refrão (seção B), resultando na estrutura mencionado no parágrafo anterior. O número de compassos de tais seções havia sido definido a partir da junção de segmentos do contorno C1b < 1 2 1 0 1 3 0 > e do contorno C1a < 1 2 3 2 1 0 >, gerando a resultante < 1 2 1 1 2 3 2 >. A partir daí, associando-se cada número inteiro a 16 compassos (1 = 16 compassos, 2 = 32 compassos, e assim por diante) foi atribuído a cada seção o número de compassos correspondente, em sequência (vide Quadro 2). Esta disposição foi, no entanto, abandonada no decorrer da composição, devido às mudanças feitas nas seções, o que gerou, na percepção do compositor, novas demandas sonoras em relação à duração das seções. As durações das seções foram, portanto, definidas por livre escolha composicional (vê-se no Quadro 3, p. 28).

Outro parâmetro que havia sido planejado com base em contornos no momento do planejamento inicial e também foi abandonado no segundo planejamento, mais ajustado à realidade sonora da peça, foi o dos andamentos. Estes respeitavam a sequência do contorno resultante da operação de rotação do contorno C1a < 1 2 3 2 1 0 >, ao qual foi aplicada uma operação de rotação fator 5 (Rot5), resultando no contorno Rot5-C1a < 0 1 2 3 2 1 >, do qual se extraiu o segmento < 0 1 2 3 2 > que definiu os andamentos de cada seção, como se vê no Quadro 2, na próxima página.

Por decisão do autor, foram ignoradas também as colunas “Intenção” e “Dinâmica Geral” do planejamento inicial, por considerar que tais definições engessariam muito o desenvolver da obra. Já a geração de material rítmico e melódico de cada seção seria desenvolvida conforme disposição das operações de contorno apresentadas na quarta coluna do Quadro 2.

Quadro 3 - Plano Macroestrutural Inicial da Peça

Seções	Compassos (2/4)	Andamento	Material	Intenções	Textura	Dinâmica Geral
SEÇÃO A	1 (16 comp)	0 (64bpm)	Motivo A: C-1a (antecedente) + C-1b (consequente) Continuação: Rot de C-1a e C-1b Acompanhamento: D1a-seg + R-D1a CR1 distribuída entre instrumentos	Legato	Homofonia	<i>f</i>
SEÇÃO B	48 comp					
Subseção b.1	2 (32 comp)	1 (80bpm)	Motivo B: C-2a + C-2b Acompanhamento: R e I de C-2a e C-2b CR2 distribuída entre os instrumentos	Marcato/ Staccato	Homofonia	<i>mp</i>
Subseção b.2	1 (16 comp)		Seção de Resultantes Verticais (contorno: Motivo B)		Cordal	
SEÇÃO A'	1 (16 comp)	2 (96bpm)	Transposição de motivo inicial Acompanhamento: expansão de D-2b	Marcato/ Staccato	Homofonia	<i>mf</i>
SEÇÃO C	80 comp					
			Figuras baseadas na CR3			
Subseção c.1	2 (32 comp)	3 (112bpm)	Fugato: Sujeitos gerados por C-1a Contrassujeitos gerados por C-1b	Legato	Polifonia	<i>f</i>
Subseção c.2	3 (48 comp)		Fugato: Sujeitos gerados por C-2a Contrassujeitos gerados por C-2b			
SEÇÃO A"	2 (32 comp)	2 (96bpm)	Retorno ao motivo original Ostinato desenvolvido com D2a-seg+ C1b-seg CR1 expandida	Legato	Homofonia	<i>ff</i>

Fonte: elaborado pelo autor

Legenda: C ou D – original; R – retrógrado; I – inversão; Rot – rotação; C-seg ou D-seg – segmento

Para o novo planejamento foram ajustadas – como já exposto – as seções, suas durações e andamentos chegando à estrutura final que será vista no Quadro 3 (p. 28). Para a introdução, uma seção homofônica, foi definida a apresentação de células rítmicas que remetessem ao samba na percussão, enfatizando o caráter rítmico do gênero que aqui serve de referência. Ainda na introdução faz-se uma citação de *Feitiço da Vila*, umas das obras escolhidas para extração de contornos.

Na seção A, planejou-se manter a homofonia e se iniciar o uso dos contornos como ferramenta para geração de material. O motivo desta seção é gerado a partir do contorno C1a (Quadro 1, p. 24), que também serve de base para outros elementos melódicos, por meio de sua forma original e por operações em cima dele. Para os trechos de acompanhamento foram escolhidos os segmentos dos contornos de duração D1a e D2a (Quadro 1, p. 24).

Para a seção B, que se assemelha a um refrão, foi planejado o uso de resultantes verticais da aplicação sistematizada de contornos e suas operações nas quatro vozes melódicas (flauta, clarinete, violoncelo e fagote). Essa estrutura de condução de vozes foi resultado de experimentação feita pelo compositor durante o período pré-composicional e será mais bem detalhada no tópico 4 desta monografia. Esta seção e suas variantes B' e B'' devem apresentar textura cordal e se utilizar dos contornos C1a e C1b, seus segmentos e operações de retrogradação, inversão e rotação de fator 3 sobre eles para suas melodias. As seções B' e B'' apresentariam as células rítmicas CR1 e CR3 (Figura 7, p. 21). Já a seção B'' apresentaria figuras rítmicas baseadas na citação feita na Introdução da peça.

A seção C foi definida para retomar a textura homofônica, usando-se, desta vez, do contorno C2a para geração do motivo e demais elementos melódicos, a exemplo do uso da versão retrógrada dele e de segmentos do contorno para as vozes que fazem o acompanhamento da melodia principal. Aparece ainda na seção uma variação do motivo que segue a retrogradação do contorno C2a, momento em que a seção caminharia para uma textura mais cordal que deve ser consolidada na seção seguinte (Seção B').

Para a seção D foi estabelecida a polifonia de um fugato em que o sujeito é composto com base no contorno melódico C1a e C1b e os contrassujeitos no contorno C1b. Para a percussão foram reservadas as células rítmicas CR1 e CR3.

A obra então foi planejada para finalizar com a Seção B'' que retoma a textura cordal, agora em andamento mais lento e abandonando as células rítmicas CR1 e CR3 para se basear em figuras rítmicas do trecho de citação feita Introdução. Como contorno melódico, foi definido o C1b, em vez dos C1a e C1b das seções B e B'.

É importante ressaltar que para a percussão foram escolhidos – para reforçar a referência - três instrumentos muito presentes no samba: surdo, pandeiro e tamborim. Note-se também que os contornos de duração D1b e D2b, apesar de extraídos, não foram escolhidos para uso.

Quadro 4 - Planejamento Macroestrutural Final

Seções	Compassos (2/4)	Andamento	Material	Textura
INTRODUÇÃO	0 (16 comp)	0(64bpm)	Variações do Samba (Percussão) Citação de "Feitiço da Vila"	Homofonia
SEÇÃO A	1 (32 comp)	1 (80 bpm)	Motivo: C1a (e operações) Acompanhamento: Segs de D1a e D2a	Homofonia
SEÇÃO B	0 (16 comp)	1 (80bpm)	Seção de Resultantes Verticais (C1a e C1b) Figurações: CR1 e CR3	Cordal
SEÇÃO C	1 (32 comp)	1 (80 bpm)	Motivo: C2a (e operações) Acompanhamento: R-C2a e Seg-C2a Variação motivica: R-C2a	Homofonia >> Cordal
SEÇÃO B'	0 (16 comp)	1 (80 bpm)	Seção de Resultantes Verticais (C1a e C1b) Figurações: CR1 e CR3	Cordal
SEÇÃO D	1 (32 comp)	1 (80 bpm)	Fugato Sujeitos (C1a e C1b) Contrassujeitos (C1b) CR1 e CR3 na percussão	Polifonia
SEÇÃO B''	0 (16 comp)	0 (64 bpm)	Seção de Resultantes Verticais (C1b) Inversão das conduções de vozes Figurações: baseadas na citação da introdução	Cordal

Fonte: elaborado pelo autor

4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A REALIZAÇÃO DA PEÇA

Antes de abordar a peça em si, é importante destacarmos que, para realização de seu processo composicional, foram necessárias experimentações prévias com o objetivo de desenvolver maior fluidez e segurança no uso das bases conceituais da Teoria dos Contornos na criação musical. Uma dessas experimentações se deu no campo da condução de vozes guiadas por contornos e suas operações em um contexto de textura cordal, de forma que o próprio movimento melódico, conduzido pelos contornos, gerem resultantes verticais pelas combinações entre as vozes.

Para essa experimentação foram definidas uma estrutura a quatro vozes (violino 1, violino 2, viola e violoncelo) e as seguintes operações de contorno como ponto de partida: contorno original para o violino 1, o retrógrado para a melodia do violino 2, a inversão do contorno para a voz da viola e a rotação de fator 4 para o violoncelo. Partindo-se da nota inicial do violino 1, as outras notas iniciais deveriam estar dispostas um intervalo de quarta justa abaixo, seguindo a ordem da mais aguda para a mais grave. Definido isto, caberia – como já dito – ao movimento dos contornos gerar as resultantes verticais. Uma variação dessa estrutura foi realizada substituindo-se os intervalos de quarta justa por intervalos de terça (maiores e menores). O resultado dessa experimentação vê-se na Figura 12 a seguir e serviu de base para a composição das seções B, B' e B'' da peça objeto de estudo deste trabalho.

Figura 12 – Resultantes Verticais

The musical score for four voices (Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncelo) is presented in two measures. The tempo is marked as 40. Each voice part includes fingerings (0-3) and contour operations (ST, T, RP, IP, Rot4P). Vertical brackets labeled [4J] and [3a] indicate specific intervals between voices.

Measure	Violino 1	Violino 2	Viola	Violoncelo
Measure 1	1, 2, 3, 2, 1, 0, P	0, 1, 2, 3, 2, 1, RP	4, 3, 2, 3, 4, 5, IP	1, 0, 1, 2, 3, 2, Rot4P
Measure 2	1, 2, 3, 2, 1, 0, P	0, 1, 2, 3, 2, 1, RP	4, 3, 2, 3, 4, 5, IP	1, 0, 1, 2, 3, 2, Rot4P

Fonte: desenvolvida pelo autor

Quanto a peça em si, intitulada *Em Forma de Feitiço*, em alusão a uma das músicas que serviram de referência para extração dos contornos (Feitiço da Vila – Noel Rosa e Vadico), o processo composicional foi guiado pelo planejamento apresentado no tópico 3 deste trabalho (Quadro 3, p. 28). Antes deste passo foi necessário, no entanto, realizar a extração dos contornos melódicos e de duração que foram utilizados na composição (também expostos no tópico 3).

Para a instrumentação foram escolhidos: flauta, clarinete, violoncelo, fagote e uma linha de percussão que se divide entre pandeiro, surdo e tamborim. Tal escolha foi feita considerando-se a alta frequência com que esses instrumentos aparecem em gravações de sambas.

Seguindo o planejamento macroestrutural final, a peça inicia-se com uma seção introdutória de dezesseis compassos, em que o pandeiro (instrumento muito utilizado no samba) apresenta, em solo, variações rítmicas alusivas a esse gênero musical da cultura popular. Disso segue-se uma citação direta de oito compassos da música Feitiço da Vila, de Noel Rosa e Vadico, que aqui já foi ilustrado na Figura 8 (p. 23). Para o acompanhamento, o material aplicado foi de livre escolha do compositor (na partitura notada como Parte Livre ou PL). A Figura 13, a seguir, apresenta um trecho da Introdução (compassos 5 a 11).

Figura 13 – Trecho da Introdução

The musical score for Figure 13 shows measures 5 to 11. The instruments are Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Vc. (Violoncello), Fg. (Fagote), and Pand. (Pandeiro). The Pand. part has a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like *f subito* and *p subito*. The other instruments have rests or simple melodic lines. The score includes dynamic markings like *mf*, *p*, and *mp*, and labels like 'Parte Livre' and 'PL'.

Fonte: composição do autor (comp. 5-11 de *Em Forma de Feitiço*)

Como definido para a Seção A (Apêndice A: compassos 17 ao 50), o motivo foi composto em cima do contorno C1a, que foi extraído justamente da primeira parte da

frase usada em citação na introdução. A ideia aqui foi a de realizar uma desconstrução melódica gradual, partindo da frase referida. Como apoio a isso, foi realizada uma desconstrução por aumento da segunda parte da frase (contorno C1b), no fagote (compassos 19-23).

Figura 14 – Contornos C1a e C1b

Fonte: composição do autor (comp. 14-23 de *Em Forma de Feitiço*)

Nesta seção foram utilizados, nas vozes de acompanhamento, segmentos dos contornos de duração D1a e D2a, como se pode ver, em exemplo, nos compassos 25 a 30 extraídos de *Em Forma de Feitiço* e apresentados na Figura 15 abaixo.

Figura 15 – Segmentos de Contorno de Duração

Fonte: composição do autor (comp. 25-30 de *Em Forma de Feitiço*)

Iniciada com menor densidade musical, a Seção A caminha para um adensamento das vozes a partir do compasso 37, preparando para a seção seguinte que apresenta textura cordal, ou seja, de grande densidade.

A Seção B (compassos 51-66) foi composta como uma referência aos refrões, tão comuns nos sambas. É uma seção cordal em que as figuras rítmicas da flauta, clarinete, violoncelo e oboé alternam entre as células CR1 e CR3 (Figura 7, p. 21), que foram adaptadas do material de Sandroni (2001), e representam as células rítmicas mais comuns nos sambas dos compositores da Estácio de Sá. O trecho mais alusivo ao ritmo do samba é interpolado com compassos em que só se utilizam semínimas. Na percussão (pandeiro), variações do ritmo aparecem durante toda a seção. Esta seção foi composta a partir da ideia das resultantes verticais ilustradas na Figura 12 (p. 29), em que a condução de vozes se dá pelo uso simultâneo de diferentes operações de um contorno em cada uma das vozes em questão, como se pode observar na Figura 16, abaixo. A primeira frase (comp. 50-58) partiu de uma disposição de vozes iniciais com intervalos de quarta justa entre si e a segunda (comp. 58-66), com um intervalo de terça maior entre as vozes.

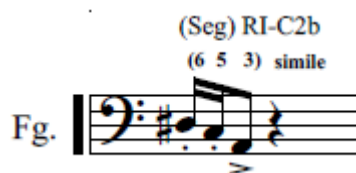
Figura 16 – Operações de Resultantes Verticais

The musical score for Figure 16 consists of five staves: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Vc. (Violoncelo), Fg. (Fagote), and Pand. (Pandeiro). The score is divided into two systems. The first system (measures 55-60) shows the initial entry of the instruments with dynamic markings 'p subito' and 'f'. The second system (measures 61-66) shows the continuation of the textures with various rhythmic patterns and dynamic markings like 'f' and 'dim.'. Above the staves, rhythmic patterns are labeled with terms like (Seg) C1-b, CR3, (Seg) R-C1b, (Seg) I-C1-b, and (Seg) Rot3-C1-b, often with fingerings in parentheses. The Pand. staff uses 'x' marks to indicate specific rhythmic hits.

Fonte: composição do autor (comp. 55-60 de *Em Forma de Feitiço*)

Já a Seção C (compassos 67-98) é marcada pela reaparição da textura homofônica. Seus motivos desenvolvem-se a partir do contorno C2a, que é apresentado primeiramente nos compassos 67 e 68 na flauta e depois espalha-se pelas outras vozes. O motivo é acompanhado pelo uso de segmento do contorno C2b e operações do próprio C2a. A partir do compasso 83, inicia-se uma variação motivica gerada pela retrogradação do contorno C2a (R-C2a) e uma variação aplicada a ele: em vez de ser usado o contorno R-C2a < 2 2 2 1 0 >, utiliza-se o contorno < 2 2 2 1 1 0 > com a repetição do quarto ponto de contorno (1). Na percussão, o pandeiro se ausenta e dá a vez ao surdo como elemento marcador de ritmo. Em uma preparação para a entrada da seção-refrão B', a seção caminha, em seguida, para uma textura mais cordal, desenvolvida a partir de operações dos contornos C2a e C2b (extraídos de *Se Você Jurar* – Ismael Silva, vide Figura 9, p.23), a exemplo da retrogradação da inversão, que serve de contorno para o motivo articulado pelo fagote no compasso 87 e é a primeira aparição do uso de operações conjuntas (inversão + retrogradação) na peça (Figura 17).

Figura 17 – Operações Conjuntas



Fonte: composição do autor (comp. 87 de *Em Forma de Feitiço*)

A Seção B' (compassos 99-114), como indica a nomenclatura, é uma variação da Seção B e, como esta, mantém a textural cordal e o uso das resultantes verticais dos contornos, que seguem a mesma atribuição de operações para cada voz. Os contornos C1a e C1b e as células rítmicas CR1 e CR3 são usadas da mesma forma que na Seção B. A diferença está na ausência da definição deliberada de distância intervalar inicial entre as vozes, que aqui seguem simplesmente a melodia da seção anterior (Seção C) em vez de terem definidos os intervalos de quarta justa e terça maior como ponto de partida. Vê-se também uma leve alteração na rítmica da percussão, articulada, desta vez, pelo tamborim.

Figura 18 – Trecho da Seção B'

Fonte: composição do autor (comp. 99-102 de *Em Forma de Feitiço*)

Na Seção D, que se estende dos compassos 115 a 149 da peça, o que se encontra é uma forma de fugato a quatro vozes. O sujeito desenvolve-se com base na CR2 e, para melodia, é aplicado o contorno C1a. Já os contrassujeitos são atrelados a segmentos do contorno C1b, tendo suas figuras rítmicas definidas por livre escolha do compositor (vide Figura 19). A percussão apresenta as células CR2 e CR3, além de algumas partes livres, executadas no tamborim durante toda a seção.

Figura 19 – Sujeito e Contrassujeitos

Fonte: composição do autor (comp. 121-124 de *Em Forma de Feitiço*)

Dos compassos 127 ao 133, temos um trecho que se assemelha a um divertimento, composto por partes livres, e que se desenvolve em direção ao que seria um episódio (compassos 133-144), em que o sujeito articula o contorno C1b e os contrassujeitos, o C1a. Mantendo-se, porém, a mesma célula rítmica utilizada anteriormente.

Figura 20 – Sujeitos, Contrassujeitos e CRs

Fonte: composição do autor (comp. 136-140 de *Em Forma de Feitiço*)

Já o trecho dos compassos 144 ao 149 retoma uma semelhança com um divertimento, o qual serve como transição para a chegada da Seção B” no compasso 150. Nessa parte final da Seção D, existe uma imitação rítmica e uma repetição de contornos melódicos entre as vozes, além do uso de partes livres. Neste trecho, são utilizados, por exemplo, o contorno R-C1a e um segmento da operação combinada Rot3-R-C2a, isto é, uma operação de rotação de fator 3, aplicada ao retrógrado do contorno C2a (vê-se na Figura 21).

Figura 21 – Operação Combinada

Fonte: composição do autor (comp. 146-147 de *Em Forma de Feitiço*)

A peça se encerra com a Seção B'', do compasso 150 ao 166. Esta seção, como é de se esperar, segue as diretrizes composicionais das outras seções-refrão B e B'. Esta última, entretanto, apesar de manter o uso das formas de contorno original, retrógrado, invertido e com rotação de fator 3, segue o contorno melódico unicamente do C1b e seus segmentos, não apresentando assim o contorno C1a, diferentemente das duas seções anteriores.

Figura 22 – Trecho da Seção B''

Ritmo extraído da citação (Introdução)

Fl. C1b (1 2 1 0 1, 3 0, 1 2 1 0, 1 3 0) *mf*

Cl. R-C1b (0 3 1 0 1, 2, 1) (0 3 1 0, 1 2 1) *mf*

Vc. I-C1b (6 3 5 6 5, 4, 5) (6 3 5 6, 5 4 5) *mf*

Fg. Rot3-C1b (0 1 3 0 1, 2, 1) (0 1 3 0, 1 2 1) *mf*

Fonte: composição do autor (comp. 150-154 de *Em Forma de Feitiço*)

A partir do compasso 158, é usado um procedimento que se assemelha à inversão de vozes, em que as operações de contorno são atribuídas a vozes diferentes desta vez, alterando a ordem vertical das operações (observar Figura 23, a seguir, em comparação a Figura 22, acima). Nesta seção, assim como na B', também não ocorre definição deliberada das distâncias intervalares iniciais.

Figura 23 – Inversão de Vozes

Fl. 158 *f subito* *ff*

Cl. *f subito* *ff*

Vc. *f subito* *ff*

Fg. *f subito* *ff*

Fonte: composição do autor (comp. 158-162 de *Em Forma de Feitiço*)

Pode-se notar outra diferença na célula rítmica principal do fraseado apresentado (vide Figura 22, p. 36), a qual se baseia nas figuras rítmicas do trecho usado como citação na Introdução da peça (comp. 9-16). Na percussão, o pandeiro faz menção de retomada da levada rítmica apresentada na seção inicial da peça (comp. 1-16), e trabalha junto com as quatro vozes melódicas para dar uma cadência rítmica e consolidar o final da peça.

Figura 24 – Final da Peça

Fg. 161 *ff* *mp*

Pand. *f* *p* *ff*

Fonte: composição do autor (comp. 161-166 de *Em Forma de Feitiço*)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo composicional costuma ser um instrumento de descoberta de si próprio para o compositor e, conseqüentemente, de descoberta de seus caminhos criativos. Como citado no início deste trabalho, quem compõe está sempre em busca de novos meios para encontrar sua própria linguagem musical, que é o jeito que cada um tem de criar música em aliança a suas referências socioculturais.

Para mim, isso revela justamente o movimento que abracei ao desenvolver esta pesquisa e composição. Todo o trabalho foi um impulso ao descobrimento da minha arte e de adequação à minha realidade daquilo que produzo.

Foi possível observar que a Teoria dos Contornos apresenta inúmeras ferramentas, das quais há ainda muito a se compreender. Por meio daquelas de que pude me aproximar mais, foi possível entender que tal teoria fornece base para procedimentos de abstração de características de uma obra referência. E que, a partir das operações e variações de contornos, pode-se ter um grande leque de opções para geração de material sonoro e mesmo guias de planejamento e estruturação musical.

Depois de transpostas as dificuldades iniciais de aplicar uma teoria que pode ser, por vezes, tão rígida, foi possível desfrutar de suas possibilidades composicionais com mais fluência. O início da composição se mostrou um pouco amarrado pelo uso das operações e contornos definidos a priori no planejamento. Porém, com a familiaridade alcançada com o tempo, foi possível soltar um pouco mais as amarras teóricas e de planejamento e entender que é possível flexibilizar as decisões composicionais com intuito de garantir o resultado sonoro desejado.

O resultado disso foi a adequação do planejamento inicial às demandas sonoras que foram surgindo durante o processo composicional, de modo que a música pudesse desenvolver-se mais fluidamente sem, no entanto, abandonar as diretrizes teóricas definidas no início do trabalho.

Acredito que a Teoria dos Contornos pode ser de grande valia para os processos composicionais, sobretudo àqueles que não necessariamente precisem respeitar todo o rigor processual inerente a uma composição acadêmica que tem como objetivo apresentar o uso de determinada teoria, como foi o caso aqui, em que se pretendeu aplicar ao máximo as ferramentas baseadas na Teoria dos Contornos.

É possível enxergar ainda, espaço para expansão de estudo em cima da experimentação que aqui foi feita com resultantes verticais apoiadas nos direcionamentos

dos contornos melódicos. O resultado alcançado na experimentação pareceu promissor em relação às possibilidades harmônicas geradas pela sobreposição de contornos, em que se pode vislumbrar alguns desdobramentos possíveis de se estudar futuramente.

Devo dizer, ainda, que foi possível perceber o papel positivo que teve a Teoria dos Contornos na garantia da coerência estrutural da peça composta, demonstrada nas transformações dos contornos melódicos dentro e entre as seções. Demonstração essa também possível de se observar com o uso dos contornos de duração, os quais garantem relações de proporcionalidade de duração entre os trechos em que são aplicados.

REFERÊNCIAS

- ALVES, José Orlando. **Processo coletivo de composição da obra Cantata Bruta, com ênfase em aspectos estruturais do quadro Fernanda: considerações preliminares.** In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 22. João Pessoa, 2012. p. 1-8. Disponível em http://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2012/Anais_ANPPOM_2012.pdf. Acessado em 15 out 2021.
- FEITIÇO DA VILA.** Noel Rosa e Vadico (compositores). Noel Rosa e Orlando Silva (intérpretes). Rio de Janeiro, 1950. LP: Feitiço da Vila.
- FRIEDMANN, Michael L. **A Methodology for the Discussion of Contour: its Application to Schoenberg's Music.** *Journal of Music Theory* 29 (2): p. 223-248. 1985. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/843614>. Acessado em 22 out 2021.
- LIMA, Flávio, ALVES, José Orlando. **Teoria dos Contornos e a abordagem paramétrica do frevo de rua: planejamentos e realizações musicais.** *Revista Musica Theorica*. v. 3. n. 2. p. 135-158. jul/dez. 2018. Disponível em <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/86>. Acessado em 03 de setembro de 2021.
- MARVIN, Elizabeth West. 1988. **A generalized theory of musical contour: its application to melodic and rhythmic analysis of non-tonal music and its perceptual and pedagogical implications.** 123 p. Tese de Doutorado em Filosofia, University of Rochester, Rochester, NY, USA, 1988. Disponível em <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=31804>. Acessado em 13 set 2021.
- MOURA, Eli-Eri. **Linguagem da Música Contemporânea de Concerto em Contexto. Programa Cultura e Pensamento,** 2007. Disponível em https://www.academia.edu/36362290/LINGUAGEM_DA_M%C3%9ASICA_CONTEMPOR%C3%82NEA_DE_CONCERTO_EM_CONTEXTO. Acessado em 02 nov 2021.
- MORRIS, Robert Daniel. Chapter Two. In: MORRIS, Robert Daniel. **Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design.** Yale University Press, 1987. Capítulo 2: p. 23-58.
- MORRIS, Robert Daniel. **New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour.** *Music Theory Spectrum* XV, p. 205-228. 1993. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/745814>. Acessado em 20 set 2021.
- PITOMBEIRA, Liduíno. **Modelagem sistêmica do Ponteio N° 2 de Camargo Guarnieri segundo a teoria dos contornos.** *Revista Brasileira de Música*. v. 28, n.2, p. 331-348. jul/dez. 2015. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29179>. Acessado em 01 mai 2022.

SAMPAIO, Marcos. ***A Teoria das Relações de Contornos Musicais: inconsistências, soluções e ferramentas***. 211 p. Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador - BA, 2012. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10555>. Acessado em 7 out 2021.

SAMPAIO, Marcos. ***A Teoria das Relações de Contornos no Brasil***. 14 p. Relatório do Grupo de Pesquisa Genos. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador – BA. Disponível em <https://marcos.sampaio.me/publication/sampaio-2017-teoria/>. Acessado em 16 out 2021.

SANDRONI, Carlos. ***Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)***. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 2001. 247 p.

SE VOCÊ JURAR. Ismael Silva e Nilton Bastos (compositores). Ismael Silva (intérprete). Rio de Janeiro: Gravadora Sinter, 1955. LP: O Samba na Voz do Sambista.

APÊNDICE

APÊNDICE A

Em Forma de Feitiço

Rodrigo Bittencourt

(2022)

Suingado ♩ = 64

Flauta

Clarinete em Sib

Violoncelo

Fagote

Pandeiro

variações de samba

f *p subito* *f subito*

Citação de "Feitiço Decente", samba composto por Noel Rosa e Vadico

8

Fl.

Cl.

Vc.

Fg.

Pand.

mf *p* *mp*

Parte Livre

p subito

accel. . . . ♩ = 80

Fl. 14

Cla (1 2 3 2 1 0)

(Seg) C1a (1 2 3 2 1)

(Seg) D2a (1)

f

p

Cla (1 2 3 2 1 0)

pp

f

Vc.

Fg.

C1b (1 2 1 0 1 3 0)

p

Pand.

Fl. 24

Cla (1 2 3 2 1 0)

(Seg) I-C1a (3 2 3 4 5)

(Seg)- C2b (4 2 1 0)

pp

f

(Seg) D2a (0 1 1 1)

(Seg) D2a (1 1 1)

(Seg) C1a (1 2 3) simile

PL

p

p sub

PL

mp

mf

ff

Vc.

Fg.

Pand.

34

Fl.

(Seg) C1a
(1 2 3 2 1)

Cl.

C1a (1 2 3 2 1 0) (1 2 3 2 1)

(Seg) C1a
(1 2 3 2 1)

Vc.

(Seg) C1a
(1 2 3 2 1)

(Seg) C1a
(1 2 3 2 1)

Fg.

(Seg) D1a
(1 0 1)

(Seg) D1a
(1 0 1)

PL

Pand.

f *mp* *mf* *pp* *mf* *f* *p*

43

Fl.

(Seg)C1a simile
(2 3 2 1) (2 3 2 1) (2 3 2 1 0) (2 3 2 1 0) (2 3 2 1)

CR1 (Seg) C1a
(1 2 3 2 1 0) (3 2)

Cl.

PL

R-C1a (0 1 2 3 2 1) (3 2)

Vc.

PL

I-C1a (4 3 2 3 4 5) (3 4)

Fg.

PL

Rot3-C1a (2 1 0 1 2 3) (2 1)

variações de samba

Pand.

mf *p* *mf* *f* *mp* *mf* *f*

4ª J

CR3

53

Fl. (Seg) C1a (Seg) C1a (Seg) C1-b (C1b (Seg) C-b (Seg) C-b

Cl. (Seg)R-C1a (Seg)R-C1a (Seg) R- C1-b R-C1-b (Seg) R- C1b (Seg) R- C1b

Vc. (Seg) I-C1a (Seg) I-C1a (Seg) IC1-b I-C1-b (Seg) I-C1-b (Seg) I-C1-b

Fg. (Seg)Rot3-C1a (Seg)Rot3-C1a (Seg) Rot3C-1b Rot3-C1-b (Seg) Rot3-C1-b (Seg) Rot3-C1-b

Pand. *cresc.* *ff* *f* *dim.*

p subito *f* *f* *3M*

61

Fl. (Seg) C1b C1-a (Seg) C-1a C2a C2a

Cl. (Seg) R- C1b RC1-a (Seg) R-C1a frulatto

Vc. (Seg) I-C1b IC1-a (Seg) I-C1a R-C2a (Seg) C2b

Fg. (Seg) Rot3-C1b Rot3C1-a (Seg) Rot3-C1a

Pand. *mp* *mf*

p *f subito* *mf* *pp* *p* *f*

Surdo PL

71

Fl. *p* *mf* *f* *mp* *f*

Cl. R-C2a (0 1 2 2 2) *f* *mp* *f*

Vc. C2a (0 1 2 2 2) PL *mp* *f*

Fg. (Seg) C2b (1 2 4) C2a (0 1 2 2 2) PL *f* *mp* *f*

Surdo *dim.* *p* *f*

79

Fl. *pp* *f* *p*

Cl. (Seg) C2a (2 2 2) *pp* *mf* *f*

Vc. (Seg) C2a (2 2 2) R-C2a (variação) (2 2 2 1 1 0) *pp* *mf* *f* *p* *f*

Fg. (Seg) C2a (2 2 2) R-C2a (2 2 2 1 0) R-C2a (2 2 2 1 0) *pp* *mf* *ff* *f*

Surdo *dim.* *p*

87

Fl. (Seg) C2a (0 1 2) simile *f* (Seg) C2a (0 1) simile *pp* *ff* R-C2a (2 2 2 1 0) *pp* R-C2a (2 2 2 1 0) *f subito*

Cl. (Seg) I-C2b (3 5 6) simile *pp* (Seg) I-C2b (3 5) simile *ff* R-C2a (2 2 2 1 0) *pp* PL *f subito*

Vc. (Seg) R-C2a (2 1 0) simile *pp* (Seg) R-C2a (2 1) simile *ff* R-C2a (2 2 2 1 0) *pp* PL *f subito*

Fg. (Seg) RI-C2b (6 5 3) simile *pp* (Seg) RI-C2b (6 5) simile *ff* R-C2a (2 2 2 1 0) *pp* R-C2a (2 2 2 1 0) *f subito*

Surdo *ff*

95

Fl. R-C2a (2 2 2 1 0) *mp* PL *p* CR1 (Seg) C1a (1 2 3 2 1 0) (3 2 1) *mf* (Seg) C1a (2 1 0) (3 2 1) *f* (Seg) C1a (1 2) *p subito <*

Cl. R-C2a (2 2 2 1 0) *mp* PL *p* R-C1a (0 1 2 3 2 1) (Seg) R-C1a (1) (Seg) R-C1a (2 1) (Seg) R-C1a (3 2 1) (Seg) R-C1a (3 1) *mf* *f* *p subito <*

Vc. R-C2a (2 2 2 1 0) *mp* PL *p* I-C1a (4 3 2 3 4 5) (3 4 5) (Seg) I-C1a (3 4 5) (Seg) I-C1a (3 4 5) (Seg) I-C1a (5 4) *mf* *f* *p subito <*

Fg. PL *mp* PL *p* Rot3-C1a (2 1 0 1 2 3) (Seg) Rot3-C1a (2 1 0) (Seg) Rot3-C1a (1 2 3) (Seg) Rot3-C1a (2 1 0) (Seg) Rot3-C1a (1 3) *mf* *f* *p subito <*

Surdo *mp* *p* variações de samba *f* *cresc.* *ff p subito*

Tamborim

104

Fl. *f* *f subito* *p* *f subito*

Cl. *f* *f subito* *p* *f subito*

Vc. *f* *f subito* *p* *f subito*

Fg. *f* *f subito* *p* *f subito*

Tb. *f subito* *dim.* *p*

CR3

C1b (1 2 1 0 1 3 (0) 1) (1 0 1 3 (0) 1) C1-a (1)

R-C1b (0 3 1 0 1 2 (1) 0) (1 0 1 2 (1) 0) RC1-a (0)

I-C1b (5 4 5 6 5 3 (6) 5) (5 6 5 3 (6) 5) IC1-a (4)

Rot3-C1b (0 1 3 0 1 2 (1) 0) (3 0 1 2 (1) 0) Rot3C1-a (2)

111

Fl. (Seg) C-1a PL

Cl. (Seg) R-C1a PL C1a (1 2 3 2 1 0) (2 1) PL C.Resp.1 (Seg) C-1b (2)

Vc. (Seg) I-C1a PL C1a (1 2 3 2 1 0) (2 1) PL C1a (1 2) Resp. *f*

Fg. (Seg) Rot3-C1a PL

Tb. *cresc.* *f*

CR2

(Seg) C-1a (1 2 3 2 1 0) (2 1) PL

Suj.

119

Fl. C1a Suj. (1 2 3 2 1 0) (2 1) PL (Seg) C-1a C.Resp.1 (Seg) C-1b (2 1 0)

Cl. 1 0 1) PL C. Suj2 (1 (Seg) C-1b 2 1) PL

Vc. 3 2 1 0) (Seg) C-1a (2 1) PL C. Suj1 (Seg) C-1b (1) PL C.Resp2 (1 (Seg) C-1b 2 1)

Fg. C1a (1 2 3 2 1 0) (2) Resp. *ff*

Tb.

126

Fl. 1) PL *p* *mf* *f* *mf* *p* *p*

Cl. PL *f* *mp* *f*

Vc. PL *f* *mf*

Fg. 1) PL *mf* *f* *mp*

Tb. PL *mf* *p* *mf cresc.*

133

Fl. C1b (1 2 1 0 1 3 0) Resp. *f* PL (Seg) C1a (1) C.Suj1 *p*

Cl. C.Suj1 (1) (Seg) C1a 2) PL C.Resp2 (2) (Seg) C1a 1 0) PL *mp sub* *p* *mp*

Vc. C.Suj2 (2) (Seg) C1a 1 0) PL C1b (1 2 1 0 1 3 0) Suj. (1 2) *p* *f*

Fg. C1b (1 2 1 0 1 3 0) Suj. *f* C.Resp1 (1) (Seg) C1a 2 3 2) C.Suj2 (2) (Seg) C1a *mf*

Tb. CR2 PL CR2 *ff* *mf* *f* *dim.* *p* *f sub*

140

Fl. 2 3 2) PL C.Resp2 (2) (Seg) C1a 1 0) (Seg) Rot3-R-C2a (1 0 2) R-C1a (0 1 2 3) *mf*

Cl. C1b (1 2 1 0 1 3 0) Resp. *ff* R-C1a (0 1 2 3) 2 1) (1) (Seg) Rot3-R-C2a *mf* *f* *mp*

Vc. 1 0 1 3 0) PL C.Resp1 (1) (Seg) C1a 2 3 2) PL (Seg) Rot3-R-C2a (1 0) *p*

Fg. 1 0) PL (Seg) Rot3-R-C2a (1 0 2) PL *p* *mf*

Tb. CR3 PL *f* *mf cresc.*

rall. ♩ = 64

Ritmo extraído da citação (Introdução)

146

Fl. *f* *p subito*

Cl. *f* *mf* *ff* *mf*

Vc. *mf* *f* *ff* *mf*

Fg. *mp* *f* *ff* *mf*

Tb. *f* *mf cresc.* *ff* *p*

Pandeiro

152

Fl. *mp* *p* *f subito*

Cl. *mp* *p* *f subito*

Vc. *mp* *p* *f subito*

Fg. *mp* *p* *f subito*

Pand. *f* *p* *mp*

Technical markings and fingerings are present throughout the score, including: (Seg) Rot3-R-C2a, R-C1a, PL, C1b, R-C1b, I-C1b, Rot3-C1b, and various fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5, 6).

159

Fl. *R-C1b* (0 3 1 0) 1 2 1) *ff* (Seg) *R-C1b* (1 2 1) (Seg) *R-C1b* (1 2 1) *mp*

Cl. *Rot3-C1b* (0 1 3 0) 1 2 1) *ff* (Seg) *Rot3-C1b* (1 2 1) (Seg) *Rot3-C1b* (1 2 1) *mp*

Vc. *C1b* (1 2 1 0) 1 3 0) *ff* (Seg) *C1b* (1 3 0) (Seg) *C1b* (1 3 0) *mp*

Fg. *I-C1b* (4 5) (6 3 5 6) 5 4 5) *ff* (Seg) *I-C1b* (5 4 5) (Seg) *I-C1b* (5 4 5) *mp*

Pand. *f* *p* *ff*