

## Análise acrônica e diacrônica da sonoridade no prelúdio *Forró em Gilbués* de Luizão Paiva: particularidades de um pianismo popular contemporâneo

Thiago Cabral (IFPI)

**Resumo:** Apresentamos uma investigação comparativa da sonoridade baseando-nos especificamente em eventos acrônicos e diacrônicos. Para tanto, utilizamos um prelúdio para piano do compositor Luizão Paiva (1950-) a fim de situar esta prática também no contexto da música popular contemporânea. Observamos que os níveis de gradação da complexidade sonora presentes na peça configuram um feito composicional peculiar sobretudo nas relações entre textura e forma.

**Palavras-chave:** Análise da sonoridade; Música popular contemporânea; Luizão Paiva.

### **Achronic and Diachronic Sonority Analysis on the Prelude *Forró in Gilbués* (2001) by composer Luizão Paiva (1950-): Particularities of a Contemporary Popular Pianism**

**Abstract:** We present a comparative investigation of sonority based specifically on achronic and diachronic events. We used a prelude for piano of the Brazilian composer Luizão Paiva (1950-) in order to situate this practice also in the context of contemporary popular music. We observed that the gradation levels of sound complexity present in piece configure a peculiar compositional style especially in relations between texture and form.

**Keywords:** Sonority analysis; Contemporary popular music; Luizão Paiva.

Somente a partir da segunda metade do século XX, a reflexão e a análise da sonoridade – como parâmetro autônomo – tem, *per se*, um alinhamento à *práxis* da música concreta e eletroacústica. Todavia, um exemplar consciente desta emancipação pode ser encontrado no início do século passado, mais precisamente na obra de Claude Debussy<sup>1</sup>. Paralelamente ao campo da composição musical, uma importante questão surge: como investigar repertórios que empregam as orientações desta estética? Com o aprimoramento do aparato tecnológico aplicado à música eletroacústica, podemos destacar o advento de uma nova ferramenta: o sonograma. Ao ser possível, por exemplo, realizar estudos acrônicos do tempo musical como ‘fotografar’ e ‘congelar’ o som, obtém-se, conseqüentemente, uma nova gama de opções investigativas direcionadas ao estudo da música eletroacústica<sup>2</sup>.

---

CABRAL, Thiago. Análise acrônica e diacrônica da sonoridade no prelúdio *Forró em Gilbués* de Luizão Paiva: particularidades de um pianismo popular contemporâneo. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

<sup>1</sup> GUILGUE (2007: 37) situa historicamente uma preocupação com a sonoridade ainda no séc. XVIII com Rameau. Adicionalmente, RETI (1962: 40) e PARKS (1989: 10) destacaram os principais argumentos técnicos utilizados por Debussy que configuram uma prática pós-tonal diferenciada e que serviu de referência para seus sucessores franceses, espanhóis e ingleses.

Entretanto, era perceptível a lacuna de publicações musicológicas que contemplassem novas propostas analíticas e metodológicas sobre obras de compositores da primeira metade do século XX na perspectiva da sonoridade. Resultados mais consistentes neste âmbito ocorreram somente na transição para o século XXI, alguns destes provenientes de pesquisas interdisciplinares<sup>3</sup>. Graças ao aperfeiçoamento constante de vários métodos de análise musical somados à possibilidade de imbricar e/ou adequar diferentes modelos às necessidades do repertório – como ocorrera no movimento “neo-Schenkerismo”<sup>4</sup> – apresentamos uma adaptação da proposta de Guigue (2007, 2011) a uma peça de cunho *jazzístico*. No prelúdio “Forró em Gilbués” (2001)<sup>5</sup> de Luizão Paiva (1950-)<sup>6</sup>, demarcamos que, em determinados momentos, a sonoridade básica encontra seu suporte referencial no idiomatismo experimentado por Debussy, como em *Pour les sonorites opposées* (1915), por exemplo<sup>7</sup>. A peça possui um tratamento textural bastante peculiar, cujo controle da diversificação da sonoridade dar-se-á por meio da gradação sistemática dos eventos musicais provenientes sobremaneira da interação de elementos ‘eruditos’ e ‘populares’.

---

<sup>2</sup> Cf. COGAN (1985) e GARCIA (2010).

<sup>3</sup> Cf. MACCRELESS (1996).

<sup>4</sup> Organizado na América do Norte por Oswald Jonas, Ernst Oster e praticantes contemporâneos como Allen Forte e John Rothgeb, o movimento defendia que o pensamento de Schenker continua em constante evolução. Análises foram realizadas inclusive em repertórios não-tonais, algumas delas presentes no livro *Structural Hearing* de Salzer (1961). Cf. também COOK (1994).

<sup>5</sup> Partitura e áudio disponíveis em: <[https://dl.dropbox.com/u/9146907/Forro\\_em\\_Gilbues\\_Paiva.zip](https://dl.dropbox.com/u/9146907/Forro_em_Gilbues_Paiva.zip)>. Acesso em: 03 mar. 2013.

<sup>6</sup> Biografia: Luizão Paiva (1950-) é natural de Teresina, PI. Aos quatro anos de idade iniciou seus estudos de piano com sua avó, a professora Adalgisa Paiva, figura importante na história da educação musical teresinense. Aos dez anos de idade, Luizão migra para a cidade de São Paulo para continuar seus estudos escolares e musicais. Na década de sessenta, migra para o Rio de Janeiro e de 1972 a 1975 frequenta a Escola de Música Pró-Arte, ampliando seus estudos de piano, teoria, análise e história da música. Naquele período, atuou como pianista em diversos espetáculos nacionais, como a peça “Gota d’água”, musical de Chico Buarque e Paulo Pontes (1975); criou o tema de abertura da 1ª versão da telenovela “Roque Santeiro” para a rede Globo (1975); compôs a trilha musical do filme “Paraíba de Obra”, produzido e dirigido por José Fonseca (1978), ganhando o prêmio Festival de Cinema da Bahia.

No mesmo período, ingressou no curso de Engenharia Mecânica na Universidade Gama Filho (RJ). Porém, em 1978, Luizão migra para a cidade de Boston (EUA) para estudar na renomada escola de *jazz Berklee College of Music*. Nela, obteve o título de bacharel em composição, arranjo e performance em apenas dois anos, recebendo o prêmio “Lennie Johnson”, por mérito musical. Retornando ao Brasil em 80, acompanhou diversos cantores da MPB, dentre os quais citamos: Nana Caymmi, João Bosco, Nora Ney, Antônio Carlos e Joca fi, Maria Creusa, Marisa Gata Mansa, As Frenéticas, Dorival e Danilo Caymmi, Chico Buarque, Carmem Costa, Jamelão, Capinam, Paulo Moura, Sá e Guarabira, Geraldo Azevedo, Eduardo Conde, Ângela Rorô, Moraes Moreira e outros. Apresentou-se no Blue Note em New York (EUA), considerado o principal clube de *jazz* do mundo, no “Cine Festival” em Havana, Cuba e em Marrocos com a Escola de Samba Beija-Flor (participação de Lucinha Lins). Ministrou workshops de música brasileira no *Rotterdam Conservatorium*, Holanda (1994, 1995 e 2011). Gravou dois CDs com composições autorais: o 1º gravado em 1996, chamado “Avoante”, disco instrumental e o 2º em 2001, intitulado “Piau”, CD duplo com a participação de vários músicos da MPB. Foi fundador e diretor da Escola de Música da UFPI “Professora Adalgisa Paiva” (EMAP), instituição responsável por introduzir o ensino de música popular em nível técnico, criando um novo modelo pedagógico de ensino musical na cidade de Teresina entre 2002 a 2011.

<sup>7</sup> Cf. GUIGUE (1997).

## Estratégias metodológicas e conceitos básicos

A partir da teorética de Guigue, detivemo-nos em observar como o controle da sonoridade poderia gerar um esquema formal e um idiomatismo sonoro particular no decurso da peça. Para tanto, focamo-nos no comportamento textural dos acordes em âmbito *acrônico* (atemporal) e *diacrônico* (temporal). Assim, a estratégia inicial foi segmentar apenas os eventos sonoros de maior destaque para posteriormente reconhecer na composição os dois princípios fundamentais do modelo em questão: as noções de *unidade sonora composta* e *complexidade sonora relativa*:

[...] é um momento formado da combinação e interação de um número variável de componentes. Este momento não tem limite temporal a priori. Ele pode ser um curto segmento, um período longo, a obra inteira. A unidade sonora sempre será um múltiplo, que se coloca no entanto como unidade potencialmente morfológica, estruturante da obra (*Id.*, 2007: 42).

[...] à avaliação do grau de atividade de um dado componente numa unidade e na geração de uma dinâmica formal, é a sua taxa de complexidade relativa. A “complexidade” máxima corresponde à configuração que contribui na produção da sonoridade mais “complexa” possível no domínio de competência do componente. Na outra ponta, as configurações mais simples são as que puxam as sonoridades “para baixo”, para a maior “simplicidade” estrutural (*Ibid.*).

Auxiliados pela biblioteca SOAL<sup>8</sup> (*Sonic Object Analysis Library*) implementadas no ambiente *OpenMusic*<sup>9</sup>, conseguimos extrair as unidades das seções INTRO, A, B, A' e CODA<sup>10</sup> e observar o comportamento das sonoridades a partir do confronto entre os dados acrônicos e diacrônicos. Privilegiamos aquelas unidades que apresentam níveis de complexidade diferenciados, provenientes da polifonia, articulação, intensidades e/ou do uso dos registros do piano. Trata-se, portanto, de um estudo comparativo-estatístico (quantitativo) que visa elencar indícios de uma intencionalidade peculiar. Nos estágios de aplicação, interpretação e avaliação da sonoridade, esta metodologia segue os seguintes níveis hierárquicos das estruturas musicais:

- a) Primário: constituído de classes de notas ou *chromas* (nível abstrato);
- b) Secundário: componentes pertencentes à ordem morfológica ou cinética (acrônicos ou diacrônicos respectivamente) (GUIGUE, 2007: 47-52).

O passo inicial foi selecionar as unidades observando os seguintes critérios:

- a) Desconsiderar as seções *Improviso* I e II por não apresentarem relevante diversificação quanto ao emprego dos recursos harmônicos, melódicos e texturais e pela menor duração destas no tempo total da obra se

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/mus3/>>. Acesso em: 03 mar. 2013.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/OpenMusic/>>. Acesso em: 03 mar. 2013.

<sup>10</sup> Cf. detalhamento do esquema formal na Tab. 1, p. 5.

- comparado às outras seções (32 compassos contra 40 das seções INTRO, A, B, A' e CODA);
- b) Observação restrita ao conteúdo harmônico, sendo o paradigma mínimo a tríade e/ou tricordes dispostos sincronicamente ou sequencialmente (arpejamento);
  - c) Desprezar as notas de passagem por não pertencerem diretamente ao conteúdo harmônico;
  - d) O “corte” das unidades comportará o limite de até quatro acordes, gerando, portanto, subunidades;
  - e) Seguindo o princípio das classes-de-notas, alturas repetidas foram desconsideradas.

Dos 108 compassos da peça, retiramos 27 unidades<sup>11</sup> (codificadas em arquivos no padrão MIDI) assim distinguindo componentes *ativos* e *passivos* como agentes sobressalentes a nossa análise, pois:

[...] estes remetem a esta necessidade de colocar em perspectiva hierárquica os elementos constitutivos de uma unidade sonora composta, para resgatar apenas aqueles que realmente exercem algum impacto sobre a forma (GUIGUE, 2007: 43).

### **Aspectos gerais da peça Forró em Gilbués (2001)**

Com duração média de 01'59'', o prelúdio já carrega no título uma referência à conhecida manifestação tipicamente nordestina da música popular brasileira: o forró. Gilbués é um município que fica na região sul do estado do Piauí, localizada a 742 km da capital, Teresina. Possui 3.495 km<sup>2</sup> de área da unidade territorial e população de 10.351 habitantes segundo o Censo de 2010. Em linhas gerais, o princípio ontológico refletido numa prévia análise da organização da peça está na ampliação da previsibilidade de um padrão musical regional (pulso geralmente binário, melodia sem muitas transformações motivicas, harmonia e a instrumentação sem contrastes sobressalentes). Numa análise prévia do nível neutro (a partitura), esta analogia entre práticas provenientes da tradição oral no padrão forró e a inclusão de materiais considerados 'pós-tonais' é concretizada. Exposta de maneira condensada, o compositor diversifica sutilmente os materiais, enfatizando gradações nos níveis de complexidade (seja na harmonia, melodia, ritmo ou textura), além de uma preocupação formal bem estabelecida (Tab. 1).

### **A harmonia e a textura acordal**

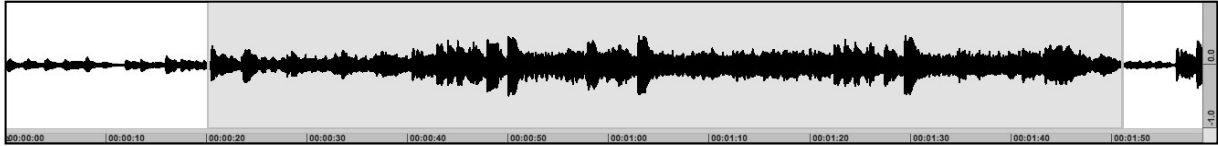
Ao considerar o parâmetro sonoridade na análise, procuramos entender o impacto da escrita horizontal situada especificamente na região central da composição. Recorrendo ao sonograma, averiguamos que de 20'' a 01'50'' encontramos os 'picos texturais' da peça, identificáveis pelo preenchimento da onda do centro para cima e para baixo, configurando,

<sup>11</sup> Disponível em: <[https://dl.dropbox.com/u/9146907/Gilbues\\_US.pdf](https://dl.dropbox.com/u/9146907/Gilbues_US.pdf)>. Acesso em: 03 mar. 2013.

pois, os maiores níveis de saturação da amostra de áudio. Neste trecho, diagnosticamos que a sonoridade exerce um controle considerável no prelúdio, tanto na textura quanto na forma (Fig.1).

Seções	Subseções	Compassos	Fórmula de compasso	Ritmo Harmônico	Sistema
INTRODUÇÃO	Parte 1	01-10	Quaternário simples: 01-09 Quinário simples: 10	<i>Idem</i> melodia	Modal (mixolídio)
	Parte 2	11-18	Binário simples	<i>Groove</i> 1: Baião (G)	Tonal (B-C)
	Parte 3	19-30	Binário simples	<i>Groove</i> 2: Baião (G)	Modal (mixolídio)
A	Parte 1	31-35	Ternário simples: 32 Binário simples: 33	<i>Idem</i> melodia <i>Groove</i> 2: Baião (E)	Polimodal
	Parte 2	36-44	Binário simples	<i>Groove</i> 2: Baião (E)	Polimodal
B	Parte 1	45-48	Binário simples	<i>Groove</i> 2: Baião (E)	Modal (híbrido)
	Parte 2	49-57	Binário simples	<i>Groove</i> 2: Baião (E)	Modal (híbrido)
IMPROVISO I	Parte 1	58-61	Binário simples	<i>Groove</i> 2: Baião (G)	Modal (lídio $\cong 7$ )
	Parte 2	60-69	Binário simples	<i>Groove</i> 2: Baião (G)	Modal (mixolídio)
A'	Parte 1	70-74	Binário simples: 70 Ternário simples: 71 Binário simples: 72-74	<i>Idem</i> melodia <i>Groove</i> 2: Baião (E): 72-74	Polimodal
	Parte 2	75-83	Binário simples	<i>Idem</i> melodia <i>Groove</i> 2: Baião (E): 80-83	Polimodal
IMPROVISO II	Parte 1	84-89	Binário simples	<i>Groove</i> 1: Baião (G)	Modal (mixolídio)
	Parte 2	90-92	Binário simples	<i>Groove</i> 1: Baião (G)	Modal (mixolídio)
	Parte 3	93-105	Binário simples	<i>Groove</i> 1: Baião (G)	Modal (mixolídio)
CODA		106-108	Binário simples	<i>Idem</i> melodia	Modal (mixolídio)

Tab. 1 - Aspectos gerais do *Forró em Gilbués*.

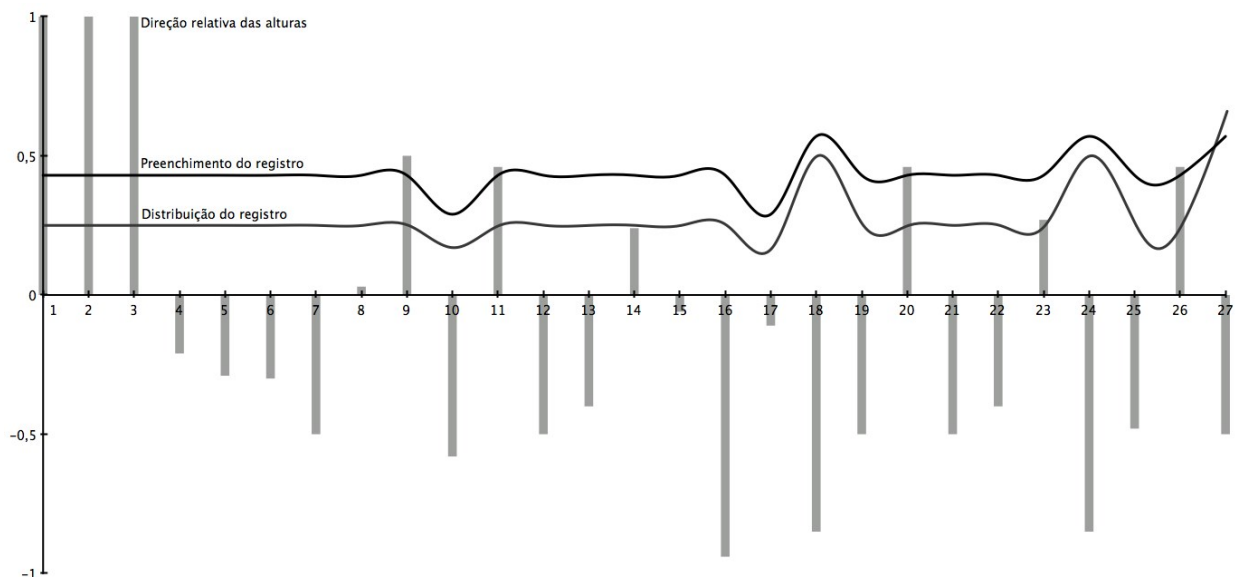


**Fig. 1** - Sonograma do *Forró em Gilbués* (abscissa: tempo; ordenada [à direita]: decibéis. A análise foi realizada no trecho hachurado).

### Comparativo entre elementos acrônicos e diacrônicos no *Forró em Gilbués*

Confrontamos apenas os parâmetros que apresentam indícios relevantes de uma *particularidade discursiva* quanto ao uso de *texturas acordais*. Verificamos que os recursos concentram-se basicamente na estabilização dos registros (predominância textural na região médio-grave) e no paradoxo entre a dispersão e o equilíbrio da disposição das texturas nas unidades sonoras analisadas.

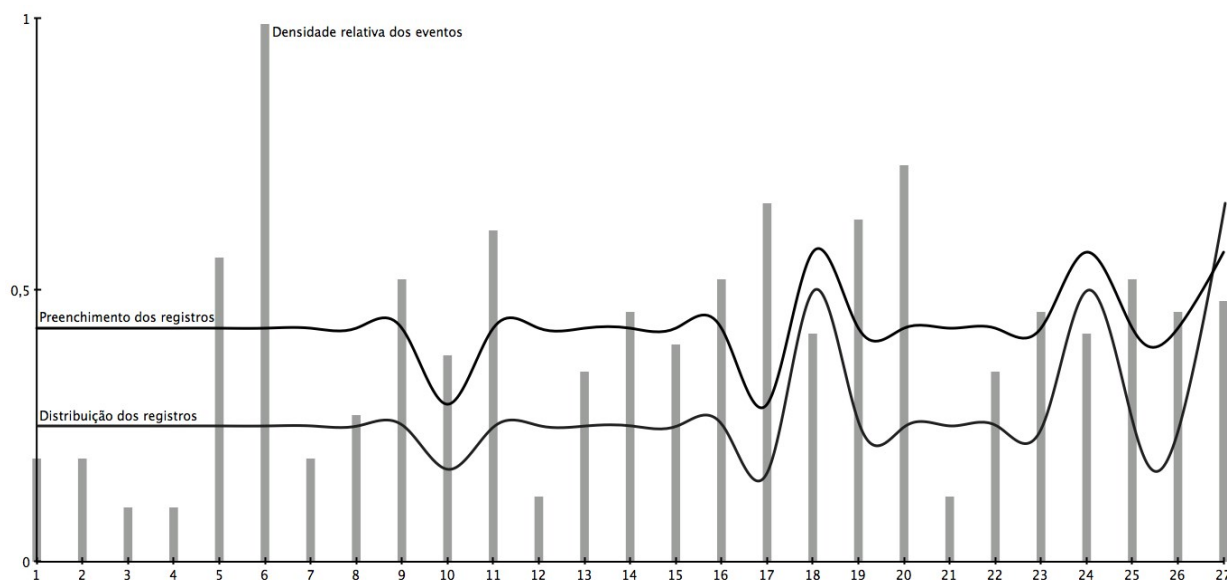
A estabilização dos registros, avaliação de domínio *acrônico*, é recorrente na disposição textural do prelúdio. Ao somarmos na análise um estudo do *direcionamento das alturas* – parâmetro proveniente da análise *diacrônica* –, obteremos um gráfico onde é possível visualizar a organização da complexidade pelo sentido: para cada ocorrência negativa (grave) há uma positiva (médio/agudo). Conclui-se que a alternância sequencial no uso dos parâmetros resulta na estabilização do preenchimento e da distribuição do registro:



**Graf. 1** - Uso dos registros no *Forró em Gilbués* (abscissa: unid. sonoras; ordenada: densidade relativa das alturas [histograma], sendo agudo de 0 a 1 e grave de 0 a -1, preenchimento e distribuição do registro).

Ao esmiuçarmos os dados provenientes do registro do piano, observamos que ao compararmos parâmetros geradores de maior mobilidade ou variabilidade (alternância), encontramos uma ordenação que nos leva a estabelecer uma relação ‘contrapontística’ da

sonoridade. No caso abaixo, cruzamos os dados do uso do registro com a densidade diacrônica dos eventos. O paradoxo elencado nos resultados é notado quando há uma tendência a estabilização e, conseqüentemente, a estagnação dos dados da distribuição do registro. A densidade segue em sentido inversamente proporcional a situação parcialmente inerte do uso dos registros.



**Graf. 2** - O contraponto sonoro no *Forró em Gilbués* (abscissa: unid. sonoras; ordenada: densidade relativa [histograma], preenchimento e distribuição dos registros).

Durante os trechos analisados, os contrapontos paramétricos originários da estabilização do registro configuram-se como constantes, reforçando a hipótese de uma particularidade discursiva de Paiva no controle da sonoridade.

## Conclusão

Ao restringirmo-nos a uma avaliação da sonoridade do prelúdio *Forró em Gilbués*, observamos com destaque o jogo peculiar entre a tradição musical escrita e oral. Esta dualidade é uma das constantes processuais da peça, demarcados por meio da organização formal. Basicamente, o controle da técnica ocorre gradualmente: do “simples” ao “complexo” culminando ao “simples”, aludindo talvez aos procedimentos hierarquicamente recorrentes no sistema tonal.

A organização acordal se sustenta como entidade sobressalente à obra. A constante verticalização destas sonoridades guardam técnicas de controle sonoro de fundamental importância para a compreensão dos arquétipos organizacionais da composição. Estes se resumem na insistente disposição de contrapontos paramétricos que aqui convencionamos como um controle sonoro-contrapontístico peculiar na composição de Paiva.

## Referências

COGAN, R. *New images of musical sound*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford, 1994.

GARCIA, D.H.L. Partitura de escuta: confluência entre sonologia e análise musical. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro-RJ: Programa de Pós-Graduação em Música/UNIRIO, 2010. v. I. p. 52-61.

GUIGUE, D. *Une etude 'pour les Sonorités Opposées' – pour une analyse orientée objets de l'oeuvre pour piano de Debussy et de la musique du XX<sup>e</sup> siècle*. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997 (anteriormente Editions du Septentrion).

\_\_\_\_\_. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico, uma introdução. *Claves* (Revista do PPGM/UFPB), João Pessoa, n. 4, p. 37-65, 2007.

McCRELESS, Patrick. Contemporary music theory and the New Musicology: an introduction. *Music Theory Online* (The Online Journal of the Society for Music Theory), vol. 2.2, 1996.

Disponível em:

<<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.96.2.2/mto.96.2.2.mccreless.html>> Acesso em: 09 abr. 2009.

PARKS, R. S. *The music of Claude Debussy*. New Haven & London: Yale University Press, 1989.

RETI, Rudolph. *Tonality in Modern Music*. New York: Collier Books, 1962.

SALZER, Felix. *Structural hearing Tonal Coherence in music*. 2 vol. New York: Dover Publications, 1962.

.....

**Thiago Cabral** é mestre em música (musicologia), com linha de pesquisa em musicologia sistemática do séc. XX (Universidade Federal da Paraíba – UFPB); especialista em música (musicologia), com linha de pesquisa em musicologia histórica brasileira (Universidade Federal do Piauí - UFPI) e licenciado em música (UFPI). Como docente, ministrou disciplinas teóricas e de instrumento (piano) em cursos de graduação (licenciatura e bacharelado) na UFPI, UFPB e recentemente em cursos técnicos no IFRN e IFPI. Possui textos publicados em eventos nacionais e internacionais na área de musicologia e afins, abrangendo temáticas ligadas à *análise sistemática* e *música e contexto* com enfoque principal em compositores e obras para piano do séc. XX. thiagocabral@ifpi.edu.br