A *Ginga* de Marisa Rezende: processos composicionais em uma de suas obras para grupo de câmara

Potiguara Curione Menezes
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - ES

Resumo: Este trabalho procura estabelecer relações entre as texturas da obra *Ginga* (REZENDE, 1994), para conjunto de câmara, de Marisa Rezende, e as estruturas rítmicas das músicas associadas às danças *ogogo*, *agbadza* (africanas) e samba (brasileira). Para isso, são usados estudos de M. Lacerda (1988, 1990), bem como depoimento da compositora (REZENDE, 2010). Busca-se, também, elucidar alguns dos processos composicionais envolvidos no seu desenvolvimento formal - a partir de conceitos trazidos por diversos autores (BURKHOLDER, 1995. SPICER, 2004. FERRAZ, 2012) - e no plano da estruturação das alturas - usando a teoria dos conjuntos (FORTE, 1973. STRAUS, 2013). Pretende-se destacar a posição singular que Ginga ocupa frente ao repertório relacionado a manifestações musicais africanas ou afro-brasileiras, principalmente em razão da maneira distinta com que foram trabalhados tais elementos em sua construção, em comparação com as práticas da escola nacionalista brasileira. A análise aqui apresentada é fruto das pesquisas acadêmicas desse autor nos últimos anos.

Palavras-chave: Composição intercultural. Análise musical. Música contemporânea brasileira. Marisa Rezende. Ginga.

Marisa Rezende's *Ginga*: compositional processes in one of her works for chamber group

Abstract: *This work seeks to establish relationships between the textures of the work* Ginga *(REZENDE, 1994), for chamber ensemble by Marisa Rezende and the rhythmic structures of the music associated to the African dances* ogogo *and* agbadza *and the Brazilian samba. For this purpose, we used studies by Lacerda (1988, 1990), as well as statements made by the composer (REZENDE, 2010). We also aim to elucidate some of the compositional processes involved in the work's formal development based on ideas raised by several authors (BURKHOLDER, 1995; SPICER, 2004; FERRAZ, 2012), as well as its pitch structures using set theory (FORTE, 1973; STRAUS, 2013). It is intended to highlight the singular position that Ginga occupies in relation to the repertoire related to African or Afro-Brazilian musical manifestations, mainly due to the distinct way these elements were worked into its construction in comparison to the practices of the Brazilian nationalist school. The analysis presented here is the result of academic research by this author in recent years.*

Keywords: *Intercultural composition. Music analysis. Brazilian contemporary music. Marisa Rezende. Ginga.*

MENEZES, Potiguara Curione. A *Ginga* de Marisa Rezende: processos composicionais em uma de suas obras para grupo de câmara. *Opus*, v. 27 n. 1, p. 1-22, jan/abr. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021a2706

Recebido em 31/8/2020, aprovado em 3/1/2021

Marisa Rezende (1944-) é uma das grandes compositoras da atualidade no Brasil. No encarte do CD *Marisa Rezende – Música de câmara*, Marcos Vinício Nogueira (2006) escreve que a música da compositora é livre de preconceitos, em busca de um cruzamento sempre renovado de impulsos criativos, e que a utilização de elementos de tradições musicais brasileiras como material é pouco recorrente em suas composições. Porém, a peça *Ginga* (1994) é uma das poucas obras da autora pautada nesse tipo de manifestação cultural, por isso, a escolhemos para analisá-la.

Conforme o encarte do CD *Grupo Música Nova da UFRJ* (1998):

> *Ginga* explora células de algumas danças africanas e brasileira (*ogogo*, *agbadza*, samba), tratadas repetitivamente. Sua estrutura alterna seções rítmicas relativamente estáticas, com passagens baseadas numa melodia simples, construída a partir de uma escala de seis sons. Existe uma intenção humorística em disfarçar esta melodia, durante os processos de variação aos quais ela é exposta, reservando para o final sua mais óbvia e apoteótica aparição (GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ, 1998).

Ginga foi composta em 1994 originalmente para flauta, clarinete, violino, trombone, contrabaixo e piano. De acordo com a lista de obras da compositora – disponível no site do *V Festival de Música Brasileira Contemporânea FMCB* (2017) –, nota-se que existem três versões da peça. Nesta investigação, usamos a segunda versão, para sete instrumentos: flauta, clarinete, fagote, violoncelo, contrabaixo, trombone e piano.

O presente trabalho procura elucidar os principais processos composicionais na referida obra. Serão mostrados aspectos estruturais em três âmbitos complementares para o entendimento do processo composicional da peça: plano formal, estruturação rítmico-textural e de organização das alturas.

Primeiramente, debruçaremo-nos sobre o desenvolvimento formal da peça, a partir de conceitos trazidos por diversos autores, como Peter Burkholder (1995), Mark Spicer (2004), Silvio Ferraz (2012) e Brian Ferneyhough (1995), entre outros, especialmente os conceitos de forma cumulativa e música processual. Em seguida, buscaremos estabelecer relações entre as texturas da peça de Rezende e as estruturas rítmicas das músicas associadas às danças *ogogo*, *agbadza* (africanas) e samba (brasileira). Para este fim, serão usados os estudos de M. Lacerda (1988), bem como um depoimento da compositora sobre a obra (REZENDE, 2010). Então, abordaremos o campo de organização das alturas, usando a teoria dos conjuntos (FORTE, 1973. STRAUS, 2013) para realçar a recorrência de duas principais estruturas harmônicas que guiam a composição da obra. Por fim, pretendemos destacar a posição singular que *Ginga* ocupa frente ao repertório relacionado a manifestações musicais africanas ou afro-brasileiras, principalmente em razão da maneira distinta com que foram trabalhados tais elementos em sua construção, em comparação com as práticas da escola nacionalista brasileira. A análise proposta é fruto das pesquisas acadêmicas deste autor nos últimos anos[1].

[1] Vale destacar que elementos embrionários desta pesquisa – exclusivamente sobre o aspecto rítmico dos primeiros compassos da obra (c. 1-19) – foram publicados (MENEZES, 2010). O enfoque do pequeno artigo era destacar a diferença de abordagens ao universo musical afro-brasileiro realizadas por compositores ligados ao nacionalismo musical e pela compositora Marisa Rezende. Diversamente e de modo muito mais profundo, o presente trabalho visa propiciar uma melhor compreensão do processo composicional da peça como um todo. Suposições formuladas naquele primeiro momento serão confirmadas, outras negadas no correr deste texto.

1. Formação de ambientes sonoros em seções

Com relação ao **plano formal** da obra, a divisão ocorre de forma paulatina e não muito marcada, na maior parte das vezes. Há sempre uma interseção dos materiais musicais, criando uma espécie de zona de transição, quando se vai construir uma nova seção – a qual também chamaremos de ambientes sonoros. A imagem de construção, desconstrução e reconstrução de ambientes relativamente estáveis (harmônica e ritmicamente) se coloca como uma ideia-chave para a análise formal de *Ginga*, bem como para o entendimento de várias composições da segunda metade do século XX – num paralelo com o conceito que Brian Ferneyhough (1995) chama de **música processual**.

De maneira geral, a peça caminha num processo contínuo de formação, deformação, desfazimento e reformação de **ambientes** ou **territórios musicais** – termo trazido por Silvio Ferraz (2012). A formação de uma seção/ambiente se dá pelas permanências e reiterações, como a textura construída sobre as figurações rítmicas das danças africanas e brasileiras. De dentro destes ambientes, emergem tendências que podem ter direcionalidades distintas e defasadas. Tais características, aliadas à introdução de novos elementos, provocam transformações e geram deformações nos ambientes. O surgimento de elementos sonoros inéditos, como figurações rítmicas, gestos e harmonias distintas (ainda não ouvidas no decorrer da obra), indica uma espécie de bandeira que demarca o início da transição para um novo ambiente/território. Processos como esse são debatidos por Ferraz (2012), relacionando-os a conceitos filosóficos cunhados por F. Guattari e G. Deleuze, ligados à ideia de *ritournelle*, por exemplo.

Geralmente, na parte central das seções/ambientes, os materiais tendem a se estabilizar após sua aparição e configuração gradual de **forma cumulativa**. Tal termo foi usado por alguns pesquisadores, como Peter Burkholder (1995) e Valerie Albright (1999), e expandido para (a) cumulativa (do inglês *[ac]cumulative*) por Mark Spicer (2004). Trata-se do desenvolvimento complexo de elementos musicais de maneira inversa à convencional. Nesse processo, as primeiras aparições de um material são fragmentos desenvolvidos de uma ideia mais extensa (preconcebida) que se desvela e se configura por completo posteriormente. No caso de *Ginga*, alguns dos materiais aparecem integralmente em pontos centrais das seções, já outros desvelam-se somente ao final da peça, como no caso da melodia geradora.

Como destacado no encarte do CD, a obra dialoga com dois tipos de elementos musicais preexistentes: as texturas rítmicas das danças africanas e brasileira e a melodia simples de seis sons. Por um lado, em relação aos elementos rítmicos, a compositora comenta o intuito de "[...] contrapor padrões rítmicos diferentes" (REZENDE, 2010) a partir da utilização das estruturas do "[...] material [amostras de músicas africanas] recolhido por Lacerda" e do samba. Por outro lado, Marisa Rezende usa diversos procedimentos não apenas para disfarçar a melodia simples de seis sons, mas também para criar variantes melódicas e harmônicas, transformando-a em verdadeira geradora da organização das alturas na obra. Paralelamente, ocorre um processo cumulativo na manipulação desses materiais. Essa combinação de procedimentos dá forma e configura cada ambiente sonoro que vai sendo criado, cada um pautado num elemento específico. Para ilustrar o processo descrito, vejamos como se comportam de modo geral e quais os principais elementos constituintes das seções/ambientes em *Ginga*.

1.1 Seção/ambiente I: forma cumulativa textural como processo

Ginga inicia-se com um *ostinato*, em oitava diminuta, na região grave do piano. A aparição dos outros instrumentos dá-se de forma cumulativa e aditiva, isto é, uma vez que um deles começa a participar, não cessa mais. Assim, a figuração do piano é respondida pelo contrabaixo, no contratempo do primeiro tempo do segundo compasso e, em seguida, pela flauta. No compasso número 4 (c. 4), aparecem o trombone e o clarinete. No c. 5, o fagote é seguido pelo violoncelo, que finalmente começa a tocar no c. 7. São todos, predominantemente, sons curtos e reiterações das mesmas classes de alturas (STRAUS, 2013) por cada instrumento.

A textura instrumental vai se adensando rítmica e harmonicamente – pela simultaneidade de ataques e das alturas –, e cada instrumento do conjunto passa a articular mais vezes suas notas, compasso a compasso. Na realidade, o processo que está sendo empregado nesse trecho é uma espécie de forma cumulativa para cada linha, isto é, uma gradual aparição de fragmentos dos padrões baseados nas linhas instrumentais pertencentes à textura rítmica da dança *ogogo*. Nesse processo, a forma integral do padrão de cada linha (que terá a duração de um compasso completo em *Ginga*) só aparecerá mais adiante na partitura, no momento de maior densidade da textura nesse trecho, por volta dos compassos 17 e 18. Isso ocorre após a aplicação de uma espécie de um breve filtro do espectro sonoro grave, com a omissão do *ostinato* do piano por dois compassos (c. 15 e c. 16), que preparam o clímax da seção/ambiente.

Vale notar que, neste trecho da obra, há um jogo interessante de preenchimento dos tempos e contratempos, à medida que os compassos se sucedem. Isto é causado pela maneira como as células rítmicas vão sendo introduzidas e pelo modo como elas têm seus tamanhos aumentados dentro de cada linha instrumental, até atingirem a integralidade dos seus padrões simultaneamente. Consequentemente, há o preenchimento de todas as subdivisões quaternárias de cada um dos tempos do compasso. O resultado textural obtido nesse processo poderá ser observado mais adiante, na Fig. 5.

A figuração em fusas da flauta que ocorre no c. 19, a qual chamaremos de célula 1, é baseada na linha do tambor *omele ako*, compasso 10 da transcrição de M. Lacerda. Ambas as estruturas podem ser observadas na Fig. 1. Esse elemento sinaliza a mudança de comportamento que ocorrerá na partitura a partir desse momento, como se fosse uma espécie de bandeira. De tal modo, ganha força a ideia da existência de processo de formação, deformação, desfazimento e reformação dos territórios musicais propostos por Ferraz, denominados aqui simplesmente seções/ambientes.

É importante ressaltar ainda que, até esse ponto, não se caracteriza nenhum fragmento ou gesto propriamente melódico, pois está sendo enfatizada a textura rítmica como processo de construção e elemento condutor do discurso musical. Este fato, aliado ao uso da espécie de bandeira, que é a figuração ouvida na flauta, inaudita até então, nos leva a considerar o trecho do c. 1 ao c. 19 como a seção/ambiente I da obra.

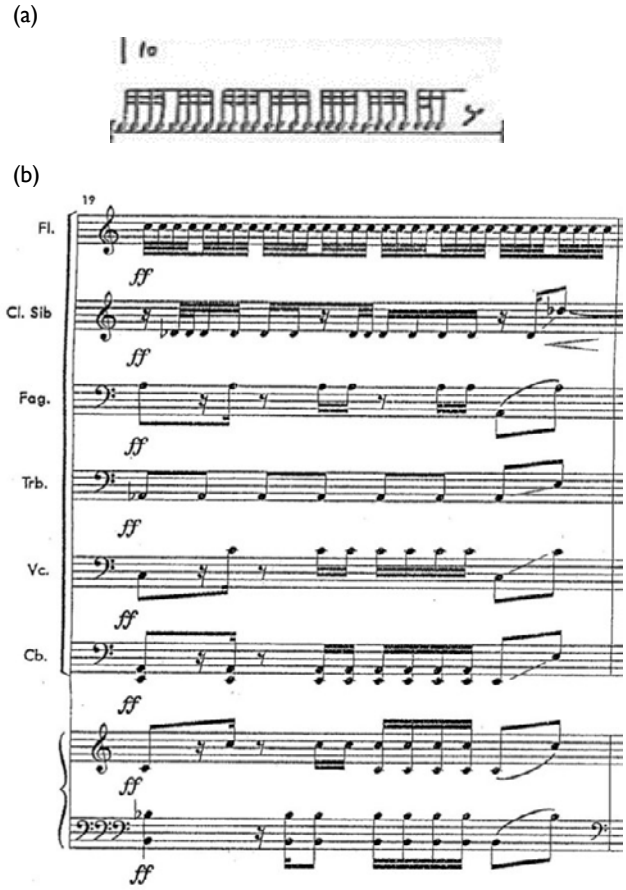


Fig. 1: (a) Figuração executada pelo tambor *omele ako* na música *ogogo*.
Fonte: Lacerda (1988: 26).(b) Compasso 19 da partitura de *Ginga*. Fonte: Rezende (1994).

1.2 Seção/ambiente II: fragmentos de uma melodia geradora disfarçada

A partir do compasso 20, delineia-se um traço melódico mais definido. A relativa estabilidade da estrutura rítmica anterior é quebrada e uma textura mais polifônica se estabelece, por meio do diálogo de combinações de blocos instrumentais. Estamos diante da conformação de uma nova seção/ambiente – que se manterá até o c. 29.

Os instrumentos se alternam entre dois elementos melódicos principais que são respondidos sincopadamente pelo resto do grupo de câmara. O primeiro (ao qual chamaremos célula 2) possui rítmica oriunda na música *ogogo* (vide L. 2, Fig. 5) e é ouvido várias vezes ao piano, somado ora ao clarinete, ora à flauta (c. 20, c. 21 e c. 23). Podemos observar tal célula destacada na partitura na figura abaixo (Fig. 2).

O segundo elemento é um fragmento variante da melodia geradora disfarçada (que só se revela claramente no final da obra, c. 105-109) e aparece também em diversos momentos, como no compasso 24.1 (na flauta, clarinete, violoncelo e piano), no compasso 25.1 (na flauta, clarinete, fagote, violoncelo e piano) e do c. 26 ao c. 28 (ainda em bloco), fragmentado ao longo de três compassos. Esses elementos são tratados com diminuição da figuração rítmica pela metade em relação à aparição final da melodia geradora e aparecem harmonizados em um bloco instrumental por movimentos em quartas e quintas paralelas, como podemos notar na Fig. 3.

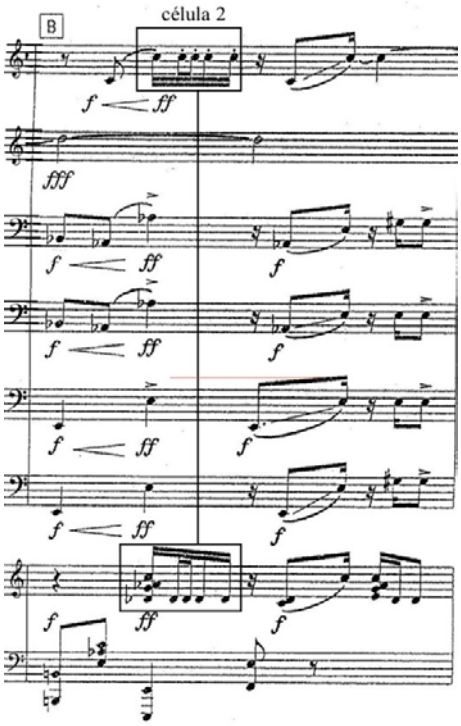


Fig. 2: Célula 2, destacada na partitura de *Ginga*, c. 20. Fonte: Rezende (1994).

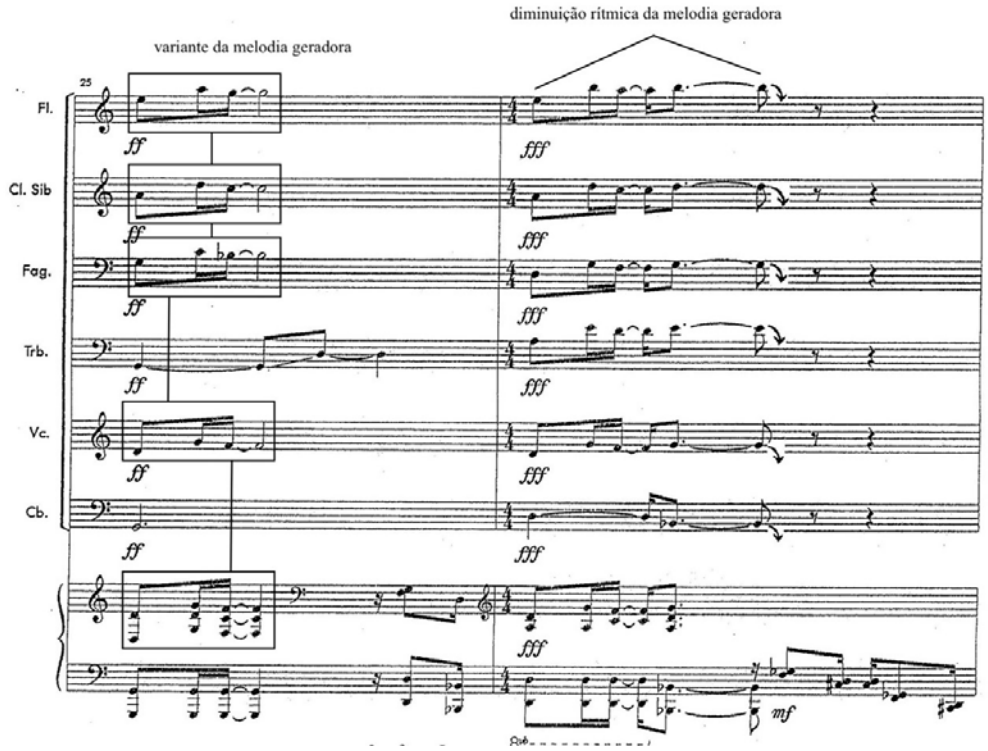


Fig. 3: Variantes da melodia geradora destacadas nos compassos 25 e 26, na partitura de *Ginga*. Fonte: Rezende (1994).

Como apontado no encarte do CD mencionado anteriormente, existe um desejo jocoso no disfarce dessa melodia geradora – por meio da criação de diversas variantes no correr de toda

a obra –, guardando para o final a sua aparição completa e exuberante. Há muitas passagens nas quais os fragmentos são baseados na referida melodia. Alguns deles serão abordados em outro momento neste texto.

1.3 Seção/ambiente III: alusões ao samba

No compasso 30, percebemos claramente um padrão sincopado que havia sido iniciado pelo piano já no compasso 27 – agora repetido pelo violoncelo e contrabaixo e complementado pelo piano – como um *ostinato* de um compasso de duração, que é repetido até o compasso 36. Na verdade, estamos diante de um novo ambiente sonoro (seção/ambiente III – c. 30 ao c. 42) que remete ao universo do samba, até mesmo pelo uso percussivo do corpo destes instrumentos, indicado na partitura. De maneira similar à construção da primeira seção/ambiente de *Ginga*, fragmentos das células rítmicas são espalhados pelos instrumentos do conjunto complementarmente, criando uma espécie de hoqueto. Tais relações serão aprofundadas mais adiante.

1.4 Seção/ambiente IV: complementaridade rítmica

O trecho seguinte da peça (c. 47 ao c. 55) desenvolve-se a partir da alternância de dois principais elementos: um grande *ostinato* composto por uma sequência de repetições da célula 1, em fusas, e uma pequena célula em semicolcheias (célula 3). Ambos os elementos são executados pelo piano, convivendo com os ataques dos demais instrumentos em blocos. No *ostinato*, predominam os intervalos de segunda menor e sétima maior. Já na pequena célula em semicolcheias, percebe-se também a presença de terças e quintas melodicamente. Os blocos instrumentais se articulam num jogo de complementaridade rítmica sobre os gestos do piano, também numa espécie de hoqueto. É como se a figuração deste instrumento fosse se incorporando ao grupo todo verticalmente. Porém, horizontalmente, é a alternância entre as figurações em fusas (sequência de células 1) e em semicolcheias (células 3) que gera movimento na textura. Entre os compassos 50 e 53, percebemos um bom exemplo do processo de complementaridade rítmica entre os blocos instrumentais, baseado nas figurações do piano. A figura a seguir (Fig. 4) mostra tal relação numa redução nossa do compasso 50.

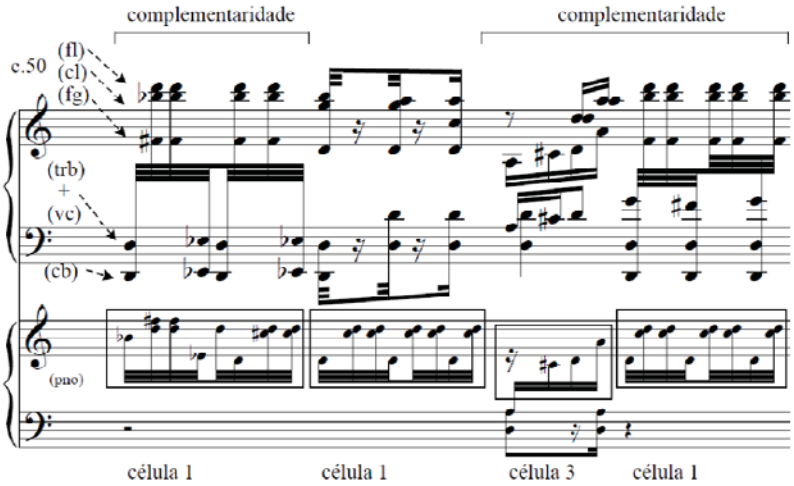


Fig. 4: Jogo de complementaridade na expansão vertical das células 1 e 3, redução nossa do c. 50.

1.5 Seção/ambiente V: elementos melódicos *cantabiles*

O andamento diminui no compasso 56, mas, desde o compasso 55, surge um elemento melódico – variante da melodia geradora – num diálogo entre a flauta e o clarinete. Doravante, os blocos rítmicos instrumentais começam a perder massa sonora progressivamente, enquanto os instrumentos se revezam na execução dessas variantes do tema da peça. No momento de análise da organização das alturas, trataremos mais profundamente dessa seção/ambiente.

1.6 Seção/ambiente VI: *coda*, uma viagem por todos os ambientes da peça

Entre os compassos 72 e 92, há uma retomada do *tempo primo* e inicia-se uma série de reaparições de elementos ouvidos previamente. É possível afirmar que estamos diante de uma espécie de *coda* estrutural da peça, devido à presença de excertos dos principais gestos de cada uma das cinco seções/ambientes anteriores.

Inicialmente, as figuras sincopadas no grave do piano – que já vinham ganhando força desde alguns compassos anteriores – passam a ditar o ritmo da peça, como uma espécie de tambor, remetendo às texturas da peça *ogogo* e do samba. Tais figurações rítmicas, em geral, reforçadas pelas cordas (principalmente entre os compassos 76 e 80), estão ligadas à seção/ambiente III, que remete ao samba brasileiro e configura uma camada de acontecimento musical que se estende até o compasso 82.

No compasso 81.2, percebemos outro elemento já executado anteriormente na obra. O bloco harmônico realizado por todos os instrumentos (salvo a flauta) remete aos gestos complementares tipo hoqueto predominantes na seção/ambiente IV. A sequência de células 1, que lá era tocada pelo piano no ambiente de origem, aqui (c. 82) aparece na flauta.

Em seguida (c. 83-86), ouvimos novamente fragmentos da melodia geradora articulados em bloco nas madeiras, que podem ser relacionados aos compassos 23 ao 26, na seção/ambiente II.

Por fim, do c. 89 até o c. 92, percebemos o retorno de materiais musicais oriundos da primeira seção/ambiente I da peça: as oitavas diminutas nos baixos do piano; as figuras rítmicas da peça *ogogo* – nas linhas do violoncelo e do trombone; e o uso de um conjunto de alturas similar ao dos primeiros dezenove compassos.

1.7 Seção/ambiente VII: textura *agbadza* e melodia geradora

No compasso 93 ocorre uma brusca rarefação da textura e se estabelece uma pulsação em compasso quaternário composto. Trata-se de um processo similar ao de abertura da obra. Entretanto, nesse ponto (c. 93 ao c. 99), a textura rítmica é construída sobre os elementos de outra manifestação africana – a peça *agbadza* –, e o conjunto de alturas é composto por fragmentos melódicos pentatônicos, variantes da melodia geradora de *Ginga*. Tais elementos são distribuídos em várias camadas simultâneas por todo o grupo de forma cumulativa.

No c. 100, a fórmula de compasso passa a ser ternária simples. Há um retorno da mesma figuração que o piano realizou, do c. 87 ao c. 91, enquanto os outros instrumentos continuam executando variantes da primeira frase da melodia geradora, cada vez com maior intensidade e maior número de ataques por intervalo de tempo. Dessa forma, a densidade sonora atinge seu ponto mais alto no compasso 103.2 e no momento seguinte há um corte súbito (c. 103.3).

Nesse ponto (c. 105), começa a exposição completa e apoteótica da melodia geradora de forma explícita, que será examinada futuramente neste trabalho.

Mantendo em mente o caráter gradativo de transição dominante na peça, poderíamos ilustrar o plano formal de *Ginga*, dividido em sete seções ou ambientes sonoros. A tabela a seguir (Tab. 1) destaca a duração aproximada em compassos e os principais elementos constituintes de tais territórios musicais.

Seção / Ambiente	Compassos	Descrição / elemento constituinte principal
I	c. 1-19	Pautada na textura rítmica *ogogo*
II	c. 20-29	Criada a partir de fragmentos da melodia geradora disfarçada
III	c. 30-46	Estruturada com base em alusões ao samba
IV	c. 47-55	Caracterizada pela complementaridade rítmica de padrões oriundos da peça *ogogo*
V	c. 56-71	Permeada por elementos melódicos *cantabiles* derivados da melodia geradora
VI	c. 72-92	*Coda* composta por elementos de todos os ambientes da peça
VII	c. 93-109	Baseada na textura da música africana *agbadza*, finalizada com a exposição integral e explícita da melodia geradora

Tab. 1: Plano formal de *Ginga*

2. As texturas rítmicas em *Ginga*

Já mencionamos que essa obra foi criada a partir de estruturas rítmicas de danças africanas e brasileiras. O material africano tem origem etnomusicológica. Com relação ao gênero brasileiro, segundo a própria Marisa Rezende (em depoimento prestado a este autor), "[...] o padrão rítmico básico do samba entrou no meio de outros, das danças africanas", a partir de uma experiência pessoal, pois "[...] vem de tocá-lo de ouvido" (REZENDE, 2010).

A autora declara haver tido contato com os elementos africanos utilizados a partir do trabalho de transcrição de Marcos Branda Lacerda (1988). As estruturas extraídas de cada uma das danças foram utilizadas em pontos específicos da composição. De forma distinta em três momentos, Rezende compõe uma trama de distribuição de células rítmicas por todo o grupo instrumental, criando a textura de forma cumulativa. Tais células foram retiradas de fragmentos das manifestações africanas com o intuito de criarem padrões rítmicos contrapostos.

Verificamos que os primeiros elementos utilizados pela compositora se originam da peça *ogogo* associada à cerimônia de *Egungun* – um culto ancestral de origem nigeriana, do repertório da população iorubá, do povoado Pobè, no Benin. Essa música é executada engenhosamente por cinco tambores do tipo *batá*, chamados *omele ako*, *omele abo*, *eki*, *ako* e *iya ilu* (MENEZES, 2010: 1050).

Rezende cria toda a primeira seção/ambiente de *Ginga* distribuindo seis linhas rítmico-melódicas pelo grupo de instrumentos, criadas sobre fragmentos das células dos tambores que compõem a música *ogogo*. A textura desse trecho é construída a partir de um processo cumulativo. Os elementos se somam até o ponto onde a textura aparece de forma completa, com as seis linhas sobrepostas soando simultaneamente no compasso 18.

Os exemplos a seguir (Fig. 5) foram retirados de pesquisa anterior desenvolvida pelo presente autor e mostram a relação entre os elementos tradicionais – destacados na transcrição de Lacerda – e a textura da composição contemporânea.

(a)



b

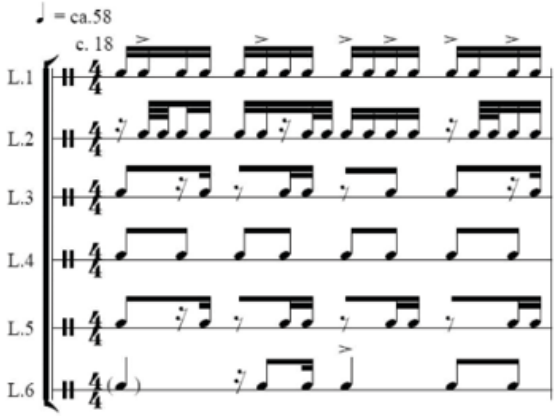


Fig. 5: (a) Células selecionadas das linhas da textura rítmica *ogogo*.
Fonte: Lacerda (1988: 23). (b) Textura rítmica do c. 18 de *Ginga*. Fonte: Menezes (2010: 1052).

Observem que no compasso 18 de *Ginga* – representada na figura acima Fig. 5b – a estrutura textural decorre do uso de fragmentos selecionados dos padrões rítmicos da música iorubá, distribuídos da seguinte forma nos instrumentos:

> Linha 1 (L. 1) – encontra-se na flauta, sobre a mesma subdivisão em semicolcheias ouvidas no tambor *omele ako*, no c. 5 da transcrição de Marcos Lacerda (ex. 1a);
> Linha 2 (L. 2) – é representada pelo clarinete, oriunda do mesmo tambor da L. 1, porém, sobre figuração rítmica do c. 3;
> Linha 3 (L. 3) – está presente na mão direita do piano e no violoncelo e origina-se do c. 2 do *omele abo* na textura africana;[2]
> Linha 4 (L. 4) – ouve-se ao trombone, criada a partir das colcheias no c. 3 do *Eki*;
> Linha 5 (L. 5) – baseada no c. 4 do tambor *Ako*, ouve-se ao contrabaixo e fagote;
> Linha 6 (L. 6) – é executada na mão esquerda do piano sobre a figuração de abertura realizada pelo tambor *Iya Ilu* no conjunto iorubá, c. 1 da transcrição (MENEZES, 2010: 1051).

Percebe-se que a autora utilizou apenas alguns dos padrões da música africana para compor a sua própria estrutura vertical na simultaneidade das células. Na verdade, durante

[2] Vale citar que esta é a linha mais estável na peça *ogogo* e denominada como *topoi*, *timeline* ou *standard pattern* por alguns estudiosos da música africana, como Kofi Agawu (2003: 73). Tal elemento serve de referência para todos os participantes da manifestação: dançarinos e músicos.

toda sua composição, Marisa Rezende cria novas texturas rítmicas baseadas em fragmentos recortados das danças africanas e brasileiras, sejam eles oriundos das cinco linhas instrumentais da peça *ogogo*, transcrita por Lacerda, da peça *agbadza* ou das células do samba. Mais adiante, daremos outros exemplos desse emprego das figurações iorubá na peça.

Em outro momento da obra (na terceira seção/ambiente), a compositora pautou-se em padrões rítmicos ligados ao samba para criar a textura. Tal gênero, como manifestação popular de caráter improvisado, possui diversas variantes e padrões rítmicos básicos em sua estrutura. Conforme já mencionado, Marisa Rezende atesta que se utilizou de figurações de samba que estavam em sua memória.

No trecho dos compassos 30 ao 42, a textura alude à figuração rítmica do samba memorada por Marisa. É necessário levar em conta a subjetividade da construção dessa alusão que lembra o samba. Nessa direção, poderíamos imaginar um paralelo entre a linha do violoncelo e do contrabaixo[3] (L. 2) e o "samba teleco-teco" executado em caixinhas de fósforo ou tamborins, e ainda ouvir as figurações no grave do piano (L. 3) como ecos de um surdo de marcação do samba, por exemplo. Podemos observar o exposto acima na Fig. 6.

Apesar de toda liberdade adotada e declarada pela compositora ao evocar os padrões rítmicos oriundos do samba de memória e sem compromisso com autenticidade, podemos notar diversos pontos de confluência entre a textura rítmica criada nesse trecho de *Ginga* e os padrões descritos como recorrentes no samba.

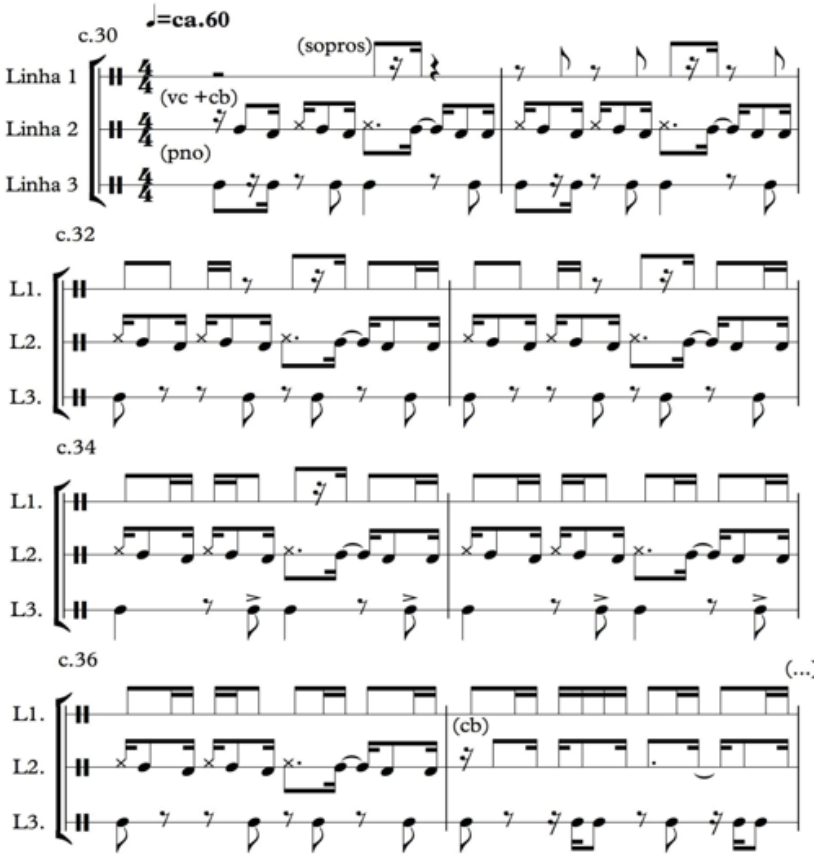


Fig. 6: Alusão ao samba visível na transcrição reduzida da textura rítmica de *Ginga*, c. 30-36.

[3] As cabeças de nota marcadas com X representam ataques no corpo do instrumento, ao passo que as cabeças preenchidas são *pizzicatos* percussivos do tipo "chicote", conforme instrução descrita na partitura da obra.

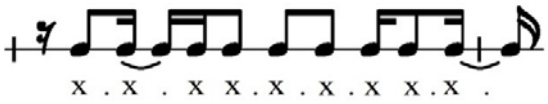
Sem adentrar demasiadamente num debate sobre esse tópico, cabe lembrar que existem diversas abordagens no que tange às características rítmicas das muitas variantes do samba no Brasil. Os trabalhos de Enrique Menezes (2018) e de Nina Graeff (2014) apontam a ocorrência, discutem suas ligações com a música africana e descrevem alguns desses padrões (destacando autores importantes, como K. Nketia, K. Agawu, K. Mukuna, G. Kubik, M. Lacerda, C. Sandroni, T. O. Pinto, O. Bolão, entre outros). Pautados em conceitos como linha-guia (termo conhecido em inglês como *standard pattern* ou *timeline*) e sistema de caixas de unidade temporal (*time unit box system* - TUBS), os textos enfatizam as diferentes possibilidades de percepção da métrica e dos pontos de apoio dos ciclos rítmicos desenvolvidos no samba e em seus subgêneros. Consequentemente, são denotadas questões problemáticas quanto ao uso de notação musical tradicional para descrever tais manifestações sonoras.

Graeff denota essa questão de forma bastante clara e resumida:

> Para superar os limites da notação ocidental e oferecer uma forma de escrita musical coerente com as concepções africanas, James Koetting (1970) aplicou pela primeira vez na musicologia o *Time Unit Box System* – TUBS (Sistema de caixas de unidade temporal), desenvolvido por Philip Harland. As linhas de compasso tradicionais são substituídas por quadrados (caixas), dentro dos quais se podem empregar os mais diversos símbolos para representar timbres e técnicas de execução (GRAEFF, 2014: 3).

Isso posto, sabedores tanto das questões que envolvem a notação quanto das divergências existentes sobre quais são as configurações dos padrões característicos do samba, optamos por mostrar o padrão rítmico comumente executado por tamborins – retirado do trabalho de Graeff – sobre a figuração de L. 2 (executada pelo violoncelo e contrabaixo) quase durante o trecho todo (c. 30-36) para ilustrar alguns pontos de contato. Há apenas poucos pontos de ataque que divergem minimamente (em uma semicolcheia na notação apresentada). No exemplo abaixo (Fig. 7), pode-se observar a confluência entre os referidos padrões:

(a)



(b)

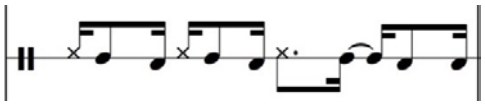


Fig. 7: (a) Um dos padrões atribuídos ao tamborim no samba. Fonte: Graeff (2014: 5). (b) Linha L. 2, rítmica executada pelo violoncelo e pelo contrabaixo em *Ginga*, c. 30-36.

A primeira linha (L. 1) da Fig. 6, uma redução textural dos sopros, desenvolve-se de maneira cumulativa e vai se adensando em relação ao índice de atividade dos instrumentos – do mesmo modo que na seção inicial da obra. Sua conexão com o universo sonoro do samba está ligada à questão do timbre, como veremos a seguir.

O elemento tímbrico de toda essa passagem (c. 30 ao c. 42) também pode ser relacionado ao universo sonoro do samba. Marisa solicita a execução de técnicas especiais de produção dos sons em vários instrumentos do conjunto. Temos as seguintes indicações de performance na partitura:

> 1. som percussivo na caixa dos instrumentos;
> 2. sopro na palheta do fagote e bocal da clarineta separados do corpo do instrumento;
> 3. sopro brusco de altura indefinida;
> 4. sopro no bocal do trombone separado do corpo do instrumento;
> 5. *pizzicato* tipo "chicote" (REZENDE, 1994).

Tais sonoridades remetem aos timbres de apitos, cuícas e percussões (como tamborim, pandeiro e chocalhos) típicas dos sambas. Os sons produzidos pelo clarinete e pelo fagote – com suas boquilhas e palhetas separadas dos corpos dos instrumentos – remetem a uma cuíca ou a um apito. A flauta e o trombone, por meio das técnicas estendidas, soam como um chocalho ou como as platinelas de um pandeiro. Já os sons percussivos produzidos pelo contrabaixo e pelo violoncelo se assemelham ao timbre de um tamborim, dos "tapas" dados ao acentuar a levada em pandeiro ou até mesmo do toque realizado em uma caixa de fósforo, pelos sambistas. Todos esses elementos tímbricos remetem ao universo sonoro do samba, nas suas mais diversas formas – principalmente quando concatenados a partir de figuras rítmicas retiradas também desse universo.

Há, portanto, um processo de alusão ao samba – onde ocorre um emprego consciente de elementos rítmicos e tímbricos característicos deste gênero – associado ao processo composicional pessoal de Rezende.

Em outro momento, próximo do final de *Ginga*, a compositora se utiliza da dança africana *agbadza* como estruturação rítmica de um pequeno trecho (c. 93-99), importante por prenunciar seu final. O musicólogo K. Nketia descreve tal manifestação da seguinte forma:

> *Agbadza* é um tipo de manifestação (*recreational musical*) realizada pela população Anlo-Ewe de Gana (NKETIA, 1974: 255). Sua formação instrumental pode variar, mas, comumente, é constituída por tambores, agogôs, afoxés e palmas. As peças *agbadza* possuem uma estrutura também complexa que é dominada por músicos treinados, geralmente pertencentes a associações regionais especializadas em alguns tipos destas músicas (NKETIA *apud* MENEZES, 2010: 1050).

Existem algumas transcrições já publicadas de texturas rítmicas da *agbadza*, com as quais provavelmente Marisa Rezende teve contato na época em que estava compondo *Ginga*, no início dos anos 1990. No artigo de Lacerda (1990) são apresentadas duas transcrições, realizadas a partir de gravações coletadas por David Locke e Richard Hill. A textura de Marisa se aproxima mais da versão de Hill, sobre a qual ela adiciona um pulso constante (*main beat*) representado em outras transcrições, presentes no mesmo artigo e apresentadas abaixo (Fig. 8).

A compositora utiliza padrões rítmicos das linhas da textura da *agbadza* na criação desse trecho com bastante liberdade, alterando alguns dos padrões originais e escrevendo outros a partir de combinações de fragmentos. Toda essa textura está traduzida com uma figuração menor na sua notação – semicolcheias ao invés de colcheias, em compasso 12/16, em detrimento ao 12/8, que aparecem nas transcrições citadas.

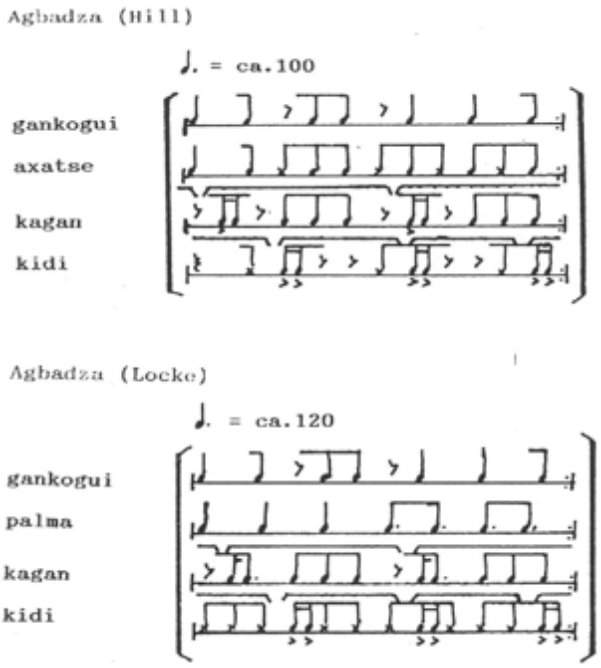


Fig. 8: Duas transcrições texturais de gravações da música *agbaza* recolhidas por Hill e Locke (respectivamente). Fonte: Lacerda (1990).

O referido momento de *Ginga* é criado de forma cumulativa, similarmente ao início da peça, a partir da soma de novos padrões rítmicos a cada compasso. A partir do c. 93, o piano executa a marcação do *main beat* (que na *agbadza* não é executado por nenhum instrumento, mas é marcado pelos pés dos dançarinos comumente), e a linha do fagote é similar à linha do tambor *kidi*, mas apresenta uma pequena diferença. O violoncelo (c. 94) executa padrão inventado pela compositora utilizando apenas um fragmento das linhas dos tambores africanos. Já a flauta (c. 97) é similar à divisão rítmica do tambor *kangan*. Por fim, uma figuração variada ligada às linhas do *gankogui* (espécie de agogô) e *axatse* (tipo de afoxé) é articulada primeiramente no fagote (c. 96), em seguida reforçado pelo trombone (c. 98). Tal elemento está também relacionado à estruturação da linha do clarinete, que aparece desde o c. 95. O contrabaixo completa a textura com uma variante pautada na figura do *axatse*. Pode-se notar o que foi descrito acima no trecho destacado da partitura mostrada na Fig. 9.

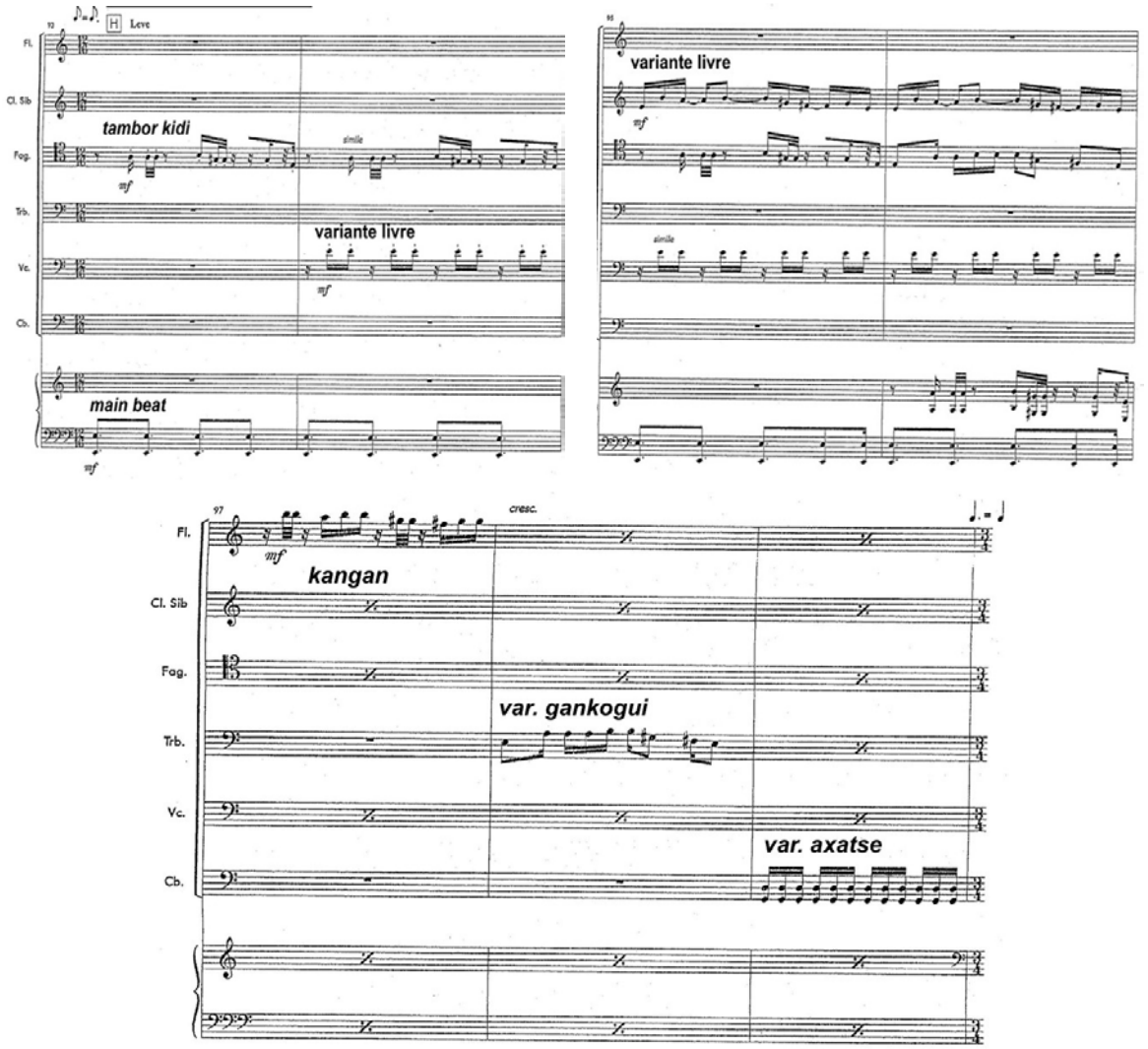


Fig. 9: Trecho de *Ginga* pautado na textura rítmica da *agbadza*, c. 93-99.

3. Organização das alturas

Ao procurar os processos que regem o discurso harmônico de *Ginga*, descobrimos que diversas sonoridades são reiteradas no decorrer da composição. Percebemos que, nas várias seções da obra (sempre interligadas), existem dois grandes conjuntos de sete classes de alturas (STRAUS, 2013) – conj. A e B – que são trabalhados e se intersecionam em maior ou menor grau durante a peça. Percebemos também que, dentro de cada seção/ambiente, se estabelece uma relativa estabilidade do conjunto de alturas e que, nas transições, os elementos se mesclam durante a transformação do material musical, até se estabelecer o próximo ambiente.

Na seção/ambiente I, observa-se um procedimento importante para a construção da peça, que é a maneira com que a compositora distribui as linhas entre os instrumentos do grupo. Como demonstra o exemplo a seguir Fig. 10 (a e b), tais linhas se configuram no campo de tessitura de forma similar à disposição gráfica da transcrição de Lacerda dos tambores *batás* no *ogogo*, ou seja, do grave para o agudo (*vide* ex. 1).

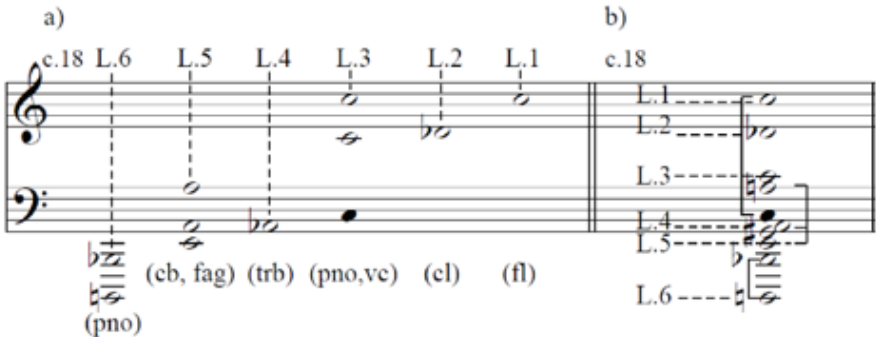


Fig. 10: Distribuição das alturas pelos instrumentos no c. 18 da peça: (a) visão separada de cada uma das linhas; (b) visão vertical da textura.

Se juntarmos todas as sete classes de altura presentes na peça até o compasso 18, representadas no exemplo acima, teremos a formação do conjunto 7-3 – na nomenclatura de Allen Forte (1973) –, ao qual chamaremos simplesmente conj. "A". Vimos que essa textura se forma cumulativamente (do c. 1 ao c. 18). De modo similar, seu conteúdo harmônico se expande, porém simetricamente (tendo como eixo as notas Si♭-Si), primeiramente num sentido (acrescentando o Lá e o Lá♭) e, em seguida, na direção contrária (com a adição das notas Dó e Ré♭), como mostra o seguinte esquema: [Lá♭-Lá ← **Si♭ - Si** → Dó-Ré♭]. Completando o conjunto, surge o Mi, ouvido a partir do compasso 7. A relação entre a primeira e a última notas apresentadas (Si e Mi), classe de intervalo quarta (uma quinta invertida), é fundamental na construção da obra e será aprofundada mais adiante nesta análise.

A partir da segunda seção/ambiente da obra, surge um conjunto pautado no empilhamento de quintas justas, que resulta na coleção referencial diatônica (STRAUS, 2013). Porém, neste momento, tal material ainda aparece mesclado com o material harmônico da seção anterior. Para podermos entender melhor a coerência da organização das alturas desse trecho, é preciso que nos atentemos ao bloco sonoro com que se apresenta a frase musical, do compasso 26 ao 27. Teremos que observar primeiramente a somatória das alturas tocadas pelos instrumentos (exceto o piano) no compasso 27, que apresenta as mesmas notas do segundo motivo da melodia geradora (que só aparece no final da obra), para depois analisarmos o compasso 26. Como vemos na Fig. 11a, o conjunto formado engloba todas as seis notas da melodia disfarçada e ainda mais uma nota, o Dó♯.

Na tabela de Forte, o referido corresponde ao conjunto 7-35 e coincide com a escala diatônica maior. No caso da melodia geradora de Ginga, essa coleção é articulada modalmente – modo mixolídio. O mesmo exemplo nos mostra, ainda, as notas do piano que não foram consideradas para a formação do conjunto, mas que constituem um elemento importante na próxima seção/ ambiente da obra. Sob o conjunto B, estão grafadas as notas que o piano executa na referida passagem, mas que fazem parte de outro conjunto, um subconjunto de "A" (3-1).

Somente no compasso 46 (terceira seção/ambiente), surge pela primeira vez uma sonoridade diatônica mais explícita. É uma transposição do conjunto "B", terça maior acima (B_4). Uma evidência que reforça nossa tese de formação desse conjunto por meio do empilhamento de quintas justas é a mão esquerda do piano. Contudo, nessa passagem (c. 46), está omitida a nota Si♭. O exemplo a seguir (Fig. 12) ilustra (a) sobreposição de quintas e (b) resultado horizontal diatônico deste procedimento.

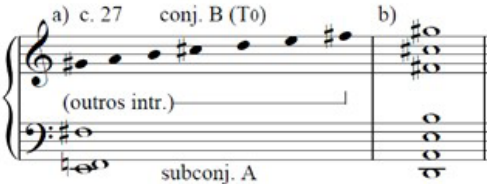


Fig. 11: (a) Acima, o conjunto "B" visto horizontalmente; abaixo, o elemento sincopado do piano; (b) Conj. "B", visão vertical, empilhamento de quintas.

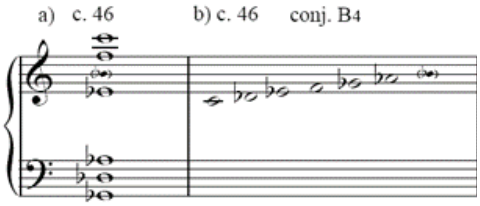


Fig. 12: (a) Sobreposição de quintas verticalmente; (b) resultado horizontal diatônico.

Já mencionamos que existe um elemento melódico-harmônico em *Ginga* que é de extrema importância estrutural, tanto para geração de seu material melódico quanto harmônico. Ele é uma frase de quatro compassos binários de duração que ocorre entre os compassos 105 e 108. Tal elemento é fragmentado em muitos trechos da obra e só se revela claramente no final da obra, como vimos na citação do comentário sobre a peça no encarte do CD.

Essa melodia geradora é um período musical que pode ser dividido em duas frases, antecedente (c. 105 ao c. 106) e consequente (c. 107 ao c. 108), que chamaremos de frase I (fr. I) e frase II (fr. II), respectivamente. Como um todo, esta melodia é constituída de dezesseis pontos de ataque, articulados em apenas seis alturas distintas que apontam para um centro tonal/modal Mi. A frase I pode ser dividida em dois motivos (m1 e m2) de figuração rítmica idêntica, mas contornos melódicos distintos.

Diferentemente daquilo que supúnhamos quando iniciamos a investigação sobre essa obra anos atrás – fato apontado em pequeno artigo apresentado em simpósio –, a melodia geradora não tem sua origem ligada à *agbadza*. Ao contrário, sua estrutura rítmica é uma variante da figuração do tambor *Iya Ilu*, da peça *ogogo*, sobre a qual a compositora delineou um contorno melódico, escolhendo as alturas. Sua primeira metade (fr. I) corresponde a uma aumentação rítmica das figuras executadas por ele no compasso 4 da transcrição de Lacerda. A segunda frase (fr. II) possui a exata rítmica do mesmo tambor, no compasso 5, com exceção do último ataque, que foi deixado de fora da melodia por Rezende. No exemplo a seguir (Fig. 13), (a) representa a versão integral da melodia de *Ginga*, executada à flauta do compasso 105 ao compasso 108, e (b) mostra a figuração do tambor *Iya Ilu*.

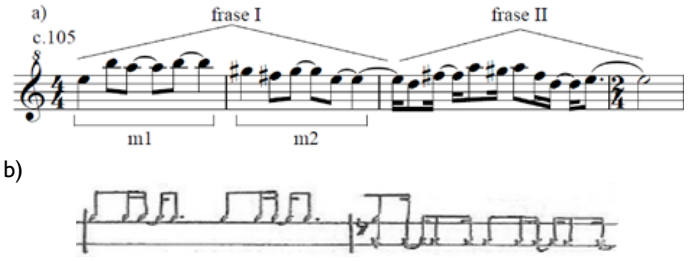


Fig. 13: (a) Melodia geradora, retirada da flauta (c. 105-108) de *Ginga*; (b) Linha do tambor iorubá, c. 5 e c. 6 da transcrição de Lacerda (1988: 26).

Essa exposição explícita e exuberante da melodia geradora de *Ginga* merece ser descrita de modo que possamos entender melhor como ela cria material harmônico para a obra. Todos os sopros, juntamente com a mão direita (m. d.) do piano, executam isorritmicamente os ataques da melodia. As cordas, unidas à mão esquerda (m. e.) do pianista, tocam uma linha que tem contorno melódico inverso ao restante do grupo.

Para compreender melhor a harmonização desse grande bloco instrumental, observemos duas etapas. Primeiramente imaginemos a sobreposição de quintas justas descendentes a partir das duas primeiras notas da melodia geradora (c. 105) e da primeira nota do segundo compasso (c. 106), respectivamente Mi, Si e Sol♯, como mostra a Fig. 14.

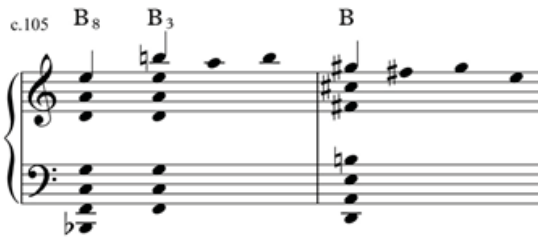


Fig. 14: Quintas descendentes a partir de três notas da melodia geradora de *Ginga*, c. 105-106.

Em seguida, observemos a distribuição dessas classes de altura pelo conjunto instrumental na obra. Tal procedimento gera a simultaneidade de três transposições do conjunto "B": B_3 (no c. 105, nos sopros e m. d. do piano) e B (no c. 106, nos mesmos instrumentos), que podem ser observados na pauta aguda e B_8 (c. 105 e c. 106, nas cordas e na mão esquerda do piano), na pauta grave. A Fig. 15 demonstra esse conteúdo harmônico.

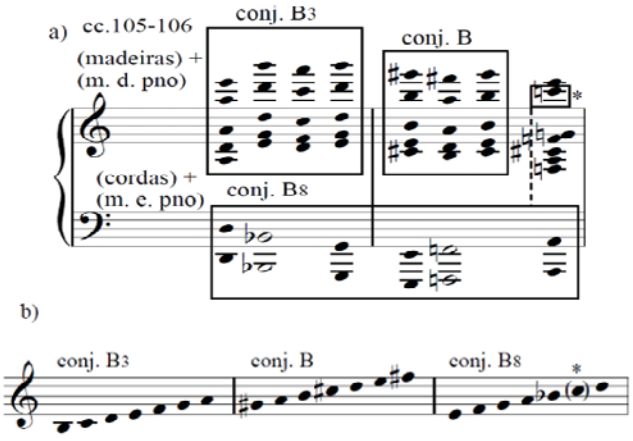


Fig. 15: (a) Delimitação dos conjuntos B_3, B e B_8 na harmonização da melodia final; **(b)** os mesmos conjuntos vistos horizontalmente.

Existem muitas passagens nas quais os fragmentos são baseados na referida melodia, como mencionado nas descrições das seções/ambientes no início do texto. Vejamos com mais profundidade outros dois momentos que bem exemplificam este procedimento.

Primeiramente, em meio à textura da seção/ambiente III (que alude ao samba), o trombone toca, fragmentadamente, a frase II da melodia geradora, transposta uma quinta abaixo (T_5), do compasso 33 ao compasso 36 (ex. 9), como se nota na Fig. 16.

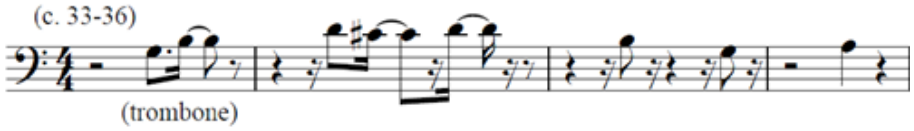


Fig. 16: Frase II da melodia geradora fragmentada e transposta em meio à textura do samba.

Outro ponto de utilização de fragmentos da melodia geradora pode ser observado no ambiente sonoro – seção/ambiente V (c. 56 ao c. 71). Ele é marcado pela presença cada vez maior destes excertos fragmentados da referida melodia e pela diminuição da incidência dos blocos rítmicos. A textura torna-se cada vez mais polifônica e, com exceção do piano, ouvimos tal elemento melódico em todos os instrumentos do grupo. Por exemplo: (1) do compasso 59.2 ao 62.3, a flauta, o clarinete e o fagote se complementam num jogo que se baseia na frase I na íntegra (m1 e m2), porém transpostos um tom abaixo (T_{10}), com centro tonal/modal Ré; (2) nos compassos 66 e 67, ocorre um processo similar, no entanto, transposto para outro centro, Dó (T_8); (3) do compasso 68 ao compasso 71, vemos, na partitura, a intensificação da textura polifônica baseada em trechos da mesma frase, no centro de Ré♭ (T_9).

A Fig. 17 a seguir (a e b) nos ajuda a visualizar melhor dois destes procedimentos:

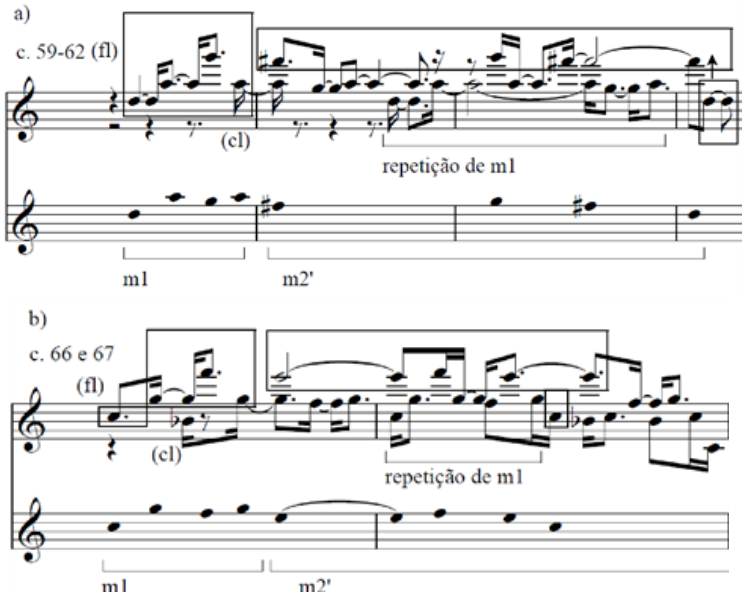


Fig. 17: (a) e (b) variantes transpostas da frase I da melodia geradora de *Ginga*

Observem agora a Tabela 2, que aponta: as seções/ambientes da peça; o momento de ocorrência; os principais conjuntos; as respectivas nomenclaturas (segundo a classificação de A. Forte); e a textura rítmica de referência na construção daquele trecho. Assim, temos uma noção mais ampla da divisão formal e dos materiais usados em *Ginga*.

Seção / ambiente	Compassos	Conjuntos principais	Classificação de A. Forte	Textura de referência
I	1-19	A	7-3	*ogogo*
II	20-25	alterações e subconjuntos de A	7-16, 7-29, 7-27, 3-5 e 4-8	variantes em bloco da melodia geradora
	26	B3+B8	8-23	
	27	B	7-35	
	28-29	alterações e subconjuntos de A	7-3 e 5-5	
III	30-40	subconjunto A8	5-5	*samba*
	41-45	subconjuntos de A	3-1, 3-5, 4-8 e 5-5	
	46	B4	7-35	
IV	47-55	B5 + *apogiatura*	7-35	pequenas células *ogogo*
V	56-62	B5 + *apogiatura*	7-35	variantes da melódicas
	63-71	B4 + B11	8-23	
VI	72-80	alternância e sobreposições de B, B1, B10 e B11	7-35	seções/ambientes III +V
	81-88	-	-	seções/ambientes IV + II
	89-92	A	7-3	seção/ambiente I
VII	93-99	subconjunto de B	5-23	*agbadza*
	100-103	B + A10	9-7	
	104-109	B + B3 + B8	7-35	melodia geradora

Tab. 2: Estrutura formal e material de *Ginga*

4. Considerações finais

Nesta pesquisa, apontamos de que forma a compositora criou diversas texturas em sua composição, pautada em elementos musicais retirados das manifestações africanas (*ogogo* e *agbadza*) e brasileira (samba), e destacamos três pequenas células rítmicas que são importantes no processo composicional – também retiradas dessas mesmas fontes.

No âmbito melódico-harmônico, após a decupagem apresentada, podemos concluir que a melodia exposta a partir do compasso 105 funciona como geradora de grande parte do material composicional. Partindo desse elemento, são criadas diversas variantes e fragmentações (com densidades, contornos e características distintas), sendo que sua aparição desnuda só ocorre apoteoticamente ao final da peça. No tocante às alturas, a autora se utiliza da formação e interação de determinados conjuntos (principalmente aqueles correspondentes às estruturas 7-3 e 7-35, na nomenclatura de Forte) para organizar harmonicamente o conteúdo de cada uma das seções/ambientes.

Portanto, podemos afirmar que a gradual construção e desconstrução de texturas e ambientes/territórios sonoros relativamente estáveis (rítmica e harmonicamente) coloca-se como o grande processo composicional gerador desta obra. Tal processo verifica-se por meio da aplicação de uma forma cumulativa em dois níveis rítmico-textural e melódico. O primeiro ocorre por reiterações e sobreposições gradativas de padrões definidos, baseados principalmente nas estruturas rítmicas das danças *ogogo*, *agbadza* e do samba. O segundo pauta-se nas aparições fragmentadas e variadas da melodia geradora. Em ambos os casos, em maior ou menor grau, as estruturas se desenvolvem crescentemente até atingirem versões cada vez mais completas, reservadas a pontos culminantes da peça.

Antes de finalizar, gostaríamos de tecer ainda algumas considerações de cunho mais amplo, de ordem estético-filosófica. A questão do uso da música africana e afro-brasileira por Marisa Rezende está subordinada apenas ao desejo simples e direto da autora de contrapor padrões rítmicos distintos[4] (REZENDE, 2010). Desse modo, não há em nenhum momento uma hierarquia ou uma orientação ideológica no modo de empregar o material de origem étnica ou popular. Não existe a intenção de que a obra seja brasileira ou africana, tonal ou atonal, nacional ou universal. Apenas prevalece a liberdade expressiva da compositora, que se afirma pela presença de um processo composicional individualizado. Uma possível brasilidade direta – através da noção interiorizada do samba – e indireta – contida na herança ancestral da música de etnias africanas – pode até figurar como pano de fundo, mas a obra parece querer somente gingar à maneira de uma compositora que tem um domínio forte do processo ao qual é submetido todo esse material musical.

Tal postura encontra certa ressonância nas obras de temática similar em alguns compositores, como Almeida Prado e Steve Reich, que, como alerta Paulo de Tarso Salles (2005: 209), também se utilizam de "[...] tratados etnomusicológicos sobre música praticada no continente africano para realização de obras bastante pessoais, sem apelo a nenhum exotismo". Assim, *Ginga* poderia figurar em um novo lugar na música que lida com elementos musicais afro no Brasil e no mundo.

Além disso, nessa obra, Marisa Rezende não tem o intuito recriar a sonoridade nem a estrutura das peças africanas de forma autêntica. A incorporação dessas linhas instrumentais serve apenas para criar texturas rítmicas contrastantes (conforme o depoimento da própria compositora, citado há pouco). Por conta disso, vários aspectos da manifestação original são negligenciados e/ou alterados propositalmente neste processo. Por exemplo: o caráter improvisatório de algumas linhas, principalmente os tambores graves das peças africanas, não está presente em *Ginga*; tampouco a faixa de frequência sonora onde originalmente soa cada linha instrumental é respeitada na reescritura da autora; ou ainda a ordem e a sincronicidade das células rítmicas das peças percussivas – tanto vertical como horizontalmente – não condizem necessariamente com a textura da nova composição, pois os fragmentos são reordenados por Rezende levando em consideração exclusivamente seus propósitos musicais.

Portanto, por um lado, ouvimos a voz forte e clara da compositora em seu discurso musical, por outro, sentimos uma ginga afro-brasileira advinda das estruturas rítmicas das danças, mesmo que isso ocorra para além de questões específicas de identidade e autenticidade do material empregado.

Referências

AGAWU, Kofi. *Representing African Music*: postcolonial notes, queries, positions. New York: Routledge, 2003.

ALBRIGHT, Valerie. *Charles Ives*: uma revisita. São Paulo: Fapesp; Annablume, 1999.

BURKHOLDER, J. Peter. Cumulative Form in Ives and Others. *In*: ANNUAL MEETING OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY, 1995, New York. *Annals* [...]. New York, 1995.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1995.

[4] Em entrevista, a autora responde que não há uma intenção simbólica ou ideológica na relação com a brasilidade desta obra.

FERRAZ, Silvio. La Formule de la Ritournelle. *Filigrane – Musique, esthétique, sciences, société*, Paris, v. 13, janv. 2012. Disponível em: <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=420>. Acesso em: 8 nov. 2020.

FESTIVAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA (FMCB), 5., Campinas, 2018. *Lista de Obras*. Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em: <http://www.fmcb.com.br/arquivo/edicao/Lista%20de%20Obras_Marisa%20Rezende.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2017.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music.* New Haven: Yale University Press, 1973.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. *Música & Cultura*, Salvador, v. 9, p. 1-23, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/11985400/Fundamentos_r%C3%ADtmicos_africanos_para_a_pesquisa_da_m%C3%BAsica_afro_brasileira_o_exemplo_do_Samba_de_Roda>. Acesso em: 28 ago. 2020.

GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998. Projeto Tons e Sons, Compact Disc [Encarte].

LACERDA, Marcos. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin*: bata-sango und bata-egungun in Pobè und Sakété. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1988.

LACERDA, Marcos. Textura Instrumental na África Ocidental: a peça Agbadza. *Revista Música*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 18-28, 1990.

MENEZES, Enrique V. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 70, p. 78-103, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n70/2316-901X-rieb-70-00078.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2020.

MENEZES, Potiguara. Danças africanas e brasileiras em Ginga de Marisa Rezende. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Unirio, 2010. p. 1046-1056. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2797/2106>. Acesso em: 5 dez. 2020.

NOGUEIRA, Marcos V. Texto sobre a compositora. *In*: REZENDE, Marisa. Música de Câmara. São Paulo, 2006. 1 CD [Encarte].

REZENDE, Marisa. *Ginga*. Rio de Janeiro: editada por Maria Aida Barroso [1999], 1994. 1 partitura.

REZENDE, Marisa. [Entrevista cedida a Potiguara Menezes]. Arquivo de texto enviado por e-mail em 19 maio 2010.

STRAUS, Joseph N. *Introdução à teoria pós-tonal*. São Paulo: Editora Unesp; Salvador: EDUFBA, 2013.

SPICER, Mark. (Ac)cumulative Form in Pop-Rock Music. *Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 29-64, 2004.

Potiguara Curione Menezes é professor adjunto no Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Música pela Universidade de São Paulo (2017). Foi pesquisador visitante na Universidade do Havaí (2014-2015). Concluiu o mestrado na USP (2011), bem como sua Graduação em Música (2005). Seu foco de pesquisa incide principalmente sobre dois pontos: composição e análise musical. Ativo tanto na música dita erudita quanto popular, seu trabalho busca quebrar barreiras restritivas no campo criativo. Sua obra é esteticamente diversificada, mas a influência de elementos étnicos e da cultura brasileira é marcante. Tem experiência como regente coral, diretor musical, arranjador e instrumentista, além do âmbito acadêmico. Atuou em centenas de concertos e shows (solo e com diversos grupos e artistas), nos últimos 20 anos, no Brasil, Estados Unidos, Europa e Coreia. Possui dezenas de álbuns gravados (CDs e DVDs) e muitas composições escritas, executadas e/ou gravadas. Atualmente, busca ampliar seus horizontes por meio de novas parcerias com artistas e instituições no Brasil e no mundo. E-mail: menezespoti@gmail.com