

FERNANDO AUGUSTO RODRIGUES

**VERDADES: uma linguagem contemporânea - Análise de
Superfície da Obra de Marcio Côrtes**

Tema: A Produção Brasileira para Violão

**Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap
de 1 a 6 de outubro de 2007**

VERDADES – uma linguagem contemporânea

Análise de Superfície da Obra de Marcio Côrtes¹

Fernando Augusto Rodrigues²

RESUMO: Neste trabalho apresentamos uma análise de superfície da obra *Verdades*, do compositor Marcio Côrtes. A peça, escrita para violão solo, apresenta uma linguagem baseada no atonalismo e, no decorrer da obra, são utilizadas frases com sistemas microtonais. Essa utilização do microtonalismo ocorre sutilmente a partir de variações na afinação do instrumento sem que haja a interrupção na execução da obra. A pluralidade dos recursos técnicos violonísticos presente na composição garante uma riqueza singular à composição. Como, por exemplo, a vasta utilização de harmônicos naturais, percussão sobre o tampo, trêmulos, *rasgueios* e *glissandos*. Tudo isso, organizado com elevado requinte estético, faz com que a obra desempenhe um papel de extrema importância na música brasileira para violão.

Palavras-chave: Violão. Análise. Música Contemporânea. Marcio Côrtes. Verdades.

INTRODUÇÃO

O trabalho tem como objetivo efetuar uma análise de superfície da obra *Verdades*, demonstrando como é dividida internamente, e fornecer algumas informações sobre o compositor Marcio Côrtes.

A peça, escrita para violão solo, possui características singulares no que se refere a estruturas composicionais. Apresenta uma linguagem contemporânea baseada no atonalismo e, no decorrer da obra, são utilizadas frases com efeitos microtonais. Essa utilização do microtonalismo ocorre de maneira sutil a partir de variações na afinação do instrumento que ocorrem sem que haja a interrupção na execução da obra.

A pluralidade dos recursos técnicos violonísticos presentes na composição garante uma riqueza singular à composição. Dentre esses recursos podemos citar a vasta utilização de harmônicos naturais, percussão sobre o tampo, trêmulos, *rasgueios* e *glissandos*. Tudo isso, organizado com elevado requinte estético, faz com que a obra desempenhe um papel de extrema importância na música brasileira para violão.

¹ Trabalho apresentado ao I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

² **Fernando Augusto Rodrigues.** Graduando do Curso Superior de Instrumento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), na classe do Prof. Mário da Silva.

O COMPOSITOR

Márcio Côrtes nasceu em 1958 no Rio de Janeiro, RJ. Aos 11 anos começou a estudar violão clássico e após dois meses de estudo realizou seu primeiro concerto. Iniciou o curso de Engenharia, mas logo depois abandonou a faculdade para poder exercer a profissão de músico. Apresentou-se ao lado de grandes nomes da música brasileira, tais como Egberto Gismonti, Guerra-Peixe, Ivan Lins, Caubí Peixoto, Emílio Santiago, Roberto Carlos e Gal Costa. Tocou guitarra na Orquestra Tabajara. Faleceu em 1992 em um acidente de carro.³

Foi compositor muito compenetrado em seu trabalho com música erudita. Além da peça *Verdades*, escreveu *10 Estudos para violão solo* e um *Concerto para Violão e Orquestra*.⁴

VERDADES

A obra *Verdades* foi escrita em 1978 e recebeu menção honrosa no I Concurso Nacional de Composição promovido pela Editora Irmãos Vitale, em colaboração com o Instituto Nacional de Música Funarte 1978/1979.

A respeito da peça vale a pena citar as palavras de Ronaldo Miranda:

Composição mais inovadora, apresentando com desenvoltura os recursos da escrita contemporânea para o instrumento, revelando concisão de idéias e equilíbrio formal. Tratamento inventivo, vitalidade, fórmulas rítmicas vigorosas e uma espontânea facilidade para renovar o interesse estético são algumas das qualidades dessa excelente composição.⁵

A edição utilizada para o presente trabalho é a da editora brasileira Irmãos Vitale S/A.

A peça pode ser considerada uma suíte⁶, pois é dividida em cinco movimentos breves: *Harpa Eólia*, *Ciclo de Espiral*, *Interlúdio*, *Ludus* e *Olho Eterno*, todos contrastantes entre si, principalmente em relação aos andamentos. Cada movimento é marcado por alguma característica técnica distinta sem que a música perca sua uniformidade.

³ Informações recebidas pelo Professor Mário da Silva em conversa telefônica com Kátia Côrtes, irmã do compositor, realizada no dia 16 de setembro de 2007.

⁴ Informações recebidas pelo autor do trabalho em conversa telefônica com o violonista Marcus Llerena realizada no dia 20 de setembro de 2007.

⁵ MIRANDA, Ronaldo. In: ESCOBAR, Aylton. *Música Nova do Brasil* (Encarte).

⁶ Terminologia utilizada por vários violonistas que executaram a obra.

Harpa Eólia

O primeiro movimento denominado Harpa Eólia remete ao termo em latim *Aeolicus*, pertencente ou relativo a Éolo, deus dos ventos na mitologia grega. Aqui a harpa transforma a energia do vento em sons musicais.

Neste movimento são utilizados alguns recursos idiomáticos do violão tais como harmônicos naturais e artificiais, em cordas soltas e presas, respectivamente. A primeira referência à harpa eólia aparece nas duas indicações no início do movimento, Calmo e *Laisser vibrar* (deixar vibrar), nas quais as notas soariam a partir do vento, em um andamento calmo, e continuariam vibrando por um período indeterminado de tempo. Essa indeterminância na duração da nota, característica de instrumentos como a harpa e o violão, depende da sala de concerto e do instrumento executado.⁷

A principal característica deste movimento é a alteração da afinação tradicional do violão durante a execução da música. Para isso o instrumentista, imediatamente após o ataque, girar a tarraxa da corda que está soando, alterando assim a frequência do som. O efeito resultante é algo distinto das técnicas tradicionais do violão uma vez que a altura da nota é modificada sem qualquer interrupção enquanto está soando. Tal procedimento é comparável a um assobio contínuo partindo de uma frequência e chegando a outra.

A primeira alteração de frequências que ocorre no movimento emprega efeitos microtonais. O microtonalismo abrange vários sistemas de notas que difere do sistema com doze sons predominantemente utilizado no Ocidente até o século XX. O sistema microtonal utilizado para a realização desses efeitos nessa música denomina-se bicromatismo, que é a divisão do intervalo de um tom em quatro partes iguais (subdivisão do intervalo de um semitom em duas partes iguais). Este efeito entra já na terceira nota da música. Duas notas partem da mesma frequência (harmônico *lá* natural), escritas alternadamente na 5ª e 4ª cordas. Enquanto a 5ª corda permanece com a frequência constante a 4ª corda tem sua frequência progressivamente alterada até chegar a um quarto de tom abaixo. O procedimento será repetido a partir da sétima nota atingindo dois quartos de tom abaixo (um semitom abaixo, harmônico *lá bemol*) (ver Figura 1).

⁷ Em instrumentos como harpa, violão ou mesmo piano, o som formado após o ataque diminui inevitavelmente a sua intensidade de acordo com a tensão da corda que é vibrada. Já em instrumentos de arco ou de sopro o som pode aumentar ou diminuir sua intensidade de acordo com o prolongamento do arco ou a quantidade de energia sonora do instrumentista.

VERDADES

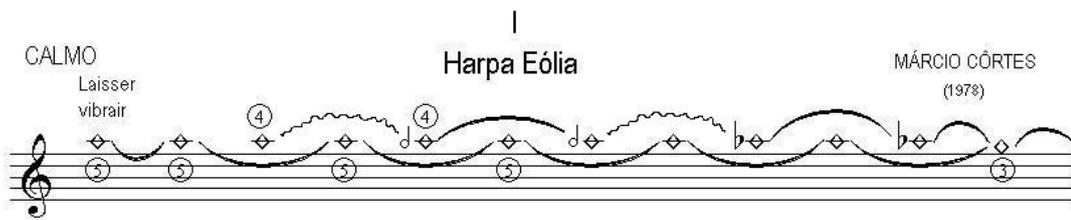


Fig.1

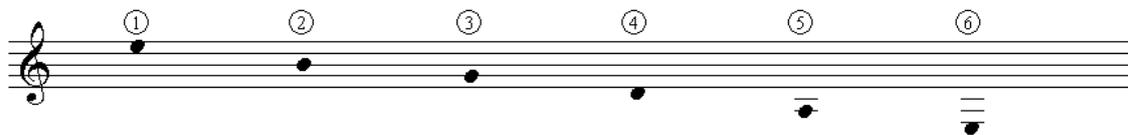
Isso acaba gerando um estranhamento na escuta devido ao batimento ocasionado pelo afastamento entre as freqüências.

Apesar desses efeitos, não podemos considerar esta uma obra microtonal, uma vez que os quartos de tons aparecem apenas duas vezes no decorrer de toda a peça.

O fato de alterar a afinação durante a música garante ao instrumento a adição de novos e distintos harmônicos naturais. Gerando ainda uma indeterminância na freqüência das cordas que, uma vez modificadas, tendem a oscilar sutilmente em torno da altura desejada.

A partir do segundo sistema não há mais notas em quartos de tom. No entanto os efeitos na scordatura⁸ continuam sendo recorrentes alterando a freqüência em intervalos de semitons. Isso ocorre com o harmônico *lá natural* (quarto sistema, 5ª corda) o qual é modificado para *sol sustenido* e deve retornar ao *lá natural* imediatamente. Logo em seguida o harmônico *mi natural* (quinto sistema, 6ª corda) é modificado para *ré sustenido* transformando a scordatura do violão para *mi, si, sol, réb, lá* e *mib*, como mostrado no Figura 2.

Afinação tradicional do Violão



Scordatura Transformada



Fig.2

⁸ Afinação anormal de uma ou várias cordas de certos instrumentos musicais, ou para aumentá-lhes a extensão ou por motivos técnicos. Utilizada nessa música por motivos estéticos.

A scordatura do instrumento retorna ao modo tradicional a partir do sétimo sistema, primeiramente com a 4ª corda, e no oitavo e último sistema com a 6ª corda. Assim a afinação padrão do violão é retomada para dar continuidade à música e iniciar o segundo movimento.

Ciclo de Espiral

O segundo movimento denomina-se Ciclo de Espiral. Este título remete aos ciclos ocasionados pela variação da quantidade de tempos sobre cada grupo de notas. Apresenta o andamento Meio Movido, que contrasta com o movimento anterior e é o único movimento onde todas as notas possuem a mesma figura rítmica, nesse caso colcheias.

A referência ao título ocorre a partir do número de tempos por grupo de colcheias que é reduzido progressivamente até certo ponto e aumentado até a quantidade inicial. A relação com a espiral fica mais clara graças à indicação do compositor para se acentuar a primeira nota de cada grupo.

Esse ciclo de espiral é “girado” três vezes. Inicia-se a partir de um grupo com sete tempos de colcheias que é reduzido um a um até um grupo com quatro e, em seguida, são adicionados tempos até retornar a um grupo com sete. Novamente esse número é reduzido até chegar a um grupo com três e depois somado até um grupo com oito, o qual é o maior do movimento. Outra vez é reduzido até um grupo com dois, o menor do movimento, e finalmente expandido a um grupo de seis tempos de colcheia, finalizando o movimento (ver Figura 3).

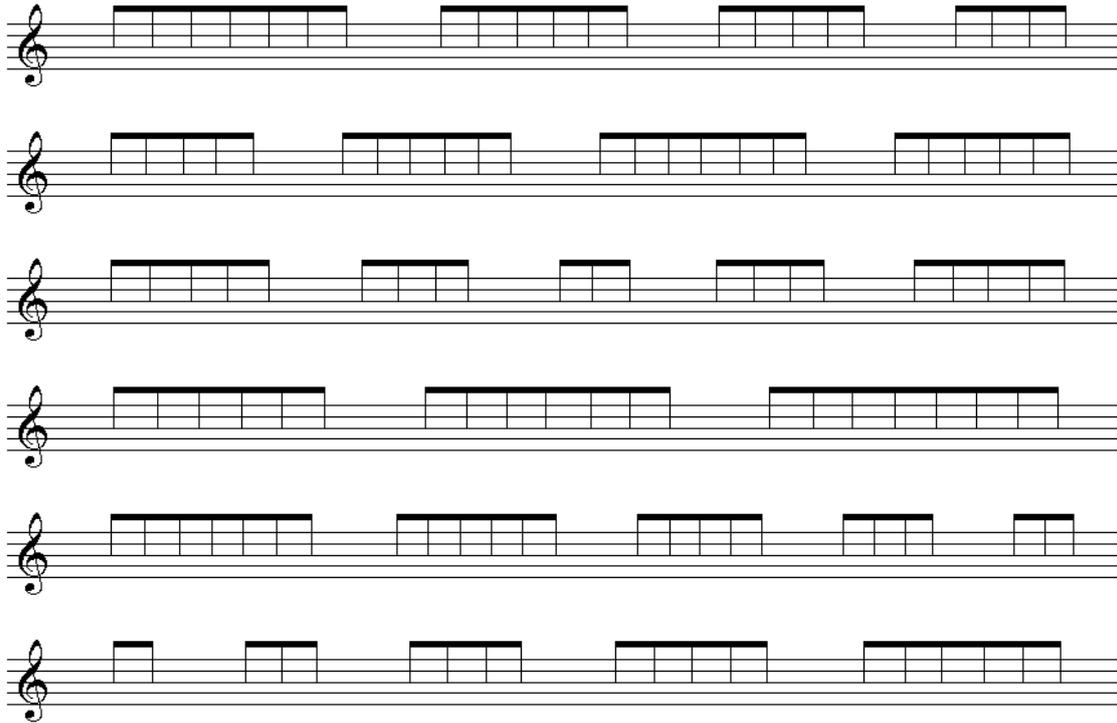


Fig.3

Uma visualização interessante pode ser feita a partir do gráfico copntido na figura 4, que mostra como esse número de notas por grupo de colcheias é variado no decorrer do andamento.

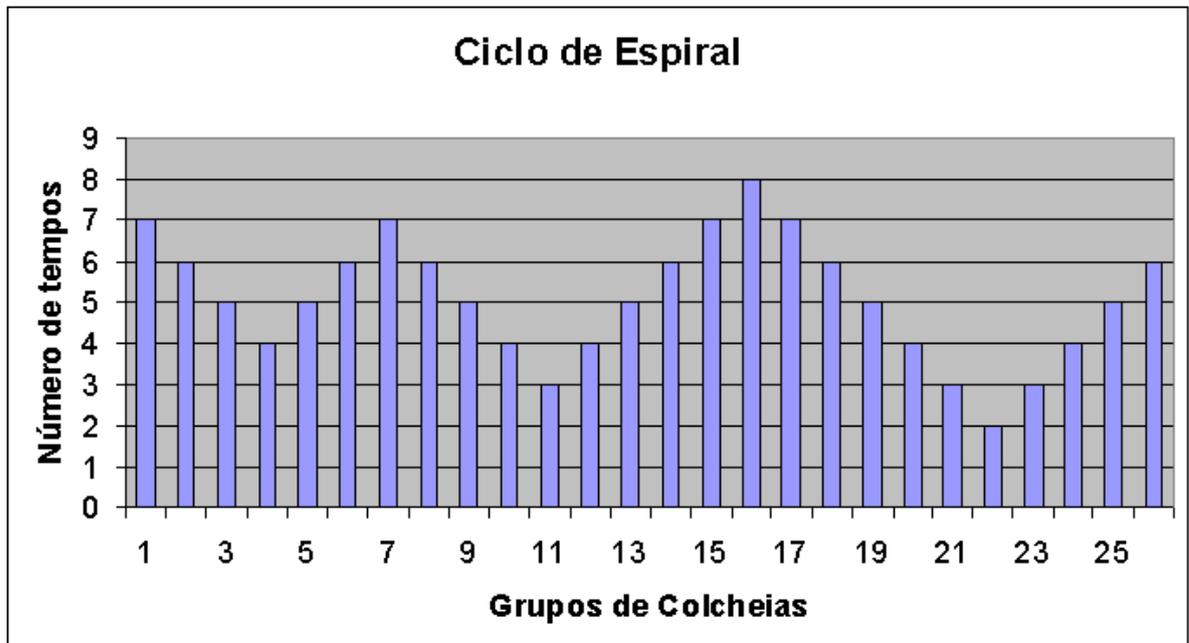


Fig.4

Após a segunda redução da quantidade de tempos, ocorre um efeito percussivo sobre o tampo harmônico do instrumento que não será repetido no decorrer de toda a música.

Interlúdio

O terceiro movimento denomina-se Interlúdio, e se refere simplesmente ao fato deste trecho da música estar intercalado entre os dois movimentos iniciais e os dois movimentos finais. Apresentando características peculiares, nos faz supor que seja uma *cadenza*⁹, principalmente por sua estrutura organizacional dividida em três seções, que se distinguem entre si de acordo com as diferentes técnicas violonísticas empregadas.

Na primeira e terceira seção há grupos de notas repetidas com as indicações de *accelerando* ou *accelerando e rallentando* que comumente são executados com o uso do trêmulo.¹⁰ Na segunda seção a técnica violonística empregada é o ligado de mão esquerda que, nesse caso, ocorre descendente. A primeira aparição é no quarto sistema, onde um grupo de ligados com uma mesma fôrma parte da 6ª para a 1ª corda do violão. No sexto sistema, os ligados partem da primeira para a 6ª corda, alternando de dois em dois os dedos da mão esquerda.

Esse movimento acaba em um crescendo e acelerando com a seguinte indicação: *Ataca estrutura seguinte*.

Ludus

O quarto movimento denomina-se *Ludus*, que remete aos jogos ou brincadeiras de criança. É o maior movimento da obra, ocupando duas páginas. Muito controle e virtuosidade são exigidos do intérprete aqui, principalmente pelos saltos de mão esquerda em alta velocidade. Contrasta com o terceiro movimento por possuir a indicação *Rápido e sempre forte*, com uma precisão rítmica bem definida.

Apresenta agressividade sonora em função de técnicas peculiares ao movimento tais como *rasgueios*¹¹ e *pizzicato a la Bartók*.¹²

É iniciado com um efeito resultante de um *pizzicato a la Bartók*, sob uma indicação de *sforzato*, seguido imediatamente por um *glissando* descendente. Isso gera um impacto na audição e avisa que o quarto movimento está iniciando (ver Figura 5).

⁹ Passagem virtuosística perto do final de um movimento de concerto ou de uma ária. É uma criação do período Barroco. Uma das inovações ocorridas no século XIX consistiu em deslocar a *cadenza* para outros pontos da obra. Aqui aparece exatamente na metade da peça.

¹⁰ Técnica de mão direita utilizada para repetição de notas em alta velocidade.

¹¹ Técnica oriunda do violão flamenco.

¹² Técnica na qual o instrumentista puxa e solta a corda do violão de modo que esta se choque com o espelho do instrumento gerando um estalo.

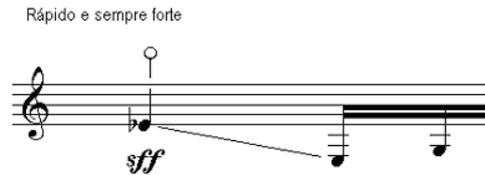


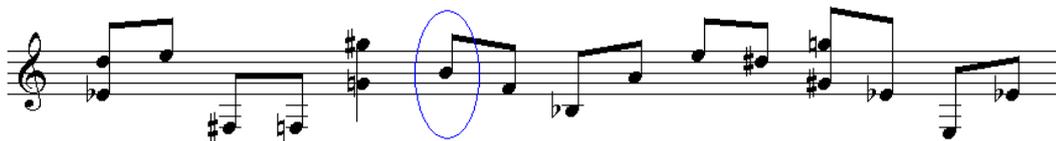
Fig.5

Outras características peculiares são as ocorrências de quiálteras de semicolcheias, *rasgueios* e *pizzicatos*.¹³

Olho Eterno

O quinto movimento apresenta características que remetem ao início da música, sendo a principal a alteração da scordatura com a utilização de efeitos microtonais. Apresenta a indicação de andamento Lento, no início da página, que contrasta com o andamento anterior.

Interessante observar a clareza na organização das notas deste trecho. O primeiro sistema apresenta uma seqüência de notas que depois será repetida no final do terceiro sistema na forma de um palíndromo, ou modo espelho. A única exceção é a nota *si* que no palíndromo aparece como *mi*. Ver Figura 6.



Palíndromo:



Fig.6

No segundo sistema existe o efeito de música microtonal nas notas homofônicas *mi*, um quarto de tom abaixo, e *ré*, três quartos de tom acima, ambas na 5ª corda. Pouco antes do final do sistema, a 5ª corda é alterada para *lá bemol*, retornando

¹³ Técnica comumente utilizada no violão para abafar o som.

assim ao sistema de doze sons tradicionalmente utilizado no ocidente. Aqui a *scordatura* do violão está modificada apenas na 5ª corda.

Vale salientar que as quatro últimas notas do segundo sistema são repetidas três vezes, uma oitava abaixo, no terceiro sistema, e então é iniciado o palíndromo. Após a repetição das notas no começo em modo espelho, as quatro últimas notas da música anunciam o seu fim, recordando o instrumento harpa eólia.

CONJUNTOS

Com o intuito apenas de citar algumas características no que se refere às relações intervalares da composição, podemos verificar no primeiro movimento, a apresentação de três conjuntos que serão fundamentais para a formação da composição. Apresentamos os conjuntos na Figura 7, abaixo:



Fig.7

O conjunto **A** se refere às primeiras notas que aparecem escritas no primeiro movimento. O conjunto **B** localiza-se após a segunda fermata no segundo sistema e o conjunto **C** encontra-se no início do último sistema do primeiro movimento, como mostra a Figura 8:

09 plo 1

||

Ciclo de Espiral

The image shows a musical score for a piece titled "Ciclo de Espiral". At the top, there is a double bar line "||" and the title "Ciclo de Espiral". Below the title, a vertical line of dots descends from the bar line. The main part of the image is a musical staff with a treble clef. A blue rectangular box labeled "B" highlights a specific melodic phrase consisting of several eighth and sixteenth notes. The score continues with more notes and rests.

Fig.9

No terceiro e quarto movimento ocorrem em diversos trechos da obra. No quinto movimento aparecem várias vezes, em especial o Conjunto C que finaliza a obra (ver Figura 10).

V

Olho Eterno

The image shows a musical score for a piece titled "Olho Eterno". At the top, there is a vertical line of dots leading to the letter "V" and the title "Olho Eterno". Below the title, a musical staff with a treble clef is shown. The score ends with a phrase enclosed in a tilted rectangular box labeled "C". This phrase consists of a few notes and rests, including a final cadence.

Fig.10

CONCLUSÃO

A obra *Verdades* mostra-nos traços extremamente criativos da personalidade de Marcio Côrtes, principalmente pelo fato de ser escrita por um compositor de apenas 20 anos de idade.

Conclui-se que o compositor caracterizou cada movimento com algum recurso idiomático do violão visando obter contraste entre os cinco movimentos, além de alternar andamentos lentos e rápidos. No primeiro movimento encontramos a utilização de harmônicos naturais e artificiais, alterações na afinação do instrumento durante a execução

da obra e notas em quartos de tom. No segundo movimento ocorre percussão sobre o tampo do instrumento. No terceiro movimento verificamos a presença de trêmulos, ligados descendentes e *glissandos*. No quarto movimento encontramos *pizzicatos*, *pizzicatos a la Bártok* e *rasgueios*. No quinto movimento, ocorrem harmônicos naturais e artificiais, alterações na afinação e notas em quarto de tom, relembrando o primeiro movimento e finalizando a música.

Considerando que a bibliografia referente a esta obra é praticamente inexistente até o presente momento, esse artigo tenta dar uma visão geral da peça e de modo algum considera esgotado a possibilidade de futuras complementações. Além disso, este artigo tem o propósito de chamar a atenção dos interpretes de violão uma peça de extrema importância para o repertório brasileira (e internacional), pouco executada e comentada entre os músicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1994

Partituras:

CÔRTEZ, Márcio. *Verdades*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

Cds:

Música Nova do Brasil: Sergio Assad – Violão. Sérgio Assad. ATR 32011. FUNARTE – Ministério da Cultura/Instituto Cultural Itaú. Atração Fonográfica. s/d. (Acervo Funarte da Música Brasileira).