

O diálogo entre a música do afoxé e a música orquestral através da obra *De Canto em Canto II - Possível Resposta* de Ernst Widmer

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO E SONOLOGIA

André Vieira dos Santos

UFBA - Universidade Federal da Bahia – de.v.santos@hotmail.com

Este artigo apresenta um estudo das estratégias composicionais e orquestrais possíveis de serem utilizadas para unir um grupo de música de tradição oral e uma orquestra sinfônica em uma mesma obra sem prejuízos para o ambiente técnico musical de ambos. Foi feita uma análise da obra *De Canto em Canto II: Possível Resposta* de Ernst Widmer em busca de estratégias que auxiliaram na união do grupo de afoxé com a orquestra sinfônica. Como resultado deste estudo foi composta a obra *Embala Diálogo* para grupo de samba de roda e orquestra sinfônica como resultado desta análise.

Ernst Widmer. Música de tradição oral. Orquestra sinfônica. Samba de roda.

The Dialogue Between The Afoxé's Music And The Orchestral's Music Through Of Opus *De Canto em Canto II: Possível Resposta* From Ernst Widmer

This article presents a study of the compositional and orchestral strategies that can be used to join a group of music with an oral tradition and a symphonic orchestra in the same work without loss to the technical musical environment of both. An analysis of the work *De Canto em Canto II: Possible Response* by Ernst Widmer was made in search of strategies that helped in the union of the afoxé group with the symphony orchestra. As a result of this study, the work *Embala Diálogo* was composed for a samba de roda group and symphony orchestra as a result of this analysis.

Ernst Widmer. Oral Tradition Music. Symphony Orchestra. Samba de Roda.

1. Introdução

Em 17 de agosto de 1988, a Orquestra Sinfônica da Bahia estreou *De Canto em Canto II: Possível Resposta* Op. 169 no Teatro Castro Alves, obra composta por Ernst Widmer para Orquestra Sinfônica e o grupo de afoxé Filhos de Gandhi e regida na ocasião pelo próprio Ernst Widmer. Lima, C. (1999) conta um pouco da repercussão midiática que essa obra teve em sua estreia e destaca o “desapontamento” de alguns jornalistas e espectadores que esperavam um diálogo mais intenso.

Ao nos depararmos com este achado surgiu o questionamento: como seria possível unir dois grupos musicais distintos não apenas na formação musical ou estilo, mas inclusive no seu ambiente técnico musical, sem que um prevaleça sobre o outro? Nesse sentido a obra de Widmer nos trouxe uma luz significativa para identificarmos caminhos possíveis para tal união. Procuramos, então, identificar as estratégias utilizadas em prol de tal união através da obra de Widmer.

2. Pensamento composicional de Widmer em *De Canto em Canto II: Possível Resposta*

Lima (1999) ressalta a provocação que a obra de Widmer trouxe, gerando uma consciência cultural e voltando o olhar para a herança cultural múltipla brasileira. Por meio das afirmações de Widmer, é possível entender que ele buscava a conexão com o público. Sua trajetória de vida o levou para mais perto da cultura afro-baiana, mas era fato que o seu impulso foi de se envolver com o meio em que vivia; por isso, várias de suas obras transitavam entre o universo afro-brasileiro popular e o universo erudito europeu.

É possível notar, por meio dos escritos de Lima (1999), que Widmer se preocupava com a relação entre a música contemporânea e a mídia, desejando que essa música fosse verdadeiramente propagada, mas entendia que a arte musical contemporânea era boicotada pela mídia. Corroborando com esse pensamento, de forma proposital ou não, ligar a música contemporânea a outros contextos musicais de culturas regionais, como o fez Widmer na peça em questão, era uma forma de conquistar maior público e, de certa forma, unir forças com outras expressões musicais que também estavam, possivelmente, perdendo espaço e audiência.

Para Lima (1999) a obra de Widmer seria feita como reação à questão proposta por Charles Ives na obra *The Unanswered Question*, em busca de tentar explicar o que estaria “inexplicável” na ideia musical de Ives. O claro comprometimento com a inteligibilidade e a importância dada à dimensão cultural na concepção da obra de Widmer diferenciam o seu pensamento composicional do pensamento de Schoenberg, compartilhado por outros compositores do século XX, incluindo Ives, que conceitua a ideia musical desde a criação do material, passando pelos elementos psicológicos, até chegar ao metafísico, sem considerar a dimensão cultural, uma etapa que estaria entre o psicológico e o metafísico.

Além de Widmer, outros compositores, antes e depois dele, se ligaram à dimensão cultural para a suas composições. Influenciado pela semana de arte moderna 1922, Villa-Lobos foi um desses grandes compositores que, segundo Mário de Andrade, produziu uma arte definida por ele como “primitivismo pau-brasil”, como cita Toni (1987). Engajado não apenas com a estética musical, mas com a necessidade de valorização de uma cultura nacional em meio à formação de um civismo, pela diversidade musical de suas obras, como coloca Arcanjo. (2008).

Dentre os compositores incentivados pelo espírito de valorização de materiais regionais da música de tradição oral baiana, encontrado em Widmer, podemos ressaltar o compositor Wellington Gomes, influenciado pelo Grupo de Compositores da Bahia,

semelhante a Widmer, compôs uma obra unindo o grupo Olodum a Orquestra Sinfônica intitulada “Sonhos Percutidos”. Preocupado em valorizar o ambiente técnico musical dos dois grupos envolvidos.

Nogueira (2014) ressalta o interesse que Widmer tinha em poder atuar de forma mais livre na docência. De acordo com Winter (2005), tal liberdade enfatizada na declaração de princípios do Grupo de Compositores da Bahia propiciava um certo paradoxo muitas vezes encontrado nas obras de Widmer, fundador e mentor do grupo. A co-existência do *tonal* com o *atonal*.

O pensamento de inclusividade e organicidade de Widmer, proporciona um diferencial a sua produção artística que fomenta um pensamento composicional inovador e com grande potencial a ser desenvolvido, principalmente, na Bahia, estado com fortes representações culturais que estão na base da cultura chamada por Clavery (2008) de “Cultura Brasileira”. Por isso, seguimos tentando traçar algumas estratégias composicionais encontradas na obra *De Canto em Canto II: Possível Resposta* de Widmer que auxiliassem na união de dois contextos musicais distintos.

3. Estratégias composicionais para união dos dois contextos musicais em *De Canto em Canto II: Possível Resposta*

A começar pela disposição da orquestra, o pensamento de Widmer está estrategicamente organizado para valorizar os elementos culturais inseridos na obra. Dispor os naipes da orquestra em “cantos” distintos do recinto foi uma estratégia pensada pelo compositor para que, possivelmente, proporcionasse um envolvimento maior com o público que inevitavelmente voltaria a sua atenção para os diversos cantos do recinto, além de claramente fazer relação com o nome da obra – *De Canto em Canto*. No momento em que o grupo Filhos de Gandhi entra cantando pelo meio do recinto e se posiciona em formato de meia lua por trás do naipe das cordas, seria a culminância dessa estratégia de envolvimento com o público. Tal estratégia pode ter sido utilizada para aumentar o potencial de identificação e envolvimento com o público, naturalmente produzido pela música dos filhos de Gandhi. Na figura 01, criamos uma ideia do *layout* segundo as descrições do compositor, para notar com mais clareza a disposição sugerida para a apresentação.

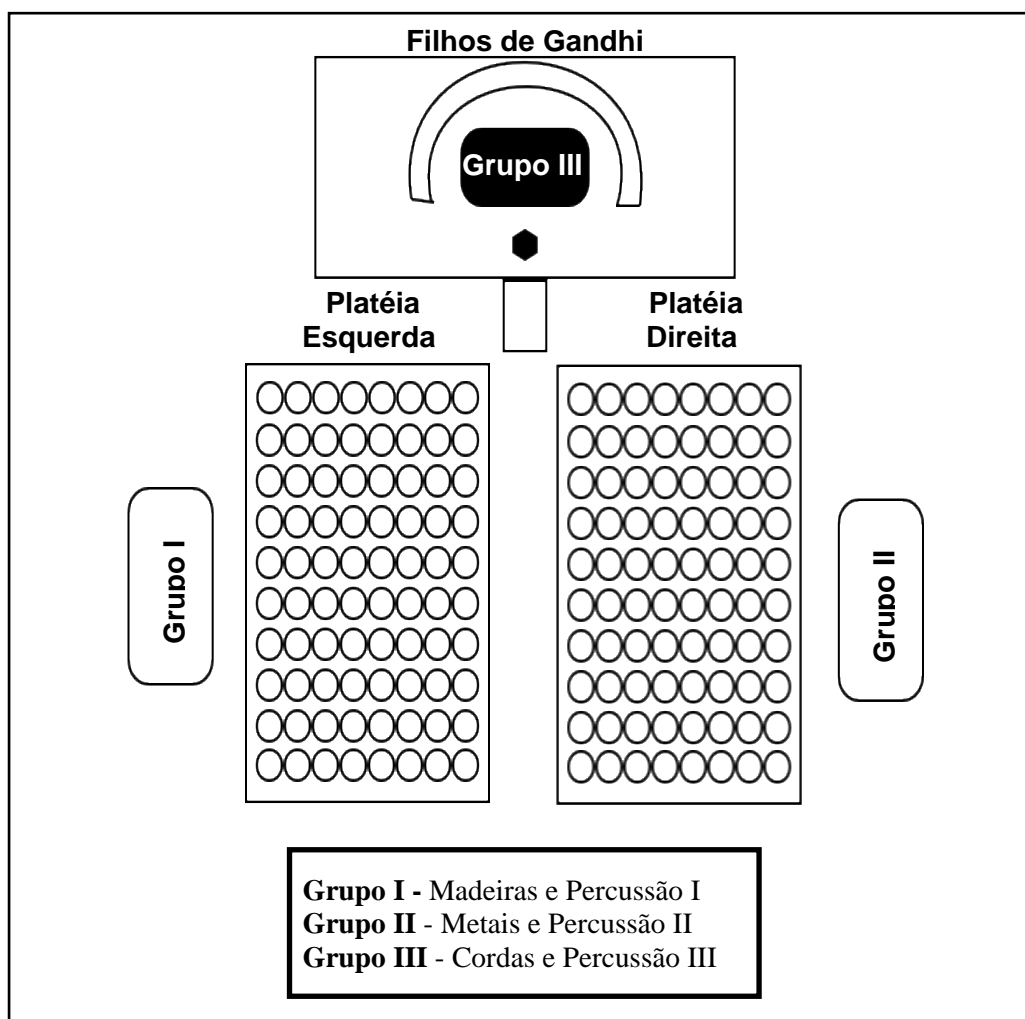


Figura 01 – Disposição da orquestra na música *De Canto em Canto II: Possível Resposta*

É importante ressaltar a estratégica musical de execução utilizada. Uma vez que os naipes da orquestra se encontram divididos, nada melhor do que cada grupo ter uma percussão junto para manter o andamento nas variações sofridas através da obra, além de fortalecer a sonoridade dos naipes.

Outro elemento que auxilia a caracterizar a importância da dimensão cultural na obra de Widmer é a divisão em partes que podemos chamar de movimentos, com uma crescente participação e amalgamação dos elementos culturais a cada movimento, chegando ao ápice de todos juntos tornarem-se uma coisa só. Cada 'movimento' foi nomeado de forma a identificar o momento na peça, a saber:

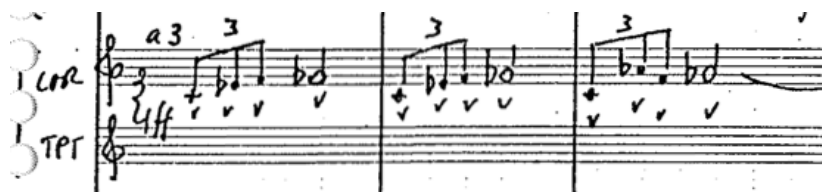
- **Introdução**, onde é apresentado um material com caráter atonal sobre centros tonais, trazendo para a obra o universo sinfônico orquestral, diferenciado do contexto popular;

- **Evocação**, com alternâncias entre trechos “animados” (com a presença de um mesmo material em repetição representado no exemplo 01) e trechos “calmos” (aproveitando os materiais rítmicos e melódicos apresentados na *Introdução*), tendo ao final a entrada da fanfarra (nome dado aos metais do grupo Filhos de Gandhi) em 3 aparições, começando mais distante e se aproximando até se posicionarem no palco em forma de ferradura ao redor do Grupo III;

- **Antifonias** é o terceiro trecho, onde se inicia apresentando a melodia da canção “Filhos de Gandhi” de Gilberto Gil, inicialmente solada por um trompete, e então repetida por naipes de forma a explorar o colorido orquestral com essa melodia. Esse elemento aproxima ainda mais o contexto cultural afro-baiano ao contexto sinfônico orquestral, e no decorrer do movimento, tanto o grupo Filhos de Gandhi quanto os naipes da orquestra possuem trechos camerísticos em que cada um apresenta um pouco do seu uso mais comum, sendo na orquestra apresentada uma ária para as cordas, uma dança para madeiras e trompa, além de uma fanfarra para os metais.

- **Interação**, possui dobramentos distribuídos por toda orquestra até chegarem no que o próprio nome diz, a uma interação entre o grupo Filhos de Gandhi e a orquestra sinfônica, sendo a parte da orquestra escrita de forma modular. Esse movimento culmina com a chegada na letra **M** em um contraponto melódico nas madeiras enquanto as cordas e os metais fazem uma cama harmônica, sempre aproveitando os materiais apresentados anteriormente e explorando o colorido orquestral com o grupo Filhos de Gandhi.

- **Final - Ony Saurê** - movimento para saída dos músicos, inicia-se com a saída dos Filhos de Gandhi, pelos agogôs, percussão e o canto, em seguida a orquestra se levanta e sai tocando os últimos 4 compassos escritos, em um cortejo alegre, até desaparecerem. O compositor deixa uma nota escrita na partitura que permite que os músicos saiam por grupos (madeiras, metais, cordas, percussão) ou saiam misturados aos Filhos de Gandhi.



Exemplo 01 – repetição presente nos compassos 18 a 20 do movimento *Evocação* da obra *De Canto em Canto II: Possível Resposta* (WIDMER, 1988).

Tal divisão na obra permite que os universos sejam apresentados separadamente até estarem bem amalgamados, proporcionando um ambiente fluido para ambos os grupos envolvidos. Ao final, a saída combinada gera suspense ao público, traz dinamismo pela movimentação espacial e valoriza os grupos devido à saída combinada.

Um ponto que sempre traz preocupação é sobre a forma de notação a ser utilizada na obra, uma vez que o grupo Filhos de Gandhi não utiliza a escrita convencional ocidental, por meio de figuras rítmicas e melodias registradas por notas em um pentagrama. Widmer soluciona essa problemática por meio de muita descrição escrita da participação do grupo Filhos de Gandhi. Possivelmente, a inexistência de programas para edição de partitura tenha proporcionado uma certa liberdade quanto às orientações e notações necessárias à obra, já que a escrita foi completamente manuscrita. Portanto, as indicações ao grupo Filhos de Gandhi são referentes às entradas do grupo, às canções a serem entoadas e, algumas vezes, à ordem de entrada dos instrumentos, tendo ao final da obra uma última folha com um esquema geral descritivo da participação do grupo Filhos de Gandhi (Figura 02).

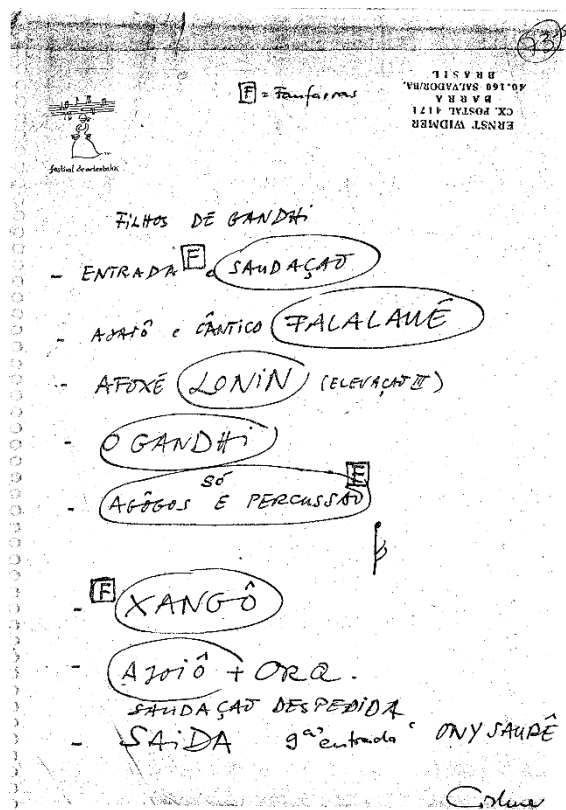


Figura 02 – Indicações gerais ao grupo Filhos de Gandhi na obra *De Canto em Canto II: Possível Resposta* (WIDMER, 1988).

Widmer possui em sua formação enquanto compositor fortes marcas do atonalismo e a preocupação em valorizar o som por ele mesmo ao invés das relações funcionais. Tal característica é trabalhada por meio de clusters e melodias tipicamente atonais. Mas, entendendo o universo do grupo Filhos de Gandhi como essencialmente tonal, como unir tais contextos? Widmer se vale de centros tonais, como citado anteriormente, mas também utiliza o dobramento de melodias e o uso do colorido orquestral para trazer interesse à obra. O exemplo 02 apresenta os compassos 214-221 da referida obra onde percebemos o dobramento melódico em toda a orquestra até que os metais continuam uma base harmônica enquanto as madeiras e as cordas continuam o dobramento.

The image shows a handwritten musical score for Example 02, spanning measures 214 to 221. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Percussion (Perc.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl./Cb.). The notation is dense, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (p, f, mf, ff). The score illustrates the melodic doubling mentioned in the text, with various instruments playing similar or identical melodic lines. The percussion part includes a section labeled 'Cassidy'.

Exemplo 02 – Dobramento melódico presente nos compassos 214-221 da obra *De Canto em Canto II: Possível Resposta* (WIDMER, 1988).

Com o auxílio das estratégias composicionais encontradas na obra em questão, compusemos a obra *Embala Diálogo* afim de unir em um mesmo espaço e momento musicais dois grupos distintos não apenas em formação, mas em seus ambientes técnicos musicais.

4. Estratégias composicionais utilizadas em *Embala Diálogo* inspiradas em Widmer

Afim de propor a conversa entre a música feita para orquestra sinfônica e a música feita para grupo de samba de roda, compusemos a obra *Embala Diálogo*, tendo como grande desafio colocar esses dois grupos para tocarem ao mesmo tempo com suas linguagens próprias. Dois universos distintos que buscam conversar, desde a instrumentação até o uso das técnicas de cada universo, em uma busca da interação e co-existência dos dois contextos.

Inspirados na estratégia formal de Widmer, buscamos desenvolver de forma crescente a presença do grupo de samba de roda dentro da obra proporcionando maior amalgamação entre os contextos musicais. Elaboramos no quadro 1 que explicam como se deu tal desenvolvimento.

Compassos 1 - 46	Compassos 47 - 74	Compassos 75 - 113
<i>Textura contrapontística</i>	<i>Textura coral</i>	<i>Melodia acompanhada</i>
Aproveitando o colorido orquestral, com uma harmonia atonal, mas buscando centros tonais.	Utilizando blocos harmônicos que flutuam entre os naipes (madeiras, metais, cordas), enquanto a percussão inicia um ostinato a caminho do samba de roda.	Mais próximo de um centro tonal fixo, as melodias trazem um clima de música popular folclórica.
Compassos 114 - 179	Compassos 180 - 187	Compassos 188 - 230 (fim)
<i>Textura contrapontística</i>	<i>Transição</i>	<i>Melodia Acompanhada/ Reponsivo</i>
Por meio do colorido orquestral, vários trechos da melodia atonal são utilizados e reutilizados.	Dando um espaço para o grupo de samba de roda aparecer com força e acelerar o andamento para o final.	É apresentada uma melodia acompanhada, bem próxima ao mundo tonal, com um caráter responsivo, semelhante à melodia do samba de roda. Conforme ela vai se desenvolvendo, é possível até encontrar um certo nível de contraponto.

Quadro 1 – Secções da obra *Embala Diálogo*

No quadro 1, percebemos uma certa simetria entre as partes, bem como elementos em comum. Essa análise nos dá um panorama geral desta obra, para entendermos um pouco mais sobre as estratégias utilizadas. O fato de iniciar com uma textura contrapontística

demonstra a busca por aproveitar o colorido orquestral. Terminar com melodia acompanhada é para fazer referência ao samba de roda, que essencialmente é melodia acompanhada. O caráter atonal da primeira metade da obra em contraste com o caráter mais próximo do tonal da segunda metade da obra também demonstra esse diálogo entre a música contemporânea de concerto com a música de tradição oral, popular, do samba de roda.

Dentre as estratégias de Widmer, a finalização comandada pelo grupo de tradição oral nos inspirou a finalizar a obra se aproximando mais ao contexto do samba de roda. Tipicamente, o samba de roda não tem uma definição muito clara da finalização, ou quando em trabalhos fonográficos, ele termina com um *fade out*, um diminuendo até o nada. Para que todos acabassem juntos, foi utilizada uma referência a frase musical “*pediu pra parar, parou!*”, utilizada em contextos semelhantes ao samba para finalizações, sucedido por um *cluster* final.

Compusemos a presente obra com um caráter essencialmente atonal. Mas como unir o atonal encontrado na orquestra ao tonal encontrado no samba de roda? A utilização de centros tonais, semelhante a Widmer (1988), foi uma das estratégias mais utilizadas para solucionar essa questão. De início, a relação é entre Si e Mi, reforçados pelos tímpanos, criando uma relação de tônica-dominante, relação harmônica primária do samba de roda (Exemplo 03).

The image displays a detailed musical score for the piece 'Embalado' by Santos (2019). The score is written for a full orchestra and includes parts for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba), percussion (Timpani, Pau de Chuva, Gongo, Chimes, Prato susp.), piano, and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass). The tempo is marked 'Lento' at approximately 66 beats per minute. The score features various dynamic markings such as *mp*, *fp*, and *pp*, along with articulations like *molto espress.* and *molto*. The woodwinds and brass sections have complex rhythmic patterns and dynamics. The percussion section includes Pau de Chuva, Gongo, Chimes, and Prato susp. The piano part has intricate textures. The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass, with dynamic markings like *p* and *mp*.

Exemplo 03 – Centros tonais em Si e Mi fortalecidos pelos tímpanos nos compassos 1-5 da obra *Embalado* (SANTOS, 2019).

Além do exemplo 03, que apresenta o tratamento estratégico por meio dos centros tonais, a relação do *Tonal versus Atonal* se sustenta com um suporte harmônico tonal e melodias descompromissada com o tonalismo para representar os dois universos. No exemplo 04 se observa, já com a entrada do grupo de samba de roda, o fortalecimento da ideia tonal

com o uso do piano, ao mesmo tempo que, de forma contrapontística, a melodia, sem apoiar-se na relação tonal do acompanhamento, é utilizada no naipe das madeiras e metais da orquestra sinfônica.

Melodia

The musical score is divided into two main sections: **Melodia** (measures 121-139) and **Acompanhamentos** (measures 121-139). The **Melodia** section features woodwinds (Flute 1 e 2, Oboe 1 e 2, Clarinet in B-1 e 2, Bassoon 1 e 2) and brass (Horn in F 1 e 3, Horn in F 2 e 4, Trumpet in C 1 e 2, Trombone 1 e 2, Tuba) playing melodic lines with dynamics like *f* and *mp*. The **Acompanhamentos** section includes Percussion 1 and 2, Piano, and a Base section (Cavaquinho, Viola, Violão) playing a 'Base Swingado' and 'Levada Swingada' pattern. The Base section includes a guitar part with chords G and D7.

Acompanhamentos

Exemplo 04 – Relação do Tonal versus Atonal compassos 121-139 da obra *Embala Diálogo* (SANTOS, 2019).

Na busca por aproximar a orquestra sinfônica ao caráter musical do samba de roda, semelhante ao que Widmer fez em sua obra, as características do canto e das melodias do samba de roda são utilizadas de forma estrita e as vezes como inspiração para criar as melodias da obra. O mesmo é traçado em nossa obra quando, a princípio, optamos por não utilizar vocal na formação instrumental, mas ainda sim respeitamos a ideia da tessitura vocal apresentada nas canções do samba de roda, com limite de altura na nota **Lá**, a fim de

imitar a voz humana masculina, geralmente de tenores, voz dos sambadores que puxam a melodia do canto no samba de roda. Nem todas as melodias buscam esse limite, como observamos no exemplo 05, mas é um ponto bem característico do trato melódico utilizado na orquestra.

Lento ♩ ~ 66

Fl. 1

Flute 1 e 2

mp molto espress.

Exemplo 05 – Primeira exposição melódica do tema principal. Compassos 1-3 da obra *Embala Diálogo* (SANTOS, 2019).

Outro elemento melódico sinalizado e utilizado em *Embala Diálogo* é a relação de terças entre a voz principal e a voz inferior, além da relação de sextas que geralmente ocorre quando as mulheres acompanham a voz principal do sambador ao cantar a segunda voz a uma distância de oitava acima. No exemplo 06 é destacado as duas relações acima citadas.

124

Flute 1 e 2

Oboe 1 e 2

Clarinet in B \flat 1 e 2

Bassoon 1 e 2

Horn in F 1 e 3

Horn in F 2 e 4

Relação de Sextas

Relação de Terças

Relação de Terças

Relação de Sextas

Relação de Sextas

Exemplo 06 – Relações de sextas compassos 124-128 da obra *Embala Diálogo* (SANTOS, 2019).

Lembrando que o samba de roda inicia com o toque da viola (violão, machete, cavaquinho, a depender da formação), na tentativa de citar essa referência melódica, foram inseridas na melodia repetições em tercinas para trazer essa relação (Exemplo 06)

Uma das principais dificuldades ao tentarmos unir dois contextos distintos é como amalgamar os paradoxos. Também encontrada na obra de Widmer, a forma de transmissão do conhecimento era um ponto divergente a ser solucionado, sendo de forma oral para o samba de roda e de forma escrita (por meio das partituras) para a música de concerto. Semelhante a obra Widmer (1988), buscamos desenvolver em nossa obra uma escrita que auxiliasse a ambiência técnico musical do samba de roda e da orquestra sinfônica. Para um resultado mais efetivo, optamos não utilizar o canto na seção do samba de roda, com a finalidade de valorizar os elementos e características instrumentais, como já foi colocado anteriormente, mesmo que alguns conceitos do canto tenham sido utilizados no decorrer da obra, como por exemplo, os intervalos de terças paralelos e o limite de oitavas.

No exemplo 07, é possível notar as indicações dadas a respeito da entrada solo de viola, seguida da *condução* feita pelos instrumentos de percussão e dos instrumentos de cordas. Esse modelo de escrita respeita e possibilita a execução mais livre da parte do grupo de samba de roda, uma vez que naturalmente eles não utilizam partituras no seu ambiente técnico musical, mas sim comandos verbais e gestuais que indicam o que e quando fazer.

The image shows a musical score for Example 07, spanning measures 114 to 122. The score is divided into two systems. The first system, from measure 114 to 122, features a solo for Viola (machete) in the treble clef, with a base for Cavaquinho, Viola, and Violão in the bass clef. The solo consists of a series of chords, many of which are marked with a '3' indicating a triplet. The base provides a rhythmic accompaniment. The second system, from measure 122 onwards, is labeled 'Levada Swingada' and features a rhythmic pattern for Timbau, Pandeiro, Tabuinhas, and Reco-reco. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 07 – Indicações descritivas para o grupo de Samba de Roda nos compassos 114-122 da obra *Embala Diálogo* (SANTOS, 2019).

Além de indicar qual instrumento vai ser tocado, também é indicado o que o instrumento fará: se condução, improviso, marcação, etc. Os termos mais utilizados para definir as ações do grupo de samba de roda são:

A. Base swingada: quando a linha dos instrumentos de base segue como acompanhamento do material desenvolvido na orquestra, material esse entendido como o canto dos sambadores, uma vez que foi optado não utilizar vocal na obra *Embala Diálogo*,

geralmente acompanhado da expressão **levada swingada**, utilizada para os instrumentos de percussão com a mesma função, acompanhar o material desenvolvido na orquestra;

B. Virada: quando a percussão do grupo executa uma sequência rítmica curta, diferente da sequência executada imediatamente anterior a ela, para determinar o fim de uma frase e início de outra;

C. Marcando junto: também utilizada na percussão, para indicar que a execução será mais cadenciada, dando pulsação e seguindo o solo que está acontecendo nos instrumentos de base;

D. Swingada livre: termo utilizado quando há um momento em que os instrumentos podem improvisar, ao mesmo tempo que se mantém uma marcação de condução da música.

Outro elemento utilizado na escrita para o grupo de samba de roda, também percebido no exemplo 07, é a utilização de barras para indicar que a percussão estará em atividade e pausa quando a mesma não estiver tocando. Como a execução desses instrumentos não seguirá uma leitura estrita, é possível apenas indicar que estarão tocando, e fazer as observações necessárias por extenso (viradas, swing, marcação, etc). Diferentemente da escrita do solo dos instrumentos de cordas, escrita de forma convencional, utilizando as figuras rítmicas da música erudita. Mesmo que os instrumentistas do grupo de samba de roda não sigam a leitura tradicional, é possível fazermos essa notação devido à repetição sem grandes variações dos solos apresentados nos instrumentos de cordas.

5. Conclusão

É notório o compromisso que Widmer demonstrou ter com a participação ativa e criativa do grupo de tradição oral na produção da obra *De Canto em Canto II: Possível resposta*. Não apenas trouxe um grupo de fora do contexto orquestral para dentro desse universo, como manteve esse grupo em seu ambiente técnico musical, desenvolvendo estratégias composicionais que proporcionavam um diferencial para a sua composição.

Tal pensamento nos instigou a compor a obra *Embala Diálogo*, em busca de testar tais estratégias na união de um grupo de samba de roda a uma orquestra sinfônica em uma mesma obra idealizada para esse cenário musical. Certos de que outras características e estratégias podem, e devem, ser encontradas nesta e em outras obras que alcançaram êxito em unir grupos musicais distintos, espera-se que este trabalho incentive outras criações semelhantes, solidificando um, possível, novo caminho composicional.

Referência

Livro

ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Editora E-papers, 2008. 165p.

AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional; IBGE, 1944. 529 p.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1999. 472 p.

Artigo em Periódico

NOGUEIRA, I. A Universidade Federal da Bahia e a composição musical no século XX: marcos históricos. In: COLÓQUIO/ENCONTRO NORDESTINO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA BRASILEIRA, (1), 2014, Salvador. Atas do I CENoMHBra, 2014, p. 25-48. Disponível em: <http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CNM/I-CENoMHBra/paper/view/41> Acesso em: 18 de jul de 2017

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 27, p. 43-58, 1987. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69890/72547> Acesso em: 01 de mai de 2019.

WINTER, Leonardo Loureiro. O conceito de paradoxo para Ernst Widmer. *OPUS - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, v. 11, n. 1, p. 121-139, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/523/443> Acesso em: 18 de ago de 2020.

Fonte musicográfica (partitura) não publicada

WIDMER, Ernst. *De Canto em Canto II: Possível Resposta*. Salvador: [s.n.] 1988. Orquestra Sinfônica e grupo Filhos de Gandhi.

SANTOS André Vieira dos, *Embala Diálogo*. Cachoeira: [s.n.] 2019. Orquestra sinfônica e Grupo de Samba de Roda.