



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO ARTES - IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**A INTERTEXTUALIDADE COMO POSSIBILIDADE PARA DISCUSSÃO SOBRE A
INTERPRETAÇÃO DA OBRA “SUITE MACAMBIRA”, PARA VIOLONCELO
SOLO, DE CLÓVIS PEREIRA**

DÉVERSON SANTOS DE SOUSA

Uberlândia, abril de 2021.

DÉVERSON SANTOS DE SOUSA

**A INTERTEXTUALIDADE COMO POSSIBILIDADE PARA DISCUSSÃO SOBRE A
INTERPRETAÇÃO DA OBRA “SUITE MACAMBIRA”, PARA VIOLONCELO
SOLO, DE CLÓVIS PEREIRA**

Monografia apresentada em cumprimento à avaliação das disciplinas Pesquisa em Música 3 e Trabalho de Conclusão de Curso, do Curso de Graduação em Música – Habilitação em Violoncelo, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação do Prof. Dr. Daniel Barreiro.

Uberlândia, abril de 2021.

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio incondicional em todo o trajeto percorrido até aqui, dedicado ao estudo da música e do violoncelo, fazendo com que esse sonho possa ser parte da nossa realidade.

Aos responsáveis pela existência dos projetos sociais e da universidade pública gratuita, pela importância de suas atuações na vida de tantos dessas ferramentas se beneficiam, colaborando para a construção de um país com mais igualdade, oportunidade, ciência, saúde, educação e cultura.

Aos professores do curso de música da Universidade Federal de Uberlândia, pelos ensinamentos, apoio e compromisso. Em especial ao querido Prof. Me. Kayami Satomi por toda bagagem compartilhada, pelas oportunidades concedidas, pela confiança e pela amizade incondicional.

Aos amigos da universidade e fora dela que compartilham do árduo ofício de serem pesquisadores, músicos e artistas em nosso país. A todos vocês minha gratidão pelos bons e maus momentos compartilhados, em especial àqueles que exerceram papel fundamental na minha formação como ser humano, minha imensa admiração e respeito.

Ao meu orientador Prof. Dr. Daniel Barreiro na realização deste trabalho que marca o fim de um ciclo muito marcante em minha vida. Agradeço a paciência, seriedade, compromisso, disposição e partilha de tanto conhecimento.

Ao compositor Clóvis Pereira e ao violoncelista Antonio Meneses pela disposição e colaboração ímpar com este trabalho.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo levantar discussões sobre as possibilidades interpretativas da *Suite Macambira* para violoncelo solo, de Clóvis Pereira, do ponto de vista da intertextualidade. Para isso, fez-se uso da análise como ferramenta metodológica e, para embasamento teórico, os conceitos de *transferência* e *tradução* segundo Zampronha. Além disso, são feitos apontamentos sobre o impacto do Movimento Armorial na composição musical, e também sobre idiomatismos técnico-musicais do violoncelo tendo como referência aspectos da rabeca.

Palavras-chave: Suite Macambira; Clóvis Pereira; intertextualidade; construção interpretativa; idiomatismos do violoncelo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - início do <i>Prelúdio</i> da <i>Suite No.1</i> em <i>Sol Maior</i> - <i>BWV1007</i>	36
Figura 2 – início da <i>Suite Macambira</i> de Clóvis Pereira (<i>Prelúdio</i>).....	36
Figura 3 - Modulação de Nota Comum para <i>Sib maior</i> , compasso 20 (<i>Prelúdio</i>).....	37
Figura 4 - Modulação para região de sexta napolitana <i>Láb maior</i> , compasso 47 (<i>Prelúdio</i>)...	38
Figura 5 - compassos 23-24, versão 1 (<i>Prelúdio</i>).....	39
Figura 6 - compassos 23-24, versão 2 (<i>Prelúdio</i>).....	39
Figura 7 - compassos 37-38, versão 1 (<i>Prelúdio</i>).....	40
Figura 8 - compassos 37-38, versão 2 (<i>Prelúdio</i>).....	40
Figura 9 - compassos 45-47, versão 1 (<i>Prelúdio</i>).....	41
Figura 10 - compassos 45-47, versão 2 (<i>Prelúdio</i>).....	41
Figura 11 - compassos 53-58, versão 1 (<i>Prelúdio</i>).....	41
Figura 12 - compassos 53-58, versão 2 (<i>Prelúdio</i>).....	42
Figura 13 - compasso 69 – 70 (<i>Prelúdio</i>)	42
Figura 14 - compassos 74-79 (<i>Prelúdio</i>)	43
Figura 15 - compassos 74 –84 (<i>Prelúdio</i>)	44
Figura 16 - compassos 53-58 (<i>Prelúdio</i>)	44
Figura 17 - compassos 1-20 (<i>O Canto do Cego</i>).....	46
Figura 18 - compassos 48-51, versão 1 (<i>O Canto do Cego</i>).....	47
Figura 19 - compassos 48-51, versão 2 (<i>O Canto do Cego</i>).....	47
Figura 20 - compassos 13-20 (<i>O Canto do Cego</i>).....	49
Figura 21 - compassos 48-52, agógicas (<i>O Canto do Cego</i>).....	50
Figura 22 - compassos 58-65 (<i>O Canto do Cego</i>).....	51
Figura 23 - compassos 1-9 (<i>Dansa</i>).....	52
Figura 24 - compassos 16-22 (<i>Dansa</i>).....	53
Figura 25 - compassos 22-23 (<i>Dansa</i>).....	53
Figura 26 - compassos 40-42 (<i>Dansa</i>).....	54
Figura 27 - compassos 62-64 (<i>Dansa</i>).....	56
Figura 28 - compassos 45-53 (<i>Dansa</i>).....	57
Figura 29 - compassos 1-15 (<i>Coco Agalopado</i>)	59
Figura 30 - compassos 65-74 (<i>Coco Agalopado</i>)	60
Figura 31 - compassos 72-80 (<i>Coco Agalopado</i>)	60
Figura 32 - compassos 45-48 (<i>Coco Agalopado</i>)	61

Figura 33 - compassos 48-56 (<i>Coco Agalopado</i>)	62
Figura 34 - compassos 68-71 (<i>Coco Agalopado</i>)	62
Figura 35 - compassos 38-41, versão 1 (<i>Coco Agalopado</i>).....	63
Figura 36 - compassos 38-41, versão 2 (<i>Coco Agalopado</i>).....	63
Figura 37 - compassos 53-55 (<i>Coco Agalopado</i>)	63
Figura 38 - programa de concerto 1.....	64
Figura 39 - programa de concerto 2.....	65
Figura 40 - compassos 1-13 (<i>Frevo Canzonado</i>)	66
Figura 41 - compassos 32-44 (<i>Frevo Canzonado</i>)	67
Figura 42 - compassos 8-13 (<i>Frevo Canzonado</i>)	68
Figura 43 - compassos 21-31 (<i>Frevo Canzonado</i>)	69
Figura 44 - compassos 32-36, versão 1 (<i>Frevo Canzonado</i>).....	70
Figura 45 - compassos 32-36, versão 2 (<i>Frevo Canzonado</i>).....	71
Figura 46 - compassos 32-36, versão 3 (<i>Frevo Canzonado</i>).....	71

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 REFERENCIAIS PARA A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA	9
2.1 Intertextualidade	9
2.2 “Onde está a música?”	12
2.3 Transferência	15
2.4 Tradução	17
3 O MOVIMENTO ARMORIAL COMO REFERENCIAL INTERPRETATIVO.....	22
4 APONTAMENTOS SOBRE QUESTÕES IDIOMÁTICAS.....	28
4.1 Breves considerações sobre o violoncelo na música popular brasileira	28
4.2 O violino e a rabeca enquanto referências técnicas e idiomáticas	30
5 SUITE MACAMBIRA	35
5.1 Prelúdio	36
5.1.1 Observações analíticas e estruturais	37
5.2 O Canto do Cego.....	45
5.2.1 Diferenças notacionais	46
5.2.2 Sugestões interpretativas e referenciais.....	47
5.2.3 Exemplos práticos de construções interpretativas.....	49
5.3 Dansa	51
5.3.1 Observações e sugestões interpretativas	55
5.4 Coco Agalopado	57
5.4.1 Elementos idiomáticos e sugestões interpretativas	61
5.5 Frevo Canzonado	63
5.5.1 Observações interpretativas e intertextuais	67
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

A *Suite Macambira* para violoncelo solo é dividida em cinco movimentos contrastantes, respectivamente intitulados: *Prelúdio*, *O Canto do Cego*, *Dansa*, *Coco Agalopado* e *Frevo*. A obra foi escrita em 2005 pelo compositor pernambucano Clóvis Pereira para integrar o álbum “Suítes Brasileiras” do consagrado violoncelista brasileiro Antônio Meneses.

Clóvis Pereira, nascido em 1932 em Caruaru-PE, exerceu papel fundamental como pedagogo na Universidade Federal de Pernambuco, é também pianista, arranjador, maestro, além de compositor ativo e reconhecido no cenário musical brasileiro e internacional.

Alinhado com o interesse por parte do pesquisador no repertório brasileiro para violoncelo solo, e levando em consideração as influências exercidas pelos movimentos artísticos nacionalistas e regionalista, seja na música tida como erudita ou popular, encontra-se na *Suite Macambira* uma síntese daquilo que o pesquisador acredita ser um ótimo objeto de estudo.

A escolha da obra parte de alguns princípios, sendo eles: a dificuldade técnica apresentada no texto musical, a busca de uma interpretação que relacione aspectos da técnica musical tradicional europeia com princípios interpretativos da música brasileira, além do interesse em estabelecer uma conexão entre os aspectos técnicos e musicais com contextos sociais e culturais brasileiros.

Levando em consideração a atuação direta de Clóvis Pereira no Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna (1927-1914), e os impactos desse movimento nas artes, sobretudo na música, encontramos aqui um ponto de partida para as discussões sobre intertextualidade e construção interpretativa.

Sendo assim, a questão central que norteou esta pesquisa foi: “de que maneira a ideia de intertextualidade pode preencher as lacunas notacionais no processo de construção interpretativa da *Suite Macambira* para violoncelo solo de Clóvis Pereira?”.

A partir disso, alguns objetivos foram estabelecidos, sendo eles: o entendimento da intertextualidade como possibilidade para discussão interpretativa; a contextualização da obra em seu momento histórico e geográfico, com o intuito de estabelecer relações intertextuais com o Movimento Armorial; a identificação de estruturas e indicações notacionais do

compositor para a realização de argumentos interpretativos; e por fim o estabelecimento de relações entre os idiomatismos do violoncelo e as referências intertextuais.

As ferramentas metodológicas adotadas para esta pesquisa foram: a análise da obra do ponto de vista notacional e estrutural; o estudo bibliográfico acerca do Movimento Armorial e de temas como intertextualidade, *transferência*, *tradução*, além da busca por materiais que pudessem embasar de maneira técnica as questões ligadas ao idiomatismo técnico do violoncelo; e também o estudo da obra ao violoncelo como embasamento às sugestões interpretativas.

Portanto, a estrutura da pesquisa apresenta-se aqui da seguinte maneira: um primeiro capítulo dedicado aos referenciais para a construção interpretativa da obra – com tópicos abordando questões sobre intertextualidade, “Onde está a música?”, transferência e tradução-; um capítulo apresentando e contextualizando o Movimento Armorial como referencial interpretativo; em seguida são feitos apontamentos sobre questões idiomáticas do violoncelo no contexto da obra; em um próximo capítulo são apresentados os resultados da análise da obra junto às observações e sugestões interpretativas; e por último as considerações finais.

A partir disso, acredita-se que tanto violoncelistas da música erudita e popular, como compositores, pesquisadores e intérpretes em geral poderão encontrar respaldo conceitual que estimulem maior interesse por esse tipo de repertório, com o intuito de que essa área da pesquisa seja cada vez mais fomentada.

2 REFERENCIAIS PARA A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA

Intertextualidade e construção interpretativa têm sido temas de recorrentes pesquisas no cenário acadêmico, e de certa forma há possibilidades inesgotáveis a serem exploradas sobre esses temas. A relação entre o conceito de intertextualidade e o Movimento Armorial explorada nesse trabalho tem como objetivo proporcionar discussões sobre as possibilidades interpretativas da *Suite Macambira*¹, de Clóvis Pereira.

Dessa forma, torna-se importante dialogar com autores que discutem sobre a intertextualidade e construção interpretativa, com o propósito de estabelecer uma reflexão sobre como esses temas podem vir a auxiliar na performance musical a partir das limitações notacionais existentes no fazer musical, levando em conta também as diversas diferenças existentes em relação a formação, bagagem e experiências musicais.

Para melhor abordagem e esclarecimento desses pilares que irão conduzir essa discussão nesse capítulo foram definidos os seguintes tópicos: intertextualidade, “onde está a música?”, transferência e tradução.

2.1 Intertextualidade

A ideia de dividir em tópicos os principais temas abordados nesse capítulo tem como propósito facilitar o entendimento do leitor, portanto é importante frisar que ao mesmo tempo a proposta é evidenciar o diálogo existente entre esses temas, de maneira a complementarem-se. Sendo assim, por vezes, alguns desses tópicos serão revisitados ou citados sob o olhar de diferentes autores em diferentes pontos desse trabalho.

Tendo em vista a recorrência da utilização do termo *intertextualidade* no desenvolver desse trabalho, é importante esclarecer em qual sentido pretende-se abordá-lo.

O estudo da influência e da intertextualidade em música é um campo recente de estudos, com pouco mais de duas décadas de desenvolvimento na musicologia ocidental. Os estudos intertextuais têm se revelado uma das principais tendências da análise musical no presente, principalmente como uma ferramenta para ampliar o

¹ Apesar de não haver registros de uma intenção clara por parte do compositor na utilização do termo *Macambira*, é válido apontar que a palavra pode apresentar significados distintos: desde a cidade que carrega este nome no interior do estado de Sergipe, até a planta – da família das bromélias, rica em fibras e que contém reserva de água - comum às regiões quentes e secas do sertão nordestino.

escopo do entendimento da música de concerto criada nos séculos XX e XXI, cujos processos composicionais são permeados por relações intertextuais de forma consciente e intencional. (CERVO, 2015, p. 6)

A intertextualidade será entendida aqui como aquilo “que postula uma multi-determinação hermenêutica na interpretação dos signos com os quais a obra dialoga” (SOUZA, 2008, p. 29) – dando assim um norte para a discussão interpretativa da *Suite Macambira* de Clóvis Pereira.

Dado o exposto, o compositor Dimitri Cervo tem sido um grande fomentador da discussão do conceito de intertextualidade, apresentando em seus vídeos e textos publicados nos últimos anos quais foram os pontos de partida para o estabelecimento desse conceito². Em seu texto “Música, Poesia e Intertextualidade” (2016), publicado pela revista da *Academia Brasileira de Música*, o autor propõe uma observação da linha do tempo da história da música ocidental ressaltando como música e poesia aparecem intrinsecamente relacionados.

Desde os primórdios da música ocidental, com o canto gregoriano, passando pelas canções dos trovadores, pelos gêneros musicais da Missa, do Moteto, do Madrigal, e da Ópera, toda a música até então era palavra cantada: poesia, textos religiosos, libretos. Os instrumentos musicais eram apenas coadjuvantes e davam suporte ao embelezamento dessa palavra cantada. (CERVO, 2016, p. 1)

A partir daí o autor esclarece que os gêneros musicais estritamente instrumentais passaram a ganhar mais espaço na música tida como sacra ou profana apenas em meados do século XVII. Apesar desses momentos históricos distintos em seus princípios e maneiras de manifestações artísticas, isso não significa que a intertextualidade já não estivesse presente, não só entre música e poesia inclusive, mas de certa maneira as relações intertextuais já se faziam presente também no pensamento filosófico, na pintura, na arquitetura, na dança, nos rituais religiosos, no comportamento social. A questão é que o termo para o que ali ocorria ainda não existia da maneira como hoje é denominado.

Influência e intertextualidade são fenômenos onipresentes na história da música, da literatura e das demais artes. Mas somente a partir da década de 1980 surgiu na musicologia ocidental um viés de interpretação, de análise, e de crítica musical, que faz da intertextualidade o centro de suas premissas. As ideias centrais que originaram os estudos da intertextualidade em música foram lançadas no livro *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* de Harold Bloom, publicado em 1973. (CERVO, 2016, p. 1)

² Em vídeo publicado em julho de 2020 Dimitri Cervo aborda amplamente o conceito de intertextualidade ao comentar as obras *Renova-te*, *Pattapiana*, *Toronubá* e *Toro-Lobiana*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1JPAhM53wCo>

Cervo utiliza da crítica literária proposta por Bloom – onde “o artista principiante utiliza-se de algum tipo de desvio do precursor para abrir espaço criativo para si próprio” (CERVO, 2015, p. 4) - como um ponto de partida muito importante, e o correlaciona com demais autores como Saussure, Bakhtin, Barthes, Kristeva, Korsyn, Taruskin, Klein, Hatten, Coelho de Souza, entre outros, abordando e desenvolvendo argumentos com a pretensão de “ampliar o leque conceitual para um melhor entendimento desses tópicos, proporcionando uma fruição reflexiva dessas duas formas de arte tão umbilicalmente relacionadas: música e poesia.” (CERVO, 2016, p. 5).

Não só isso, Cervo também ressalta as reverberações e desdobramentos do conceito de intertextualidade na musicologia brasileira nas últimas décadas³. Inclusive, por diversas vezes em suas composições e textos – por exemplo, em “Influência, intertextualidade e pós-modernismo: Cervo x Schnittke, um estudo comparativo” (2015) - Dimitri Cervo enfatiza quais estão sendo suas referências intertextuais, estabelecendo um “jogo” entre música, intérprete e ouvinte que podem provocar as mais diversas relações e interpretações.

Na musicologia brasileira, as primeiras publicações sobre intertextualidade em música foram realizadas a partir dos anos 2000, sendo a maior parte desses trabalhos focados na música brasileira. No Brasil compositores de visibilidade se valeram, ou têm se valido de relações intertextuais de forma significativa em suas criações, gerando um elo orgânico entre a intertextualidade como paradigma analítico e a prática composicional. (CERVO, 2016, p. 2)

No viés de discussão sobre o tema é interessante apontar que Rodolfo Coelho de Souza em “Influência e intertextualidade na *Suite Antiga* de Alberto Nepomuceno” (2008) destaca um ponto muito importante, que irá reverberar amplamente neste trabalho. Esse apontamento surge quando o autor apresenta exemplos de análises comparativas que salientam a “correlação intertextual” entre a *Suite Antiga* de Nepomuceno e a *Suite Holberg* de Grieg.

A intertextualidade não se dá apenas pelo reconhecimento de uma semelhança unívoca ponto a ponto. O fenômeno relevante é a ocorrência de uma malha de significantes com muitos nós e inúmeras associações entre esses nós, de modo que a escolha de um deles para demarcar a intertextualidade é tão representativa como a de qualquer outro que pudesse substituí-lo. (SOUZA, 2008, p. 8)

³ Destacando trabalhos realizados por Barrenechea e Gerling (2000), Coelho de Souza (2008, 2009), Zampronha (2009), Pitombeira e Lima (2011), e também compositores que fizeram uso do conceito de intertextualidade como ponto de partida para suas composições, como Gilberto Mendes (1922-), Marlos Nobre (1939-), Almeida Prado (1943-2010), Rodolfo Coelho de Souza (1952-) e Liduíno Pitombeira (1962-).

Essas análises e correlações estabelecidas por Coelho de Souza também utilizam como referência a discussão sobre intertextualidade proposta por Bloom (1973) e Klein (2005), ao considerar a possibilidade da ocorrência de diálogos entre uma obra e outra.

Podemos confinar um texto a seu próprio tempo e estudar uma intertextualidade histórica, ou podemos abrir o texto a todos os tempos e estudar uma intertextualidade trans-histórica. Os intertextos que fabricamos podem pertencer a um estilo ou a um cânone. Podemos nos fazer surdos a múltiplas referências de um texto a outros, através de estilos e histórias, ou podemos estar atentos a uma intertextualidade aleatória que vaga livremente através do tempo. (KLEIN apud SOUZA, 2008, p. 5)

2.2 “Onde está a música?”

Tendo como ponto de partida o questionamento de Zampronha (1996) sobre “Onde está a música?”, o autor transita entre algumas possibilidades de respostas como a idealização de um compositor, a partitura que esse compositor redige, o intérprete que terá contato com esse registro notacional do compositor, o momento em si da performance realizada pelo intérprete, a gravação que eventualmente pode ocorrer e, por fim, o ouvinte como um receptor e também intérprete do material musical.

O autor também ressalta a importância da análise nesse processo, pois “[...] algumas análises musicais têm como propósito revelar a essência da obra (algumas vezes chamada de estrutura), mostrar aquilo que ela é e que muitas vezes não é tão transparente à audição ou à leitura da partitura” (ZAMPRONHA, 1996, p.116).

Expandindo ainda mais sua abordagem, o autor também sugere questionamentos sobre processos que visam estabelecer um diálogo entre duas ou mais manifestações artísticas distintas, como a literatura e a pintura, por exemplo, e busca apontar quais os dilemas encontrados na tentativa de tornar esse diálogo o mais consistente, claro e objetivo possível.

[...] Um livro pode ser traduzido e uma pintura não. Ou pode? Uma tradução implica no reconhecimento de um original? Uma tradução é cópia transcrita? Ou é uma interpretação? Ou recriação? Criação? Uma fotografia é transcrição, tradução, interpretação, recriação, criação? (ZAMPRONHA, 1996, p. 118)

Essa provocação do autor tem como objetivo apontar o princípio de que apegar-se à ideia de que exista uma “fonte primeira” ou “original” pode ser um grande engano, pois “[...] uma pintura, assim como todos os códigos não verbais, também precisa ser interpretada. Não

existe algo como uma percepção imediata (isto é, sem signos, sem leitura e interpretação) [...]” (ZAMPRONHA, 1996, p. 118).

A partir desses esclarecimentos é que podemos tomar uma partitura (de um ponto de vista “metafísico”) como a tentativa de representação de uma ideia musical, e não a música em si. Para melhor elucidar esses princípios, Zampronha percorre uma jornada que inclui conceituações de grandes pensadores e compositores como Platão, Schaeffer, Stockhausen, Derrida e Husserl, e a partir delas trazer ao debate apontamentos sobre a dinâmica envolvendo o emissor de uma “mensagem/código”, os índices (que assumem uma função de expressões e, respectivamente, significados) e finalmente um receptor, que processa esses índices de acordo com suas próprias percepções e familiaridades.

Resumidamente, é o que Zampronha traz ao abordar os três elementos colocados pela fenomenologia, sendo eles a percepção imediata⁴, índice⁵ e expressão⁶.

[...] Como a comunicação por índices é sempre imperfeita, o intérprete não restitui exatamente as expressões do compositor, mas coloca nos índices expressões equivalentes, mas que lhe são pessoais, suas. Isto é possível pois a relação índice-expressão é arbitrária mas convencionada. (ZAMPRONHA, 1996, p. 121)

Com isso, o autor passa a trazer algumas conclusões, tomando a música como um processo, processo este caracterizado por um “índice que remete a si mesmo, que tem a si como objeto, não algo fora dele. Como tal, não quer dizer que não tenha significado, mas sim o seu significado não é um objeto externo ao seu próprio discurso”⁷.

⁴ “[...] A percepção é em si mesma uma troca de informações. Portanto não existe observação neutra. A observação é em si mesma uma leitura e, como tal, uma troca de signos. Ao olhar-se um determinado objeto a vista capta sinais luminosos que ela consegue ler (o infravermelho, por exemplo, é um signo emitido pelo sol mas não lido como luz pela visão humana). Trata-se de uma troca de signos, uma semiose.” (ZAMPRONHA, 1996, p. 124)

⁵ Zampronha (1996, p. 120), ao abordar definições feitas por Derrida (1994), entende que “o índice sempre se utiliza de um suporte material, [...] seja vocalmente, gestualmente, ou por intermédio de qualquer outro meio que passe pelo mundo concreto [...]”.

⁶ Nas palavras de Zampronha “a expressão não pode ser pura, ela é sónica. A conclusão a que se chega é que tanto a percepção imediata quanto a expressão são signos tal qual o índice o é. Portanto, tudo é signo.” (ZAMPRONHA, 1996, p. 125)

⁷ Os conceitos de transferência e tradução – trabalhados por Zampronha em textos posteriores e abordados mais adiante neste trabalho - deixarão mais clara a relação dessa visão sobre obra com a intertextualidade, já que esta – a intertextualidade – aponta para aspectos externos à própria obra.

Ou seja, em uma partitura repleta de índices que pressupõe-se uma certa gama de possibilidades do fazer musical, e não necessária ou literalmente o que antes idealizou o compositor, nada mais é que um ponto de partida para uma moldagem que será feita pelo intérprete, de acordo com as ferramentas e condições que o mesmo possui de traçar conexões com tais índices, de acordo com sua visão de mundo.

[...] Não há um objeto puro, original, autêntico, primeiro, metafísico, frente ao qual possamos estar presentes. [...] No jogo da representação/re-presentação, tanto a composição quanto a interpretação, a notação, gravação, audição, dissertação sobre música, etc., são todos estados deste processo de diferença⁸. [...] Por isso, aquilo que olhamos como partitura, performance, e assim por diante, são na realidade estados de um processo maior e mais complexo que chamamos de música. [...]. O processo composicional não tem um fim na mão do compositor (a própria audição, que é uma interpretação, é uma composição). [...] O sentido nunca é pleno, totalmente presente, e muito menos metafísico, transcendente. Da mesma forma, o sentido não se esgota nos termos deste processo, isto é, não se esgota na escrita, na leitura, na composição, na gravação, e assim por diante. Por isso não pode dizer que se trata de uma pura relação entre leitor e obra, mas sim de um processo que constitui ao mesmo tempo a significação e os significantes. (ZAMPRONHA, 1996, p. 128-132)

Em diálogo com as ideias de Zampronha, Rosa e Barreiro (2019) propõem uma busca pelo refinamento interpretativo da obra *Tetragrammaton XIII* (2009), de Roberto Victorio, a partir da análise de andamentos e dinâmicas através do software *Sonic Visualiser*. Também foi feita uma minuciosa análise do texto musical com o intuito de buscar ressaltar nuances e enfatizar gestualidades do intérprete.

Embora a notação musical permita que o compositor prescreva os parâmetros musicais com certa clareza, é impossível determinar totalmente como a obra se concretizará enquanto fenômeno sonoro. A impossibilidade de representação em detalhe de todos os acontecimentos musicais na partitura constitui o terreno exploratório da interpretação musical, pois viabiliza, por meio da performance, mais uma instância daquilo que chamamos de obra – preenchendo algumas lacunas deixadas pela notação, deixando outras em aberto, mas, de qualquer maneira, contribuindo para o rastro de historicidade da obra musical, que não se acaba na composição e nem em cada uma de suas performances, mas se dinamiza continuamente como processo em movimento. (ROSA; BARREIRO, 2019, p. 562)

Tendo como ponto de partida essas considerações, é interessante levar em conta para o entendimento de intertextualidade mais alguns conceitos, discutidos pelo próprio Zampronha

⁸ Palavra (em francês “différance”) utilizada por Derrida (1994) com o propósito de juntar as palavras diferença e diferir. Para melhor compreensão do termo e sua aplicabilidade recomenda-se a leitura do tópico “A questão da origem: a diferença (différance)” presente no artigo “Onde está a Música?” de Edson S. Zampronha.

em textos publicados posteriormente. Aqui focamos principalmente em dois desses conceitos: transferência e tradução.

2.3 Transferência

Para Zampronha (2013), transferência é definida pela presença de “objetos” apresentados pela música que representam de alguma maneira qualidades, valores ou conceitos distintos entre si, mas que ao serem apresentados em um mesmo contexto abrem espaço para o diálogo e a significação, ou ressignificação de tais objetos. A estruturação desse diálogo pode partir de diversos pilares, como arquétipos formais da música, da natureza, da geometria fractal, da percepção, das ciências cognitivas, etc. Nesse sentido, ressalta que

É também possível utilizar instrumentos para transferir à música contextos culturais distintos ao da música clássica ocidental (especialmente quando seus timbres, afinações e modo de execução não estão completamente ocidentalizados). No século XX esta expansão ocorreu e ocorre claramente na percussão, e é acompanhada de forma cada vez mais intensa por outros grupos instrumentais, indício de um transculturalismo cada vez mais presente em diferentes obras do repertório atual. (ZAMPRONHA, 2013, p. 6)

O autor enfatiza na construção de seus argumentos o fato de a transferência ocorrer não só na música ou nas artes como um todo, mas também nas ciências, publicidade, psicanálise, como uma ferramenta a serviço da semiótica⁹. Como exemplo, o autor cita a relação que geralmente estabelecemos ao estar diante de uma obra de arte de um artista muito reconhecido, devido a todo um contexto de valores agregados ao artista e sua obra como um todo, o que faz com que essa obra em si tome uma amplitude de significados de acordo com o panorama que temos sobre o seu contexto. Para ser ainda mais claro, o autor utiliza como exemplo o fato de empresas terem grande interesse de que em suas campanhas de marketing seus produtos sejam associados a personalidades, que de alguma forma, transmitam uma série de valores ou prestígio ao público alvo da campanha. Sendo assim, passa ser estabelecida uma relação de conexões literais, conceituais ou sugeridas.

Nos casos mencionados há sempre dois objetos (ou eventos, contextos, músicas, agentes, imagens). Além disso, é necessário que estes dois objetos estejam relacionados de alguma forma para que qualidades, valores e conceitos associados a um objeto sejam transferidas ao outro (ZAMPRONHA, 2013, p. 3)

⁹ Para isso o autor utiliza como referencial teórico o entendimento desse termo a partir das definições de Charles S. Pierce (1974).

Portanto, no contexto musical uma obra pode estar intrinsicamente associada a elementos – objetos – que não estão apresentados na obra em si, mas de alguma forma associados através de uma conexão preestabelecida por parâmetros de qualidade, valores e conceitos por parte do compositor ou pelo intérprete, ou ambos, e até mesmo pelo receptor final, o público.

É interessante mencionar o paralelo sugerido pelo autor no que diz respeito a uma série de valores ou princípios atribuídos a um objeto específico – um instrumento musical, por exemplo -, e a maneira como esses valores ou “expectativas” podem ser propositalmente ressignificados a partir da função atribuída a eles. Um dos exemplos utilizados por Zampronha é a obra *Toy Piano* (Suíte para Piano de Brinquedo) de John Cage. Nesse caso, o autor ressalta os contrastes existentes entre o fato de um instrumento de brinquedo assumir uma posição de destaque em uma sala de concerto supostamente preparada para receber obras normalmente associadas a uma erudição ou tradicionalidade.

Trata-se de uma forma de ready-made musical através de um instrumento. E se o ouvinte não rejeita de imediato a ideia de escutar o que quer que seja em um piano de brinquedo em um teatro convencional, possivelmente estará mais receptivo a uma linguagem musical também distinta da convencional (e se a linguagem musical for convencional, a ironia não deixará de estar presente). (ZAMPRONHA, 2013, p. 5)

Por fim, Zampronha destaca o timbre como outro elemento importante para a ocorrência da transferência: “Juntos, timbres e formas de interpretação podem transferir à música um espetacular universo de qualidades, valores e conceitos capazes de tornar a escuta de uma obra extremamente rica” (ZAMPRONHA, 2013, p. 12).

Para enfatizar essa linha de raciocínio o autor faz uso de elementos contrastantes, por exemplo, na música historicamente informada, onde escutamos “recriações fundamentadas no passado que atendem a certas exigências e codificações presentes na escuta de um ouvinte atual” (ZAMPRONHA, 2013, p. 12), essas performances sintetizam uma série de transferências ligadas a um período histórico, às maneiras de se pensar música, os instrumentos de época utilizados – muito impactantes nessa transferência por suas particularidades tanto de construção quanto de timbres -, e tantos outros elementos que compõem esse conjunto.

Em contrapartida, a música contemporânea também trabalha intrinsicamente com esses princípios da utilização de objetos e instrumentos que venham propor novos timbres e sonoridades, trabalhando assim com outras inúmeras possibilidades de transferências. O autor

utiliza como exemplo “o uso de balões para criar uma textura sonora muito especial que se funde com flautas clássicas tradicionais em *Eoliolinda* de Jorge Antunes, ou o uso de rádios como instrumentos musicais em *Radio Music*” (ZAMPRONHA, 2013, p. 6).

Ao trazer esses parâmetros para essa pesquisa, pretende-se ilustrar as possibilidades de transferências presentes na *Suite Macambira*, mesmo que de forma não intencional por parte do compositor. Notamos que a partir do referencial apresentado, tanto intérprete quanto ouvinte involuntariamente realizam processos de transferências de acordo com suas próprias referências e significações. Por exemplo, será apresentado nessa pesquisa um panorama da relação de Clóvis Pereira com o Movimento Armorial, assim como as propostas e intenções principais desse movimento, tanto na música quanto nas demais manifestações artísticas. Nesse sentido, se o intérprete tomar como referência a influência que instrumentos típicos e predominantes do nordeste brasileiro - como a rabeca, por exemplo - exerceram sobre a produção musical do Movimento Armorial, esse intérprete poderá de alguma maneira propor uma sonoridade através do violoncelo que transfira valores, significados e contextos relacionados não só à rabeca, mas também aos fundamentos do Movimento Armorial.

2.4 Tradução

A palavra *tradução* em um contexto do cotidiano na maioria das vezes parece estar unicamente atrelada à ideia de ressignificação idiomática, no sentido literal de estar diante de uma situação em que se torna necessária a tradução de um discurso em idioma estrangeiro, seja por meio da leitura, da escuta, da conversação ou da interpretação.

Essas associações não estão equivocadas, pois o conceito de *tradução* apesar de muito amplo - e complexo - possui estreita ligação com aspectos da linguagem e da poética, como apresentou o linguista e pensador russo Roman Jakobson (1960). As limitações da estrutura verbal e linguística quando relacionadas às manifestações artísticas abrem espaços para debates das mais distintas naturezas, embasados principalmente em aspectos culturais que em grande medida influenciam no estabelecimento de normatividades do pensamento e do comportamento social.

Daniella Aguiar em seu artigo “Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística e conceitual na criação em dança” (2017) apresenta um panorama sobre os conceitos

de tradução não só por Jakobson, mas também por autores como C. S. Pierce e Haroldo de Campos.

Tradução intersemiótica é considerada aqui um fenômeno entre obras de arte, procedimentos e movimentos artísticos, além de conceitos e paradigmas, de diferentes naturezas, não estando confinado apenas à tradução de uma obra artística para outra. (AGUIAR, 2017, p. 1)

Vale enfatizar que ao tratar do conceito de *tradução* inevitavelmente será abordada a relação entre os signos, sejam eles verbais ou não. Sendo assim, ao abordar especificamente os aspectos das traduções de poesias, Haroldo de Campos propõe uma terminologia de modo a relacionar esses signos, “recriação, transcrição, reimaginação, entre outros. Defende especialmente a ideia de recriação a partir da noção de impossibilidade de tradução” (AGUIAR, 2017, p. 5). Ao lidar-se com esse paradigma, Daniela Aguiar acrescenta que

As premissas mais importantes sobre tradução intersemiótica, relacionadas à obra de Campos, são: (i) inseparabilidade entre forma e conteúdo; (ii) a tradução não é fiel a sua fonte, é, por outro lado, uma nova criação; (iii) manifestações artísticas e culturais podem ser divididas em níveis ou camadas de descrição; (iv) a tradução é uma operação de leitura crítica e as decisões do tradutor são atos críticos. (AGUIAR, 2017, p. 6)

Já no artigo “Sobre a Tradução intersemiótica de Gertrude Stein”, de 2014, Daniella Aguiar, Adriano Mattos Correia, Edson Zampronha e João Queiroz, buscam exercitar de maneira prática como um objeto possibilita infinitas leituras e percepções de acordo com o ponto de vista de quem irá buscar representá-lo de alguma maneira. A partir desse experimento percebe-se que ao debruçar-se sobre um fragmento de texto de Gertrude Stein, um ator, um músico, um iluminador e um ilustrador podem ter diversas maneiras de representar o mesmo fragmento, resultando em um espetáculo que propõe um diálogo entre essas “traduções”.

Construímos, portanto, um ambiente em que se identificariam as decisões sobre o que é mais relevante, e sobre como recriar o que é considerado relevante, por cada um dos criadores-intérpretes. Tratava-se de uma boa suposição que o resultado, se ele exibisse alguma consistência interna, e conjunta, seria principalmente porque o signo-fonte (a obra traduzida de Gertrude Stein) teria as mesmas propriedades consideradas relevantes pelos criadores-intérpretes, e porque tais propriedades seriam tratadas (recriadas) através de materiais e estratégias similares, em termos de atividades motoras, organização sonora e espacial. (AGUIAR et al., 2014, p. 2)

Por fim, o resultado do experimento foi um espetáculo onde “acaso e determinação são combinados de tal forma que cada apresentação assume um caráter singular.

As diferentes leituras se associam e, através de relações icônicas especiais, se amplificam, produzindo uma leitura global sempre distinta” (AGUIAR et al., 2014, p. 14).

Porém, ao abordar *tradução* do ponto de vista musical em “Do som às traduções: o concerto de música eletroacústica e sua conexão com o público”, Zampronha (2014) defende que só será reconhecida como música legítima aquilo que enquadrar-se dentro de um conjunto de conceitos compartilhados socialmente. Segundo o autor, é isso que faz com que uma série de signos seja entendida como um discurso musical.

Nesse mesmo artigo o autor menciona cinco formas principais em que linguagens artísticas distintas podem vir estabelecer algum tipo de conexão entre si. Essas formas pré-estabelecidas não visam contemplar todas as possibilidades de conexões, mas sim provocar o potencial do conceito de maneira criativa.

[...] uma linguagem é metáfora de outra; é uma explicação (não verbal) de outra; é uma reconstrução de outra (transferindo para seu domínio certas relações chave da outra linguagem); é um sintoma da expressão de outra; é o reflexo de um conjunto de relações compartilhadas pelas duas linguagens. (ZAMPRONHA, 2014, p. 11)

Com isso, o compositor expressa sua intenção de utilizar conscientemente a *tradução* durante o processo criativo, não só na aplicação efetiva dos signos utilizados na idealização de uma partitura que visa comunicar uma poética musical, mas também no diálogo que é proposto a partir daí entre obra, intérprete e público. E ao atentar-se mais especificamente na relação do ouvinte com o material sonoro presente, afirma que

Nesta escuta concentrada em referências, um som é mais que um som. Ele é capaz de transferir à experiência de escuta um conjunto de valores, experiências sonoras e conceitos que o som sozinho não é capaz de apresentar. Uma nota longa, tocada com uma expressividade barroca, é capaz de transferir valores barrocos a um certo momento de uma obra. Desta forma, uma obra é construída não somente a partir das relações que os sons estabelecem entre si, mas a partir das relações entre essas referências. (ZAMPRONHA, 2014, p. 3)

Já na entrevista concedida a Maurício Ayer também em 2014, Zampronha aborda debates sobre poética musical e sua relação com a tradição musical ao ser questionado pelo entrevistador sobre qual seria a definição de “um compositor de Música Avançada”:

[...] a música contemporânea costuma centrar-se no objeto sonoro e/ou na estrutura. O que denomino música avançada, ao contrário, é uma música centrada em processos de tradução. O sentido musical não está nem na estrutura, nem no objeto sonoro, e também não é uma exteriorização de um sentimento interior. O sentido musical é uma tradução da experiência de escuta em uma imagem de algum tipo que é capaz de sintetizar e conectar aquilo que escutamos em algo inteligível. As

imagens que criamos ao escutar uma obra são diferentes de ouvinte a ouvinte, mas o mecanismo de tradução não é essencialmente diferente. Hoje é possível centrar-se neste aspecto, que permite que possamos dar um passo adiante tanto da subjetividade romântica quanto da objetividade do objeto sonoro e da estrutura. Há uma mudança de foco, e os mecanismos de tradução abrem perspectivas sumamente originais para a exploração musical. (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 7)

Relacionando-se com esses conceitos, Almeida (2017) traçou como fio condutor – em grande medida – a busca de uma interpretação consciente, o que muito dialoga com o intuito dessa pesquisa. Ao abordar a obra *Ondine* de Claude Debussy sob o ponto de vista da poética considerando as relações intersemióticas, afirmou que “a intertextualidade existente no contexto da obra *Ondine* incita o exercício de desvelar as possíveis referências extra-musicais nela contidas para contribuir na criação de uma interpretação mais consciente da obra.” (ALMEIDA, 2017, p. 5).

Em sua jornada a autora coletou informações sobre o contexto social e artístico de Claude Debussy, sua relação com as manifestações artísticas de seu tempo e também como *Ondine* passou a estabelecer conexões intertextuais com a literatura e a pintura. Como ferramenta metodológica a autora também destaca que

Dentro do processo analítico musical, encontramos diferentes tipos de aproximações que funcionam como tentativas de fazer dar certo toda essa significação musical. Esse processo é, muitas vezes, facilitado em narrativas permeadas por metáforas e outras figuras de linguagem utilizadas para especificar o jogo de elementos ou relações materiais: figuras melódicas, rítmicas, texturas e comportamento sonoros, como a harmonia, trabalhados em relação às metáforas. (ALMEIDA, 2017, p. 32)

A autora também enfatiza a necessidade de apontar que esse processo não chega a um fim definitivo, pois uma interpretação pode partir de diversos pontos de vista. Ao propor um mapa interpretativo da obra foi levado em conta tanto as notações deixadas pelo compositor, quanto as ambições interpretativas da autora, através do trabalho de desenvolvimento técnico e da notação de adjetivos para certos pontos da obra com o intuito de sugerir direcionamentos de frase e dar mais vida a poética musical.

[...] a compreensão da poética aflorou como integralizadora do processo interpretativo de uma obra decorrente de uma tradução intersemiótica, de modo que as minhas intenções e concepções como intérprete se voltaram à referência dos elementos inerentes a essa tradução. [...] Uma interpretação musical pautada unicamente nos elementos presentes na partitura poderia revelar-se limitada, já que o texto musical por si só não revela necessariamente todos os aspectos constituintes do discurso. (ALMEIDA, 2017, p. 63).

Apresentar esse panorama sobre *tradução* tem como objetivo nesse trabalho provocar a criatividade de possíveis intérpretes da *Suite Macambira*. Essa provocação em si busca fazer com que, a partir do referencial teórico e analítico da obra, possa ser estabelecida uma interpretação também voltada para aspectos étnicos e sociais, direta ou indiretamente sugeridas no texto musical.

3 O MOVIMENTO ARMORIAL COMO REFERENCIAL INTERPRETATIVO

Para contextualizar o Movimento Armorial nos atentaremos à revisão de marcos históricos apresentados no artigo “A influência literária na música do Movimento Armorial de Ariano Suassuna: palavras e sons do Brasil desconhecido”, de Marcelo Adriano da Silva Nunes e Lucimar de Santana (2014). Os autores, além de abordar o diálogo estabelecido entre literatura e música no processo de compreensão do sertão brasileiro, ressaltam toda movimentação cultural fomentada pelos ambientes acadêmicos e também a importância da cena popular, marcada, sobretudo, pela literatura de cordel¹⁰.

O pensamento de uma identidade nacional brasileira faz parte de uma confluência de observações e reflexões literárias, sendo necessário destacar aqui alguns pontos cruciais para o entendimento da ideia de sertão nordestino e de um povo sertanejo.

Esse vasto universo literário que busca a identidade e a tradução poética do sertão nordestino tem suas origens no século XIX, em Pernambuco, com a Faculdade de Direito do Recife, lugar onde nasceu e floresceu a lendária Escola do Recife. Esse movimento intelectual literário, poético, crítico, filosófico, sociológico e jurídico, formou notáveis personalidades brasileiras, como: Tobias Barreto, Sílvio Romero, Augusto dos Anjos, José Américo, José Lins do Rego, entre outros. (NUNES; SANTANA, 2014, p. 3)

Posteriormente, esses ideais encontraram consonância na Semana de Arte Moderna de 1922, que constitui um grande marco para o nacionalismo brasileiro ocorrido em São Paulo e liderado por Mário de Andrade.

A Semana da Arte Moderna representou um movimento contra o tradicionalismo, atualizando recursos técnicos e revisando conceitos estéticos. Objetivando a incorporação da música brasileira no contexto internacional, procurou-se estabelecer uma nova maneira de "relacionamento" entre o erudito e o popular. A discussão a respeito da nacionalidade no Brasil na perspectiva da Semana está relacionada ao folclore, buscando, através deste, uma “independência cultural” fundamentada nas ricas manifestações folclóricas existentes no país, criando, assim, subsídios para formar uma tradição musical no Brasil. (NÓBREGA, 2007, p. 1)

¹⁰ “A origem do nome literatura de cordel deu-se pela maneira de vendê-los, tradicionalmente pendurados em cordas, cordéis ou barbantes. Foram diversos os poetas populares de livretos ou romances de cordel, nos quais revelavam as crendices do povo, a seca e a fome, o cangaço e os coronéis, o real e o imaginário, a tradição e a modernidade.” (NUNES; SANTANA, 2014, p. 9)

Os desdobramentos desses debates, de certa forma, tomaram novos caminhos, através do Manifesto Regionalista de 1926, liderado por Gilberto Freyre, e o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, publicado em 1928.

A essência primitiva da arte nordestina celebrada décadas mais tarde pelo Movimento Armorial de Ariano Suassuna, ressoa, em certa medida, ao discurso regionalista de Freyre, que, em si, também foi resultado de longo período de reflexões, discussões e polêmicas acerca da legitimidade de uma cultura genuína, elegendo o nordeste como espaço referencial e mítico da confluência dos pilares étnicos do povo brasileiro. (NUNES; SANTANA, 2014, p. 8)

Esse espírito nordestino foi muito impactado pela literatura. Silva Nunes e Santana (2014) destacam algumas obras e seus respectivos autores que contribuíram para esse feito: *O Sertanejo* (1875) de José de Alencar, *O Cabeleira* (1876) de Franklin Távora, *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha. Essas obras influenciaram debates e observações críticas sobre a identidade nacional, resultando em novos marcos literários no período denominado como *O Romance Regional de 1930*, com relação ao qual Silva Nunes e Santana (2014) destacam: *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida; *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz; *Casa Grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre; *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos; *Capitães da areia* (1937) de Jorge Amado.

Impulsionado por essa busca pelas raízes populares, é que nas próximas décadas Ariano Suassuna inicia a articulação de uma série de atividades que apenas em 1970 viria ser oficialmente o que conhecemos por Movimento Armorial.

A palavra ‘Armorial’ está ligada a heráldica, a ciência e a arte de descrever os brasões de armas e escudos. Como substantivo, ‘Armorial’ seria relativa a um livro no qual vêm registrados os brasões. Ariano cria um neologismo e passa a utilizar a palavra ‘Armorial’ como adjetivo. Quando questionado pelo por que ‘Armorial’ Ariano tem dupla justificativa, primeiro pelo valor estético da palavra, segundo, pela proximidade do espírito popular através da heráldica (camisas de clubes, estandartes de agremiações populares, ferros de marcar boi no sertão nordestino). (OMENA, 2010, p. 2)

Enquanto valor estético entende-se toda a ampla conexão que o Movimento Armorial estabeleceu com diversas vertentes artísticas. Ariano Suassuna reuniu nomes que ficaram eternizados por sua colaboração ao movimento e as proporções tomadas ainda são difíceis de serem mensuradas.

O Movimento expressou-se inicialmente através da música de Antonio José Madureira, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Capiba; na pintura de Francisco Brenand; do teatro de Ariano Suassuna, do romance de Maximiano Campos; da poesia de Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly; da

gravura de Gilvan Samico; do desenho de Fernando José Torres Barbosa; do cinema de George Jonas; da escultura de Fernando Lopes e da arquitetura de Arthur Lima Cavalcanti, tendo como mentor Ariano Suassuna. (NÓBREGA, 2007, p. 2)

Porém, a música foi o expoente principal do movimento. “A Música no Movimento Armorial” (2007) de Ariana Perazzo, publicado pela ANPPOM, é uma ótima ferramenta para compreender esse acontecimento. Além dos nomes já citados acima a autora destaca também a importante contribuição dos compositores Clóvis Pereira, Marlos Nobre, Sebastião Vila Nova, Benhy Wolkoff, José Tavares do Amorim e Camargo Guarnieri.

Segundo Ariano Suassuna (1974), o Movimento Armorial, que surgiu com a finalidade de lutar contra o processo de descaracterização da cultura brasileira, pretendia também criar uma arte erudita, partindo das raízes populares e com influências ibéricas, fundamental na construção da nacionalidade, reunindo o popular com o erudito, investigando e recuperando melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, os sons de viola, dos aboios, e das rabecas dos cantadores. (NÓBREGA, 2007, p. 2)

Esse trabalho musical foi marcado por três fases principais, sendo a primeira considerada preparatória¹¹ do próprio movimento, marcando o período de 1946 até 1969; a segunda fase é tida como um período experimental¹² e manifestou-se entre 1970 até 1975; a

¹¹ “A fase preparatória resulta nos trabalhos realizados a partir de 1946 por Suassuna e pelo grupo do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), pelo Teatro Popular do Nordeste (TPN) com Hermilo Borba Filho, pela Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico.” (NÓBREGA, 2000, p. 46)

¹² “A fase experimental corresponde ao período em que Ariano assume a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco a convite do Reitor Murilo Guimarães, transformando-o em um laboratório de pesquisa, lugar esse onde se reuniam músicos, escritores e artistas plásticos. Os músicos eram convidados para trabalharem juntos na elaboração de uma música erudita nordestina, a Música Armorial. No campo da música, essas pesquisas resultaram na criação da Orquestra Armorial de Câmara, e do Quinteto Armorial, que, segundo Ariano, revelaram vários músicos e compositores de talento. Na literatura, foram realizadas as primeiras publicações dos poetas da Geração 65, na revista da Universidade, Estudos Universitários. A fase experimental finaliza com a saída de Ariano do DEC [...]” (NÓBREGA, 2000, p. 47)

terceira fase é o período que compreende a produção feita a partir de 1976 e é comumente denominada “romançal”¹³.

Ainda tendo o ambiente acadêmico como ponto de partida importante para o desenvolvimento do trabalho realizado, Nóbrega (2007) destaca o papel importante dos pesquisadores Generino Luna e José Maria Tavares de Andrade na extensa documentação realizada no DEC (Departamento de Extensão Cultural) da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco). Essa etapa foi de extrema importância para o trabalho desenvolvido, que consistia em uma coleta de materiais sonoros por meio de gravações. Para isso eram trazidos artistas regionais que além de gravados eram transcritos pelos compositores membros da equipe de Suassuna, que faziam uma triagem de todo material recolhido para posterior aproveitamento pelos grupos musicais do Movimento Armorial.

Foi a partir desse “trabalho de campo”¹⁴ que alguns traços regionalistas foram detectados e trabalhados pelos compositores do movimento, traços esses que influenciaram diretamente na escrita de suas obras posteriores, e que de certa forma continuam influenciando a “linguagem musical nordestina” propagada até os dias de hoje por artistas direta ou indiretamente influenciados pelo movimento.

A partir da análise de obras que fazem parte das distintas fases do Movimento Armorial, Nóbrega (2007) aponta algumas características musicais muito marcantes, sendo essas de suma importância para o direcionamento e entendimento da discussão sobre intertextualidade e construção interpretativa da *Suite Macambira* presente nesse trabalho. Inclusive, algumas dessas características são apontadas pelo próprio compositor Clóvis Pereira, em entrevista concedida a autora.

¹³ “A fase “romançal” é delimitada por Ariano no dia 18 de dezembro de 1975, quando a Orquestra Romançal Brasileira toca pela primeira vez em público no Teatro Santa Isabel, em Recife. Logo após, em março, Ariano torna-se Secretário de Educação e Cultura do Município de Recife, continuando seus projetos já iniciados no DEC anteriormente, com o intuito de desenvolver a pesquisa e criação artística, só que agora as atividades artísticas do Movimento estavam ligadas às estruturas culturais já existentes a nível municipal, como a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral dos Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife e a Orquestra Municipal. [...] A fase romançal passa a ser, no entanto, uma fase em que o grupo se encontra mais reduzido, observando um maior aprofundamento e ao mesmo tempo uma reafirmação com a cultura popular, fonte de estudo e inspiração do Movimento.” (NÓBREGA, 2000, p. 48)

¹⁴ “As pesquisas de campo que Clóvis [Pereira] e Jarbas [Maciel] participaram aconteceram quando ainda eram alunos de Guerra-Peixe, no final dos anos 40. Pesquisavam entre outras, a música africana, do ponto de vista da harmonia e melodia, conta Jarbas. A harmonia modal para ele, é muito simples, mas os ritmos são muito ricos e complexos. Eles iam aos terreiros de candomblé transcrever esses ritmos. Guerra-Peixe e Clóvis copiavam as melodias e Jarbas os ritmos.” (NÓBREGA, 2000, p. 87)

Dentre esses apontamentos, destacam-se os que fazem menção direta ao material melódico, sendo esse repleto de estruturas harmônicas modais¹⁵, com motivos musicais curtos e repetitivos, além de uma articulação predominantemente baseada em notas ligadas em pares.

A maneira de tocar dos rabequeiros, segundo Clóvis, refletia na forma como orquestrava para os instrumentos de corda. Ele diz que a vivência e observações com grupos populares, pesquisas de campo e orientações realizadas com Guerra-Peixe influenciaram diretamente a sua forma de compor. (NÓBREGA, 2007, p. 6)

A autora ressalta também as constantes referências estruturais às formas barrocas, na ocorrência estrutural de repetições, variações rítmicas, notas pedais e ostinatos. Em relação a parte rítmica é frisada a recorrência de sínopes, além de acentuações em tempos fracos, constantes polirritmias, frases com anacruse ou acéfalas, pedais sonoros e rítmicos, além do uso de semicolcheias, seja enquanto notas repetidas ou articuladas de duas em duas, recorrentes em melodias do coco nordestino, coco-embolado, cantoria e baião.

Clóvis Pereira explica, por exemplo, que há determinadas notas pontuadas, pontos de aumento, que, durante a execução numa obra, não obedecem ao tempo escrito na partitura. Uma nota que se prolonga até o compasso seguinte não precisa ser necessariamente cumprida. Ele percebe que os músicos que têm formação musical em escolas de música apresentam mais dificuldade para entender essa questão em relação aos músicos que tocam “de ouvido”. (NÓBREGA, 2007, p. 7)

Por último e indispensável, a autora aborda questões relacionadas ao material timbrístico, com a presença de elementos mais “agressivos”, com referências às sonoridades mais rústicas das rabecas, remetendo a timbres anasalados, majoritariamente com pouco vibrato. Há uso constante de pizzicatos e de cordas duplas nos instrumentos de cordas – frequentemente uma delas assumindo a função de nota pedal -, além de efeitos percussivos obtidos através de técnicas de arco muito específicas, que serão melhor abordadas nesse trabalho posteriormente.

Instrumentos populares¹⁶ como a rabeca, gaita, pífano, viola nordestina, tambor, zabumba, matraca, caixa, ganzá, marimbau¹⁷ (recriado no Movimento) e berincelo¹⁸

¹⁵ “a Música Armorial utiliza uma técnica que Jarbas chama de “extensão dos modos por empréstimos tonais”, que segundo ele, seria a junção do sistema tonal e modal, prevalecendo o modal” (Nóbrega, 2000, página, 78). Essa é uma informação relevante, que encontra reflexo nas análises da *Suite Macambira* que são apresentadas mais adiante neste trabalho.

¹⁶ Em sua dissertação, Nóbrega (2000) apresenta nos anexos uma lista de instrumentos relacionados ao Movimento Armorial, com fotografias e descrições técnicas de construção e sonoridade. Tendo em vista o objetivo deste trabalho, as próximas notas de rodapé trazem descrições mais detalhadas apenas dos instrumentos marimbau e o berincelo.

(criado a partir do Movimento) foram agregados aos eruditos na busca de uma sonoridade brasileira, conforme preconizava Mário de Andrade. (NÓBREGA, 2007, p. 10)

É por essas e tantas outras razões que se faz necessário ressaltar a importância do Movimento Armorial ao tratar-se da história da música brasileira. As pontes construídas pelos compositores do movimento no que diz respeito à música erudita e popular, além do rico repertório produzido nesse período e que hoje se encontra em parte acessível a músicos, instituições e grupos musicais, são de suma importância para o desenvolvimento da linguagem não só técnica, mas musical de um intérprete. Essa importância vai além das “fronteiras” musicais, está diretamente ligada à poética e à brasilidade nordestina.

Antonio Madureira [...] comentou (em depoimento pessoal à autora, Recife, 2000) sobre a importância do estudo da língua e sua relação com a música para a interpretação da música brasileira, mais precisamente, da Música Armorial, pois as canções populares refletem os ritmos, as pronúncias e os andamentos que caracterizam o modo de falar, ou sotaque de um determinado povo. A linguagem da poesia, por exemplo, sugere contornos melódicos e rítmicos. Os ritmos da fala inspiram determinadas acentuações, refletindo características da linguagem verbal na música popular e de concerto desse povo. (NÓBREGA, 2000, p. 125)

¹⁷ “Recriado durante o Movimento Armorial, o marimbau foi feito por um artesão popular nordestino, chamado João Batista de Lima, baseando-se em um outro instrumento popular, o berimbau-de-lata. O marimbau utilizado no Movimento Armorial, assim como o berimbau –de- lata, são do ponto de vista organológico cordofones, da família das cítaras; enquanto que o berimbau de barriga ou baiano, é também cordofone, mas da família dos arcos musicais. O marimbau é um instrumento de madeira, diferenciado do berimbau-de-lata por serem as latas substituídas por uma caixa de madeira, possuindo duas cordas de aço. Com uma das mãos as cordas são percutidas pelo músico com uma vareta, e com a outra mão, o músico faz um deslizamento com um pequeno frasco de vidro sobre a corda, dando à nota a altura que deseja. É tocado horizontalmente, apoiado nos joelhos do instrumentista.” (NÓBREGA, 2000, p. 172)

¹⁸ “O berincelo é uma mistura de berimbau pernambucano com o violoncelo, lembrando o som característico do berimbau e o som áspero das rabecas e da viola da gamba do século XVIII [...] A idéia da criação desse instrumento surgiu pela necessidade de um instrumento que misturasse um “som velho” encontrado na viola da gamba e a busca pelo som popular do berimbau de lata, o marimbau, já redescoberto no Movimento e muito utilizado pelo Quinteto Armorial. [...] O berincelo tem quatro cordas, sendo afinado um tom acima do violoncelo, por ser menor que este. Enquanto as cordas do violoncelo são dó-sol-ré-lá, as do berincelo são ré-lá-mi-si. Quando tocado com o arco, produz som semelhante ao da rabeca popular e da viola da gamba. Quando percutido com a vareta, dá a impressão de ser um berimbau de lata, podendo ser manipulado com um vidrinho de comprimidos, afirma Cussy de Almeida. Para ele, os pontos interessantes do trabalho armorial são as descobertas, algumas por meio de pesquisa e outras por acaso.” (NÓBREGA, 2000, p. 170)

4 APONTAMENTOS SOBRE QUESTÕES IDIOMÁTICAS

Ao adotar a análise como ferramenta metodológica de pesquisa, faz-se necessário elucidar alguns pontos de partida, com o propósito de orientar a coleta de dados e o direcionamento analítico.

Considerando que a *Suite Macambira* apresenta em sua estrutura elementos técnicos e musicais que podem ser entendidos como convencionais à música de concerto tradicional, e que contempla também uma gama de outros elementos mais comumente associados à tradição da música popular brasileira, faz-se necessário alguns apontamentos sobre a trajetória do violoncelo – e consequentemente do desenvolvimento de sua técnica – no Brasil.

4.1 Breves considerações sobre o violoncelo na música popular brasileira

Esses apontamentos têm como objetivo traçar uma breve trajetória nacional do entendimento técnico do instrumento, tanto do ponto de vista da metodologia tradicional europeia¹⁹ – intrinsecamente relacionada ao processo colonizador e migratório, principalmente com a vinda da coroa portuguesa ao Brasil - quanto à metodologia adotada nos dias de hoje, ao abordar técnicas específicas para a interpretação da música popular.

O Rio de Janeiro destacou-se como o grande polo de ensino do instrumento no início do século XX, pois, além de abrigar as maiores instituições de ensino e performance de música do país, também recebia regularmente artistas vindos de outros países, o que contribuía para o fortalecimento do meio musical. Os trabalhos de Babini, no nordeste do país, e Corazza, em São Paulo, foram referência nesta época, contribuindo para a construção de uma classe de violoncelo no Brasil. Ao longo do século XX, o país produziu performers de alto nível, inclusive com reconhecimento internacional, além de importantes pedagogos, como Iberê Gomes Grosso, Tomaso Babini, Calixto Corazza, Aldo Parisot, Márcio Carneiro, Antonio Meneses, Alceu Reis, Watson Clis, Cláudio Jaffé, dentre outros. Não obstante este processo, há pouquíssimos registros sobre a técnica do violoncelo da maneira como é aplicada no Brasil, destacando-se o fato de que quase a totalidade do que se encontra descrito é

¹⁹ Como “metodologia tradicional europeia” entende-se o fato de que, em suma, o violoncelo faz parte da família dos instrumentos de cordas, sendo resultante de uma série de transformações a partir de instrumentos originários do oriente – inclusive possuindo ligações com os ancestrais da rabeca, lira ou viola da gamba -, que nos países europeus – sobretudo na Itália - foi ganhando novas proporções de construção, onde por volta dos séculos XVI e XVII foi estabelecido nos moldes já muito semelhantes ao violoncelo moderno. Esse breve panorama histórico tem ligação direta na forma como a técnica do instrumento foi sendo estabelecida – tanto cronológica, quanto simultaneamente – em diversas regiões, o que hoje entende-se como escola italiana, francesa, alemã, inglesas, russa, etc.

extremamente recente, como os trabalhos de Presgrave (2009), (2008), Pilger (2013), (2015), Suetholz (2011), Nable e Presgrave (2014), por exemplo. (ROHR, 2017, p. 81)

O trabalho realizado pela pesquisadora Raquel Rohr (2017) em sua tese *“O violoncelo de Jaques Morelenbaum: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira”* traça muito bem a trajetória do violoncelo em território nacional a partir de músicos fundamentais para o fomento pedagógico e interpretativo do instrumento no país. Contextualiza assim, a relação existente entre o desenvolvimento da técnica tradicional do violoncelo no Brasil junto à necessidade de expansão das ferramentas idiomáticas²⁰, para a inserção do instrumento na linguagem da música popular brasileira.

Como tratado anteriormente neste trabalho, à busca por uma identidade nacional foi tema de amplo debate entre artistas de diversas vertentes e momentos históricos. Isso fez com que compositores estivessem cada vez mais interessados em estabelecer relações diretas ou indiretas entre suas composições e os elementos da cultura popular brasileira.

Nesse processo de inter-relações, os compositores identificaram a necessidade de expandir não só as ferramentas de notação musical, mas também a forma de abordagem e emprego da sonoridade dos instrumentos utilizados em uma obra. No entanto, essa expansão de ferramentas idiomáticas não foi um processo necessariamente “organizado” do ponto de vista documental, mais especificamente notacional.

Isso fez com que, no desenvolvimento de novas técnicas e linguagens, fossem surgindo uma série de terminologias, expressões e idiomatismos, que foram sendo difundidos tanto por meio da grafia - apresentando um respaldo documental - quanto por meio da cultura oral. Essa dinâmica resultou em uma série de expressões ou técnicas muito parecidas - e às vezes sinônimas – que podem apresentar definições muito similares.

Essas eventuais “confusões” são cabíveis de contextualizações e vão sendo mais bem utilizadas com o passar do tempo, com o auxílio principalmente de pesquisas musicológicas ou étnico-musicais. Na prática instrumental popular, no entanto, o idiomatismo vem sendo fomentado e desenvolvido de acordo com a necessidade no contexto da obra e do intérprete.

Percebemos que, mesmo em contextos de música popular que já foram mais estudados e sistematizados, o violoncelo ainda ocupa um espaço de transição no

²⁰ “A palavra “idiomático” vem do grego (*idiomatikós*), que significa “particular”, especial. [...] O idiomatismo de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições, portanto, ele evolui constantemente.” (PILGER, 2013, p. 169)

tocante à descrição e consolidação de técnicas e práticas de performance dentro de uma linguagem específica da música popular, como o jazz ou a música popular brasileira. (ROHR, 2017, p. 86)

A transição técnica-instrumental apontada por Raquel Rohr encontra reflexos diretos com as intenções analíticas deste trabalho, ao destacar que “há uma escassez de bibliografia sobre o uso do instrumento [violoncelo] na música popular, fato que se acentua se levarmos em conta o contexto da música popular brasileira” (2017, p.87). A autora também aponta para o fato de que no Brasil praticamente não se encontra um material sistematizado sobre ensino popular do violoncelo. Nesse sentido, a literatura do violino encontra-se a frente ao tratarmos da família das cordas friccionadas.

É a partir desse estado atual da prática violoncelística – onde não há uma limitante que estabeleça ou diferencie a prática erudita da prática popular, e sim uma inter-relação – que os apontamentos técnicos e musicais serão abordados.

4.2 O violino e a rabeca enquanto referências técnicas e idiomáticas

É interessante notar que houve um tempo em que se fez necessário criar metodologias específicas de prática e ensino do violoncelo para atender às demandas que a técnica do violino, rabeca ou viola da gamba não supriam. Entretanto, para o desenvolvimento ou sistematização da técnica violoncelística popular faz-se necessária uma reaproximação com o material, hoje em dia disponível, sobre as técnicas do violino popular ou dos registros da tradição oral existente entre os rabequeiros do sertão.

Os especialistas consideram provável que a rabeca, sendo um instrumento popular na Península Ibérica na época do descobrimento do Brasil, tenha chegado ao país já nos primórdios da colonização portuguesa. E desde então tenha se tornado uma presença marcante na zona da mata do Norte de Pernambuco, que abrange os municípios da faixa territorial desde o litoral até o agreste do Estado, entre a cidade de Recife e a divisa com a Paraíba. O cultivo da cana-de-açúcar, que compartilha o território, abrange dezenas de grupos de maracatu rural, de pastoril (cantos e louvações que antecedem a missa da meia-noite de Natal, representando a visita dos três reis magos ao estábulo de Belém), de coco (dança popular nordestina, de origem alagoana e em compasso binário) e de diversos outros folguedos. Não se pode precisar quantos rabequeiros estão em atividade nessa região. Provavelmente não ultrapassam duas dezenas, e se encontram espalhados por municípios como Ferreiros, Itambé, Goiana, Condado e Aliança; em geral, são homens mais velhos, quase sempre analfabetos, que trabalham na roça ou na lavoura da cana-de-açúcar. (FARIAS, 2013, p. 2)

Este trecho do artigo “*A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina*” (2013) de Priscila Araújo Farias, colabora para a compreensão do

rabequeiro nordestino, referencial de grande importância para os compositores do Movimento Armorial – sendo Guerra-Peixe um dos grandes colaboradores do movimento, com o qual Clóvis Pereira trabalhou diretamente.

Além do mais, a autora apresenta apontamentos sobre as semelhanças e diferenças entre a construção do violino e a rabeca, incluindo as diferenças de denominações para peças que exercem mesma função, destaca também a diferença de afinação das rabecas de acordo com o rabequeiro de cada região, porém com a relação intervalar muito semelhantes.

A técnica da rabeca explora suas características peculiares quanto à relação corporal do músico e seu instrumento, em que se nota 1) o modo de segurar a rabeca sem o uso do acessório da queixeira e 2) o modo de segurar o arco. A rabeca é colocada de encontro ao ombro esquerdo ou de encontro ao peito, também do lado esquerdo. A “voluta” permanece inclinada, apontada para o chão. É diferente da colocação do violino, que busca sustentar o instrumento através do encaixe entre o pescoço e o ombro esquerdo, deixando a mão esquerda livre. Na rabeca, esta mesma mão tem a função de sustentar o instrumento, o que acabará limitando as suas possibilidades virtuosísticas [...] (FARIAS, 2013, p.4)

Ainda sobre as características intrínsecas à rabeca a autora comenta sobre a pouquíssima utilização de *vibrato*, *pizzicato* ou *harmônicos*. “Herz declarou que a rabeca exerceu uma influência grande na sua maneira de tocar. Ele pesquisou o instrumento e tentou imitá-lo principalmente no aspecto da ornamentação e o fato de não vibrar” (FILLAT, 2018, p.92). Enfatiza-se, sobretudo, o papel do timbre, onde “quanto mais próximo o arco estiver do cavalete, mais penetrante; e é nisso similar ao violino. Do mesmo modo, estando mais próximo do espelho, o timbre será bem mais suave, quase aflautado.” (FARIAS, 2013, p.5)

Por fim, a autora conclui que – e essa conclusão tem relação direta com a análise que será apresentada neste trabalho – “o compositor não se ateve às limitações técnicas dos instrumentos folclóricos para reconstruir o universo sonoro nordestino, mas o cunhou com ampla gama de recursos técnicos dos instrumentos eruditos” (FARIAS, 2013, p. 23).

Mas ao tirarmos o foco do texto musical e nos voltarmos à prática interpretativa, notamos alguns apontamentos muito interessantes em “*O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik*” de Mathilde Tania Fillat (2018). A autora propõe aqui uma análise comparativa entre dois grandes nomes do violino popular brasileiro, que além de intérpretes dedicam-se também em criar metodologias, com o propósito de elucidar fundamentos técnicos específicos da música popular.

A particularidade da acentuação da síncopa brasileira se encontra na prática de Ricardo Herz e Nicolas Krassik, que buscam interpretar da maneira mais fiel possível à linguagem brasileira. Para isso, tiveram que recorrer a recursos técnicos específicos, principalmente nos golpes de arco. (FILLAT, 2018, p. 65)

É de suma importância notar que durante o processo de aprendizado das particularidades de *suingue* e *rítmica* brasileira, ambos os violinistas tiveram como principal ferramenta de estudo a escuta consciente, onde a partir do material sonoro detectado, havia uma etapa seguinte que consistia na tentativa de reprodução técnico-musical no violino, por mais que as referências viessem de instrumentos completamente distintos.

Ainda com Herz, para tocar violino na música popular brasileira, ele aconselha no seu método ouvir e imitar os recursos usados pelos diferentes *rabequeiros* e compilá-los para ter mais vocabulário. Isso nos situa num processo de continuidade dentro da música popular brasileira, incorporando uma linguagem e um *sotaque* independentemente do instrumento. (FILLAT, 2018, p. 99)

Tanto Herz quanto Krassik fazem questão de ressaltar aspectos muito íntimos à *rítmica* brasileira, de modo que podemos entender tanto suas concepções teóricas, quanto a forma de execução das mesmas, notórias em diversos materiais artísticos disponíveis em meios físicos ou digitais, sendo estes em parcerias com inúmeros artistas de destaque nacional e internacional, seja no meio musical erudito ou popular.

Ricardo Herz inicia seu método falando em primeiro lugar do *suingue* e *balanço* da música popular brasileira. O violinista destaca que o *suingue* na música brasileira não possui subdivisão igual e regular, o que Ricardo chama de subdivisão matemática, mas possui outra métrica, ao contrário da música ocidental erudita, onde se pensa a divisão do tempo em subdivisões iguais. Para dar a imagem dessa métrica, Ricardo usa uma analogia criada pelo baixista brasileiro Thiago do Espírito Santo que é a imagem de um “ovo na ladeira”. Ao contrário de uma bola redonda que desce a ladeira regularmente, o ovo com seu formato vai descendo com uma certa irregularidade. (FILLAT, 2018, p. 66)

Fillat²¹ (2018) aponta - assim como Farias (2013) e Rohr (2017) - para as confusões em relação à terminologia de golpes de arco. Para exemplificar, a autora apresenta uma série de nomes que referenciam essas denominações, entre eles: Salles (2004), Dourado (2009), Isidoro (2014), Silva (2005), Galamian (1993), Flesh, Auer, entre outros. A partir das definições desses autores notou-se que prevalecem nas técnicas de Krassik e Herz golpes de

²¹ Recomenda-se a leitura completa do item 3.2.1 *Terminologia dos golpes de arco* de Fillat (2018, p.72) para melhor entendimento dos conceitos e variações acerca dos golpes de arco.

arco que partem do princípio daquilo que se entende mais comumente como: *détaché*²², *martelé*²³ e *spicatto*²⁴.

Destaca-se inicialmente três tipos de golpes que Ricardo Herz denomina como o “som na corda”, “o acento” e o “sem som” que correspondem respectivamente ao *détaché*, ao *détaché* acentuado e as “notas fantasmas”. Os tipos de golpes são organizados hierarquicamente em três categorias diferentes: com acentuação, sem acentuação e sem som. Nas suas práticas, Herz e Krassik usam um amplo leque de golpes de arco, porém esses três tipos de golpes aparecem como elemento primordial na aprendizagem do violino popular brasileiro e se encontra na prática de cada violinista. (FILLAT, 2018, p. 75)

Pode vir a ser muito útil ao intérprete da *Suite Macambira* - no contexto da análise que será apresentada logo adiante – ter certo entendimento dos princípios técnicos propostos por Herz e Krassik. Ao tratar da técnica da música popular, as variações dentro dos conceitos de notas separadas, curtas, “fantasmas” ou “sem-som”²⁵, horizontais, verticais, acentuadas, atenuadas, entre outras, podem vir a conter divergências em princípios da realização ligada à tradição europeia. São questões principalmente ligadas à velocidade de arco e ao ponto de contato, de influências não só de sonoridades ligadas à cultura popular brasileira mas também a outras referências como o *jazz*.

É muito interessante para o desenvolvimento deste trabalho que seja destacado um apontamento da autora sobre a relação dos dois violinistas com os instrumentos de percussão: “Os dois violinistas tiveram um processo similar de adaptação das rítmicas brasileiras ao arco. Primeiro, trata-se de transcrever as claves dos instrumentos de percussão, elaborar uma resultante rítmica e incorporar no arco com acentos e notas sem som” (FILLAT, 2018, p. 86)

A compreensão mais detalhada da estrutura de claves percussivas e estruturas dos ritmos brasileiros são de suma importância para o processo de construção interpretativa. Esse estudo que além de teórico envolve muita prática ao instrumento, tem como objetivo a

²² De maneira geral, definido como articulações de separação entre uma nota e outra, com pressão e velocidade continua, predominantemente entre o ponto de equilíbrio e a ponta do arco.

²³ Golpes ou separação de arcos que resultam em uma maior acentuação no início das notas.

²⁴ Comumente tem a intenção de propor notas de sonoridades mais curtas, resultante da saída do arco da corda.

²⁵ Fillat (2018, p. 81), além de apresentar definições desses termos de maneira mais detalhada, destaca: “a nota sem som no jazz é usada nos estudos no contratempo, na segunda colcheia, para dar um suíngue à semínima no tempo. Nicolas Krassik e Ricardo Herz usam esse mesmo princípio, exceto que o usam como recurso para executar o contratempo, a nota sem som se situa no tempo, na primeira semicolcheia e o acento se situa na segunda semicolcheia, no contratempo.”

aproximação do intérprete com seu público, principalmente ao tratar-se de instrumentos pouco convencionais à tradição popular, como o violino e o violoncelo, por exemplo.

Em suma, ao tratarmos de aspectos técnicos do violoncelo a ideia é que exista um entendimento prévio de que este tópico não será abordado de maneira restritiva a uma prática específica. Pode estar, ora sob um ponto de vista técnico da tradição europeia, ora tendo como referência a técnica do violino ou da rabeca, ora fazendo referência a técnicas estabelecidas no *jazz*, e por fim àquelas ligadas diretamente a conceitos de sonoridade propostas por compositores do *Movimento Armorial*.

5 SUITE MACAMBIRA

Neste estudo sobre a *Suite Macambira* realizou-se uma observação mais cuidadosa e analítica do texto musical escrito por Clóvis Pereira para sua melhor compreensão e interpretação, além de buscar apontar as diferenças notacionais – e as possíveis razões para tal – realizadas pelo violoncelista Antônio Meneses, ao qual a obra é dedicada.

A análise foi realizada a partir do acesso a duas versões da partitura, tanto a edição do próprio compositor (publicada em 2005) quanto a versão utilizada por Antônio Meneses²⁶ na gravação do álbum *Suites Brasileiras* (lançado em 2009).

Tais diferenças foram percebidas através do exercício de escuta da gravação publicada em 2009 acompanhada da partitura editada pelo próprio compositor. Ao serem notados pequenos trechos de divergência entre esses materiais, o pesquisador contatou via e-mail o compositor Clóvis Pereira, que em resposta afirmou acreditar “que o Antônio Meneses não haja realizado modificações “fundamentais” à minha Suite²⁷”.

O violoncelista Antônio Meneses também foi contatado (via Facebook²⁸) e questionado sobre as diferenças percebidas. O mesmo respondeu de maneira muito prestativa afirmando que “[...] as diferenças são correções minhas que o maestro Clóvis talvez não tenha incluído na versão que ele lhe mandou” e prontificou-se a enviar uma edição da partitura em que constavam as alterações realizadas por ele, o que foi feito de imediato via e-mail.

O acesso a esses materiais foi de grande importância a esta pesquisa para que os apontamentos sobre tais diferenças pudessem ser feitos com base nas análises dos textos musicais fornecidos. Sendo assim, serão apresentados aqui trechos dessas partituras que possam contribuir para o entendimento das reflexões propostas, reflexões estas que buscam compreender e embasar os motivos das alterações realizadas, resultantes da coleta de dados com apontamentos que pretendem contribuir para um melhor entendimento da estruturação da obra.

²⁶ Partitura recebida via e-mail no dia 8 de abril de 2020.

²⁷ Resposta via E-mail enviado ao pesquisador em 22 de fevereiro de 2020.

²⁸ Resposta via Facebook respondida ao pesquisador em 8 de abril de 2020.

5.1 Prelúdio²⁹

Aos moldes das suítes barrocas, em geral constituídas de um conjunto de danças precedidas de um prelúdio, que de certa forma ambienta a trajetória musical que será percorrida durante a obra, a *Suite Macambira* apresenta-se em seus primeiros compassos na armadura da tonalidade de *Sol maior*, porém com a recorrência da nota *Fá natural*, remetendo a uma sonoridade no modo *mixolídio*.

Sendo as suítes para violoncelo solo de J. S. Bach um grande marco histórico no repertório do violoncelo, vale a pena frisar desde já a similaridade não só na tonalidade escolhida por Clóvis Pereira para iniciar a *Suite Macambira* – a mesma em que Bach inicia a *Suite No.1 em Sol Maior BWV1007* – mas também o intertexto presente na disposição em que as primeiras notas aparecem, conforme ilustrado na Figura 1 e Figura 2.

Figura 1 - início do *Prelúdio* da *Suite No.1 em Sol Maior - BWV1007*



Fonte: <https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA5278/>

Figura 2 – início da *Suite Macambira* de Clóvis Pereira (*Prelúdio*)



Fonte: Edição do compositor (2005)

²⁹ Em programas de concerto (consultar Figura 39) ou em encartes de gravações o título desse movimento pode ser apresentado também como *Overture*.

A disposição escolhida para apresentar a tríade que caracteriza o acorde de *Sol maior* tem relação não apenas com a idiomática do violoncelo em relação à ressonância do instrumento, resultante da utilização das cordas soltas *Sol* e *Lá*, onde a corda *Sol* de certa forma passa a atuar como um pedal harmônico para as demais notas que compõem a melodia, realçando polifonias embutidas em linearidades presentes durante toda a obra, valorizando assim os potenciais harmônicos do instrumento.

Recomenda-se ao intérprete que durante o estudo faça a pesquisa de quais golpes de arco adequam-se melhor para as sequências de colcheias presentes nesse movimento. Nesse sentido, o conhecimento das técnicas difundidas por Herz, Krassik e Morelenbaum, pode vir a ser muito úteis para a construção interpretativa, como apresentado em Farias (2013) e Rohr (2017).

5.1.1 Observações analíticas e estruturais

Estruturalmente é possível reconhecer três seções principais no *Prelúdio*, caracterizando o tradicional *A-B-A'*, onde percebemos em *A* duas transposições do material temático principal (além da tonalidade de início), uma para a tonalidade de *Sib maior* (Figura 3) e outra para a tonalidade de *Láb maior*, de maneira a sugerir que “*se um compositor nos reapresenta uma melodia em uma nova tonalidade, quando nós esperávamos que ela aparecesse na tonalidade da tônica, o compositor espera que nós [ouvintes] fiquemos surpreendidos*” (KOSTKA e PAYNE, 2012, p. 280, tradução de Jamary Oliveira³⁰).

Figura 3 - Modulação de Nota Comum para *Sib maior*, compasso 20 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

³⁰ Re-edição de Hugo L. Ribeiro.

No compasso 20 é constatada uma modulação direta³¹ para *Sib maior* que faz uso da nota *Ré* como nota comum³² entre as tonalidades de *Sol maior* e *Sib maior*. Vale notar que *Sib maior* é a tonalidade relativa da tonalidade homônima *Sol menor*.

A modulação que ocorre no compasso 47 (Figura 4) é para a região da sexta napolitana *Láb maior*, a qual é entendida no contexto harmônico da peça como a região da sexta napolitana da tonalidade homônima *Sol menor*. A tonalidade de *Láb maior* é preparada desde o compasso 44 por um acorde de *Eb7* desempenhando função de dominante.

Figura 4 - Modulação para região de sexta napolitana *Láb maior*, compasso 47 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

É interessante salientar que o *Prelúdio* é o movimento da *suite* com maior número de alterações realizadas pelo violoncelista Antônio Meneses em relação à versão editada em 2005, sendo assim, optou-se por apontar essas alterações em relação às seções da obra em que aparecem. Em sua maioria, as alterações da *seção A* ocorrem com o propósito de favorecer a ideia original do compositor, porém de uma forma mais idiomática³³ dentro dos padrões escolásticos mais recorrentes na didática do violoncelo.

³¹ Kostka e Payne (2012, p.283, tradução de Jarmy Oliveira) mencionam que a modulação direta também é conhecida como modulação de frase, pois ocorre mais frequentemente entre frases - como é o caso nesse trecho do Prelúdio da *Suite Macambira*. Os autores também (KOSTKA e PAYNE, 2012, p.283, tradução de Jarmy Oliveira) mencionam que “muitas modulações de frase poderiam ser analisadas como modulações por acorde comum ou nota comum, ou ambas”. Na *Suite Macambira*, a nota *Ré* (que aparece como última nota do arpejo de *G*, movimentando-se por salto de quinta justa descendente para a nota *Sol*) salta para *Sib* no momento da modulação, desempenhando o papel de nota comum entre as tonalidades.

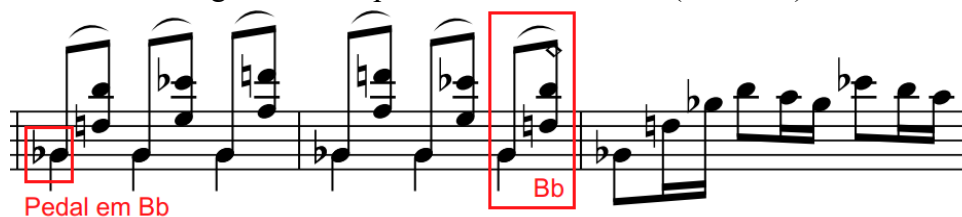
³² Sobre a modulação por nota comum, Stefan Kostka e Dorothy Payne trazem a seguinte definição em seu livro *Harmonia Tonal – com uma Introdução à Música do Século XX*: “Em algumas modulações a articulação entre duas tonalidades não é um acorde comum, mas uma nota comum. Diferente da modulação por acorde comum, onde a progressão geralmente torna a modulação suave e não dramática, a modulação por nota comum é geralmente anunciada claramente para o ouvinte pelo isolamento da nota comum.” (KOSTKA e PAYNE, 2012, p. 278, tradução de Jarmy Oliveira).

³³ “Quando as peculiaridades de um meio de expressão podem fazer surgir uma maneira particular de apresentar o seu vocabulário, a sua linguagem, elas se caracterizam como idiomatismo.” (ESCUDEIRO, 2012, p.2)

Na Figura 5 e Figura 6 notamos que, apesar da diferença notacional ocorrer apenas no último tempo do compasso 23, é importante ter-se em mente o contexto iniciado a partir do compasso 22, onde a partir de um pedal em *Sib* desenvolve-se um motivo melódico³⁴ em uma sucessão de intervalos de sextas maiores em alternância com sextas menores (muito recorrentes no repertório violoncelístico). Esse desenho melódico sugere uma condução ao compasso 24, apresentado na região de *Sib maior*.

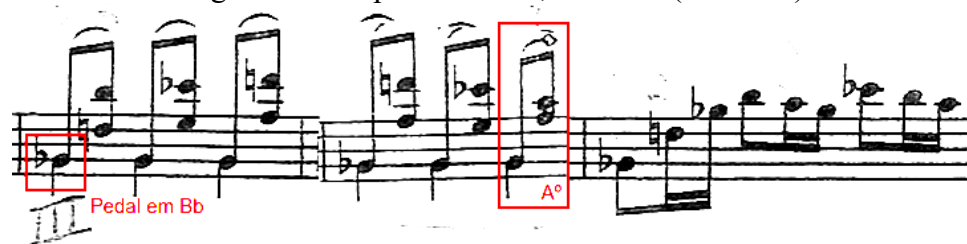
A decisão de Antônio Meneses em transformar um acorde originalmente escrito em uma antecipação do repouso sugerido por Clóvis Pereira em *SibM*, pode ser explicada pelo fato de os intervalos de terças maiores ou menores (nesse caso terça menor) serem amplamente exploradas dentro do idiomatismo do violoncelo, além do que, no mesmo contexto (partindo do compasso 22) termos como resultado o acréscimo de uma tensão harmônica muito bem vinda ao direcionamento da frase, onde a ocorrência da tríade *A°* passa a exercer uma função dominante sobre o acorde de *SibM* que o segue no compasso 24, resultando em um momento de breve resolução no acorde de *SibM*.

Figura 5 - compassos 23-24, versão 1 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

Figura 6 - compassos 23-24, versão 2 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Antônio Meneses (2009)

³⁴ Em consonância aos apontamentos feitos por Fillat atrelado à dificuldade técnica dos trechos envolvendo cordas duplas no *Prelúdio*, recomenda-se ao intérprete o estudo evitando *vibratos* e *glissando*. “Nos dois métodos, eles ensinam a estudar sem *vibrato*. Nas suas interpretações, preferem recorrer a um som mais reto, sem vibrar. Comumente, os artistas afirmam que quando se trata de executar uma música de gêneros populares como o samba ou o baião, o *vibrato* não combina com a estética da linguagem musical. Em oposição ao tango, por exemplo, onde o *vibrato* e o *glissando* integram a linguagem musical do gênero.” (2018, p.92)

No compasso 37 temos uma pequena alteração também de caráter idiomático. Dessa vez pode-se observar que na versão de Clóvis Pereira (Figura 7) o compasso 37 apresenta um material melódico em *Fá7* com a presença de uma suspensão em *Sib* resolvida logo em seguida na nota *Lá* (indicada pela seta), e também uma antecipação da nota *Ré* que cumpre o papel de terça maior do acorde de *Sib7* presente logo em seguida no compasso 38. Essa movimentação de vozes resulta em um intervalo de quarta justa na última colcheia do compasso 37, e apesar de o intervalo de quarta justa também fazer parte das possibilidades idiomáticas do violoncelo, não costuma ser tão recorrente quanto as terças e sextas. Assim acredita-se justificar a presença do intervalo de sexta maior (Figura 8) sugerida por Antônio Meneses.

Figura 7 - compassos 37-38, versão 1 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

Figura 8 - compassos 37-38, versão 2 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Antônio Meneses (2009)

Em relação às divergências do compasso 46 (Figura 9 e Figura 10) a explicação é a possibilidade de ter ocorrido um simples erro de grafia durante a edição do compositor Clóvis Pereira em 2005, pois conforme salientado por Antônio Meneses em sua versão, a função dominante preparada desde o compasso 45 deve ser mantida durante o compasso 46 para que no compasso 47 o acorde de *Mib7* encontre resolução na segunda transposição do material temático em *Láb maior*. No compasso 46, segundo Meneses, além da indicação pela permanência da alteração à lápis da nota *Ré* para *Réb*, há também a marcação de um dedilhado (utilizando o quarto dedo na execução da nota *Réb* na corda *Lá*) que sugere a

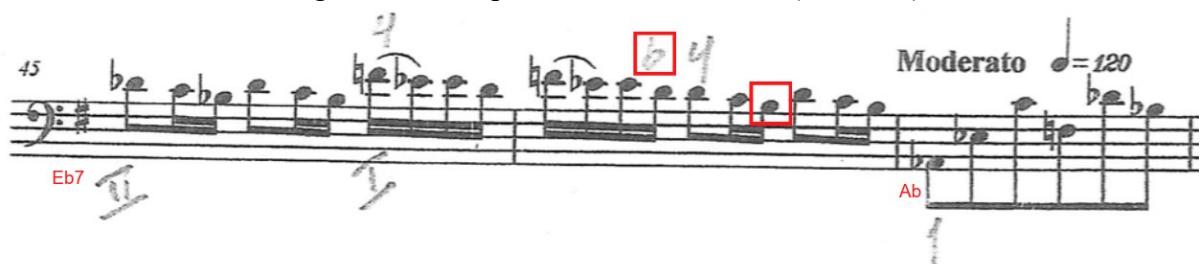
permanência da alteração da nota *Si* para *Sib*, de acordo com o contexto harmônico em questão.

Figura 9 - compassos 45-47, versão 1 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

Figura 10 - compassos 45-47, versão 2 (*Prelúdio*)



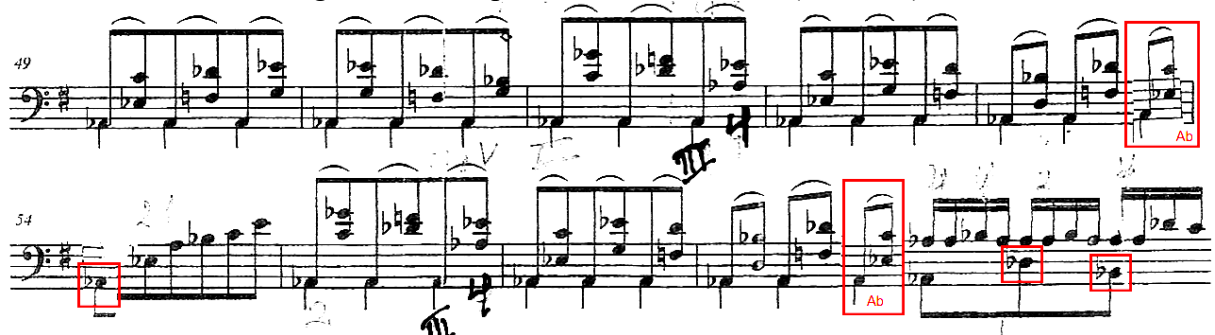
Fonte: Edição de Antônio Meneses (2009)

As próximas ilustrações (Figura 11 e Figura 12) servem para apontar dois momentos de divergências. O primeiro ocorre entre os compassos 53 e 54, onde Meneses optou por substituir a sétima de *Ab7M* pela quinta (*Mib*) do acorde na última colcheia do compasso 53. Na sequência, em vez de executar o intervalo de quinta justa (*Láb-Mib*) presente no compasso 54, optou por realocar a fundamental do acorde de *AbM* uma oitava abaixo, excluindo a quinta justa *Mib* - provavelmente com o intuito de sugerir um reinício do direcionamento melódico para o compasso 55, preparando o ouvinte para o pedal em *Láb* que será apresentado em seguida.

Figura 11 - compassos 53-58, versão 1 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

Figura 12 - compassos 53-58, versão 2 (*Prelúdio*)

Fonte: Edição de Antônio Meneses (2009)

A segunda sequência de alterações presentes nas Figura 11 e Figura 12 consta entre os compassos 57 e 58. Na última colcheia do compasso 57, Meneses optou novamente por substituir um intervalo de quarta justa por um intervalo de sexta maior, resultando na mesma sonoridade obtida no último tempo do compasso 53. A seguir, com o intuito de enriquecer a ocorrência polifônica estabelecida pelo pedal de *Láb* nos compassos 55 ao 57, acrescenta uma linha melódica em colcheias (*Réb* e *Sib*) que resulta em um contraponto com a voz superior em semicolcheias.

Seguindo para a *seção B*, com indicação de *meno mosso* e uma marcação de andamento mais tranquila, chega-se ao compasso 63, que irá explorar a região de *Láb maior* com alterações ocorrentes de quarto grau aumentado, como por exemplo no compasso 69 (Figura 13), caracterizando assim o que comumente denomina-se como *lídio-mixolídio* ou modo nordestino. Em seu artigo *Os Modos na Música Nordestina*, Vladimir Silva sintetiza o que hoje têm-se por definição como *modos nordestinos*:

As escalas heptatônicas encontradas no conjunto das melodias folclóricas são geralmente modelos do padrão maior-menor (clássico tonal) e modos derivados ou semelhantes àqueles da música grega e medieval. Todavia, ao falar da estrutura melódica e escalar dos desafios e emboladas, Béhague (1973) constata que além de encontrarmos melodias nos modos lídio e mixolídio é possível identificarmos um modo artificial (o grifo é nosso) formado por uma escala diatônica com o quarto grau elevado em um semitom ascendente e o sétimo grau abaixado em um semitom descendente. (SILVA, 2005, p. 7)

Figura 13 - compasso 69 – 70 (*Prelúdio*)

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

Apesar de a ocorrência dessas alterações não serem restritas à música brasileira (ou especificamente à música folclórica nordestina), é importante frisar que inúmeros pesquisadores da música brasileira continuamente debruçam-se sobre o que temos de herança dos *modos gregos*, tais como Souza (1966), Lacerda (1966), Béhague (1980), Lamas (1992), Guerra Peixe (1980), Brandão (1971), Andrade (1989) e Cascudo (1993), de acordo com a própria bibliografia citada por Vladimir Silva (2007).

Feita esta breve contextualização do plano de fundo modal que perpassa toda a *seção B*, é de suma importância apontar a maior diferença durante toda a obra entre as duas edições aqui abordadas. Trata-se de uma proposta feita por Antônio Meneses para substituição completa do que consta na edição de Clóvis Pereira entre os compassos 74 ao 79 (Figura 14).

Figura 14 - compassos 74-79 (*Prelúdio*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

A proposta de substituição (Figura 15) consiste em um material rítmico-melódico que insiste na permanência da região de *Láb maior*, de uma maneira a propor uma ideia de caráter improvisatório³⁵, antes de ser concretizada a modulação para a retomada do material temático inicial do *Prelúdio* na região harmônica principal.

³⁵ Encontrando reflexos dos apontamentos feitos por Fillat (2018, p. 92) sobre as variações de técnicas de arco de Herz e Krassik, e tendo em vista o caráter improvisatório do trecho, recomenda-se que o intérprete busque fazer uso de outros elementos técnicos “como a presença de um som “soprado” devido a um alívio da pressão do arco depois do acento, um tipo de *reverb* natural, o uso do *ponticello*” (FILLAT, 2018, p. 92)

Figura 15 - compassos 74 –84 (*Prelúdio*)

Ab Db/Ab Ab7 pp

78

82 Db Eb Ab

Fonte: Edição de Antônio Meneses (2009)

A transição para a chegada em *A'* é um marco importante para o *Prelúdio* do ponto de vista harmônico, mesmo não havendo nesse trecho nenhuma divergência entre as edições. Assim como consta na Figura 16, pode-se notar que desde o compasso 90 alterações sobre a ocorrência do acorde de *Ab7* passam a ser feitas, inicialmente por meio da alteração da terça do acorde (o que resulta em *Abm*). A presença da nota *Dó^b* pode ser considerada como uma antecipação enarmonizada de *Si natural*, que é a terça do acorde de *G* - o qual, alcançado no compasso 95, representa o retorno à tonalidade de *Sol maior* (preparada pelo trítone de *D7* no compasso 94).

Figura 16 - compassos 53-58 (*Prelúdio*)

90 Abm

Db IV > Ab I

trítone de D7

Em G: C IV D7/C V

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2005)

Por fim, em *A'* é retomado todo o material apresentado no início do prelúdio como uma grande recapitulação dos temas na região tonal-modal principal, com pequenas variações de notas de passagem e notas de acorde, explorando repetições que reforçam a retórica do texto musical.

5.2 O Canto do Cego

No segundo movimento da obra, intitulado *O Canto do Cego*, apresentado na região modal de *Lá Dórico*, de andamento calmo (grifados em azul) com motivos rítmicos e melódicos (grifados em amarelo e laranja) que são recorrentes durante todo o movimento, nota-se também o cuidado do compositor nas indicações de dinâmicas (grifadas em roxo). A análise harmônica apresentada abaixo dos compassos foi feita com o objetivo de identificar os padrões e ocorrências da condução harmônica em função do direcionamento melódico, para que durante a construção interpretativa da obra seja possível tomar decisões que deixem claro ao ouvinte as intenções de direcionamento de frases tomadas pelo intérprete.

Este movimento é estruturado em quatro subdivisões, indicadas pelo próprio compositor, apresentando características distintas em sua estrutura. Na primeira seção que vai do primeiro ao vigésimo (Figura 17) o padrão harmônico é repetido com variações no material melódico. Já na segunda seção (do compasso 21 ao compasso 33), o compositor passa para a região modal de *Dó* e *Fá Mixolídio*, apresentando materiais contrastantes. A terceira seção (do compasso 34 ao compasso 51) é marcada pela retomada do *Lá Dórico*, caracterizada pela presença de um material temático que sugere uma cadência seguida de uma transição (com características cromáticas e oscilação entre *Lá Dórico* e *Eólio*) para o momento que o compositor denomina de *Solene*, trazendo assim na quarta seção (do compasso 52 até o final) a retomada dos motivos apresentados na primeira seção com a adição de uma pequena *coda*.

Figura 17 - compassos 1-20 (*O Canto do Cego*)

II
O canto do cego

Fonte: Clóvis Pereira (2006) com marcações feitas pelo pesquisador.

5.2.1 Diferenças notacionais

Em relação às diferenças notacionais entre as edições disponíveis, nesse movimento foi detectada apenas uma divergência, referente ao compasso 49 (Figura 18 e Figura 19), onde durante o trecho *Solene* - caracterizado por uma sequência de acordes em *pizzicatos* – podemos identificar que o segundo acorde foi alterado por Antônio Meneses. A nota do baixo do acorde é alterada de *Fá* para *Fá#*, tornando o acorde de *F* (na versão de Clóvis Pereira) em um acorde que pode ser interpretado como sendo um *D7 sem fundamental* ou um *F#°*.

Ressalta-se que tal alteração pode ser controversa, uma vez que é recorrente ao universo e conceito da música armorial a utilização de alterações de uma mesma nota em um mesmo compasso, situação menos comum à linguagem convencional da música erudita. Sendo assim, a edição de Clóvis Pereira pode conter essa diferença de maneira proposital.

Figura 18 - compassos 48-51, versão 1 (*O Canto do Cego*)



Figura X: compassos 48-51 – Edição de Clóvis Pereira (2006)

Figura 19 - compassos 48-51, versão 2 (*O Canto do Cego*)



Figura X: compassos 48-51 – Edição de Antônio Meneses (2009)

5.2.2 Sugestões interpretativas e referenciais

Com base nos aspectos analíticos apontados juntamente ao estudo da obra no violoncelo, propõem-se algumas sugestões interpretativas principais. Uma delas é a atenção que o intérprete deve ter ao trabalhar com as constantes repetições de um motivo melódico, mesmo que esse motivo apareça em registros de oitavas distintos, buscando alcançar nuances que tragam maior dramaticidade ao movimento. A maneira como as frases musicais foram grafadas é uma evidência que reforça essa ideia, pois apesar da repetição de motivos melódicos e rítmicos muito parecidos, há sempre algumas diferenças no modo de notação que remetem a uma “ornamentação” que enriquece as possibilidades do texto musical.

Além dos contrastes de dinâmicas que o compositor enfatiza durante o movimento, é importante que o intérprete esteja atento às indicações (“*Quase cadenza*”, “*Tranquilo*”, “*Solene*”) presentes na partitura, que podem colaborar ainda mais para a elaboração e direcionamento de frases, e estabelecer caracteres musicais que estejam conectados entre si em termos de timbres e agógica. Outro aspecto deixado pelo compositor foram os termos (“*accel...*”, “*Piú accel*”, “*cédez un peu...*”, “*poco ritard.*”, “*lento ma non tanto*”) e indicações de tempo - com grandes variações em relação aos batimentos por minuto de cada trecho-, que podem servir de ferramentas para o estabelecimento de proporções para o discurso musical.

Essa carga dramática tem como referência imagética o estereótipo dos cegos cantadores em praças e portas de igrejas, que com certa frequência manifestam suas angústias

e necessidades através de cantos improvisatórios. Outro referencial interessante é a afirmação de que “O rabequeiro é um músico autodidata, que aprende a tocar as músicas pela tradição oral e a improvisar “de ouvido”, sem frequentar nenhum curso regular de música. Muitas vezes ele mesmo vai cantar, além de tocar.” (FARIAS, 2013, p. 3)

Ter essa imagem em mente contribui para que o intérprete busque em seu estudo construir frases ou sentenças musicais, para que além do pulso rítmico claro consiga também ser alcançada essa atmosfera de “improviso”. Nesse sentido, Linemburg (2014) em seu artigo *Cegos Cantadores Rabequeiros do Sertão Nordestino*, após apresentar e discutir grandes personalidades como Sinfrônio Pedro Martins (Cego Sinfrônio), Aderaldo Ferreira de Araújo (Cego Aderaldo) e Pedro Pereira da Silva (Cego Oliveira), conclui que:

O cantador sertanejo, vagando pelo sertão, de um canto a outro, tirando sua sobrevivência do ofício de recitar versos, acompanhado de seu instrumento inseparável, seja a viola ou a rabeca, corresponde homologamente aos menestrelis e jograis medievais. Os cegos cantadores parecem ter uma relação, ou até mesmo predileção, pela rabeca, visto o grande registro desta associação tanto em Portugal como no Brasil. Amalgamando o cantar poético à mendicância, sua arte parece ter encontrado alicerce nos bordões monotônicos da rabeca, dando ao seu canto uma ancestralidade incomparável a proporcionada por outros instrumentos, mais calcados na harmonia do que no modalismo alicerçado nos *drone tones* (bordões) (LINEMBURG, 2014, p. 9)

O autor ainda enfatiza a importância de Mário de Andrade na pesquisa sobre a cultura brasileira, e destaca alguns itens disponíveis arquivo – que leva o nome de Mário de Andrade - do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), um deles trata-se de uma carta do compositor José Mozart de Araújo, onde o mesmo apresenta cantigas de cego coletada por ele no Ceará, frisando que a mesmas poderiam ser acompanhadas por violas ou rabecas, eis aqui uma as transcrições:

“Se eu pudesse trabaia
Eu não pedia a ninguém
Só pedia a Deus do céu
É um pae que paga bem
Cidadão me dê uma esmola
Tenha dó de quem não tem
Ó patrão me dê uma esmola
Se tive não negue não
Por São Francisco das Chaga
Mártir São Sebastião
Meu patrão me dê uma esmola
Pelo Apóstro São João
Deus lhe pague a sua esmola
Deus lhe bote num ando
Dos pés de Nossa Senhora
Dos pés de Nosso Senhor

Acompanhado dos anjo
Circulado de fulo”

(LINEMBURG, 2014, p.6)

Apesar de a interpretação dessas indicações variarem de um intérprete para o outro de acordo com a intertextualidade que permeia a relação do instrumentista com o texto musical, atentar-se a esses parâmetros de construção interpretativa pode colaborar para que surjam resultados musicais muito interessantes.

5.2.3 Exemplos práticos de construções interpretativas

Uma pista muito clara e recorrente deixada por compositores se faz presente também no texto musical de Clóvis Pereira, e tem relação com a apresentação e reexposição de uma ideia musical, onde a principal diferença entre ambas (apesar das pequenas nuances rítmicas) é a dinâmica, transmitindo uma sensação de eco ao que foi apresentado anteriormente. É o que ocorre entre os compassos 13 ao 20, como ilustra a Figura 20.

Figura 20 - compassos 13-20 (*O Canto do Cego*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

No exemplo acima, sugere-se que além de simplesmente interpretar as dinâmicas como intensidade sonoras distintas o violoncelista busque também utilizar de um outro recurso técnico capaz de alcançar timbres e cores distintas, simplesmente mudando o ponto de contato em que os *pizzicatos*³⁶ são tocados a cada frase, resultando em discurso mais interessante. Por exemplo, o intérprete pode escolher tocar os compassos 13 ao 16 em uma região entre o espelho e o cavalete, enquanto os compassos 17 ao 20 podem ser realizados

³⁶ Encontrando reflexos dos apontamentos feitos por Fillat (2018, p. 91) sobre a utilização do *pizzicato* por Herz e Krassik, aqui é um exemplo contundente da “técnica de *pizzicato* com polegar” de Krassik, com o intuito de obter um som com mais harmônicos e projeção, de maneira mais satisfatória e com menos esforço em relação a quando os *pizzicatos* são realizados com o dedo indicador.

mais sutilmente em uma região anterior ao fim do espelho, com o intuito de alcançar uma sonoridade mais “sussurrada”.

No próximo exemplo, o intérprete pode diferenciar frases muito semelhantes baseado nas sutis diferenças harmônicas existentes no direcionamento cadencial do trecho. Embora a predominância do movimento seja em *Lá Dórico*, nesse trecho específico há uma ênfase na região de *Dó maior* (o que remete à dualidade modal-tonal presente por toda a obra). Uma possibilidade interoretativa seria, portanto, valorizar o primeiro grau de *Dó maior* em segunda inversão (que pode ser interpretado como um acorde cadencial 6/4, remetendo portanto à função de dominante), em contraponto à ideia de repouso do final da segunda frase apresentada em posição fundamental. As setas presentes na Figura 21 têm o propósito de sugerir uma primeira frase mais movida e ansiosa enquanto na segunda há um direcionamento mais calmo, enfatizando a sensação de repouso.

Figura 21 - compassos 48-52, agógicas (*O Canto do Cego*)

SOLENE
pizz.

Am D/A F Am6 ou F#º/A C/G Am D/A G/F# Gsus7 C

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

A terceira e última sugestão diz respeito a materiais rítmicos e melódicos muito parecidos quando encarados estritamente do ponto de vista do texto musical. Ao compararmos o compasso 60 com o compasso 64 (Figura 22), vemos um mesmo material distinguido apenas pelas relações intervalares. Com o intuito de surpreender o ouvinte da previsibilidade, pode-se buscar a diferenciação desse trecho (que é recapitulação do que foi apresentado no início desse movimento) através do exagero na mudança de timbres - por exemplo, no compasso 64 ao invés do intérprete buscar a ideia de eco (como sugerido anteriormente), agora a diferença poderia apresentar-se na utilização de um som mais próximo ao cavalete, porém com pouco peso de arco resultando em uma sonoridade mais metálica (com o intuito de referenciar ao som característico da rabeca) quase *sul ponticello*.

Figura 22 - compassos 58-65 (*O Canto do Cego*)

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

5.3 Dansa³⁷

A *Dansa* é o terceiro movimento da obra e inicia de maneira bem contrastante em relação ao movimento anterior. De caráter *grazioso*, pode-se notar pela escrita do compositor (Figura 23) diferenças no pulso rítmico (grafado em azul) e na sugestão de articulações curtas do motivo mais recorrente na peça (grafado em amarelo).

A região modal do movimento é de *Sol Mixolídio*, semelhante ao segundo movimento a presença de variações de um mesmo material temático é recorrente, além de um padrão bem mais insistente na organização rítmica que norteia o direcionamento harmônico. Nota-se também alguns trechos de transições que conectam as ideias principais.

³⁷ Em programas de concerto (consultar Figura 39) ou em encartes de gravações o título desse movimento pode ser apresentado também como *Dança Característica*.

Figura 23 - compassos 1-9 (*Dansa*)

III
Dansa

♩ = 100
Grazioso

Sol Mixolídio

4

7

Transição

G7/D

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

O movimento apresenta-se em forma *rondo*, onde apesar de o compositor não ter grafado as subdivisões estruturais do movimento, as mesmas foram identificadas apresentando-se na forma *ABACBA*, além de uma breve *coda*.

Caracteriza-se por *A* o trecho entre o primeiro ao oitavo compasso, sendo na verdade uma frase de quatro compassos, que ao ser repetida propõe uma ideia de eco, reafirmando ao ouvinte o material rítmico-melódico que será desenvolvido durante o movimento.

A partir do nono compasso apresenta-se uma transição em semicolcheias que conduz a uma reapresentação do motivo principal no décimo segundo compasso, para que a partir disso seja introduzido o segundo motivo predominante no movimento, denominado de *B* (Figura 24), onde as semicolcheias são utilizadas de maneira a conduzir o ouvinte através de escalas e arpejos em um contexto mais melódico, o que contrasta com a primeira seção onde o resultado sonoro é predominantemente rítmico.

Figura 24 - compassos 16-22 (*Dansa*)

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

Entre os compassos 22 e 23 (Figura 25) nota-se a utilização de um recurso recorrente na obra toda que é a presença de uma nota pedal na região média do violoncelo (nesse caso o *Fá# 2*) que sustenta o desenvolvimento de um material melódico em região mais aguda. Esse recurso composicional é de grande importância, pois é uma maneira de fazer com que um instrumento de característica predominantemente melódica possa apresentar uma polifonia implícita duas ou mais vozes.

Figura 25 - compassos 22-23 (*Dansa*)

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

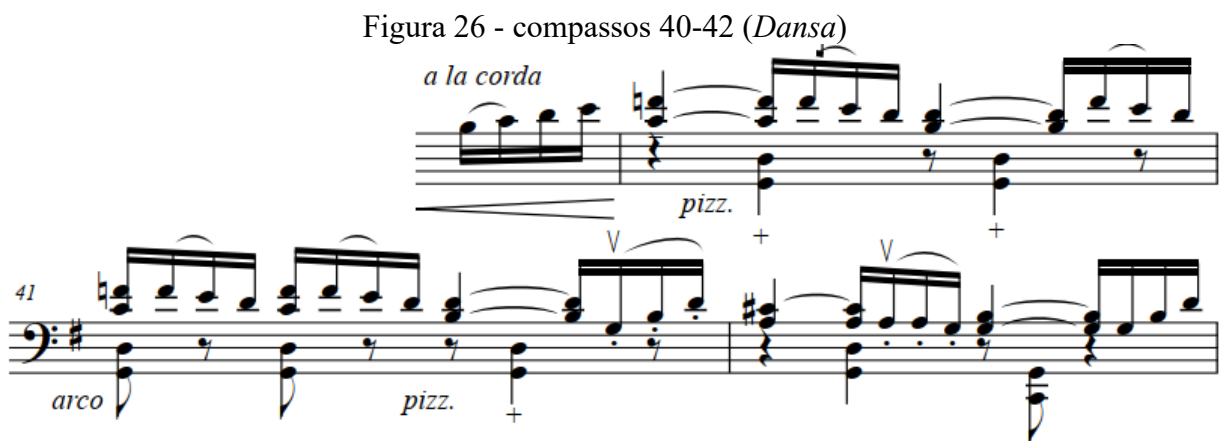
Nota-se semelhança desse trecho com a análise dos compassos 23-25 do primeiro movimento do “*Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*” de Guerra-Peixe, onde Farias (2013) ressalta a relação entre nota pedal – geralmente com corda solta – intercalada com notas presas na corda ao lado. Esse recurso deve-se ao fato de que “o cavalete [da rabeca] é totalmente plano, o que deixa todas as cordas na mesma altura em relação ao “coipo” do instrumento” (FARIAS, 2013, p.4). Esse princípio é referenciado na *Suite Macambira*, porém, a nota pedal não é realizada utilizando a corda solta ao lado, mas sim uma recriação do efeito com corda presa.

A partir do compasso 27 denomina-se de *A'* uma pequena variação do tema principal que no compasso 31 irá culminar na reapresentação de *A* de maneira idêntica ao início do movimento. Isso ocorre para que no compasso 39 o material mais contrastante do movimento apareça, o que será chamado de *C*.

Esse contraste é marcado por duas características principais: a primeira delas é a indicação *a la corda* reforçada por um sinal de *tenuto* nas vozes superiores, o que sugere um contraste de articulação ao que vinha acontecendo até o momento, que era a predominância de notas muito articuladas e enfatizadas com pontos de diminuição (Figura 26). Obtêm-se com esse recurso composicional um direcionamento de frase mais linear.

Esse fenômeno encontra ressonância com a análise feita por Farias (2013) dos compassos 93-95 do terceiro movimento do “*Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*” de Guerra-Peixe, as cordas dobradas nas vozes superiores (embora aqui nem sempre em intervalos de terças) parecem sugerir uma referência à sonoridade dos pífanos, comuns à música armorial.

A segunda característica principal do trecho *C* é um pequeno *ostinato* (que mantém ao ouvinte a sensação de pulsação rítmica) em pizzicatos de mão esquerda, resultando em um trecho musical rico em polifonias que se estende até o compasso 44.



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

A partir do compasso 46 o compositor opta por reapresentar e desenvolver materiais que já haviam sido apresentados. É o caso do trecho *B* seguido de uma transição novamente marcada pela nota pedal em *Fá#* que alcançará no compasso 53 a retomada de *A'* e consequentemente última apresentação de *A*, para que no compasso 65 uma pequena *coda*

surja marcando o fim do movimento de maneira sutil, enfatizado pela indicação de *calmo* nos acordes finais em *pizzicatos*.

5.3.1 Observações e sugestões interpretativas³⁸

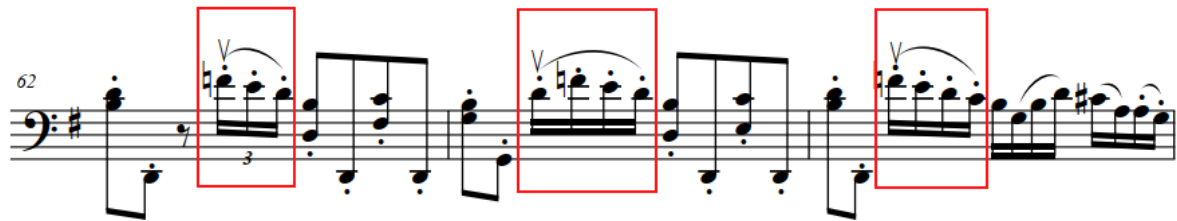
A partir do estudo desse movimento ao violoncelo é válido ressaltar alguns aspectos e particularidades da *Dansa*, aqui apresentados com três enfoques: tempo (pulso), articulações (arcadas) e dinâmicas.

Em relação à pulsação rítmica podem-se tomar como base duas indicações do compositor, sendo elas: a marcação da semínima a 100bpm (batidas por minuto) e também a indicação de *grazioso*. Ambas trabalham de maneira conjunta, porém não de maneira limitante, ou seja, o fato de graciosidade ser um aspecto subjetivo faz com que a pulsação relacionada a esse termo também seja. Um exemplo claro sobre este ponto é termos como base a gravação feita por Antônio Meneses, pois ao checar o pulso rítmico adotado por ele identifica-se algo por volta de 85bpm, ainda assim a sensação de *grazioso* foi mantida, e contraste em relação aos movimentos anteriores da obra continuam fortes.

Isso ocorre, pois para alcançar a graciosidade solicitada outro requisito muito importante é o domínio das técnicas de articulação, indicadas pelo compositor através dos pontos de diminuição. Além disso, há também a sugestão de que sequências de notas articuladas sejam realizadas em uma mesma direção de arco (conforme no exemplo da Figura 27), exigindo um domínio técnico do intérprete ainda maior.

Nota-se semelhança desse trecho com a análise feita por Farias (2013) dos compassos 18-21 do primeiro movimento do “*Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*” de Guerra-Peixe, onde além do “ritmo incisivo e marcante que sugere o ritmo da dança do coco” (FARIAS, 2013, p.7) notamos um motivo rítmico de anacruse – em tercinas de semicolcheia em uma mesma arcada - muito semelhante à *Dansa* de Clóvis Pereira.

³⁸ Nesse movimento da obra não foi identificado nenhuma divergência notacional entre as edições adotadas para este trabalho.

Figura 27 - compassos 62-64 (*Dansa*)

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

Entretanto, tendo como premissa a graciosidade para a construção interpretativa do movimento, é importante frisar que: a escolha de um pulso rítmico pode influenciar diretamente nos golpes de arco, pois a realização técnica de uma sequência de notas articuladas em uma mesma direção de arco exige certo impulso no golpe de arco do intérprete, ou seja, caso o tempo escolhido for muito abaixo do sugerido pelo compositor uma solução interpretativa é a separação de direção de arcos nas notas articuladas, dessa maneira é possível manter o caráter de graciosidade mesmo que em um tempo abaixo do que está sugerido na partitura³⁹.

Por último, mas não menos importante, tendo em vista que esse movimento é marcado por diversas repetições de um mesmo material rítmico-melódico, é interessante que o intérprete tenha a preocupação de buscar alcançar nuances e contrastes fazendo uso da diferenciação de dinâmicas. O autor aqui sugere adicionar microdinâmicas, como ilustra a Figura 28. Novamente, essas escolhas interpretativas devem ser feitas aliadas as decisões de um pulso rítmico e arcadas que favoreçam o direcionamento de frase, pois o fato de o compositor não ter feito especificação de dinâmicas durante quase todo o movimento (exceto na *coda*) isso não significa que não deva existir contrastes de dinâmicas, pelo contrário, é uma ótima oportunidade do intérprete colocar intenções que vão além das limitações da notação musical.

³⁹ É importante frisar que ambas as opções funcionam de maneira satisfatória, podendo ser utilizado como fator determinante na escolha das opções tanto o domínio técnico dos distintos golpes de arco quanto o gosto musical do intérprete.

Figura 28 - compassos 45-53 (*Dansa*)

45 *mp* *f* *mp* *f*

47

49 *mp*

51 *mf* *mp*

53

Fonte: Edição de Clóvis Pereira com acréscimos de dinâmicas do autor (2006)

O exemplo acima é apenas uma sugestão ilustrativa de como criar nuances de dinâmicas a partir da brecha notacional deixada pelo compositor. Nesse sentido, vale lembrar que a criatividade, domínio técnico e musical do intérprete são de grande importância para que as decisões tomadas soem de maneira coerente e orgânica ao contexto e proposta da obra.

5.4 Coco Agalopado⁴⁰

O quarto movimento da *Suite Macambira* faz referência a um dos gêneros mais marcantes do nordeste brasileiro: o *coco*, ritmo forte e de grande carga cultural, e ao mesmo tempo conta com uma estruturação simples. Apesar de possuir diversas tipificações e consequentemente de denominações (coco-bingolê, coco-catolé, coco-de-ganzá, coco-de-embolada, coco-em-dois-pés, entre outros), essas diferenças na denominação estão

⁴⁰ Em programas de concerto (consultar Figura 39) ou encartes de gravações o título desse movimento pode ser apresentado também como *Coco Embolado*.

diretamente relacionadas às regiões geográficas em que esse ritmo é cultivado e também por sutilezas relacionadas à forma musical.

Nesse sentido, o *Coco Agalopado* de Clóvis Pereira possui uma riqueza enorme em sua estrutura, que sugere inclusive uma conexão com outras manifestações artísticas nordestinas como o *repente* ou *cantoria*, todas elas fortemente e diretamente associadas a uma manifestação poética da palavra. Ter esse contexto em mente serve ao intérprete como auxílio para a compreensão do texto musical e das tomadas de decisões quanto às inflexões e direcionamentos de frase.

Sendo assim, com o início em *Fá Mixolídio* sob indicação de dinâmica *forte* em uma melodia apresentada com relação intervalar de oitavas, o compositor parece chamar a atenção do ouvinte para um assunto muito importante a ser discutido, onde cada sílaba pronunciada pelo “violoncelo narrador” é marcada por uma acentuação insistente, como a de quem pretende ser muito enfático (Figura 29).

Esse primeiro material melódico é transformado rapidamente por uma condução rítmica no quinto compasso que culmina em movimentações de vozes e aparição de acordes que parecem aludir à aspereza e rispidez dos sons advindos da rabeca, em contraponto as sequências de semicolcheias que conduzem ao final da introdução no compasso 13, em contextos modais que transitam entre *Lídio b7* e *Mixolídio*.

Figura 29 - compassos 1-15 (*Coco Agalopado*)

Côco agalopado

IV

Musical score for *Côco agalopado* (IV), measures 1-15. The score is in bass clef, 3/4 time, with a tempo of 110. It features a key signature of one flat (B-flat) and a mode of F# Mixolídio. The music is marked with *f* (forte) and *sf* (sforzando). Red boxes highlight specific musical motifs: a triplet of eighth notes in measure 5, a triplet of eighth notes in measure 6, a triplet of eighth notes in measure 7, and a triplet of eighth notes in measure 13. A red arrow points from measure 5 to measure 6. The score ends with a double bar line in measure 15.

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

Entre os compassos 13 e 14 é apresentado um motivo rítmico que será recorrente durante o movimento, o que marca o início da apresentação de materiais que irão dialogar entre si no que aparenta ser uma brincadeira improvisatória, ou de perguntas e respostas. Tais diálogos sendo marcados por intervenções rítmicas súbitas e conduzidas por acordes que exploram a região de *Fá mixolídio*, criando tensões e asperezas que até então não se faziam tão marcantes durante a obra.

Pode-se afirmar também, que durante o movimento é utilizado um recurso de retórica musical baseado em variações e transposições de pequenos motivos rítmicos e melódicos, o que transmite ao ouvinte uma sensação de continuidade.

De caráter reflexivo e, sobretudo improvisatório, o compasso 57 marca o início de um longo trecho que, com a indicação de andamento mais lento e a notação *Recitativo*, sugere uma cadência que alterna entre momentos melódicos e virtuosísticos. Esse é um trecho marcado pela ocorrência de diversas técnicas alternadamente, principalmente em relação a articulações e golpes de arco, como indicado na Figura 30 abaixo:

Figura 30 - compassos 65-74 (*Coco Agalopado*)

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

Nos compassos 72 ao 80 (Figura 31), ocorre um ciclo de quartas justas para que seja alcançado o *Fá Mixolídio* no compasso 81, modo principal do movimento que em muitos momentos também apresenta-se em *Ré menor* (tonalidade relativa de *Fá maior*) com passagens em transposições por terças, acordes dissonantes instáveis que implicam em movimentações, conduções de vozes e oscilações entre tonalidade e modalidade.

Figura 31 - compassos 72-80 (*Coco Agalopado*)

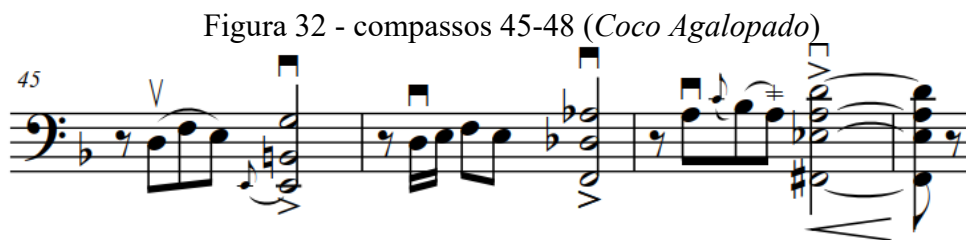
Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

Por fim, no compasso 90 retomam-se ideias apresentadas na primeira parte do movimento, o que culmina na frase imponente de abertura seguida de uma breve e incisiva *coda*.

5.4.1 Elementos idiomáticos e sugestões interpretativas

De modo geral, o *Coco Agalopado* é um movimento que demanda uma gama abrangente de golpes de arco e timbres. A notação do compositor nesse movimento é uma das mais detalhadas de toda a obra, contendo diversas sugestões de arcadas, acentuações, dinâmicas e a utilização de efeitos idiomáticos ao violoncelo.

Como dito anteriormente, esse movimento faz referência a diversas manifestações poético-musicais nordestinas de caráter improvisatório que parecem evocar as batalhas entre dois ou mais repentistas, acompanhadas por percussão instrumental e corporal. Essa riqueza de elementos é o que parece ter instigado o compositor a explorar diversas tessituras e elementos idiomáticos do violoncelo, como vemos na Figura 32, onde uma mesma coleção de notas é variada ritmicamente, e até mesmo transposta, invocando a prosódia repentista. Sendo assim, o intérprete deve estar atento em buscar transmitir esses elementos durante a construção interpretativa.



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

É importante que o intérprete tenha em mente também a relação entre as notações de articulações e acentuações com o contexto específico do movimento, tendo em vista a forte alusão a instrumentos percussivos associados ao ritmo de *coco*, como a zabumba, triângulo, ganzá e pandeiro. Esse recurso apresenta reflexos dos apontamentos feitos por Fillat (2018, p. 91) sobre a utilização do pizzicato por Herz e Krassik, aqui encontramos uma nova maneira de abordar o tema, onde ao ter-se uma percussão associada à intervenção do pizzicato, faz com que haja a necessidade de adaptações de execução. Nesse caso, recomenda-se a utilização do polegar e indicador simultaneamente, em uma analogia ao princípio de “pinça”. Dessa forma, acredita-se chegar a um resultado de pizzicato percussivo mais satisfatório.

Sendo assim, o violoncelo passa a desempenhar a função representativa não só de um improvisador (com melodia apresentada em regiões de tessitura comuns ao canto-falado), como também do acompanhamento percussivo, e para obter tal resultado sonoro é de grande

importância que durante o estudo o intérprete busque dominar nuances de articulações, interpretando os signos musicais como inflexões relacionadas à imagem de um repentista (Figura 33).

Figura 33 - compassos 48-56 (*Coco Agalopado*)

49 *pizz.* *f* *pizz.* *arco*

53 *pizz.* *più* *p*

Referência ao improviso cantado

Referência a elementos percussivos

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

O trecho musical destacado a seguir (Figura 34) é outro exemplo de como o compositor busca trabalhar com elementos que valorizem o discurso musical relacionando tensões harmônicas com efeitos sonoros possíveis de serem realizados não só no violoncelo, mas em instrumentos de cordas em geral. A indicação de que essa sequência de notas seja tocada em *tremolo* atrelada à relação intervalar e dinâmica ocorrente, pode sugerir ao intérprete a busca de uma sonoridade um pouco mais tensa, metálica e ruidosa, o que pode ser alcançado através de um *quasi sul ponticello*. Encontramos uma concepção similar na menção de que “Herz e Krassik se inspiraram então, na rabeca nos recursos da mão direita como a imitação do timbre raspado, usando o *ponticello*, mas também usando as cordas duplas e soltas.” (FILLAT, 2018, p. 99)

Figura 34 - compassos 68-71 (*Coco Agalopado*)

68

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

Novamente, a comparação entre edições da partitura revelou diferenças sutis com o intuito de favorecer o idiomatismo do violoncelo, mais especificamente no que diz respeito à montagem e distribuição de notas nos acordes (Figura 35 e Figura 36).

Figura 35 - compassos 38-41, versão 1 (*Coco Agalopado*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

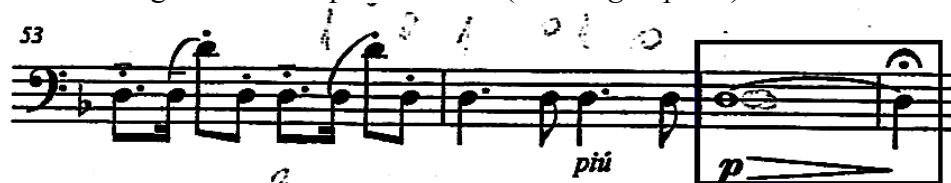
Figura 36 - compassos 38-41, versão 2 (*Coco Agalopado*)



Fonte: Edição de Antônio Meneses (2007)

Por fim, outro recurso técnico pertencente às possibilidades dos instrumentos de cordas é a execução simultânea de uma mesma nota em cordas distintas, obtendo-se assim um timbre singular, como podemos observar na sugestão feita por Meneses para o fim de uma frase no compasso 55, ao acrescentar uma nota Ré em semibreve. Sendo assim, o resultado final é fruto da soma da sonoridade da corda solta Ré e a nota Ré executada na corda Sol (Figura 37).

Figura 37 - compassos 53-55 (*Coco Agalopado*)



Fonte: Edição de Antônio Meneses (2007)

5.5 Frevo Canzonado

O quinto e último movimento da obra trata-se de um ritmo muito característico da região nordeste, o que trás referências a uma dança de caráter festivo. É importante frisar um erro de grafia na edição do compositor, onde consta no título do movimento a indicação em

números romanos de que este seria o sexto movimento da obra, porém trata-se de um equívoco, como podemos constatar tanto consultando a gravação de Antônio Meneses quanto em programas de concerto.

Figura 38 - programa de concerto 1



SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

OSESP

AUG 2019

SUNDAY 6:00PM RECITAL ANTONIO MENESES

ANTONIO MENESES CELLO

Programação J. A. Almeida PRADO
 Sujeita a Preambulum (Suite nº 3)
 Alterações Johann Sebastian BACH
 Suite nº 3 Para Violoncelo em Dó Maior, BWV 1009
 Clóvis PEREIRA
 Suite Macambira
 Gaspar CASSADO
 Suite para Violoncelo Solo

Faça o download das notas de programa AQUI.

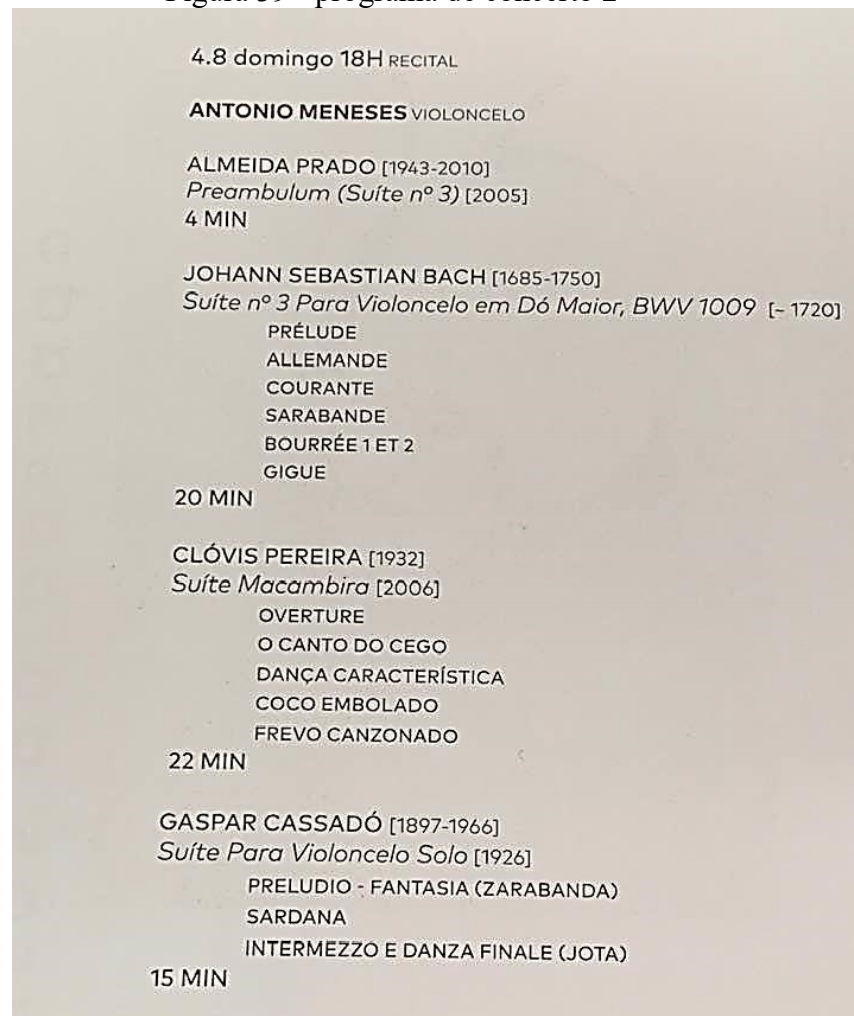
Fonte: <http://osesp.com.br/concertoseingressos/concerto.aspx?IdApresentacao=7516&Cultura=en-GB>

Tanto a Figura 38 quanto a Figura 39 referem-se ao mesmo evento, tendo sido a primeira retirada do site oficial da *Sala São Paulo* onde o violoncelista Antônio Meneses realizou um recital de violoncelo solo no dia 4 de agosto de 2019. Entre outras obras o programa contemplou a performance da *Suite Macambira*.

A segunda imagem foi postada pelo violoncelista em uma de suas redes sociais no mesmo dia do recital, tratando-se do programa de concerto oferecido ao público presente. Nele encontramos mais informações sobre as obras apresentadas, verificando a existência de cinco movimentos ao invés de seis.

É importante lembrar que a Figura 39 é também uma referência para o fato de que os títulos dos movimentos da obra podem apresentar algumas diferenças de acordo com a preferência do intérprete ou da formulação das notas de concerto.

Figura 39 - programa de concerto 2



Fonte: imagem publicada no perfil do Facebook do próprio Antonio Meneses

O *Frevo Canzonado* apresenta-se na região tonal em *Ré menor* e *Dó# menor* ao invés da recorrência modal predominante em demais movimentos da obra. Através da análise realizada foi possível identificar seções durante o movimento, sendo elas uma pequena *introdução*, na região de *Lá menor*.

Nas análises feitas por Farias (2013) do terceiro movimento do “*Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*” de Guerra-Peixe, a autora faz apontamentos sobre o ritmo apresentado pelo compositor, idênticos à figuração rítmica utilizada por Clóvis Pereira no início do *Frevo Canzonado*: “O acompanhamento realizado por violoncelos e contrabaixos remete ao ritmo da zabumba⁴¹” (FARIAS, 2013, p. 19).

⁴¹ Sobre a zabumba a autora acrescenta: “Ressalte-se aqui, conforme esclarece Guerra-Peixe (1958), que “o nome ‘zabumba’ não indica apenas o bombo popular. Pelo menos no nordeste ‘Zabumba’ é também uma orquestra típica daquela região cultural”. (FARIAS, 2013, p.14)

A *seção A* (em *Ré menor*) é onde o *frevo* é apresentado de maneira efetiva (Figura 40). Nesse trecho notam-se sequências de figurações rítmicas com a recorrência de acentos e indicação de dinâmicas que colaboram para a caracterização e entendimento do gênero musical indicado.

Figura 40 - compassos 1-13 (*Frevo Canzonado*)

VI
Frevo canzonado

$\text{♩} = 120$

ré menor

p *Am* *mp* *mf*

5 **Frevo** $\%$

f *p* *f* *Dm*

8

11 ♩

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

Após uma pequena transição através de progressões harmônicas chega-se a uma indicação de *Nobody's land* que sugere um momento de grande liberdade do intérprete para o direcionamento e alcance da *seção B*, que possui características peculiares a serem tratadas mais adiante.

A grande surpresa do movimento é o surgimento de uma *seção C* após um breve trecho de transição que trás um caráter improvisatório similar a um momento de cadência comum em obras concertantes, que culmina em uma *modinha* em *Dó# menor* de caráter lírico, de andamentos, tonalidades e articulações contrastantes (Figura 41). A polifonia presente nos acordes e contracantos desse trecho é de grande desafio ao intérprete, que conduz o ouvinte a uma retomada da *seção A* acrescida de uma pequena *coda*.

Figura 41 - compassos 32-44 (*Frevo Canzonado*)

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

5.5.1 Observações interpretativas e intertextuais

O caráter festivo do último movimento traz ao intérprete uma série de desafios técnicos a partir da riqueza de informações notacionais deixadas pelo compositor em relação a andamentos, dinâmicas, transições e sugestões de arcadas.

A proposta de compor um *frevo*⁴² para violoncelo solo implica na necessidade de uma bagagem de conhecimentos dos elementos idiomáticos do instrumento, para que o mesmo possa trazer a tona características que façam referências ao gênero musical que convençam e prendam a atenção do ouvinte, com “as síncopes bem acentuadas, para marcar os “passos” da dança” (FARIAS, 2013, p. 17). O resultado composicional proposto por Clóvis Pereira assenta-se em materiais melódicos e rítmicos que se complementam simultaneamente, através

⁴² Sobre *frevo*, Farias cita Guerra-Peixe: “Depois do aparecimento das primeiras marchas pernambucanas (antigos agrupamentos populares recifenses chamados ‘blocos’), todas cantadas, os compositores e executantes foram introduzindo nelas ‘o molho’ que estimulasse os passistas. Deformaram tanto a maneira inicial da marcha que esta acabou tomando a feição que agora se conhece na marcha moderna (ou seja, ‘marcha-frevo’ ou de ‘frevo de rua’)” (GUERRA-PEIXE apud FARIAS, 2013, p.16)

da ocorrência frequente de cordas duplas, em regiões de tessituras próximas ou distantes, que transmitem a sensação de diálogo entre vozes distintas.

Na Figura 42, por exemplo, pode ser notada com clareza a recorrência de cordas duplas onde o resultado sonoro é uma melodia em semicolcheias acompanhada por um baixo em colcheias bem marcado. Para alcançar maior clareza nessa passagem recomenda-se que o violoncelista posicione o arco em uma angulação intermediária entre ambas as cordas utilizadas, dessa forma as trocas de corda tornam-se menos trabalhosas e mais fluentes.

Nota-se a semelhança desse trecho com a análise dos compassos 26-27 do primeiro movimento do “*Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*” de Guerra-Peixe, onde Farias (2013) afirma que “pode ser executada [a passagem] em *détaché* bastante amplo, o mais próximo possível do cavalete, com as devidas acentuações nas primeiras notas de cada um desses compassos. Isso permitirá um estilo de execução mais próximo ao de um rabequeiro” (Farias, 2013. p.8).

Outro ponto a ser considerado é que a melodia presente na voz aguda irá projetar mais som com maior naturalidade, sendo assim, sugere-se ao intérprete que busque o equilíbrio entre as vozes dando mais ênfase a voz inferior.

Figura 42 - compassos 8-13 (*Frevo Canzonado*)

Gm/Bb Em/G F/A Dm/F Em/G C#° D F#°

Gm Cm/Eb D Gm Eb

Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

Esses diálogos que perpassam a obra parecem sugerir também uma alusão a naipes distintos que geralmente compõe uma orquestra de sopros, formação mais comumente associada à interpretação desse gênero musical. Por exemplo, uma sugestão é que durante o estudo o intérprete imagine que na *seção B* a linha melódica sublinhada pela dinâmica *mezzo piano* sugeriria a busca por um timbre de algum instrumento do naipe de madeiras (clarinetes ou saxofones), enquanto a indicação da dinâmica *forte* poderia ser interpretada como a busca

pelas intervenções feitas pelos metais (trombones e trompetes) muito marcantes em frevos (Figura 43).

Além do mais, Faias (2013) enfatiza o entendimento de Guerra-Peixe – em publicação de 1950) - sobre as acentuações no último tempo dos compassos, novamente como uma alusão à base percussiva.

Existe, de fato, uma acentuação muito sensível que caracteriza o acompanhamento do instrumento de percussão. [...] Esta acentuação é tão marcante que muitas vezes o executante é levado a eliminar uma outra pancada que serve de contraste – esta sem acento – para dar o completo realce à primeira. Porém, esta acentuação sistemática e que muitas vezes nos parece exagerada, não nos autoriza a afirmar que em certas regiões brasileiras o tempo forte é no segundo tempo do compasso. (FARIAS apud Guerra-Peixe (1950), 2013, p.16)

Ter esse tipo de referência em mente pode colaborar para a tomada de decisões quanto à forma de produção sonora e estimular o encontro de novos timbres, de acordo com o contexto.

Figura 43 - compassos 21-31 (*Frevo Canzonado*)

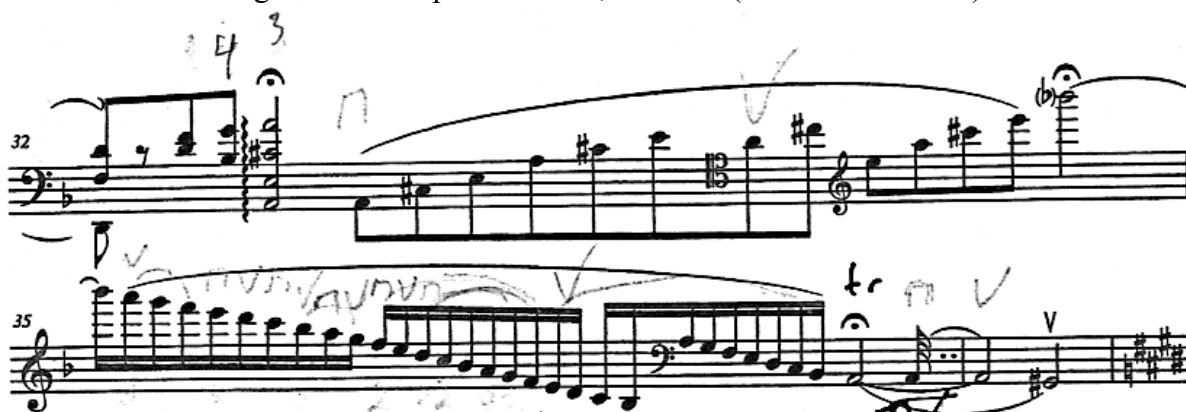
Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006)

É muito interessante observar a estrutura do último movimento da obra que adota procedimentos composicionais que resultam em contrastes significativos para a experiência do ouvinte.

A *transição* presente no compasso 32 possui um caráter virtuosístico e improvisatório até alcançar a *Modinha*, a qual constitui um momento de maior tranquilidade tanto ao performer quanto ao ouvinte.

Em relação a esse momento de *transição* o que se observou no estudo da obra ao violoncelo foi a necessidade de uma pesquisa por parte do intérprete para que seja alcançada a ideia musical sugerida pela notação de grandes ligaduras. Ou seja, as ligaduras presentes nesse trecho propõem um direcionamento de frase, não necessariamente relacionado à quantidade de notas em uma mesma arcada. Sendo assim, a organização em relação à quantidade de notas por arco para a realização de arpejos e escalas presentes nesse trecho fica a cargo do intérprete. Por exemplo, na Figura 44 as anotações de Antônio Meneses propõem uma das possibilidades dessa organização de arco que torna a passagem musical mais idiomática ao violoncelo:

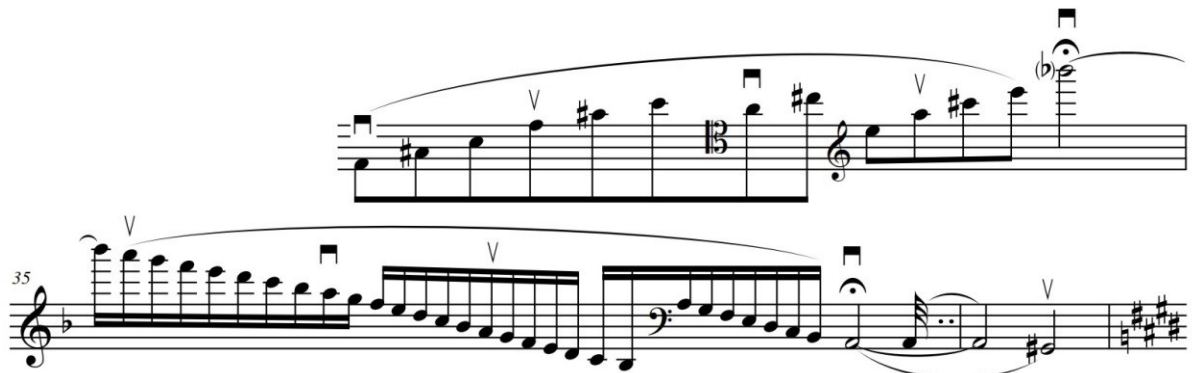
Figura 44 - compassos 32-36, versão 1 (*Frevo Canzonado*)



Fonte: Edição de Antonio Meneses (2009)

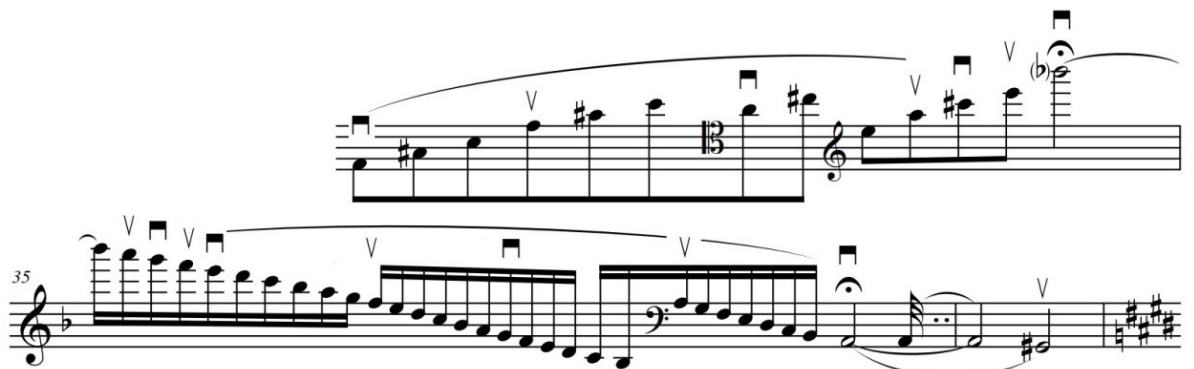
São diversas as opções de arcadas possíveis de serem adotadas para o trecho, desde que o intérprete sinta-se confortável e seguro para tomar as decisões de organização de arco que melhor o atenda. Tendo em vista o estudo da obra ao violoncelo a partir do exercício de criar arcadas variadas, buscando atingir um discurso musical satisfatório e uma melhor distribuição e aproveitamento do arco, chegou-se a dois resultados principais exemplificados pela Figura 45 e Figura 46:

Figura 45 - compassos 32-36, versão 2 (*Frevo Canzonado*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006). Sugestões de arcadas do autor.

Figura 46 - compassos 32-36, versão 3 (*Frevo Canzonado*)



Fonte: Edição de Clóvis Pereira (2006). Sugestões de arcadas do autor.

Como citado anteriormente, o caráter mais melódico e melancólico presente na *modinha* junto à presença de constantes cordas duplas, trazem ao intérprete alguns desafios técnicos em relação ao planejamento de movimentação e aproveitamento do arco, embasados em dois aspectos principais: a tonalidade do trecho (*Dó# menor*) e o direcionamento de frases.

Tendo em vista os fenômenos físicos decorrentes e limitantes do próprio método de construção e afinação do violoncelo, algumas tonalidades dificultam a ressonância e vibração simpática do instrumento. Por isso, em *Dó# menor* a tarefa de ressaltar uma linha melódica principal e seus respectivos acompanhamentos harmônicos através da quebra de acordes exige do intérprete um grande controle de arco.

Esse controle de arco está diretamente relacionado às direções que o intérprete pretende propor ao fraseado musical. A partir disso, a forma de lidar com as cordas duplas terá de sofrer adaptações não só no planejamento do arco, mas também no que diz respeito a antecipação e relaxamento da mão esquerda, tendo em vista que os dedilhados possíveis para

esse trecho musical exigem cuidados redobrados para que o resultado além de afinado seja também fluído.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões levantadas neste trabalho apontam para algumas conclusões sobre a relação entre intertextualidade e interpretação. Em primeiro lugar, nota-se o importante papel exercido em pesquisas recentes no campo de discussões relacionando distintas linguagens e manifestações artísticas, ao analisar e compreender como ocorrem as conexões de uma obra desde seus idealizadores, passando pelos intérpretes e finalmente o público. Ficou evidente o quão complexo podem ser os pormenores do debate acerca da originalidade, dos contextos históricos, das influências ou referências, das citações e também do processo criativo de cada indivíduo.

Pode-se concluir também que são inúmeras as possibilidades de abordagem do conceito de intertextualidade, assim como sua aplicabilidade em função do contexto em que a mesma é discutida. Percebemos a partir dos conceitos de *tradução* e *transferência*, de Zampronha (2013; 2014), o quanto essas pontes conectando objetos artísticos e as distintas interpretações possíveis podem carregar nuances muito enriquecedoras ao processo criativo.

A partir da análise como parte da construção interpretativa, é possível evidenciar algumas conclusões. A primeira delas é que o próprio conceito de obra e interpretação musical está em constante mutação, tendo em vista as limitações notacionais e a não existência da finitude do processo criativo. Nesse sentido, o entendimento das estruturas musicais, junto à identificação dos campos harmônicos e regiões modais, das sonoridades e recursos técnicos e musicais, podem servir como elementos norteadores do processo criativo, mas não apresentam em si um fim interpretativo.

Entendendo que uma obra pode apresentar interpretações distintas foi possível notar o quão mutável é essa interpretação de acordo com os referenciais utilizados durante o processo criativo. No contexto apresentado neste trabalho evidenciamos não só a importância do Movimento Armorial - mesmo passados 50 anos desde sua criação -, mas também os conceitos técnicos relacionados à música popular brasileira, em especial à música tradicional nordestina e, sobretudo, adotando a rabeca como referencial sonoro para a construção interpretativa da *Suite Macambira*.

Durante a busca por elementos que viessem a contribuir para a discussão intertextual e interpretativa deste trabalho – como, por exemplo, os aspectos composicionais empregados por Guerra-Peixe em seu *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* relacionadas aos

recursos utilizados por Clóvis Pereira na *Suite Macambira* -, notou-se também uma carência em materiais bibliográficos que auxiliem na compreensão e pedagogia das técnicas de arco do violoncelo específicas à música popular brasileira, o que sugere um amplo campo a ser explorado pelos pesquisadores.

Esse trabalho também pode vir a contribuir como referencial para futuras análises de comparação interpretativa, tendo em vista não só o fato de que a *Suite Macambira* tem passado a fazer parte do repertório de inúmeros violoncelistas, mas também levando em consideração a existência de *softwares* – o *Sonic Visualiser*, por exemplo – que, entre outras funções, permite a comparação de aspectos interpretativos, como variações de andamentos e de intensidades.

Em suma, a relação com a *Suite Macambira* e os referenciais utilizados nesta pesquisa resultou em uma experiência de imersão muito enriquecedora a este pesquisador, que pôde aprimorar sua prática técnica e interpretativa tanto no violoncelo, quanto em demais campos como a trajetória do violoncelo e sua pedagogia em território nacional, além do entendimento mais detalhado sobre o papel da música nos movimentos nacionalistas e regionalistas.

Por fim, acredita-se que esse trabalho possa vir a contribuir para que demais músicos tanto da vertente erudita ou popular – violoncelistas, ou também compositores, intérpretes de outros instrumentos, pesquisadores de diversas áreas - sejam beneficiados pelo entendimento acerca das discussões sobre intertextualidade e construção interpretativa.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella. Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística e conceitual na criação em dança. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**: "Do homo politicus ao homo oeconomicus: a dança no Brasil de hoje", UFRN/Natal, p. 350-364, 2017.

AGUIAR, Daniella; CORRÊIA, Adriano Mattos; ZAMPRONHA, Edson; QUEIROZ, João. SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE GERTRUDE STEIN. **REVISTA CENA**, Porto Alegre, ed. 15, 2014.

ALMEIDA, Grazielle Caroline. **ONDINE, DE CLAUDE DEBUSSY**: Um estudo analítico-interpretativo à luz das relações texto-imagem-música. Orientador: Daniel Barreiro. 2017. 65 p. TCC (Graduação em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

AYER, Maurício; ZAMPRONHA, Edson S. Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha. **Revista Eletrônica da ANPPOM**: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, [s. l.], v. 20, n. 1, 2014.

CERVO, Dimitri. Influência, intertextualidade e pós-modernismo: Cervo x Schnittke, um estudo comparativo. **Música em Perspectiva**, [s. l.], v. 8, ed. 1, p. 9-48, junho 2015.

CERVO, Dimitri. Música, Poesia e Intertextualidade. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, [s. l.], 18 abr. 2021.

FARIAS, Priscila Araújo. A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina. **REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA**, Rio de Janeiro, v. 26, ed. 1, p. 105-129, jan./jun. 2013.

FILLAT, Mathilde Tania. **O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik**. Orientador: Ivan Vilela Pinto. 2018. 173 p. Dissertação (Mestrado em Música - Musicologia) - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2018.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Harmonia Tonal**: com uma introdução à Música do Século XX. 6. ed. UFBA: [s. n.], 2012. 498 p.

LINEMBURG, Jorge. Cegos cantadores rabequeiros do Sertão Nordestino. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, 2014.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A Música no Movimento Armorial**. 2000. 184 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A Música no Movimento Armorial**. 2007. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17. São Paulo **Anais...** São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em

<http://anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol_APNobrega.pdf>. Acesso em 20 ago. 2019.

NUNES, Marcelo Adriano da Silva; SANTANA, Lucimar de. A INFLUÊNCIA LITERÁRIA NA MÚSICA DO MOVIMENTO ARMORIAL DE ARIANO SUASSUNA: palavras e sons do Brasil desconhecido. **ARTEREVISTA**, [s. l.], ed. 4, p. 112-128, ago./dez. 2014.

OMENA, Janna Joceli. O Movimento Armorial e a Música Erudita. In: OMENA, Janna Joceli. **O Movimento Armorial e a Música Erudita**. Orientador: Nelson Almeida. 2010. Ensaio (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) - Universidade Federal do Pernambuco, UFPE, 2010. p. 9.

PILGER, Hugo. Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo. Curitiba: Editora CRV, 2013. p. 284

ROHR, Raquel Almeida. O violoncelo de Jaques Morelenbaum:: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira. In: ROHR, Raquel Almeida. **O violoncelo de Jaques Morelenbaum:: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira**. Orientador: Fausto Borem de Oliveira. 2018. Tese de Doutorado (Pós Graduação) - Universidade Federal de Minas Gerais, [S. l.], 2017.

ROSA, Renato Mendes; LUÍS BARREIRO, Daniel. O processo de elaboração de uma concepção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio: Aguçamento da escuta em interação com a análise de gravações da obra. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 7, ed. 1, p. 1-35, 2019.

SILVA, Vladimir. Os Modos na Música Nordestina. **Piano Class - Revista de Música e Artes**, [S. l.], p. 1-16, 4 fev. 2005.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Influência e intertextualidade na Suite Antiga de Alberto Nepomuceno. **Música em Perspectiva**, [s. l.], v. 1, ed. 2, p. 53-82, outubro 2008.

ZAMPRONHA, Edson S. Do som às traduções: o concerto de música eletroacústica e sua conexão com o público. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 10, p. 73-93, jan./jun. 2014.

ZAMPRONHA, Edson S. Onde está a música?. **ARTEunesp**, São Paulo, n. 12, p. 115-133, 1996.

ZAMPRONHA, Edson S. Transferência: o que é, e o que oferece à música?. **Revista Música Hódie**, Goiânia, v. 13, ed. 1, p. 362, 2013.