

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DÉBORA BORGES DA SILVA

**O MOVIMENTO ARMORIAL E OS ASPECTOS
TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DO CONCERTINO PARA VIOLINO E
ORQUESTRA DE CÂMARA DE CÉSAR GUERRA-PEIXE**

Porto Alegre-RS

2014

DÉBORA BORGES DA SILVA

**O MOVIMENTO ARMORIAL E OS ASPECTOS
TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DO CONCERTINO PARA VIOLINO E
ORQUESTRA DE CÂMARA DE CÉSAR GUERRA-PEIXE**

Trabalho Conclusivo de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música na Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Violino.

Orientador: Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling

Porto Alegre-RS

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Débora Borges da
O MOVIMENTO ARMORIAL E OS ASPECTOS TÉCNICO-
INTERPRETATIVOS DO CONCERTINO PARA VIOLINO E
ORQUESTRA DE CÂMARA DE CÉSAR GUERRA-PEIXE / Débora
Borges da Silva. -- 2014.
63 f.

Orientador: Fredi Vieira Gerling.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Armorial. 2. Guerra-Peixe. 3. Concertino. 4.
Rabeca. 5. Violino. I. Gerling, Fredi Vieira,
orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

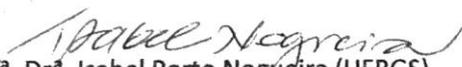


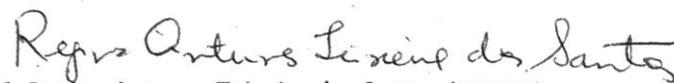
ATA 01/2014

DEFESA DE MESTRADO Nº 171

Aos vinte e quatro dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e quatorze, às quatorze horas, na Sala Armando Albuquerque do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar, reuniu-se em sessão pública a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação deste Programa para examinar a Defesa de Trabalho Conclusivo de Mestrado da mestranda **DÉBORA BORGES DA SILVA**, intitulado “O movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do Concertino para violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe”, como um dos requisitos ao Título de Mestre em Música, área de concentração Práticas Interpretativas - Violino. Em função da ausência do orientador da mestranda, Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling, os trabalhos foram presididos pela Profª. Drª. Catarina Leite Domenici. Concluída a arguição as examinadoras reuniram-se para o julgamento do trabalho e atribuíram ao trabalho apresentado os seguintes conceitos: Profª. Drª. Isabel Porto Nogueira (UFRGS), Conceito, Profª. Drª. Regina Antunes Teixeira dos Santos (UFRGS), Conceito, Profª. Drª. Catarina Leite Domenici (UFRGS), Conceito

Dessa forma, e de acordo com o regimento interno do Programa de Pós-Graduação em Música, foi a mestranda **APROVADA** no exame e apresentação do trabalho a que se submeteu. A Banca Examinadora concedeu à mestranda um prazo de quinze dias a partir desta data para a apresentação da versão final do seu trabalho à Comissão de Pós-Graduação deste Programa, sendo a homologação da versão final do Trabalho requisito indispensável para obtenção do Título. A Profª. Catarina Leite Domenici, na condição de presidente da sessão pública de defesa, agradeceu às integrantes da Banca Examinadora a colaboração recebida. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a presente sessão e, para constar, foi lavrada a presente Ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pela presidente e por todas as integrantes da Banca Examinadora.


Profª. Drª. Isabel Porto Nogueira (UFRGS)


Profª. Drª. Regina Antunes Teixeira dos Santos (UFRGS)


Profª. Drª. Catarina Leite Domenici (UFRGS), Presidente

*A Maria minha mãe guerreira, minha irmã
Denise, e aquele que me ensinou a amar essa
arte, meu pai, meu melhor amigo, Dorval (In
memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado as ferramentas necessárias para galgar meu caminho até aqui.

A minha família pelo apoio e incentivo incondicional e ao André Fernandes Kolodiuk, meu amigo e companheiro em todos os momentos.

Ao Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling pela paciência, dedicação e ensinamentos valorosos.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS que trabalham para que os alunos possam desfrutar de um nível de ensino de excelência.

A CAPES pelo patrocínio, que possibilitou minha dedicação exclusiva no curso.

Aos professores e artistas que contribuíram diretamente para o desenvolvimento desta pesquisa, Prof. Dr. Regina Antunes, Prof. Eduardo Nóbrega UFPB e violinista Mônica Luchese Marques.

Aos meus amigos de curso pela amizade e parceria durante o mestrado, laços que vão perdurar pela minha existência.

RESUMO

Guerra-Peixe, cuja obra “Concertino para violino e Orquestra de Câmara” é abordada nesta pesquisa, contribuiu para a formulação dos caminhos estéticos e estilísticos do Armorial. O Movimento Armorial promoveu a recriação em diversas artes através da modelagem dos elementos das manifestações populares nordestinas. Na música o intuito era o de criar a Música Erudita Nordestina. Visando uma interpretação embasada na estética e no estilo do Movimento Armorial, foi feita uma análise evidenciando os elementos da música popular nordestina presentes na obra, uma pesquisa fonográfica e experimentações com o instrumento rabeca. Esta abordagem serviu de base para consolidar a adaptação timbrística da sonoridade sugerida para a execução na proposta interpretativa que esta pesquisa apresenta.

Palavras-chave: Armorial; Guerra-Peixe; Concertino; Rabeca; Violino

ABSTRACT

Guerra-Peixe, wrote the “Concertino for violin and chamber orchestra” during his involvement with the *Movimento Armorial*. This aesthetic movement in northeastern Brazil strived to recreate the tenets of learned art through the use of popular manifestations. This study presents the Concertino’s performance preparation within the Armorial canon. Analysis of the popular rhythms present in the work as well as recording comparisons and experiments with the *Rabeca* were the basis for tone modeling in the interpretive decisions presented in this research.

Keywords: Armorial; Guerra-Peixe; Concertino; Rabeca; Violin

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: Banda de Pífanos – Autor desconhecido.....	18
FIGURA 2: Folheto de Cordel de José Francisco Borges - Centro Cultural Benfica/Recife-PE (Arquivo Pessoal)	19
FIGURA 3: Xilogravura J. Borges - Centro Cultural Benfica/Recife-PE (Arquivo Pessoal)...	19
FIGURA 4: Pintura a óleo – José Ervem Magalhães	20
FIGURA 5: Shopping da Alfândega/Recife-PE	20
FIGURA 6: Rabeca e Violino	31
FIGURA 7: Arco de Violino e Arco de Rabeca.....	31
FIGURA 8: Pífano e Marimbau.....	45

ÍNDICE DE EJEMPLOS

 EJEMPLO 1: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 9-17	31
 EJEMPLO 2: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 18-21	32
 EJEMPLO 3: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 23-25	32
 EJEMPLO 4: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 41-46	33
 EJEMPLO 5: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 47-52	33
 EJEMPLO 6: 2. Mov. <i>Andantino</i> – comp. 1-26	34
 EJEMPLO 7: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 1-8	37
 EJEMPLO 8: 3. Mov. <i>Allegro un poco vivo</i> – comp. 1-6	38
 EJEMPLO 9: 3. Mov. <i>Allegro un poco vivo</i> – comp. 93,94	39
 EJEMPLO 10: 2. Mov. <i>Andantino</i> – comp. 1-21	39
 EJEMPLO 11: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 74-82	40
 EJEMPLO 12: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 54,55.....	43
 EJEMPLO 13: 2. Mov. <i>Andantino</i> – comp. 1-21	43
 EJEMPLO 14: 3. Mov. <i>Allegro un poco vivo</i> – comp. 84-88	44
 EJEMPLO 15: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 1-9	47
 EJEMPLO 16: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 1-9	47
 EJEMPLO 17: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 65-75	48
 EJEMPLO 18: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 29-32.....	48
 EJEMPLO 19: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 9-17.....	49
 EJEMPLO 20: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 18-21	50
 EJEMPLO 21: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 23-25	51
 EJEMPLO 22: <i>Preludio</i> – Johann Sebastian Bach, Violin Partita n. 3 BWV 1006	51
 EJEMPLO 23: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 23-25	52
 EJEMPLO 24: 1. Mov. <i>Allegro comodo</i> – comp. 41-46	52
 EJEMPLO 25: 2. Mov. <i>Andantino</i> – comp. 1-26	54
 EJEMPLO 26: 2. Mov. <i>Andantino</i> – comp. 1-15 – Ostinato	55

EXEMPLO 27: 3. Mov. <i>Allegro un poco vivo</i> – comp. 52-57	56
EXEMPLO 28: 3. Mov. <i>Allegro un poco vivo</i> – comp. 99-104	56
EXEMPLO 29: 3. Mov. <i>Allegro un poco vivo</i> – comp. 64-83	57

ÍNDICE DE TABELA

TABELA 1: Diferenças entre o violino e a rabeca a partir da pesquisa de experimentação sonora.....	35
TABELA 2: Ritmos nordestinos presentes no Concertino para Violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe.....	41
TABELA 3: Padrões rítmicos do baião.....	41
TABELA 4: Células rítmicas do frevo.....	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O MOVIMENTO ARMORIAL	16
2. CÉSAR GUERRA-PEIXE E O MOVIMENTO ARMORIAL	23
3. A RABECA E O VIOLINO NO CONCERTINO DE GUERRA-PEIXE	26
4. METODOLOGIA	28
4.1 <i>Fase de preparação</i>	28
4.2 <i>Fase de experimentação</i>	30
4.3 <i>Fase de execução</i>	35
5. CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO DO CONCERTINO PARA VIOLINO E ORQUESTRA DE CÂMARA DE CÉSAR GUERRA-PEIXE	37
5.1 <i>Análise dos aspectos estéticos</i>	37
5.2 <i>Decisões técnico-interpretativas</i>	46
CONCLUSÃO	59
REFERÊNCIAS	61

INTRODUÇÃO

O Armorial foi um Movimento que surgiu em 1970 em Recife-PE, tinha o propósito de recriar por meio dos elementos da cultura popular nordestina, manifestações artísticas em diversas áreas. Todas as manifestações artísticas circundaram em torno de um elemento chave: o “Folheto de Cordel” ou “Folheto de Feira”.

A arte Armorial, define-se, portanto, por uma relação “fundadora” com a literatura popular do Nordeste e particularmente com o folheto de feira, que o artista Armorial ergue como bandeira por unir três formas artísticas distintas: a poesia narrativa de seus versos, a xilogravura de suas capas, a música (e o canto) de suas estrofes (SANTOS, 2009, p. 13).

As manifestações artísticas no Armorial estavam interligadas, uma era o reflexo da outra. Mantinham o objetivo comum de se expressar com base nos elementos da cultura popular do Nordeste.

Na música, existe a influência das raízes ibéricas provenientes da cultura espanhola influenciada pelos mouros no período barroco. A sonoridade da música popular nordestina é proveniente da rabeca, viola sertaneja, Banda de Pífanos e cantorias. Houve a busca pela representação sonora desses timbres, através do Quinteto Armorial (1969) e da Orquestra Armorial de Câmara (1970), que foram os primeiros grupos musicais do Movimento.

O Quinteto Armorial de 1969 seguia a instrumentação do Terno, que era composto por dois pífanos e duas rabecas. No Quinteto Armorial, os pífanos eram representados pelas flautas, as rabecas pelos violinos. Quando a Orquestra Armorial foi fundada por Cussy de Almeida, que em 1970 ocupava o cargo de diretor do Conservatório de Música de Pernambuco, o Quinteto Armorial veio a integrar a Orquestra em sua formação (SANTOS, 2009).

A substituição dos instrumentos populares pelos eruditos ocorria com base nos recursos similares aos instrumentos, porém os instrumentos eruditos não deveriam imitar os instrumentos populares, e sim buscar uma aproximação timbrística de acordo com o estilo Armorial.

Muitos compositores aderiram ao Movimento, segundo Santos (2009), César Guerra-Peixe, considerado um dos maiores compositores brasileiros, colabora diretamente com o grupo Armorial. Guerra-Peixe teve um papel importante na

formulação estética do grupo. Sua obra: Concertino para violino e Orquestra de Câmara, 1972, foi dedicado a Cussy de Almeida e a Orquestra Armorial de Câmara. É uma obra inspirada na sonoridade da música popular nordestina, e apresenta características dos instrumentos populares. Para o solista, as dificuldades que a obra apresenta estão relacionadas à adaptação timbrística entre a rabeca e o violino.

A partir da preparação para a execução do Concertino de Guerra-Peixe, esse trabalho foi conduzido através da pesquisa no instrumento deliberando dentre a gama de possibilidades de articulações e sonoridades do violino em comparação com a sonoridade do Armorial e da rabeca para buscar uma execução dentro do estilo e da estética do Movimento Armorial sem, no entanto descaracterizar o violino.

O estudo do Movimento Armorial, sua história, manifestações artísticas de outras artes, sonoridade, estética e estilo foram de fundamental importância para a construção da interpretação.

1. O MOVIMENTO ARMORIAL

O Movimento Armorial foi oficializado em 18 de outubro de 1970, com a realização de uma cerimônia de celebração que incluiu exposições de diversas artes armoriais e um concerto da recém-formada Orquestra Armorial de Câmara.

O desenvolvimento do Movimento Armorial é composto por três fases: Fase preparatória (1946 a 1969), Fase experimental (1970 a 1975) e Fase “romançal” (1976). Embora oficialmente tenha sido lançado em 1970, existem registros de que já acontecia desde 1950 e os primeiros trabalhos datam de 1959 (SANTOS, 2009).

A Fase preparatória, 1946, foi a fase de antecipação, remete aos trabalhos de 1946 realizados por Ariano Suassuna e pelos grupos de teatro: Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Teatro Popular do Nordeste (TPN) com Hermilio Borba Filho, pela Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Gilvan Samico. O intuito do trabalho realizado na Fase preparatória era o de descobrir os artistas populares do Nordeste, e sensibilizar o público. Promover a elaboração de uma arte brasileira original e autêntica a partir da arte popular (SANTOS, 2009).

Foi através da literatura popular do Nordeste, o Folheto de Cordel, que surgiram as primeiras manifestações artísticas.

A literatura de folheto oferece um modelo de integração de formas artísticas que a cultura erudita costuma distinguir com cuidado: palavra e imagem estão em contato direto. A essa dualidade acrescenta-se a música, já implicada na oralidade poética, mas enriquecida pelo aporte instrumental e cantado das diferentes manifestações musicais do folclore brasileiro (SANTOS, 2009, p. 19).

Nesta fase eram organizados encontros com cantadores e violeiros no Teatro Santa Isabel do Recife, Ariano Suassuna e Irapuan de Albuquerque organizavam espetáculos onde a poesia e a música eram apresentadas integradas. Essa iniciativa foi considerada escandalosa na época pelos críticos, talvez por ter sido apresentada no “templo” da cultura de elite do Nordeste (SANTOS, 2009).

Depois disso, Suassuna se volta para a poesia e a literatura. Um dos trabalhos de destaque mundial nessa época foi o “Auto da Compadecida” de sua autoria, que em 1960 foi traduzido e representado na França.

Em 1969, Suassuna assume a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco. Nessa época convidou músicos brasileiros como Guerra-Peixe para que através da pesquisa na cultura popular nordestina fosse formulada a música erudita nordestina, abrindo as portas para uma nova fase: A Fase experimental.

O início desta fase é assinalado pelo lançamento oficial do Movimento Armorial em 1970. Neste período o Quinteto Armorial e a Orquestra Armorial de Câmara se consolidaram como referências instrumentais do Movimento.

Nesta fase o Armorial atingiu outras áreas com suas manifestações artísticas. Na música, nomes como Antônio Nóbrega e Antônio José Madureira atingiram destaque. No campo literário, ocorreram as primeiras publicações de jovens poetas da geração de 65 na revista Estudos Universitários da Universidade Federal de Pernambuco. Nas artes plásticas, se destacaram as obras de Gilvan Samico (SANTOS, 2009).

A Fase experimental foi a época de maior produção pelos artistas que integraram o Movimento, porém em 1975, devido a diferenças ideológicas, alguns artistas deixaram o grupo e assim iniciou-se a Fase “romançal”.

Essa nova fase também apresenta este novo nome, “romançal”, que segundo Santos (2009), remete para o imenso romanceiro popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa, adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas.

Nesta fase, que iniciou em 1976, Ariano Suassuna tinha o objetivo de promover novamente um núcleo de pesquisa como o DEC da Fase experimental, que fosse ligado à Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife e a Orquestra Municipal.

Através dessas três fases é notório o papel de Ariano Suassuna, que desde os 19 anos, no início do Movimento, permaneceu com o trabalho necessário para que o Movimento crescesse e tomasse forma. Suassuna não foi um ditador, mas foi o responsável por dirigir os rumos do Movimento.

Em nenhuma das fases a arte Armorial aconteceu isolada. A música, a literatura e a gravura estavam todas relacionadas com o Folheto de Cordel. A partir da gravura, se obtêm as manifestações na pintura, na escultura e na cerâmica. A

literatura promove o cinema, o teatro e a poesia. A música através da busca pela sonoridade popular nordestina sustenta e reflete as demais manifestações artísticas.

Portanto para uma melhor compreensão do Movimento, torna-se necessário uma visão panorâmica. Objetivando uma melhor compreensão, em maio de 2013, através de uma pesquisa de campo realizada em Recife sobre a arte Armorial, obtive acesso ao acervo particular do Centro Cultural Benfica onde tive contato com obras armoriais provenientes da Escola de Belas Artes de Recife-PE, que haviam sido separadas para uma exposição, e com isso pude conceber uma visão mais ampla da interligação das manifestações artísticas armoriais.

O Movimento Armorial também teve manifestações artísticas no teatro, arquitetura, dança, cinema, tapeçaria e música. A seguir, escolhi algumas obras conforme minha pesquisa de campo para citar exemplos da arte Armorial na escultura, literatura e poesia, gravura, pintura e cerâmica.

O ponto comum nos exemplos a seguir é a inspiração na cultura popular nordestina, e pode-se perceber que os artistas o fizeram com muita atenção e detalhe. Por exemplo, a escultura que retrata a Banda de Pífanos, composta por duas flautas e percussão, figura 1, me chamou a atenção pela caracterização individualizada de cada integrante, com o ponto comum do mesmo uniforme, como se a escultura fosse um retrato. Acredito que reflete com isso, a forma, a organização de elementos diferentes através de um ponto comum.

FIGURA 1: BANDA DE PÍFANOS – AUTOR DESCONHECIDO
CENTRO CULTURAL BENFICA/RECIFE-PE (ARQUIVO PESSOAL)



A figura 2 apresenta o Folheto de Cordel de José Francisco Borges (J. Borges), conhecido no Brasil e exterior. Segundo o jornalista Cláudio Castanha, (Diário de Pernambuco de 16.01.1998¹) J. Borges passou grande parte de sua vida declamando e vendendo folhetos de cordel nas feiras do Nordeste. "O cordel não é escrito por acaso. Ele tem que ser escrito de maneira que toque o sentimento do povo, podendo falar de amor, mitos, intriga, calúnia, religião, política, tragédia, humor, sofrimento e vingança", revela o poeta J. Borges. Também vendeu trabalhos para candidatos políticos independentemente da questão partidária. Esse folheto registra um episódio interessante de 1990, O Candidato do Povo foi escrito para exaltar as qualidades e os apoios políticos do então candidato a governador Jarbas Vasconcelos.

FIGURA 2: FOLHETO DE CORDEL DE JOSÉ FRANCISCO BORGES - CENTRO CULTURAL BENFICA/RECIFE-PE (ARQUIVO PESSOAL)



A figura 3 exibe a matriz e a cópia de uma xilogravura de J. Borges. Intitulada "Violeiros", retrata uma prática musical popular do Nordeste.

FIGURA 3: XILOGRAVURA J. BORGES CENTRO CULTURAL BENFICA/RECIFE-PE (ARQUIVO PESSOAL)



¹ <http://www.dpnet.com.br/antiores/1998/01/17/interior1_0.html> (último acesso em 16.01.2014)

A pintura a óleo ²de José Ervem Magalhães reproduzida na figura 4, retrata elementos do sertão. Pode observar o cangaceiro no lado esquerdo do quadro, a vila pequena e isolada no lado direito, e no plano principal, a vegetação correspondente às regiões de estiagem como os cactos e as árvores com folhagens secas. O peixe, no céu, a meu ver, remete à fome, como se evocasse um alimento que não está disponível. O que mais me chamou a atenção foi o tamanho do sol. Dominante no centro da tela, possui o efeito de cores mais brilhantes em todo quadro, demonstrando o quanto sua presença define a paisagem retratada .

FIGURA 4: PINTURA A ÓLEO – JOSÉ ERVEM MAGALHÃES
ACERVO DIGITAL: <http://erven.arteblog.com.br>



A figura 5 mostra um piso em cerâmica que está no Shopping da Alfândega em Recife-PE. Nesse piso, mais uma vez, o sol é retratado como o maior componente no trabalho e, emblematicamente, rodeado por símbolos que correspondem aos brasões armoriais.

FIGURA 5: SHOPPING DA ALFÂNDEGA/RECIFE-PE



² <<http://erven.arteblog.com>> (último acesso em 27.01.2014)

O brasão na tradição europeia medieval é um desenho criado especificamente para identificar indivíduos, famílias, corporações, cidades e nações. Uma maneira de representar e homenagear um povo, era transmitido de uma geração a outra através de seus descendentes³.

O Armorial visa criar uma arte erudita através da cultura popular nordestina. Acredito que o uso do brasão no Armorial tem o propósito de identificar as manifestações artísticas armoriais inspiradas na cultura popular do Nordeste. É partindo desta identidade que todas as artes se inter-relacionam e se completam mostrando uma nova perspectiva sobre o cenário Armorial.

A matéria prima na qual se baseia o Movimento já existia antes dele ser instituído formalmente. George Browne Rego em seu livro intitulado Suassuna e o Movimento Armorial, (1987), diz que Ariano Suassuna utiliza os mitos, as lendas primitivas, e as manifestações artísticas de 487 anos da história brasileira, no que diz respeito à cultura popular do Nordeste, englobando as influências obtidas das civilizações ibérica, árabe, grega e hindu. Dessa forma possibilitou a investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, e a utilização dos sons de viola, aboios e rabecas dos cantadores⁴.

Observando os elementos pictóricos das figuras de 1 a 5, estabeleci um paralelo com os elementos sonoros da música. A organização de elementos distintos, presentes na figura 1, que através da organização formal se inter-relacionam com um mesmo objetivo, está também presente na música. A organização e seleção dentre os diversos materiais populares musicais foram modelados e deram forma na criação da música Armorial.

A figura 2 mostra como a arte popular marca momentos de articulação social. Podemos traçar um paralelo e afirmar que a música, identificada com sua tradição cultural, marca fases na história. Ao contemplar a figura 3 podemos perceber a importância e a valorização da música no cotidiano do povo.

As obras exibidas nas figuras 4 e 5, com a presença do sol marcante, remetem diretamente à sonoridade da música Armorial. A aspereza, os sons estridentes, “ardidos” e rústicos das rabecas, pífanos e viola caipira, evocam o sertão agreste e seco. Os brasões que vimos na figura 5 afirmam o orgulho da identidade nordestina. A música popular do sertão transfigurada em música erudita

³ Santos (2009).

⁴ Os cantadores nordestinos adotam um timbre que lembra os rabequeiros (NÓBREGA, 2007).

nordestina levará, junto com as demais artes, o estandarte cultural dessa prática popular da cultura nordestina a várias esferas sociais e culturais em âmbito mundial.

A investigação e recuperação das melodias barrocas nordestinas foram o ponto de partida para a criação da música Armorial (SANTOS, 2009). Os elementos da cultura popular nordestina eram moldados conforme os modelos europeus, e assim a música foi se consolidando de acordo com as particularidades do Movimento, definindo sua estética e estilo.

Segundo Rafael Borges Aloan em seu trabalho intitulado *Organologia e Idiomatismo na Música Armorial* (2008), alguns instrumentos inicialmente utilizados por compositores Armoriais tiveram que passar por aclimatizações de acordo com o tipo de música onde fossem empregados. No caso do violino, essa aclimatização acontecia através da interpretação, ficando a cargo do intérprete executar os elementos da melhor maneira possível aproximando a mesma do ambiente em que lhe fora inspirada.

Comenta ainda que os músicos e compositores que participaram do Movimento Armorial, experimentaram várias misturas entre instrumentos populares e eruditos, visando atingir uma gama maior de possibilidades sonoras. A partir daí, surgiram diversos grupos com formações variadas. A Orquestra Armorial, o Quinteto Armorial, a Orquestra Romançal Brasileira, o Quinteto Itacoatiara, o Quarteto Romançal e a Camerata Armorial são grupos que utilizaram orquestração mista. Esta prática possibilitou a utilização de instrumentos populares juntamente com os instrumentos sinfônicos tradicionais e a transposição da técnica de um para o outro.

O Movimento teve seu “fim” em 1981, quando Ariano Suassuna publicou uma declaração no Diário de Pernambuco afirmando que iria abandonar a literatura, deixar de publicar e dar entrevistas, e assim se afastar do cenário cultural para fazer um balanço pessoal. Manteve suas atividades como professor, mas durante quase 10 anos não se pronunciou (SANTOS, 2009). Entretanto o Armorial continuou vivo, através dos outros artistas que integravam o Movimento. Grupos musicais, como o Quinteto Itacoatiara, possuem atividade recente e Antonio Nóbrega até os dias de hoje desenvolve trabalhos ligados à arte Armorial.

2. CÉSAR GUERRA-PEIXE E O MOVIMENTO ARMORIAL

Guerra-Peixe, segundo Nepomuceno (2001), foi um músico brasileiro que teve seu trabalho reconhecido mundialmente. A breve biografia a seguir foi compilada com dados extraídos da Série Memória 11, A música sem fronteiras, de Rosa Nepomuceno, e do Curriculum Vitae, (1971), de César Guerra-Peixe.

Natural de Petrópolis, César Guerra-Peixe desde criança experimentava vários instrumentos. Veio a tocar muitos deles tais como o piano, o bandolim, o violão, a guitarra portuguesa, a cítara e a sanfona de oito baixos. Seguiu os estudos de piano na Escola de Música Santa Cecília, em Petrópolis, com Adelaide Carneiro e Elfrida Strattman e posteriormente, foi aluno de violino do professor tcheco Gao Omacht.

Nesse período integrou grupos como o “Choro no Carvalhinho” e recebeu prêmios por seu desempenho. Com 15 anos tornou-se professor assistente na escola onde estudava e um ano depois já era titular. Sua primeira composição, “Otília” um tango em homenagem à namorada, foi composta com apenas 16 anos de idade.

Em 1934, aos 20 anos, tocou nos cinemas do Rio de Janeiro pontuando filmes mudos. Criava também orquestrações para diversos instrumentos segundo as aulas que havia feito com o maestro de banda Firmino Borrajo. No Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, estudou harmonia com Arnaud Gouveia, conjunto de câmara com Orlando Frederico e violino com Paulina D’Ambrósio.

Guerra-Peixe tornou-se um músico versátil. Além de tocar nos cinemas e em bares para se sustentar, também atuou com seu violino em companhias de teatro, de operetas e circos. Igualmente familiarizado com os compositores clássicos, com o choro, bandas de música e as orquestrações, sua atuação como orquestrador tomou impulso quando passou a fazer arranjos da música de Pixinguinha e Radamés Gnattali para gravadoras.

Durante cinco anos, de 1938 a 1943, estudou contraponto, fuga, composição e instrumentação com Newton Pádua. Nesta época já simpatizava com as idéias de Mário de Andrade expostas na obra: Ensaio sobre a música brasileira.

Em 1943, Guerra-Peixe deixou o violino de lado e começou a trabalhar para o mercado fonográfico. Naquela época, grandes orquestras acompanhavam os cantores e estavam à disposição dos maestros para que experimentassem novos arranjos. Guerra-Peixe tomou partido destas oportunidades e fez diversos arranjos em diferentes estilos, gêneros e ritmos. Por exemplo, apresentava sucessos populares com arranjos eruditos e peças clássicas em ritmo de samba. Foi uma fase importante para explorar a formação de sua personalidade musical.

Em 1944 conheceu Hans Joachim Koellreuter com quem estudou até 1946. Este maestro alemão, que chegou ao Brasil em 1937, o introduziu ao dodecafônismo de Schoenberg e à música serial. Em 1945 passou a integrar o Movimento Música Viva que, liderado por Koellreuter, impulsionou a divulgação de suas primeiras composições tais como a Sinfonia nº 1 e o Divertimento nº 2.

Em 1948, no congresso da Juventude Comunista em Praga, foi ditada a regra de que um artista engajado deveria se voltar para a música espontânea das massas e retrabalhá-la com sua técnica e criatividade. No Rio de Janeiro, em torno de Koellreuter, esta idéia ganhou força entre os jovens compositores e também teve impacto provocando uma debandada do Movimento Música Viva. Como Guerra-Peixe já simpatizava com as idéias de Mário de Andrade, aproveitou o momento para se desgarrar da música dodecafônica e experimentar outros caminhos com sons populares e urbanos de seu país.

Desde a década de 40, Guerra-Peixe já realizava pesquisas sobre a música erudita brasileira. Conforme seu Curriculum Vitae, (1971), foi a partir da inauguração da Rádio Jornal do Comércio no final da década de 40, que passou a realizar um profundo estudo sobre os ritmos e músicas do Nordeste. A desvinculação das idéias do Movimento Música Viva, impulsionou Guerra-Peixe a aprofundar-se nestas pesquisas sobre a música brasileira especialmente a música popular nordestina.

Esta pesquisa fez com que Guerra-Peixe viesse a conhecer a música no Recife, e sua mudança para a cidade onde permaneceu por aproximadamente 3 anos (dezembro de 1949 – início de 1953)⁵. Foi durante este período que iniciou seu envolvimento com o Movimento Armorial.

Participou ativamente da fase preparatória do Movimento Armorial. No Curriculum Vitae (1971), conta que se dedicou a pesquisar e catalogar melodias

⁵ Guerra-Peixe (1971).

populares nordestinas através de viagens pelo sertão nordestino, registrando as características dos diversos tipos de manifestações musicais.

Mesmo residindo no Rio de Janeiro desde 1961⁶, em 1969 integrou as reuniões no DEC a convite de Ariano Suassuna. Guerra-Peixe através da sua experiência como compositor e sua dedicação à música popular nordestina, contribuiu para a formação da estética e estilo do Movimento⁷, e ajudou a promover o objetivo de criar a música erudita nordestina. No entanto, segundo Idelette Muzart Fonseca dos Santos em seu trabalho: *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (2009), o maestro Guerra-Peixe, não foi considerado, num primeiro momento, um artista realmente ligado às filosofias do Movimento Armorial. Posteriormente foi considerado uma figura fundamental para que surgisse a denominada Música Armorial⁸.

O Concertino (1972), dedicado à Cussy de Almeida e à Orquestra Armorial de Câmara, corresponde à Fase experimental do Movimento Armorial, quando as pesquisas sonoras e as experimentações de orquestração entre instrumentos populares e eruditos estavam mais intensas. No Concertino a inspiração da rabeca está sempre presente, através das características de construções melódicas e sonoras próprias a esse instrumento. Guerra-Peixe possui outras obras com a proposta Armorial, entre elas o Dueto característico para violino e violão. Entre outros traços semelhantes, as duas obras utilizam o mesmo tema para o segundo movimento que, no manuscrito do compositor de 1972, recebe o título de “Rabeca Triste”.

⁶ Guerra-Peixe (1971).

⁷ Santos (2009).

⁸ Santos (2009).

3. A RABECA E O VIOLINO NO CONCERTINO DE GUERRA-PEIXE

The Rebec Project é um projeto online onde lemos que a rabeca é um instrumento de cordas tangidas por um arco de crina animal ou sintética, desprovido de padrões universais de construção, afinação e execução. A rabeca surgiu entre o meio e o final do século IX d. C. e é proveniente da Europa e do mundo árabe⁹. Segundo Santos (2011), as únicas referências existentes da rabeca ocorrem na literatura contemporânea, diz ainda que a rabeca é um instrumento presente não só nas manifestações culturais populares do Nordeste, mas também em outras culturas como a cultura árabe. O instrumento rabeca possui formatos variados, porém está diretamente relacionada ao violino por ser um instrumento de cordas friccionadas e possuir o mesmo princípio de produção sonora.

No Brasil, a primeira rabeca chegou com os colonizadores portugueses e espanhóis e é chamada de Arrabil. A rabeca brasileira é construída em uma grande variedade de formas e com diversos materiais. Assim, temos as rabecas de cocho, rabecas de cabaça, rabeca de três cordas, além de outras, construídas com materiais peculiares e são identificadas a partir do material empregado em sua construção. As rabecas de lata (Luiz Costa-CE¹⁰), e as rabecas de PVC (Chico Barbeiro-CE¹¹), por exemplo, não tem caixa acústica e são eletrificadas. Ambas fazem parte do grupo de instrumentos que servem predominantemente à música de tradição oral¹².

No Armorial, a sonoridade da rabeca inspirou muitos compositores, que buscaram apropriar seus elementos timbrísticos característicos para que fossem realizados no violino. O Concertino de Guerra-Peixe é um dos exemplos de maior sucesso deste amoldamento. Vieira¹³, ao relatar uma entrevista com o compositor em 1985 diz que para Guerra-Peixe:

Em uma partitura o que está escrito não é suficiente para interpretar uma obra, defende que deve existir uma tradição de interpretação como há de composição, e ainda afirma que para a interpretação das nossas músicas é essencial a intimidade com as “falas” das nossas culturas, seus acentos, ritmos e outros aspectos (*apud* NÓBREGA, 2007, p. 7).

⁹ (<http://crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html#2>)

¹⁰ Construtor de rabecas de lata no Ceará (SANTOS, 2011).

¹¹ Construtor de rabecas com materiais diversos como pvc, e também elétricas (SANTOS, 2011).

¹² Santos (2011).

¹³ VIEIRA, S. M. Características Instrumentais na Obra para Piano de César Guerra Peixe. Rio de Janeiro. UFRJ, 1985. Dissertação de Mestrado. (Indisponível para consulta online)

O Concertino, uma obra Armorial, está imbuído nos moldes estéticos e estilísticos do Movimento. Inspirado na sonoridade da rabeca e na música popular nordestina, apresenta para o intérprete dificuldades técnicas oriundas do mimetismo timbrístico que busca metamorfosear o violino em rabeca, e questões interpretativas geradas pelo estilo.

Ao observarmos a grade curricular dos cursos de violino e a formação de eminentes violinistas vemos que a formação violinística é baseada no repertório europeu, pois foi dentro desta tradição que grande parte do repertório do violino teve sua origem. Portanto, quando um violinista de formação erudita se depara com uma obra da música brasileira que possui, como diz Guerra-Peixe, “falas” e características de uma tradição e uma prática musical específica, a tradição da prática musical dessa cultura deve ser estudada com a mesma importância que as da música européia.

A pesquisa da sonoridade da rabeca em novos contextos e a experimentação musical “pode exigir do executante e do instrumento novas possibilidades” (SANTOS, 2011, p. 40). Assim, a pesquisa da sonoridade de trechos executados na rabeca e no violino se tornam importantes para uma execução informada sobre estas novas possibilidades mencionadas por Santos. Ao deliberar sobre a sonoridade mais alinhada com a estética e estilo armoriais o intérprete se torna responsável por uma diversidade sonora do instrumento a serviço da integridade interpretativa.

4. METODOLOGIA

O desenvolvimento desta pesquisa ocorreu em 3 fases. Estabeleci um paralelo com as duas primeiras fases do Movimento Armorial ao adotar a terminologia Fase de preparação e Fase de experimentação para descrever o trabalho de concepção e construção da interpretação do Concertino. A terceira etapa foi a Fase de execução em que preparei a obra para apresentação pública.

4.1 Fase de preparação

Na Fase preparatória do Armorial, Suassuna juntamente com os artistas que compartilhavam sua ideologia buscaram reunir material suficiente para um ponto de partida. Nesta pesquisa, a Fase de preparação consistiu no aprofundamento do estudo sobre as diversas manifestações artísticas do Movimento, com destaque para a sonoridade da música popular nordestina.

Busquei através das diversas manifestações artísticas compreender o cenário onde as características peculiares da música aconteciam. Porém apenas imaginar estas características, fora de um contexto cultural, torna-se muito impreciso. A oportunidade que me foi proporcionada pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul, provendo minha ida até Recife a fim de pesquisar sobre a arte Armorial, foi de suma importância para que meu imaginário ganhasse forma.

Ainda nessa fase, procurei montar o cenário sonoro musical Armorial. Recorri a pesquisa fonográfica, em especial na discografia do Quinteto Armorial e da Orquestra Armorial de Câmara. A escolha do repertório desses dois grupos como objeto de estudo, ocorreu por serem as formações pioneiras do Movimento, e por serem contemporâneos à época de contato de Guerra-Peixe com o Armorial. Outro fato digno de nota, é que esses foram os primeiros grupos onde ocorreram as primeiras experimentações sonoras de formações instrumentais mistas¹⁴ e as primeiras adaptações timbrísticas.

Dada a relevância das gravações no desenvolvimento desta pesquisa, criei um sítio online para ser o depósito dos arquivos audiovisuais citados a seguir.

¹⁴ Mistura de instrumentos populares com instrumentos eruditos (SANTOS, 2009).

Esta página pode ser acessada no endereço eletrônico: <http://deboraborge1.wix.com/ufrgsmestranda2014>, senha de acesso: guerrapeixe.

Todas as gravações dos grupos armoriais comentadas neste capítulo foram encontradas no *youtube*, mas podem ser acessadas também no sítio acima citado. As gravações que mais se aproximaram do meu objetivo foram aquelas que continham a presença da rabeca ou violino, e os ritmos e estilos presentes no Concertino. A seguir uma breve descrição de cada uma delas.

Romance de Minervina e Excelência¹⁵ do Quinteto Armorial mostram o violino com sonoridade agressiva e estridente, com uso de pouco vibrato e cordas soltas. Essas duas músicas apresentam semelhança com a música renascentista; e em Ponteio Acutilado¹⁶ do Quinteto Armorial constatamos o uso da bariolage¹⁷, também utilizada no Concertino.

Cocada (1970), Toré, Sem Lei nem Rei (1. mov.) e Mourão¹⁸ de Guerra-Peixe, gravações do Quinteto Armorial demonstram a característica que move grande parte dos ritmos nordestinos, a acentuação dos tempos fracos e uso de síncope. Toada e desafio¹⁹ (Quinteto Armorial), apresenta uma textura polifônica em que fragmentos melódicos repetidos e sobrepostos em várias vozes, às vezes semelhantes ao *fugatto*, que exemplifica a riqueza de detalhes na música Armorial e que também tem origem na influência ibérica. As informações colhidas na audição desta gravação foram relevantes na execução de passagens de conteúdo semelhante no início do primeiro movimento do Concertino.

Cantoria²⁰ da Orquestra Armorial de Câmara e Zabumba Lanceada²¹ (1980) do Quinteto Armorial demonstram o uso das terças paralelas sobrepostas entre o violino e a flauta. A sonoridade gerada por esse efeito remete diretamente à música do sertão. Nestas obras pode-se observar a caracterização sonora da rabeca com o pífono representado pelo violino e pela flauta respectivamente.

Em Aboio Esporiado²² da Orquestra Armorial e Cantiga²³ (1980) do Quinteto Armorial, pude estabelecer um paralelo com o segundo movimento do Concertino. Nestas gravações, de caráter reflexivo e um pouco melancólico, também observei a

¹⁵ <http://deboraborge1.wix.com/ufrgsmestranda2014>, senha de acesso: guerrapeixe

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Nóbrega (2007).

¹⁸ <http://deboraborge1.wix.com/ufrgsmestranda2014>, senha de acesso: guerrapeixe

¹⁹ Ibidem

²⁰ Ibidem

²¹ Ibidem

²² Ibidem

²³ <http://deboraborge1.wix.com/ufrgsmestranda2014>, senha de acesso: guerrapeixe

sonoridade do Marimbau. Este instrumento, que foi criado dentro do Movimento Armorial tem a sonoridade mais rústica, “arranhada”, áspera e metálica, lembra características sonoras da rabeca e do pífano.

4.2 Fase de experimentação

A Música no Movimento Armorial, artigo de Ariana Perazzo da Nóbrega (2007), serviu de guia no início desta fase. Este trabalho, nas palavras da autora, apresenta a “sistematização das características musicais do Movimento e estabelece uma relação entre as concepções de nacionalismo e culturas brasileiras apresentadas pelos músicos Armoriais e pela literatura especializada” (NÓBREGA, 2007, p. 1).

Este artigo proporcionou o embasamento para um novo olhar do Concertino. Identifiquei, separei e organizei a obra de acordo com as características armoriais de construção melódica e dos ritmos e acentos característicos da música popular nordestina.

Nesta fase tive a oportunidade de tocar e fazer experimentações com uma rabeca. O instrumento utilizado na pesquisa foi uma rabeca-violino que me foi emprestada pela violinista e educadora musical, formada pela Universidade de Brasília, Mônica Luchese Marques. O rabequista que construiu o instrumento foi João do Bichinho, de Gameleira, município de Glaucilândia em Minas Gerais. Este processo foi gravado em vídeos também disponíveis no sitio dedicado a esta dissertação mencionado acima.

A rabeca-violino também é popularmente conhecida como rabeca “violinada”. Rabeca-violino trata-se do modelo mais comum de rabeca existente nos estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará. A forma sinuosa, cravelhas encaixadas horizontalmente, efs, voluta e cavalete ajustado um pouco acima das cavidades laterais atestam a semelhança com as violas e violinos modernos (SANTOS, 2011).

Na figura 6 é possível observar as feições da rabeca citadas acima. No que diz respeito a sua execução, não há registros sobre uma única maneira de tocar a rabeca. Porém alguns hábitos são comuns e sabemos que “a rabeca é tangida, normalmente, encostada ao peito; o rabequeiro não movimenta a posição da sua

mão esquerda; a ausência de uso do dedo mínimo é também muito comum, bem como a não utilização da quarta corda” (SANTOS, 2011, p. 43).

FIGURA 6: Rabeca e Violino



FIGURA 7: Arco de Violino e Arco de Rabeca



O arco da rabeca, figura 7, não possibilita golpes de arco virtuosísticos como o arco do violino, pois “os arcos tradicionais da rabeca-violino são rígidos e curtos, não servem para pular nas cordas, o que não parece ser um dado importante, visto que, na performance dos rabequeiros, esse recurso parece não ter serventia, ou não é conhecido por esses artistas” (SANTOS, 2011, p. 44).

Os trechos a seguir, retirados do primeiro e segundo movimentos e escolhidos por suas semelhanças com o repertório da rabeca, exemplificam o processo de pesquisa sonora na Fase de experimentação.

Vídeo 1²⁴, exemplo 1:

EXEMPLO 1: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 9-17

A primeira observação foi que, na rabeca, não consegui maior volume de som através da pressão do arco, mas somente com maior velocidade e amplitude de

²⁴ <http://deboraborge1.wix.com/ufrgsmeistranda2014>, senha de acesso: guerrapeixe

arco. A segunda foi que ao exercer pressão no arco da rabeca o som literalmente “*racha*”, não se sustenta e gera um ruído.

O vídeo 1, mostra o resultado da pesquisa sonora, primeiramente na rabeca, utilizando o arco nas regiões do meio, ponta e talão. A sonoridade que constatei em todas as regiões é mais estridente. A seguir fiz o teste com o violino na região da ponta e do talão, utilizando a mesma quantidade de arco que na rabeca. Decidi então adotar, para a execução, a região da ponta, pois nesta região consegui produzir um som rico em harmônicos parecidos com os do timbre da rabeca.

Vídeo 2²⁵, exemplo 2:

EXEMPLO 2: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 18-21

Neste trecho trabalhei a sonoridade articulada de maneira a não saltar com o arco, visto que para a rabeca, as articulações saltadas não são utilizadas. Consegui a sonoridade articulada utilizando pouco arco com retomadas próximo à corda. Para equilibrar a sonoridade cortante, estridente da rabeca, utilizei mais crina no arco do violino. Os acentos foram realizados com velocidade e desaceleração rápida do arco, pois a pressão na rabeca ocasionaria um ruído, e a pressão no violino uma sonoridade distante do som conseguido na rabeca.

Vídeo 3²⁶, exemplo 3:

EXEMPLO 3: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 23-25

²⁵ <http://deboraborge1.wix.com/ufrgsmestranda2014>, senha de acesso: guerrapeixe

²⁶ <http://deboraborge1.wix.com/ufrgsmestranda2014>, senha de acesso: guerrapeixe

Neste vídeo a passagem é em bariolage. A sonoridade da bariolage executada na rabeca tem um caráter percussivo, com uma sonoridade metálica e nasal, no violino consegui reproduzir um som semelhante entre o meio e a ponta, utilizando arco veloz para fazer soar os harmônicos que metalizam o som do violino.

Vídeo 4²⁷, exemplo 4:

EXEMPLO 4: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 41-46

A seção no vídeo 4 é em andamento mais lento. A dificuldade em executar notas longas na rabeca foi maior devido ao arco curto, consegui produzir as diferenças de dinâmica indicadas pelo compositor através da variação do ponto de contato. No violino optei por manter o mesmo ponto de contato para uma sonoridade mais homogênea próxima à sonoridade da rabeca, e as dinâmicas nesse caso foram produzidas com maior amplitude e velocidade de arco para os crescendos, e desaceleração de arco para os diminuendos. Na terceira parte do vídeo executei a passagem com o dedilhado sugerido pelo compositor, com a utilização da terceira corda do instrumento, e para uma melhor sustentação sonora utilizei pouco vibrato.

Vídeo 5²⁸, exemplo 5:

EXEMPLO 5: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 47-52

²⁷ Ibidem

²⁸ <http://deboraborge1.wix.com/ufrgsmestranda2014>, senha de acesso: guerrapeixe

Controlar a sonoridade na alternância de cordas em andamentos rápidos na rabeca foi um desafio, devido à maneira de segurar o instrumento os movimentos do braço direito ficam mais limitados, devendo utilizar mais atividade do pulso. A melhor sonoridade e controle do arco foram obtidos próximo ao espelho nos dois instrumentos.

Vídeo 6²⁹, exemplo 6:

EXEMPLO 6: 2. Mov. *Andantino* – comp. 1-26

9 Andantino circa ♩ = 63
semplice, quasi senza vibrato

mf mp

5

6

cresc. ten.

11

f dim. p

5

16

cresc. mf

Esse trecho representou o maior desafio de execução na rabeca e também no violino. É o trecho inicial da “Rabeca Triste”, nome dado pelo compositor para todo o segundo movimento, conforme seu manuscrito de 1972. A sustentação de notas longas na rabeca com cordas duplas é uma dificuldade muito maior do que a sustentação de apenas uma nota como mostra o exemplo do vídeo 4. Consegui executar com maior constância sonora posicionando a rabeca paralela ao chão, “deitada”. A sonoridade obtida na rabeca é semelhante à sonoridade de uma sanfona, porém é fanha. No violino consegui um som semelhante utilizando velocidade do arco próximo ao espelho do instrumento.

A pesquisa histórica, cultural, estética e estilística do Movimento Armorial, na Fase de preparação e posteriormente, a Fase de experimentação com a rabeca, possibilitou o estabelecimento de alguns parâmetros relacionados à sonoridade da rabeca e a execução correspondente no violino. Os parâmetros a seguir

²⁹ Ibidem

demonstram como após a pesquisa na rabeca foi possível estabelecer no violino a fidelidade ao timbre da rabeca:

- ✓ Volume sonoro = maior velocidade e amplitude de arco
- ✓ Acentos = aceleração e desaceleração súbita do arco
- ✓ Passagens rápidas com alternância de cordas = velocidade de arco
- ✓ Notas longas = controle da velocidade do arco e quantidade de crina

sobre a corda para a sustentação contínua do som.

As diferenças de sonoridade entre o violino e a rabeca encontradas a partir da pesquisa de experimentação sonora estão expressas na tabela 1.

TABELA 1: Diferenças sonoras entre o violino e a rabeca a partir da pesquisa de experimentação sonora

RABECA	VIOLINO
SONORIDADE FECHADA ³⁰	SONORIDADE ABERTA ³¹
VIBRAÇÕES IRREGULARES ³²	VIBRAÇÕES REGULARES ³³

4.3 Fase de execução

Com base nessas respostas prossegui para a terceira fase do projeto. Os parâmetros de produção sonora acima relacionados foram adotados para todo o Concertino. O foco da Fase de execução foi o de através do estudo da sonoridade e das características da música Armorial construir cada seção do Concertino. A técnica violinística foi moldada de acordo com a necessidade sonora dos elementos da música popular nordestina presentes na obra.

Guerra-Peixe, afirma sobre a manipulação dos elementos populares que:

Se resume no equilíbrio formal, elevado a termos de valores artísticos. Estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcadas, as características daquilo que é estilizado. Se tal não ocorre, a seleção anterior terá sido em vão (GUERRA-PEIXE, 1972, cap. 5, p. 8).

Nesta fase busquei o equilíbrio proposto por Guerra-Peixe entre as características timbrísticas estilizadas da rabeca e sua realização no violino sem

³⁰ Ocasionalmente pela presença de harmônicos que privilegiam os registros mais graves.

³¹ O registro agudo do instrumento soa mais forte com relação ao registro grave.

³² Promove uma sonoridade levemente raspada, é possível ouvir um ruído da crina junto com o som emitido.

³³ Ocasionalmente uma maior projeção sonora do instrumento.

descaracterizá-lo. Ao fazer minhas escolhas de diferentes regiões e velocidades do arco e ponto de contato no violino utilizei as informações coletadas na fase anterior. Visando uma execução mais coerente com a estética do Movimento, pesquisei alternativas de dedilhados e articulações de acordo com a pesquisa discográfica e os experimentos com a rabeca, buscando representar a estilização da música popular nordestina refletida no Concertino.

5. CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO DO CONCERTINO PARA VIOLINO E ORQUESTRA DE CÂMARA DE CÉSAR GUERRA-PEIXE

5.1 Análise dos aspectos estéticos

As características de Forma, Textura, Melodia, Ritmo e Timbre que definem a estética da música Armorial estão sempre presentes no Concertino de Guerra-Peixe. Neste capítulo veremos como estes elementos podem informar o intérprete na busca de uma realização sonora eficiente. As gravações do Quinteto Armorial, da Orquestra Armorial de Câmara e o artigo de Ariana Perazzo da Nóbrega intitulado: A música no Movimento Armorial, (2007), serviram de substrato para as considerações que se seguem.

Segundo Nóbrega (2007), a Forma e a Textura na música Armorial apresentam características do Barroco, devido à influência ibérica espanhola, que por sua vez tem influência dos Mouros. O Concertino também apresenta formas semelhantes às do barroco europeu tais como grupos de frases em estilo estrófico, forma canção e linguagem modal de influência ibérica espanhola.

As composições armoriais apresentam a repetição de fragmentos melódicos em diferentes vozes, sobrepondo com uma variedade de material rítmico. No Concertino, essa característica aparece frequentemente, como no exemplo 7.

EXEMPLO 7: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 1-8

The image displays a musical score for the first movement of the Concertino by César Guerra-Peixe, measures 1-8. The score is for a chamber orchestra and includes parts for Flute 1 and 2, Percussion, Violin Principal, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Allegro comodo circa ♩ = 112'. The score shows a melodic motif in the Violin Principal part, which is repeated in the Violin I, Violoncello, and Contrabass parts. The motif is highlighted with purple boxes and connected by dashed lines. The Violin Principal part is marked 'f con molta sonorità' and 'con molta sonorità'. The Violin I part is marked 'p leggiero'. The Violoncello and Contrabass parts are marked 'p' and 'mp'.

Neste trecho da obra, o violino solo apresenta o fragmento melódico, e os violoncelos e contrabaixos apresentam os fragmentos invertidos em um procedimento composicional de pergunta e resposta.

Na música Armorial os fragmentos melódicos também são encontrados em estruturas de terças paralelas sobrepostas e acompanhadas de uma nota-pedal; técnica também presente na música popular nordestina e na polifonia europeia (falso-bordão). O uso de pedais é bastante comum no Concertino, quer seja como um pedal rítmico ou como nota sustentada em ostinato, como mostram os exemplos 8 e 9.

EXEMPLO 8: 3. Mov. *Allegro un poco vivo* – comp. 1-6

The image displays a musical score for the third movement of the Concertino, titled 'Guerra Peixe'. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe or Clarinet, and Percussion. The string section includes Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro un poco vivo' with a metronome marking of approximately 132. The score is divided into two systems. The first system shows the woodwinds and percussion. The second system shows the strings. A red box highlights the woodwind parts, indicating 'Melodia com superposição de terças paralelas'. A green box highlights the string parts, indicating 'Densidade rítmica'. A blue box highlights the contrabasso part, indicating 'Nota pedal'. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (pizz., no divisi), and performance instructions (N.B. - Executem-se as apogisturas com muita rapidez).

Nesta seção, a melodia é apresentada em terças paralelas no naipe de sopros. Composto por duas flautas e um clarinete ou oboé, esta orquestração para o naipe de sopros busca realizar as adaptações timbrísticas que representam a Banda de Pífanos na Orquestra Armorial.

A maior atividade rítmica no violino II, nas violas e violoncelos, destacado em verde, estabelece um pedal em ritmo de frevo. Na voz mais grave dos contrabaixos, aparece um pedal em ostinato que promove a sustentação do ritmo e da harmonia.

Outra ocorrência deste fenômeno está presente no exemplo 9, mas com uma diferença, nesse caso a Banda de Pífanos está sendo representada pelo violino solo. O pedal executado por violinos II e violas, é um ostinato com função rítmica.

EXEMPLO 9: 3. Mov. *Allegro un poco vivo* – comp. 93,94

Outra característica na construção de melodias armoriais é o uso frequente de cordas duplas e de melodias curtas e fragmentadas que podem ser repetidas, alternadas ou ainda intercaladas sem desenvolvimento temático. O exemplo 10 mostra o início do segundo movimento. São apresentadas apenas três melodias que são alternadas sem desenvolvimento individualizado das idéias melódicas.

EXEMPLO 10: 2. Mov. *Andantino* – comp. 1-21

II (flautas, tacet)

Andantino circa $\text{♩} = 63$
semplice, quasi senza vibrato

Segundo Nóbrega (2007), uma característica bastante comum na música Armorial é a nota rebatida. Esta figuração que consiste em semicolcheias ligadas de duas em duas onde a segunda nota é repetida e ligada à seguinte, pode ser vista no exemplo 11.

EXEMPLO 11: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 74-82

Essa é uma articulação bastante presente na música barroca europeia, porém no Armorial, o que caracteriza essa figura é a acentuação da nota repetida. O uso de semicolcheias organizadas dessa maneira é uma qualidade das melodias do coco nordestino³⁴, do coco de embolada³⁵, da cantoria³⁶ e do baião³⁷. Nesse caso a acentuação rítmica ocorre fora dos tempos fortes, reforçando as características do baião, gênero musical recorrente no estilo Armorial. A nota rebatida também está presente em outros gêneros musicais nordestinos como forró, repertório de sanfona e rabeça. A variedade melódica que contemplamos na construção de melodias Armoriais, e que estão presentes no Concertino é complementada por igual número de aspectos rítmicos inerentes à música Armorial como veremos a seguir.

³⁴ Coco nordestino é uma *cantigada* para dançar na forma estrofe e refrão (solo e coro) com acompanhamento instrumental e em ritmo binário com acentuação característica (NÓBREGA, 2007).

³⁵ Coco de embolada é uma manifestação dançada da poesia oral nordestina, podendo ser improvisado ou não, utilizando instrumentos de percussão como o pandeiro e o ganzá, uso característico da sextilha e refrão (NÓBREGA, 2007).

³⁶ Forma poético-musical muito comum nos sertões nordestinos baseada no improviso, em que dois repentistas realizam uma disputa poética. A ênfase é dada à poesia, sendo a música, de perfil modal, pouco variável e sem acompanhamento instrumental durante o canto (NÓBREGA, 2007).

³⁷ Dança popular muito comum no Nordeste do Brasil. Conserva células rítmicas e melódicas do coco (NÓBREGA, 2007).

Os ritmos presentes na obra estão expressos na tabela 2 a seguir:

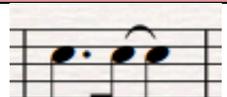
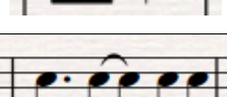
TABELA 2: Ritmos nordestinos presentes no *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe*

1° mov. <i>Allegro comodo</i>	2° mov. <i>Andantino</i>	3° mov. <i>Allegro un poco vivo</i>
Baião	Xote ³⁸	Frevo
Xote		Xote

O ritmo baião segundo Raymundo (1999), surgiu no Norte e Nordeste brasileiro no séc. XIX como um gênero instrumental ligado à dança. A melodia apresenta uma extensão de aproximadamente uma oitava, construída sobre os modos lídio e mixolídio.

Ainda segundo Raymundo (1999), existe três padrões rítmicos para o baião:

TABELA 3: Padrões rítmicos do baião

A	
B	
C	

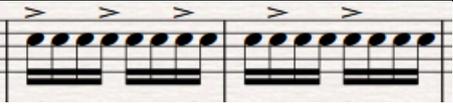
No *Concertino* aparecem os padrões A, B e C durante o primeiro e terceiro movimentos tanto na voz solista como nas demais vozes, no exemplo 12 o padrão A acontece nos violoncelos e contrabaixos. O ritmo xote possui os mesmos padrões rítmicos do baião, diferindo deste no andamento por ser mais lento.

O frevo, segundo Saldanha (2008), é um ritmo próprio das manifestações musicais populares de Pernambuco e obteve essa denominação em 1936 no auge da chamada “Era do Rádio”.

³⁸ No segundo movimento, observando a partitura esse ritmo não acontece, porém foi adotado os acentos característicos do Baião para a voz solista no trecho central da obra (comp. 27-36), visando um paralelo entre o primeiro e o terceiro movimentos.

Saldanha (2008) expõe três células rítmicas que caracterizam o frevo e que em geral pertencem à seção rítmica nas composições conforme a tabela 4:

TABELA 4: Células rítmicas do frevo

Pandeiro	
Caixa	
Surdo	

As células rítmicas do frevo estão presentes no terceiro movimento do Concertino, como demonstra o exemplo 8 da página 38 destacado em verde na densidade rítmica. Neste trecho a célula correspondente ao pandeiro acontece na junção dos ritmos dos violinos II, violas e violoncelos.

Já no exemplo 9, localizado na página 39, os violinos II e as violas executam a célula rítmica do frevo característica da caixa, no entanto Guerra-Peixe indica apenas a acentuação dos dois primeiros tempos do compasso, esse é um fato comum para a grafia das demais acentuações rítmicas de toda a obra, visto que segundo Saldanha (2008), o compositor pressupõe o conhecimento do ritmo por parte do executante.

Com relação às características de construção rítmica da obra, um atributo bastante comum dos ritmos nordestinos é o uso da síncope, que promove a movimentação rítmica com o deslocamento do tempo forte. A síncope pode ser utilizada como recurso para enfatizar o sentido rítmico. No caso exposto no exemplo 12, enfatiza o ritmo baião.

EXEMPLO 12: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 54,55

Concertino

O pedal sonoro e o ostinato rítmico já estão presentes na música medieval e são elementos que encontraram o caminho para o Nordeste do Brasil através da influência ibérica espanhola. São um distintivo na música popular nordestina e uma das especificidades da música Armorial.

No segundo movimento do Concertino, a corda ré do violino é utilizada como um pedal que empresta sustentação harmônica para toda a seção inicial, como apresenta o exemplo 13. Neste caso, o pedal é harmônico e rítmico e foi importante para conduzir as inflexões das frases.

EXEMPLO 13: 2. Mov. *Andantino* – comp. 1-21

Andantino circa $\text{♩} = 63$
semplice, quasi senza vibrato

Outro atributo da música Armorial que pode ser observada nas gravações dos grupos armoriais, em especial do Quinteto Armorial e Orquestra Armorial de Câmara são os acentos deslocados em semicolcheias repetidas da mesma altura. Este artifício é muito utilizado para conferir os acentos específicos dos ritmos regionais. No Concertino, o frevo é evocado na parte do violino I através das semicolcheias, repetidas na mesma altura, que fazem a articulação do ritmo e no pedal rítmico da percussão, como mostra o exemplo 14.

EXEMPLO 14: 3. Mov. *Allegro un poco vivo* – comp. 84-88

Segundo Nóbrega (2007), no Armorial foram realizados estudos dos sons populares para associá-los aos instrumentos eruditos com o objetivo de saber qual seria o melhor instrumento correspondente a ser utilizado nessa associação. O violino e a viola foram escolhidos para representar a rabeca (sons agudos e graves). Já o violoncelo e o contrabaixo executavam o papel de dar profundidade ao som, enquanto o pífano da cultura popular foi representado pela flauta. É interessante ressaltar que o pífano possui uma sonoridade mais intensa e estridente em comparação com a flauta transversal e o marimbau tem um timbre metálico.

Essa adaptação da orquestração foi utilizada pela Orquestra Armorial de Câmara e pelo Quinteto Armorial. A Orquestra, visando uma maior homogeneidade sonora, utilizava apenas os instrumentos eruditos, e assim, evitava problemas de

afinação visto que o pífano³⁹ e o marimbau⁴⁰ apresentados na figura 8, bem como a rabeca, não comportam variações sutis de freqüência para uma afinação exata.

FIGURA 8: Pífano e Marimbau



Já o Quinteto Armorial teve fases de formação instrumental mista, composto por instrumentos populares e instrumentos eruditos como é possível observar através das gravações.

A escuta do repertório do Quinteto Armorial e da Orquestra Armorial de Câmara bem como do Quinteto Itacoatiara, cujo membro integrante Professor Eduardo Nóbrega pude entrevistar em pesquisa de campo realizada em João Pessoa, ajudaram a direcionar a pesquisa sonora na rabeca. A oportunidade de pesquisar os sons de uma rabeca e experimentar sonoridades diversas no violino foram decisivos nesta fase.

A constatação da presença de ritmos caracteristicamente nordestinos, facilitou a interpretação de elementos rítmicos em seções da obra. Os aspectos técnicos e interpretativos foram tratados com base na estética Armorial e na sonoridade da rabeca, de acordo com as informações adquiridas através da análise estilística, da escuta de gravações e da pesquisa na rabeca para alcançar as sonoridades necessárias para a interpretação da obra.

Nóbrega (2007) comenta ainda em seu artigo que o timbre buscado nas composições instrumentais faz referência direta com os cantadores⁴¹ nordestinos e rabequeiros. Diz ainda que os compositores adotavam um timbre anasalado (proveniente dos rabequeiros e dos cantadores), um som mais "agressivo", com

³⁹ Instrumento cilíndrico com sete orifícios circulares, sendo um destinado ao sopro e os restantes aos dedos. Pode ser construído com materiais diversos como: bambu, taboca, taquara, osso, caule de mamoneira ou cano de PVC. Tradicional do Nordeste do Brasil. Seus tocadores, na maioria, são pessoas que transmitem a cultura do pífano pela tradição oral – tanto a confecção quanto o repertório, que em geral dispensa partitura, sendo tocado de ouvido (SANTOS, 2009).

⁴⁰ Instrumento que consiste em um arame pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas que servem de cavalete para o arame e de caixa de ressonância (SANTOS, 2009).

⁴¹ Os cantadores nordestinos adotam um timbre que lembra os rabequeiros (NÓBREGA, 2007).

pouco vibrato, cordas soltas, pizzicato e efeitos percussivos nos instrumentos de corda e a utilização de pouco arco para as articulações.

As considerações acima foram valiosas na Fase de execução da pesquisa pois o desafio maior na construção da interpretação do Concertino foi relacionado à adaptação timbrística e às dificuldades técnicas geradas por esta investigação.

5.2 Decisões técnico-interpretativas

1º movimento – Allegro comodo

O trabalho de buscar alternativas sonoras é contínuo e constantemente realimentado pelas soluções encontradas ou rejeitadas. Para melhor expor a última fase da metodologia adotada, Fase de execução, detalharei o processo de busca de soluções interpretativas por movimentos, agrupando os problemas de acordo com a semelhança dos aspectos técnicos, dos acentos rítmicos e das articulações em cada movimento da obra.

Como já foi mencionado, o Concertino foi escrito para violino, porém inspirado na sonoridade Armorial, onde o violino foi escolhido como melhor instrumento para se aproximar da sonoridade da rabeca. O primeiro movimento contém passagens de virtuosismo que refletem diretamente a sonoridade do violino, e passagens com características do repertório para rabeca. Assim, para a interpretação do primeiro movimento, adotei a idéia de que o violino e a rabeca estão, nessa primeira parte da obra, dialogando um com o outro.

No início do primeiro movimento, a indicação “*con molta sonorità e IV.c. ad. lib*” sugere que o compositor tem em mente uma sonoridade típica do violino. Bartok, Saint-Saëns e Glazunov, para citar apenas alguns, também iniciam seus concertos com melodias na IV corda. No Concertino a utilização da IV corda do instrumento é deixada para a decisão do intérprete e sua utilização implica em um maior nível de dificuldade na execução, porém afeta diretamente a sonoridade de toda a passagem. Exemplo 15.

EXEMPLO 15: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 1-9

Allegro comodo circa ♩ = 112

(IV.c. ad lib.) (V)

f con molta sonorità

(II.c.)

mf *mf*

Decidi iniciar o concerto com a concepção sonora do violino porque o trecho que o segue na obra, faz referência à rabeca. Com esta decisão, logo no início, evidencio a idéia de dialogo entre o violino e a rabeca. Conseqüentemente, os dedilhados foram pensados de acordo com os portamentos que possibilitam e o vibrato, juntamente com o arco, foram idealizados para promover maior densidade sonora. A opção de executar o portamento glissando⁴², indicado em vermelho no exemplo 16, mais lentamente e com vibrato contínuo em toda a seção visa uma maior intensidade expressiva.

EXEMPLO 16: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 1-9

Allegro comodo circa ♩ = 112

(IV.c. ad lib.) (V)

f con molta sonorità

(II.c.)

mf *mf*

Na re-exposição, como mostra o exemplo 17, este tema é apresentado no registro agudo e a execução em uma mesma corda não seria prática, porém o dedilhado indicado no exemplo 16 foi pensado com o objetivo de manter a mesma sonoridade e assim obter uma maior homogeneidade de materiais composicionais semelhantes.

⁴² Indica que as notas serão executadas com o mesmo dedo, arrastando-o sobre a corda.

EXEMPLO 17: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 65-75

O diálogo entre o violino e a rabeca continua nos compassos 29 e 30 como mostra o exemplo 18.

EXEMPLO 18: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 29-32

Considerarei que o uso de cordas duplas, nos compassos 29 até a primeira nota do segundo tempo do compasso 30, faz referência à sonoridade do violino e para realçá-la utilizei a IV corda para executar a melodia. Para o restante da seção, busquei aproximar o som do violino às características sonoras da rabeca. Após pesquisa sonora comparativa tocando o trecho na rabeca e no violino, adotei para o restante da passagem, a partir do compasso 30, o uso da primeira posição com o uso das cordas soltas para criar a mudança de sonoridade para um som mais aberto e menos aveludado.

A ocorrência de notas rebatidas no Concertino já foi mencionado, no entanto cabe esclarecer que os acentos dos tempos fracos nesta seção a caracteriza mais como a voz da rabeca do que do violino. A rabeca não possui uma sonoridade muito focalizada, o que pode ser ouvido nas gravações e na pesquisa sonora com o instrumento e declarações como a de Elomar, músico e compositor-BA: “A rabeca soa fosco e frágil de cor melano, em confronto ao seu modelo de sonoridade penetrante, vazada e de brilho cortante” (apud SANTOS, 2011, p. 95).

As notas rebatidas são o elemento marcante na parte do violino solista nos compassos de 9 a 17, vide exemplo 19.

EXEMPLO 19: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 9-17

Como vimos anteriormente, as notas rebatidas são uma das características da estética Armorial, portanto identifiquei nesta passagem a voz da rabeça cuja sonoridade foi o modelo para sua execução. Assim, busquei uma sonoridade flautada no violino, utilizando o peso natural do arco e a velocidade com pressão da crina suficiente apenas para o arco não pular. A região de arco adotada foi a parte superior. Nas figurações de notas rebatidas, a valorização da segunda nota, foi feita utilizando maior velocidade no final da ligadura acentuando a parte fraca do tempo para melhor caracterizar o ritmo. O mesmo princípio foi adotado para os trechos compreendidos entre os compassos 22, 75-84, 115 e 116 do primeiro movimento, que apresentam as mesmas características.

No exemplo 20 podemos ver uma instância do uso de cordas duplas para aproximar a sonoridade da rabeça. Não podemos perder de vista que Guerra-Peixe além de compositor era também violinista. Utilizou seu conhecimento da escrita idiomática do instrumento, aliado ao vasto conhecimento da música popular brasileira, obtido antes e durante seu envolvimento com o Movimento Armorial. Teve facilidade em representar através da escrita, as características da rabeça como mostra esta passagem no Concertino.

EXEMPLO 20: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 18-21

Aqui, a nota mi é utilizada como nota pedal, que executada na corda solta do violino promove uma sonoridade mais aberta enquanto a execução na primeira posição também remete à rabeca, que utiliza apenas esta posição para sua execução. Os intervalos predominantes no trecho são de segunda maior e segunda menor gerando uma sonoridade mais estridente. Essa característica também faz referência à sonoridade da rabeca como afirma Renata Rosa, rabequeira, cantora e compositora de São Paulo.

“...o violino tem o timbre mais doce e a rabeca o timbre mais áspero. Na rabeca normalmente são usadas cordas de violão de aço, de guitarra ou de bandolim. Os arcos de crina mais áspera, menos homogênea, também contribuem para essa característica.” Renata Rosa, rabequeira, cantora e compositora-SP (*apud* SANTOS, 2011, p. 96).

Outra decisão a ser tomada nesta seção diz respeito à articulação. Guerra-Peixe indica no início do trecho o *stacatto*, porém depois essa indicação não permanece. Portanto adotei um arco curto no meio do arco, devido à velocidade, e retomadas próximas à corda evitando que o arco salte, já que as arcadas saltadas não correspondem a execução da rabeca. O ponto de contato foi delimitado próximo ao cavalete pela indicação da dinâmica *pizz Forte*.

Outra característica presente no repertório do violino e da rabeca é a *bariolage* que consiste no desenvolvimento de uma melodia com uma nota pedal acontecendo de forma intercalada como mostra o exemplo 21.

EXEMPLO 21: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 23-25

No repertório violinístico, a bariolage é muito comum nos períodos Barroco e Clássico, enquanto no repertório da rabeça é proveniente da influência ibérica espanhola. A bariolage está presente no Movimento Armorial. Sua inclusão se deu através da assimilação realizada através da pesquisa sonora do repertório da rabeça. O exemplo 22 mostra o uso da bariolage no período Barroco.

EXEMPLO 22: *Prelúdio* – Johann Sebastian Bach, Violin Partita n. 3 BWV 1006

Ao executar uma passagem que utiliza a bariolage, deve-se tocar mais forte a corda onde está a melodia para enfatizá-la. No Concertino, de acordo com a estética Armorial, adotei acentos rítmicos na execução deste trecho para enfatizar o ritmo do baião.

Com relação à sonoridade, uma característica da rabeça é o som não focalizado. Wellington, luthier na Paraíba diz que “a rabeça tem um som anasalado, para dentro, não se propaga para fora...” (*apud* SANTOS, 2011, p. 96). Assim sendo, busquei uma realização timbrística próxima à rabeça, executando esta passagem com arco veloz e mais próximo ao espelho para obter um som flautado.

Fragmentos da melodia apresentada nos compassos 23-25 (exemplo 21) aparecem também nos compassos 87-92 como podemos ver no exemplo 23.

EXEMPLO 23: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 23-25

A *bariolage* também está presente aqui, mas a textura desse trecho é mais densa por utilizar cordas duplas. Visando a homogeneidade dos materiais que se repetem, a sonoridade escolhida para a execução foi a da rabeca, mesma adotada para os compassos 23-25. Para obter a aproximação timbrística da rabeca, tendo em vista as cordas duplas nesta seção, a articulação indicada pelo compositor foi trabalhada próximo ao cavalete e próximo ao talão para produzir uma sonoridade mais rústica e estridente.

O primeiro movimento também contém duas seções semelhantes com andamento mais lento nos compassos 41-46 e 98-110.

Essas seções são caracterizadas por grupos de melodias de caráter meditativo, estabelecendo um contraste entre as demais seções do movimento como podemos ver no exemplo 24.

EXEMPLO 24: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 41-46

Estas melodias são modais e contém tensões ocasionadas por trítonos e intervalos de sétima menor. Segundo Raymundo (1999) o intervalo de sétima menor é uma característica presente nas melodias da música nordestina. Para valorizar essa característica presente nessas seções mais lentas, busquei aproximar a

sonoridade do violino com a rabeca adotando o estilo dos cantadores⁴³ do sertão do Nordeste, que utilizam melodias semelhantes. Inicialmente pesquisei a sonoridade desta passagem executada na rabeca. A partir desta experiência, ao adaptar para o violino, a melhor possibilidade que encontrei foi utilizar o arco com maior amplitude na região do meio até a ponta, utilizando a velocidade e o peso natural do arco para a execução. As dinâmicas foram realizadas com a variação do ponto de contato. Os dedilhados foram escolhidos de maneira a utilizar o máximo de cordas soltas possíveis enquanto os dedilhados que acontecem na mesma corda (comp. 43), tem o objetivo de gerar um portamento para promover uma variedade nas inflexões da frase.

2º movimento – Andantino

O segundo movimento apresenta a forma Cantoria que advém da música popular nordestina. A Cantoria é uma forma poético-musical comum aos sertões nordestinos, improvisada, onde dois repentistas realizam uma disputa poética. A ênfase é na poesia e a música é modal com pouca variação e sem acompanhamento instrumental durante o canto. A Cantoria é também chamada de Aboio⁴⁴, que é entoada pelos vaqueiros ao conduzir o gado. Tem andamento lento e melodias breves de estilo improvisado e sem elaboração motívica. Os cantadores nordestinos adotam um timbre que lembra os rabequeiros (NÓBREGA, 2007). Segundo Nóbrega (1998), o timbre dos cantadores nordestinos é “gritado” de forma livre e arrastada. Com timbre áspero, em geral anasalado e sem acompanhamento instrumental, contém grande quantidade de glissandos (sucessão de graus microtônicos) ascendentes e descendentes que não atingem os graus da escala temperada.

Logo no início do movimento é possível observar essas características nas duas frases melódicas que se repetem de maneira intercalada durante o início e o final do movimento, exemplo 25.

⁴³ Orquestra Armorial: Cantoria. Obra de base para o presente trecho. <https://www.youtube.com/watch?v=tOr4BiqIt_g> (último acesso em 05.01.2014)

⁴⁴ Aboio. Cussy de Almeida. Orquestra Armorial/1975. <https://www.youtube.com/watch?v=uBCxXrK_fHQ> (último acesso em 05.01.2014)

EXEMPLO 25: 2. Mov. *Andantino* – comp. 1-26

9 Andantino circa ♩ = 63
semplice, quasi senza vibrato

mf *mp*

6 *cresc.* *ten.*

11 *f* *dim.* *p*

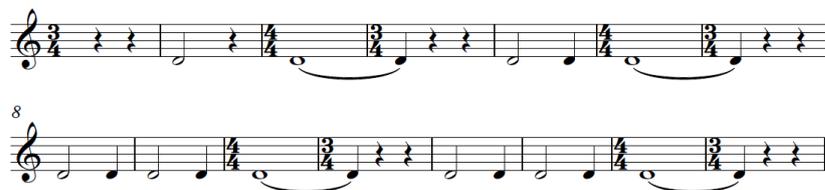
16 *cresc.* *ten.* *mf*

21 *f*

As frases do texto musical remetem a estrutura estrófica da poesia dos folhetos. O compositor indica que o movimento deve ser executado de forma simples, quase sem vibrato (*semplice, quasi senza vibrato*). Diante destas informações, a sonoridade de todo o movimento foi trabalhada de forma a aproximar o som do violino ao som da rabeça.

Ao pesquisar a execução na rabeça constatei uma sonoridade mais “fanha” e “flautada” e ao ouvir gravações de Cantoria e Aboio percebi que a sonoridade nunca é focalizada; é mais singela, frágil e delicada. A partir disso busquei reproduzir no violino essa sonoridade trabalhando com velocidade de arco próximo ao espelho do instrumento, utilizando apenas pressão suficiente para o arco não saltar.

Um aspecto interessante pode ser observado ao separar a nota pedal da melodia. Como pode ser visto no exemplo 26 a nota pedal é também um ostinato. Este ritmo ostinato reflete um movimento de impulso, poderíamos dizer que sugere uma caminhada. Esta idéia norteou a minha concepção para este tema, através deste ritmo estabeleci a condução de cada frase, com o momento de repouso na semibreve.

EXEMPLO 26: 2. Mov. *Andantino* – comp. 1-15 – Ostinato

A orquestra tem uma participação reduzida neste movimento. Acompanha o violino somente nos compassos 27-36, quando proporciona um pedal harmônico enquanto a voz solista permanece executando fragmentos melódicos com a mesma estrutura dos que ocorrem nos compassos 1-26. O movimento finaliza com a repetição e alternância das frases da seção inicial.

3º movimento – Allegro un poco vivo

A característica sonora Armorial mais presente no terceiro movimento é a recriação da sonoridade da Banda de Pífanos. Guerra-Peixe utiliza duas flautas e um clarinete ou oboé para recriar essa sonoridade. Durante o terceiro movimento é como se acontecesse um diálogo entre a Banda de Pífanos e a rabeca, onde as características sonoras dos sopros em alguns momentos aparecem nas cordas, fortalecendo esta conversa. A ocorrência de momentos em que o violino imita a flauta introduz um tom cômico ao diálogo. As considerações sobre a execução do primeiro movimento referentes à pressão e velocidade do arco, pesquisa com a rabeca, gravações e declarações de músicos, também nortearam as escolhas neste movimento. A adaptação timbrística buscando a rabeca, foi adotada para todo o terceiro movimento para ressaltar o diálogo do violino, como rabeca, e da orquestra com sua imagem sonora da Banda de Pífanos.

Este diálogo pode ser apreciado já no início do movimento, a introdução apresenta o tema nos sopros representando a Banda de Pífanos (comp. 1-13), seguido pela apresentação do tema no violino solo com acompanhamento da flauta II (figuração de terças sobrepostas) a partir do compasso 14. Conferindo uma sonoridade do Terno, já citado anteriormente na página 14, e evidenciando o diálogo entre a rabeca e o pífano.

Outra ocorrência deste diálogo acontece no trecho compreendido entre os compassos 52-57 (exemplo 27) quando o violino solo executa uma passagem em *ricochet*.

EXEMPLO 27: 3. Mov. *Allegro un poco vivo* – comp. 52-57

Esta articulação consiste em “jogar” o arco e com o ricochetear nas cordas executar mais de uma nota na mesma direção. Nesta seção, a sonoridade produzida sugere uma imitação do *frullato* na flauta. O argumento para esta imitação é fortalecido pelo uso de harmônicos naturais no violino, que possuem naturalmente uma sonoridade próxima à flauta.

Os harmônicos são utilizados novamente nos compassos 99-104 como mostra o exemplo 28. Nesta seção os harmônicos transformam a sonoridade do violino na sonoridade da flauta. Busquei, de maneira simples, caracterizar o som de um pífano e não de uma flauta transversal e, portanto não usei vibrato e utilizei o arco com mais velocidade próximo ao cavalete.

EXEMPLO 28: 3. Mov. *Allegro un poco vivo* – comp. 99-104

Outro trecho onde o violino imita a flauta acontece nos compassos 64-77 conforme exemplo 29. Nesse trecho o caráter é incisivo e enérgico. As oitavas emprestam um brilho a esta aproximação da sonoridade da flauta e por isto, busquei uma sonoridade mais focalizada próximo ao cavalete.

EXEMPLO 29: 3. Mov. *Allegro un poco vivo* – comp. 64-83

The musical score for Example 29, 3. Mov. *Allegro un poco vivo*, measures 59-83, is presented in a single system with six staves. The time signature is 4/4. The score includes various dynamics and performance instructions: *rit.*, *f*, *energico*, *f*, *molto rit.*, *ff*, *f*, *ff*, *(f)*, *diminuendo*, *mp*, and *duo col flauta cresc.*. The score is marked with measure numbers 59, 66, 70, 74, 78, and 82. There are also circled numbers 19 and 20, and a 'V' marking. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

Esta sessão termina com intervalos de quinta que justificam o retorno da voz da rabeca a partir do compasso 80. Este diálogo do pífano com a rabeca finalmente se une em um dueto nos compassos 86 a 98, onde o violino solo apresenta a melodia e a flauta empresta suporte tocando em terças paralelas. Neste trecho o violino parece fazer o papel da rabeca imitando o pífano, portanto procurei uma sonoridade clara, sem vibrato e sem mudanças de posição.

Conhecer e estudar os ritmos empregados na composição do terceiro movimento do Concertino foi fundamental para construir minha interpretação, visto que nem todos os acentos rítmicos característicos do Baião, Frevo e Xote foram grafados pelo compositor. Em contraste ao primeiro e segundo movimentos, os ritmos empregados no terceiro movimento são o Frevo e o Xote. O Xote, que apresenta base rítmica idêntica a do Baião difere deste no andamento, pois é mais lento. No terceiro movimento do Concertino, há duas seções correspondentes ao ritmo Frevo que são passagens virtuosísticas em semicolcheias no violino solo sem indicação de acentuação, porém o ritmo está presente nas vozes dos outros instrumentos da orquestra, portanto adotei os acentos característicos do Frevo para a execução das sequências em semicolcheias nestas passagens.

Comentando a harmonia na musica Armorial, Clóvis (*apud* NÓBREGA, 2007, p. 8), diz que os compositores procuravam compor principalmente nas tonalidades de Ré maior e Lá maior, com o uso do sétimo grau abaixado e o quarto grau aumentado o que não provoca modulações, essa alteração na estrutura da escala junta dois modos o mixolídio e o lídio. Evitando o uso da sensível é possível gerar novos encadeamentos diferentes dos moldes da música européia.

No Concertino de Guerra-Peixe os seguintes modos são encontrados conforme a tabela 3:

TABELA 3: Modos utilizados no Concertino de Guerra-Peixe

1° mov. <i>Allegro comodo</i>	2° mov. <i>Andantino</i>	3° mov. <i>Allegro un poco vivo</i>
La mixolídio	Re mixolídio	Sol mixolídio
Si lídio	Mi lídio	La lídio
Do mixolídio		Re mixolídio
Re lídio		Mi lídio
La eólio		
Do lídio		
Do eólio		
Mib lídio		

No 1° mov. Guerra-Peixe explora os homônimos e suas possíveis combinações dentro da harmonia armorial, que é a utilização do modo mixolídio juntamente com o lídio, o que também acontece nos 2° e 3° movimentos, porém no 3° mov. a relação é com o quinto grau e não com os homônimos.

O uso do modo mixolídio é bastante comum nas composições das músicas nordestinas por causa do 7° grau abaixado, porém a combinação com o modo Lídio, característica armorial, faz com que acordes alterados ocorram sem provocar modulações diferindo dos moldes clássicos convencionais (NÓBREGA, 2007).

CONCLUSÃO

O Armorial promoveu novas possibilidades sonoras para a música, em especial, a recriação baseada nos elementos das manifestações populares nordestinas no intuito de criar uma música erudita nordestina.

Guerra-Peixe já pesquisava sobre a música popular brasileira e inseria elementos populares em suas composições antes do Movimento. Talvez por esse fato ele tenha contribuído para a formulação dos caminhos estéticos e estilísticos do Armorial, e a obra Concertino para violino e Orquestra de Câmara reflete essa parceria entre o compositor e o Movimento.

No Concertino os elementos da música popular nordestina são entrelaçados pelo compositor, modelados e apresentados com uma nova roupagem. O violino se torna a voz da rabeca, o naipe de sopros a voz dos pífanos. Há momentos em que o violino aparece com sua própria identidade sonora, em outros, toda a orquestração soa como o Terno.

Essas características apenas puderam ser identificadas após a Fase de preparação, com o estudo do Movimento, das manifestações artísticas, e com o estudo da música popular nordestina, visando compreender a origem dos elementos que tanto influenciaram a sonoridade da música Armorial.

Com a Fase de experimentação, tive a oportunidade de manusear uma rabeca, embora o violino tenha o mesmo princípio de produção sonora, tocar a rabeca foi um desafio, um novo aprendizado e foi realizado de maneira pontual com relação aos trechos do Concertino que eram possíveis de se executar. O intuito era o de descobrir como a sonoridade da rabeca escutada nas gravações das músicas armoriais eram produzidas naquele instrumento. E assim estabelecer um paralelo técnico com o violino para que a sonoridade se aproximasse.

Com a formulação dos parâmetros para a produção sonora, segui para a Fase de execução, onde após ter feito a identificação dos elementos Armoriais que compunham cada trecho do Concertino, construí a interpretação da obra.

Com base em minha experiência como violinista, posso afirmar que o estudo da tradição cultural onde uma obra está inserida é algo encorajado, quase uma exigência. No âmbito da música erudita observações como, “está afinado, a sonoridade está bonita, porém está fora do estilo”, são muito comuns. Em outras

palavras, a execução de um Concerto de W. A. Mozart com princípios da estética Armorial não é considerada aceitável e tampouco, devemos aceitar uma obra Armorial executada dentro das normas estéticas do período Clássico.

A pesquisa em música não está dissociada da execução. Durante esta pesquisa, refleti sobre muitos pontos, mas este foi o mais importante. A pesquisa é essencial para elevar o nível artístico de uma execução. Assim como o planejamento do estudo com o instrumento é importante para a aquisição de uma técnica confiável, o estudo sistemático do contexto no qual a obra está inserida faz parte da formação do intelecto do instrumentista.

A presente pesquisa não foi importante apenas para a construção da execução do Concertino. O processo de reflexão e experimentação contribuiu de igual modo no processo de formação da pesquisadora e da instrumentista que almejo ser. A autonomia para tomar decisões informadas através da pesquisa é uma ferramenta que, no futuro, utilizarei na preparação de outras obras. Ao trazer o conhecimento sobre a música Armorial e sua prática interpretativa para a execução violinística, em particular para o Concertino para violino e Orquestra de Câmara de César Guerra-Peixe, acredito que este estudo contribuiu para toda a Área de Práticas Interpretativas. Espero ter encorajado outros violinistas a explorar este repertório tão significativo.

Esta pesquisa apresentou apenas um caminho para uma interpretação embasada no Movimento Armorial. Em nenhum desses estágios houve a intenção de encontrar verdades absolutas, mas sim a disposição de encontrar novos caminhos para futuras pesquisas e múltiplas alternativas criativas.

REFERÊNCIAS

ALOAN, Rafael Borges. *Organologia e Idiomatismo na Música Armorial*. Monografia apresentada para conclusão de curso de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do professor Helder Parente Pessoa. Rio de Janeiro, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. 4ª Ed.

FARIA, Antonio Guerreiro; BARROS, Luitgarde Oliveira e SERRÃO, Ruth. *Guerra-Peixe Um Músico Brasileiro*. Lumiar Editora, 2007.

GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae – Principais traços evolutivos da produção musical*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, V. 12 f. Texto datilografado, 1971.

GUERREIRO, A. E. *Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andradeanas*. Dissertação de mestrado. UNIRIO, 1997.

JÚNIOR, Carlos Newton. Org. *Almanaque Armorial/Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MARINHO, Marina Tavares Zenaide. *Aspectos analítico-interpretativos e a estética Armorial no Concertino em Lá maior para Violino e Orquestra de Cordas de Clóvis Pereira*. Dissertação (mestrado). UFPB, João Pessoa. PB. 2010.

NEPOMUCENO, Rosa. *César Guerra-Peixe: A música sem fronteiras*. Série Memória 11. Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ministério da Cultura. Funarte. Rio de Janeiro, RJ. 2001.

NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. *A rabeça no Cavallo Marinho de Bayeux, Paraíba: um estudo de caso*. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. 1998.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A Música no Movimento Armorial*. Dissertação (mestrado em Musicologia). UFRJ, Rio de Janeiro, RJ. 2000.

_____. *A Música no Movimento Armorial*. 2007. Artigo publicado no XVII Congresso da Anppom em São Paulo-SP. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html>, último acesso em 22.01.2014.

RAYMUNDO, Sônia Marta Rodrigues. *A Influência do Baião no repertório brasileiro erudito para Contrabaixo*. 1999. Artigo publicado no XIV Congresso da Anppom em Porto Alegre-RS. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF>, último acesso em 01.03.2014

REGO, George Browne. *Suassuna e o Movimento Armorial*. Editora Universitária UFPE. Recife, PE. 1987.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife. A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio*. 297 f. Tese de Doutorado em Música – Universidade Estadual de Campinas, SP. 2008.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Editora Unicamp, SP, 2009.

SANTOS, Roderick. *Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeça do Nordeste*. Editora UFRN, Natal, RN, 2011.

WINTER, Leonardo Loureiro (UFRGS), SILVEIRA, Fernando José (UNIRIO). *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. Per Musi Revista Acadêmica de Música n. 13, 119 p., jan - jun, 2006.

Sites consultados

The Rebec Project. 2003. Disponível em:

<<http://crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html#2>> Último acesso em 21.01.2014.

Diário de Pernambuco (edição de 16.01.1998) Disponível em:

<http://www.dpnet.com.br/anteriores/1998/01/17/interior1_0.html> (último acesso em 16.01.2014)

José Ervem Magalhães (acervo digital de obras)

<<http://erven.arteblog.com.br>> (último acesso em 27.01.2014)