

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de pós-graduação em Música – Habilitação em Performance Musical

Giovanna Flávia Vieira Fonseca

BRASIL, 1959 PARA VIOLA E PIANO: Um estudo técnico-interpretativo

Autora: Giovanna Flávia Vieira Fonseca

Orientador: Dr. Carlos Aleixo Reis

Belo Horizonte,

2025

Giovanna Flávia Vieira Fonseca

BRASIL, 1959 PARA VIOLA E PIANO: Um estudo técnico-interpretativo

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação de música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de mestre em música.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo Reis

Belo Horizonte,

2025

Fonseca, Giovanna Flávia Vieira.

F676b Brasil, 1959 para viola e piano [recurso eletrônico] : um estudo técnico-interpretativo / Giovanna Flávia Vieira Fonseca. - 2025.

1 recurso online (92 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Referências: f. 90-92.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música para viola e piano. 4. Nogueira, Ilza.
I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 785.7092



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Dissertação defendida pela aluna Giovanna Flávia Vieira Fonseca , em 16 de setembro de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Jessé Máximo Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Valdir Claudino
Universidade do Estado de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis, Vice diretor(a)**, em 16/09/2025, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jessé Máximo Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 24/09/2025, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valdir Claudino, Músico**, em 03/10/2025, às 12:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4528291** e o código CRC **B916C0EF**.

AGRADECIMENTOS

A minha família, por se orgulhar de minha escolha pela arte e pavimentar os meus caminhos;

A meu orientador, Carlos Aleixo, pelo apoio e aconselhamento durante a pesquisa;

À compositora Ilza Nogueira, pela belíssima obra e ajuda na elaboração do trabalho;

A Valéria Gazire, pela partilha de sua música e alegria ao longo deste curso;

A Aline Parreiras, por compartilhar sua expertise em pesquisa com tanto carinho e atenção;

A Marc Wallach, pela colaboração com as ferramentas tecnológicas e acervos bibliográficos;

A Luan Soares, pelas parcerias em análise e harmonia;

Ao professor Fausto Borém, por me colocar em contato com a compositora e me indicar leituras pertinentes;

Aos demais professores da Faculdade de Música da UFMG que fizeram parte do meu percurso na pós-graduação;

Aos membros das bancas de qualificação e defesa, Jessé Máximo, Edson Queirós e Valdir Claudino, por suas preciosas contribuições.

RESUMO

Esta dissertação aborda as decisões técnico-interpretativas sobre a obra *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa*, de Ilza Nogueira, para viola e piano. As decisões foram informadas a partir do escrutínio do texto de Nogueira e dos demais com o qual este dialoga, a saber: obras de Villa-Lobos e a trilha sonora do filme *Orfeu negro*. As etapas de investigação foram: análise comparativa entre *Brasil, 1959* e as obras correlatas, utilizando o método de Jan LaRue, descrição do mito de Orfeu e do enredo de *Orfeu negro*, por meio de pesquisa bibliográfica, e relato histórico-interpretativo dos gêneros da trilha e análises de seus áudios, lançando mão de pesquisa bibliográfica e espectrogramas. Com a realização deste trabalho foi possível compreender a multiplicidade de elementos que compõem a elaboração de uma performance musical. Essa busca aprofundou a compreensão sobre nuances interpretativas para aludir às referências de música vocal e de Frevo presentes na obra de Nogueira. O resultado foi uma maior consciência para a tomada de decisões e originalidade na performance da obra, com liberdades devidamente orientadas pelo seu contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Música brasileira para viola de arco; Ilza Nogueira; Performance musical.

ABSTRACT

This dissertation addresses the technical-interpretative decisions regarding the work *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa*, by Ilza Nogueira, for viola and piano. The decisions were informed by the examination of Nogueira's text and others with which it engages, namely: works by Villa-Lobos and the soundtrack of the film *Black Orpheus*. The research steps were: comparative analysis between *Brasil, 1959* and related works, using Jan LaRue's method; description of the myth of Orpheus and the plot of *Black Orpheus* through bibliographic research; and a historical-interpretative report on the genres of the soundtrack and analyses of their audio, utilizing bibliographic research and spectrograms. Through this work, it was possible to understand the multiplicity of elements that comprise the development of a musical performance. This inquiry deepened the understanding of interpretative nuances to allude to the references of vocal music and Frevo present in Nogueira's work. The result was a greater awareness for decision-making and originality in performing the work, with liberties properly guided by its context.

KEY WORDS: Brazilian music for viola; Ilza Nogueira; Musical performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Introdução de <i>Saudades da minha vida</i>	26
Figura 2– <i>Seresta</i> , compassos 1 a 12, com apontamentos das semelhanças melódicas com <i>Saudades de minha vida</i>	27
Figura 3– Encadeamento harmônico na primeira estrofe de <i>Saudades da minha vida</i>	28
Figura 4– Resolução de sol bemol em fá, compassos 15-16 de <i>Seresta</i>	29
Figura 5– Vozes paralelas em <i>Saudades de minha vida</i>	29
Figura 6 – Vozes paralelas em <i>Seresta</i>	30
Figura 7- Três padrões de <i>ostinato</i> em <i>Saudades da minha vida</i>	30
Figura 8- - <i>Ostinato</i> principal da seção B de <i>Seresta</i>	30
Figura 9 – Primeira citação de <i>Manhã de carnaval</i> em <i>Seresta</i> , parte da viola.....	31
Figura 10 – Primeira citação de <i>Manhã de carnaval</i> em <i>Seresta</i> , parte do piano	31
Figura 11 - Segunda citação de <i>Manhã de carnaval</i> em <i>Seresta</i>	32
Figura 12 – Terceira citação de <i>Manhã de carnaval</i> em <i>Seresta</i>	32
Figura 13 - Padrões rítmicos do bolero mexicano	33
Figura 14 - <i>Ostinato</i> utilizado por Villa-Lobos em <i>Pobre cega</i>	34
Figura 15 - <i>Ostinato</i> utilizado por Nogueira em <i>Choro-lamento</i>	34
Figura 16 - Diálogo entre a viola e piano com citações de <i>A felicidade</i>	35
Figura 17 - Segundo diálogo entre viola e piano com citações de <i>A felicidade</i>	35
Figura 18 - Terceiro diálogo entre a viola e piano com citações de <i>A felicidade</i>	36
Figura 19 - Trechos de <i>Choro-lamento</i> que citam <i>A felicidade</i>	36
Figura 20 – Primeiros compassos de <i>Toccata</i> , exemplificando o acelerando rítmico	37
Figura 21 – Compassos 11 a 13 de <i>Frevo nostálgico</i> , exemplificando o acelerando.....	37
Figura 22 – compassos 8 a 12 de <i>Toccata</i>	38
Figura 23 – compassos 14 a 16 de <i>Frevo nostálgico</i>	38
Figura 24 – compassos 18 e 19 de <i>Toccata</i> , voz de primeiro cello.....	38
Figura 25 – compassos 21 de <i>Frevo nostálgico</i>	38
Figura 26 - Primeira citação de <i>Frevo de Orfeu</i> em <i>Frevo nostálgico</i> , de Nogueira..	39
Figura 27 - Segunda citação de <i>Frevo de Orfeu</i> em <i>Frevo nostálgico</i> , de Nogueira.	39
Figura 28 – Trecho da terceira citação de <i>Frevo de Orfeu</i> em <i>Frevo nostálgico</i> , de Nogueira.....	40

Figura 29 - Orfeu toca <i>Manhã de carnaval</i> para as crianças.....	43
Figura 30 - Eurídice dança ao ouvir Orfeu cantar para as crianças	44
Figura 31 - Reconciliação do casal após Orfeu fazer investidas em Eurídice	44
Figura 32 - Mulheres carregam latas de água, elucidando a pobreza no Morro da Babilônia.....	45
Figura 33 - Pipa semelhante ao sol no alto do céu	45
Figura 34 - Moça contempla a beleza das pipas	46
Figura 35 - A pipa começa a cair, como a felicidade, que é efêmera	46
Figura 36 - Orfeu assobia <i>A felicidade</i> , angustiado com o futuro de seu romance ...	47
Figura 37 - Orfeu canta a segunda versão de <i>A felicidade</i> para Eurídice	47
Figura 38 - Orfeu canta com sua amada morta em seus braços.....	48
Figura 39 - Mira ataca Orfeu	48
Figura 40 - Orfeu e Eurídice mortos ao pé do morro	49
Figura 41 - Eurídice se desloca sozinha pela cidade	50
Figura 42 - Banda de música toca o <i>Frevo de Orfeu</i> no carnaval	50
Figura 43 - Eurídice em meio aos foliões ao som do frevo	50
Figura 44 - Orfeu volta às ruas em busca de Eurídice	51
Figura 45 – <i>Link</i> contendo as frases 1 e 2 de <i>Manhã de carnaval</i>	56
Figura 46 - Espectrograma da 1ª frase de <i>Manhã de carnaval</i>	56
Figura 47 - Espectrograma da 2ª frase de <i>Manhã de carnaval</i>	57
Figura 48 - Demonstração do padrão de vibrato	58
Figura 49 - Demonstração do padrão de vibrato	58
Figura 50 - Demonstração do padrão de vibrato	59
Figura 51 - <i>Link</i> contendo as frases 3 a 6 de <i>Manhã de carnaval</i>	60
Figura 52 - Espectrograma da 3ª frase de <i>Manhã de carnaval</i>	60
Figura 53 - Espectrograma da 4ª frase de <i>Manhã de carnaval</i>	61
Figura 54 - Espectrograma I da 5ª frase de <i>Manhã de carnaval</i>	61
Figura 55 - Espectrograma II da 5ª frase de <i>Manhã de carnaval</i>	62
Figura 56 - <i>Link</i> contendo as frases 7 e 8 de <i>Manhã de carnaval</i>	62
Figura 57 - Espectrograma da 7ª frase de <i>Manhã de carnaval</i>	63
Figura 58 - Espectrograma da 7ª frase de <i>Manhã de carnaval</i>	63
Figura 59 - <i>link</i> contendo as estrofes 1 e 2 de <i>A felicidade</i>	64
Figura 60 - Espectrograma da 1ª frase de <i>A felicidade</i>	65
Figura 61 - Espectrograma da 2ª frase de <i>A felicidade</i>	65

Figura 62 - <i>Link</i> para áudio de Frevo de Orfeu.....	66
Figura 63 - Padrão de articulação em Freio a óleo	68
Figura 64 - Representação dos tipos de portamento	69
Figura 65 – Posição tradicional do polegar da mão esquerda em posição baixa na viola	70
Figura 66 – Posição tradicional do polegar da mão esquerda em posição alta na viola	71
Figura 67 – Apoio do polegar na ilhargá da viola	71
Figura 68 – Compassos 1 a 15 de Seresta	72
Figura 69 - Compassos 76 a 84 de Seresta.....	72
Figura 70 – Dedilhados escolhidos para compassos 9 a 12 de Seresta	73
Figura 71 – Posição do cotovelo e polegar esquerdos na passagem mais aguda de Seresta.....	74
Figura 72 – Ritardando incluído no compasso 9 de Seresta.....	74
Figura 73 – Dedilhados dos compassos 76 a 80.....	75
Figura 74 - Modulação e início do tema de Manhã de carnaval, na letra B.....	76
Figura 75 – Arcos e portamentos nos compassos 24 a 27 de Seresta	76
Figura 76 - Compassos 31 a 40 de Seresta.....	77
Figura 77 – Arcos, ritmo, articulações e portamentos nos compassos 31 e 32 de Seresta.....	77
Figura 78 - Letra D de Seresta	78
Figura 79 - Letra D de Seresta, com articulações adaptadas.....	79
Figura 80 – Dedilhados no início de Choro-lamento	80
Figura 81 - Portamentos em Choro-lamento	81
Figura 82 – Posição da mão esquerda no último intervalo do compasso 30 de Choro-lamento, com o polegar na ilhargá	82
Figura 83 – Posição da mão esquerda no último intervalo do compasso 30 de Choro-lamento, com o polegar na posição tradicional	82
Figura 84 – Dedilhados dos compassos 29 e 30 de Choro-lamento.....	83
Figura 85 – Padrão de arco adotado nos compassos 35 e 36	83
Figura 86 - Convite à dança, seção de Frevo Nostálgico.....	84
Figura 87 - Padrão de articulação e arco para os compassos 46 a 74 de Frevo nostálgico	85
Figura 88 - Articulações originais em Frevo Nostálgico	85

Figura 89 - Compassos 58 a 61 de Frevo Nostálgico	86
Figura 90 - Trecho da seção <i>Allegro moderato</i> , em Frevo Nostálgico	86
Figura 91 – Dedilhados dos compassos 133 a 135 de Frevo nostálgico	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
METODOLOGIA.....	15
REVISÃO DE LITERATURA	18
REFERENCIAL TEÓRICO.....	21
Teoria das Tópicas e música brasileira.....	22
Tópica época-de-Ouro.....	23
Tópica Brejeiro	24
CAPÍTULO 1 – <i>BRASIL, 1959: ANALISANDO INFLUÊNCIAS MUSICAIS</i>	25
1.1 Relações entre <i>Seresta</i> , de Nogueira, <i>Saudades de minha vida</i> , de Villa-Lobos e <i>Manhã de carnaval</i> , de Bonfá	25
1.2 Relações entre <i>Choro-lamento</i> , de Nogueira, e <i>Pobre cega</i> , de Villa-Lobos.....	33
1.3. – Relações entre <i>Frevo nostálgico</i> , de Nogueira, <i>Frevo de Orfeu</i> , de Jobim, e <i>Trenzinho do caipira</i> , de Villa-Lobos	37
CAPÍTULO 2 – <i>ORFEU NEGRO, DE MARCEL CAMUS</i>	41
2.1 O mito e sua adaptação para o cinema.....	41
2.3. O uso da trilha sonora na construção dramática do enredo	43
2.3.1. <i>Manhã de carnaval</i>	43
2.3.2 – A felicidade	44
2.3.3 – <i>Frevo de Orfeu</i>	49
CAPÍTULO 3 – PARÂMETROS INTERPRETATIVOS NA TRILHA SONORA DE <i>ORFEU NEGRO</i>	52
3.1. Os gêneros musicais em <i>Orfeu Negro</i> : contexto histórico sob a perspectiva de hibridismos musicais.....	52
3.2. Análises das faixas musicais	55
3.1.1. <i>Manhã de carnaval</i>	55
3.1.2. <i>A felicidade</i>	64
3.1.3 <i>Frevo de Orfeu</i>	66
CAPÍTULO 4 – Decisões técnico-interpretativas.....	69

3.1. <i>Seresta</i>	72
3.2. <i>Choro-lamento</i>	80
3.3. Frevo nostálgico	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
BIBLIOGRAFIA.....	90
DISCOGRAFIA.....	92
FILMOGRAFIA.....	92

INTRODUÇÃO

A peça objeto deste estudo, *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa* foi composta para viola e piano por Ilza Nogueira, entre 2019 e 2023. A compositora, nascida em Salvador, Bahia, é doutora em composição pela Universidade de Nova Iorque e membro da Academia Brasileira de Música. Formada também em Letras, sua obra conecta-se com essa faceta pela voz, que se faz presente na maioria dos seus trabalhos de forma falada ou cantada (segundo as instituições Musica Brasilis e da Academia Brasileira de Música, *online*)¹. É professora aposentada do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

O objeto de estudo deste trabalho, *Brasil, 1959* é fruto do cruzamento de duas influências: a música e o cinema brasileiros. A peça reúne como inspirações, mais precisamente, o filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, com trilha sonora de Jobim, Moraes e Bonfá, e parte da obra de Heitor Villa-Lobos. Nas palavras da compositora:

Em 1959 faleceu Heitor Villa-Lobos. Também naquele ano o filme *Orfeu negro* foi detentor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, mudando a imagem do cinema brasileiro no exterior. Em 2019, uma encomenda do violista Rafael Altino motivou essa homenagem a Villa – o “Orfeu” da música brasileira –, em que seresta, choro e frevo mesclam gestos melódicos, harmônicos e rítmicos característicos de Villa-Lobos com trechos de canções do filme (“Manhã de carnaval”, de Luís Bonfá, “A felicidade” e “Frevo de Orfeu” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes). (NOGUEIRA - Prefácio de *Brasil, 1959: Seresta, choro e frevo para Villa, 2023*)

Por meio da descrição da própria autora, é possível perceber a diversidade de elementos que a influenciaram nessa composição: o enredo do filme – e, por que não, todo o mito de Orfeu – a fotografia, a trilha sonora e as cenas em que aparecem, o estilo dos intérpretes da trilha, a obra de Villa-Lobos, a vocalidade das canções e a rítmica do frevo.

Dessa maneira, este trabalho objetiva a construção de uma performance dessa obra que toma por fundamentos não apenas as diretrizes contidas na partitura, mas também os elementos influentes em sua composição. Além disso, objetiva a descrição e relato das decisões técnico-interpretativas tomadas com tal embasamento. Para

¹ Disponíveis em < <https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/ilza-nogueira/>> e < <https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/ilza-nogueira/>>, respectivamente.

alcançar estes objetivos, esta dissertação será conduzida em diversas etapas analíticas, seguidas de posteriores discussões técnicas e expressivas na viola.

Cabe ressaltar que, haja vista a vasta literatura a respeito da obra de Villa-Lobos, este trabalho se debruçará de maneira mais intensa em análises a respeito das faixas da trilha sonora do filme *Orfeu negro* utilizadas em *Brasil, 1959*. Essa escolha foi baseada no reconhecimento da menor cobertura da literatura acadêmica a respeito da música brasileira da década de 50 e da grande relevância, para sua história, da trilha de *Orfeu negro*. Tal foi apontado por Napolitano em *A música brasileira da década de 1950* (2010).

A escolha da obra para viola e piano de Ilza Nogueira foi motivada pela sua relação com a canção brasileira, uma paixão pessoal que concilia com a prática da viola. Ao ouvir o primeiro movimento da obra, gravado pelo violista Rafael Altino e pela pianista Ana Lúcia Altino (a quem Nogueira dedicou a obra), movimento em que é possível identificar a citação de *Manhã de carnaval*, o que despertou o interesse por interpretar a obra.

Assim, em contato com a compositora, esta autora foi surpreendida com a notícia de que havia mais dois movimentos, à época, inéditos. De posse das partituras, verificou-se o epílogo apresentado acima, e, ao constatar que toda a obra teria relações com a música e cinema brasileiros, o interesse neste estudo ficou ainda mais nítido.

A partir de então, surgiram questionamentos e indagações que levaram a entender a peça como uma ferramenta promissora para o objeto de estudo: a performance. A primeira motivação de pesquisa foi a possibilidade, com este estudo, de dialogar com outra área da arte: o cinema. Para isso, nada melhor que um trabalho em performance musical, que “tem uma vocação interdisciplinar, de fazer interseção com outras áreas do conhecimento: literatura, teatro, cognição, medicina, educação física, psicologia, física acústica” (BORÉM e RAY, 2012).

A segunda motivação foi a de, através deste trabalho, aprofundar no conhecimento de gêneros musicais brasileiros, que, apesar de estarem muito presentes na vida cotidiana desta autora, pouco figuravam em sua vida acadêmica.

Para perseguir o objetivo de que aqui se trata, serão conduzidas análises de naturezas diversas. Ao fim, todas elas serão levadas em consideração para as tomadas de decisão de aspectos interpretativos na viola.

No Capítulo 1 serão realizadas análises comparativas entre a obra de Nogueira e outras em que a compositora se inspirou. A análise será conduzida utilizando-se do método de Jan LaRue.

O Capítulo 2 dará enfoque à questão narrativa que *Brasil, 1959* tem como pano de fundo: o mito de Orfeu e Eurídice e sua adaptação para o cinema em *Orfeu negro*. Para criar mais camadas de significação das peças da trilha sonora, elas serão associadas com os momentos do filme em que aparecem.

O Capítulo 3 será focado em história dos gêneros musicais abarcados pelo trabalho e respectivos estilos interpretativos. Em breve explanação histórica, cita-se o momento de transição estilística em que a música brasileira se encontrava na década de 50, com reflexos nas composições e nas decisões dos intérpretes da trilha. A seguir, serão analisadas as faixas da trilha sonora que inspiraram Nogueira em sua composição, com a descrição de elementos expressivos por meio de espectrogramas e análises bibliográficas.

Por fim, no Capítulo 4 serão descritas as decisões técnico-interpretativas tomadas sobre a obra *Brasil, 1959*, obtidas pela justaposição das informações levantadas, da experiência da performer autora deste estudo e de sua troca de experiências com outros músicos, especialmente o professor Carlos Aleixo e a pianista colaboradora, Valéria Gazire.

METODOLOGIA

Este trabalho será desenvolvido nos moldes de Pesquisa-Criação. Esse formato é:

Fundamentado no entrelaçamento entre sujeito e objeto, ação e reflexão, teoria e prática, [e] almeja ao mesmo tempo proporcionar um suporte ao artista engajado no ato de investigação e reflexão sobre a sua prática e contribuir para o conhecimento gerado pelo campo da pesquisa em geral. (COESSENS, CRISPIM; DOUGLAS, 2009; BORGDOFF, 2012 apud DOMENICCI, 2012, p. 8).

Domenicci esclarece, em seu artigo *A voz do performer na música e na pesquisa*, a função integradora desse tipo de pesquisa, uma vez que somente o performer pode materializar e descrever o processo de interação entre teoria e prática que se materializa na performance. Para abordar tais assuntos, a abordagem metodológica qualitativa é ideal, uma vez que permite que o pesquisador faça uso de conhecimento contextual em busca de dar sentido a complexidades envolvendo aprendizado, performance e escuta de música (WILLIAMON, 2022).

Tratando-se de uma atividade de natureza tão complexa quanto a performance, os métodos escolhidos para a realização desse trabalho são diversos. A necessidade dessa multiplicidade também se justifica na obra escolhida, que dialoga com expressões artísticas diversas.

O Capítulo 1 é destinado à investigação das influências presentes na obra *Brasil, 1959*. De início, com uma análise comparativa entre *Brasil, 1959*, obras de Villa-Lobos e partes da trilha de *Orfeu negro*. Para auxiliar na identificação das peças de Villa-Lobos tomadas por Nogueira como inspiração, a compositora foi indagada sobre o assunto via *e-mail*.

O método de análise de Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis* (1970), foi escolhido para fazer um paralelo composicional entre a peça de Nogueira, as peças selecionadas de Villa-Lobos e as músicas da trilha de *Orfeu negro*. A escolha do método foi motivada por sua divisão da análise musical em partes facilmente identificáveis e manipuláveis e sua delimitação de um caminho para a organização mental do analista. Ciente do perigo de segmentar a música em demasia e perder a conexão com o todo, o autor hierarquiza os elementos analisados e encoraja o analista

a buscar as contribuições destes ao desenvolvimento da forma da peça como um todo:

“Som, harmonia, melodia e ritmo, na maioria dos casos, não podem sustentar individualmente estruturas musicais. [...] Por isso, atuam tipicamente como elementos contribuintes. [...] A forma [Growth], todavia, desenvolve uma existência dual tanto como produto emergente como a matriz de ajuste para os demais elementos: é o elemento controlador, de combinação, absorvendo todas as contribuições em um processo simultâneo de movimento e formato”.
(p. 11, tradução nossa)

Um método com tais pressupostos é ideal para a análise pretendida neste trabalho, uma vez que a intenção é entender a contribuição de elementos composicionais para a comunicação final da peça, e não compreender de forma isolada e sem significação o emprego de harmonias e motivos rítmicos, por exemplo.

No segundo capítulo, apontamentos sobre o mito de Orfeu e o enredo do filme foram realizados com pesquisa bibliográfica e após análise atenta do longa-metragem. Nesse momento, é dado foco à relação entre acontecimentos na trama e à trilha sonora correspondente, com a exposição de fotogramas e discussão de como as cenas se relacionam às letras e conteúdos musicais.

No terceiro capítulo, os trechos que dizem respeito à história dos gêneros musicais aqui estudados foram realizados com pesquisa bibliográfica. Adiante, os estilos interpretativos das músicas da trilha sonora foram investigados por meio de espectrogramas gerados com o *software Sonic visualizer*.

Saliente-se que o espectrograma consiste em uma representação visual das ondas sonoras que compõem um fonograma. A apresentação dos dados se dá num plano cartesiano em que são apresentados tempo, no eixo X, e frequência, no eixo Y. A escolha dessa ferramenta foi motivada pelo tipo de informação elucidada por ela com clareza: uso de vibrato, articulações, dinâmicas e portamentos.

Para o caso da análise de *Frevo de Orfeu*, o método se mostrou insuficiente, devido à baixa resolução do áudio da gravação original, que resultou em espectrogramas de má qualidade. Para preencher essa lacuna, as características interpretativas tradicionais do gênero frevo foram descritas por meio de uma revisão da bibliografia disponível.

Cabe ressaltar que, uma vez que o foco deste trabalho é a performance musical, o enfoque foi dado a textos que davam ênfase à expertise de *performers* que tocam o gênero há anos. E, com a reunião das experiências desses artistas, traçaram-se as características interpretativas médias do ritmo.

O terceiro capítulo descreverá o processo de elaboração de uma interpretação a partir das informações reunidas anteriormente. Para a sua elaboração, foram fundamentais, além da prática e performance da obra, as aulas com o professor Carlos Aleixo Reis, discussões com a compositora via e-mail e colaborações da pianista Valéria Gazire. Com todas essas contribuições, serão detalhados os usos de dedilhados, planejamentos de arco, decisões de *ensemble*, agógica, dentre outros.

REVISÃO DE LITERATURA

A primeira providência de pesquisa foi averiguar se havia trabalhos escritos a respeito de composições de Ilza Nogueira. Já era sabido que o primeiro movimento de *Brasil, 1959* havia sido gravado por Rafael Altino em 2023 no álbum *Brazilian women composers: music for viola* e performada por Daphne Gerling no Congresso Internacional de violas de 2024, em Campinas. Porém, surpreendentemente ainda não existem trabalhos acadêmicos sobre esta relevante obra, nem gravações do segundo e terceiro movimentos.

A próxima investigação bibliográfica deste trabalho deu-se pela relação entre a voz humana e a viola de arco. Isso porque, no início da pesquisa supunha-se que apenas o primeiro e o segundo movimento existiam; logo, que a obra de Nogueira, em sua totalidade, se relacionaria apenas com canções.

Nesse particular, cabe ressaltar a leitura da tese *A influência da voz sobre a prática instrumental: a fala, o canto e sua aplicação na viola* (FOLLY, 2022). No texto, a autora faz uma extensa revisão bibliográfica sobre o dito por pedagogos e *performers* de instrumentos variados sobre o assunto – com foco em cordas friccionadas – desde o século XVI. Continua-se passando pelo pensamento de pedagogos e *performers* como Leopold Mozart, Ivan Galamian, Carl Flesch e Leopold Auer.

Trata-se de um trabalho acadêmico bastante interessante e enriquecedor. Entretanto, debruça-se mais sobre contextos históricos e idealizações artísticas representadas por figuras de linguagem e comparações, em detrimento da realização prática de tais idealizações com o uso de instrumentos.

Sabe-se, por certo, que a idealização do som buscado com nossos instrumentos muitas vezes passa pela associação de imagens e emoções pretendidas. Mas, como instrumentistas, é necessário buscar uma conexão entre os efeitos pretendidos e os meios técnicos para alcançá-los. O trabalho de Folly o faz, mas foca menos nesse assunto, tão crucial.

Isso ocorre, presume-se, devido à extensão do assunto abordado na tese, que cronologicamente percorre desde o período renascentista até os dias atuais. Naturalmente esse volume de informações dificulta um detalhamento técnico e que,

tratando-se de um estudo de caso, por exemplo, seria mais facilmente discutido com minúcia.

Após essa leitura, foram estudados trabalhos em performance musical que descrevessem precisamente as decisões técnicas tomadas pelo intérprete, no tocante à coerência com a obra, exequibilidade técnica e realização artística. O trabalho-referência considerado foi a tese *A sonata para viola solo de Bernard Alois Zimmermann: estudo estrutural e técnico-interpretativo* (CARDOSO, 2022), eis que abordagem bastante completa para a área de performance. Isso porque concilia a busca por uma compreensão histórico-estrutural da obra e a pesquisa de materiais de apoio (como outras gravações e manuscritos), associando aquela autora essas informações com sua própria experiência durante estudo e apresentações da sonata.

A estrutura do presente trabalho é parcialmente inspirada na tese de Cardoso (2022), porém não podemos deixar de considerar as diferenças entre os dois casos. A obra estudada aqui, ao buscar os mesmos efeitos, encontra outros tipos de materiais que são fundamentais para seu entendimento, a saber: um filme e sua trilha sonora. Dessa maneira, iniciou-se a busca por textos que descrevessem métodos eficazes para a análise de áudio e de suas relações com imagens e narrativas. Dessa busca foi encontrado o artigo *MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música* (BORÉM, 2016). Nesse artigo, o primeiro contato desta autora com a análise de áudios por meio de espectrogramas, que se demonstrou bastante interessante como ferramenta, tanto para ilustrar a escuta – de forma a facilitar a visualização dos fenômenos pelo leitor – quanto para guiá-la por detalhes que às vezes passariam despercebidos. Lançando mão dessa ferramenta, Ribeiro (2016) realizou um interessante trabalho intitulado *O Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky: práticas de performance na sua gravação histórica de 1929*, no qual se basearam as análises posteriores aqui registradas. Além disso, no artigo de Borém (2016) houve a percepção da relevância de se usarem fotogramas para melhor entender e descrever estados emocionais que são síncronos a determinadas passagens de uma execução sonora.

No presente trabalho, os fotogramas, que originalmente foram pensados por Borém para ilustrar uma performance musical, serão utilizados para elucidar momentos de interação entre música e narrativa em um filme. Apesar do método de Borém ter sido pensado para clipes de música e gravações de performances, também é útil para a

análise de trilhas sonoras, uma vez que a interação texto-música-imagem também ocorre e é planejada para causar um determinado efeito emocional sobre o espectador.

REFERENCIAL TEÓRICO

Hibridismo musical

Hibridismo é um termo bastante utilizado nos estudos contemporâneos de cultura, sendo extensamente discorrido por autores como Canclini e Burke e considerado uma das principais características da modernidade e da globalização. Segundo Burke (2009), o hibridismo cultural é um termo que designa objetos, práticas e significações em que se misturam duas ou mais culturas, seja no âmbito das artes, da música, da dança, da linguagem e dos costumes. Piedade (2011), ao discorrer a respeito das transformações que incidem sobre gêneros musicais ao longo do tempo, classifica dois tipos de hibridismo em música: homeostático e contrastivo. No primeiro caso, temos A e B como dois gêneros distintos, em que cada um abre mão de sua independência, fundindo-se em C. É um tipo de hibridismo em que não há fricções, em que as diferenças entre as partes constituintes não se afirmam. Temos também o hibridismo contrastivo, em que a interação entre A e B se dá justamente pela afirmação de suas características distintas, formando AB. Piedade crê que a maioria dos casos de hibridismo sejam do tipo contrastivo; e ressalta que retoricamente é essencial evidenciar, ressaltar, as características dos gêneros contrastantes, uma vez que a fricção estilística é um recurso expressivo importante nos gêneros híbridos contrastivos.

Pensar em hibridismo é bastante relevante para a realização deste trabalho, uma vez que *Brasil, 1959* dialoga com gêneros diversos de música popular e erudita brasileira, sendo um híbrido, que, por sua vez, se desdobra de gêneros que também possuem suas próprias ascendências. Compreender e salientar as características musicais de origens diversas que emergem daquele texto é enriquecer o discurso.

Essa característica simbiótica da peça de Nogueira é coerente com o pensamento de Canclini, defensor de que, na modernidade, a cultura erudita, popular e de massa não são facilmente separáveis, uma vez em nenhuma delas é mais possível se encontrar a expressão inicial de algum fenômeno cultural. Dessa forma, a natureza do híbrido decorre da mescla entre o tradicional, o moderno e o pós-moderno (*apud* SANTOS, 2020).

Uma vez que a obra *Brasil, 1959* é carregada de hibridismos musicais, as partes constituintes dessa mescla serão compreendidas adiante através do estudo da história desses gêneros, mas também com a compreensão da Teoria das Tópicas aplicada à música brasileira por Acácio Piedade.

Teoria das Tópicas e música brasileira

O conceito de tópica é fundamental na retórica aristotélica. Nesse campo, as tópicos são entendidas como conjunto de estratégias ou lugares comuns que podem ser usados para desenvolver um discurso persuasivo. Essa teoria foi aplicada à música brasileira por Acácio Piedade, objetivando encontrar lugares-comuns de diferentes gêneros musicais (ou tópicos) para, conscientemente, manipular as relações de expectativa e sua quebra, criando um discurso musical convincente. Esses sistemas retóricos são delimitados por regiões, círculos sociais e épocas distintas. Dessa forma, segundo Piedade (2013), musicalidade é uma habilidade de comunicação dentro de uma linguagem e pode ser entendida:

“[...] como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (BAUMAN, 2003), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical.” (p. 3)

Piedade se utiliza desse conceito de musicalidade para argumentar por que o conhecimento das tópicos brasileiras, suas características e contextos, pode auxiliar o intérprete no desenvolvimento de uma interpretação que se comunique com o público.

A aplicação da Teoria das Tópicos ao campo da música será adotada ao longo de todo o corpo deste trabalho e considerando-se cada caso individualmente. Essa abordagem se mostrou oportuna para este trabalho porque aborda os fenômenos musicais de forma integrada à sua significação, reconhecendo que esta depende também de fenômenos sociais, históricos e emocionais. Ao longo do texto, diversos fatores dessa natureza serão investigados, justamente por ser inegável que são constituintes da música, tanto quanto o próprio som. Segundo Piedade (2011):

“[...] O objeto, música, porta consigo necessariamente nexos socioculturais e históricos cuja implicação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores. Ou seja, os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons. Claro que podemos isolar os sons, criar partituras, observar os mecanismos musicais, analisar tecnicamente [...] mas, no momento em que se pretende lançar um olhar compreensivo, é necessário recompor a integridade do objeto.” (p. 2)

Piedade destaca três principais tópicos brasileiros: Época de Ouro, Brejeiro e Nordestina. Entretanto, os gêneros musicais que serão elucidados ao longo desta pesquisa encontram-se somente nos dois primeiros, logo aqui serão elucidados apenas esses dois.

Tópica época-de-Ouro

O universo de tópicos época-de-ouro caracteriza-se pela mistura, em solos brasileiros, de estilos europeus como modinhas, polcas e valsas. No geral as melodias são singelas, o que permite que o lirismo transborde através das ornamentações, que são abundantes. Segundo Piedade, essa tópica “traz como nexos simbólicos [...] o interno, a tradição, a raiz.” (p. 6)

O abundante número de ornamentações sobre melodias simples se consolida na obra de compositores como Ernesto Nazareth, “que se inspirava no lirismo romântico europeu de compositores como Chopin” (MACHADO, 2007, *apud* PIEDADE, 2011, p. 6). Adiante, esse encontro entre estilos europeus e a musicalidade brasileira continua sendo percebido em compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e também em gêneros populares, em canções, por exemplo, de Chico Buarque. Com esse rol de compositores, podemos constatar que essas tópicas “flutuam acima da divisão entre o erudito e o popular, [...] articulados entre si e com outras musicalidades que surgem, são discursos fundamentais para imaginar a música brasileira.” (PIEADADE, 2011).

Essa tópica será predominante nas análises que se seguirão, figurando principalmente no primeiro e segundo movimentos de *Brasil, 1959: Seresta e Choro-Lamento*.

Tópica Brejeiro

Segundo Piedade (2011),

“O brejeiro é aquele estilo em que as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa.” (p. 12)

Em tal estilo, os deslocamentos rítmicos e as surpresas melódicas são fundamentais para seu caráter subversivo e com o fim de evocar surpresa no ouvinte. É uma tónica abundante no choro, no qual a subversão transparece nos improvisos dos solistas, que brincam com o atendimento e quebra da expectativa dos ouvintes. Também é muito perceptível na capoeira, cujo guerreiro dançarino busca sempre surpreender o oponente com seu gingado, vencendo assim a batalha.

Neste trabalho, a tónica brejeira será encontrada sobretudo no terceiro movimento da obra de Nogueira, *Frevo Nostálgico*, cuja melodia é caracterizada por síncopes e deslocamentos dos tempos fortes.

CAPÍTULO 1 – BRASIL, 1959: ANALISANDO INFLUÊNCIAS MUSICAIS

Devido ao uso de citações diretas das músicas da trilha sonora de *Orfeu negro*, são facilmente identificáveis os paralelos entre *Seresta* e *Manhã de carnaval*, *Chorolamento* e *A felicidade* e *Frevo nostálgico* e *Frevo de Orfeu*. Já os paralelos com Villa-Lobos, alguns foram auditivamente identificáveis, outros não. Logo, a própria compositora foi indagada sobre isso por *e-mail*. Na correspondência, de 7 de outubro de 2024, a compositora forneceu narrativas implícitas na sua obra, conexões com outras obras musicais e cenas que a inspiraram na composição. Apesar de não presentes no corpo desse trabalho, as pistas simbólicas dadas pela compositora serviram de inspiração para a abordagem da peça.

Os paralelos composicionais que Nogueira traçou com as obras de Villa-Lobos foram: entre seu primeiro movimento com a *Seresta nº 4 - Saudades de minha vida*, entre seu segundo movimento com a *Seresta nº 1 - Pobre cega* e entre seu terceiro com o quarto movimento da *Bachiana brasileira nº 2: O Trenzinho do caipira*.

1.1 Relações entre *Seresta*, de Nogueira, *Saudades de minha vida*, de Villa-Lobos e *Manhã de carnaval*, de Bonfá

Entre as peças comparadas, foram encontrados paralelos simbólicos, melódicos, rítmicos e harmônicos.

A começar pela questão simbólica, a letra de *Saudades da minha vida*, escrita por Dante Milano em 1920 (PICCHI, 2010), é bastante nostálgica, assim como a letra de *Manhã de carnaval*, que é citada por Nogueira em *Seresta*. A seguir, a transição de ambas:

Saudades da minha vida

*Saudade do tempo
O tempo passado
O tempo feliz
Que não volta mais
Deus queira que um dia
Eu encontre ainda
Aquela inocência
Feliz sem saber
Mas hoje que eu sei
Todavia a verdade*

Manhã de carnaval

*Manhã, tão bonita manhã
De um dia feliz que chegou
O sol no céu surgiu
E em cada cor brilhou
Voltou o sonho então
Ao coração
Depois deste dia feliz
Não sei se outro dia haverá
É nossa manhã, tão bela afinal
Manhã de carnaval*

*Já não acredito na felicidade
E quando eu morrer
Então outra vez
Pode ser que eu seja
Feliz sem saber*

*Canta o meu coração
A alegria voltou, tão feliz
A manhã desse amor*

Ambas as letras apresentam temáticas nostálgicas, o que é condizente com a proposta de homenagear um finado compositor, e também vai ao encontro da tópica época-de-ouro, que, segundo Piedade (2013, p.6), “traz como nexos simbólicos a nostalgia, a flecha que aponta para o passado”.

Em se tratando de paralelismos melódicos, a autora extrai alguns excertos da introdução de *Saudades da minha vida* e os reorganiza e recombina a fim de formar os dois trechos recitativos da viola em *Seresta*. Abaixo, a introdução de Villa-Lobos, seguida de ilustração de *Seresta* enfatizando as semelhanças:

Figura 1 - Introdução de *Saudades da minha vida*

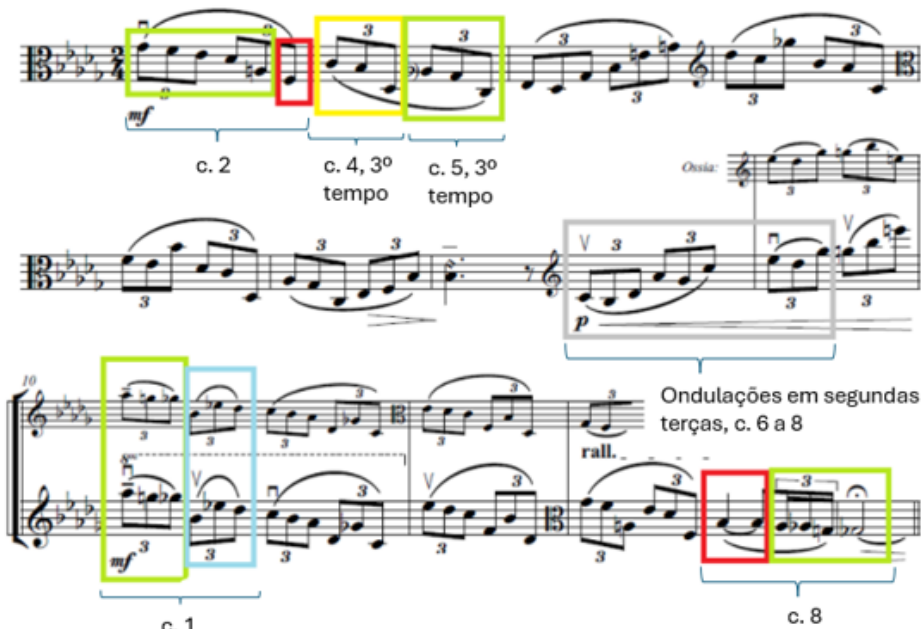
Moderato

The musical score is presented in two systems. The first system is labeled 'Moderato' and shows the beginning of the piece in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a rhythmic pattern. The second system continues the piece, with the right hand playing a triplet of eighth notes and the left hand playing a triplet of eighth notes, emphasizing the melodic similarities mentioned in the text.

Fonte: IMSLP, adaptado pela autora

Figura 2– Seresta, compassos 1 a 12, com apontamentos das semelhanças melódicas com *Saudades de minha vida*

	Mesmas notas, mesma ordem
	Mesma relação intervalar, notas diferentes
	Mesmas notas, reordenadas
	Intervalo avulso diferente
	Desenho melódico semelhante



The musical score for 'Seresta' (measures 1-12) is shown with color-coded boxes highlighting melodic similarities to 'Saudades de minha vida'. The score is in 2/4 time, key of F minor. Measures 1-5 are marked 'mf' and measures 6-8 'p'. A 'rall.' marking is present at measure 8. The score includes a 'Ostinato' section and various articulations like 'V' and 'mf'. The color-coded boxes correspond to the legend above: green for 'Mesmas notas, mesma ordem', yellow for 'Mesma relação intervalar, notas diferentes', blue for 'Mesmas notas, reordenadas', red for 'Intervalo avulso diferente', and grey for 'Desenho melódico semelhante'. Specific measures are labeled: 'c. 2', 'c. 4, 3º tempo', 'c. 5, 3º tempo', 'c. 1', and 'c. 8'. A note 'Ondulações em segundas e terças, c. 6 a 8' is also present.

Fonte: Elaborado pela autora

Essa colagem musical, assim como muitas que veremos neste capítulo, é claramente perceptível ao ouvir as peças. Essas semelhanças, porém, não são de forma alguma uma falta de criatividade composicional, e sim, uma forma de evocar a memória dos ouvintes, concordando com a ideia nostálgica da peça. Cada nova citação, causa de início, surpresa, e depois, familiaridade e/ou nostalgia, uma série de sentimentos intencionalmente abordados pela compositora.

Para finalizar o paralelo entre as obras de Nogueira e Villa-Lobos, cabe trazer algumas semelhanças harmônicas entre as peças aqui estudadas. Uma interpretação possível da questão da tonalidade em *Saudades de minha vida* é que se encontra em fá menor, porém sua introdução possui uma característica frígia devido à reincidência de sol bemol que se resolve em fá, como pode ser visto na figura 1 nos compassos 1-2 e 3-4.

Após a introdução, Villa-Lobos segue com versos bastante tonais, seguindo o encadeamento harmônico mostrado a seguir:

Figura 3– Encadeamento harmônico na primeira estrofe de *Saudades da minha vida*

Saudades da minha vida
primeira estrofe
H. Villa-Lobos

The image displays two systems of musical notation for the first stanza of 'Saudades da minha vida'. The first system (measures 10-13) features a vocal line with lyrics 'Sau-da-de-do Tem - po Do tem-po pas - sa - do' and a piano accompaniment. The second system (measures 5-8) features a vocal line with lyrics 'Do tem-po fe - liz Que não vol-ta Mais!' and a piano accompaniment. Harmonic analysis is provided below each system.

System 1 (Measures 10-13):

- Measure 10: Fm
- Measure 11: C/E
- Measure 12: Fm
- Measure 13: C/E

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: DM (D \flat)
- Measure 6: GM7
- Measure 7: C7
- Measure 8: Dm (cadência interrompida)

Additional markings include 'rall.' and 'tempo primo' above the vocal line in the second system.

Fonte: *Saudades da minha vida*, de Villa-Lobos, adaptado pela autora

Logo, é possível concluir que a peça oscila entre tonalismo e modalismo. Essa característica modal foi assumida pela compositora de *Seresta*, que, diferentemente de Villa-Lobos, já assumiu o sol bemol como parte da armadura de clave, na seção *Ária cantilena*, compreendida entre os compassos 1 e 16, e depois 76 ao final. Nessa primeira seção, Nogueira inclusive utiliza da resolução de sol bemol em fá no compasso 16, como mostrado a seguir:

Figura 4– Resolução de sol bemol em fá, compassos 15-16 de *Seresta*

Tempo de Seresta (♩=55-62)
Um pouco menos

Tempo de Seresta
Um pouco menos (♩=55-62)

p

FM

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

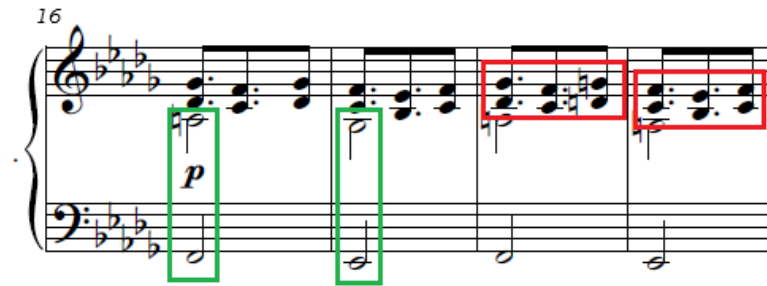
A partir do compasso 10 de *Saudades de minha vida*, já é possível encontrar outra característica harmônica que Nogueira utilizou em sua *Seresta*. Villa-Lobos usa nas suas estrofes baixos em notas longas, formando um coral, quase sempre a duas vozes, que caminha por paralelismo de décimas. O mesmo acontece na seção A de *Seresta*, mais precisamente entre os compassos 16 e 20. Juntamente a esse coral, Villa-Lobos escreve, num extrato sonoro mais agudo, quartas paralelas, que oscilam em intervalos de segundas, alternando consonâncias e dissonâncias em relação às vozes mais graves. Esse mesmo movimento em quartas cria e desfaz tensões harmônicas ciclicamente e é utilizado também por Nogueira na seção A de sua peça. A seguir, imagens de ambas as partituras em questão, com os corais circulado em verde e as ornamentações em vozes paralelas em vermelho:

Figura 5– Vozes paralelas em *Saudades de minha vida*

Sau-da-de-do Tem - po Do tem-po pas - sa - do

Fonte: *Saudades da minha vida*, de Villa-Lobos, adaptado pela autora

Figura 6 – Vozes paralelas em *Seresta*

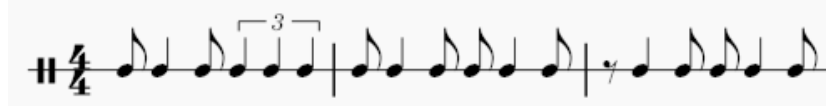


Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

Apesar do caminho harmônico inicialmente ser semelhante entre as duas peças – com exceção do temperamento dos acordes de fá –, Nogueira complexifica bem mais a harmonia com um progressivo relaxamento tonal que prepara, durante a seção A, uma modulação para si menor, tonalidade da seção B, localizada no compasso 25.

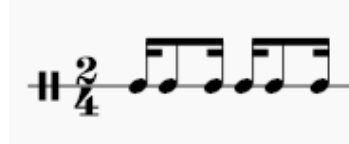
Seguindo adiante, as semelhanças rítmicas entre *Saudades da minha vida* e *Seresta* são principalmente no uso de ostinatos sincopados semelhantes. Villa-Lobos, na parte do piano, utiliza três (figura 7), dos quais o segundo e o terceiro são semelhantes, em proporção, ao principal utilizado por Nogueira a partir da seção B, correspondente ao trecho de citação da canção *Manhã de carnaval* (figura 8).

Figura 7- Três padrões de *ostinato* em *Saudades da minha vida*



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 8- - *Ostinato* principal da seção B de *Seresta*



Fonte: Elaborado pela autora

Adentrando nos paralelos entre *Seresta* e *Manhã de carnaval*, a relação entre essas peças acontece forma de citações diretas três vezes. Cabe saltar o efeito surpresa que essa interseção tem sobre o ouvinte, antes ambientado numa atmosfera villalobiana. Nesse momento fica clara a sugestão de Piedade do poder expressivo do

hibridismo contrastivo. O efeito surpresa da inserção da melodia de Bonfá é um dos pontos mais interessantes da peça, a despeito de sua singeleza.

A primeira citação, contida nos compassos 24-27 na viola e nos compassos 28-31 no piano, corresponde às duas primeiras frases da estrofe: “Manhã, tão bonita manhã / De um dia feliz que chegou”. A seguir, imagem do trecho:

Figura 9 – Primeira citação de *Manhã de carnaval* em *Seresta*, parte da viola

Ma - nhã tão bo - ni - ta ma - nhã

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

Figura 10 – Primeira citação de *Manhã de carnaval* em *Seresta*, parte do piano

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

A segunda citação, um pouco menos literal, acontece entre os compassos 31 e 44 e corresponde ao trecho da estrofe “O sol no céu surgiu / E em cada cor brilhou / Voltou o sonho então / Ao coração”, pode ser vista a seguir:

Figura 11 - Segunda citação de *Manhã de carnaval* em *Seresta*

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

A última citação também está contida na imagem acima e corresponde às duas primeiras frases da segunda estrofe. Ela está contida nos compassos 45 a 48 na viola, que remetem ao trecho da letra “Depois deste dia feliz”; e nos compassos 50 a 52 na voz aguda do piano, que lembram o trecho “Não sei se outro dia haverá”, em oitavas. A seguir, imagens:

Figura 12 – Terceira citação de *Manhã de carnaval* em *Seresta*

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

A relação entre *Seresta* e *Manhã de carnaval* no acompanhamento também está na ocorrência da célula da figura 8, que também é a principal padrão rítmico presente no violão da faixa cantada por Elizeth Cardoso na trilha sonora de *Orfeu negro*. Essa figuração no violão se deve ao fato de *Manhã de carnaval* ser um samba-canção romântico e que, como tal, possui influência do bolero mexicano (FLÉCHET, 2009;

Araújo, 1999). As guitarras do bolero, segundo Araújo (1999), executam o mesmo *ostinato* ou algo semelhante, como mostrado na figura abaixo:

Figura 13 - Padrões rítmicos do bolero mexicano

The image shows a musical score for a Bolero mexicano. It consists of four staves: Guitar 1, Guitar 2, Pandeiro, and Bolero bass line. The tempo is marked as quarter note = 86. The key signature is one flat (F major/D minor). The time signature is 4/4. The Guitar 2 part is highlighted with a red box, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The Pandeiro part shows a similar rhythmic pattern. The Bolero bass line shows a simple bass line. The Guitar 1 part shows a melodic line with some chords indicated by 'a' and 'm' above the staff.

Fonte: *The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions*, 1999 - adaptado pela autora

1.2 Relações entre *Choro-lamento*, de Nogueira, e *Pobre cega*, de Villa-Lobos

A temática da poesia de *Pobre cega* e de *A felicidade* – citadas por Nogueira em *Choro-lamento* – é semelhante, assim como no caso das canções *Saudades da minha vida* e *Manhã de carnaval*. No caso das duas primeiras, ora comparadas, ambas possuem, além da temática da saudade a da transitoriedade das coisas, letras ricas em imagens quase sinestésicas. Essa característica é, segundo Picchi (2010), recorrente nas *Serestas* de Villa-Lobos:

“Villa-Lobos escolheu, quase sempre, poemas cujas temáticas são imagéticas e não abstratas. Isto leva o compositor a procedimentos ora pictorialistas, ora ao uso de figuras musicais em clichês por parte, muito expressivamente, do piano como apoio psicológico ou suporte de ideias advindas do texto.” (p. 33)

Tal característica é também bastante presente em música incidental. Logo foi uma ideia perspicaz de Nogueira contrapor esses dois materiais. A seguir, a transcrição das duas letras:

Pobre cega

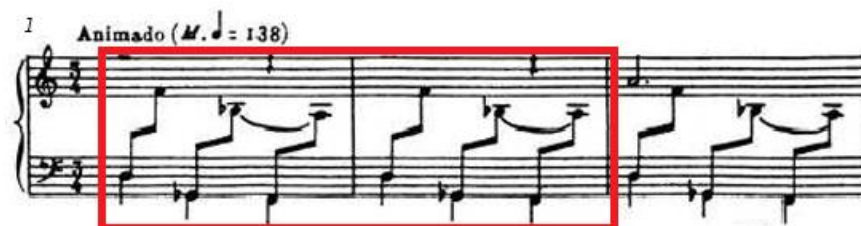
Pobre cega
 Por que choram assim tanto esses teus
 olhos?
 Não, os meus olhos não choram.
 São as lágrimas que choram
 com saudade dos meus olhos
 São as lágrimas que choram
 com saudade dos meus olhos

A felicidade

Tristeza não tem fim
 Felicidade sim
 A felicidade é como a pluma
 Que o vento vai levando pelo ar
 Voa tão leve, mas tem a vida breve
 Precisa que haja vento sem parar
 A felicidade do pobre parece
 A grande ilusão do carnaval
 A gente trabalha o ano inteiro
 Por um momento de sonho pra fazer a
 fantasia
 De rei ou de pirata ou jardineira
 E tudo se acabar na quarta-feira

A relação musical mais óbvia entre essas duas peças acontece por meio das partes de piano. Ambas se constroem sobre um *ostinato* semelhante no piano com os baixos no tempo e os agudos nos contratempos. A seguir, os trechos:

Figura 14 - Ostinato utilizado por Villa-Lobos em *Pobre cega*



Fonte: *Pobre cega*, de Villa-Lobos, edição *Masters Music Publications*

Figura 15 - Ostinato utilizado por Nogueira em *Choro-lamento*

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa*

Esse *ostinato* rítmico-melódico é demarcado nas figuras acima e alterna entre as mãos ao piano. Segundo Picchi (2010), é um recurso bastante usual na obra pianística de Villa-Lobos. Esse recurso composicional cria, através dos baixos, uma estabilidade rítmica responsável pela representação simbólica do destino implacável que conduz

em direção à finitude das coisas. Já as melodias sincopadas, que se formam na voz aguda, criam a sensação de ansiedade e angústia em relação a esse fim anunciado.

Além disso, como pode ser visto nos excertos anteriores, apesar de existir uma diferença entre os ritmos, as notas utilizadas por Nogueira no acompanhamento permanecem idênticas ao feito por Villa-Lobos nos cinco primeiros compassos. Em seguida as músicas seguem caminhos harmônicos distintos, mas ambas mantêm o padrão rítmico.

Adiante, mantendo esse padrão, Nogueira elabora mais a parte do piano. Assim, acrescenta nos compassos 7, 14 e 26, que serão apresentados nas imagens a seguir, citações melódicas de *A felicidade*. Estabelece-se um diálogo entre as partes de piano e viola, com a introdução, na peça, da citação melódica primeiro no piano e logo após na viola. O trecho, que é usado num jogo de pergunta e resposta, corresponde ao segundo verso da primeira estrofe da canção.

Figura 16 - Diálogo entre a viola e piano com citações de *A felicidade*

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top staff is labeled 'Viola' and the middle staff is labeled 'Piano'. The bottom staff shows the bass line. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat. The number '7' is written above the first measure. A red box highlights a melodic phrase in the Viola part starting in measure 8. Another red box highlights a corresponding melodic phrase in the Piano part starting in measure 7. The Viola part has a 'V' above it in measure 8.

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

Figura 17 - Segundo diálogo entre viola e piano com citações de *A felicidade*

The image shows a musical score for Viola and Piano. The top staff is labeled 'Vla.' and the middle staff is labeled 'Pno.'. The bottom staff shows the bass line. The score is in 2/4 time and has a key signature of one flat. The number '14' is written above the first measure. A red box highlights a melodic phrase in the Viola part starting in measure 15. Another red box highlights a corresponding melodic phrase in the Piano part starting in measure 14. The Viola part has a 'V' above it in measure 15.

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

Figura 18 - Terceiro diálogo entre a viola e piano com citações de *A felicidade*

The image shows a musical score for Viola (Vla.) and Piano (Pno.). The Viola part begins at measure 26. Red boxes highlight specific melodic phrases in both parts that are citations of the song 'A felicidade'. The Viola part has a red box around measures 26-27, and the Piano part has a red box around measures 26-27.

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa*, adaptado pela autora

A única citação utilizada pela compositora da canção *A felicidade* é sua frase inicial: “Tristeza não tem fim / Felicidade sim”. Ela o faz reiteradamente e com variações rítmicas, sempre em cordas duplas em diferentes combinações intervalares e com andamento mais lento que a canção original. O trecho em que se utilizam citações encontra-se entre os compassos 3 e 27, como mostrado na imagem abaixo.

Figura 19 - Trechos de *Choro-lamento* que citam *A felicidade*

The image shows four staves of musical notation for 'Choro-lamento'. The first staff is marked '1 Adagio (♩=58)'. The second staff is marked '2'. The third staff is marked '15 5 rall.'. The fourth staff is marked '26'. Red boxes highlight specific melodic phrases in the Viola part that are citations of the song 'A felicidade'. The lyrics are: 'Tris - te - za Não tem fim' and 'Fe - li - ci - da...'.

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*

1.3. – Relações entre *Frevo nostálgico*, de Nogueira, *Frevo de Orfeu*, de Jobim, e *Trenzinho do caipira*, de Villa-Lobos

No tocante à relação de *Frevo nostálgico* com o *Trenzinho do caipira*, encontra-se no trecho *A caminho da dança*, compreendido entre os compassos 11 a 20. Esse momento, assim como o da citação de *Manhã de carnaval* no primeiro movimento, causa bastante surpresa no ouvinte. Nogueira cita o início da *Toccata*, caracterizado por um acelerando rítmico entre os compassos 1 e 18, porém o representando na forma de um incremento progressivo de andamento.

Figura 20 – Primeiros compassos de *Toccata*, exemplificando o acelerando rítmico



Fonte: *Bachianas brasileiras Nº 2 – Toccata*

Figura 21 – Compassos 11 a 13 de *Frevo nostálgico*, exemplificando o acelerando

Fonte: Brasil, 1959 – *Frevo nostálgico*

Ambas as harmonias, apesar de usarem encadeamentos ligeiramente diferentes, caracterizam-se pela dissonância dos intervalos de segunda, presentes em ambas. Dessa forma, ambos os trechos têm um resultado sonoro muito semelhante.

A célula rítmica composta por semicolcheia-colcheia pontuada, sempre em intervalos de segundas, que começa a aparecer no oitavo compasso de Villa-Lobos no naipe das madeiras, também é incorporada por Nogueira na sua parte de piano, a partir do compasso quatro.

Figura 22 – compassos 8 a 12 de *Toccata*

Fonte: *Bachianas brasileiras Nº 2 – Toccata*

Figura 23 – compassos 14 a 16 de *Frevo nostálgico*

Fonte: *Brasil, 1959 – Frevo nostálgico*

Por fim, a célula composta por pausa de semicolcheia e três semicolcheias (voz dos cellos, a partir do compasso 18) também é utilizada por Nogueira em seu compasso 21, porém na forma de pausa de colcheia seguida de três colcheias.

Figura 24 – compassos 18 e 19 de *Toccata*, voz de primeiro cello

Fonte: *Bachianas brasileiras Nº 2 – Toccata*

Figura 25 – compassos 21 de *Frevo nostálgico*

Fonte: *Brasil, 1959 – Frevo Nostálgico*

O tema do Trenzinho do caipira pode ter sido utilizado pela compositora com o intuito de referenciar o enredo do filme *Orfeu negro*, uma vez que nele, a protagonista chega ao Rio de Janeiro de trem, e lá conhece seu grande amor. Esse trecho, apesar de ser bastante lúdico e divertido, não perde a conexão com a tragicidade do enredo, sendo finalizado com um afrouxamento tonal que conduz à dó menor. De modo geral, esse movimento vai sempre oscilar entre estados de alegria e melancolia, bastante condizente com a trama do filme.

No trecho em seguida, o tema de *Frevo de Orfeu* é citado por Nogueira em sua obra em duas seções: *Introdução à dança* e *Dança*, compreendidas entre os compassos 37 e 45 e 46 a 76, respectivamente. A primeira citação é um pouco menos literal, sugerindo a melodia, com ritmo alterado, tão presente no filme. Segue o excerto referido:

Figura 26 - Primeira citação de *Frevo de Orfeu* em *Frevo nostálgico*, de Nogueira

III - Introdução à dança
(♩ = 80)

37 *p*

41 *rall.*

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*

A segunda citação já é literal na voz da viola e na clave de sol do piano. Segue o trecho:

Figura 27 - Segunda citação de *Frevo de Orfeu* em *Frevo nostálgico*, de Nogueira

46

Vla. *mp, com leveza*
accel. poco a poco

Pno. *mp, com leveza*
simile

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*

Assim, a compositora cita não somente a melodia nesse trecho, mas também o padrão de acompanhamento da tuba, presente na voz grave do piano, representada na figura 20. No áudio da trilha sonora, a tuba realiza um acompanhamento sempre em semínimas, enfatizando o primeiro tempo e relaxando no segundo. Na obra de Nogueira, essa relação de tempo forte e fraco, representa-se com a densidade maior de notas no primeiro tempo, que já resulta em mais volume sonoro que o segundo tempo.

Por último, a compositora, entre os compassos 77 e 116, utiliza as notas da melodia tomada como inspiração para fazer um jogo de tempo *versus* contratempo entre viola e piano. A seguir imagem do padrão seguido por Nogueira:

Figura 28 – Trecho da terceira citação de *Frevo de Orfeu* em *Frevo nostálgico*, de Nogueira

Allegro moderato
(♩ = 120 a 126)

Vla.

Pno.

mp (leve, jocoso)

sfz

sfz

Etc...

Fonte: *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*

CAPÍTULO 2 – ORFEU NEGRO, DE MARCEL CAMUS

Este capítulo, apesar de dedicado a assuntos que não são exclusivamente música, é de suma importância para este trabalho. Visando compreender o enredo do filme e sua relação com as músicas estudadas, é possível elaborar significações, narrativas e comunicações emocionais que se pretendem transmitidas na performance de conclusão de curso. Cook (1987), em *A Guide to Musical Analysis*, defende que “o melhor método ou a melhor análise é aquela que possibilita uma maior compreensão de como a música é experienciada” (COOK, 1987, *apud* MANICA, 2018). Logo, na análise de uma música incidental, o elemento narrativo jamais poderia ser desconsiderado, pois é parte integrante da experiência de escuta.

2.1 O mito e sua adaptação para o cinema

Orfeu é, na mitologia grega, o mais talentoso dentre os músicos. Pouco se conta da sua vida antes de seu casamento com Eurídice, a não ser que foi utilizado numa famosa expedição para recobrar os ânimos dos heróis com sua música. Ao retornar, casou-se com sua amada Eurídice, mas a felicidade do casal durou pouco: Eurídice foi picada no calcanhar por uma serpente quando estava fugindo de um homem, que, fascinado por sua beleza, resolveu persegui-la. Ela morreu, partindo para o Mundo das Sombras, o que deixou Orfeu em pedaços. Desesperado, ele desce ao inferno para tentar recuperá-la e, com sua lira, encanta os monstros e os deuses que ali habitavam. Deslumbrados por sua música, Hades e Perséfone consentem em devolver Eurídice, estabelecendo, porém, uma única condição:

Ela o seguiria de perto, mas ele não deveria olhar para trás enquanto não chegassem à superfície terrestre. Assim, passaram os dois pelos grandes portões do Hades [...] Ele sabia que Eurídice estava logo atrás dele, mas deixou-se tomar por um desejo incontrolável de olhar de relance, para certificar-se de que ela realmente ali estava. [...] voltou-se então, mas o fez cedo demais: Eurídice ainda estava dentro da caverna. Orfeu viu-a na penumbra, estendeu-lhe os braços para ver se a agarrava, mas ela desapareceu. (HAMILTON, 1995, *apud* DIAS, 2011, p. 10)

Com o fracasso de sua empreitada, o músico voltou ao mundo dos humanos, lamentando seu erro fatal pelo resto de sua vida.

O mito de Orfeu, por carregar simbolismos atemporais, tais quais a grandiosidade do amor humano e as dores e falhas de um herói, historicamente sempre foi bastante

utilizado em dramas musicais. De forma bastante sintética, Carrasco (2003) fez um breve panorama das muitas óperas escritas sobre o tema:

A primeira *pastorale* é a *Fávola d'Orfeu*, de Poliziano, apresentada em Mantua em 1480. As primeiras óperas que sobreviveram na íntegra são as duas versões de *Eurídice*, uma de Peri e outra de Caccini, ambas sobre o mesmo texto de Rinuccini. O marco de consolidação da ópera como um novo gênero é *L'Orfeu, Favola in musica*, de Monteverdi (1607), com texto de Striggio. Gluck, em sua reforma da ópera, retoma o mito de Orfeu. No século XIX Offenbach recria o mesmo mito em *Orphée aux enfers*. No século XX, temos a ópera *La favola d'Orfeo*, de Casella, e o balé *Orpheus*, de Stravinsky. (Apud DIAS, 2011, p. 1)

Nessa mesma obra, Carrasco opina que, em sua visão, o mito de Orfeu simboliza o vínculo entre música e drama. Assim, torna-se a imagem arquetípica do drama musical e, por consequência, é utilizado comumente em obras do gênero.

A importância do mito de Orfeu é inegável, porém adaptá-lo para um contexto cultural tão distante do original quanto o Brasil dos anos 50 poderia ser bastante desafiador. Para realizar a adaptação, o cineasta Marcel Camus baseou-se na peça *Orfeu da Conceição*, dirigida por Vinicius de Moraes e com estreia em 1956. Essa peça foi, segundo Napolitano (2010, p. 69), marcante por “fundir a tradição erudita com a cultura popular brasileira, perspectiva sempre presente no projeto moderno brasileiro, mas pouco realizada até então.”

Voltando ao filme, mesmo em meio a polêmicas quanto à sua autenticidade para com a cultura brasileira e ao excesso de exotismo, o filme é premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes e a estatueta na categoria “melhor filme estrangeiro” no Oscar. Mesmo inspirando-se em um mito extensamente utilizado em outras obras, o filme destaca-se justamente pela inserção do mito em outra cultura, tornando locação, fotografia e música essenciais para premiá-lo. O sucesso do longa acabou sendo responsável por exportar a cultura brasileira para o exterior, em especial a bossa nova, que à época dava seus primeiros passos.

Uma vez já abordado o enredo do mito de Orfeu e Eurídice, cabe trazer uma breve sinopse para elucidar como o longa-metragem traduziu a história grega para a realidade carioca.

Em uma manhã de carnaval, Eurídice chega ao Rio de Janeiro fugindo de um homem misterioso que a persegue. Logo ao chegar, conhece Orfeu, um condutor de bondes e músico que, mesmo comprometido, se apaixona por ela. Ao chegar ao Morro da

Babilônia, onde se hospedará, Eurídice ouve a bela música de Orfeu e se encanta pelo seu talento. Os dois decidem então viver um romance às escondidas para não despertar os ciúmes de Mira, noiva de Orfeu. Porém, não sabiam eles que Mira não era sua maior ameaça, pois o homem que perseguia Eurídice reaparece, perseguindo-a entre os blocos de carnaval. Orfeu, mesmo jurando proteger a sua amada, não consegue escapar ao seu destino trágico, tornando-se ele mesmo responsável pela morte de Eurídice enquanto tenta salvá-la de quem a ameaçava.

2.3. O uso da trilha sonora na construção dramática do enredo

2.3.1. *Manhã de carnaval*

Essa canção representa um ponto importante na narrativa do filme e apresenta-se pela primeira vez quando Orfeu afina seu violão rodeado por animais e por crianças da vizinhança.

Aqui volta a história do mito, onde Orfeu é o mestre das crianças e está sempre rodeado por animais. [...] A função da música nesta sequência é a de representar o mito grego, mostrando o poder de criação de Orfeu e sua capacidade de encantamento através da música. Os animais se agrupam ao seu redor, quietos. (DIAS, 2011, p. 92-93)

Ao ouvir a canção tocada para as crianças, Eurídice dança, apaixonada. Orfeu foge da ex-namorada e a encontra novamente. A seguir, imagens da cena:

Figura 29 - Orfeu toca *Manhã de carnaval* para as crianças



Fonte: Filme *Orfeu Negro*, 1959

Figura 30 - Eurídice dança ao ouvir Orfeu cantar para as crianças



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

A música também aparece em uma cena de reconciliação entre os amantes:

Figura 31 - Reconciliação do casal após Orfeu fazer investidas em Eurídice



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

2.3.2 – A felicidade

Essa canção mostra-se extremamente importante para a trilha sonora do filme, tendo sido utilizada na primeira cena como forma de anunciar a tragédia da trama.

Segundo Dias,

[...] já mostra o contraste entre a alegria e a tristeza, com a alegria do povo e um [...] presságio sobre o que vai acontecer através da relação entre a letra da canção e a pipa no céu empinada por Zeca e Benedito. [...] A pipa precisa do vento para voar e reluta para se manter no ar, enquanto a letra da canção diz: 'A felicidade é como a pluma / Que o vento vai levando pelo ar / Voa tão leve / Mas tem a vida breve / Precisa que haja vento sem parar' (2011, p. 87)

Exemplos de imagens da cena em que a música é apresentada ao espectador:

Figura 32 - Mulheres carregam latas de água, elucidando a pobreza no Morro da Babilônia



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Figura 33 - Pipa semelhante ao sol no alto do céu



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Figura 34 - Moça contempla a beleza das pipas



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Figura 35 - A pipa começa a cair, como a felicidade, que é efêmera



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Ainda segundo Dias (2011, p. 86), “A *felicidade* [...] servirá de *leitmotiv* durante o filme em outras cenas, acompanhando as imagens com um andamento apropriado para cada ação apresentada.” Um exemplo desse uso é na cena em que Orfeu se encontra na rede após resgatar sua amada do homem que a persegue. Ele assobia a canção lentamente.

Figura 36 - Orfeu assobia *A felicidade*, angustiado com o futuro de seu romance



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

A canção também é utilizada com uma letra menos pessimista após a primeira noite do casal juntos. Nessa cena, Orfeu altera a letra para:

*A minha felicidade está sonhando
Nos olhos da minha namorada
É como esta noite passando, passando
Em busca da madrugada
Falem baixo, por favor
Pra que ela acorde alegre como o dia
Oferecendo beijos de amor*

Figura 37 - Orfeu canta a segunda versão de *A felicidade* para Eurídice



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

O último momento no qual *A felicidade* aparece é na cena em que Orfeu carrega sua amada morta nos braços. Nesse momento, Orfeu canta à capela o trecho: “A felicidade do pobre parece a grande ilusão do carnaval, a gente trabalha o ano inteiro...”. E então é atacado por sua noiva e cai do morro com sua amada nos braços. Em seguida os dois aparecem mortos ao pé do morro. Dessa maneira, a canção está presente no anúncio e na conclusão da tragédia do enredo. A seguir, imagens dessa cena:

Figura 38 - Orfeu canta com sua amada morta em seus braços



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Figura 39 - Mira ataca Orfeu



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Figura 40 - Orfeu e Eurídice mortos ao pé do morro



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

2.3.3 – Frevo de Orfeu

Essa música, composta por Jobim, é utilizada na trilha sonora para ambientar o carnaval, juntamente com batucadas e o samba enredo *O nosso amor*. Nada melhor para criar esse ambiente sonoro do que um frevo, gênero característico do carnaval pernambucano. O nome 'Frevo' origina-se de 'ferver' (Carvalho, MOTTA e BARRETO, 2000, *apud* FILHO, 2008), designando o estado de espírito do povo, o rebuliço, a confusão, o aperto e a agitação da massa. Esse estado de espírito é perfeito para ambientar o espectador nas cenas mais intensas e caóticas de carnaval no filme.

Frevo de Orfeu é utilizado por Camus para essa ambientação logo na primeira cena, quando Eurídice se desloca do porto até a casa de sua prima em pleno carnaval. A seguir, imagens:

Figura 41 - Eurídice se desloca sozinha pela cidade



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Figura 42 - Banda de música toca o *Frevo de Orfeu* no carnaval



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Figura 43 - Eurídice em meio aos foliões ao som do frevo



Fonte: Filme *Orfeu negro*, 1959

Essa música é utilizada por vezes para trazer o contraste de diferentes momentos emocionais no filme, como por exemplo na cena em que Orfeu sai do centro de umbanda, momento de bastante drama do filme, e retorna às ruas, onde é reintroduzido o som do *Frevo de Orfeu*.

Figura 44 - Orfeu volta às ruas em busca de Eurídice



Fonte: Filme *Orfeu Negro*, 1959

CAPÍTULO 3 – PARÂMETROS INTERPRETATIVOS NA TRILHA SONORA DE *ORFEU NEGRO*

Antes de adentrar nos pormenores de articulação, vibrato e portamentos dos fonogramas de interesse, serão abordadas características mais globais dos gêneros envolvidos, com as respectivas contextualizações históricas à época de elaboração do filme. Esse panorama será também ferramenta de investigação da prática e escuta musical da época dos fonogramas analisados.

3.1. Os gêneros musicais em *Orfeu Negro*: contexto histórico sob a perspectiva de hibridismos musicais

A começar pelo samba canção e pela bossa nova, gêneros influentes em *Manhã de carnaval* e *A felicidade*, ambos estão intimamente conectados, sendo o primeiro um dos gêneros matrizes do segundo.

O samba-canção originou-se no Rio de Janeiro do final da década de 20. É fruto do cruzamento da influência do samba da Estácio, recém-inaugurado à época, das modinhas e das composições para o Teatro de Revista, gênero de teatro musicado derivado da opereta francesa e trazido para o Brasil no século XIX (MEIRELLES, 2005; ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, *online*²). Em entrevista concedida a Meirelles em 2001, Jairo Severiano define o gênero como:

[um] samba em andamento lento e, por ser em andamento lento, se prestava mais à música de caráter sentimental. O samba-canção substitui a modinha e a valsa: é o gênero romântico que passa a valer no final dos anos 40, por influência de um outro ritmo parecido e que, também por ser lento, se presta a esse tipo de enfoque romântico, que é o bolero.

Dessa gama de influências, surge um gênero bastante passional, pelo cruzamento do bolero, da modinha e da música incidental. E, ao mesmo tempo, rítmico, pelo cruzamento também do bolero com o samba.

Seguindo adiante, discorre-se sobre um segundo gênero, a bossa nova. Suas raízes permitem diversas leituras, mas uma unanimidade é quanto à liderança de João Gilberto e à influência do *jazz* mais requintado que se desenvolve nos Estados Unidos a partir dos anos 40 – do *bebop* ao *cool jazz*.

² Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79961-teatro-de-revista>>

Sobre a atuação do samba-canção sobre a bossa, alguns fortes representantes dela, como Carlos Lyra, transitaram entre os dois gêneros citados. Em depoimento, Lyra arrolou uma gama variada de influências sofridas pela bossa: o bolero mexicano, o impressionismo de Ravel e Debussy, o *jazz* desenvolvido por Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers, Larry Hart e vários outros compositores. Edu Lobo, porém, chegou a questionar a ênfase excessiva que se dá ao *jazz* como elemento formador da bossa, pois o estilo brasileiro sofreria também a influência de compositores mais antigos, principalmente Villa-Lobos (NAVES, 2001, p.14).

Essa intersecção entre a bossa nova e a música de Villa-Lobos é bastante interessante, haja vista que não é um paralelo dos mais óbvios, porém presente na obra central desta pesquisa, *Brasil, 1959*.

O samba-canção e a bossa nova, apesar de intimamente conectados para alguns dos protagonistas dos gêneros, tinham, perante a crítica música da época, aspectos díspares. Era comum que, na década de 50, críticos desqualificassem o primeiro, julgado como excessivo em “passionalidade”, “teatralidade” e “exagero”. Essas características eram opostas àquelas que definiriam o projeto de modernidade estética endossado pelos cultores da bossa: despojamento, clareza e funcionalidade. (NAPOLITANO, 2010, p. 2).

Essa resistência estética ao samba-canção, porém, era muito marcada pelo incômodo das classes dominantes em relação à predominância, na execução das rádios, do gosto das camadas populares. Essas apreciavam muito o samba-canção e o bolero (NAPOLITANO, 2010, p.7; WASSEERMAN, 2008, p. 3). Dessa forma, *Manhã de carnaval* e *A felicidade* foram concebidas no início de um momento histórico de transição entre estilos. Essa transição era tão incipiente à época que:

durante toda a festiva carreira do filme [Orfeu Negro], ninguém nunca associou o filme a algo chamado bossa nova, embora, em tese, os grandes ingredientes estivessem ali: a música de Tom, as letras de Vinicius e até a batida do violão feita por Roberto Menescal em *A felicidade*. (DIAS, 2011, p. 63)

Manhã de carnaval e *A felicidade* refletem, na junção de suas características composicionais e interpretações, essa dualidade estética. Esse é o ponto mais consequente dessa incursão pela história na realização artística que se seguirá. Ambas são compostas por nomes que adiante se destacariam como fundamentais

para a bossa nova (Luiz Bonfá e Tom e Vinícius, respectivamente) mas são interpretadas por Elizeth Cardoso e Agostinho do Santos, que eram conhecidos por interpretações coerentes ao “[...]contexto musical da época, ainda dominado pela produção de sambas-canções românticos, interpretados no estilo do *bel canto* italiano.” (FLÉCHET, 2009, p. 13). O estilo interpretativo descrito por Fléchet é orientado à tópica época-de-ouro, com a presença de um lirismo romântico, nostalgia e exageros de ornamentações. Essas características não são condizentes com o minimalismo vocal que viria a caracterizar a bossa nova, principalmente por influência de João Gilberto e Nara Leão. Logo, por possuírem características composicionais da bossa nova porém estilos interpretativos do samba-canção dos anos 50, os fonogramas de *Manhã de carnaval* e *A felicidade* usados no filme caracterizam um caso de hibridismo contrastivo.

A propósito, o livro *As divas do rádio nacional*, de Ronaldo Conde Aguiar (2010), traz um relato interessante sobre o encontro da bossa nova com o estilo excessivamente dramático de cantar de Elizeth Cardoso. Ao relatar o processo de gravação do álbum *Canção do amor demais*: primeira colaboração entre Tom, Vinicius e Elizeth, de 1958, Aguiar enfatiza a falta de costume de Elizeth com o novo estilo:

“Ela, pelo que se sabe, ficou envaidecida pelo convite de Vinicius, mas não escondeu a preocupação ao ouvir as músicas. Talvez não seja equivocado dizer que, tirando-se as faixas voltadas para o samba canção, como *Serenata do adeus*, Elizeth não estava totalmente à vontade nas canções de bossa nova. A rigor, não faziam o seu gênero, embora ela fosse a grande dama da música brasileira. Tanto que João Gilberto mais de uma vez tentou induzi-la a cantar do jeito que ele julgava que a bossa nova deveria ser cantada. Não deu. Elizeth simplesmente ignorou as sugestões.” (p. 170)

Adiante, aborda-se também o frevo, gênero da terceira música da trilha sonora de interesse, *Frevo de Orfeu*. Este gênero é, assim como os anteriores, resultado de hibridismos musicais, porém, mais decantados devido à passagem de alguns séculos.

O Frevo é resultando da aceleração gradual do dobrado, gênero executado por bandas militares semelhante à marcha, porém de andamento levemente acelerado, advindo de gêneros militares europeus, como o *passodoppio*, dos italianos (HORN, 1979; DUPRAT, 2014 *apud* SILVA, 2024). Essa aceleração ocorreu devido ao encontro das bandas militares com os festejos populares na Recife do século XIX (FILHO, 2008).

As características do frevo moderno que remontam ao hibridismo são a combinação do acompanhamento tético (semelhante à marcha) combinado com a instrumentação característica das bandas militares, justaposta às melodias carregadas de síncofes de característica brejeira. Esse encontro do militarismo com a descontração das festas de rua foi apontado por Piedade (2011) como uma carnavalização do ideal de ordem social representado pelas bandas marciais. Esse ideal de ordem pertence a um Brasil idealizado, semioticamente alinhado à tópica época-de-ouro, que nos festejos populares encontra com o Brasil descontraído, brejeiro. Essa interessante combinação entre tópicos encontrada no frevo, pode indicar um caso de hibridismo contrastivo, tanto por características musicais quanto por nexos simbólicos.

3.2. Análises das faixas musicais

As interpretações de *Manhã de carnaval* foram feitas por Elizeth Cardoso na voz e Luiz Bonfá no violão, na versão para voz feminina, e Agostinho dos Santos no canto e Roberto Menescal no violão na versão para voz masculina. A gravação de *A felicidade* foi feita por Agostinho dos Santos, acompanhado por Henri Crolla no violão. *A de Frevo de Orfeu* infelizmente não teve seus intérpretes creditados no álbum do filme. Para fins de delimitar o material a ser analisado, serão investigadas a seguir a versão de *Manhã de carnaval* de Elizeth Cardoso e *A felicidade* de Agostinho dos Santos. A versão de Agostinho dos Santos de *Manhã de carnaval* não foi investigada pois, pelo áudio de *A felicidade* já podemos inferir alguns padrões estilísticos do cantor.

3.1.1. Manhã de carnaval

O objetivo dessa análise é encontrar parâmetros expressivos sobretudo para a interpretação das citações de *Manhã de carnaval* utilizadas no primeiro movimento de *Brasil, 1959 – Seresta*. Para tal, foi utilizado a faixa 9 do álbum de *Orfeu negro, Manhã de carnaval – Eurídice*.

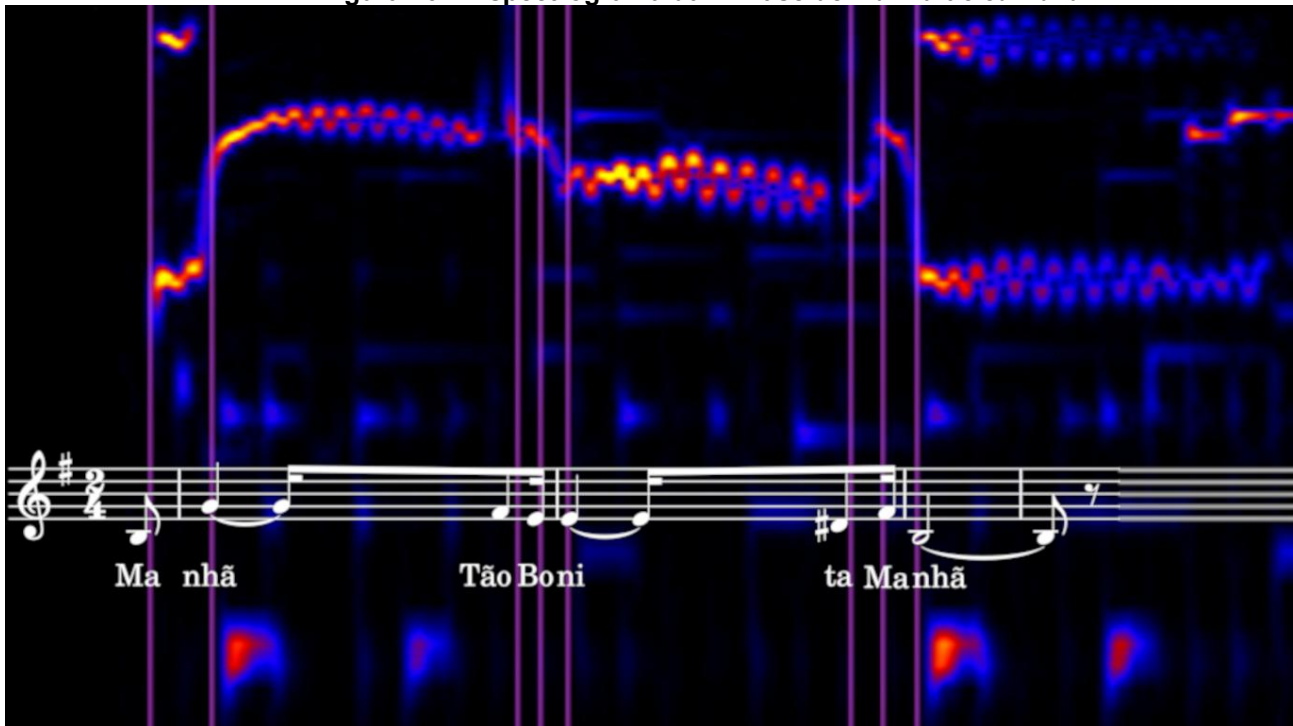
A seguir encontra-se o QR code com link para as primeiras duas estrofes da canção, além de seus respectivos espectrogramas, correspondendo ao primeiro trecho citado por Nogueira no primeiro movimento de *Brasil, 1959*:

Figura 45 – Link contendo as frases 1 e 2 de *Manhã de carnaval*



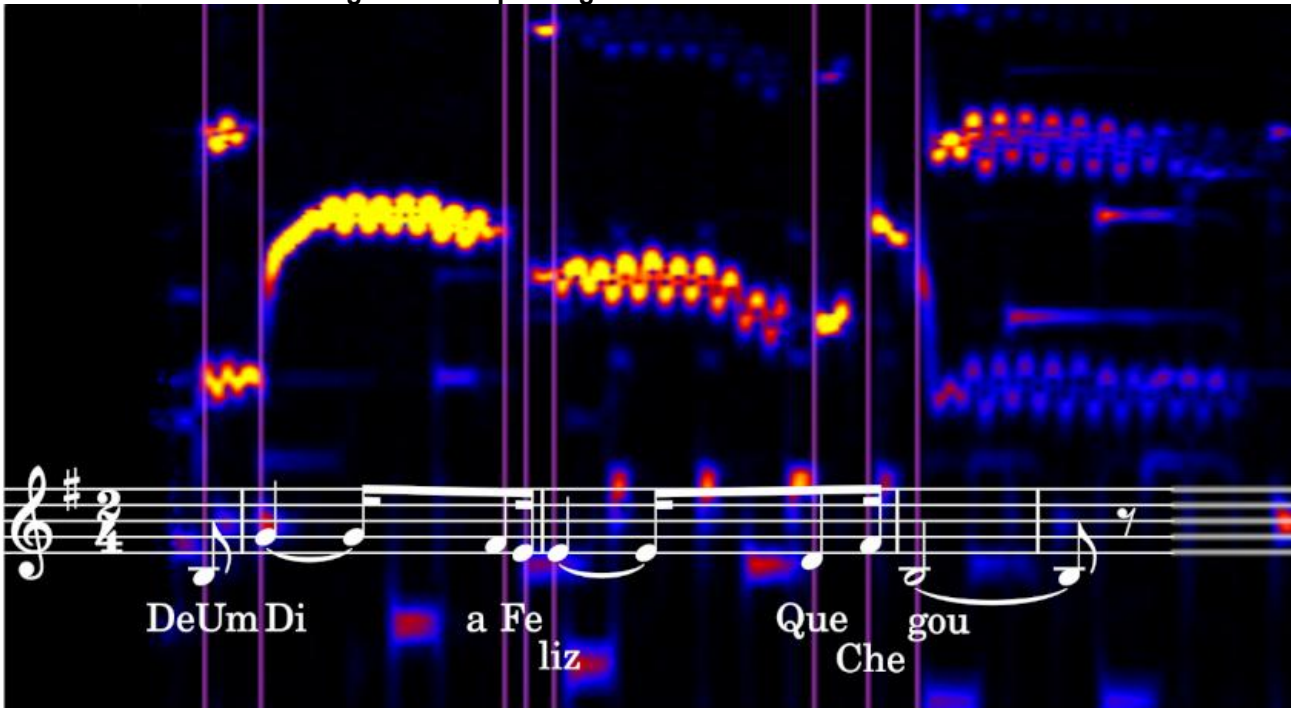
Fonte: Elaborado pela autora

Figura 46 - Espectrograma da 1ª frase de *Manhã de carnaval*



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 47 - Espectrograma da 2ª frase de *Manhã de carnaval*



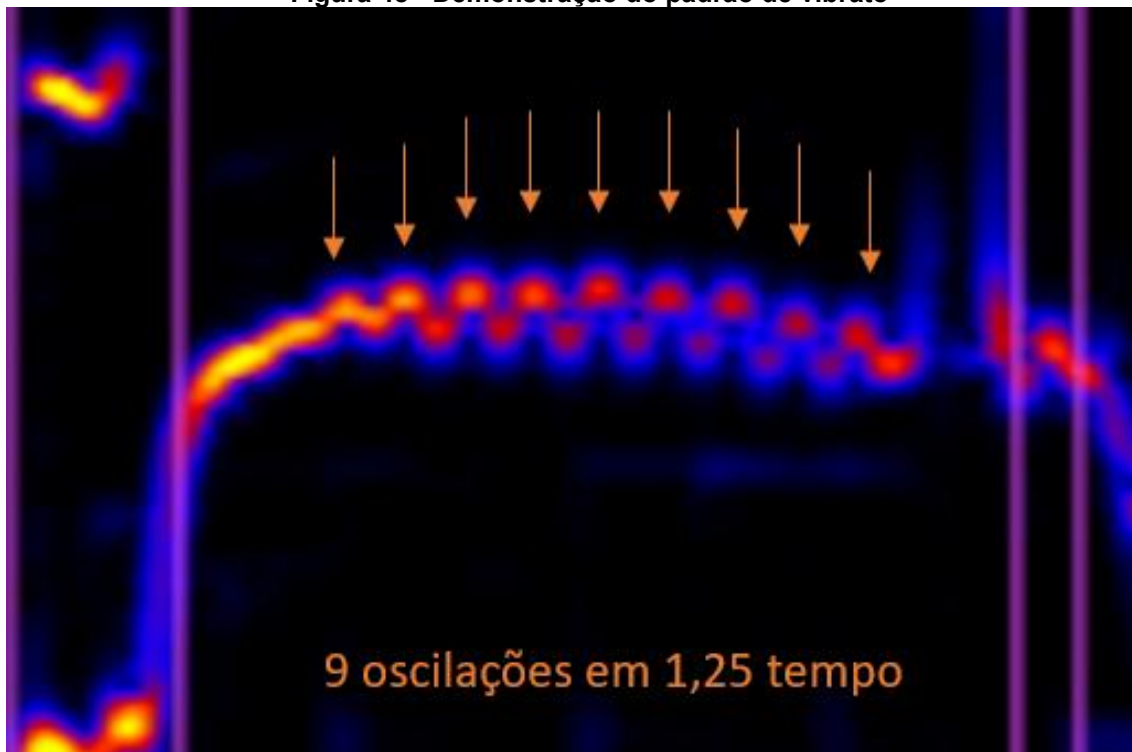
Fonte: Elaborado pela autora

Analisando as imagens e o áudio, percebe-se que a intérprete utiliza bastantes portamentos e um vibrato rápido, amplo e uniforme. Os portamentos seguem um padrão de ser de chegada, da primeira para a segunda nota de cada frase; e de saída da penúltima para a última de cada frase.

Outra coisa a notar é a diferença na intensidade das cores entre a primeira e a segunda frase, o que indica que Elizeth canta a segunda com mais intensidade sonora que a primeira. Uma vez que Nogueira utilizou oitavas para essa parte da citação no piano em *Seresta*, esse efeito de dinâmica soa bem naturalmente.

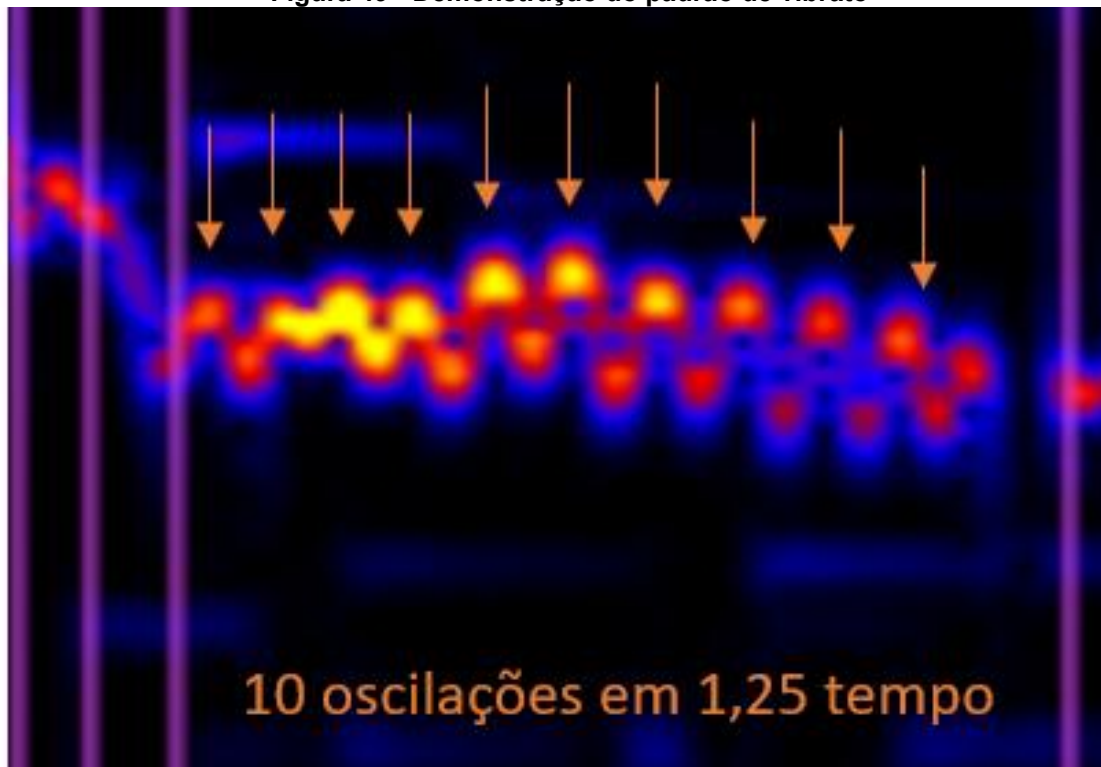
A fim de analisar mais cuidadosamente o uso do vibrato nesse trecho, é interessante aproximar mais as imagens com a finalidade de contar quantas oscilações de frequência, em média, foram feitas nas notas longas. Dessa forma pretende-se encontrar o ritmo das oscilações para transpor esse estilo de uso de vibrato para a interpretação na viola. Veja-se abaixo, nesta ordem, a análise das sílabas 'nhã', 'ni' e 'nhã', da primeira frase.

Figura 48 - Demonstração do padrão de vibrato



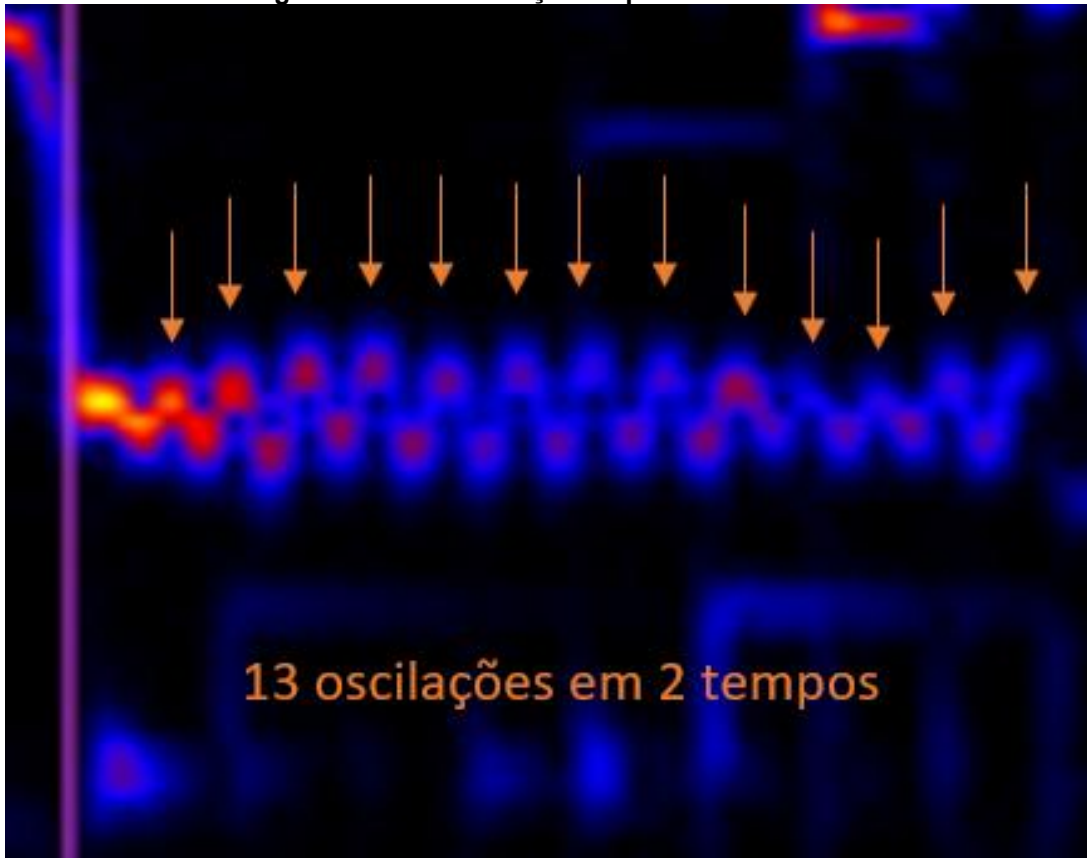
Fonte: Elaborado pela autora

Figura 49 - Demonstração do padrão de vibrato



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 50 - Demonstração do padrão de vibrato



Fonte: Elaborado pela autora

Nas imagens acima, vê-se que Elizeth é bastante consistente no uso do vibrato: todas as notas longas da primeira frase chegaram a um ritmo de vibrato aproximado. Na primeira nota, 9 oscilações em 1,25 tempo, resultando aproximadamente em 7 oscilações por tempo; na segunda, 10 oscilações em 1,25 tempo, resultando em uma aproximação semelhante; e, na terceira, 13 em dois tempos, com a média também aproximada de sete. A cantora também foi consistente no uso de gradações de amplitude de vibrato, começando sempre com uma amplitude menor e atingindo um ápice no meio das notas.

Nota-se que os limites de início e de fim das notas não são, visualmente e auditivamente, tão bem definidos. E isso se dá em parte pelo uso de portamentos e rubato, então trata-se de uma aproximação.

Para evitar que o conteúdo deste capítulo se torne redundante, não serão apresentadas mais imagens de análise de vibrato, uma vez que se constatou: a intérprete se manteve no padrão descrito ao longo de toda a gravação.

Seguindo para as próximas estrofes, mais precisamente da terceira à sexta, adentraremos nos detalhes de portamento. Mas antes, cabe ouvir o trecho. Abaixo o QR code que o compreende:

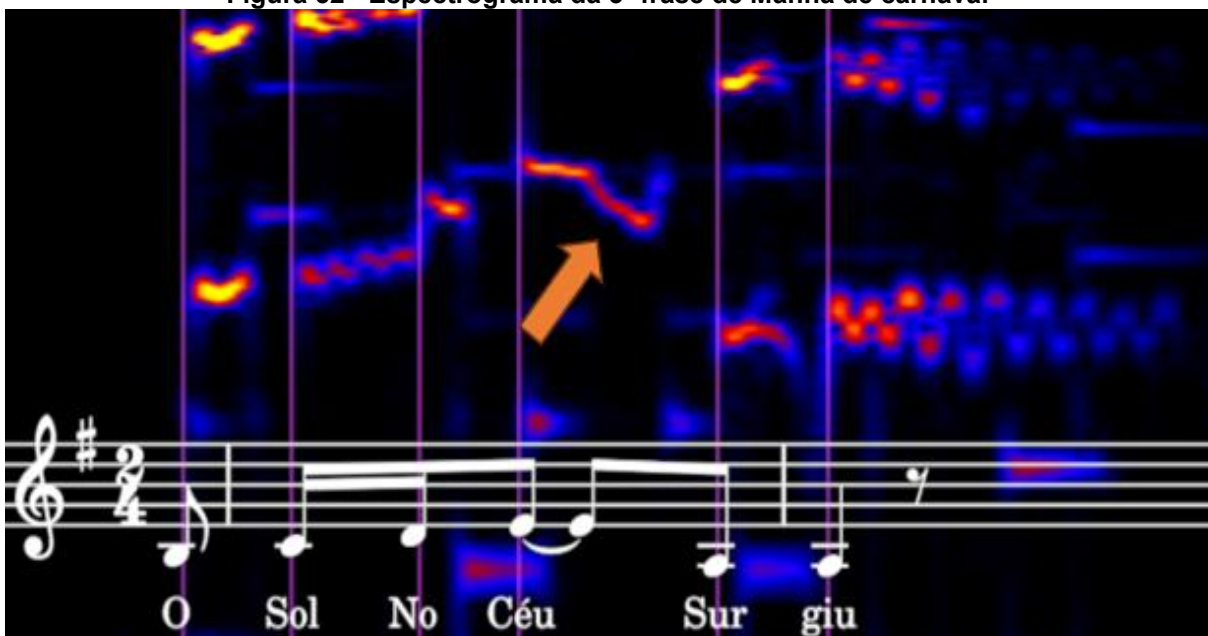
Figura 51 - *Link* contendo as frases 3 a 6 de Manhã de carnaval



Fonte: Elaborado pela autora

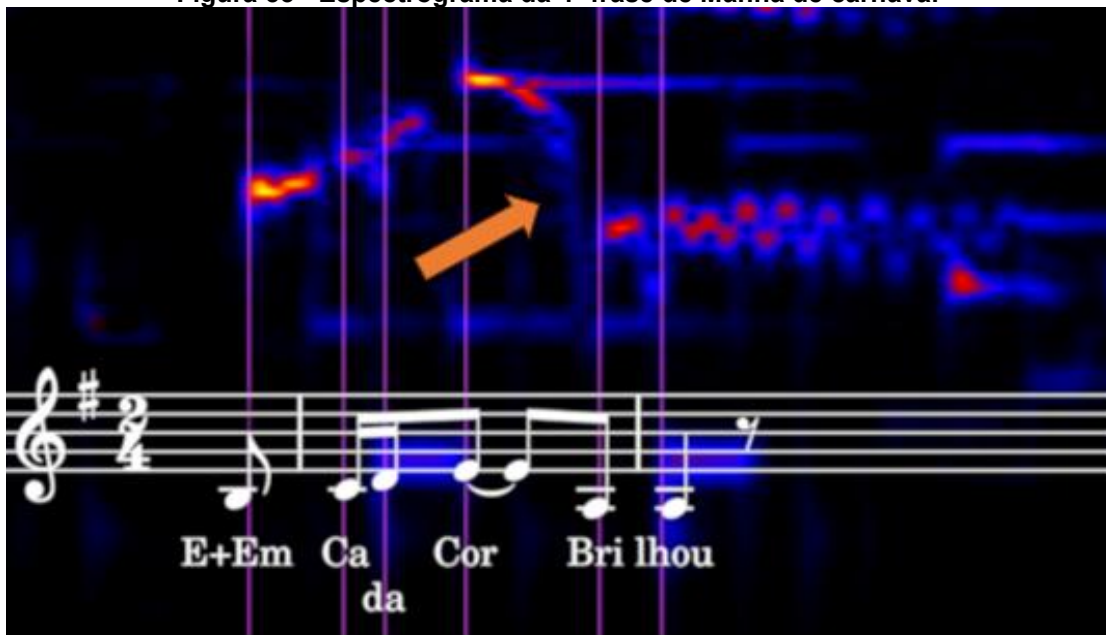
Nesse trecho o padrão seguido foi de as primeiras quatro sílabas serem mais destacadas e depois seguidas de um portamento mais pronunciado, ocorrendo nas transições entre as notas correspondentes a: “céu - surgiu” e “bri - lhou”, indicados nas imagens abaixo por setas. A maior duração desses portamentos pode ser vista na menor inclinação do gráfico nos momentos de transição mencionados. Além disso, ambos são portamentos de saída.

Figura 52 - Espectrograma da 3ª frase de Manhã de carnaval



Fonte: Elaborado pela autora

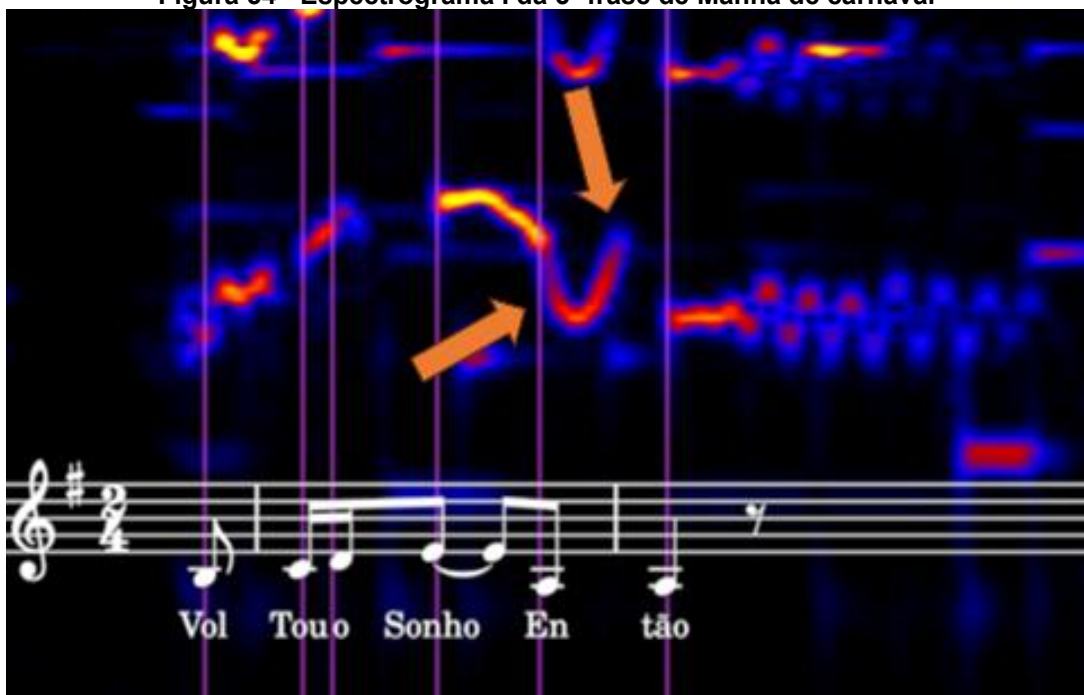
Figura 53 - Espectrograma da 4ª frase de Manhã de carnaval



Fonte: Elaborado pela autora

Na terceira frase do trecho, ademais, a intérprete dá ainda mais ênfase na transição entre as notas nas sílabas correspondentes a “en-tão”, utilizando um *glissando* em formato de ‘U’, como demonstrado na figura abaixo:

Figura 54 - Espectrograma I da 5ª frase de Manhã de carnaval

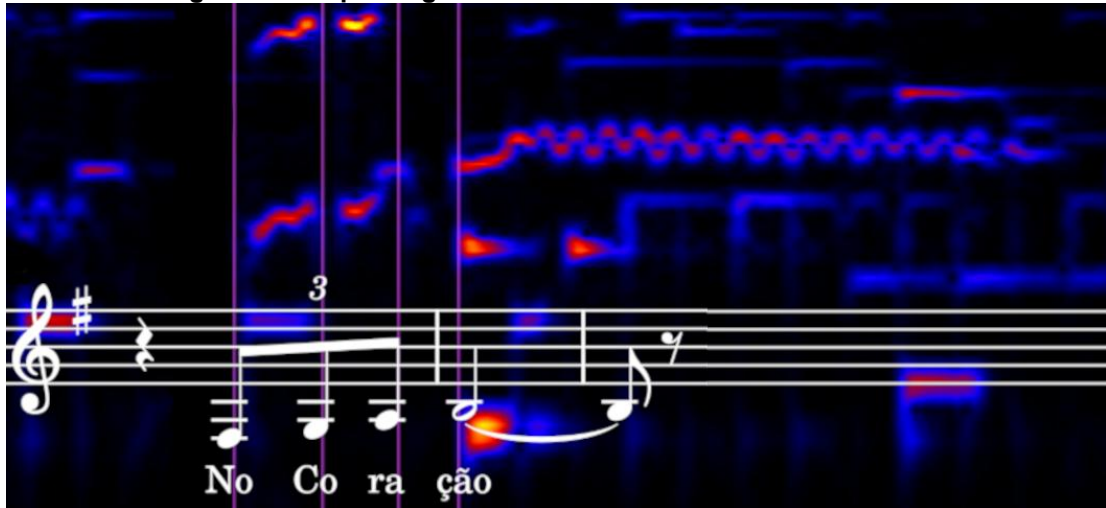


Fonte: Elaborado pela autora

A conclusão do trecho apresentado acima é cantada por Elizeth em tercinas, diferentemente do indicado na partitura de *Seresta* (compassos 43-44). Para remeter

mais à gravação do filme, seria interessante tomar uma liberdade rítmica nesse momento e 'atercinar' as notas do compasso 43.

Figura 55 - Espectrograma II da 5ª frase de Manhã de carnaval



Fonte: Elaborado pela autora

O último trecho citado por Nogueira, compreendido entre a 7ª e 8ª frase da canção, segue os padrões de vibrato das primeiras frases da música elucidadas no primeiro espectrograma. Abaixo, QR code compreendendo o trecho:

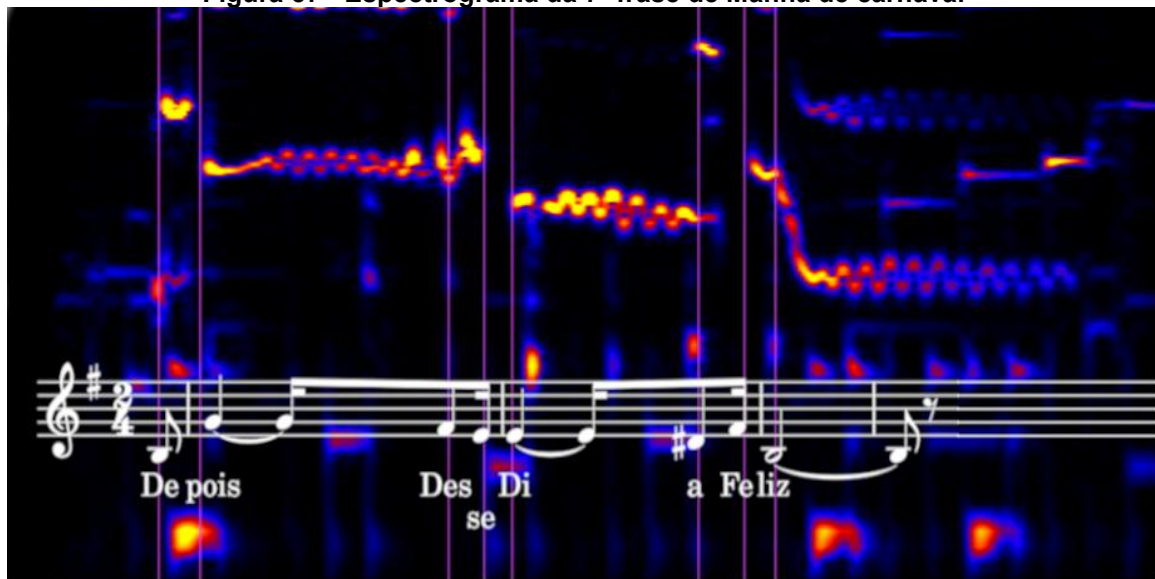
Figura 56 - Link contendo as frases 7 e 8 de Manhã de carnaval



Fonte: Elaborado pela autora

Este momento da música, em relação aos demais, apresenta uma considerável diferença de dinâmica, haja vista que, para enfatizar o ápice dramático da letra, a intérprete já atacou a primeira frase com mais intensidade sonora, como nos espectrogramas a seguir:

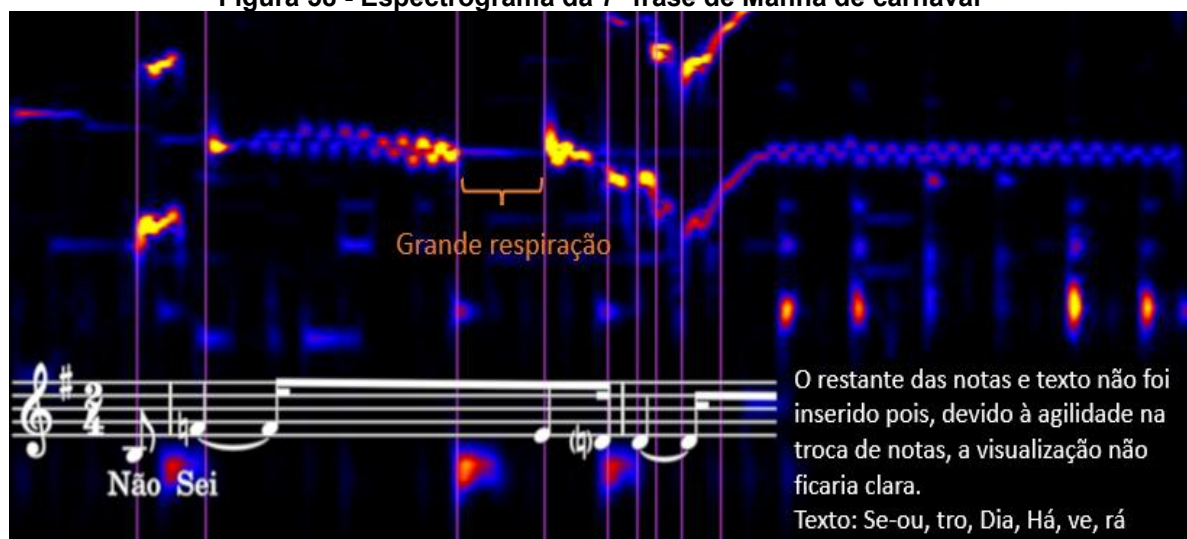
Figura 57 - Espectrograma da 7ª frase de Manhã de carnaval



Fonte: Elaborado pela autora

Além disso, no trecho “Não sei se outro dia haverá”, há leves distinções de articulação e no uso de portamentos. Pela dramaticidade da letra, Elizeth distinguiu esse trecho dos demais com alguns detalhes: pela primeira vez nesse fonograma, ela não usou nenhum portamento entre as notas correspondentes a ‘não sei’ e também utilizou uma grande respiração entre a segunda e a terceira nota, conferindo bastante expressividade ao trecho.

Figura 58 - Espectrograma da 7ª frase de Manhã de carnaval



O restante das notas e texto não foi inserido pois, devido à agilidade na troca de notas, a visualização não ficaria clara.
 Texto: Se-ou, tro, Dia, Há, ve, rá

Fonte: Elaborado pela autora (*vide* observação acima, à direita)

Ao constatar o volumoso uso de ornamentações, é possível concluir que seu estilo de interpretação se enquadra na tópica *época-de-ouro*.

A já mencionada diferença estilística entre Elizeth e os compositores da canção *Manhã de carnaval*, para o contexto de *Brasil, 1959*, é bem-vinda, uma vez que a tópica época-de-ouro serve muito bem ao gênero seresta. Dessa maneira, a interpretação de Elizeth é uma referência coerente para investigação estilística apropriada para a interpretação do primeiro movimento da obra de Ilza Nogueira.

3.1.2. A felicidade

A música, presente nas faixas 1, 2, 11, 15 e 16 do álbum do filme, é cantada exclusivamente por Agostinho dos Santos na trilha. Para essa análise, será utilizada somente a faixa 1. A seguir, o *QR code* com o *link* contendo a canção a ser analisada:

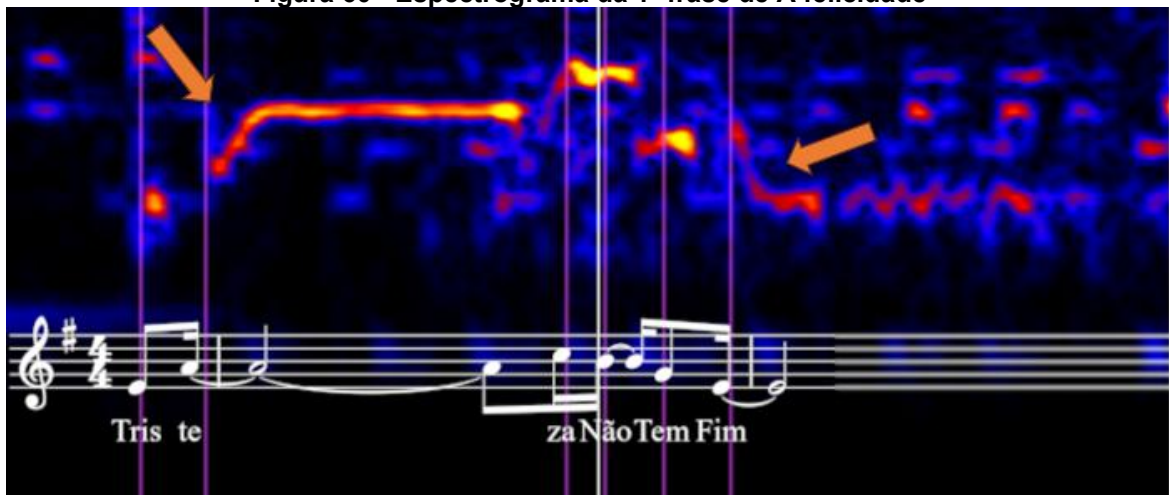
Figura 59 - *link* contendo as estrofes 1 e 2 de A felicidade



Fonte: Elaborado pela autora

Pelas imagens abaixo, é possível perceber que o intérprete não utilizou vibrato em todas as notas, no geral apenas nas notas finais da frase. Ademais, o seu vibrato não possui uma amplitude tão grande quanto o de Elizeth, por exemplo. Outra conclusão possível é que quase todas as notas são atingidas por portamentos, sendo que os mais intensos estão indicados na imagem a seguir:

Figura 60 - Espectrograma da 1ª frase de A felicidade

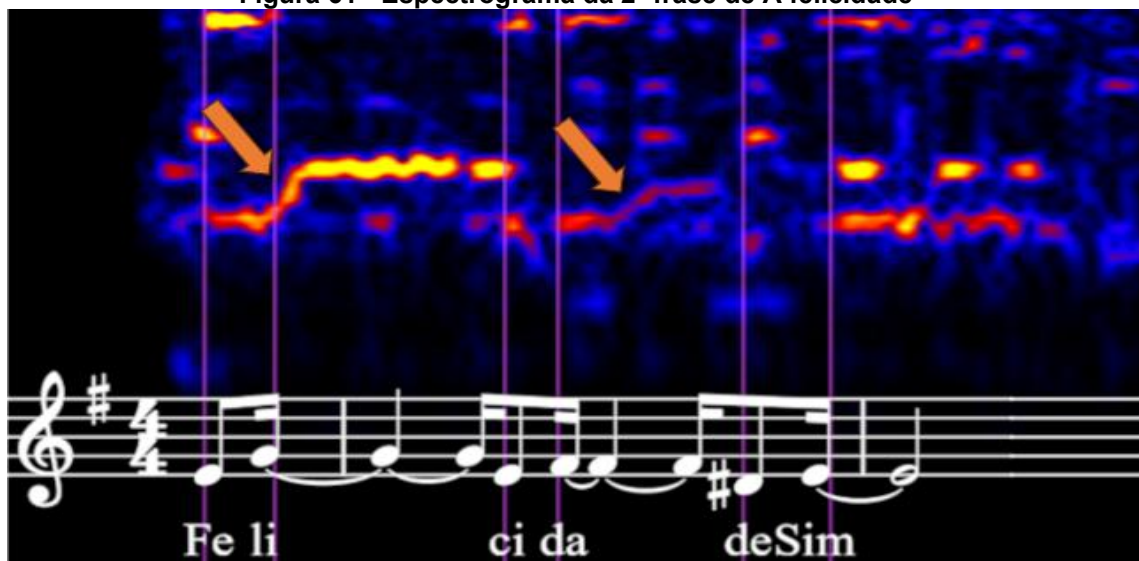


Fonte: Elaborado pela autora

Nessa primeira frase, os portamentos mais pronunciados estão entre as sílabas 'tris' e 'te' e no meio da palavra 'fim', sendo o primeiro classificado como de chegada, e o segundo de saída.

Na próxima frase, porém, as notas posicionadas em lugares semelhantes ao elucidado acima – nas sílabas 'li' e 'da' – são precedidas de, respectivamente, um pequeno *glissando* e uma *apojatura*, como indicados por setas na imagem abaixo. Essa interpretação, sobretudo da primeira apojatura, fica mais clara com a escuta do trecho. Abaixo, a figura do espectrograma do trecho referido:

Figura 61 - Espectrograma da 2ª frase de A felicidade



Fonte: Elaborado pela autora

Apesar do menor uso de vibrato pelo intérprete, sua interpretação ainda se enquadra na tópica *época-de-ouro*, justamente pela reincidência dos elementos expressivos elucidados acima.

3.1.3 Frevo de Orfeu

Dada a impossibilidade de analisar a faixa do álbum do filme com espectrogramas, devido à sua baixa qualidade, a busca pelos consensos interpretativos do gênero frevo foi feita com base na bibliografia disponível. Mesmo assim, a escuta atenta da faixa ainda é fonte primária de entendimento sobre o assunto. A seguir, o *QR code* contendo link para a música em questão:

Figura 62 - Link para áudio de Frevo de Orfeu



Fonte: Elaborado pela autora

A tese de Benk Filho, *O frevo de rua no Recife: características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo* (2008) foi a principal fonte para este capítulo, juntamente com apontamentos de Cortes Barreto em sua tese *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a 'música instrumental' brasileira* (2012).

A escolha das citadas teses foi motivada pelo fato de os autores tomarem como principais referências o contexto histórico do surgimento do frevo, o relato de intérpretes e a escuta de gravações do gênero.

Em seu trabalho, Filho, utilizando um questionário destinado a trompetistas de frevo, buscou traçar o que é consensual ou não nas práticas interpretativas do gênero. Filho investigou padrões de articulação, dinâmica, acentuação e andamento. Antes de

adentrar nesses parâmetros específicos, o autor arrolou algumas características fundamentais do gênero, todas encontradas em *Frevo de Orfeu*:

- 1) forma circular A-B-A;
- 2) partitura geralmente escrita em compasso binário 2/4;
- 3) estrutura frasal que tende a um ordenamento binário, resultando em períodos de oito, dezesseis ou vinte e quatro compassos;
- 4) síncopes como elementos importantes na construção melódica;
- 5) jogo de pergunta e resposta entre metais e palhetas, quando executado por banda;
- 6) andamento mais acelerado que o dos gêneros dobrado e marcha;

Seguindo adiante no texto de Filho, o autor investiga a questão do andamento no frevo. Em geral, esse parâmetro se mantém estático, uma vez que o frevo é uma dança destinada ao passo. Porém, no questionário, uma parte dos participantes – não majoritária, mas considerável – afirma que pode haver oscilações de andamento conforme se sobem e descem as ladeiras. Além disso, esse *acelerando* pode ser por motivo funcional: é necessário que a música faça pular:

“No clube você tem 40, 30 mil pessoas que vai [sic], você tem que acompanhar e ceder. [...] você não tem mais domínio, você deve acompanhar e ceder. [...] Mas no frevo está inerente essa motivação, a orquestra está a serviço dessa motivação” (ALCOFORADO, 2007 *apud* FILHO, 2008, p. 97).

Divergindo dessa possibilidade, Barreto (2012, p. 183) afirma que, pelo fato de o frevo em geral ser tocado por grandes bandas de metais e as melodias serem tocadas por naipes, o andamento deve ser estável para garantir a sincronia entre músicos. Ele afirma também que, pelo fato de o gênero ser caracterizado por antecipações acentuadas da melodia, o ouvinte pode ter uma sensação de que a música está acelerando seu andamento, mesmo que ele permaneça estável.

Nogueira, no terceiro movimento de *Brasil, 1959*, acrescentou um *acelerando* gradual na seção IV de seu *Frevo* – que faz a citação literal do texto musical do filme. Essa liberdade é possível também por uma questão contextual: num *duo* a sincronia durante um *acelerando* é muito mais simples. Acredita-se que o uso desse recurso

CAPÍTULO 4 – Decisões técnico-interpretativas

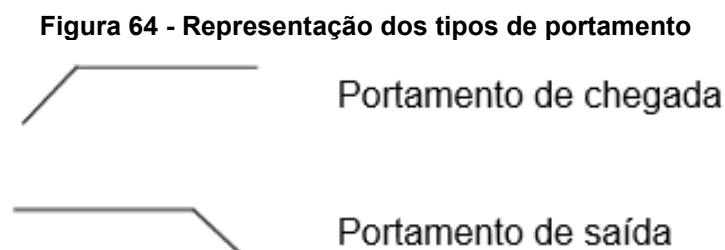
As decisões elucidadas a seguir foram obtidas pela combinação entre a experiência da performer/autora desta pesquisa de aspectos encontrados em análise e contribuições do orientador Prof. Dr. Carlos Aleixo e da pianista colaboradora Valéria Gazire.

Antes, porém, de adentrar nas especificidades de cada um dos movimentos de *Brasil, 1959*, cabe fazer uma generalização de como serão aqui representados diversos aspectos técnicos.

Nas representações de mão esquerda, os dedilhados serão representados com números em algarismos arábicos, sendo 1 o dedo indicador, 2 o dedo do meio, 3 o dedo anelar e 4 o dedo mínimo. Os números em algarismos romanos representarão as cordas em que se executam as notas, sendo I a corda lá, II a corda ré, III a corda sol e IV a corda dó.

O ponto de contato da mão esquerda em relação ao braço da viola recebe o nome de posição. Aqui foi considerado que cada posição entre os dedos 1 e 4 cobre uma quarta justa. Uma abertura maior que essa foi considerada uma extensão. A chamada 'quinta dedilhada' foi considerada como uma quinta que é tocada em duas cordas com dedos diferentes, uma vez que a quinta tradicional, quando tocada em cordas distintas, é executada com a ponta de um mesmo dedo sobre ambas as cordas.

Neste capítulo, para notação de tipos de portamento, serão convencionados os seguintes símbolos para portamento de saída e de chegada:



Fonte: Elaborado pela autora

Adentrando nos parâmetros de mão direita, a notação dos pontos de contato, será representados por algarismos arábicos seguindo a divisão estabelecida por Carl

Flesch em *A arte de tocar violino* (volume 1 – 1923; volume 2 – 1928). Dessa forma, o ponto de contato 1 é o mais próximo ao cavalete, e o 5, o mais próximo ao espelho. É importante ressaltar que existe uma correlação entre o ponto de contato com a velocidade do arco e a pressão suportada pela corda, sem que esta seja impedida de vibrar apropriadamente. Quanto mais próximo ao cavalete, via de regra, mais lento e pesado o arco deve ser passado na corda; e, quanto mais próximo ao espelho, mais rápida e leve deve ser sua trajetória. Isso será sempre levado em consideração no planejamento de arco, principalmente pela interface do ponto de contato com a velocidade, implicando pontos de contato mais próximos ao espelho numa menor quantidade de notas por arco, por exemplo.

Por último, a posição do polegar da mão esquerda na viola. O posicionamento convencional é com o polegar sempre ao lado do braço do instrumento e, quando numa porção bem aguda do registro, atrás do ‘pescoço’ da viola. A seguir, imagens:

Figura 65 – Posição tradicional do polegar da mão esquerda em posição baixa na viola



Fonte: Acervo da autora

Figura 66 – Posição tradicional do polegar da mão esquerda em posição alta na viola



FONTE: Acervo da autora

Porém, a depender da altura da nota e da corda a ser tocada, assim como do tamanho da mão do violista e do seu instrumento, em algumas passagens pode ser necessário apoiar o polegar esquerdo na ilharga do instrumento, como mostrado na figura a seguir:

Figura 67 – Apoio do polegar na ilharga da viola



Fonte:: Acervo da autora

3.1. Seresta

Essa análise inicia-se pelas seções intituladas *Aria cantilena* (compassos 1 a 15 e 76 a 93), pois ambas são bem semelhantes. Abaixo, os referidos trechos:

Figura 68 – Compassos 1 a 15 de Seresta

Flexível e muito expressivo
(♩=66-76)

The musical score for Figure 68 consists of three systems. The first system shows measures 1-5 with a piano part (mf) and a vocal line (mf) featuring triplets. The second system shows measures 6-10, including an 'Ossia' section for the vocal line and a piano part (p). The third system shows measures 11-15, with a piano part (mf) and a vocal line (mf) featuring triplets and a 'rall.' marking.

Fonte: Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa

Figura 69 - Compassos 76 a 84 de Seresta

"Ária cantilena" (recitativo)
Flexível e muito expressivo
(♩=66-76)

The musical score for Figure 69 consists of two systems. The first system shows measures 76-80, with a piano part (p) and a vocal line (mf) featuring triplets and an 'E' marking. The second system shows measures 81-84, with a piano part (p) and a vocal line (p) featuring triplets and a 'rall.' marking.

Fonte: Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa

Os compassos 84 a 93 da segunda seção, não foram ilustrados pois são semelhantes à finalização da seção anterior, contida na figura 66.

Ambos os trechos apresentam, na edição da compositora, ligaduras de compasso em compasso que esta autora/*performer* respeitou à risca no início do estudo para testar sua viabilidade. Porém, após algum tempo de experimentação, a ligadura de tempo em tempo foi considerada melhor por permitir um vibrato mais amplo, uma melhor projeção sonora e uma maior facilidade de frasear e tomar liberdades rítmicas. Para esse trecho, então, será utilizado o ponto de contato 4 e o arco inteiro em cada ligadura e com pouco peso, criando um som *dolce*.

Logo no início da peça, um momento desafiador foram os compassos de 9 a 11 (*vide* figura 66), que exigem bastante tecnicamente devido ao agudo extremo no compasso 10. A compositora escreveu trechos alternativos para a maioria dos excertos tecnicamente exigentes da peça, mas a preferência desta intérprete foi buscar sempre se ater à escolha principal da compositora.

Para esse trecho, a solução inicial encontrada foi utilizar uma mudança de posição para, enquanto o dedo 3 deslizava sobre a corda, alternar a posição do polegar da tradicional para a apoiada na ilharga. A seguir, imagem do dedilhado referido, sendo as notas em vermelho a entrada e a saída da posição de polegar na ilharga.

Figura 70 – Dedilhados escolhidos para compassos 9 a 12 de Seresta

The image shows a musical staff with four measures of music. The notation includes various fingerings (numbers 1-4) and slurs. Red numbers indicate the thumb position change. Measure 9: 3 3 3 2 1 2 1 3. Measure 10: 2 1 4 1 2 3 3 3 3 1 4 3. Measure 11: 3 2 1 1 4 1. Measure 12: 3 2 1 1 4 1. There are also Roman numerals III, II, and I below the staff.

Fonte: Elaborado pela autora

Para evitar que o retorno do polegar para a posição tradicional cause problemas de afinação, esse retorno deve ser planejado para ser síncrono com uma troca de posição. Além disso, o dedo guia da mudança tem a importância fundamental de, além de auxiliar na afinação, manter o contato da mão esquerda com a viola, garantindo que o retorno do polegar não seja abandonando o contato da mão com o instrumento, o que causaria insegurança. Entretanto, não deixa de ser um risco a mais durante a execução da peça. Assim, após alguns meses praticando dessa maneira, foi possível realizar o trecho com o mesmo dedilhado, porém sem sair da posição tradicional do polegar. Isso foi possível devido à observação, durante a prática do repertório, de

acostumar a utilizar mais o ângulo do cotovelo esquerdo para favorecer o alcance das notas agudas. A seguir, foto da posição do cotovelo e da mão com o dedo 3 na nota mais aguda da passagem:

Figura 71 – Posição do cotovelo e polegar esquerdos na passagem mais aguda de Seresta



Fonte: Acervo da autora

Também foi necessário usar da agógica para melhor executar o trecho, incluindo um *ritardando molto* na passagem para dar tempo de fazer os ajustes posturais necessários com calma para chegar a essa posição. Essa decisão, que se utiliza de um ajuste musical para auxiliar na parte técnica, pode ser vista também na gravação desse movimento feita por Rafael Altino em 2023. A seguir, a demarcação do trecho em que o *ritardando* foi incluído:

Figura 72 – Ritardando incluído no compasso 9 de Seresta



Fonte: Elaborado pela autora

Outra adaptação necessária foi a do tipo de vibrato. Como a mão fica bem esticada com o polegar na posição tradicional, o movimento do vibrato precisa ser feito somente com a falange dos dedos, já que movimentos com pulso e braço estão comprometidos pela posição.

Feitas essas adaptações, a execução do trecho se tornou confortável, mas estudar da maneira anterior não foi em vão, pois logo de início executar esse trecho sem o auxílio da posição alternativa poderia forçar demasiadamente o pulso esquerdo, ainda mais para violistas de mãos pequenas.

Ainda no trecho dos compassos 9 a 11, a escolha pela repetição do dedo 3 nas três primeiras notas do compasso 11 (*vide* figura 68) se deu pois o quatro dedo não alcançaria as notas, por ser mais curto. Além disso, o arrastar do dedo cria um efeito ‘chorado’ interessante, mas não exagerado demais, uma vez que os espaços entre semitons nessa posição são bem pequenos, fazendo o portamento não soar tão pronunciado.

O dedilhado para as *Arias cantilenas* foi escolhido a fim de evitar mudanças excessivas e bruscas de cordas, valorizando o *legato* exigido pelo trecho. Por isso foram utilizados dedilhados mais sofisticados nesses trechos, com muitas extensões e quintas dedilhadas.

Como exemplo de trecho em que foram utilizados esses artifícios, temos o da figura 70, em que o último tempo do último compasso se otimiza com extensão para trás. Outro caso pode ser visto na imagem a seguir da segunda *Aria cantilena*, exemplo no qual as extensões foram marcadas em vermelho e as quintas dedilhadas marcadas em verde.

Figura 73 – Dedilhados dos compassos 76 a 80

The image shows a musical score for Viola (Vla.) for measures 76 to 80. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two staves. The first staff covers measures 76 to 79, and the second staff covers measures 80 to 81. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Some numbers are in red (extensions) and some are in green (fingering). Roman numerals II, III, IV, I, and V are placed below notes to indicate string positions. The score includes a 'rall.' (ritardando) marking and a 'a tempo' marking.

Fonte: Elaborado pela autora

Seguindo para a letra B, é bastante importante ressaltar o *ralentando* que o precede, uma vez que ali está acontecendo uma modulação, além de uma grande surpresa, com a apresentação de um tema conhecido da música brasileira. A seguir, uma partitura mostrando o trecho referido:

Figura 74 - Modulação e início do tema de Manhã de carnaval, na letra B

The image shows a musical score for Viola (Vla.) and Piano (Pno.). The Viola part starts at measure 23 and features a melodic line with a 'rall.' (ritardando) marking followed by 'a tempo'. The dynamics are marked 'mf' and 'mp'. The Piano part provides accompaniment with a similar 'rall.' to 'a tempo' tempo change and 'mf' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Frevo e Choro para Villa*

Nesse momento, o arco da melodia de *Manhã de carnaval* foi alterado com a redução do tamanho das ligaduras. Essa mudança foi feita para que seja possível utilizar o arco com maior velocidade e, no ponto de contato 4, criando um som *dolce*. Além disso, o movimento com mais velocidade e menos pressão no arco favorece um relaxamento também na mão esquerda, facilitando a execução de um vibrato mais largo e lento. Ainda sobre esse trecho, foi decidido que, para simular os portamentos de Elizeth Cardoso encontrados no Capítulo 3, será seguido um padrão de portamento semelhante ao dela. As decisões, tanto de arco quanto de portamentos, estão descritas abaixo:

Figura 75 – Arcos e portamentos nos compassos 24 a 27 de Seresta

The image shows a musical score for Viola (Vla.) starting at measure 24. It features a melodic line with a large slur over measures 24, 25, and 26. Below the staff, there are fingerings: '2 3' under measure 24, '3 2' under measure 25, and '3 2' under measure 26. The score includes a 'V' marking above the first note of measure 24 and a 'V' marking above the first note of measure 25. The tempo is marked 'a tempo'.

Fonte: Elaborado pela autora

A seguir discutiremos os compassos 31 a 40, ilustrados abaixo como consta na partitura original:

Figura 76 - Compassos 31 a 40 de Seresta

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Frevo e Choro para Villa*

Sobre esse trecho, as decisões tomadas a respeito do arco serão descritas a seguir. As ligaduras sofreram alterações, separando-se as colcheias com o objetivo de aproximar-se da articulação utilizada por Elizeth Cardoso, como visto no Capítulo 3. Além disso, os ritmos dos compassos 31, 35 e 39 foram ‘atercinados’, a fim de imitar a rítmica proposta pela cantora.

Além disso, concluiu-se que realizar o portamento (compassos 32, 36 e 40) para baixo e na parte superior do arco é mais conveniente. Isso se justifica no fato de que, na região superior do arco para baixo, a tendência natural é de que haja um apoio na nota mais grave do portamento e uma suavização para a próxima nota, o que fica mais musical do que o caso contrário. Abaixo, a descrição de como ficou o padrão de arco e a articulação no trecho, com um acréscimo de portamento de saída entre a quarta e a quinta nota, coerentes à análise feita no Capítulo 3:

Figura 77 – Arcos, ritmo, articulações e portamentos nos compassos 31 e 32 de Seresta

Fonte: Elaborado pela autora

A seguir, será abordada a letra D (compasso 64), ilustrada a seguir:

Figura 78 - Letra D de Seresta
a tempo

60 *un poco menos* *senza sord.* *rall.* **D** (♩=55-62)

68

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Frevo e Choro para Villa*

No estudo deste trecho, o mais trabalhoso musicalmente foi o cuidado com a articulação das cordas duplas, buscando diferenciar as notas acentuadas das não acentuadas e as com traço das com ponto. Para esse primeiro objetivo, o arco proposto pela compositora se demonstrou bastante adaptativo nos primeiros compassos, pois já cria uma assimetria que permite uma velocidade de arco maior no primeiro ataque. Porém para deixar esse acento mais bonito, é necessário também acentuar com uso de vibrato.

Ainda na letra D, a articulação proposta para a parte do piano pela pianista Valéria Gazire encontra-se ilustrada abaixo a seguir:

Figura 79 - Letra D de Seresta, com articulações adaptadas

D

a tempo ($\text{♩} = 55-62$)

Vla. *mf*

Pno. *mp* *simile*

simile

Vla. *p*

Pno. *(senza Ped.)*

Fonte: Adaptado de Brasil, 1959: Seresta, Frevo e Choro para Villa

Essa articulação proposta pela pianista, sugere maior articulação nos compassos de 64 a 68. A seguir, para valorizar a melodia que surge na parte grave do piano no compasso 69, tocar-se-á mais *cantabile*. Para concordar com a interessante interpretação da pianista, decidiu-se seguir com os arcos originais da viola entre os compassos 64 e 68, e depois, a partir do compasso 69, tocar os intervalos separados, *tenutos* e *sultasto*. Essa adaptação cria mais nuance e interesse no trecho.

3.2. Choro-lamento

O maior desafio musical desse movimento é não deixar que a dificuldade das cordas duplas prejudique a fluidez frasal e o *legato*. Para isso, a escolha dos dedilhados é fundamental. Os escolhidos apresentam bastante repetição de dedos, sendo necessário arrastá-los nas mudanças de posição.

Essa escolha também foi motivada para priorizar o uso dos dedos mais fortes – uma vez que as cordas duplas exigem mais tónus do intérprete – e que vibram com mais facilidade. Além disso, foram utilizados, sempre que possível, os mesmos dedos entre notas que são atingidas por portamentos na interpretação de Agostinho dos Santos. Seguem abaixo os dedilhados escolhidos para esse trecho:

Figura 80 – Dedilhados no início de Choro-lamento

The musical score for 'Choro-lamento' is presented in three staves. The first staff is in 3/4 time, Adagio (♩=58), and begins with a dynamic of *mp*. It features a series of chords and melodic lines with fingerings: 0, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 1, 0, 2, 4, 2, 2, 2, 1, 1, 1. The second staff continues with a dynamic of *mf* and includes fingerings: 1, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 1, 2, 2, 2, 2, 1, 1, 1. The third staff starts with a dynamic of *rall.* and includes fingerings: 1, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 1. The score also includes markings for 'Adagio (♩=58)', 'mp', 'mf', 'rall.', and 'Tempo primo'.

Fonte: Adaptado pela autora com base em *Brasil, 1959 – Seresta, Choro e Frevo para Villa*

Desses dedilhados, foram possíveis os seguintes posicionamentos de portamentos:

Figura 81 - Portamentos em Choro-lamento

3
 mp

11
 mf

22
 mf

Fonte: Adaptado de *Brasil*, 1959

Outra decisão interpretativa foi a de utilizar durante esse movimento um vibrato de menor amplitude, o que concorda com a interpretação de Agostinho dos Santos mas também com o caráter resignado da letra. Há tristeza no eu-lírico, mas não é uma tristeza 'enérgica', desesperada, e sim algo conformado, efeito pelo qual uma interpretação contida pode transparecer melhor.

Um trecho desafiador foram os compassos 29 e 30 (vide figura 81, página 82), devido à altura do último intervalo. Nesse caso, o apoio do polegar na ilharga foi mantido devido à presença de corda dupla num registro extremo, o que dificulta ainda mais o alcance. A seguir, duas imagens, a primeira com a violista tocando o intervalo com o polegar apoiado na ilharga e a segunda com o polegar na posição tradicional.

Figura 82 – Posição da mão esquerda no último intervalo do compasso 30 de Choro-lamento, com o polegar na ilharga



Fonte: Acervo da autora

Figura 83 – Posição da mão esquerda no último intervalo do compasso 30 de Choro-lamento, com o polegar na posição tradicional



Fonte: Acervo da autora

Nas imagens acima, nota-se como o posicionamento tradicional compromete muito a mobilidade da mão, deixando-a totalmente esticada, o que, além de desconfortável, impossibilita totalmente a instrumentista de vibrar as notas e até de abaixar propriamente as cordas. Essa posição alternativa não foi considerada temerária pois o trecho é seguido de pausa, o que facilita o retorno da mão para a posição tradicional. Abaixo o dedilhado escolhido para essa passagem, em que a mudança para apoio na ilharga acontece na nota destacada na imagem abaixo:

Figura 84 – Dedilhados dos compassos 29 e 30 de Choro-lamento



Fonte: Adaptado de *Brasil*, 1959

Outro trecho desafiador desse movimento se compreende entre a anacruse do compasso 35 até o fim do compasso 36 (Figura 82). O arco proposto pela compositora ligava as cordas duplas de duas a duas, deixando a nota pedal separada. Isso criava uma assimetria no arco que era difícil de manejar sem criar acentuações indesejadas. Para obedecer a esse comando seria necessária uma velocidade lenta de arco no *glissando* – o que, pela simetria mão esquerda / mão direita, pode reduzir o ritmo da arrastada de dedo no glissando e afetar a afinação – e uma velocidade alta de arco na nota pedal o que pode gerar acentos. Dessa forma, o melhor arco encontrado foi o descrito na figura abaixo:

Figura 85 – Padrão de arco adotado nos compassos 35 e 36



Fonte: Adaptado de *Brasil*, 1959

A articulação proposta foi pensada estratégica e musicalmente. O *staccato* no segundo intervalo de cada grupo é fundamental para que haja tempo para realizar as trocas de corda e posição para a nota pedal. Já o *tenuto* na nota pedal é para criar uma ilusão sonora de que ela permanece soando ao longo de todo o trecho. Para isso o arco deve ser utilizado naquela nota com velocidade e pouca pressão, e todas as notas pedais devem ser vibradas.

Essa seção também foi pensada para ser o ponto culminante desse movimento em questão de dinâmica, um momento de mais passionalidade. A dramaticidade da grande movimentação das cordas duplas em glissando, combinada com a resignação emocional do trecho seguinte, leva à suposição de que o trecho referido, dos compassos 35 e 36, seria um bom ponto culminante para o movimento.

3.3. Frevo nostálgico

Esse movimento começa com a seção *Convite à dança*, que é um recitativo solo de viola em cordas duplas. Esta, encontra-se ilustrada abaixo:

Figura 86 - Convite à dança, seção de Frevo Nostálgico

I - "Convite à dança" (Andante, $\text{♩} = 63$)

Viola

mf

Vla. *poco rall.* - - A tempo

Vla.

Vla. *poco rall.* - - - - -

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa*

Nesta seção, muitos trechos foram treinados ligando as cordas duplas de dois em dois pares para auxiliar na fluidez da mão esquerda e, assim, melhor executar o *legato*.

Durante a execução do trecho é importante ter bastante calma com as pausas dos compassos 1, 2 e 5, esperando sempre o tempo de ressonância do som da viola na sala antes de iniciar o próximo trecho. Isso cria um ciclo de tensão *versus* relaxamento que ajuda a manter a atenção dos ouvintes.

O trecho em que o estudo das articulações no frevo mais se demonstrou útil foi a seção IV, *Dança*. Ali, a concepção do arco foi fundamental para criar o efeito desejado. Abaixo, uma amostra do padrão seguido:

Figura 87 - Padrão de articulação e arco para os compassos 46 a 74 de Frevo nostálgico



Fonte: Adaptado de *Brasil, 1959*

Para uma obediência aos padrões de articulação do frevo investigados no Capítulo 3, os acentos do primeiro e terceiro compassos foram modificados em relação ao sugerido pela compositora. Antes a acentuação era mais tética, nas notas lá e fá do terceiro compasso, conforme apresentado abaixo:

Figura 88 - Articulações originais em Frevo Nostálgico

IV - Dança (Moderato → Allegretto)
(♩ = 104) *accel. poco a poco*

Fonte: *Brasil, 1959: Seresta, Choro e Frevo para Villa*

Após adaptações, o acento foi deslocado para a síncope, conforme a figura 85. Esse padrão se repetirá ao longo de todo o trecho que cita Frevo de Orfeu, compreendido entre os compassos 46 e 76.

Para destacar o acento nas notas lá e sol sustenido (compassos 1 e 3), o arco da colcheia anterior deve sair da corda, pois a posterior queda do arco combinada com a velocidade maior imprimida e vibrato serão responsáveis por criar o acento indicado nas notas subsequentes. As colcheias centrais do motivo semicolcheia / colcheia /

semicolcheia também serão executadas fora da corda, para respeitar a premissa do Capítulo 3 de que essa colcheia central é sempre curta e destacada.

Nessa mesma seção, a compositora pede um *acelerando* gradual, o que implica: em cada repetição do tema apresentado na figura 85, o arco deve ser deslocado um pouco mais na direção da ponta, pois, quanto mais rápido o andamento, mais na direção da ponta é o ponto ótimo para realizar articulações saltadas.

Durante os ensaios da peça, foi apontado pela pianista colaboradora que no meio da seção, compassos 58 a 61, em que a compositora faz uma finalização de período, ocorria um *ralentando* antes da fermata. Isso vai de encontro às instruções na partitura, que indicavam um *acelerando* gradual. Além disso, a pianista apontou que, sem o *ralentando*, o efeito humorístico da fermata, com seu elemento-surpresa, é melhor atingido. Abaixo, o trecho referido:

Figura 89 - Compassos 58 a 61 de Frevo Nostálgico



Fonte: Adaptado de *Brasil*, 1959

Adiante, discorreremos sobre o trecho adiante, *allegro moderato*, compreendido entre os compassos 77 e 121, que se encontra parcialmente ilustrado abaixo:

Figura 90 - Trecho da seção *Allegro moderato*, em Frevo Nostálgico

Allegro moderato
(♩ = 120 a 126)

Vla. *mp* (leve, jocoso)

Allegro moderato

Pno. *mp* (leve, jocoso) *sfz* >

Fonte: *Brasil*, 1959: *Seresta, Choro e Frevo para Villa*

A princípio foi desafiador encaixar as partes do piano e da viola, pois era fácil perder a hierarquia de quem executava a cabeça do compasso e quem executava o contratempo, ainda mais após um trecho longo de acelerando gradual. Então, por sugestão da pianista, decidiu-se que quem tocasse no tempo estaria sempre tocando *tenutas*; e quem tocasse no contratempo faria notas *staccato*. Essa decisão facilitou muito a escuta entre as partes, que se alternavam entre os citados papéis.

O último trecho que discutirei aqui são os três últimos compassos (figura 89). Neles, a compositora fez uma sugestão secundária de execução para facilitar as cordas duplas. Mas não se mostrou necessário pois, apesar de trabalhoso, é possível realizar a primeira opção concebida por ela.

Assim, como sempre, estudar ligando de duas a duas ajuda bastante na fluidez da mão esquerda, pois a maior dificuldade aqui é a alternância entre intervalos diretos (aqueles cujo dedo de maior numeração está na corda mais aguda) e invertidos (aqueles cujo dedo de maior numeração está na corda mais grave). Isso dificulta muito a fluidez das passagens entre intervalos, sobretudo por estes estarem ligados. A seguir, uma sugestão de dedilhado para o trecho:

Figura 91 – Dedilhados dos compassos 133 a 135 de Frevo nostálgico

The image shows a musical staff in bass clef, 12/8 time, and D major. The notation includes sixteenth and eighth notes, some beamed together. Above the staff, fingerings are indicated for specific notes: 'II' (0 1 2) for the first measure, 'II e III' (1 2 3) for the second, 'II e III' (4 3 2) for the third, 'III e IV' (4 1 2) for the fourth, and 'III e IV' (3 4 3 3 3 3) for the fifth and sixth measures.

Fonte: Adaptado de *Brasil*, 1959

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, pretendeu-se abordar a multiplicidade de fatores que envolvem a concepção artística e as tomadas de decisões técnico-expressivas para uma performance musical.

Assim, a reunião dessas informações e processos distintos – históricos, auditivos, físicos e expressivos – é papel de uma instrumentista, que sintetiza tudo isso em sua performance. De igual maneira, somente o(a) artista é capaz de descrever e refletir com plenitude sobre esse processo.

Imperioso destacar a relevância da figura da compositora nessa construção. As trocas de informações com Nogueira foram fundamentais para a relação aqui descrita com sua obra: foi notável a postura atenciosa daquela autora para sanar dúvidas e fornecer informações. Nogueira também relatou que os trechos alternativos em algumas passagens desafiadoras foram disponibilizados a pedido, o que demonstra ainda mais sua atenção às demandas dos intérpretes.

Brasil, 1959 foi uma escolha muito interessante para a realização de uma pesquisa focada no entrelaçamento entre análises e realização artística, haja vista a vasta quantidade de elementos disponíveis para informar e inspirar o intérprete.

Registre-se, por oportuno, que completaram as referências advindas da obra a experiência prévia da *performer* e o aconselhamento com outros artistas – professor-orientador e pianista colaboradora. Estes também foram fundamentais para o amadurecimento da concepção artística.

O processo de realização deste trabalho foi fundamental para o aprendizado neste ciclo de estudos, eis que sequência de um percurso iniciado na graduação. Este é: a busca por contextos mais amplos de uma obra musical com posterior influência nas tomadas de decisões técnico-expressivas. Entretanto, neste momento da trajetória artística, essa experiência se deu com maior desenvoltura.

Além disso, ao passar um tempo maior estudando uma peça, houve tempo hábil para experimentar possibilidades diversas e discuti-las com outros músicos. Outrossim, a necessidade de colocar em palavras as relações de causa e efeito por detrás das

decisões tomadas à viola possibilitou uma grande reflexão sobre a técnica do instrumento.

Por fim, a elaboração a respeito das soluções para passagens desafiadoras na peça de Nogueira (e nas demais presentes no recital de defesa) encorajaram esta mestrandia a encontrar soluções criativas. Estas especialmente no que tange a situações em que a concepção de musicalidade pode auxiliar na realização técnica e adaptações para melhor atender às suas demandas ergonômicas corporais.

Neste processo, foi também muito enriquecedor refletir sobre os conceitos das tópicas brasileiras e do hibridismo musical. A busca pelos lugares comuns de cada gênero envolvido proporcionou maior consciência sobre a relação retórica de atendimento e quebra de expectativa dos ouvintes. Ainda a acrescentar que foi interessante compreender a justaposição de estilos que ocorre não somente de maneira mais perceptível, mas também em algumas entrelinhas, que, se percebidas, enriquecem a compreensão dos fatos culturais que envolvem a peça.

A expectativa é de que este trabalho – fruto de um tempo de grande enriquecimento pessoal e artístico – contribua para maior divulgação de *Brasil, 1959* e suscite o desejo em mais violistas por estudar e interpretar a obra. Assim, tais artistas teriam mais possibilidades a acrescentar na maneira de performar a peça, o que somente enriquece a cena cultural.

BIBLIOGRAFIA

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, Ilza Nogueira, disponível em <<https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/ilza-nogueira/>> Último acesso: 16/08/2025.

AGUIAR, Ronaldo - As divas do rádio nacional, Casa da Palavra, 2000.

ARAÚJO, Samuel - The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions - Yearbook for Traditional Music, Vol. 31, (1999), pp. 42-56.

BARRETO, Almir Cortes - Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a ‘música instrumental’ brasileira.” Ph.D. dissertation, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BURKE, Peter. Hibridismo cultural. 3. ed. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2009.

BENCK FILHO: O Frevo-de-rua no Recife: Características socio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo, Tese, Universidade Federal da Bahia, Salvador 2008.

BORÉM, Fausto. 2016. MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201606, p. 1-37.

BORÉM, Fausto; RAY, Sônia. Pesquisa em performance musical no Brasil do século XXI: Problemas, tendências e alternativas. Anais do II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de pós-graduados em música.

CARDOSO, Sofia. A sonata para viola solo de Bernard Alois Zimmermann: estudo estrutural e técnico-interpretativo. Tese, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022

DIAS, Fabiana: Orfeu: do mito à realidade brasileira: uma análise da trilha sonora dos filmes “Orfeu negro” (1959) e “Orfeu” (1999) baseados na peça “Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes. Dissertação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

DOMENICCI, Catarina. A Voz do *performer* na música e na pesquisa. Anais do II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de pós-graduados em música.

FLECH, Carl. A arte de tocar violino, volume 1 – 1923 e volume 2 – 1928.

FLÉCHET, A. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). Significação: revista de cultura audiovisual, 2009, Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766006003>>.

FOLLY, Cindy. A influência da voz sobre a prática instrumental: a fala, o canto e sua aplicação na viola. Tese, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

LARUE, J. – *Guidelines for Style Analysis*, segunda edição, Harmony Park Press, Warren 1992.

LEECH-WILKINSON, D. Portamento e significado musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, p. 07-25.

MEIRELLES, Regina. Samba canção: A eloquência de um gênero musical. *Cultura e Arte Populares*, vol.2. n. 2. 2005.

NAPOLITANO, Marcos – A música brasileira na década de 50. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

ORFEU NEGRO, álbum. **Universal Music France, 2008**

MANICA, Solon. “Análise Narrativa no processo de interpretação musical: um estudo teórico interpretativo” – Anais do V SIMPOM 2018 - Simpósio Brasileiro de pós-graduados em música.

MUSICA BRASILIS, Verbetes ‘Ilza Nogueira’, disponível em <<https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/ilza-nogueira>> . Último acesso em 16/08/2025.

NAVES – Santuza Cambraia – *Da Bossa nova à Tropicália*, Zahar, 2001.

NOGUEIRA, Ilza: *Brasil, 1959: Seresta, choro e frevo para Villa*, 2023. Disponível em <<https://abmusica.org.br/banco-de-partituras/>>.

NOGUEIRA, Ilza – *Dissertação: Brasil, 1959* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <giovannafvf@gmail.com> em 7 de outubro de 2024.

PICCHI, Achilli Guido – *As Serestas de Villa-Lobos: Um estudo de análise, texto-música e pianismo para interpretação* – Tese, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

PIEDADE, A. *A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música*. *El oído pensante*, 2013.

PIEDADE, A. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

RIBEIRO, Alfredo. *O Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky: práticas de performance na sua gravação histórica de 1929*. *Dissertação*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SAMBA-CANÇÃO, verbete da Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79961-teatro-de-revista>>. Acesso em 28 de julho e 2025.

SANTOS, Ayrton. Hibridismo musical na música popular brasileira instrumental: um estudo documental de um solo improvisado do saxofonista Cacá Malaquias. Trabalho de conclusão de curso, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Belo Jardim, 2020.

SILVA, Juliana. Música de banda, música do povo: aspectos sociais e culturais na construção do dobrado. Tese, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

SOARES, Thaís. A produção de som no violino a partir dos pontos de contato – ANAIS DO IV SIMPOM 2016 - Simpósio Brasileiro de pós-graduados em música.

VILLA-LOBOS, Heitor – Bachianas brasileiras Nº 2, para orquestra sinfônica – Milão, *G. Ricordi e C. Editori*, 1946.

VILLA-LOBOS, Heitor – Serestas nº 1: Pobre cega, para canto e piano – *Master Music Publications*,

VILLA-LOBOS, Heitor – Serestas nº 4: Saudades de minha vida – *Master Music Publications*.

WASSERMAN, Maria Clara. Decadência A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 3, Nº22, Rio, 2008.

WILLIAMON, A. Performance Research – Methodology, primeira edição, *Oxford University Press*, Oxford, 2021.

DISCOGRAFIA

Trilha original do filme *Black Orpheus*. 14 faixas. Verve, 1989.

ALTINO, Rafael: *Brazilian Women Composers: Music for viola*. Azul Music, 2023

FILMOGRAFIA

Orfeu Negro. Direção: Marcel Camus. Roteiro: Vinicius de Moraes e Jacques Viot, Dispat-Film-Paris (90 min), 1959.