

DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE
PERFORMANCE

N.1



Organização e Edição

Fausto Borém

Luciana Monteiro de Castro



2016

ISBN 978-85-60488.11.7

Editorial dos *Diálogos Musicais da Pós-Graduação:* *Práticas de Performance n.1*

É com alegria que apresentamos o primeiro volume da série *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance*, contendo artigos selecionados entre os alunos que se destacaram na disciplina Seminários de Performance dos Cursos de Mestrado e Doutorado da Escola de Música da UFMG. A ideia de reunir artigos na linha de Performance Musical surgiu de nosso entusiasmo com a qualidade de boa parte dos trabalhos apresentados no segundo semestre de 2015. Nossa experiência na edição do periódico *Per Musi* e do *Selo Minas de Som*, ambos da nossa escola, foram também determinantes em lançarmos este projeto.

Após nosso acompanhamento pedagógico e escrutínio dos trabalhos, que envolveram a apresentação pública de um mini recital-palestra de cada pesquisador, autores tiveram, na forma final dos artigos, a interferência de seus orientadores, que os assinam como coautores. Essas atividades permitiram, assim, uma imersão rumo aos resultados de suas pesquisas, refletindo e escrevendo sobre suas práticas de performance musical específicas, atividade geralmente desafiadora para a grande maioria dos músicos.

Neste primeiro volume, vários são os temas relacionados à música popular brasileira apresentados nos artigos. *Hevelyn Costa da Silva* e *Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra* discutem, sob a perspectiva da intertextualidade e da semiótica, a canção *Mar aberto* do compositor gaúcho Fernando Ribeiro, autor que buscam divulgar. *Deniele Perotti* e *Fausto Borém* avaliam a relação texto-música-gestual de Elis Regina na performance cênica da canção *Me deixas louca*, do cantor e compositor mexicano Armando Manzanero, com letra em espanhol versionada para o português por Paulo Coelho. O hibridismo estilístico na interpretação e arranjo de Paulo Moura na música instrumental *Aos pés da cruz* de Marino Pinto e *Zé da Zilda* é apresentado por *Cléber Alves* e *Maurício Freire*. Abordando a presença do piano nos regionais de choro, *Luísa Mitre* e *Cliff Korman* discutem sua apropriação da linguagem estilística do violão de sete cordas. A complexidade harmônica no violão de Toninho Horta em *Francisca*, com o uso de “policordes”, é o tema do artigo de *Leandro do Carmo* e *Mauro Rodrigues*.

Obras para piano de juventude e maturidade de Villa-Lobos estão presentes em duas pesquisas. **Adriano Lopes** e **Margarida Borghoff** abordam as instigantes e bem pouco conhecidas *Historietas*, para canto (em francês e português) e piano. **Miriam Bastos** e **Margarida Borghoff** discutem soluções para os desafios de preparar, interpretar e apresentar o *Trio n° 1* para piano, violino e cello de nosso mais famoso compositor erudito.

Dentro das cordas orquestrais, **Álison Berbert** e **Edson Queiroz** discutem os aspectos pedagógicos do uso da quarta corda do violino na *Variação Barucaba* de Niccolò Paganini. Ainda sobre a performance do violino, **Bruna de Souza** e **Edson Queiroz** traçam um panorama técnico e histórico da pegada de arco nas escolas mais representativas do instrumento ao longo dos séculos. **Ana Cielo** e **Carlos Aleixo** analisam as referências do solista com gêneros populares no *Concerto para viola e orquestra* de Radamés Gnattali. **Larissa Mattos** e **Carlos Aleixo** abordam os aspectos da similaridade sonora e da continuidade sonora em trechos selecionados de cinco obras relevantes para a instrumentação pouco divulgada do duo de viola e cello.

O violão está presente em 2 artigos do livro. **Anderson Reis** e **Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra** avaliam aspectos do processo de transcrição para voz e violão de obras originalmente escritas para canto e piano, exemplificando com a canção *Uirapuru*, de Waldemar Henrique. **Filipe Malta** e **Sérgio Freire** discutem a escrita idiomática de Leo Brower em *Sarabanda de Scriabin* e propõe uma interpretação baseada na escolha de timbres.

Esperamos que este primeiro volume estimule uma produção continuada sobre temática tão relevante para a performance musical.

Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Organizadores e Editores da Série *Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance*

A série *Diálogos Musicais da Pós-Graduação* tem o objetivo de publicar trabalhos resultantes do diálogo entre alunos dos Cursos de Pós-Graduação em Música da UFMG (Doutorado e Mestrado) e seus professores em disciplinas específicas, pesquisadores convidados e seus orientadores de trabalho final. Este número é dedicado às Práticas de Performance.

Organizadores e Editores

Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Conselho Editorial

Dr. Adonhiran Reis (Universidade Estadual de Campinas, SP)

Dra. Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS)

Dr. David Castello (Universidade Federal de Goiás, GO)

Dra. Diana Santiago (Universidade Federal da Bahia, BA)

Dr. Fabiano Araújo Costa (Universidade Federal do Espírito Santo, ES)

Dr. Flávio Cardoso de Carvalho (Universidade Federal de Uberlândia, MG)

Dr. Gustavo Medina (Universidade do Estado do Amazonas, AM)

Dr. John Kennedy Pereira de Castro (Universidade Estadual de Maringá, PR)

Dr. Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ)

Dr. Marcus Held (Conservatório de Tatuí, SP)

Dr. Radegundis Tavares (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, RN)

Dr. Sérgio A. de M. Miranda (Universidade Federal do Amazonas, AM)

Dra. Sônia Ray (Universidade Federal de Goiás, GO)

Revisão de Inglês

Cliff Korman

Ficha Catalográfica

Elizabeth Almeida Rolim

Capa

Tela *Os Três músicos* (1921) de Picasso; interferência de Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor Jaime Arturo Ramírez

Vice-Reitora Sandra Regina Goulart Almeida

Pró-Reitor de Pós-Graduação Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Pró-Reitor de Pesquisa Adelina Martha dos Reis

Escola de Música da UFMG

Prof. Dra. Mônica Pedrosa, Diretora

Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG

Coord. Profa. Dra. Ana Cláudia Assis

Sub-Coord. Prof. Dr. Flávio Barbeitas

Sec. Geralda Martins Moreira

Sec. Alan Antunes Gomes

Projeto Gráfico

Capa: Selo Minas de Som/UFMG

Diagramação e miolo: Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

P912 Práticas de performance Nº1 [recurso eletrônico]: / organização e edição
Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro. - Belo Horizonte:
Escola de Música da UFMG, 2016.
1 recurso on-line (191 p. : il.) : pdf (Diálogos musicais na pós-graduação)

Inclui bibliografias.
Inclui partituras.
Publicação Selo Minas de Som
ISBN: 978-85-60488-11-7

1. Performance musical. 2. Música – Execução. 3. Música – Análise.
4. Música – Pesquisa I. I. Borém, Fausto. II. Monteiro de Castro, Luciana.
III. Série.

CDD: 780.2

Sumário

Editorial	1
1. A Canção <i>Em mar aberto</i> de Fernando Ribeiro: releitura musical à luz da tradução intersemiótica	
The song <i>Em mar aberto</i> [<i>In open sea</i>] by Fernando Ribeiro: a musical reading in the light of intersemiotic translation	6
<i>Hevelyn Costa da Silva</i> <i>Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra</i>	
2. Relações texto-música-imagem de Elis Regina em <i>Me deixas louca</i>	
Text-music-image relationships of Elis Regina in <i>Me deixas louca</i> [<i>You drive me crazy</i>]	20
<i>Deniele Perotti</i> <i>Fausto Borém</i>	
3. O Hibridismo entre o samba e o jazz: aspectos interpretativos na música <i>Aos pés da cruz</i>, pelo Paulo Moura Quarteto	
The Hybridism between samba and jazz: interpretive aspects in <i>Aos pés da cruz</i> , by the Paulo Moura Quartet	33
<i>Cléber José Bernardes Alves</i> <i>Maurício Freire Garcia</i>	
4. Evidências do violão de 7 cordas no piano de Cristóvão Bastos em sua gravação de <i>Mistura e Manda</i> (1996)	
Evidence of the seven-string guitar in Cristóvão Bastos's piano part on his recording of <i>Mistura e Manda</i> (1996)	53
<i>Luís Camargo Mitre de Oliveira</i> <i>Cliff Korman</i>	
5. Policordes em <i>Francisca</i> de Toninho Horta	
Polychords in <i>Francisca</i> by Toninho Horta.....	68
<i>Leandro do Carmo</i> <i>Mauro Rodrigues</i>	
6. <i>Lune d'Octobre</i> de Heitor Villa-Lobos: o piano imagético na canção impressionista e brasileira	
<i>Lune d'Octobre</i> by Heitor Villa-Lobos: imagistic piano in impressionist and Brazilian art song	78
<i>Adriano Lopes Sobrinho</i> <i>Margarida Borghoff</i>	
7. <i>Trio n° 1</i> de Heitor Villa-Lobos: reflexões interpretativas sobre a performance	
<i>Trio n° 1</i> by Heitor Villa-Lobos: interpretative considerations on its performance	91
<i>Miriam Bastos Rocha</i> <i>Margarida Borghoff</i>	

- 8. O Estudo da quarta corda no violino na
Variação Barucabà n°27 de Niccolò Paganini**
The Study of the fourth string on the violin in *Barucabà Variation n.27*
by Niccolò Paganini 107
Álisson Carvalho Berbert
Edson Queiroz de Andrade
- 9. Princípios posturais do arco de violino nas Escolas Nacionais
de Violino entre os séculos XVIII e XX**
Postural principles of the violin bow in the National Violin Schools
from the 18th to the 20th centuries 117
Bruna Caroline de Souza
Edson Queiroz de Andrade
- 10. Influências no estilo de Radamés Gnattali no Concerto para
Viola e Orquestra de Cordas: um estudo histórico-
interpretativo para sua performance**
Influences in the style of Radamés Gnattali in the *Concert for Viola and String Orchestra:*
a historical-interpretative study for its performance..... 132
Ana Cielo Guerra
Carlos Aleixo dos Reis
- 11. Controle do timbre em duos para viola e violoncelo:
similaridade, caráter, sobreposição de vozes e
continuidade de linhas melódicas**
Timbre control in viola and cello duos: similarity, character, overlapping voices
and continuity of melodic lines 146
Larissa Natália Ferreira de Mattos
Carlos Aleixo Reis
- 12. Uirapuru, Lenda Amazônica n.5, de Waldemar Henrique: a
escrita idiomática em uma transcrição para canto e
violão**
Uirapuru, Lenda Amazônica n.5, by Waldemar Henrique: idiomatic writing
in a transcription for voice and guitar..... 158
Anderson Reis
Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
- 13. Sarabanda de Scriabin de Leo Brouwer: escrita idiomática
e interpretação baseada em escolhas timbrísticas**
Leo Brouwer 's *Sarabanda de Scriabin*: idiomatic writing and interpretation 172
based on timbre choice
Filipe Malta
Sérgio Freire

A canção *Em mar aberto* de Fernando Ribeiro: releitura musical à luz da tradução intersemiótica

The Song Em mar aberto [In open sea] by Fernando Ribeiro: a musical reading in the light of intersemiotic translation

Hevelyn Costa da Silva¹

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

hevelyn.costa@gmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

lumontecastro@hotmail.com

Resumo

Este artigo apresenta uma breve análise de *Em mar aberto* do cantor e compositor gaúcho Fernando Ribeiro, uma das canções que compõem o álbum homônimo lançado em 1977. Ao utilizar a teoria da tradução intersemiótica de Julio Plaza (2003) e pressupostos da intertextualidade, este estudo busca apontar meios de se planejar uma releitura musical performática por meio da compreensão das traduções das linguagens que compõem um disco. Pretende-se discutir a relação texto-música, os aspectos iconográficos da capa e maneiras como esses elementos se relacionam e contribuem para a iluminação de uma nova leitura e performance. Partindo das reflexões geradas pela tradução intersemiótica, verificou-se que os elementos sonoros, verbais e visuais apresentam potencial para a construção de um arranjo para voz e contrabaixo com a utilização de recursos idiomáticos tanto cênico-vocais (voz declamada, *blue note*, movimentos de tronco, membros e expressões faciais) quanto instrumentais (*seagull*, *sul ponticello*, *bariolage*, *tremolo*, tremolo de arco, corda molhada de barco) visando expressar as atmosferas da canção.

Palavras-chave: Releitura musical performática; Canções de Fernando Ribeiro; Tradução intersemiótica; Música popular brasileira; Intertextualidade na música.

Abstract

This article presents a brief analysis of the song *Em mar aberto* composed by the Brazilian singer/song-writer Fernando Ribeiro for his self-titled album released in 1977. Using the theory of intersemiotic translation by Julio Plaza (2003) and assumptions of intertextuality, this study proposes ways of planning a newly conceived performance through translating the images present in the disc and, in more detail, in *Em mar aberto*. It discusses the relation between text and music, the iconographic aspects of the disc cover and ways in which these elements relate and contribute to a new reading and performance of the work. Based on reflections on an intersemiotics translation, we found that the aural, visual and verbal components have great potential to be used in the construction of a duo arrangement for voice and double bass using idiomatic features of both theatric vocal (recited voice, blue note effects, and torso, arm and facial expressions) and instrumental (seagull effect, *sul ponticello*, *bariolage*, *tremolo*, bow tremolo, boat wet rope effect) in order to express the atmospheres of the song.

Keywords: Music performance interpretation; songs by Brazilian Fernando Ribeiro; intersemiotic translation; Brazilian popular music; intertextuality in music.

1 – Introdução

Descobri o trabalho de Fernando Ribeiro ainda nos primeiros anos de minha passagem pela graduação em música que se estendeu de 2010 a 2013. Fui presentada com a reedição do *Long Play Em mar aberto* em CD que me impactou logo na primeira escuta. Com textos de encarte reflexivos de autoria do poeta e escritor Arnaldo Sisson (1950-), aliados às melodias e aos arranjos criados inicialmente por Fernando Ribeiro (1949-2006) e lapidados com auxílio do violonista e arranjador Toneco da Costa (1952-), as escolhas temática e artística deste registro fonográfico lançado no início de 1977 se mostram bastante atuais.

Gaúcho de Porto Alegre, Fernando tinha então 27 anos quando lançou *Em mar aberto*, primeiro disco de uma curta, porém intensa, carreira musical. O álbum é constituído de 12 faixas, onde o ouvinte é convidado à reflexão da condição do homem como indivíduo e de seu papel na sociedade – principalmente pelo fato da obra ter sido lançada quando ainda

vivia-se à sombra da ditadura militar. Muitos foram os questionamentos que a primeira escuta deste disco me trouxe, mas cabe destacar o seguinte: por que se sabe tão pouco sobre a obra deixada por Fernando Ribeiro? Esta questão foi a mola propulsora para a pesquisa que pretendo desenvolver a respeito desse artista, figura de grande relevância na formação do movimento da música popular do Rio Grande do Sul.

O presente texto é um recorte do projeto de mestrado em andamento que tem por objetivos centrais o resgate da obra e da memória do artista e a construção de releituras focadas nas principais canções do disco supracitado. Entendendo a releitura como um processo inerente e recorrente ao fazer musical, sobretudo de intérpretes da música popular, procura-se apontar meios de partida para o planejamento de novas leituras, acreditando encontrar na semiótica peirceana elementos que auxiliem em um maior aprofundamento da percepção da canção em seus aspectos internos (textual e musical) e externos (visual). A análise da canção *Em mar aberto* do disco homônimo de Fernando Ribeiro ajuda a ilustrar estas possíveis ferramentas a serviço do intérprete-criador, assim como o uso da teoria da tradução intersemiótica (de base peirceana) proposta por Julio Plaza (2003) e pressupostos da intertextualidade, a fim de buscar interações entre texto, música e arte da capa em favor da performance.

2 – Tradução e releitura: conceitos teóricos em favor da performance

A proposta de releituras para as canções de Fernando Ribeiro surgiu tanto da vontade de trazer este compositor de volta à memória do público quanto da necessidade de revisitá-lo sob a minha perspectiva de intérprete, admiradora e conterrânea. Alguém poderá perguntar: mas, afinal, quem é você para reler Fernando ou qualquer outro artista? A resposta vem também como interrogação: quem sou eu para querer ser Fernando ou simplesmente imitá-lo? Os toca-discos e *MP3 Players* existem para desempenhar o papel de reprodutores fiéis; aos intérpretes, restaria o desafio de resgatá-lo na condição de performers leitores, considerando-se a leitura como um processo interpretativo e criativo.

Neste estudo, o caminho até a nova leitura da canção *Em mar aberto* passa pelo seu entendimento como linguagem híbrida¹ e pela compreensão das relações estabelecidas entre as partes que a compõem (texto, melodia, harmonia) à luz da tradução intersemiótica. Consideramos também sua conexão com os aspectos iconográficos da capa do disco, por entendê-los como elementos intervenientes na concepção do álbum. Estabelece-se, portanto, na obra e em sua interpretação, uma interação entre recursos simbólicos de diferentes ordens, que se relacionam como textos de diferentes linguagens por meio de processos tradutórios.

A releitura, assim como a tradução, envolve criação. A Tradução Intersemiótica (TI), grosso modo, pode ser entendida como uma maneira de recriar, ou ainda, de “passar” uma ideia estruturada de um meio a outro. Um exemplo de TI bastante comum é a arte de interpretar a história de um livro (linguagem de partida) por meio de um filme (linguagem de chegada); ou seja, trata-se da adaptação da linguagem verbal (livro-texto) para a linguagem visual-sonora (filme). Entender os processos tradutórios da canção parece-nos uma eficiente ferramenta na construção de uma releitura, uma vez que fornece ao performer elementos para que esse possa compreender significados intrínsecos à obra e ao seu próprio contexto.

3 – O texto traduzido em música

Há várias formas de se traduzir um texto em música e a semiótica² nos oferece recursos teóricos no sentido de iluminar a transposição de um meio a outro. A pesquisa de Julio PLAZA (2003) dedicada à TI, e ancorada na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, descreve as três matrizes fundamentais da tradução – Tradução Icônica, Tradução Indicial e Tradução Simbólica – no intuito de mapear os caminhos do processo tradutor. Pretende-se,

1SANTAELLA (2005 p. 20) nos diz que “os três tipos de linguagem – verbal, visual e sonora – constituem-se nas três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento” e afirma que há, portanto, “apenas três matrizes de linguagem e pensamento a partir das quais se originam todos os tipos de linguagens e processos sígnicos que os seres humanos, ao longo de sua história, foram capazes de produzir”. Assim sendo, poesia, música e pintura são tipos de linguagem que, por sua vez, nada mais são que formas de se expressar um pensamento. A linguagem híbrida seria uma composição de duas ou mais linguagens.

2“A semiótica é a ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.” (SANTAELLA 1983 p. 15).

no decorrer do presente texto, definir de forma simples essas três matrizes e suas relações com o nosso objeto de análise.

No que se refere à tradução icônica, PLAZA (p.89-90) relata que “esta se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. [...] A tradução icônica está apta a produzir significados sob forma de qualidades e de aparências, similarmente”. Dessa forma, se fosse necessário reproduzir em som o uivo³ de um lobo, por exemplo, e tivéssemos à disposição um contrabaixo acústico, uma possível solução seria sugerir ao contrabaixista a execução de um *glissando* (com auxílio do arco na mão direita) na região aguda do instrumento. Assim, teríamos a figura do lobo sugerida em som por relação de similaridade.

O disco *Em mar aberto* é constituído de um encarte que apresenta ao ouvinte os textos das canções do álbum, bem como fotografias de Fernando Ribeiro e dos músicos envolvidos na elaboração do registro fonográfico. Na canção *Em mar aberto*, Fernando Ribeiro e Toneco da Costa, seu também parceiro e arranjador, buscaram traduzir⁴ em música as palavras de Arnaldo Sisson. Ao ler título e texto da canção, tem-se contato com a sua temática; mais precisamente, com o cenário, com as imagens que o texto faz surgir na mente de quem o lê.

“Já não quero a calmaria / A revolta me queima / Antes ser como o barco que aderna / Lutando nas vagas às vésperas do porto // Jamais a calma do cais seguro / Curvado com medo do tempo / Meu lar é a escuna / Que em meio à noite, em mar aberto, / Despreza a espuma / Que acaricia os rombos no casco // Ferido de morte / Ainda assim me proclamo / Irmão das tempestades / Perdidas no mar / Desprezado harmonia / Ainda que a noite me tome nos braços // Partirei como o mastro que estala / Partido ante o peso das velas / Com um enorme sorriso no rosto / Voltado pra estrela do norte / Sozinho, como convém a um louco” (texto de *Em mar aberto* de Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson).

Imediatamente, o ouvinte é situado em um “universo” marítimo, ao observar o uso das palavras calmaria, barco, vaga, porto, cais, escuna, mar, espuma, casco, tempestade, mastro e vela. Partindo dessa primeira interpretação, pode-se chegar às seguintes sugestões interpretativas: a introdução ao piano, por *relação de semelhança* com a temática já

3 Aliás, pode-se observar a aplicação desse recurso na composição *B. B. Wolf* (1982) para contrabaixo solo/narrador do compositor e contrabaixista Jon Deak. Esse efeito ornamental nada mais é que um “escorregão” da mão esquerda indo de uma nota mais grave, sem definição de ataque, a outra mais aguda finalizando com um *decrescendo* e leve escorregão descendente.

4Segundo o letrista Arnaldo Sisson, em conversa por mensagem de texto via Facebook, a canção abordada neste artigo surgiu primeiramente em forma de texto, seguida pela melodia e, por fim, pelo arranjo.

conhecida, caracteriza a imagem sonora de “mar” ou ainda de “vagas” (sinônimo de “ondas”) ao empregar arpejos ascendentes e descendentes valendo-se de notas que apresentam a tonalidade de Ré menor. Esses arpejos são recorrentes na canção, como se nos convidassem a navegar com Fernando pelas incertezas do mar, guiados pela expressividade de seu canto.

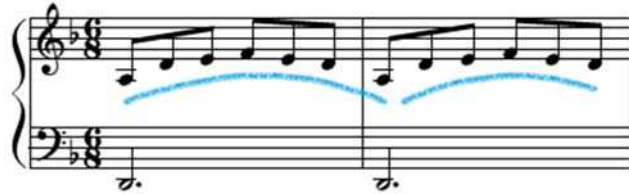


Figura 1: Sugestão de “vagas” do mar na mão esquerda do piano na introdução de *Em mar aberto* (c.1-2).

Quando da entrada da voz, como num grito inconformado em desabafo nos versos “Já não quero a calmaria, a revolta me queima”, as intervenções rítmicas da bateria reforçam tanto a negação da calma quanto a inquietação narrada pelo sujeito (eu), atuando assim como *indicadores* desse estado de espírito. Tenha-se aqui em mente que “a tradução indicial se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução” (PLAZA 2003 p. 91). Com essa informação, pode-se dizer também que a bateria *sugere* a “expectativa da chegada” quando acompanha o verso “Lutando nas vagas às vésperas do porto” em que os tambores parecem rufar, reforçando a ansiedade e a tensão do texto.

Por outro lado, a ambiência tonal da canção em modo menor (Dm), estabelece uma *representação simbólica* das manifestações emocionais explicitadas em texto – nele, angústia e inconformidade são duas possíveis definições das emoções narradas pelo sujeito. Quanto à tradução simbólica, faz-se necessário saber que “este tipo de tradução opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (PLAZA 2003 p. 93). Em música, apesar de não tratar-se de um padrão, é recorrente, desde a força da tradição da retórica musical, a relação de tonalidades maiores a sentimentos entendidos como “positivos” ao passo que a “negatividade” geralmente é associada a tonalidades menores.

4 – A canção traduzida em imagem

A capa de um disco é um importante componente do produto final do trabalho de um artista. Muitas vezes, essa arte diz muito a respeito do conteúdo sonoro de um álbum, da ideia central que confere ao disco certa unidade de pensamento e expressão. Escolhido por Fernando Ribeiro, o responsável pela capa e encarte do disco *Em mar aberto* foi o artista plástico gaúcho Gerson Scherer. Partindo do fato provável de que Scherer teve acesso às canções do disco, mais precisamente à canção homônima, propõe-se uma análise da relação canção-imagem à luz da tradução intersemiótica.



Figura 2: Encarte do disco *Em mar aberto* (1977) de Fernando Ribeiro.

Entendendo a canção como uma linguagem híbrida na qual se fazem presentes texto e música, dedica-se esta seção do artigo à compreensão desses elementos e suas possíveis traduções para o meio visual no qual se insere a capa do álbum. Num primeiro olhar, a arte acima nos revela a predominância de cores escuras na parte superior da imagem (preto e azul-marinho) em contraste com cores claras na parte inferior (branco, verde, vermelho e azul).

O contraste de cores, estabelecido pelos contornos muito delimitados das formas, pode transmitir sensações de desconforto, de tensão, além da ideia de mistério ao observador. Tais

sensações, por sua vez, iconizam⁵ por semelhança as atmosferas sonoras inquietantes do arranjo que estão presentes em momentos variados da canção através do uso de sintetizadores e de distorções de guitarra, intercaladas por sonoridades tranquilas (como quando do aparecimento do tema da flauta transversal). A grande influência de cores escuras pode ainda ser interpretada como uma indicação⁶ do tempo que o texto descreve: “Meu lar é a escuna que em meio à noite, em mar aberto, despreza a espuma que acaricia os lombos no casco” (versos 3-6, 2ª estrofe). A ausência de pessoas e os remos jogados no piso do barco na ilustração poderiam ainda sugerir a ideia de abandono.

Entretanto, contextualizar e, assim, procurar outras conexões elucidativas à releitura são também tarefas fundamentais. Um dos objetos de destaque da capa – as imagens de gaivotas – são um convite a outro tipo de enfoque complementar à tradução intersemiótica. A gaivota, além de ser uma ave marinha, é frequentemente vinculada à ideia de liberdade. Nesse sentido, a fim de que essas imagens possam ser compreendidas no âmbito da tradução, faz-se necessário situar o leitor quanto à intertextualidade⁷ atrelada não apenas à canção analisada, mas à concepção do disco como um todo e sua inserção em um determinado contexto histórico.

Na década de 70, o escritor norte-americano Richard Bach fez enorme sucesso com seu livro “Jonathan Livingston Seagull – a story” (traduzido para o português como “A História de Fernão Capelo Gaivota”). Em linhas gerais, o romance narra a história de Jonathan, uma gaivota diferente das outras que se preocupavam apenas em conseguir alimento; Jonathan queria mais, queria dominar a arte do voo e, assim, buscar um propósito maior para sua vida. Trata-se, enfim, de uma alegoria sobre a sociedade humana e seus valores, mas, vai ainda mais longe. Fala sobre a liberdade e a busca pela perfeição.

⁵Ícone: na teoria semiótica peirciana, um signo atua como ícone quando estabelece uma relação de semelhança qualitativa com aquilo a que se refere. No exemplo acima, o contraste entre cores claras e escuras se assemelharia ao desconforto trazido pelas distorções e outros recursos instrumentais do arranjo.

⁶Índice: um signo (no caso descrito acima, as cores escuras) se comporta como um índice quando se baseia numa característica daquilo que representa. Exemplo: a noite é escura, logo, na elaboração da arte gráfica optou-se por uma seleção de cores em conexão com essa característica.

⁷Para a autora Julia Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de outro texto” (citada por DUTRA 2009 p. 125). Grosso modo, intertextualidade é a relação entre dois ou mais textos. Neste trecho da análise, propus a construção de um elo entre a obra de Fernando Ribeiro (texto nº 1) e a de Richard Bach (texto nº 2), por ser esta uma das formas que encontrei de acessar a canção, considerando minha bagagem cultural e artística. No entanto, cada intérprete interpretará as mensagens da canção a sua maneira.

Registre-se o conceito de liberdade como símbolo⁸ da canção na leitura da capa. No texto de *Em mar aberto*, é possível que se perceba sentimentos e desejos diversos como: angústia, inconformidade e revolta. Assim como a gaivota no romance de Bach, o sujeito da canção *Em mar aberto* também se mostra inquieto, à procura por respostas e por liberdade; tanto que se utiliza da metáfora do barco para manifestar este anseio por ser livre. Em complemento a tal tradução, o contexto histórico no qual viviam os artistas contemporâneos a Fernando Ribeiro (governo Geisel, ditadura militar no Brasil) dá sustentação a este pensamento.

Em suma, a intertextualidade em Richard Bach é uma forma de se interpretar e de se traduzir simbolicamente a imagem da gaivota presente na capa e, mais além, abre uma nova perspectiva sobre a canção e a obra: desta vez, como uma rede de infinitas possibilidades e vias de acesso ao performer que se propõe a estudá-las minuciosamente.

5 – Unindo pontas: os primeiros esboços da criação

A proposta de releitura musical a partir da tradução intersemiótica abre espaço a outros olhares sobre a canção que se pretende reinterpretar. As linguagens que constituem a canção (verbal e musical) precisam ser compreendidas, cada qual em seu meio e conjuntamente, na relação intersemiótica que se estabelece, para posteriormente serem passíveis de uma nova tradução: a reinterpretação na performance. O desafio do intérprete-tradutor, nesse sentido, é o de fazer brotar um novo significado à canção sem, contudo, deixar de manter o diálogo com o registro original. As ferramentas abordadas nesse artigo podem auxiliar em decisões importantes na construção da nova leitura, tais como: formação instrumental, escolhas de timbre e técnicas para determinado instrumento, entre outros. Assim sendo, essas novas ideias em coerência com a obra funcionarão como um elo, estabelecendo o diálogo almejado.

⁸Símbolo: um signo se comporta como um símbolo quando passa a representar algo por uma convenção ou lei. Exemplo: a imagem de um coração é, por convenção, por tradição, uma representação do amor.

Nos primeiros esboços dessa releitura, encontramos um ponto de partida na definição dos instrumentos que a constituiriam: contrabaixo e voz – formação reduzida, pouco usual, porém repleta de recursos que acreditamos atender aos pontos observados no processo analítico de *Em mar aberto*. Percussivo, harmônico e melódico, o contrabaixo atua como um excelente coringa na elaboração e recriação da temática da canção. Um exemplo bastante objetivo para ilustrar essas possibilidades seria o da utilização da técnica de *sul ponticello*⁹ a fim de reforçar as sensações de desconforto e instabilidade tão presentes na música e nos aspectos iconográficos da capa. Há ainda técnicas expandidas capazes de produzir efeitos sonoros que se assemelham ao som de uma pequena embarcação amarrada, ao canto de uma gaivota, entre outros.

Ciente dessas ferramentas, a releitura poderia partir de novas conexões icônicas, indiciais e simbólicas com a canção de origem. Na tabela abaixo, procurou-se listar algumas possibilidades, fomentadas pela escrita deste texto, para a elaboração do novo arranjo e da nova interpretação de *Em mar aberto*. No entanto, faz-se necessário frisar que estes e outros recursos serão melhor desenvolvidos, além de expostos com maior riqueza de detalhes, de acordo com o desenvolvimento da pesquisa.

	Contrabaixo	Voz/Cena
Estrofe 1 (Já não quero a calma...)	Tremolo de arco (índice de instabilidade) <i>Bariolage</i> ¹⁰ (ícone de “mar” e “vagas”) Corda molhada de barco (ícone de embarcação)	O emprego de <i>voz declamada</i> vem a favor do emprego frequente de notas repetidas no trecho e enfatiza o desabafo do sujeito na canção.
Estrofe 2 (Jamais a calma do cais...)		Movimento de tronco e expressões faciais de negação.

⁹É o termo musical usado para descrever o efeito obtido ao se tocar um instrumento da família das cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) extremamente perto do cavalete, ou ainda sobre ele, sem muita pressão e rápido o suficiente para que a corda não vibre demasiadamente. O efeito sonoro produzido é o de sons de harmônicos elevados, resultando em uma sonoridade nasal, às vezes metálica ou estridente.

¹⁰O termo é mais frequentemente utilizado para o efeito especial em que a mesma nota é tocada alternadamente em duas cordas – uma pressionada e outra solta – resultando na justaposição de contraste de tonalidade de cores [...] (Grove Music Online 2015). Na releitura, a “mistura de cores” ressalta a constante marítima do tema.

Estrofe 3 (Ferido de morte...)	<i>Sul ponticello</i> (ícone de tensão)	Expressões faciais de “despre-zo” e movimentos de braço su-gerindo “revolta”.
Estrofe 4 (Partirei como o mastro...)	<i>Seagull effect</i> ¹¹ (símbolo da liberdade)	<i>Blue note</i> (índice de solidão e loucura)
Comum às estrofes 2, 3 e 4	Ritmo <i>chamamé</i> ¹² (indício de uma vertente sulista)	

Figura 3: Tabela com indicação de recursos possíveis para a releitura na formação contrabaixo e voz.

6 – Considerações finais

Buscou-se neste artigo apresentar a tradução intersemiótica e a intertextualidade como ferramentas em favor da criação da releitura musical performática, apontando algumas das possibilidades analíticas propiciadas por esses instrumentos e a diversidade de entendimento de seus significados e aplicações em diferentes linguagens artísticas. O disco – como objeto poético, sonoro e visual – é capaz de despertar no ouvinte as mais variadas sensações e impressões. A inclusão de uma breve e substancial análise iconográfica da capa (linguagem visual) e sua relação com o todo, especialmente com a canção abordada neste artigo, revela o potencial de ampliação do olhar do intérprete-criador que a própria obra é capaz de instigar. A abordagem trazida à tona neste texto atua como um facilitador da criação de uma nova leitura porque permite a atribuição de conexões e significados aos desdobramentos da música que podem, por sua vez, nortear quaisquer decisões interpretativas.

Referências

1. DUTRA, Luciana M.C.S. (2009). **Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção**

¹¹ O contrabaixista e autor francês Jean-Pierre Robert (1994 p. 47) descreve o efeito gaivota como o deslizar de notas harmônicas na mão esquerda do contrabaixista, “sem alterar a distância entre os dois dedos. O harmônico desliza por um curto período de tempo, altera a parcial, em seguida, desliza novamente e assim por diante”. O efeito é geralmente executado da região aguda para a grave.

¹² Gênero musical de origem argentina, o *Chamamé* é caracterizado pelo emprego de compasso ternário simples e pelo acompanhamento na formação violão e acordeon. Quanto à etimologia, segundo o pesquisador e músico Jorge Cardoso, trata-se de uma palavra de origem na língua guarani e de significado semelhante a algo como “feito de improviso” ou “com descuido” (citado por MARCON 2011 p. 13).

de câmara de Helza Camêu. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG (Tese de Doutorado).

2. **GROVE MUSIC ONLINE** – Bariolage. Acesso em: 26 de nov. 2015.

3. MARCON, Fernanda. (2011). **Soy El Chamamé: os desdobramentos do conceito de gênero musical a partir da etnografia sobre o chamamé na mesopotâmia argentina e grande Buenos Aires**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (Tese de Doutorado).

4. PACHECO, Emílio. (2011). Texto de encarte da reedição em CD do disco *Em mar aberto* de Fernando Ribeiro. Rio de Janeiro: Selo Discobertas.

5. PLAZA, Julio. (2003). **Tradução intersemiótica**. 1.^a Edição. São Paulo: Editora Perspectiva.

6. ROBERT, Jean-Pierre. (1994). **A dictionary of sounds: modes of playing the double bass**. Editora Musica Guild.

7. SANTAELLA, Lucia. (2005). **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. 3^a Edição. São Paulo: Editora Iluminuras.

_____. (1983). **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense.

Referências de partituras, áudios e vídeos

1. RIBEIRO, Fernando; SISSON, Arnaldo. (1977). Em mar aberto. In: **Fernando Ribeiro: Em mar aberto (1977)**. Faixa nº 5. Arranjo de Toneco da Costa. Orquestração de Eduardo Souto Neto. Com Fernando Ribeiro (canto); Burnier (guitarra); Luizão (baixo); Gilson (piano e arpa); Paulinho (bateria); Ayres Potthoff (flauta transversal); e Luiz Paulo (sintetizador).

Notas sobre os autores

Hevelyn Costa da Silva: Graduada e laureada em Música - Bacharelado com habilitação em Canto - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013). Tem experiência na área de Artes, Música, com ênfase em Canto Lírico e Popular. Entre 2008 e 2010, esteve ao lado de grandes artistas, entre eles: Rita Lee, Gal Costa, Zélia Duncan, Zé Ramalho, Ivan Lins e Zizi Possi, em um projeto de regravações musicais em homenagem aos Beatles (idealização e lançamento do selo Discobertas/RJ). Em 2012, foi a vencedora do Festival

Nacional da Canção Francesa na cidade de São Luís/MA. É mestrandia em Performance Musical do Programa de Pós-graduação em Música da UFMG.

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, graduada em Canto pela UFMG e Conservatório de Lisboa. Mestre em Performance Musical e Doutora em Literatura comparada, é professora na Escola de Música da UFMG desde 2002, onde leciona Canto e outras disciplinas na graduação e pós-graduação. Tem se dedicado ao estudo e divulgação da canção brasileira de câmara; coordena o projeto de extensão Selo Minas de Som e atua como pesquisadora do grupo Resgate da Canção Brasileira. Organiza Seminários da canção da UFMG desde 2003. Cantora de experiência, além de concertos de câmara, atuou em obras sinfônicas e óperas sob a regência de nomes como David Machado, Silvio Viegas, Isaac Karabtchevsky, Marcelo Ramos, Roberto Tibiriçá, L. Fernando Malheiro, Emílio de César, Elena Herrera, dentre outros.

Anexo 1

Em Mar Aberto

Em Mar Aberto (1977)

Fernando Ribeiro

Arnaldo Sisson

Dm Lento **E/G#** **A/G** **D/F#**
 Já não que - roa cal - ma - ri - a A re - vol - ta me quei - ei - ma - a An - tes ser co - moo bar - co quea - der na - a

Bm **A4** **A7** **Dm**
 Lu - tan - do nas va - gas Às vés - pe - ra - as do por - ta

Alegre **C** **Dm** **C** **Dm** **C** **Dm** **Vivo** **Gm**
 Já -

Gm **D/F#**
 mais a cal - ma - a do ca - is se - gu - ro Car - va - do com me - do do tem - po

Gm **D/F#**
 Meu lar é a es - cu - na - a Quem me i - oa noi - te em mar a - ber - to - o

E Lento **E/F#** **G** **D** **A**
 Des - pre - zaa es - pu - ma - a Quea - ri - ci - á os rom - bos no cas - co

Gm **Vivo** **D/F#**
 Fe - ri - do de mor - te - e A - in - daas - sim me pro - cla - mo - o

Gm **D/F#**
 Ir - mão das tem - pes - ta - de - es Per - di - das no ma - ar

E Lento **E/F#** **G** **D** **A** **A**
 Desprezan - do harmo - ni - a - a A - in - da quea noi - te me to - me nos bra - ços

Gm **Vivo** **D/F#**
 Par - ti - tei co - moo mas - tro quees - ta - la Par - ti - doan - teo pe - so das ve - las

Gm **D/F#**
 Cum e - nor - me sor - ti - so no ros - to Vol - ta - do praes - tre - la do nor - te

E Lento **E** **E/F#** **G** **D** **A**
 So - zi - nho co - mo con - vém a um lou - co um lou - co

E **E** **E/F#** **G** **D** **A**
 So - zi - nho co - mo con - vém a um lou - co um lou - co

E **E** **E/F#** **G** **Aventade** **D** **A** **A**
 So - zi - nho co - mo con - vém a um lou - co um lou - co

Relações texto-música-imagem de Elis Regina em *Me deixas louca*

Text-music-image relationships of Elis Regina in “Me deixas louca” [You drive me crazy]

Deniele Perotti¹

Fausto Borém²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
deniperotti@gmail.com

² Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
faustoborem@gmail.com@gmail.com

Resumo:

Passados 34 anos de sua morte, Elis Regina (1945-1982) continua sendo uma grande referência para as práticas de performance na música popular. O presente estudo de caso tem como fonte primária o videoclipe de *Me Deixas louca*, canção do compositor e cantor mexicano Armando Manzanero, com versão da letra em português de Paulo Coelho. A partir da interpretação de Elis Regina, com direção de vídeo de Roberto de Oliveira (REGINA, MANZANERO, COELHO e OLIVEIRA, 2006), investigamos as relações entre texto, música e imagem à luz de conceitos de HAGA (2008), adaptados à análise de vídeos de música (BORÉM, 2014). Por meio da seleção de imagens e estruturação de *MaPAs* (Mapas de Performance Audiovisual), explicamos as relações entre os gestos expressivos de Elis Regina, a letra de Chico Buarque e a música de Francis Hime, observando-se como a cantora constrói e dá unidade à sua interpretação.

Palavras-chave: Linguagem corporal na música; gestual de Elis Regina; análise da música popular brasileira; performance musical cênica; análise de videoclipe de música.

Abstract:

Thirty-four years after her death, Elis Regina (1945-1982) remains a major reference for performance practices in popular music. The present case study uses as its primary source

the video clip of *Me deixas louca* (from the original in Spanish *Me vuelves loco* [*You drive me crazy*]), a song by Mexican composer and singer Armando Manzanero, with lyrics in Portuguese by Brazilian writer Paulo Coelho. Departing from the interpretation by Elis Regina with video direction by Roberto de Oliveira (REGINA, MANZANERO, COELHO and OLIVEIRA, 2006), we investigated the relationships between text, music and image in the light of concepts of HAGA (2008), adapted to the analysis of music videos (BORÉM, 2014). By selecting images to build a *MaPA* (*Map of Audiovisual Performance*), we explain the relationships among Elis Regina's expressive gestures, Chico Buarque's lyrics and Francis Hime's music, observing how the singer builds and gives unity to her interpretation. **Keywords:** Body language in music; gestures of Elis Regina; analysis of Brazilian popular music; theatrical music performance; analysis of music video clip.

1 – Introdução

O estudo da construção da performance dos cantores da música popular brasileira tem se tornado tema de importantes pesquisas nos últimos anos, levantando questões sobre os mecanismos e práticas dos intérpretes que a tornam referência em todo o mundo. A natureza intertextual do gênero canção e o fato do instrumento musical dos cantores impactar interna e externamente o corpo, principalmente a cabeça, exige deles uma abordagem eclética para que expressemos mais variados estilos, ritmos e temáticas. Assim, não apenas os movimentos do aparelho fonador, mas de todo o corpo são demandados na tentativa de comunicar ao público os sentidos do texto (musical e verbal) criado pelos compositores e os re-significados que julga pertinentes na sua interpretação.

Optamos pela análise de música gravada, que COOK (2013, p.251-252) chamou de “virada etnográfica” da musicologia, e que tem atraído a atenção e interesse de pesquisadores em música com muitos perfis diferentes (CHAN, 2014). Entretanto, o próprio COOK (1998, p.150) reconhece que “...a falta de habilidade generalizada dos analistas em encontrar qualquer coisa para dizer sobre a música de vídeos de música pode ter origem na falta de uma base teórica adequada para relacionar o que é ouvido ao que é visto...”. Assim,

buscamos construir ferramentas metodológicas para abordar as relações entre música, texto e imagem em vídeos (BORÉM, 2014), como o *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual) e a *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual). Na sua pesquisa para estabelecer uma correspondência qualitativa entre parâmetros técnicos da música e movimentos livres de dança reagindo à continuidade ou mudanças destes parâmetros (início e finais de frase, *crescendo* e *decrecendo*, *acelerando* e *retardando* etc.), Egil HAGA (2008) propôs a adaptação dos conceitos Contorno de Ativação (*Activation Contour*), Cinemática (*Kinematics*), Dinâmica (*Dynamics*), Segmentação (*Segmentation*) e Pontos de Sincronização (*Synch Points*), conceitos que foram adaptados para a análise de vídeos de música (BORÉM, 2014).

Mais de três décadas depois de sua morte, Elis Regina (1945-1982) continua sendo considerada um dos mais importantes referenciais na interpretação da música brasileira, tanto do ponto de vista técnico-musical, quanto cênico. A análise do estilo interpretativo de Elis pode ser utilizada como um modelo tanto no ensino quanto na auto aprendizagem, assim como a compreensão e apreciação de sua arte por seu público. Dona de um apurado domínio vocal e corporal, Elis Regina expandiu o espaço de suas performances através da produção de espetáculos que transitavam entre os limites da música e de outras artes, como o universo circense, o teatro de revista, o teatro tradicional, a dança, evocando a possibilidade de se estruturar a prática musical do cantor através de diferentes propostas intertextuais. Dentro da imensa produção de Elis Regina, o recorte deste estudo de caso se concentra na gravação audiovisual de uma canção apresentada no espetáculo *Trem Azul* (1981). Dirigido por Fernando Faro, o show teve sua estreia em 22 de julho de 1981 e sua última apresentação em 11 de dezembro do mesmo ano, sendo esta a última vez que Elis Regina subiu ao palco.

A letra da canção *Me deixas louca* (REGINA, MANZANERO, COELHO e OLIVEIRA, 2006), do compositor e cantor Armando Manzanero (n.1935), considerado um ícone da canção mexicana, foi versionada para o português pelo escritor Paulo Coelho (n.1947). Essa canção foi a última música gravada por Elis em estúdio, a pedido do diretor de TV Daniel Filho. Com direção de Roberto de Oliveira, fez parte da trilha sonora da novela *Brilhante*,

que estreou em 28 de setembro de 1981.¹ No último episódio do programa, em 27 de março de 1982, o autor fez uma homenagem à cantora que havia falecido em 19 de janeiro do mesmo ano. Esta canção foi incluída como a faixa de número 15 no DVD *Elis 3: Falso Brilhante*. Entretanto, para facilitar ao leitor localizar os *timings* dos eventos analisados, vamos utilizar o mesmo vídeo (REGINA, MANZANERO, COELHO e OLIVEIRA, 2006) recortado e disponibilizado no Youtube (www.youtube.com/watch?v=t08AusBApQA), que tem uma duração total de [03:05], ou seja, três minutos e cinco segundos.

Além do vídeo, foi também utilizada aqui como fonte primária a *lead sheet* da canção, editada por Luciano (ALVES, org., 2010) no livro de partituras *Songbook: o melhor de Elis Regina*. A partir de uma observação inicial do potencial expressivo de Elis Regina nesta canção (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014a, p.48), selecionamos imagens significativas que estivessem atreladas ao conteúdo da letra e à maneira como Elis Regina realiza musicalmente suas frases musicais. Estas imagens são utilizadas na construção de *MaPAs* (*Mapas Visual de Performance*; BORÉM, 2014) a partir de fotogramas selecionados do vídeo e cujas relações são explicitadas por meio de sinais gráficos, representando movimentos e suas direções. As sequências de fotogramas do vídeo ressaltam eventos fundamentais da performance e revelam seu grau de unidade e coerência nas seções formais.

2 – A relação texto, música e gestos corporais de Elis Regina em *Me deixas louca*

Falar sobre a performance de Elis Regina traz à memória dezenas de interpretações emblemáticas, muitas das quais ultrapassando o texto verbal ou musical dos compositores. Na entrevista a FARIA (2015, p.245), César Camargo Mariano, marido e principal pianista e arranjador da cantora diz:

Já vi muita gente preocupada com letra, com texto, evidentemente, mas não dessa forma... O texto era uma coisa muito importante ali. Porque ela era “um músico” [instrumentista]. Então, ela cuidava da música, da sua

¹Recentemente, em 22 de outubro de 2012, a canção voltou à televisão como parte da trilha sonora da novela *Salve Jorge* da Rede Globo. Desta vez, na voz da filha de Elis Regina, a cantora Maria Rita.

técnica vocal – que não tinha técnica nenhuma, que era autodidata, mas [que] tinha uma técnica perfeita de voz e tal... Mas ela trabalhava com palavras, texto. Então ela cuidava disso também no mesmo nível. [Um nível] em que eu nunca mais vi ninguém cuidar.

Em *Me deixas Louca*, a cantora explora a sensualidade proposta pela canção de Manzanero e constrói uma “personagem” que dialoga e interage diretamente com a câmera. Elis construiu sua interpretação à frente da câmara como se comunicasse diretamente com os olhos atentos dos telespectadores, como se um de seus ouvintes do público que a assiste fosse, de fato, seu amante.

A canção de Manzanero é na forma *A-A'-B-B'*. Entretanto, a Segmentação desta gravação de Elis Regina, mostra que o arranjo segue o esquema *Introdução* [de 00:00 a 00:17] – *Seção A1* [de 00:17 a 00:52] – *Seção A2* [de 00:52 a 01:27] – *Seção B1* [de 01:27 a 01:53] – *Interlúdio 1* [de 01:53 a 02:10] – *Seção B2* [de 02:10 a 02:34] – *Interlúdio 2* [de 02:34 a 02:51] – *Coda* [de 02:51 a 03:05]. Durante a introdução instrumental da canção, a cantora aparece inicialmente de costas, mostrando a parte superior do tronco. Com os olhos fechados, realiza movimentos distraídos como se, embalada pela música, esperasse alguém. Relaxadamente, ela se encontra no oposto do turbilhão de emoções e escolhas cênicomusicais que acontecem mais tarde nas *Seções B1* e *B2* vídeo. Na *Seção A1*, já com o enquadramento da câmara focando apenas no seu rosto, Elis busca e localiza os olhos do telespectador como se este estivesse contracenando com ela, como se este fosse um personagem interlocutor e que se torna objeto dos apelos e declarações da cantora. Primeiro, seus olhos apresentam-se semicerrados, apertados nos cantos, os lábios comprimidos, a testa levemente enrugada e com o olhar distante (Figura 1a em [00:16]). Em seguida, há um curto e rápido movimento de cabeça, caracterizando um Ponto de Sincronização que coloca o rosto e olhar na direção do espectador (Figura 1b em [00:17]), sugerindo claramente um movimento de aproximação. Mais do que isso, pode-se dizer que há uma sugestão de sedução. De fato, a voz de Elis é suave ao iniciar o trecho com a frase “Quando caminho lado a lado pela rua com você, me deixas louca...”. Valorizando o andamento lento da canção, a cantora opta por uma articulação mais limitada da voz, com a boca semicerrada, ainda com as comissuras contraídas, e com uma realização rítmica atrasada (*lay back*, no jargão do jazz), exemplificando o que ULHÔA (1999) identificou na música popular

brasileira como “métrica derramada”, traço que Elis leva ao extremo nas suas interpretações.²



Figura 1a/1b – *MaPA* da sedução de Elis Regina na canção *Me deixas louca* na *Seção A1*: sincronização da rotação de cabeça (olhos e boca contraídos) com o início do canto na *Seção A1*.

Ainda na *Seção A1*, Elis sugere uma expressão de alegria e prazer por encontrar seu amante imaginário, traduzidos em um sorriso (Figura 2a em [00:28]), onde se nota as rugas de contração nos cantos dos olhos e abdução dos cantos da boca. Depois, volta a cantar, mas tenta manter, ao mesmo tempo, esta expressão de alegria em pelo menos um lado do rosto, mostrando estes sinais nas contrações dos cantos do olho direito e da lateral direita da boca. O resultado é uma expressão assimétrica devido à necessidade e fechar a boca para articular as palavras (Figura 2b em [00:45]).

²Ao analis...
melódica...
de comple



esma linha
n alto grau

Figura 2a/2b – *MaPA* das contrações faciais de Elis Regina em *Me deixas louca* sugerindo alegria.

Durante todo o tempo da *Seção A1*, o enquadramento da câmara foca nas expressões faciais de Elis, que se tornam os únicos gestos corporais possíveis de serem observados no vídeo (como pode visto nas Figuras acima). No início da *Seção A2* [00:54], corporalmente, Elis realiza um *Contorno de Ativação* (mudança de humor ou atmosfera) semelhante ao da *Seção A1*. Entretanto, uma segunda câmara com um enquadramento mais afastado, permite uma ampliação de seu gestual, que passa a incluir também as mãos e a parte superior do tronco, como na *Introdução*. Isto permite que a personagem de Elis se torne mais insinuante, o que podemos observar quando levanta o ombro esquerdo junto ao rosto para dizer “...Quando me pedes por favor que nossa lâmpada se apague, me deixas louca...” (Figura 3a em [01:05]). Logo em seguida, utiliza a pausa de sua linha melódica para jogar sua cabeça para traz, sedutoramente, com os olhos cerrados (Figura 3b em [01:15]). Depois, ao dizer “...quando transmites o calor de tuas mãos pro meu corpo...”, ela faz gestos breves de mãos junto ao pescoço, ao mesmo tempo em que levanta novamente o ombro esquerdo, e relaxadamente move os dedos da mão sem o microfone, como se estivesse sendo abraçada pelo amante imaginário (Figura 3c em [01:18]).



Figura3a/3b/3c – *MaPA* de movimentos de ombro, cabeça e mãos de Elis Regina, sugerindo envolvimento corporal com o amante imaginário em *Me deixas louca*.

Na apresentação da *Seção B1*, mesmo com os olhos cerrados, o gestual de Eli se amplia. Sua interpretação mostra uma Cinemática (velocidade dos movimentos) e Dinâmica (força dos movimentos) cada vez mais intensas até construir o primeiro clímax da canção no *Interlúdio 1*. Observa-se, inicialmente na *Seção B1*, um alongamento dos braços para fora do tronco e da cabeça, primeiro à esquerda (Figura 4a em [01:28]) e, depois, à direita (Figura 4b em [01:32]).



Figura4a/4b -*MaPA* de movimentos de alongamento dos braços e cabeça de Elis Regina à esquerda e à direita na construção do primeiro clímax em *Me deixas louca*.

O final da *Seção B1* (Figura 5a em [01:56]) apresenta um elemento novo à performance de Elis: duas imagens da cantora superpostas em ângulos opostos, projetadas simultaneamente, o que reforça a construção do primeiro clímax. Este recurso utilizado pelo diretor permite ao público observar detalhes do mesmo evento com mais de um ponto de vista, ampliando a

participação do mesmo como se tivesse um olhar tridimensional da cena. Este reforço visual também contribui para aumentar a tensão em direção ao clímax no *Interlúdio 1*. Já dentro do *Interlúdio 1*, com os olhos cerrados, Elis realiza melismas de caráter improvisatório sobre a vogal “a” no final da palavra “louca” (de [01:55] a [01:59]), cuja aleatoriedade sugere a perda de controle dos sentidos durante uma relação sexual. Os gestos rápidos e intensos de cabeça e mão crispada (Figura 5b em [02:00]) endossam a ideia da “loucura” sugerida na letra, “loucura” que atinge seu ápice com a sugestão físico-vocal do orgasmo, seguida de um *portamento* com *diminuendo* e crepitação da voz ([02:07]).



Figura 5a/5b – *MaPA* do primeiro clímax de Elis Regina em *Me deixas louca*: reforço com utilização de imagens simultâneas no final da *Seção B1*; e gestos rápidos e intensos de cabeça e mão crispada no *Interlúdio 1*.

No início da *Seção B2*, o “torpor do êxtase” ao final do *Interlúdio 1* [02:09] traz Elis de volta a uma certa serenidade, mas já em [02:25] torna-se novamente inquieta, gradualmente ansiosa. Corporalmente, Elis realiza, na *Seção B2*, um *Contorno de Ativação* muito semelhante ao da *Seção B1*. Em [02:20], há uma sincronização na realização rítmica de Elis com o *groove* da banda, quando ela recolhe os ombros e faz movimentos ritmados como se estivesse dançando abraçada pelo amante em um baile. No *Interlúdio 2*, Elis realiza intervenções vocais curtas como se emitisse gemidos (apojaturas So^{31} - $Fá^{#3}$ entre [02:36] e [02:41]), e volta ao grito semelhante ao que ocorreu no primeiro orgasmo, cantando a nota Si^3 (em [02:42]). Este grito é seguido de uma crepitação no grave (em [02:43]) que, depois, parte para um novo salto para o agudo (em [02:44]), segurando a nota Sol^3 por 5 segundos (de [02:45] a [02:50]). Esta sequência e intensidade de efeitos vocais caracteriza o segundo

orgasmo na sua voz e gestual, e caracteriza seu ápice interpretativo de toda a canção. Este desfecho da performance nos remete à loucura a que se refere o título da canção e seus efeitos sobre o corpo e voz de Elis. O que se segue, caracterizando a *Coda* (Figura 6), é seu vocalize no estilo do *scat singing*, perfeitamente sincronizado com o solo de guitarra [de 02:51 a 02:59], o que revela uma performance altamente planejada (não-espontânea). Para finalizar a canção, a cantora projeta sua cabeça para trás (em [03:00]; Figura 6a) e afasta o microfone verticalmente, na direção oposta à boca (em [03:01]; Figura 6b), que já não canta. Como se entregando ao relaxamento do corpo após o orgasmo, Elis segura o microfone, não mais como uma cantora, mas como a personagem que construiu. Cenicamente, este relaxamento é valorizado pelo movimento da câmara, que sobe e enquadra apenas sua mão (em [03:05]; Figura 6c).

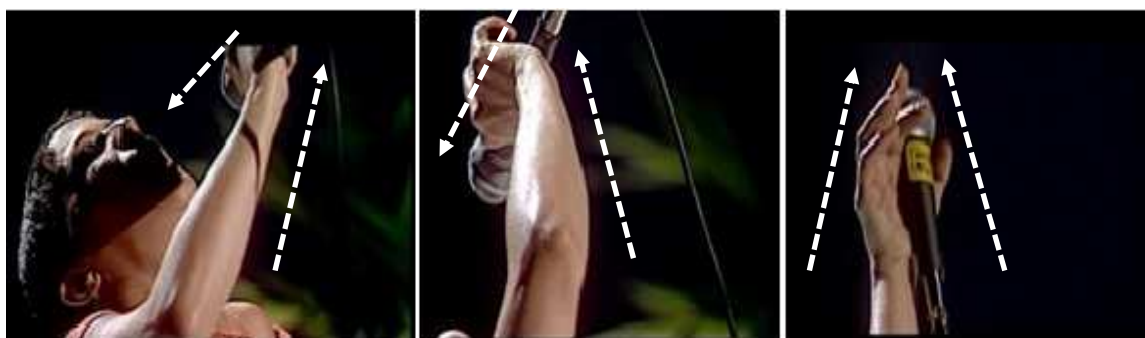


Figura 6a/6b/6c –*MaPA* da cena final de Elis Regina após o segundo clímax em *Me deixas louca*

3–Considerações finais

A análise do videoclipe com a interpretação de Elis Regina em *Me deixas louca* revela como a cantora utiliza uma riqueza de recursos vocais e cênicos para expressar a letra de Chico Buarque e a música de Francis Hime. Mais do que isso, ela também utiliza a voz como se fosse um instrumento da banda que a acompanha e recorre à prática da improvisação e *scatting*, típicos de solos na música instrumental. A análise revela também como Elis planeja

seus movimentos corporais – cabeça, pescoço, braços e mãos – não espontaneamente, mas a serviço da expressão, planejada e cuidadosamente ensaiada. Assim, ela cria um trinômio texto-música-imagem muito coerente, cujas ênfases, marcadas por Pontos de Sincronização, ressaltam elementos da forma. A repetição emparelhada das seções formais da forma binária da canção – primeiro *Seção A1* e *Seção A2*, e depois *Seção B1* e *Seção B2* – permitem a construção de dois clímax, os quais ocorrem em seções formais que foram acrescentadas à forma original - o *Interlúdio 1* e o *Interlúdio 2*. Estes interlúdios são utilizados por Elis para expressar o orgasmo por meio de uma combinação de gestual e efeitos vocais.

A direção de cena do vídeo, os enquadramentos da câmera e os efeitos de superposição de imagens são primorosos ao realçarem a expressão de Elis. Elegante, o vídeo aborda a sensualidade e o sexo do ponto de vista feminino, sem recorrer às partes do corpo mais obviamente associadas a estas questões. Após mostrar apenas a parte superior do tronco e cabeça na *Introdução*, o vídeo pessoaliza ainda mais a atmosfera na *Seção A*, ao mostrar apenas o rosto e parte das mãos. Depois, na *Seção A2*, volta ao enquadramento mais amplo da *Introdução* para preparar o primeiro clímax, que começa a ser construído na *Seção B1* e é atingido no *Interlúdio 1*. Da mesma maneira, o que revela uma construção planejada da performance, o segundo clímax começa a ser construído na *Seção B2* e é atingido no *Interlúdio 2*. A adição do efeito vocal de gemido e as ênfases instrumentais fazem do segundo orgasmo, cênica e musicalmente, o clímax de todo o vídeo. Elis recorre ao microfone com objeto de cena, especialmente na *Coda*, tornando-o parte importante da comunicação visual ao segurá-lo de diferentes formas. A forma metódica de planejar, organizar e realizar os elementos textuais, musicais e cênicos permitiu a Elis criar uma performance emblemática que vai muito além da composição expressa na partitura.

Referências

1. BORÉM, Fausto (2014). Por uma análise de performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA). In: **Anais Congresso TEMA, Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical**. Disponível em:

<http://tema.mus.br/eventos/index.php/congressos/2014/paper/view/5>. Acesso em 06/03/2015.

2. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. (2014a). Texto-música-imagem de Elis Regina: uma análise de Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil e Atrás da porta, de Chico Buarque e Francis Hime. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.29, p.53-69.

3. BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. (2014b). Trajetória do canto cênico de Elis Regina. **Per Musi**. n.29, 2014, p.39-52.

4. CHAN, Carol (Coord.) 2014. **CHARM: AHRC Research Centre for the history and analysis of recorded music**. In: http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6_1_3.html#schubert_jasa (Acesso em 10 de fevereiro, de 2015).

5. COOK, Nicholas (2013). **Beyond the score: music as performance**. Oxford: Oxford University Press.

6. _____ (1998). **Analyzing musical multimedia**. Oxford: Oxford University Press.

7. FARIA, Arthur de (2015). **Elis: uma biografia musical**. Porto Alegre, Arquipélago Editorial.

8. HAGA, Egil (2008). **Correspondences between music and body movement**. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities. (Tese de Doutorado).

9. ULHÔA, Martha (1999). Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. **Brasiliana**. N.2, maio. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999.

10. _____ (2006). **Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular**. In: [http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade(Havana2006).pdf) (Actas - VII Congresso da IASPM-AL. Havana: Casa de las Américas). p.1-9.

Referência de partitura

1. ALVES, Luciano, org. (2010). **Songbook: o melhor de Elis Regina**. São Paulo: Editora Irmãos Vitale.

2. REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Atrás da porta: segundo lead sheet editada por Almir Chediak e gravação de Elis no DVD Na Batucada da vida (1973). Transcrição, edição e método de análise de Fausto Borém. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.29, 2014, p.70-74.

Referência de vídeo

1. REGINA, Elis; MANZANERO, Armando; COELHO, Paulo; OLIVEIRA, Roberto de. (2006). **Me deixas louca**. In: www.youtube.com/watch?v=t08AusBApQA. Vídeo de três minutos e cinco segundos disponibilizado no Youtube por Maria Elisa Horn Iwaya em 12, junho, 2006 (faixa 15 do DVD Falso Brillhante, 2006).

Notas sobre os autores

Deniele Perotti é Mestre em Música e Doutoranda em Música pela UFMG, pesquisadora do grupo “Pérolas e Pepinos da Performance Musical” com pesquisa sobre a cantora Elis Regina e cantora integrante do trio Musa Brasilis liderado pelo contrabaixista Fausto Borém e pela pianista Margarida Borghoff.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado e a *Revista Per Musi*. Pesquisador do CNPq desde 1994, publicou dois livros, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia da música popular e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como contrabaixista solista, pesquisador, compositor e professor. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão.

O Hibridismo entre o samba e o jazz: aspectos interpretativos na música *Aos pés da cruz*, pelo Paulo Moura Quarteto

*The Hybridism between samba and jazz: interpretive aspects in
Aos pés da cruz, by the Paulo Moura Quartet*

Cléber José Bernardes Alves¹
Maurício Freire Garcia²

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
clebersaxalves@gmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
mgarcia@ufmg.br

Resumo:

Este artigo apresenta uma análise de aspectos interpretativos característicos do samba e do jazz na música *Aos Pés da Cruz*, de autoria de Marino Pinto e Zé da Zilda, gravada em 1969 pelo Paulo Moura Quarteto. Este estudo desenvolveu-se através de transcrição da gravação em forma de partitura cifrada, conforme BERLINER (1994), e de referenciais analíticos, segundo GRELLA (1992). A transcrição incluiu os seguintes trechos: a introdução, o tema (piano e saxofone alto), a improvisação do saxofone alto, a harmonia cifrada, a linha do baixo e padrões rítmicos do piano e da bateria. A performance individual de cada músico revelou um hibridismo entre o samba e o jazz, marcado pelas variações rítmicas, harmônicas e melódicas dos dois gêneros.

Palavras-chave: Paulo Moura Quarteto; hibridismo contrastivo na música; samba-jazz; *swing* de jazz.

Abstract:

This paper presents an analysis of interpretive aspects typical of *samba* and jazz in *Aos Pés da Cruz*, by Marino Pinto e Zé da Zilda, recorded in 1969 by the Paulo Moura Quartet. This study was made through a transcription of the recording into a score with melodies and

chords, as proposed by BERLINER (1994), and the use of analytical techniques developed by GRELLA (1992). The transcription includes the following parts: introduction, theme (piano and alto sax), alto sax improvisation, harmony, bass line and rhythm patterns played by the piano and drums. Individual performance of each musician revealed a hybridism between *samba* and *jazz*, marked by variations in rhythm, harmony and melodies from both genres.

Keywords: Paulo Moura Quartet; contrasting hybridism in music; samba-jazz; jazz swing.

1 – Introdução

Nas décadas de 1960 e 1970, estava em crescimento no Brasil uma produção musical associada a várias vertentes musicais como a Bossa Nova, o Samba-jazz e o Clube da Esquina. Esses novos movimentos se desenvolveram paralelamente ao que ocorria no meio musical dos EUA, em especial o jazz. Este gênero influenciou a música brasileira atingindo inúmeros personagens do contexto musical do país. Dialogaram com a música norte-americana, compositores, arranjadores e intérpretes populares importantes, como Tom Jobim, João Gilberto, Milton Nascimento, Baden Powell, Sérgio Mendes, Carlos Lyra, Dori Caymmi, João Donato, e Paulo Moura, clarinetista, saxofonista, compositor e arranjador.

Paulo Moura participou, como arranjador e instrumentista, de LPs marcantes, como: *Edison Machado é Samba Novo* (1964), de Edison Machado; *Embaló* (1964), de Tenório Jr; *Você ainda não viu nada* (1963), de Sérgio Mendes, e outros, que foram determinantes para o desenvolvimento dos ritmos do samba e do jazz, formando uma nova concepção no Rio de Janeiro: o samba-jazz¹.

Nesse período, Moura incorporou, tanto na interpretação do instrumento como nos arranjos, as formas musicais brasileiras da época, articuladas com a sonoridade do jazz, sob influência do Conjunto *Jazz Messengers*, de Art Blakey (1919-1990), de Horace Silver (1928-2014) e

¹Músicos importantes que desenvolveram o gênero do samba-jazz reuniam-se no Beco das Garrafas, famosa casa noturna situada no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, fundada no final da década de 1950.

seu quinteto, e do quinteto de Cannonball Adderley (1928-1975). Essas influências orientaram, de forma determinante, a produção de três de seus discos, lançados entre 1968 e 1971 pela gravadora Equipe. Segundo Grynberg (2011), esses CDs fazem parte de um período artístico de referência na carreira de Paulo Moura, como líder e solista. São eles: *Mensagem*, com o Paulo Moura Hepteto, de 1968; *Paulo Moura Quarteto*, de 1969; e *Fibra*, ambos de 1971.

Embora Paulo Moura tenha uma produção musical bastante diversificada, este texto aborda somente a fase do samba-jazz, gênero do qual o artista foi um dos pioneiros. Neste artigo, foi feita uma análise da música *Aos pés da cruz*, um samba-canção de autoria de Marino Pinto e Zé da Zilda. Trata-se de uma obra do gênero samba dos anos de 1940, tendo sido gravada por Orlando Silva, em 1942, por João Gilberto, em 1959, e outros intérpretes importantes da música popular brasileira. A gravação de João Gilberto no disco *Chega de Saudade* traz um refinamento da harmonia com uma atmosfera mais intimista, lançando o estilo da Bossa Nova. Dez anos depois, o Paulo Moura Quarteto formado por Wagner Tiso, no piano, Paschoal Meirelles, na bateria, Luiz Alves, no contrabaixo acústico, e Paulo Moura, no sax alto, realizou o registro dessa canção em uma versão instrumental², que segue a sonoridade intimista da interpretação de João Gilberto.

Viveu-se no Brasil naquele período um frutífero momento promovendo-se uma clara miscigenação/hibridação cultural entre gêneros musicais, como o samba e o jazz. Atualmente, o hibridismo é muito usado nos estudos musicais, principalmente quando se trata do enfoque na linguagem musical e nas transformações ou mudanças advindas da aproximação ou diálogo entre gêneros diferentes.

Segundo Ferreira (1975, p. 722), híbrido é definido por:

Do grego *hybris*, "ultrage" pelo latim *hibryda*; a miscigenação, segundo os gregos violava as leis naturais. Adjetivo, 1. originário do cruzamento de espécies diferentes. 2. Que se afasta das leis naturais. 3. Gramática; diz-se de vocábulo composto de elementos de línguas diversas, como, p. ex: monóculo, em que o primeiro vem do grego e o segundo procede do latim. 4. Animal ou vegetal híbrido.

²A primeira versão instrumental da música *Aos pés da cruz* foi feita em 1963 por Miles Davis no LP *Quiet nights*, arranjado e conduzido por Gil Evans.

Piedade (2011) pontua que o termo híbrido tem origem no campo da biologia, tendo sido usado para designar cruzamentos de espécies diferentes. Nesse caso, o geneticista Mendel (1822-1884), no século XIX, propôs que as plantas podiam ser melhoradas através do hibridismo, ficando mais resistentes e férteis. No campo da cultura, o hibridismo tem sido usado para designar processos que se apropriam de diversas formas de cultos, ícones e filosofias. Nessa perspectiva o híbrido surge como mediador entre duas ou mais culturas que se encontram ou se confrontam em um determinado território.

O processo de hibridização passa por instabilidades enquanto coloca em contato elementos diversos e potencialmente conflitantes. Essa instabilidade parece interferir no sistema de referência de uma determinada cultura. Para Burke (2006), “no hibridismo tem papel fundamental a inovação e uma recusa à imitação pura e simples” (Burke, 2006). Considerando a globalização e a fluidez da informação, o hibridismo parece ser bastante adaptável às análises culturais.

Considerando o contexto cultural do samba e do jazz, abordados neste texto, ressalta-se a formação cultural dos dois países, o Brasil e os EUA, em que se observam fatores comuns: a raiz africana e a cultura europeia ocidental. Mas, essas culturas apresentam também diferenças, como a língua e a religião dominante. Nos EUA, de origem anglo-saxônica, fala-se inglês e a religião que predomina é a protestante anglicana. E no Brasil, de origem latina, fala-se português e a religião predominante é a católica. A influência da raiz africana é responsável por características como os ritmos e os cantos que foram em maior ou menor grau preservados nas diásporas. No campo da música, disso resultou o *blues* nos EUA, e os estilos latinos, como o samba, no Brasil.

No campo da música, PIEDADE (2011) propõe dois tipos de hibridismo: homeostático e contrastivo. O autor explica:

De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser

A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo (PIEDADE, 2011, p. 104).

Ao relacionar a produção musical de Paulo Moura, especialmente ao que diz respeito ao samba-jazz e características culturais vinculadas ao hibridismo, duas perguntas orientam a análise musical, tema deste artigo: (1) Haveria elementos de samba e de jazz na música *Aos pés da cruz*, interpretada pelo Paulo Moura Quarteto? (2) Como o samba e o jazz estariam articulados nessa gravação?

2 – Análise

A música popular envolve um conjunto de diálogos de diferentes territórios. Essas diferenças geram fenômenos que podem ser interpretados sob várias perspectivas, como a sociológica, a filosófica, a cultural, a religiosa, a política, dentre outras. Essa música de caráter popular vem se transformando a cada performance, dando origem a novos movimentos musicais.

Na música popular brasileira, assim como no jazz, além da transmissão aural, se desenvolveu uma prática musical onde a partitura guia tem papel relevante. Conforme BOWEN (1993, p. 147):

No jazz, a *lead sheet* (partitura guia), é uma tentativa de unir as qualidades essenciais do trabalho, ou seja, um lugar de intersecção teórica entre todas as performances. Essas performances não compartilham um lugar comum; é possível tocar a peça sem seguir tudo o que está na partitura guia.

Assim, na música popular brasileira, é possível haver várias interpretações a partir de uma mesma partitura guia ou da partitura cifrada que é aqui apresentada. As melodias no choro, no samba e na música popular, em geral, sempre aceitam variações. Muitas vezes, essa partitura guia pode ser feita a partir de uma primeira versão, de uma gravação, ou de um manuscrito do compositor para uma performance ao vivo da obra.

Nesse estudo, a análise musical foi desenvolvida a partir dos referenciais de Dante Grella (1992). No caso, foi realizada uma análise paramétrica e comparativa de elementos estilísticos do samba e do jazz, contidos na música *Aos pés da cruz*. Foram considerados os seguintes elementos musicais: melodia (interpretação e fraseado); harmonia (harmonização, reharmonização e modulação); e, trechos relevantes da linha do baixo, relacionados ao ritmo da bateria e do piano. Também foram consideradas as práticas de performance específicas do saxofone, como articulações, fraseado, sonoridade, e outros efeitos.

A fonte primária utilizada foi o áudio dessa música do disco Paulo Moura Quarteto, de 1969, cuja transcrição reflete diretamente as práticas de performance desenvolvidas por esse grupo. As transcrições da performance da música analisada, indicações de setas, frases "*straight eighths*" e "*inaudible*", e as subdivisões da tercina com linha pontilhada, que permitiram a elaboração das Figuras 2, 3, 4 e 5 e a partitura às p.46-50, foram feitas por Clifford Korman. A partitura do saxofone às p.51-52, a harmonia e a parte do baixo da música foram transcritas pelo primeiro coautor do presente artigo. Além disso, levou-se em consideração a performance de João Gilberto, cujo caráter intimista é identificado nas gravações do Paulo Moura Quarteto. A Figura 1 ilustra as diversas variações melódicas entre essas performances considerando como fonte primária a versão do João Gilberto.

The image shows a musical score for the piece 'Aos Pés da Cruz' in 2/4 time. It is divided into two systems. The first system compares the melody of Wagner Tiso (top staff) and João Gilberto (bottom staff). The Tiso version starts with a whole rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Gilberto version starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, with a dotted line above the notes indicating a triplet. The second system continues the comparison from measure 6. The Tiso version has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The Gilberto version has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5, with a dotted line above the notes indicating a triplet. Chord symbols are provided above and below the staves.

Melodia por Wagner Tiso: F_{sus}⁷, E_m⁷, A⁷(_b⁹)(_b¹³), D_m⁷, G⁷, C_m⁷, F⁷

Melodia por João Gilberto: B_b⁷M/F

6 F_m⁷(⁹) B_b⁷, E_m⁷, A⁷, D_m⁷, D_m⁷, G⁷

G_#m₆, F_#m₇

Figura 1: Variações melódicas e harmônicas entre João Gilberto e Wagner Tiso, Parte A (8 c.)

A performance do Paulo Moura Quarteto se desenvolve com muita liberdade e uma sintonia muito refinada na maneira de tocar e ouvir o que está acontecendo entre os membros do grupo. A forma híbrida entre o samba e o jazz é identificada no modo como a melodia se relaciona com a base rítmica e harmônica desenvolvida na performance. Há momentos em que a melodia é interpretada em *swing* de jazz, e em outros, como samba. Na seção rítmica, o piano e o contrabaixo dialogam tanto com a melodia como com a bateria, ora tocando samba, ora tocando o *swing* de jazz. Em momento algum, a bateria deixa de tocar com a síncope/caráter de samba. A instabilidade produzida por essa variação é um fator característico do hibridismo.

Na gravação, a forma da música se apresenta do seguinte modo: Intro – A – B – Improviso de sax – Improviso de piano – Interlúdio e coda. No caso, Intro (5 compassos); A (16 compassos); B (16 compassos); chorus de improv-sax (32 compassos); chorus de improv-piano (16 compassos); interlúdio (16 compassos), e coda (4 compassos).

A melodia da parte A é interpretada pelo piano de Wagner Tiso, predominantemente no caráter do *swing* de jazz. Tiso remete à melodia deixando, contudo, de tocar notas que pertencem ao texto da música, se comparada à versão do João Gilberto. Ele usa notas de passagens cromáticas típicas do estilo *bebop*³ interpretadas com a articulação do jazz gerando um fraseado jazzístico. A instabilidade provocada na parte A foi identificada entre o piano e a bateria. Assim, a bateria toca com o caráter de samba, enquanto o piano toca em *swing* de jazz, e o contrabaixo dialoga tanto com o piano quanto com a bateria.

Segundo a legenda abaixo, as figuras que se seguem apresentam passagens nos gêneros indicados.

- Interpretação com o *swing* de jazz
- Interpretação no gênero samba

³Jerry Bergonzi desenvolveu o método *Inside Improvisation Vol. 3 – Jazz Line* para tratar de notas de passagens cromáticas do estilo *bebop*.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (PNO.), Bass, and Drums (DR.). The Piano part is in the upper staff, featuring a melody with chromatic passages circled in red. The Bass part is in the middle staff, showing triplet markings. The Drums part is in the lower staff, showing a rhythmic pattern with 'x' marks. Chords listed below the Piano part are Fm7(9), Bb7, Em7, A7, Dm11, and Galt 'STRAIGHT 8THS'. Measure numbers 10, 11, 12, 13, and 1 are indicated at the bottom of the score.

Figura 2: Parte A (c. 10-13). Melodia interpretada com passagens cromáticas em *swing* de jazz e articulação característica do jazz.

No trecho que vai do quarto tempo do c. 29 até a entrada do c. 31, Moura e Alves interpretam com o *swing* e a articulação do jazz. Quando Alves retorna ao ritmo de samba (c. 31), Moura reage voltando ao samba, permanecendo até o c. 33. Na anacruse para o c. 33 (fig. de colcheia), ele usa o efeito *bend*⁴ típico do jazz.

⁴Uma variação na nota (frequentemente microtonal) para cima ou para baixo, durante o curso de uma nota. Em instrumentos de sopro curvas são produzidas a partir da variação da pressão dos lábios produzida ao tocar uma única nota, o *bend* tem como resultado sonoro a variação da afinação dessa nota.

The image displays a musical score for a jazz ensemble, specifically focusing on measures 27 through 33. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 27-29, and the second system covers measures 30-33. Each system includes staves for Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DR.).

System 1 (Measures 27-29):

- Chord Progression:** G7, Gm6, Am7, D7(b9), Ab13.
- A. Sax.:** Melodic line with eighth and quarter notes.
- PNO.:** Accompaniment with chords and moving lines.
- BASS:** Walking bass line with quarter notes.
- DR.:** Drum pattern with eighth notes and a snare drum.

System 2 (Measures 30-33):

- Chord Progression:** Gm7, Em7b5, A7b9, Dm6, Dm7M(9).
- A. Sax.:** Melodic line with eighth notes and a triplet in measure 33.
- PNO.:** Accompaniment with chords and moving lines.
- BASS:** Walking bass line with quarter notes.
- DR.:** Drum pattern with eighth notes and a snare drum.

Figura 3: Parte B (c. 29 ao c. 33). Melodia interpretada por Paulo Moura.

Dos compassos 34 ao 38, acontece algo similar ao exemplo anterior. Do c. 34 à metade do c. 36, Moura toca no *swing* e articulação de jazz dialogando com o contrabaixo de Luís Alves. Da metade do c. 36 até o final da melodia, no c. 38, Moura toca novamente com o caráter de samba usando o efeito *lay back*⁵, enquanto Luís Alves continua com o *swing* de jazz até a improvisação. Tiso dialoga tanto com Moura quanto com Alves.

⁵Elemento comum na linguagem jazzística, em que as notas são tocadas um pouco após a batida do tempo de uma forma descontraída, também pode significar um atraso intencionalmente da batida.

The image displays a musical score for a jazz ensemble. It is organized into four staves: Saxophone (SAX.), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DR.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 34 to 37. The saxophone part features a melodic line with notes and rests. The piano part provides harmonic support with chords and triplets. The bass part has a steady rhythmic pattern. The drum part is marked with measures 34, 35, 36, and 37. The second system covers measures 38 and 39. The saxophone part continues with notes and rests. The piano part includes a section labeled 'PONTE' with chords and triplets. The bass part continues with notes and rests. The drum part is marked with measures 38 and 39, with a 'RC.' marking above measure 38. Chord changes are indicated above the saxophone part: G7(13), G7(b13), Gm7, C7(9), and Fsus7.

Figura: 4 – Alternância dos gêneros musicais entre Moura, Tiso e Alves com Meirelles.

A partir da improvisação, Moura, Tiso e Alves interpretam e dialogam com o *swing* e a articulação de jazz (c. 52 a 55). Moura usa a escala *bebop*⁶ dominante (c. 54 e 55). Meirelles permanece no ritmo de samba, mas sem mostrar o padrão (clave) do samba. Ele toca de uma forma mais desconstruída, aberta sem perder a síncopa do samba, dialogando com mais liberdade, interagindo com os demais membros do grupo.

⁶Conforme Bergonzi (1996, p. 9), “Escala *bebop* são escalas de acordes com notas de passagem cromática, adicionadas. [...] Quando essas notas de passagem são adicionadas à uma escala diatônica, certas notas, então, se sobressaem na escala” (Tradução do autor).

The image shows a musical score for four instruments: A. Sax., PNO., SAXS, and DR. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The second measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The third measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The fourth measure is marked with a double bar line and a percentage sign (%). The saxophone parts (A. Sax. and SAXS) feature melodic lines with various articulations and dynamics. The piano part (PNO.) features a rhythmic accompaniment with a 'INAUDIBLE' section. The drums part (DR.) features a rhythmic accompaniment with various articulations and dynamics. The chords G7(13), Gm7, and C7(9) are indicated above the saxophone parts.

Figura 5: Interpretação dos gêneros musicais conforme fig. 4 e utilização da escala *bebop* dominante.

4 – Considerações finais

O Paulo Moura Quarteto traz uma versão instrumental da música *Aos pés da Cruz*, em que é possível ouvir uma transformação estilística através das inflexões melódicas, fraseados, reharmonizações, modulações e interações rítmicas. Na análise musical realizada percebe-se a presença tanto do samba como do jazz, e diálogos entre esses gêneros musicais, os quais provocam instabilidade e geram o que chamamos hibridação.

Nessa análise, o hibridismo entre o samba e o jazz pode ser visto em quatro situações: (1) o baixo em *walking* (ritmo de jazz) junto com a bateria em ritmo de samba; (2) o piano em ritmo de jazz, e a bateria em ritmo de samba, com o baixo tocando, ora em ritmo de samba, ora em ritmo de jazz; (3) nas diferenças de articulação e fraseado da melodia, tocadas pelo piano e saxofone; (4) nas conduções rítmicas e harmônicas do piano. Essas interações demonstram o universo estilístico do samba-jazz, tão característico na produção musical de Paulo Moura, no período de 1968 a 1971.

A partir dos dois tipos de hibridismo, homeostático e contrastivo, propostos por PIEDADE (2011), é possível identificar o hibridismo contrastivo no tema analisado. Desse modo chamando o jazz de A e o samba de B, A é contrastante em relação a B no corpo AB. Se este corpo AB não gera um novo elemento independente, mas segue sustentando a instabilidade de seus elementos, então, é possível denominá-lo, segundo esse autor, como um hibridismo contrastivo.

Referências

1. BERLINER, Paul (1994). **Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation**. The University of Chicago.
2. BOWEN, José A. (1993). “The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances”. **The Journal of Musicology**, California, Vol. 11, No. 2, p. 139-173.
3. GRELLA, Dante. (1992). **Análisis Musical: Una Propuesta Metodologica**. Apostila, Rosário, Argentina.
4. GRYNBERG, Halina. (2011). **Paulo Moura: um solo brasileiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 253 p.
5. PIEDADE, Acácio. (2011). “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, no. 23, p 103-112, jan.-jul., 2011.

Referências de áudios

1. GILBERTO, João. **Chega de Saudade**. Odeon, LP/1959. Disponível em: <http://discosdobrasil.com.br>. Acesso em: 10 set. 2015.
2. DAVIS, Miles. **Quiet Nights**. Columbia Records, LP/1963. Disponível em: [/www.youtube.com/watch?v=HHdZwIkaayY](http://www.youtube.com/watch?v=HHdZwIkaayY)
3. MOURA, Paulo. (2007). **Paulo Moura Quarteto**. Atração Fonográfica (CD da Coleção Galeria Jazz Brasil). Disponível em: <http://discosdobrasil.com.br>. Acesso em: 10 set. 2015.

Notas sobre os autores

Cléber José Bernardes Alves possui bacharelado (1998) e mestrado (2002) em música popular na habilitação saxofone pela Musikhochschule Stuttgart (Universidade de Música em Stuttgart, Alemanha). Doutorando em performance musical pelo Depto de Pós-graduação em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, orientador Dr. Maurício Freire Garcia. Foi pesquisador visitante pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG 2004/05 e 2007). É Professor assistente na Escola de Música da UFMG. Coordenador desde outubro de 2013, da Geraes Big Band da Escola de Música da UFMG. Tem atuado como músico, intérprete, compositor, arranjador e diretor musical. Tem lançados em CD os trabalhos autorais, de composição e performance: *Temperado – Cléber Alves Quintet* (Edition Musikat, 1998 - Stuttgart), *Saxophonisches Ensemble B* (chez musiek, 1999 - cologne), *Revinda* (independente, 2005), *Ventos do Brasil* (independente, 2010).

Maurício Freire Garcia, considerado pelo *Boston Globe* como “um músico especial”, é um dos mais destacados flautistas de sua geração. É Professor Titular da Escola de Música da UFMG, onde foi diretor por dois mandatos. Graduado pela mesma instituição em 1987, é o único flautista a receber o título de doutorado, com honras, no *New England Conservatory*, EUA. Desde 2003 tem atuado como 1º Flautista Solista convidado da OSESP e mantém uma ativa carreira como solista e camerista. Trabalhou com importantes regentes, solista e compositores como Kurt Mazur, Kristoff Penderecki, EijiOwe, Nelson Freire, Bruno Canino, Sofia Gubaidulina, TheaMusgrave, Ezra Sims e H. J. Koellreuter. Entre seus professores destacam-se James Galway, Paula Robison, Fenwick Smith, Expedito Vianna e Artur Andrés.

ANEXOS

AOS PÉS DA CRUZ

PAULO MOURA QUARTETO

ZÉ DA ZILDA/MARINO PINTO

♩ = 60

Am7(9) Gm7(9) Am7(9) Esus7(9) Asus7(9) Csus7

ALTO SAX

PIANO

BASS

DRUM SET

A

♩ = 132

Fus7 Em7b5 A7b13 Dm7 G7 Cm7 F7

A SAX.

PIANO

BASS

DR.

6

7

8

9

rc.

'STRAIGHT 8THS'

Musical score for measures 10-13. The score is for four instruments: A. Sax., PNO., BASS, and DR. The key signature is B-flat major. The chord progression is: Fm7(9), Bb7, Em7, A7, Dm11, Galt. The saxophone part is mostly rests. The piano part features a melodic line with triplets. The bass part has a walking bass line with triplets. The drum part has a consistent rhythmic pattern.

Musical score for measures 14-17. The score is for four instruments: A. Sax., PNO., BASS, and DR. The key signature is B-flat major. The chord progression is: Cm7, Cm7/Bb, Am7b5, D7(b9), Gm7, Ab13, Gm7. The saxophone part has a melodic line with triplets. The piano part has a melodic line with triplets. The bass part has a walking bass line with triplets. The drum part has a consistent rhythmic pattern.

Musical score for measures 18-21. The score is for four instruments: A. Sax., PNO., BASS, and DR. The key signature is B-flat major. The chord progression is: Csus7, C7, Cm7(9), G#m7, C#7(9). The saxophone part has a melodic line with triplets. The piano part has a melodic line with triplets. The bass part has a walking bass line with triplets. The drum part has a consistent rhythmic pattern.

Musical score for measures 22-25. The score is for Alto Saxophone (A. SAX.), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DR.).

- A. SAX.:** Measures 22-25. Chords: Gm7, Em7b5, A7b9 → Dm6, Dm7M(9). Includes a circled '8' above measure 22 and a circled '8' above measure 23. Trills and triplets are indicated.
- PNO.:** Accompanying piano part with chords.
- BASS:** Bass line with chords: Gm7, Em7b5, A7b9, Dm6, Dm7M(9).
- DR.:** Drum part with measures 22, 23, 24, and 25. Includes a circled '8' above measure 22. Notations include 'CRASH', 'HH', and various rhythmic patterns.

Musical score for measures 26-29. The score is for Alto Saxophone (A. SAX.), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DR.).

- A. SAX.:** Measures 26-29. Chords: G7, Gm6, Am7, D7(b9), Ab13. Ends with a fermata and a dotted line.
- PNO.:** Accompanying piano part with chords.
- BASS:** Bass line with chords: G7, Gm6, Am7, D7(b9), Ab13.
- DR.:** Drum part with measures 26, 27, 28, and 29.

Musical score for measures 30-33. The score is for Alto Saxophone (A. SAX.), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (DR.).

- A. SAX.:** Measures 30-33. Chords: Gm7, Em7b5, A7b9, Dm6, Dm7M(9). Includes a circled '8' above measure 30 and a circled '8' above measure 31. Trills and triplets are indicated.
- PNO.:** Accompanying piano part with chords.
- BASS:** Bass line with chords: Gm7, Em7b5, A7b9, Dm6, Dm7M(9).
- DR.:** Drum part with measures 30, 31, 32, and 33.

4

A. Sax. G7(13) G7(b13) Gm7 C7(9)

PNO.

BASS

DR. 34 35 36 37 RC.

A. Sax. F#sus7

PNO. PONTE

BASS

DR. 38 39

A. Sax. Cm7 F7 Bm7b5 E7(b9) Am7 D7 Gm7 C7

PNO. CHORUS DE IMPROVISACAO SAX ALTO

BASS

DR. 40 41 42 43

Chords: Cm7 → F7 Bm7b5 E7 Am7 Ab7

A. Sax. PNO. BASS DR.

44 45 46 47

Chords: Gm7 Gm7/F Em7b5 A7 Dm7 Dm7M(9)

A. Sax. PNO. BASS DR.

48 49 50 51

Chords: G7(13) Gm7 C7(9)

A. Sax. PNO. BASS DR.

INAUDIBLE

52 53 54 55

AOS PÉS DA CRUZ

PAULO MOURA QUARTETO

TRANSCRIÇÃO SAX ALTO
POR CLÉBER ALVES

ZÉ DA ZILDA/MARINO PINTO

Staff 1: $\text{♩} = 60$ F#m7(9) Em7(9) F#m7(9) C#sus7(9) F#sus7(9) Asus7

Staff 2: 6-20 $\text{♩} = 132$ 15 **A** **B** Em7 C#m7b5 F#7b9

Staff 3: 24 Bm6 Bm7M(9) E7 Em6 F#m7 B7(b9)

Staff 4: 29 F13 Em7 C#m7b5 F#7b9 Bm6 Bm7M(9)

Staff 5: 34 E7(13) E7(b13) Em7 A7(9)

Staff 6: 38 PONTE Dsus7 **CHORUS DE IMPROVISACÃO SAX ALTO** Am7 D7 G#m7b5 C#7(b9) F#m7 B7 Em7 A7

Staff 7: 44 Am7 D7 G#m7b5 C#7(b9) F#m7 F7

Staff 8: 48 Em7 Em7/D C#m7b5 F#7b9 Bm7 Bm7M(9)

Staff 9: 52 E7(13) Em7 A7(9) F#m7

2

56 Am7(9) D7 G#m7b5 C#7(b9) B7

59 Em7 A7 Am7(9) D7(9) G#m7b5 C#7(b9)

62 F#m7 B7#9 F13 Em7

65 C#m7b5 F#7b9 Bm7 Bm7M

68 E7(13) Em7 A7

72 D6(9) CHORUS: PIANO IMPROVISACAO. 73-86 14 A7(9) SAX ALTO

88 Am7(9) D7(9) G#m7b5 C#7(b9) F#m7 B7#9 Em7(9) A7(9)

92 Am7(9) D7(9) G#m7b5 C#7(b9) F#m7 B7(#9) F7(13)

96 Em7 C#m7b5 F#7b9 Bm7 Bm7M

100 E7(13) Em7 A7(9)

104 D6(9) G#m7b5 C#7(b9) F#m7 B7(b9) Fm7(9) rit.

ISBN: 978-85-60488.11.7

Evidências do violão de 7 cordas no piano de Cristóvão Bastos em sua gravação de *Mistura e Manda* (1996)

Evidence of the seven-string guitar in Cristóvão Bastos's piano part on his recording of Mistura e Manda (1996)

Luísa Camargo Mitre de Oliveira¹
Cliff Korman²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
luisamitre@gmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
cliff@cliffkorman.com

Resumo:

Este artigo aborda as práticas de performance do pianista Cristóvão Bastos na gravação do choro *Mistura e Manda* (Nelson Alves), no disco *Avenida Brasil* (BASTOS, 1996), com enfoque na apropriação e adaptação para o piano de elementos tradicionais da linguagem do violão de 7 cordas feitas por esse pianista. Através de um breve estudo dessa linguagem e da compreensão dos principais elementos que a compõem, e utilizando-se da transcrição de trechos mais ilustrativos da gravação em foco, foi possível identificar e analisar na performance do pianista os elementos do violão de 7 cordas utilizados, sua forma de adaptação para o piano e seus contextos de uso junto ao grupo de choro.

Palavras-chave: piano brasileiro; violão de 7 cordas; choro; grupo de choro; Cristóvão Bastos.

Abstract:

This article discusses the performance practices of Brazilian pianist Cristóvão Bastos in the recording of *Mistura e Manda* (Nelson Alves), focusing on his appropriation and use of traditional elements of 7-string-guitar language. Through a brief study of this language and understanding its main elements, it was possible to identify and analyze the 7-string-guitar

elements used by the pianist, his way of adapting them to the piano, and their application in the context of the choro ensemble.

Keywords: Brazilian piano; 7-string guitar; choro; choro ensemble; Cristóvão Bastos.

1 – Introdução

O tradicional choro *Mistura e Manda*, de Nelson Alves (1895-1960), foi registrado em gravações de vários artistas brasileiros como Benedito Lacerda (1934), Altamiro Carrilho (1977), Paulo Moura (1983) e o grupo Água de Moringa (1994). Dentre essas e outras gravações da música, a do pianista Cristóvão Bastos em seu disco *Avenida Brasil* (Lumiar, 1996) mostra uma situação interessante e diferente das demais: o uso do piano junto a um grupo de choro em uma formação instrumental tradicional do gênero: violão, violão de 7 cordas, cavaquinho e pandeiro.

O piano fez parte da construção do choro como gênero musical brasileiro ao tornar-se figura principal nas obras de dois dos mais significativos, prolíficos e populares compositores da fase de formação do gênero: Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Fez parte também da consolidação desse gênero através das partituras para esse instrumento, usadas por muitos compositores, pianistas ou não, como principal meio de registro e divulgação de suas músicas, principalmente até o início do século XX. Além disso, o choro esteve presente no repertório dos pianeiros¹, que muito auxiliaram em sua divulgação (ALMEIDA, 1999).

Os primeiros grupos de choro no Brasil, nascidos por volta de 1870, eram formados basicamente por violão, cavaquinho e flauta – advindos dos chamados *ternos de pau e corda* – onde o violão era responsável pela pontuação dos baixos sustentando e conduzindo a harmonia, o cavaquinho pela sustentação rítmico-harmônica e a flauta pela melodia. Com o tempo, esses grupos foram incorporando outros instrumentos como o bombardino, o

¹ Pianistas de formação musical informal, que “tocavam de ouvido” animando festas, bailes, cafeterias, etc., até meados do século XX.

oficleide, o trombone e outros instrumentos de sopro (influenciados pela sonoridade das bandas de música), e foi-se desenvolvendo mais um elemento que se tornou identitário do choro: o contraponto (ou contracanto). Na década de 1920, o pandeiro foi definitivamente incorporado aos grupos de choro, trazendo maior sustentação rítmica, e a inclusão de mais um violão (mais tarde, substituído pelo de 7 cordas) completava a formação instrumental que se fez tradicional nesse gênero: os chamados *regionais* (TABORDA, 2010). Muitas vezes, essa formação contava ainda com outros instrumentos como bandolim ou acordeon como solistas. Através das práticas dessa formação instrumental e do desenvolvimento da sonoridade desses grupos ao longo dos anos, estabeleceram-se os elementos musicais considerados essenciais do gênero: o contraponto, a rítmica característica, a variação melódica, a condução harmônica em acordes invertidos, dentre outros.

Apesar do piano não ter sido incorporado às formações instrumentais tradicionais do choro supostamente devido ao alto custo do instrumento e à sua pouca mobilidade (ALMEIDA, 1999), encontra-se alguns registros de pianistas que atuaram junto a conjuntos de choro nas primeiras décadas do século XX (como em gravações do *Grupo Chiquinha Gonzaga e Os oito Batutas*). Entre a década de 1930 e 1950 o choro sofreu uma importante consolidação do estilo através da atuação, nas rádios, de importantes regionais como *Regional de Benedito Lacerda* e *Regional do Canhoto*, mas o piano não foi incluído nesses grupos. Nas duas décadas seguintes, o choro acabou sendo “abafado pelo sucesso crescente do samba, da canção e da música norte-americana” (ALMEIDA, 1999, p.25). Na década de 1970, período de comemorações do centenário do choro, houve um “ressurgimento” do gênero, caracterizado pelo aumento significativo no número de grupos e gravações de discos de choro, nos quais encontramos registros de vários pianistas atuando junto a esses grupos, em diversas formações instrumentais.

Nota-se uma grande diferença entre performances de piano solo e desse instrumento atuando em grupos de choro, principalmente em relação aos elementos musicais utilizados pelos pianistas na construção destas performances. Ao interpretar um choro no contexto de piano solo, o pianista tende a sintetizar em sua performance os elementos essenciais do gênero, que são representados tradicionalmente pelos instrumentos do regional. Ao se inserir no grupo, onde esses elementos já estão presentes, o pianista assume outra postura em sua

performance, tendendo a executar algum (ou alguns) desses elementos de acordo com a formação instrumental do grupo em questão ou ainda com o arranjo proposto. Portanto, para uma atuação idiomáticamente consistente, supõe-se pertinente um domínio da linguagem do choro e de seus principais elementos, para então transportá-los para o piano e executá-los de forma coerente ao gênero e ao instrumento.

Na citada gravação do choro *Mistura e Manda*, encontra-se um exemplo de um pianista incorporando em sua performance em conjunto alguns dos elementos essenciais do choro. Como passo inicial para a compreensão do uso desses elementos nesse contexto, o presente trabalho investiga, a partir da transcrição de trechos dessa performance e da análise da mesma, a forma como Cristóvão Bastos transpôs para o piano alguns desses elementos associados a um dos instrumentos mais característicos do choro: o violão de 7 cordas.

2 – O violão de 7 cordas

Os violonistas sete cordas considerados precursores do estilo chorístico no instrumento foram China (Otávio L. da Rocha Vianna) e Tute (Arthur de Souza Nascimento), atuantes a partir da década de 1920. Mas foi Horondino José da Silva, mais conhecido como *Dino 7 Cordas*, o grande desenvolvedor e fixador da linguagem desse instrumento como a conhecemos hoje (BORGES, 2008; BRAGA, 2002; CAETANO, 2010; CARRILHO, 2009; PELLEGRINI, 2005).

Nos grupos de choro, o violão de 7 cordas herdou as funções de harmonização, condução rítmica e contraponto desenvolvidas pelos violões de 6 cordas, desde os primeiros registros dessa música, onde já eram presentes a condução dos baixos através das inversões dos acordes e a elaboração de anacruses em semicolcheias fornecendo a rítmica característica do gênero. O aumento da extensão do instrumento, com a adição da 7ª corda no grave (expandindo sua tessitura em uma terça maior, até o Dó₁), ampliou as possibilidades de desenvolvimento dessas funções dos violões, principalmente na elaboração de frases melódicas de caráter contrapontístico, as chamadas “baixarias”. Essa prática, até hoje

reconhecida como o elemento mais característico do violão de 7 cordas na linguagem que conhecemos hoje, foi desenvolvida por Dino a partir da influência dos contrapontos realizados por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) ao saxofone, que improvisava linhas melódicas e adornos dialogando com a melodia principal das peças. Pixinguinha, por sua vez, assimilou o contraponto de seu mestre Irineu de Almeida, que ainda nos primeiros anos do século XX já utilizava o efeito de “pergunta e resposta” em seus contracantos no oficleide (PELLEGRINI, 2005). Esse estilo de uso do 7 cordas fixado por Dino, com funções de acompanhamento no regional, é classificado por BRAGA (2002) como “uso típico” do instrumento. Com a chegada de Rafael Rabello, na década de 1980, explorando outras possibilidades mais virtuosísticas do violão, inaugurou-se um outro estilo de uso do 7 cordas classificado por BRAGA como “solista”.

Há um consenso entre os autores citados sobre a importância do conhecimento de harmonia e o completo domínio da formação de acordes e suas inversões por parte dos instrumentistas que pretendem aprender a linguagem do 7 cordas no choro. Isso ocorre devido a uma importante característica desse gênero: a rica condução das linhas do baixo, que “originaram-se dos encadeamentos de acordes invertidos e, cada vez mais desenvolvidas, passaram a apresentar contornos melódicos” (ALMEIDA, 1999, p.114). Devido ao fluxo de ideias que acontecem em tempo real na performance, essas linhas frequentemente exibem a característica de serem improvisadas. Há também as chamadas “obrigações”, que são as baixarias escritas pelo próprio compositor ou frases tradicionalmente incorporadas à composição pelos violonistas, retiradas de gravações consagradas.

ALMEIDA (1999) classifica os tipos de linha do baixo em três categorias: (1) *Baixo condutor harmônico*: realiza a condução das harmonias invertidas sem necessariamente realizar contornos melódicos. BRAGA (2002) classifica este tipo como “linha do baixo” e afirma ser uma linha melódica menos movimentada, mais apoiada na cabeça dos tempos em semínimas e colcheias. Muitas vezes, o violonista “completa” os contratempos do compasso com o acorde, de acordo com a levada do estilo, preenchendo o espaço entre um baixo e outro. (2) *Baixo pedal*: “sustenta, por vários compassos, uma única nota comum aos acordes de um certo encaminhamento harmônico” (ALMEIDA, 1999, p.120). Geralmente ocorre em trechos de introdução e transição entre as seções dos choros. (3) *Baixo melódico*: “é mais

movimentado e ousado, definindo ideias melódicas” (ALMEIDA, 1999, p.116). BRAGA (2002) nomeia este tipo de linha como *baixarias*. Estas possuem características melódicas típicas do choro como: apojaturas, bordaduras, cromatismos, movimentos escalares e arpejos, além de refletirem a rítmica do choro, com fraseados que aludem à síncopa, o uso de motivos iniciados em contratempos, sincopados ou baseados em valores pontuados. As *baixarias* constituem uma melodia independente da melodia principal, que ocorre em contraponto a esta última, geralmente no registro grave, estabelecendo um diálogo entre as duas melodias, e geralmente são usadas em momentos específicos, dando direcionalidade à música. Atuam preenchendo momentos em que há pausa ou pouca atividade (notas longas) na melodia principal, ligando frases, pontuando os encerramentos de seções ou da peça completa, pontuando as “viradas” (ou “chamadas”) de seções e pontos de retorno, e indicando modulações. É muito usada também a relação de “pergunta e resposta” com a melodia principal (BRAGA, 2002; CAETANO, 2010).

No *baixo condutor harmônico*, executado nos tempos fortes do compasso, em semínima, é comum serem executados pelos violonistas com efeito de *staccato*, com a própria mão esquerda “cortando” o som pela retirada sutil de pressão da mão. Outro efeito comum é o *pizzicato*, obtido pelo abafamento das cordas com a lateral da mão direita apoiada sobre o rastilho do instrumento. Chamado por alguns de “efeito tuba”, aludindo à sonoridade das bandas, é usado frequentemente em conduções rítmicas como na do maxixe (BRAGA, 2002; CAETANO, 2010). Outra técnica muito utilizada pelos violonistas 7 cordas, que é principalmente relacionada à articulação das baixarias, são os *ligados*: tipo de articulação em que, sempre sobre a mesma corda, depois de se tocar uma determinada nota, o dedo da mão esquerda utilizado para criá-la faz o movimento de beliscar a corda para criar a nota seguinte (quando esta estiver em grau conjunto abaixo da primeira - ligados descendentes) ou outros dedos da mão esquerda percutem a corda (para criar uma nota em grau conjunto acima da primeira - ligados ascendentes). São muito usados sobre cordas soltas, como forma de fornecer maior fluidez às frases contrapontísticas (BORGES, 2008).

3 – *Mistura e Manda* por Cristóvão Bastos e grupo

A gravação em foco neste trabalho foi realizada pelos músicos: Cristóvão Bastos (piano), Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho (violão 7 cordas), João Lyra (violão 6 cordas) e Jorginho do Pandeiro (pandeiro), formando uma instrumentação típica do regional de choro, com a inserção do piano como instrumento solista.

O choro *Mistura e Manda* possui a estrutura formal mais tradicional desse gênero: três seções - A, B e C – contendo 16 compassos cada uma, e apresentadas na forma-rondó A :| B :| A | C :| A, na qual B e C são modulantes para tons relativos e vizinhos (seção A em Ré maior, B em Si menor e C em Sol maior), sempre retornando à seção inicial A, que acaba exercendo a função de refrão. Essa gravação apresenta a estrutura formal A | B :| A | C :| A | B :| A | C :| A, uma expansão da forma tradicional que reflete bem uma prática comum nas rodas de choro: a alteração da forma da música devido à flexibilização da estrutura da peça de acordo com a vontade dos músicos durante o fluxo da performance.

Durante a música, o piano e o violão de 6 cordas se revezam na função de instrumento solista, assumindo a melodia principal ou improvisando sobre o tema. O revezamento entre os solistas é geralmente feito nas mudanças de seções da música, e o instrumento que não está solando determinado trecho assume imediatamente a função de acompanhador ou contrapontista. Os demais instrumentos estão desempenhando suas funções tradicionais: pandeiro fazendo a sustentação rítmica e, em alguns trechos, reforçando acentuações diferentes da melodia e pontuando as transições entre as partes; cavaquinho desempenhando a sustentação rítmico-harmônica através das “levadas”; violão de 7 cordas realizando baixarias, baixos condutores-harmônicos e levadas, além de fazer um solo improvisado em uma das repetições da seção C.

Nota-se na performance dos músicos dessa gravação uma importante característica apontada por CARRILHO (2009, p.3) como sendo uma das mais ricas do choro: “o equilíbrio e a perfeita noção de conjunto que tradicionalmente marcaram nossos principais conjuntos regionais”. Essa característica só é alcançada pelo conhecimento das linguagens e funções de seus instrumentos no grupo de choro por parte de todos os instrumentistas.

3.1 – O uso de elementos do violão de 7 cordas no piano

Em sua performance, Bastos utiliza, em alguns momentos, elementos idiomáticos do violão de 7 cordas, transportando para o piano características melódicas, rítmicas e harmônicas desse instrumento. Os elementos usados pelo pianista remetem ao “uso típico” do 7 cordas, na classificação de BRAGA (2002), em sua linguagem mais tradicional. Esses elementos são apresentados por Bastos na parte grave do piano, na maioria das vezes em momentos em que a melodia está sendo executada pelo violão de 6 cordas e o piano passa a ser um instrumento acompanhador no grupo.

De acordo com a classificação de ALMEIDA (1999), Bastos usa no piano dois tipos de linha do baixo típicas do violão de 7 cordas: o baixo condutor harmônico e o baixo melódico. No primeiro tipo, exemplificado na Figura 1, o pianista constrói uma linha de baixo em semínimas, em movimento escalar descendente onde as notas dos primeiros tempos de cada compasso são notas pertencentes aos acordes. Os segundos tempos são preenchidos com notas dos acordes ou notas de passagem, ligando um acorde a outro. Como no violão, o pianista completa os tempos com a “levada” de choro, tocando acordes nas segundas e quartas semicolcheias de cada tempo e acentuando-os de maneira diferente em cada compasso. Nota-se que os baixos são tocados pelo pianista em *staccato*, simulando a sonoridade destacada do violão quando usa esse tipo de articulação. É usado, também, o toque percussivo e curto nos acordes tocados pela mão direita do pianista, na região média do piano, sempre com precisão rítmica nos ataques e evitando o toque arpejado. Em nenhum momento foi percebido o uso do pedal direito na realização desse tipo de condução pelo piano. Acredita-se que essa escolha do pianista (pouco ou nenhum uso desse pedal) nesses trechos teve o intuito de manter a clareza da textura. Apesar do violão de 7 cordas também estar fazendo a função de acompanhamento no mesmo trecho, este se atém aos baixos e levada mais básicos, de forma discreta, o que não compromete a realização dos baixos pelo piano.

2'20" - 2'25"

Piano

F = fundamental P = nota de passagem

Figura 1: Trecho do piano de Cristóvão Bastos em *Mistura e Manda* (2'20" – 2'25") - mão esquerda executando “baixo condutor harmônico” em movimento escalar descendente e mão direita executando levada de choro.

Outro uso desse tipo de baixo condutor pelo pianista é a construção de uma linha cromática em semínimas na mão esquerda, utilizando notas dos acordes, enquanto realiza um contracanto na mão direita. No exemplo da Figura 2, o pianista usa o toque *tenuto* nos baixos, recurso também comum na prática da condução harmônica entre os violonistas.

1'55" - 2'00"

Piano

F = fundamental P = nota de passagem

Figura 2: Trecho do piano de Cristóvão Bastos em *Mistura e Manda* (1'55" – 2')- mão esquerda executando “baixo condutor harmônico” em linha cromática descendente.

Em alguns momentos o piano somente “reforça” alguns baixos dos acordes, e a interação com os elementos tocados pelo cavaquinho e pelo violão de 7 cordas faz com que eles não se “colidam”. No trecho da Figura 3, a menor movimentação na mão esquerda do piano deixou o violão de 7 cordas mais livre para inserir frases melodicamente mais movimentadas.

1'14" - 1'18"

interação rítmica entre M.D. do piano e cavaquinho

interação rítmica entre baixos do piano e violão 7 cordas

linha mais movimentada do violão 7 cordas

Figura 3: Trecho da transcrição de *Mistura e Manda* (1'14" – 1'18"): Mão esquerda do piano executando “baixo condutor” em interação rítmica com violão de 7 cordas e interação entre célula rítmica da mão direita do piano e cavaquinho.

Ao realizar baixos melódicos, Bastos constrói pequenas linhas melódicas utilizando-se de material escalar, passagens cromáticas e algumas notas melódicas como apojeturas e bordaduras (exemplos nas Figuras 4, 5 e 6). Essas linhas são executadas com a mão esquerda do pianista, que em muitos momentos se atém a essas linhas, não acrescentando nenhuma levada ou acorde na mão direita, já que a harmonia está sendo preenchida pelo violão de 7 cordas e cavaquinho. Ocorre também quando a melodia está sendo tocada ao piano, com a mão direita.

0'22" - 0'25"

A.C. (3a) B F A.D Ant Passagem cromática

A.C = apojetura cromática A.D = apojetura dupla B = bordadura Ant = antecipação

Figura 4: Trecho do piano de Cristóvão Bastos em *Mistura e Manda* (0'22" – 0'25"): uso de apojeturas, bordaduras, antecipações e passagens cromáticas na construção das linhas na mão esquerda.

0'27" - 0'30"

Piano

G#ø F#m7/A C#7/G

Ant B Ant Movimento escalar

Figura 5: Trecho do piano de Cristóvão Bastos em *Mistura e Manda* (0'27" – 0'30"): uso de bordaduras, antecipações e movimento escalar na construção das linhas na mão esquerda.

0'30" - 0'35"

Piano

C#7/G G7 F#7 Bm G7 F#7

Passagens cromáticas

Figura 6: Trecho do piano de Cristóvão Bastos em *Mistura e Manda* (0'30" – 0'35"): uso de passagens cromáticas na construção das linhas na mão esquerda.

Outro aspecto importante na performance são os momentos em que essas linhas são inseridas pelo pianista. Através do conhecimento da linguagem do choro, Bastos utiliza-se desses elementos em momentos pontuais e característicos apontados pelos autores estudados (BRAGA, 2002; CARRILHO, 2009; CAETANO, 2010), como: na pontuação das modulações entre as seções, em pergunta e resposta (preenchendo espaços) com a melodia principal e ligando frases, como é possível visualizar nas Figuras 7 e 8:

0'23" - 0'28"

Violão

Piano

Frase pontuando transição entre seções A e B

Figura 7: Trecho da transcrição de *Mistura e Manda* (0'23" – 0'28"): Baixos melódicos da mão esquerda do piano pontuando modulação na transição entre seções A e B.

0'26" - 0'30"

Violão

Piano

Figura 8: Trecho da transcrição de *Mistura e Manda* (0'26" – 0'30"): baixos melódicos da mão esquerda do piano em pergunta e resposta com a melodia do violão.

Nesses fragmentos de caráter mais melódico, notou-se a recorrência de ritmos com agrupamentos de quatro semicolcheias, pausa de semicolcheia seguida de três semicolcheias e pausa de semicolcheia + colcheia + semicolcheia, principalmente em anacruzes para uma semínima ou colcheia no compasso seguinte, como encontrados nos exemplos das Figuras 5, 6, 7 e 8. Essa ritmica, aliada à alternância de articulações como *staccato*, *tenuto* e ligaduras são nuances características da linguagem do choro, e são amplamente utilizadas pelo pianista, gerando um toque “gingado”, integrado com a ritmica resultante das levadas dos outros instrumentos.

4 – Conclusão

Após a análise da utilização de elementos do violão de 7 cordas na performance de Bastos ao piano, na gravação escolhida, notou-se que os elementos rítmicos e melódicos utilizados para construir as frases, assim como os momentos de inserção das mesmas são coesos com a linguagem do choro e do uso do 7 cordas tradicional.

Foram encontradas ocorrências de “baixo condutor harmônico” e “baixo melódico” (de acordo com a classificação de ALMEIDA, 1999), executados na região grave, pela mão esquerda do pianista. Ao adaptar tais elementos ao piano, o pianista utiliza-se de recursos de articulação como o *staccato*, o *tenuto* e o *legato* para aludir à sonoridade do violão de 7 cordas de forma bastante clara. Usa também o toque percussivo e curto nos acordes tocados pela mão direita, na região média do piano, sempre com precisão rítmica nos ataques e evitando o toque arpejado, numa sonoridade próxima à do violão em *staccato* quando faz as “levadas”. O uso do pedal direito é mínimo durante toda a performance, e este é imperceptível em algumas execuções de “levadas” e frases mais articuladas na região grave do piano, dando maior clareza às texturas e articulações desses trechos.

O pianista adapta e utiliza os elementos do violão de 7 cordas ao piano também de maneira consciente e interativa com os outros instrumentos do grupo. Em cada momento da música, o pianista utiliza algum(ns) desses elementos de acordo com o que está sendo tocado pelos outros instrumentistas, mostrando um elevado nível de consciência e percepção de conjunto, prezando sempre pelo equilíbrio da sonoridade do grupo. Nesse aspecto, não se sabe se houve uma comunicação pré-estabelecida entre os músicos no intuito de formatar o arranjo da música em detalhes que abordassem essas questões, ou se essa comunicação foi feita de forma intuitiva durante a performance. Porém essa investigação extrapolaria o escopo deste trabalho.

Referências

1. ALMEIDA, A. Z. (1999). **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. Campinas: Dissertação de mestrado em Música – Instituto de Artes UNICAMP.

2. BORGES, L. F. F. (2008). **Trajectoria estilística do choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. Brasília: Dissertação de mestrado em Música - UnB.
3. BRAGA, L. O. (2002). **O violão de 7 cordas- teoria e prática**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
4. CAETANO, R. (2010). **Sete cordas: técnica e estilo**. Texto, organização e direção: Marco Pereira. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas.
5. CARRILHO, M. (2009). "Violão de 7 Cordas". **Músicos do Brasil: uma enciclopédia**. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>>
6. PELLEGRINI, R. T. (2005). **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. Campinas: Dissertação de mestrado em Música – Instituto de Artes UNICAMP.
7. TABORDA, M. E. (2010). "As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)". **História Actual Online**, v. 23, p.137–146.

Referências de áudio

1. ÁGUA DE MORINGA. (1994). Mistura e Manda. In: **Água de Moringa**. André Boxexa (percussão e bateria); Jayme Vignoli (cavaquinho); Josimar Gomes Carneiro (violão 7 cordas); Luiz Flávio Alcofra (violão); Marcílio Lopes (bandolim); Rui Alvim (clarinete). Independente. (CD). Faixa 01.
2. BASTOS, Cristóvão. (1996). Mistura e Manda. In: **Avenida Brasil**. Cristóvão Bastos (piano); João Lyra (violão); Jorginho do Pandeiro (Jorge José da Silva) (pandeiro); Luciana Rabello (cavaquinho); Mauricio Carrilho (violão de 7 cordas). Rio de Janeiro: Lumiar Discos. (CD). Faixa 09.
3. CARRILHO, Altamiro. (2001; relançamento de gravação de 1977). Mistura e Manda. In: **Choros, Chorinhos e Chorões**. Altamiro Carrilho (flauta). Rio de Janeiro: Mercury/Universal Music. (CD). Faixa 22.
4. GRUPO CHIQUINHA GONZAGA. (2005; relançamento de gravação de 1914). Bionne. In: **O melhor de Chiquinha Gonzaga**. Antonio Maria Passos (flauta); Nelson Alves (cavaquinho), Tute (Arthur de Souza Nascimento) (violão); músico desconhecido (piano). Rio de Janeiro: Revivendo Discos. (CD). Faixa 12.
5. LACERDA, Benedito. (2004; relançamento de gravação de 1934). Mistura e Manda. In: **Minha flauta de prata**. Benedito Lacerda (flauta); Grupo Gente do Morro (diversos). Rio de Janeiro: Revivendo Discos. (CD). Faixa 21.

6. MOURA, Paulo. (1984). *Mistura e Manda*. In: **Mistura e Manda**. Carlinhos Antunes (cavaquinho); Jonas Pereira da Silva (Cavaquinho); Jorginho do Pandeiro (Jorge José da Silva) (pandeiro); Jovi Joviniano (reco-reco); Maurício Carrilho (violão); Neoci (tantã); Paulo Moura (clarinete); Raphael Rabello (violão 7 cordas); Zé da Velha (José Alberto Rodrigues Matos) (trombone). Rio de Janeiro: Kuarup Discos. (LP). Faixa 03.

7. OITO BATUTAS. (1994; relançamento de gravação de 1923). **Oito Batutas**. China (Otávio da Rocha Vianna) (violão); Donga (Ernesto dos Santos) (banjo); J. Ribas (piano); J. Thomaz (bateria); José Alves de Lima (bandolim e ganzá); Josué de Barros (violão); Nelson Alves (cavaquinho); Pixinguinha (flauta e saxofone tenor). Rio de Janeiro: Revivendo Discos. (CD).

Notas sobre os autores

Luísa Camargo Mitre de Oliveira é mestrandia em performance musical na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bacharel em Música Popular pela mesma instituição. Como pianista, foi vencedora do primeiro concurso *Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais* em 2010, *Jovem Instrumentista BDMG 2013*, dentre outros. Atua junto a grupos de choro e música instrumental brasileira em Belo Horizonte, em shows e gravações. Integra, como instrumentista e arranjadora, o grupo de choro Toca de Tatu, com o qual lançou em 2013 o Cd *Meu amigo Radamés*, dedicado à obra do maestro e compositor Radamés Gnattali.

Clifford Hill Korman é Doutor em Música - Jazz Arts Advancement (Manhattan School of Music) - é Mestre em Música- Specialization in Jazz Performance (The City College of New York). Atualmente é Professor Adjunto da UFMG, atuando principalmente na área de Estudos em Música Popular. Sua linhas de pesquisa incluem improviso, jazz, música brasileira instrumental e linguagens e técnicas de piano popular. É coordenador do “Noites Improvisadas: Diálogos entre a preparação e o imprevisível” no Conservatório UFMG. Atua no Instituto Paulo Moura como diretor musical, arranjador e coordenador do projeto de digitalização do Acervo Paulo Moura. Entre suas gravações próprias, destacam-se "Mood Ingênuo, o sonho de Pixinguinha e Duke Ellington" (Jazzheads, 1999) e "Gafieira Dance Brasil" (Independente, 2001) com Paulo Moura; “Migrations” (Planet Arts, 2003) e "Trains of Thought" (Almonds and Roses Music, 2014).

ISBN: 978-85-60488.11.7

Policordes em *Francisca* de Toninho Horta

Polychords in “Francisca” by Toninho Horta

Leandro do Carmo¹
Mauro Rodrigues²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
leandrodocarmo@ufmg.br

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
maurorodr@gmail.com

Resumo:

Policordes são estruturas de sobreposição de acordes sobre uma base simples ou composta. O presente artigo apresenta a identificação, análise e práticas de performance abordando policordes na composição *Francisca* de Toninho Horta, observando suas diferentes formas e aplicações.

Palavras-chave: policorde; chord-melody; guitarra de Toninho Horta; música popular brasileira.

Abstract:

Polychords are foundation chord structures superimposed a simple or compound base. The present article presents the identification, analysis and performance practices relative to polychords in the composition *Francisca* by Toninho Horta, observing its different forms and applications.

Keywords: polychord; chord-melody; guitar playing by Toninho Horta; Brazilian popular music.

1 – Introdução

Francisca é uma composição de Toninho Horta gravada em 1989 no LP *Moonstone*. A versão em foco neste artigo está disponível em um vídeo publicado em 02/10/2013 no YouTube, no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=eNKmf9eBbVQ>. Neste registro Toninho Horta se apresenta com o violão e voz, utilizando, na primeira parte da performance, o violão em *chord-melody*¹ e, na segunda, a melodia em *scat singing*². Neste artigo, analisaremos a primeira parte, tocada em *chord-melody*³.

A construção e condução dos *voicings* (vozes) que Toninho Horta apresenta ao tocar guitarra ou violão é extremamente singular, abrangendo uma extensão do instrumento pouco comum entre os guitarristas. Este preenchimento é realizado com estruturas mais ou menos independentes, como em naipes de uma orquestra. Toninho relata apreciar a sonoridade orquestral, tendo em sua formação a audição constante de música orquestral, cuja sonoridade foi determinante na constituição de seu estilo de organizar harmonias.

Eu ouvia muita orquestra, e com essa coisa de ouvir orquestra acho que o ouvido amplia muito, você toca um violãozinho e ouviu muita orquestra, chega um dia que você quer [...] tentar ampliar o som do violão o máximo possível para parecer uma coisa grandiosa, uma coisa maior⁴.

Sempre foi aquela história de tentar um colorido diferente, né [...] Então isso é que sempre me deu curiosidade, chegar um dedo pra lá outro pra lá – igual, por exemplo, eu sabia esse acorde, Mi com nona e sétima maior, aí queria ouvir essa nota oitava acima pra ver como é que soa (e toca o acorde com uma das notas uma oitava acima realizando uma abertura extrema)⁵.

Estas estruturas são comuns em orquestrações modernas que utilizam desde a sobreposição de acordes até a sobreposição de tonalidades. Na música popular, contemporaneamente, tais

¹*Chord-melody* é um termo utilizado no jazz para um determinado tipo de execução idiomática na guitarra/violão (MONGIOVI, 2013. p 13).

²*Scatsinging* é um tipo de improvisação vocal do jazz, que emprega vogais e sílabas nonsense (“da”, “ba”, “du”, “dé”, “bu”, etc.) e possibilita aos cantores e cantoras inventarem ritmos e melodias utilizando a voz à maneira de um instrumento de sopro. O *scatsinging* foi inventado casualmente pelo trompetista e cantor Louis Armstrong quando, durante uma sessão de estúdio, a partitura com a letra da canção interpretada por Armstrong caiu no chão e o trompetista teve que seguir cantando improvisadamente (NETO, 2010. p 50).

³Nessa técnica a melodia ocupa a parte aguda das estruturas mantendo, preferencialmente, intervalos não menores do que uma terça menor com o resto da estrutura (comunicação pessoal com Celso Moreira).

⁴Entrevista do Toninho Horta para o documentário “Violão ibérico” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KcfuOQTiipM>, acesso 10/01/2016.

⁵Entrevista do Toninho para o programa “Um café lá em casa” com Nelson Faria disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QQYuQYtucFw>, acesso 10/01/2016.

estruturas têm sido também amplamente utilizadas, especialmente por pianistas e arranjadores. Alguns teóricos da área as tem denominado poliacordes ou policordes.

Embora os policordes sejam amplamente empregados na música popular, ainda não existe um consenso sobre o conceito e quanto à maneira de os representar, ou seja, quanto à sua notação. Construiremos nossa linha de raciocínio fundamentada em uma síntese das ideias apresentadas por PERSICHETTI (1961); LEVINE, 1989; LEVINE, 1995; LIMA, 2006. De acordo com os autores, pode-se considerar que os policordes sejam estruturas de sobreposição de acordes, sendo que a estrutura pode ser simples, quando apresenta apenas uma nota na região grave do acorde, e composta, quando apresenta duas a quatro notas nessa região, também denominada (estrutura) inferior⁶.

Um teclado, ao ser tocado por duas mãos, oferece possibilidades de abertura e sobreposição de estruturas acordais só comparáveis às de uma orquestra; contudo, o braço de uma guitarra ou violão oferece limitações para sobreposições semelhantes. Na guitarra/violão, quando não for possível tocar todas as notas que formam a estrutura do acorde, é de praxe que o instrumentista oculte ou omita a quinta e/ou a fundamental do acorde, mantendo a terceira e a sétima no acorde-base inferior. Essas notas são também conhecidas como notas características (ou notas guias), e são responsáveis pela transmissão da intenção harmônica básica dos acordes (MONGIOVI, 2013). A terça determina se o acorde é maior ou menor, e a sétima a função (tônica, dominante, subdominante) do acorde.

Os policordes possuem diferentes maneiras de serem cifrados. Em nossos exemplos adotaremos uma síntese dos sistemas de cifragem propostos por LEVINE, 1989; LEVINE, 1995; LIMA, 2006, embasados em seus métodos de estudo da música popular. Nos policordes simples, utilizaremos uma *barra transversal* entre a estrutura superior e a inferior e para os policordes compostos utilizaremos uma *barra horizontal*.

⁶Termo utilizado para representar a região grave dos acordes.



Figura 1: Policorde simples com tríade de Ré Maior sobre a nota Sol e policorde composto utilizando a tríade de Ré Maior sobre a tríade de Sol Maior.

2 – Ouvindo a performance e vendo a transcrição

Podemos observar algumas características da performance do Toninho nos primeiros 32 compassos que, em sua maior parte, viabilizam ou são viabilizadas pela utilização dos policordes:

- Melodia e harmonia executadas simultaneamente, onde a melodia ocupa a parte aguda completando os acordes (*chord-melody*);
- Uso de pestanas⁷ com os dedos 1, 2 e 3;
- Condução de vozes pelo menor caminho (continuidade harmônica⁸);
- Uso recorrente de cinco sons na harmonização;
- Uso recorrente dos cinco dedos da mão direita;
- Uso recorrente de aberturas inusitadas.

Nossa proposta analítica está focada na identificação de algumas situações onde analisar (e cifrar) uma determinada passagem como policorde possibilita uma melhor compreensão de sua estrutura harmônica, elucidando as escolhas e o pensamento do músico nesse momento da performance.

⁷Técnica empregada em instrumentos de cordas trastejados, na qual geralmente usa-se o dedo indicador para prender todas as várias cordas simultaneamente (SADIE, 1994, p.715).

⁸Comunicação pessoal com Néstor Lombida.

Pensando em policordes, estão em jogo estruturas que se sobrepõem, em uma espécie de polifonia de acordes. Esta parece ser uma singularidade na maneira de harmonizar do Toninho, que aproxima sua visão do braço do instrumento à dos naipes de uma orquestra. Dessa maneira a parte grave e a parte aguda das estruturas são tratadas como coisas distintas, relativamente independentes, onde geralmente a parte grave define a função do acorde e a parte aguda é usada como uma paleta de cores.

A seguir serão mostradas algumas estruturas acordais que Toninho empregou nesta performance de *Francisca*. Nos quatro primeiros compassos, conforme figura 2 abaixo, as linhas vermelhas indicam a continuidade harmônica na região aguda. Essa é uma das características do estilo de Toninho Horta de harmonizar na guitarra/violão. As vozes, muitas vezes cinco, são sempre conduzidas pelo menor caminho, explorando, no limite, as possibilidades que o braço do instrumento oferece.

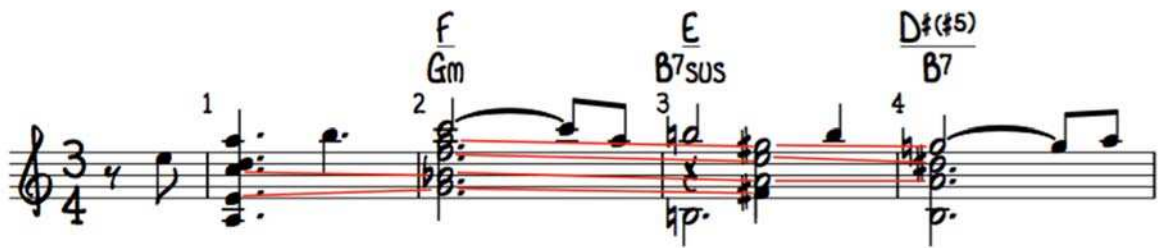


Figura 2: Transcrição dos quatro primeiros compassos de *Francisca*, mostrando a continuidade harmônica

Na figura 3 aparecem as estruturas analisadas e conceituadas como policordes. No compasso 2 tem-se a superposição de uma tríade de Fá maior na região aguda (quadrado marrom) sobre um acorde de Sol menor na região grave (círculo azul). Resulta uma estrutura na qual o acorde de Sol menor tem suas notas de extensão, a sétima, a nona e a décima primeira, organizadas em uma tríade maior $\frac{7m-9-11}{T-3m}$ (7m-9-11 sobre T-3m). No compasso 3 tem-se, na região da dominante, o acorde de Si maior sem a terça na região grave (quadrado marrom), colorido pela tríade de Mi maior na região aguda (círculo azul), resultando em um acorde de dominante sem a terça e com a quarta. No compasso 4, tem-se uma tríade aumentada de Ré sustenido na região aguda (quadrado marrom) sobrepondo um acorde de

Si dominante, onde aparecem apenas a tônica e a sétima na região grave (círculo azul)

$\frac{T-3M-5aum}{T-7m}$ (T-3M-5aum sobre T-7m).

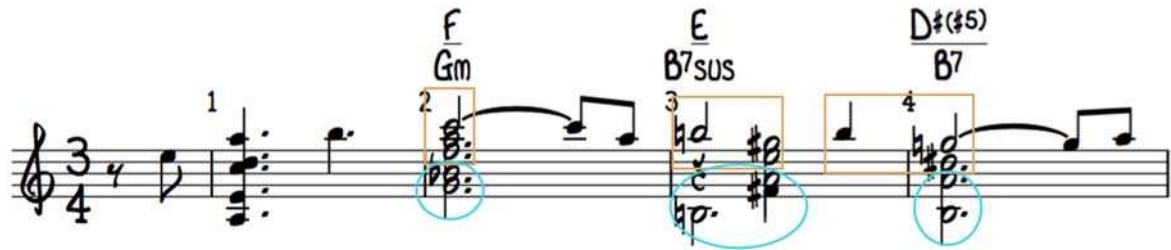


Figura 3: Transcrição dos quatro primeiros compassos mostrando estrutura dos policordes.

A figura 4 abaixo mostra a continuidade harmônica neste encadeamento. Vale ressaltar que, diferentemente do teclado onde as conduções de vozes são bem visíveis, no braço da guitarra/violão tal visualização constitui um problema e nem sempre é facilmente acessível. Para o instrumentista, nesse caso, é fundamental acompanhar o *voicing* pelo som, ainda que para realizar a condução de vozes seja necessário trocar de corda.

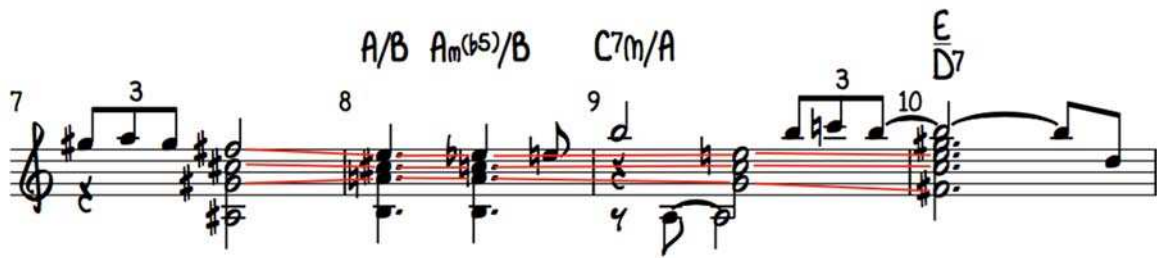


Figura 4: Transcrição dos compassos 7 ao 10 mostrando a continuidade harmônica.

Na figura 5, encontram-se, do compasso 8 ao compasso 10, quatro policordes. Nos compassos 8 e 9 são encontrados três modelos de policordes simples. O primeiro é Lá maior sobre a nota Si, o segundo é Lá menor (com b5) sobre a nota Si, e o terceiro é a tétrede de Dó maior com 7M sobre a nota Lá. Toninho os construiu sobrepondo as tríades maior e diminuta de Lá (quadrados marrons) a nota Si na parte inferior (círculos azuis) e a tétrede de

Dó maior 7M sobre a nota Lá, gerando as seguintes notas de extensão: 7m-9-11 sobre a nota Si no primeiro $\frac{7m-9-11}{T}$; 7m-9m-3M sobre a nota Si no segundo $\frac{7m-9m-3M}{T}$; e no terceiro, 7m-3m-5J-9 sobre a nota Lá $\frac{7m-3m-5J-9}{T}$. No compasso 10 aparece um policorde composto, sobrepondo a tríade de Mi maior às notas guias de Ré maior 7. Na performance são ocultadas a fundamental e a quinta, mantendo-se as notas guias (terça e sétima) de Ré maior 7. Toninho Horta sobrepõem uma tríade maior às notas guias $\frac{T-3M-5J}{3M-7m}$, gerando 9-#11-13 como notas de extensão $\frac{9-#11-13}{3M-7m}$.

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 7 contains a triplet of eighth notes. Measure 8 features a complex chord structure with handwritten labels 'A/B' and 'Am(b5)/B' above it, and two circled notes below. Measure 9 is labeled 'C7m/A' and has a circled note below. Measure 10 is labeled 'E' and 'D7' above it, with a circled note below. The score includes various chord voicings and fingerings indicated by numbers and circles.

Figura 5: Transcrição dos compassos 7 ao 10 mostrando as estruturas de policordes.

3 – Conclusão

O estudo e as práticas viabilizadas por este trabalho de pesquisa nos levaram a imergir no universo de sons e cores da performance de *Francisca* por Toninho Horta. Podemos perceber o cuidado com que o músico realiza a construção e a condução dos *voicings*. Ao refletir sobre a maneira como o artista sintetiza múltiplos processos na construção e concepção de sua performance, abre-se um leque de possibilidades, onde a visão da performance (prática da performance) na guitarra/violão poderia receber um tratamento similar ao orquestral, gerando uma nova perspectiva e ampliando os limites técnicos e sonoros do performer. A visão de uma harmonia polifônica empregada por Toninho, os policordes, é original e inovadora. Nela, as estruturas inferiores e superiores são trabalhadas de forma distinta em sua concepção e função, exigindo do performer uma qualidade de atenção e um preparo

específico. A atenção é dividida (não fragmentada) entre os dois caminhos; os baixos e os sons graves por um lado e a palheta de cores que as tríades e tétrades agudas trazem para a estrutura resultante, por outro. Revelam-se, portanto, na interpretação com emprego de policordes, o necessário preparo técnico, musical e sobretudo criativo do músico.

Referências

1. LEVINE, Mark. (1989). **The Jazz Piano Book**. Pentaluma, Sher Music Co.
2. _____ (1995). **The Jazz Theory Book**. Pentaluma, Sher Music Co.
3. LIMA, Adriano Fagundes Oliveira. (2006). **Policordes: Sistematização e Uso na Música Popular**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas.
4. MONGIOVI, Ângelo Guimarães. (2013). **Chord-melody: Investigação e Arranjos para Guitarra**. Dissertação (Mestrado). Departamento de Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro.
5. NETO, L. C. L. (2010). “O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz”. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, p.44-62.
6. PERSICHETTI, Vincent. (1961). **Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice**. New York: W.W. Norton & Company.
7. SADIE, Stanley (ed.). (1994). **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Referências de áudio e vídeo

1. HORTA, Toninho (1989). **Moonstone**. USA: Verve/Polygram Records. LP.
2. HORTA, Toninho (2013). **Francisca**. Publicado no YouTube em 02/10/2013 no canal Violão Ibérico. <http://www.youtube.com/watch?v=eNKmf9eBbVQ>, acesso 26/11/2015.

Notas sobre os autores

Leandro do Carmo é mestrando em performance musical pelo Departamento de Pós-graduação em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, orientado pelo Dr. Mauro Rodrigues. Bacharel em Música Popular pela UFMG, atua principalmente nos seguintes temas: música brasileira, harmonia, improvisação, guitarra e violão. Em 2013 fez dois shows inéditos e representativos, sendo o primeiro recital de guitarra solo da história da Escola de Música da UFMG, que rendeu o convite para representar a Escola de Música da UFMG no Savassi Jazz Festival Internacional 2013, realizando, segundo os organizadores do evento, o também primeiro show de guitarra solo da história do Savassi Jazz Festival. Além de pesquisador, atua como músico no cenário da música instrumental de Belo Horizonte.

Mauro Rodrigues possui bacharelado em música na habilitação flauta pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 1986). Realizou Mestrado em Musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário (CBM, 2000) e Doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2012). Participou do programa de Professor Visitante na Escola de Música da UFMG. Foi Pesquisador Visitante pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG 1995/97). Atualmente é Professor adjunto na Escola de Música da UFMG. É coordenador de dois grupos de pesquisa, o *Improvisa*, que estuda as possibilidades de interação entre a preparação e o imprevisível, e o *Centro de Referência da Música de Minas – Museu Clube da Esquina*, que estuda a música desse movimento e suas conexões com a música de Minas. Tem atuado como músico, intérprete, compositor e arranjador. Tem lançados em CD os seguintes trabalhos autorais e de composição e performance: *Lua – Edição Brasileira* (Karmin, 2001), *Um Sopro de Brasil* (Núcleo Contemporâneo, 2004), *Suíte para os Orixás* (independente, 2006), *Misturada Orquestra* (independente, 2011) e *Presépio do Pipiripau, o mundo de Raimundo* (Fazenda filmes, 2013).

Anexo 1

FRANCISCA

AD LIBITUM - ARPEJADO SEMPRE

TÔNINHO HORTA

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by arpeggiated chords and melodic lines. The second staff starts at measure 7 and includes a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 12 and continues the arpeggiated texture. The fourth staff starts at measure 17 and features a triplet of eighth notes. The fifth staff starts at measure 21 and includes triplets of eighth notes. The sixth staff starts at measure 26 and continues the arpeggiated texture. The seventh staff starts at measure 30 and concludes the piece with a final chord.

COPYRIGHT © LEANDRO DO CARMO

ISBN: 978-85-60488.11.7

***Lune d'Octobre* de Heitor Villa-Lobos: o piano imagético na canção impressionista e brasileira**

Lune d'Octobre by Heitor Villa-Lobos: imagistic piano in
impressionist and Brazilian art song

Adriano Lopes Sobrinho¹
Margarida Borghoff²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
adrianolopessobrinho@gmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
guidaborghoff@hotmail.com

Resumo:

O presente artigo apresenta uma análise da relação texto-música com o propósito de alcançar uma interpretação que evidencie traços imagéticos presentes na canção *Lune D'Octobre* da coleção *Historietas* de Heitor Villa-Lobos. Este estudo traz à luz a forte influência que o impressionismo francês exerceu sobre Villa-Lobos, demonstrada por meio de uma breve contextualização histórica, social e composicional do processo criativo dessa canção, além de uma sucinta comparação entre Villa-Lobos e Debussy acerca do estilo dos compositores na elaboração de canções para canto e piano. Por fim, a partir do papel ambientador exercido pelo piano, são discutidas práticas composicionais e de performance.

Palavras-chave: Villa-Lobos e Debussy; coleção *Historietas* de Villa-Lobos; piano na canção de câmara brasileira;

Abstract:

The present article presents an analysis of the relationship between text and music, with the purpose of reaching an interpretation that evidences the imagistic traces present in the art song *Lune D'October* of the collection *Historietas* by Heitor Villa-Lobos. This study brings to light the strong influence that French impressionism has on Villa-Lobos's music, demonstrated by a brief historical, social and compositional contextualization of the creative

process of the considered work. In addition, a succinct comparison between the compositional styles of Villa-Lobos and Debussy in their elaboration of art songs is provided. Lastly, with the "environmental" role of the piano as a point of departure, compositional and performative practices are debated..

Keywords: Villa-Lobos and Debussy; collection *Historietas* by Villa-Lobos; piano in Brazilian art song;

1 – Introdução

Na busca por canções brasileiras pouco conhecidas, ou seja, por um repertório incomum aos programas de concerto e gravações fonográficas, nos deparamos com a Coleção *Historietas* – seis canções para canto e piano de Heitor Villa-Lobos. A obra, dedicada a Vera Janacópulos, foi composta em 1920 e estreada no Rio de Janeiro em 1921. Em 1922, algumas dessas canções foram apresentadas durante a Semana de Arte Moderna. Duas canções que compõem a coleção (*Solidão* com poema de Ribeiro Couto e *Novelozinho de Linha* de Manuel Bandeira) apresentam poemas em português com versão em francês, outras quatro (*Lune D'Octobre* de Ronald de Carvalho, *Hermione et les Berges* de Albert Samain, *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...* de Ronald de Carvalho e *Le Marché* de Albert Samain) apresentam poemas em francês, porém não há uma versão em português.

Após o estudo de peças e a observação destas peculiaridades e de outras características que serão descritas ao longo da pesquisa, surgiram algumas questões: seria o grupo de canções uma coleção ou um ciclo¹? Por que as *Historietas* são tão pouco exploradas por cantores e pianistas? A obra deve soar como música francesa? Em nossa interpretação devemos levar em consideração as sonoridades das peças escritas por Villa-Lobos posteriores a esta época? Para responder a estas e a outras questões que podem surgir no desenrolar desta pesquisa, pretende-se aliar o reconhecimento do estilo musical à performance da obra.

¹De acordo com PEREIRA (2007) o ciclo de canções é estabelecido quando as peças possuem um mesmo fio temático que as interliga. No caso das *Historietas* ainda estamos investigando se tal temática existe de fato.

O enfoque neste artigo será dado à canção *Lune D'Octobre*, segunda da série com poema de Ronald de Carvalho. A escolha da obra se deu pela notável influência do impressionismo francês, onde "o debussismo é inadvertido" (MARIZ, 1989 p.172). Por meio do estudo das relações texto-música, serão discutidas práticas composicionais e de performance. Portanto, busca-se rastrear características debussistas presentes na canção e apontar sua implicação na performance. O trabalho justifica-se pela escassez² de bibliografia sobre as *Historietas*, além de divulgar a canção brasileira, em especial esta coleção de canções tão pouco lembrada.

2 – A Belle Époque carioca: Villa-Lobos e sua inevitável influência francesa

As transformações sofridas na música mundial após a Primeira Guerra Mundial foram notáveis. A crise do sistema tonal e a tendência mundial pela busca do novo, ocorrida na virada do século XX, também se estabeleceu no Brasil³. Nos primeiros anos dos 1900, obras de compositores europeus, os quais dominavam a cena musical europeia, eram presenças constantes nos programas de concerto no Brasil. Destacamos dentre eles: Wagner, Puccini, Strauss, Mahler, Ravel, Dukas, Saint-Saëns e sobretudo Debussy. Observe-se que os compositores franceses contemporâneos figuravam, na época, como os mais frequentes nomes no cenário musical do Rio de Janeiro⁴. A França exercia um fascínio muito grande sobre o Brasil, sendo considerada “uma segunda pátria para todos quanto aqui escreviam, compunham, pintavam” (KIEFER, 1986, p.16). Tal influência cultural da França não era exclusividade da música:

Em um período de transformações drásticas no modo de vida do cidadão da Cidade do Rio de Janeiro, a imagem sugerida pelo termo *belle époque* evoca a abundância de riquezas, beleza arquitetônica à europeia, pessoas finas e bem-vestidas freqüentando salas de baile e óperas, uma sociedade

² Embora já existam estudos relevantes sobre a obra de Villa-Lobos, as *Historietas*, quando muito, recebem apenas uma nota sobre sua existência.

³As mudanças foram tão significativas que posteriormente, em 1922, se revelariam na Semana de Arte Moderna. A Semana foi “promovida por um grupo de intelectuais, escritores, poetas e artistas, em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. [...] No campo da música brasileira, fora Villa-Lobos quem instaurara o Modernismo. Foi por esta razão que o convidaram para participar com obras de sua autoria na referida Semana.” (KIEFER, 1986, p.11)

⁴Cidade onde Villa-Lobos (1887-1959) nasceu e iniciou sua trajetória musical.

glamourosa habitando uma cidade moderna, republicana e ligada nos gritos da moda parisiense. (SOUZA, 2008, p.54)

Segundo Kiefer (1986), a influência da música francesa, pós-romântica ou impressionista (Debussy), na obra⁵ de Villa-Lobos foi mais poderosa do que qualquer outra. O autor ainda se refere às *Historietas* como “impressionantemente impressionistas” (KIEFER, 1986, p.40). De fato, nesta coleção de canções, esta influência debussista faz-se notória⁶ nos textos em francês (poesia simbolista), e no forte traço impressionista presente nas canções. A conclusão de que as *Historietas* foram escritas em moldes muito próximos daqueles utilizados por Debussy é recorrente entre alguns autores:

[...] As *Historiettes* representam uma fase do compositor [Villa-Lobos] em que ele ainda procura seu estilo musical. Visualmente, a estrutura – o desenho – destas canções é de Debussy, com gestos rítmicos de Stravinsky, como Milhaud tinha observado de modo geral na música brasileira. Porém, em todas as canções, existem ‘gestos’ musicais características de um Villa-Lobos mais maduro, gestos estes que ele desenvolverá na sua produção nacionalista (HERR e RANGEL, 2002 p.290)

[...] Sentimos o dedo de Rubistein atraindo o amigo para pesquisas debussistas. O nacionalismo ainda não se tornara a orientação definitiva do compositor carioca. Datadas de 1920, as *Historietas* sofreram óbvia influência do músico francês. Em *Solitude* (RibeiroCouto), e *Lune d'Octobre* (Ronald de Carvalho), o debussismo é inadvertido; em *Un Petit Peloton de Fil* (Manuel Bandeira), intencional. (MARIZ, 1989, p.172)

Contier (1996) ainda ressalta a atmosfera francesa presente na obra vocal de Villa-Lobos representada nos títulos em francês, como é o caso do corpus da presente pesquisa: *Lune D'Octobre*, canção que foi apresentada no terceiro dia da Semana de Arte Moderna de São Paulo por Maria Emma e Lucília Villa-Lobos, em 17 de fevereiro⁷ em 1922.

3 – A Debussista *Lune D'Octobre*

⁵ Tal como Kiefer, consideramos na elaboração deste artigo somente as obras escritas anteriormente à Semana de Arte Moderna, em congruência com o pensamento de Kiefer, quando este aponta mudanças nos aspectos composicionais em Villa-Lobos após sua viagem à Paris em 1923.

⁶ Apesar de Villa-Lobos negar suas influências com uma frase que acabou se tornando célebre: “Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora” (VILLA-LOBOS, 1969 [1957], p.98-99).

⁷ WISNIK, 1977, p.69

Na segunda canção da coleção *Historietas*, Villa-Lobos “faz estremecer a atmosfera sonora estática como uma leve brisa que perturba uma calma noite de luar” (KIEFER, 1986, p.40). Vejamos o que diz o poema de Ronald de Carvalho⁸ (1893 – 1935):

Poema Original	Tradução
<p>Au long de ces canaux Le clair de lune Des lagunes Danse dans l'eau dans l'eau... Aux soupirs assoupis Des mandolines, En sourdine Meurent les lys, les lys, les lys, Les lys sur mon perron... Les feuilles mortes Sur l'eau morte Pleurent ton nom... Un friselis tout blanc Clôt le silence... Somnolences D'anciens jardins, D'anciens jardins lassants Bleuis de lune, La beguine⁹ Des blancs bassins. Au long des vieux canaux. Le clair de lune Des lagunes Danse dans l'eau, dans l'eau... dans l'eau...</p>	<p>Ao longo destes canais A luz do luar Das lagunas Dança sobre a água. Aos suspiros adormecidos Dos bandolins, Em silêncio Morrem os lírios, Os lírios sobre minha escadaria... As folhas mortas Sobre a água morta Choram teu nome... Um branco farfalhar Fecha o silêncio... Sonolências De um antigo jardim monótono, Azulado pela lua, A dança Das lagunas brancas Ao longo dos velhos canais, A luz do luar Das lagunas Dança sobre a água.</p>

Figura 1: Tabela com poema original e tradução de *Lune D'Octobre*.

Apenas dois livros de poemas foram publicados pelo poeta antes de 1919: *Luz Gloriosa* (1913) e *Poemas e Sonetos* (1919). Os poemas das *Historietas*, atribuídos a Ronald de

⁸Ronald de Carvalho é considerado pela historiografia literária um poeta pertencente ao modernismo. Sua participação na revista modernista portuguesa *Orpheu* e na *Semana de Arte Moderna* de 1922 servem como amostras desse engajamento ao universo modernista” (SOUZA, 2011, p.16). Levantar traços biográficos sobre Ronald de Carvalho se faz desnecessário ao presente artigo.

⁹“A dance of South American origin in bolero rhythm” Disponível em: <http://dictionnaire.reverso.net/anglais-definition/beguine> Acesso em 28 de novembro de 2015.

Carvalho, não foram encontrados em nenhum dos livros publicados até 1919, nem em português, nem em francês. Supõe-se que o poeta os tenha dado diretamente ao compositor para o desenvolvimento das canções. Wisnick ao afirmar que “as peças¹⁰ são baseadas em poemas verlaineanos” (WISNICK, 1977, p.152), estabelecendo assim uma referência a Paul Verlaine¹¹ (1844-1896), nos leva a crer na forte influência francesa também sofrida pelo poeta Ronald de Carvalho. Podemos observar no poema de *Lune D'Octobre* características marcantes do Movimento Simbolista como a preocupação com o “cromatismo (cor, luz e brilho), sinestesia e musicalidade” (SOUZA, 2011, p. 4) por meio das palavras: “lunar”, “suspiros adormecidos”, “bandolins”, “silêncio”, “branco farfalhar”, “azulado”. É possível ainda identificar a “exploração de ideias mórbidas ou ambientes soturnos e misteriosos” (DUTRA, 2009, p.129) pelo emprego de palavras como: “morrem”, “folhas mortas”, “água morta”, “choram”, “sonolências”, “jardim monótono”, “velhos canais”.

Acerca do encontro entre impressionismo e simbolismo, Dutra (2009) aponta para valiosas informações elaboradas por Helza Câmeu (1962) em estudo da obra de Debussy, resumidas na citação abaixo, útil nas tomadas de decisões quanto à análise comparativa entre a escrita de Debussy e Villa-Lobos e, posteriormente, às escolhas interpretativas:

Debussy freqüentava assiduamente esses ciclos literários e, segundo Paul Dukas (1865–1935), recebia mais influências dos escritores que dos próprios músicos. Aproximando seus interesses da pintura e da literatura, Debussy colocou-se no mesmo ponto de vista de “impressionistas” e “simbolistas”, não reproduzindo, mas interpretando e sugerindo musicalmente as “impressões captadas do ângulo que sua sensibilidade as via e sentia”¹² (DUTRA, 2009, p.132)

4 – Escolhas Interpretativas

Em *Lune D'Octobre*, o ideário imagético se faz notório na escrita pianística da canção, onde Villa-Lobos estabelece ao piano o papel de ambientador, ora suscitando uma paisagem, ora

¹⁰Wisnick se referia às duas canções das *Historietas* com poemas de Ronald de Carvalho: *Lune D'Octobre* e *Jours Sans Retard, Car Vites' Écoule La Vie*.

¹¹Debussy e outros músicos ditos “impressionistas” criaram muitas de suas canções sobre obras de poetas simbolistas, como Verlaine e Baudelaire. (DUTRA, 2009, p.133)

¹² CAMÊU, 1962. p.11.

evocando imagens como uma brisa, uma onda e até mesmo um bandolim. Para atingir o objetivo principal da pesquisa, o de rastrear características debussistas presentes na canção e apontar suas implicações na performance, destaca-se como principal procedimento composicional adotado pelo compositor nesta obra, o *ostinato*. Evidentemente, existem outros elementos utilizados por Villa-Lobos na confecção desta canção, porém pela brevidade da presente pesquisa não seria possível analisá-los por igual. A escolha do *ostinato* se justifica por ser o motivo mais marcante da obra. Após comentários analíticos tecidos sobre este procedimento composicional, serão feitas possíveis escolhas interpretativas para o piano como o tipo de toque, utilização do pedal, velocidade de percussão das teclas, escolhas agógicas e de dinâmicas.

Em uma primeira observação voltada para a partitura da canção é possível distinguirmos dois *ostinati* distintos. O primeiro *ostinato* inicia a obra definindo a paisagem que, motivada pelo texto poético, caracteriza a canção:



Figura 2: Primeiro *ostinato* da canção, c.1-4.

As *volati* descendentes da mão esquerda do pianista sugerem uma leve brisa, enquanto a direita pode ser associada ao brilho da lua refletida sobre o lago (*Le clair de lune/Des Lagunes/Danse dans l'eau dans l'eau...*)¹³. Em meio a essa repetição, surge um novo contorno melódico que nos sugere, por seu caráter ondulatório, a formação de pequenas ondas no lago provocadas pela brisa:

¹³ Tradução: A luz do luar/ Das lagunas/ Dança sobre a água.

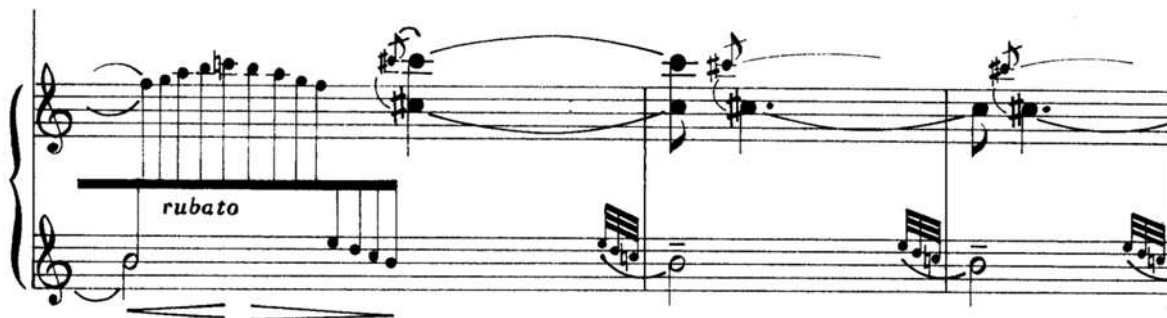


Figura 3: Contorno melódico associado à “onda”, c.5-7.

Para a realização da mão esquerda (brisa) cuja indicação de dinâmica é *ppp*, o toque de maneira superficial ao teclado se mostrou mais satisfatório (Fig.2). Este mesmo toque é utilizado posteriormente na execução da “onda” com um pequeno *crescendo* e *diminuendo* conforme indicado pelo compositor (Fig.3). Com a mão direita, no intuito de causar a impressão de “brilho”, o toque é direcionado às pontas dos dedos imprimindo um ataque rápido e valorizando a nota mais aguda (*apogiatura*). Toda esta passagem é sustentada por um extenso pedal. Para não sobrecarregar a sonoridade da canção e influenciado pela indicação do compositor (*delicatement*), utilizo apenas meio-pedal, além disso há a preocupação com as trocas de pedais para que estas não interrompam a massa sonora.

O segundo *ostinato* possui “uma estrutura essencial que emerge na música villalobiana dos anos de 1920, a figuração de *ostinato* como fundo textural” (SALLES, 2009, p.78). Esta figuração permeia muitas das obras de Villa-Lobos desta época, nas quais as *Historietas* estão inseridas, onde novos elementos e até mesmo melodias dialogam com o *ostinato* (Fig.4). Elementos estes que possuem a função principal de definir qualitativamente a harmonia:

[...] ao justapor material de diversas fontes em um só momento harmônico, Villa-Lobos passa a trabalhar no eixo vertical da simultaneidade, criando para isso estruturas múltiplas nas quais o papel do *ostinato* é fundamental, dando organicidade horizontal aos eventos de fontes diversas. (SALLES, 2009, p.78)



Figura 4: Segundo *ostinato* da canção, c.18-21.

Por possuir muitos elementos harmônicos, a troca de pedal neste momento da obra se torna mais efetiva, além disso, o *ostinato* se mostra menos interessante. Busco realçar, portanto, os novos elementos e imprimir mais movimento ao episódio.

No que concerne à característica composicional de Debussy, Bernstein (2015) pontua:

Característica fascinante e original é a substituição de um *ostinato* por outro com apenas duas repetições e o fato de, apesar disso, o fluxo musical não perder em fluidez, não se fragmentar. Stricto sensu, duas repetições nem seriam suficientes para caracterizar um *ostinato*; entretanto, as características de circularidade e estatismo harmônico, já tão mencionadas, nos levam a identificar o material inequivocadamente como *ostinato* modernista. (BERNSTEIN, 2015, p.77)

Podemos observar esta mesma técnica empregada em *Lune D'Octobre* (Fig.5). Na transição entre essas duas seções de *ostinati*, demonstradas acima, existe uma repetição motivica tanto no piano quanto no canto (*les lys*):

The image displays a musical score for the song 'Lune d'Octobre' by Heitor Villa-Lobos. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction 'Plus animé' and contains the lyrics 'En sour - di - ne Meurent les lys, les lys, les lys'. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of 'mf' and the instruction 'Plus animé'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Les lys sur mon per - ron... Les feuilles' and the instruction 'douxment soutenu'. The piano accompaniment for this system includes the instruction 'toujour pp'. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings.

Figura 5: *Ostinato* modernista de apenas três compassos (c.13-15) localizado entre o 1º grande *ostinato* (Fig.1) e o 2º *ostinato* (Fig.3), c.12-17.

Para realização desta passagem tomamos certa liberdade performática, a inclusão de um *ritardando e diminuendo*, que se inicia no c.13 e retorna a tempo no c.16, com o intuito de enfatizar o poema: *En sourdine/Meurent les lys, les lys, les lys*¹⁴. Esta escolha faz emergir uma característica muito marcante na escrita debussista destacada por Martins (1982):

Compreender a importância agógica do *rubato*, em Debussy, é extremamente complexo, pois implica, por parte do intérprete, na absorção completa do termo. Essencialmente, o *rubato* é a concepção ampla do apressar-diminuir o andamento, do *stringendo-calando*. Esta liberdade, reforçadora da expressão de uma passagem, não destrói o cerne do ritmo; apenas o torna mais flexível e elástico. (MARTINS, 1982, p. 27)

Essa mesma concepção ampla do *rubato* (*stringendo-calando*) se faz perceptível durante esta passagem (Fig.5). No c.12, o compositor escreveu *Plus animé*, ou seja mais animado, como

¹⁴ Tradução: Em silêncio morrem os lírios.

indicação de andamento. Sendo assim, encaramos o *Plus animé* como o *stringendo* e o pequeno *ostinato* iniciado no c.13 como o *calando*. Assim como a flutuação do andamento colabora para descrevermos a passagem “morrem os lírios”, também se mostrou muito útil para salientar a imagem de ondas requerida pela composição. Para tal, Villa-Lobos indica *rubato* nos momentos em que este contorno melódico aparece (Fig. 3).

A escrita modernista de Villa-Lobos, muito próxima aos moldes impressionistas, aliada a todas estas escolhas, como o toque, dinâmicas e andamentos, além é claro do emprego dos pedais são muito importantes para criar a atmosfera sonora da canção. Esta busca por suscitar imagens e por uma possível manipulação timbrística do piano “exige do intérprete, além do conhecimento, *feeling* e sensibilidade no que se refere ao ataque, ao som extraído e à resultante sonora” (MARTINS, 1982, p.41).

5 – Considerações finais

O rastreamento de influências sofridas pelo compositor Villa-Lobos, pelo poeta Ronald de Carvalho e pela época em que a obra foi concebida, a *belle époque*, se mostrou muito eficaz a esta pesquisa nos dando suporte às escolhas interpretativas e revelando peculiaridades significativas à fomentação de uma performance embasada da canção *Lune D'Octobre*. Arriscamos considerar que a maior similaridade na obra de Villa-Lobos e Debussy é a preocupação com a sonoridade, presente no trato das texturas musicais (*ostinato*) e na escrita pianística ambientadora que evoca sons imitativos, timbres voltados à natureza (brisa, luar, onda). Vislumbra-se, para um próximo trabalho, a análise de outras canções da coleção *Historietas*, com o objetivo de encontrar um elemento de coesão entre essas obras que, inicialmente, estão apenas agrupadas.

Referências

1. BERNSTEIN, G. (2015). **Sobre poética e forma em Villa-Lobos: primitivismo e estrutura nos choros orquestrais**. Curitiba: Ed. Prismas.
2. CAMÊU, H. (1962). **Rascunho manuscrito contendo palestra sobre Claude Debussy**.
3. CONTIER, A. D. (1996). “Villa Lobos: o selvagem da modernidade”. **Revista de História. São Paulo**. v.135, p.101-120.
4. DUTRA, L. M. C. S. (2009). **Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu**. Tese. Doutorado em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Comparada. Faculdade de Letras da UFMG.
5. HERR, M.; RANGEL, A. (2000). “O Villa-Lobos Estrangeiro”. **Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical**. Belo Horizonte. p. 288-291.
6. KIEFER, B. (1981). **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 2ª ed.
7. MARIZ, V. (1989). **Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro**. 11 ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
8. MARTINS, J. E. (1982). **O som pianístico de Claude Debussy**. São Paulo: Ed. Novas Metas.
9. PEREIRA, M. V. M. (2007). “A canção de câmara brasileira – reflexão sobre o termo ciclo de canções”. **Anais do XVII congresso da Anppom**, São Paulo: [s.n].
10. SALLES, P. T. (2009). **Villa-Lobos: Processos Composicionais**. Campinas: Ed. Unicamp.
11. SOUZA, F. G. (2008). **A Belle Époque Carioca: Imagens da modernidade na obra de Augusto Malta (1900 – 1920)**. Dissertação de Mestrado. UFJF, Juiz de Fora, Minas Gerais.
12. SOUZA, J. C. T. (2011). **Ronald de Carvalho: moderno e anti-moderno**. Revista *Vocábulo*, São Paulo, v.4.
13. VILLA-LOBOS. (1969). “Autobiografia”. In: **Presença de Villa-Lobos**, 4. v. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos.
14. WISNIK, J. M. (1983). **O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades.

Referências de partituras

1. VILLA-LOBOS, Heitor. (1968). **Historietas: coleção de seis peças para canto e piano**. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão.

Notas sobre os autores

Adriano Lopes Sobrinho possui graduação em Música – Licenciatura em Educação Musical pela UFMS (2010) e Bacharelado em Piano pela UFMG (2015). Atualmente é mestrando em Música, cuja linha de pesquisa é Performance Musical, pela UFMG.

Margarida M. Borghoff é Professora Associada III para Piano e Música de Câmara na Escola de Música da UFMG. Fez pós-graduação na Alemanha em Música de Câmara e Liedgestaltung. Coordena o grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira sediado na EMUFG. Atualmente exerce a função de Diretora do Conservatório UFMG, sendo responsável por sua programação cultural.

***Trio nº 1* de Heitor Villa-Lobos: reflexões interpretativas sobre a performance**

Trio nº 1 by Heitor Villa-Lobos: interpretative considerations on its performance

Miriam Bastos Rocha¹
Margarida Borghoff²

¹Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
mibastosrocha@hotmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
guidaborghoff@hotmail.com

Resumo:

O *Trio nº 1* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), composto em 1911 para violino, violoncelo e piano foi a primeira obra de música de câmara de maior envergadura do compositor. Caracterizado por traços românticos, o *Trio nº 1* possui em sua estrutura forte diversidade de materiais tímbricos, motivicos, rítmicos e harmônicos num resultado de constante turbilhão sonoro e texturas densas. O presente artigo objetiva expor sugestões interpretativas e soluções para questões inerentes da prática em conjunto que possam servir como subsídios para a execução da obra supracitada. Uma análise preliminar do *Trio nº 1* revelou aspectos relevantes da composição que serviram de ponto de partida para a tomada de decisões interpretativas.

Palavras-chave: Piano trio de Heitor Villa-Lobos; interpretação da música de câmara brasileira.

Abstract:

Trio nº 1, by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), composed in 1911 for violin, cello and piano, was his first long work for chamber music. Distinguished by its romantic character, this trio contains within its structure a strong diversity of timbral, motivic, rhythmic and harmonic materials, resulting in a constant sonorous turmoil and dense textures. The present article aims at presenting interpretative suggestions and solutions for inherent chamber music

issues. Our analysis of *Trio nº1* reveals relevant compositional aspects that can be used as a starting point for interpretive decisions.

Keywords: Piano trio by Heitor Villa-Lobos; Brazilian chamber music interpretation

1 – Introdução

A formação Trio com piano é um gênero instrumental que teve seu apogeu no século XIX. A maior parte dos compositores que escreveram para Música de Câmara compuseram para essa formação. Mesmo com a busca dos compositores por novas combinações de sonoridades em formações instrumentais inusitadas a partir do século XX, encontramos ainda hoje vários intérpretes e compositores no cenário mundial que se dedicam a executar e a escrever obras para essa formação camerística.

No cenário nacional, os primeiros trios para piano e cordas foram escritos a partir da segunda metade do século XIX, por Alexandre Levy em 1882 e Henrique Oswald em 1884. Durante todo o século XX vários compositores continuaram a escrever para essa formação, tais como Francisco Braga (1868-1945), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Almeida Prado (1943-2010) e Heitor Villa Lobos, que compôs 3 trios com piano. Segundo VOLPE (1994, p.145), “os compositores brasileiros tiveram, nesse gênero, o campo de expressão mais íntimo, propício à consolidação da técnica composicional, às experimentações e tentativas de expansão do discurso musical e de superação estético composicional”.

A interação entre os intérpretes, aspecto fundamental na execução da música de câmara em qualquer formação, é uma das questões mais complexas a serem abordadas no estudo da performance em Trios com piano. Isso ocorre em razão da natureza diversa dos instrumentos envolvidos (violino, violoncelo e piano), que possuem maneiras distintas de produção e emissão do som, tornando o gênero de difícil controle e trazendo grandes desafios aos intérpretes quanto à busca de um equilíbrio satisfatório de sonoridade (SMALLMAN,1990, p.82).

Ao longo do estudo preparatório do *Trio nº 1* de Villa-Lobos, obra que integra o *corpus* da minha pesquisa na linha de performance na pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, surgiram algumas questões relativas à sua interpretação. Que estratégias os intérpretes deveriam eleger na prática camerística deste trio? O que seria necessário levar em consideração ao se interpretar essa obra? Durante os ensaios e concertos realizados, pudemos comprovar a eficácia de algumas estratégias de estudo que serão apresentadas a seguir.

1.1 – O *Trio nº 1* de Villa-Lobos e a prática em conjunto: aspectos relevantes para sua performance

Para uma interpretação consciente em uma prática musical em câmara, algumas observações, que a princípio parecem óbvias, merecem ser apontadas. Segundo GOODMAN (2006, p.183-184), para se chegar a um tempo conjunto, todos precisam saber tocar sua própria parte *A tempo* com os demais participantes do grupo, mantendo o tempo inicial.

No caso específico do *Trio nº 1* de Heitor Villa-Lobos, dadas as grandes alterações de andamentos que acontecem com frequência em todos os movimentos, realizamos no início do trabalho várias marcações de metrônomo para que cada *performer* pudesse estudar individualmente sua parte. Essas marcações foram realizadas em todos os movimentos como parâmetro do quanto acelerar ou retardar, servindo apenas de referência para o estudo individual.

Os andamentos foram pensados levando-se em consideração não só cada parte separadamente, como também o conjunto. Exemplo disso foi o ajuste do tempo em um trecho do 2º movimento a partir do c.46, seção em que o piano realiza uma escrita em 16 fusas enquanto o violino apresenta uma melodia larga e sentimental. Após experimentarmos a execução do trecho em M.44 a M.56 a semínima, optamos por tocar com a pulsação em M.48 a semínima, o que nos permitiu uma execução possível, mais fluente e satisfatória. A escolha do andamento levou em consideração tanto a possibilidade do violino realizar a melodia bem cantada e fluente, quanto maior clareza na realização da parte rápida no piano.

As interações musicais foram planejadas de acordo com o discurso musical, após análise fraseológica do Trio. Dessa maneira, pode-se determinar inicialmente a liderança de um dos instrumentos em cada parte da peça, alinhando-se uma performance.

Outra importante questão do fazer música de câmara relaciona-se ao desenvolvimento da capacidade de cada instrumentista tocar seu próprio instrumento, ouvindo-se e ouvindo os outros simultaneamente. Ter consciência e perceber o tempo de ataque e de emissão de cada um dos instrumentos faz parte do processo de obtenção de um pulso comum pelo grupo. GOODAMN (2006, p.185) aborda a cooperação entre os componentes do conjunto e, segundo a autora, os intérpretes de música de câmara atuam reciprocamente de diversas maneiras para manter o andamento comum, criando uma ilusão de sincronia. A autora também aponta que uma das maneiras de manter a sincronia do tempo é a manutenção do estado de alerta pelo intérprete, antecipando e reagindo ao movimento e ao som dos demais componentes do conjunto.

2 – *Trio nº1* em Dó menor, de Heitor Villa-Lobos

O *Trio nº1*, em Dó menor, escrito em 1911, foi o primeiro trabalho de música de câmara de grande envergadura escrito por Villa-Lobos, constando de quatro movimentos com duração de ca. de 30 minutos. Sua estreia ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 13 de novembro de 1915, no Salão do Jornal do Comércio, no primeiro concerto dedicado às obras de Villa-Lobos; um concerto significativo para o compositor, pois apresentava à sociedade carioca suas primeiras composições. Esta estreia teve como intérpretes Humberto Milano (violino), Oswaldo Allioni (violoncelo) e Lucília Villa-Lobos (piano), esposa do compositor na ocasião.

O *Trio nº1*, entretanto, foi publicado somente em 1956, na França, pela editora Max Eschig. É formado por 4 movimentos: *Allegro non troppo*, *Andante sostenuto*, *Scherzo: Vivace* e *Allegro troppo* - Rondó final, que apresentam traços românticos e temas de cunho francista (França 1979, p.27). No 2º movimento do Trio, alguns trechos remetem claramente à peça *O Cisne* (1888), de Saint-Saëns (1835-1921), e ao *Canto do Cisne Negro*, peça que o próprio

Villa-Lobos escreveu posteriormente, em 1916, como se pode ver nos excertos das Figuras 1, 2 e 3. Neste Trio percebe-se a tonalidade oscilante e o cromatismo tão característicos do alto romantismo e que remetem ainda à escrita de César Franck. As relações temáticas entre os movimentos conferem à obra um caráter cíclico, permitindo-nos dizer que Villa-Lobos estava ciente e atento às práticas musicais das correntes mais recentes da Europa naquela época.



Figura 1: Ondulações de arpejos no acompanhamento de *O Cisne* de Saint-Saëns (c.1-5)¹ sugerindo as águas em que o cisne nada.

¹A partitura utilizada na Figura 1 é uma redução da original para violoncelo e piano. O Canto do Cisne Negro foi transcrito para piano e violoncelo um ano após sua composição. É uma transcrição do *Poema Sinfônico Naufrágio de Kleônicos*, escrita em 1916, originalmente para orquestra de cordas, sopros e percussão.



Figura 2: Ondulações de arpejos no acompanhamento do *Canto do Cisne Negro* (c.2-3) de Villa-Lobos, com textura e contexto semelhante à sugestão de Saint-Saëns na Figura 1.

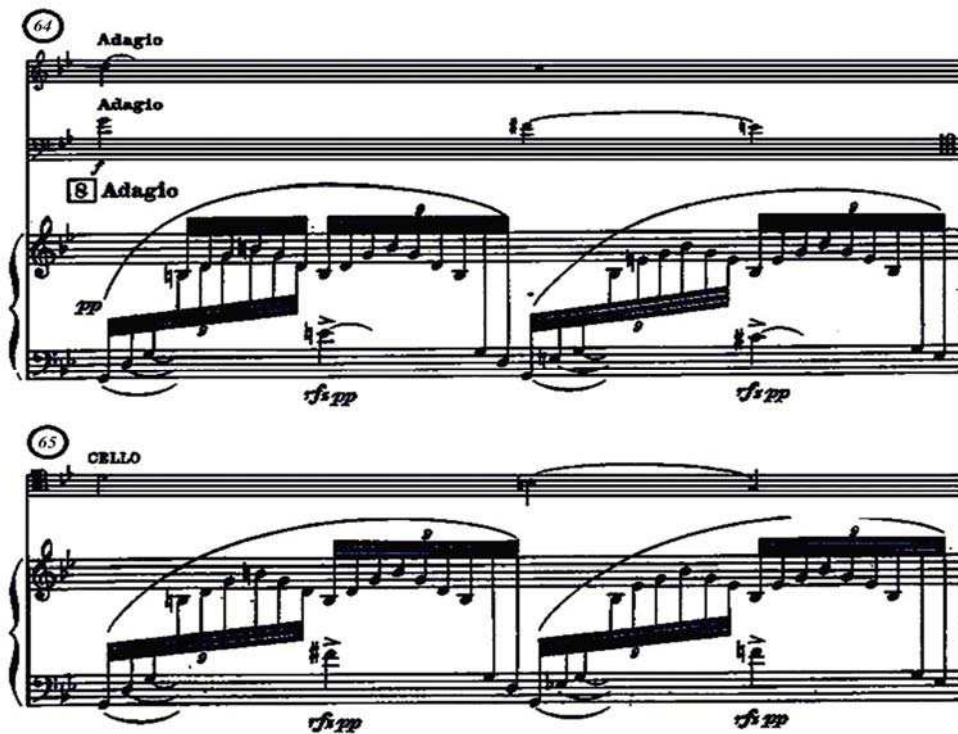


Figura 3: Ondulações de arpejos no acompanhamento do piano no 2º movimento, c.64-65 do *Trio nº 1* de H. Villa-Lobos com textura e contexto semelhante à sugestão de Saint-Saëns na Figura 1.

Durante todos os movimentos do Trio percebe-se um turbilhão sonoro, texturas densas, quando os instrumentistas tocam quase todo o tempo simultaneamente, porém com linhas melódicas independentes. Isso traz para os intérpretes a necessidade de acordarem entre si uma hierarquia de condução melódica no trabalho de grupo, o que refletirá numa busca constante por equilíbrio sonoro entre as partes. Um dos problemas da *performance* deste Trio advém da escrita densa, especialmente para o piano, com escrita quase orquestral, de difícil execução. Outro problema são as constantes mudanças de andamento ao longo da obra, o que também representa um desafio para os intérpretes.

A respeito do pianismo do *Trio nº1*, Alceo Bocchino relata que:

Após os primeiros ensaios particulares, Villa-Lobos quis ouvir o seu Trio. Célio Nogueira, Iberê e eu fomos, numa noite à sua casa. Eu estava preocupado porque existem, nesse Trio, algumas passagens pianísticas complicadas. Complicadas até se descobrir o segredo delas, o jeito de sua realização. Eu havia resolvido os problemas, mas continuava apreensivo, ao mesmo tempo me perguntando por que Villa-Lobos escrevera – principalmente certas escalas ascendentes em velocidade - daquela maneira!? Comentando com ele esse momento da obra, aliás de grande brilho e efeito, respondeu-me sorrindo: “Ora, em 1911 eu não conhecia muito bem o piano! Baseava-me, apenas, no violão”. – Mas o senhor foi fazer logo um Trio que é como um concerto de piano acompanhado de violino e violoncelo? – “E o que acha disso?”- Bom, acho que o senhor realizou o impossível, finalizei, e maravilhosamente bem! (BOCCHINO citado por PILGER,2013, p.139).

Concordamos com a citação acima. Em várias obras para piano solo de Villa-Lobos, como *Rudepoema*, *Prole do Bebê nº2*, entre outras, tem-se a percepção de que a ideia musical é tão ampla que parece não caber em um só instrumento, precisando de uma orquestra.

KIEFER (1981, p.57) afirma que houve uma intensa luta de auto afirmação de Villa-Lobos como compositor até 1922 e descreve de modo geral cinco aspectos fundamentais na técnica de construção de suas obras: liberdade formal, invenção contínua, textura polifônica com ou sem imitação nas obras de música de câmara, *ostinato*, notas ou acordes pedais. O autor conclui acerca do pensamento composicional de Villa-Lobos durante o período em que compôs Trio: “Sua propensão para a construção musical mediante invenção contínua não deixa de ser um traço romântico” (KIEFER, 1981, p.58).

Algumas das características colocadas por KIEFER (1981, p.57) que podem ser observadas nas obras de música de câmara, como a liberdade formal, invenção contínua e a textura polifônica com ou sem imitação, são facilmente percebidas neste trio em toda a sua extensão. Algumas dessas características serão ilustradas adiante, no decorrer do artigo.

2.2 – Análise para uma melhor performance

Ao iniciar a performance do Trio, o primeiro desafio que os intérpretes encontram consiste na sincronia entre os três instrumentos, que executam a mesma linha melódica numa tessitura que abrange três oitavas. Este é um recurso composicional de Villa-Lobos para evitar o uníssono e ampliar a ressonância do conjunto, o que pode ser observado também em outras obras do compositor (FRANÇA, 1973, p.23).

A linha melódica inicial, em oitavas nos três instrumentos, deve soar como *tutti* orquestral (excerto da Figura 4), demonstrando precisão rítmica e de articulação para os *performers*. Para isso, foi acordado entre os intérpretes que se faria um leve acento na nota da cabeça de cada compasso deste trecho inicial (c.1-3). Ao final desta passagem de caráter introdutório, optou-se por fazer um pequeno *cedendo* ao mesmo tempo que o *crescendo* indicado na partitura, preparando o c.6 onde, no primeiro tempo do violoncelo, temos um acorde e um *sfz* na parte do piano, momento em que Villa-Lobos define claramente a tonalidade de Dó menor como podemos observar no excerto da Figura 5.

I H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1911)

Allegro non troppo

VIOLINO *pp* *cresc. poco a poco*

VIOLONCELLO *pp* *cresc. poco a poco*

PIANO *pp* *cresc. poco a poco*

Figura 4: Trecho do *Trio n°1* de H. Villa-Lobos, 1º movimento c.1-3, no qual se sugere leves acentos sobre a nota inicial de cada compasso.

fz p

Figura 5: Momento em que Villa-Lobos define claramente a tonalidade de Dó menor no início do 1º movimento do *Trio n°1*, c.6-7.

Depois deste acorde, o pianista precisa ter o cuidado de não acelerar na execução dos arpejos ascendentes que se seguem, para que o tempo fique estabilizado, facilitando, a integração do grupo. Villa-Lobos apresenta no violino e violoncelo uma melodia fortemente lírica, que domina todo este 1º movimento.

A partir do compasso 19, há na parte do piano uma seqüência de semicolcheias escrita para as duas mãos, enquanto o violino e o violoncelo dialogam em uma melodia expressiva. Cabe ao pianista manter o tempo, dando atenção à igualdade de toque, fazendo com que estas semicolcheias soem exatamente juntas, o que constitui uma dificuldade técnica peculiar a esse tipo de gesto musical da escrita pianística, principalmente pelo fato dessa passagem ser em andamento rápido. Outro aspecto relevante é a pedalização deste trecho. A troca do pedal deve ser realizada com muita clareza para que os outros intérpretes percebam cada início do grupo de quatro semicolcheias.

A partir do compasso 35 o discurso musical traz um diálogo entre violino e violoncelo através de um tema central, expressivo e *legato*, em desenho descendente. Nesse momento a parte do piano apresenta uma escrita em arpejos com função de suporte harmônico, onde as modulações devem ser conduzidas e as matizes sonoras devem ser tratadas como pontos imprescindíveis para a interpretação, como pode-se constatar na Figura 6.

The image shows a musical score for measures 35-37 of the first movement of Heitor Villa-Lobos's Trio No. 1. It consists of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Viola, and the bottom for Piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The Piano part starts at measure 35 and is marked 'pp' and '3 a Tempo'. The Violin and Viola parts are marked 'a Tempo'. The score shows a descending melodic line in the Violin and Viola parts, and arpeggiated accompaniment in the Piano part.

Figura 6: Diálogo entre violino e violoncelo em tema central, expressivo, no 1º movimento do *Trio nº1* de H. Villa-Lobos, c.35-37.

Alguns desses coloridos harmônicos requererem um pouco mais de tempo de preparação, como a chegada ao c.47. Nesta passagem, além do colorido da mudança harmônica, é importante preparar a entrada da linha melódica expressiva do violoncelo no primeiro tempo do c.47.

O movimento alternado das mãos, talvez um dos procedimentos técnico-pianísticos mais usados por Villa-Lobos, que aparece em várias obras para piano solo como no *Polichinelo* da *Prole do Bebê nº 1* (1918), em peças da *Prole do Bebê nº 2* (1921), bem como na *Dança do Índio Branco* (1936), é utilizado no primeiro movimento desse Trio nos c. 82- 83.

Com o estudo da obra, chegamos à conclusão de que o uso da terça de picardia empregada por Villa-Lobos no final do 1º, 2º e 4º movimentos do Trio teria, além do fator surpresa, o objetivo de alcançar uma sonoridade grandiosa, obtendo assim uma maior ressonância e brilho, resultando num *grand finale*. Pode-se validar esta afirmação com a observação de que todos os últimos acordes dos movimentos apresentam a indicação da dinâmica em *ffff*, exceto o 2º movimento, que é o movimento mais expressivo, onde temos a dinâmica em *f*. Chamamos a atenção para que a sonoridade em *ffff* seja mantida pelos três instrumentos, como indicada pelo compositor, valorizando o efeito surpresa e a ressonância ampliada da terça de picardia, mantendo o “fôlego” até o final.

Passando ao 2º movimento, notamos que em poucos momentos ele se apresenta como um trio, pois a princípio temos uma introdução realizada apenas pelo piano e, em seguida, o compositor trabalha, como melodia acompanhada, em seções alternadas entre duo de violino e piano e de violoncelo e piano. Atenção especial deve ser dada às matizes sonoras, pois neste trecho o piano funciona como suporte harmônico, dando colorido às melodias. O pianista deve estar atento às mudanças de timbre, de dinâmica e agógica durante os momentos em que os instrumentos revezam os solos. Villa-Lobos coloca os três instrumentos juntos somente no ponto culminante da peça como pode ser constatado no excerto da Figura 7 e, no final do movimento, valorizando a amplitude sonora do conjunto.

The image shows a musical score for the Trio nº 1 by Heitor Villa-Lobos, specifically measures 46 and 47. The score is in 3/4 time and marked 'Adagio'. It features three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The piano part is characterized by arpeggiated chords. The measures are numbered 46 and 47 on the left, and 19 in the top right corner.

Figura 7: Ponto culminante do II movimento do *Trio nº 1* de H. Villa-Lobos, c. 46-47, momento em que os três instrumentos tocam ao mesmo tempo.

No ponto culminante deste movimento, momento em que estão presentes os três instrumentos, a escrita do piano apresenta-se em arpejos ascendentes e descendentes, o que nos remete ao estudo de arpejos de Chopin op.25 nº12 (Figura7). Após esse ponto culminante, a escrita vai se dissipando e logo se inicia uma seção em andamento lento, adágio, onde se pode ouvir uma melodia (c.64-79) realizada pelo violoncelo, que nos lembra o *Canto do Cisne Negro* (1916), peça de Villa-Lobos para violoncelo e piano (ver Figura 3). A escrita pianística desta passagem nos remete aos compositores franceses da época, Fauré, Franck e Saint-Saëns. Finalizando este movimento temos uma codeta em que retornam os três instrumentos tocando juntos. O trecho apresentado na Figura 7 demandou dos intérpretes uma busca de equilíbrio sonoro entre os três instrumentos e a procura de um trabalho timbrístico mais apurado. Nesta seção, cuja função da parte do piano é dar suporte harmônico, a dificuldade está em que o pianista consiga tocar todos estes arpejos de maneira fluente e em *pp*. Para obter equilíbrio camerístico sugerimos que o pianista toque com uma intensidade particularmente reduzida do c.46-50, podendo mesmo o pedal de *una corda* ser utilizado, o que possibilita ao violoncelo e ao violino conduzirem plenamente e com clareza as suas melodias.

No 3º movimento, temos um *Scherzo-vivace*, movimento com caráter de *scherzo* e não propriamente em forma *scherzo*. Schönberg (1991, p.184) define o *scherzo* como uma peça nitidamente instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos. Algumas das características que encontramos neste movimento são: vivacidade, brilho, entusiasmo e energia. Como na maioria dos *scherzos* de Beethoven, este se inicia em tonalidade maior. No 3º movimento vale ressaltar que o seu primeiro compasso (ver Figura 8) demandou uma atenção especial por parte dos intérpretes, pois apresenta uma sequência de entradas realizada em cada tempo do compasso, iniciando-se com o violoncelo em *pizzicato*, a seguir, o piano em *staccato* e no terceiro tempo, o violino, também em *pizzicato*. Ao tocar a parte inicial deste movimento o pianista deve imaginar o som do piano como o *pizzicato* dos outros instrumentos, realizando os *staccati* curtos, como se estivesse pinçando as cordas do piano. Este fator confere equilíbrio de sonoridade à passagem.



Figura 8: Trecho inicial em *pizzicato* e *staccato* no 3º movimento do *Trio n.º 1* de Heitor Villa-Lobos, c.1-6.

Neste *scherzo*, a complexidade de interpretação de se tocar em conjunto, consiste nas constantes mudanças de andamento, que saem de seções mais lentas e cantábiles para trechos mais rítmicos e vice-versa. Cada grande seção deste movimento é subdividida em pequenas partes, sendo cada uma delas em um andamento diferente. Para uma interpretação mais viva, mais fluente, optamos por pensar o compasso ternário como um único tempo (pulso na mínima pontuada), cuidando para não acentuar o terceiro tempo, porém valorizando as acentuações rítmicas indicadas pelo compositor. Em várias passagens desse *scherzo*, há

mudanças súbitas de dinâmica, o que, valorizadas resultam num efeito especial, um elemento surpresa.

O 4º movimento tem a forma de um rondó, mas não um rondó clássico, pois Villa-Lobos se utiliza de assimetrias e tonalidade ampliada. Pode-se observar no excerto da Figura 9, que inicia o rondó em estilo imitativo, demonstrando seu interesse por Bach, que admirava desde criança quando ouvia sua tia Zizinha tocando os *Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado* de Bach. Neste movimento, o estilo imitativo requer que os intérpretes busquem um som curto, articulado e preciso, como se estivessem interpretando uma fuga de Bach. O piano é tratado com muito virtuosismo, apresentando escalas ascendentes muito rápidas, arpejos por toda a extensão do teclado e trechos solistas. Esta escrita requer do pianista alto grau de virtuosismo, devendo superar as dificuldades técnicas do seu instrumento de modo a garantir entrosamento musical, sonoro e interpretativo.



Figura 9: Estilo imitativo no início do 4º movimento do *Trio nº1* de H. Villa-Lobos, c.1-3

A respeito das obras de Villa-Lobos, o pianista Arnaldo Estrella descreve o ambiente sonoro desejado pelo compositor na interpretação de suas obras:

Para interpretar Villa-Lobos é necessário um fôlego poderoso, uma disposição de tocar com as entranhas, sonoridade densa, profunda, tecla calcada a fundo, dinâmica violenta, os acentos selvagens nas páginas dramáticas e o legatto e o cantábile intenso nas páginas líricas. (ESTRELLA, 1970, p.18)

3 – Conclusão

Um dos maiores desafios deste *Trio nº1*, em Dó menor, é saber graduar a intensidade da dinâmica em um discurso que apresenta vários pontos culminantes e força orquestral empregada no piano. O tratamento solístico que Villa-Lobos empregou nos três instrumentos traz desafios individuais e também para a performance do conjunto.

A exploração dos contrastes de sonoridade, o equilíbrio entre os instrumentos, as mudanças de andamento, o emprego de matizes sonoras sutis nas seções de caráter mais expressivo e a sincronia entre os três instrumentos são alguns dos fatores determinantes para uma boa performance.

Referências

1. ESTRELLA, A. (1970). **Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Ed. Museu Villa-Lobos.
2. FRANÇA, E. N. (1979). **A Evolução de Villa-Lobos na música de câmara**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
3. FRANÇA, E. N. (1973). **Villa-Lobos: síntese, crítica e biografia**. 2ª ed. português e espanhol. Programação de Ação cultural do MEC.
4. GOODMAN, E. (2006). “La interpretación en grupo”. **La interpretación musical**. (Editor John Rink). Madrid: Alianza Música, p.183-198.
5. KIEFER, B. (1981). **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento.
6. PILGER, H. V. (2013). **Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo**. Curitiba, PR: Editora CRV.
7. SALLES, P. T. (2011). **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: Editora da Unicamp.
8. SCHÖENBERG, A. (1991). **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp.
9. SMALLMAN, B. (1990). **The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire**. Oxford: Clarendon Press.

10. VOLPE, M. A. (1994). “Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística”. **Revista Música**. v.5, n.2, p.133-151. São Paulo.

Referências de partituras

1. VILLA-LOBOS, Heitor. (1956). **1^{er} Trio**. Paris: Editora Max Eschig, 63p.
2. VILLA-LOBOS, Heitor. (1917) **Canto do Cisne Negro**. Rio de Janeiro: Editora Casa Arthur Napoleão, p.9-19
3. SAINT-SAENS, C. (1922). **O Cisne**. In SALLES, P.T.(2011), p.21

Notas sobre os autores

Miriam Bastos Rocha é professora da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais. Doutoranda no programa de Pós-graduação em Música, área de Performance Musical, na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo como orientadora a Prof^a Margarida M. Borghoff. Bacharelou-se em Piano na mesma instituição e obteve Mestrado em Música Brasileira na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Margarida M. Borghoff é Professora Associada III. Leciona Piano e Música de Câmara na Escola de Música da UFMG, atuando nos cursos de Graduação e Pós-graduação. Fez pós-graduação na Alemanha em Música de Câmara e Liedgestaltung. Coordena o grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira sediado na EMUFG. Atualmente exerce a função de Diretora do Conservatório UFMG, sendo responsável por sua programação cultural.

**O estudo da quarta corda no violino na *Variação Barucabà n°27*
de Niccolò Paganini**

The Study of the fourth string on the violin in Barucabà Variation n. 27
by Niccolò Paganini

Álison Carvalho Berbert¹
Edson Queiroz de Andrade²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
alissoncberbert@gmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
eqandra@musica.ufmg.br

Resumo:

A presente pesquisa trata das dificuldades de execução da técnica de quarta corda no violino, com ênfase na mão esquerda, e de como superá-las através do estudo da *Variação n° 27*, uma das *Variações Barucabà, op. 14*, de Niccolò Paganini. Este artigo descreverá os problemas envolvidos na prática desta técnica (FLESCH, 1934; FISCHER, 1997; BOSÍCIO e LAVIGNE, década de 1990), tanto de ordem cinesiológica quanto das ferramentas aplicadas na pesquisa de características do instrumento (RIBEIRO, 2003). Propomos procedimentos que permitam ao instrumentista dar foco às dificuldades mecânicas envolvidas de forma mais objetiva e concisa nos apenas 16 compassos que constituem a peça.

Palavras-chave: idiomatismo violinístico; técnica de quarta corda do violino; variações Barucabà de Niccolò Paganini; pedagogia do violino.

Abstract:

This research considers the difficulties in executing the technique of the violin's fourth string, with emphasis on the left hand, and how to overcome them through the study of the *Variation n.27* from the *60 Barucabà Variations, op. 14*, by Niccolò Paganini. This paper will describe the issues involved in the practice of this technique (FLESCH, 1934; FISCHER, 1997;

BOSÍSIO e LAVIGNE, the 1990s), both of kinesiological order and the study tools by RIBEIRO (2003). Thus, we propose procedures that allow the player to focus on the mechanical difficulties more objectively and concisely on the 16 bars that comprise the work. **Keywords:** violin's idiomatic writing; violin 4th-string technique; Barucabà variations by Niccolò Paganini; violin pedagogy.

1 – Introdução

Niccolò Paganini, conhecido pelas diversas lendas que o cercam, foi, de fato, um dos responsáveis pela expansão do virtuosismo do violino, inclusive por meio da técnica de quarta corda. O genovês, inclusive, compôs uma peça inteira na forma *tema e variações* tocada apenas na corda Sol: a *Fantasia Moises* (1818-1819), baseada em um tema de Rossini. Em sua obra *60 Variações Barucabà, op. 14*, é possível observar a importância dada por Paganini a este elemento da técnica violinística, onde estão escritas quatro variações utilizando exclusivamente a corda Sol – de números 19, 27, 40 e 52 – que compõe as fontes primárias desta pesquisa. Assim, despontando-se como aspecto virtuosístico, a técnica de quarta corda envolve dificuldades específicas, tanto para o membro superior esquerdo, quanto para o direito.

Apesar de ser elemento recorrente no repertório do instrumento, há pouco material discutindo isoladamente a técnica aqui investigada. Partituras de estudos pedagogicamente planejados visando o aperfeiçoamento da quarta corda são pouco frequentes e a obra paganiniana que aborda esta faceta técnica é pouco utilizada e pesquisada. Entre as fontes que mais se aproximam do estudo de corda Sol estão os métodos sistemáticos de escalas, como os de FLESCHE (1970) e GALAMIAN (1966), onde são propostos sistemas de escalas em uma e duas oitavas executados sobre uma mesma corda. No entanto, as combinações de notas, ritmos, dinâmicas e timbres trabalhados são musicalmente mais limitados do que em uma peça que contém contornos melódicos, caráter, articulações, entre outros aspectos musicais mais interessantes ou não contemplados pelas escalas dos estudos e métodos.

Por meio do presente artigo, objetiva-se estudar um procedimento direcionado para o estudo da técnica de quarta corda no violino nas *Variações Barucabà* de Paganini, abordando questões pedagógicas de sua obra.

2 – Dificuldades na execução da técnica de quarta corda

Ao se tocar a corda Sol no violino, há a necessidade de se aproximar o cotovelo esquerdo para frente, em direção ao centro do corpo, o que BOSÍSIO e LAVIGNE (década de 1990, p.3) descrevem como um movimento de adução do braço esquerdo, fazendo com que a mão esquerda fique mais alta em relação ao espelho e consiga atingir mais facilmente a quarta corda. Porém, ao mudar de posições mais baixas para posições mais altas, em qualquer corda, o violinista também deve fazer o mesmo movimento, ou seja, quando se toca a corda Sol em altas posições a adução do braço esquerdo é ainda maior e a mão, mais alta, chegando a reduzir o *tríplice contato* (três pontos da mão esquerda que permanecem em contato com o braço do violino enquanto o instrumento é tocado) para apenas dois pontos – o *tríplice contato* da mão esquerda dá-se pelo polegar, metacarpo e dedos. Em altas posições na corda Sol, esse contato é reduzido apenas ao polegar e aos dedos, pois o violinista deve se “acomodar à curvatura do corpo do instrumento” (VISENTIN *et al*, 2015, p.7).

Por causa dos movimentos inerentes à técnica de corda Sol, o incômodo gerado pela posição do cotovelo e a dificuldade de afinação relacionada à menor quantidade de pontos de referência da mão esquerda apresentam-se como obstáculos a serem transpostos.

Outro fator a ser considerado é a produção sonora. Naturalmente, a quarta corda necessita de maior atenção por se tratar da corda mais espessa e de maior tensão no violino. Como a escrita e execução de passagens em apenas uma corda exige digitações que abrangem uma maior extensão do espelho, a tensão da corda é aumentada pela diminuição de seu

comprimento. Por isso, a área dos pontos de contato¹ do arco fica mais restrita e próxima ao cavalete, o que obriga o instrumentista a utilizar mais pressão do braço direito no arco e ter mais controle de sua velocidade, para que um som de qualidade seja produzido.

Dentre as dificuldades apresentadas, esta pesquisa aborda a transposição dos obstáculos inerentes à técnica de quarta corda, focando nos problemas do membro superior esquerdo e, para tal, analisa idiomáticamente as variações selecionadas do *opus 14* de Paganini, através das ferramentas aplicadas na pesquisa de RIBEIRO (2003) e utiliza-se das estratégias de estudo apresentadas por FISCHER (1997) e BOSÍSIO e LAVIGNE (década de 1990) aplicadas à obra musical em questão.

3 – Variações sobre quarta corda das 60 *Variações Barucabà* e uma análise idiomática

Segundo RANDEL (1986, p.403), o termo idiomático pode ser definido como característica de:

“uma obra musical, que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual foi composta. Essas capacidades podem incluir timbres, registros, formas de articulação assim como combinações de alturas que são mais prontamente executadas em um instrumento do que outro [...]”.

Assim, com auxílio das ferramenta de análise aplicadas na pesquisa de RIBEIRO (2003), busca-se apresentar aspectos idiomáticos presentes na composição paganiniana, destacando aspectos pedagógicos e técnicos presentes nas *Variações Barucabà*.

Niccolò Paganini, em sua obra pedagógica em forma de *Tema e Variações* sobre uma canção popular de sua cidade natal, compõe quatro pequenos estudos sobre a corda Sol do violino

¹Flesch (1934, p.8) define cinco pontos de contato entre o cavalete e o espelho do instrumento em primeira posição e Fischer (1997, p.41) nos mostra que quanto mais alta a posição tocada pela mão esquerda, mais comprimidos são os pontos de contato em direção ao cavalete.

e, no decorrer desta composição, os distribui entre as 60 variações, gradualmente aumentando a complexidade desta técnica.

Por meio da análise idiomática do material selecionado, vê-se que há mais elementos da técnica de mão esquerda do que de arco, o que pode ser interpretado como uma forma de se isolar os problemas referentes ao membro superior esquerdo. Além disso, há a predominância do *Legato* como técnica de arco em todas as quatro variações, que, como poderá ser observado posteriormente neste artigo, constitui-se como importante ferramenta no estudo da afinação.

Ao se observar a tessitura em cada variação, pode-se notar que estes pequenos estudos ficam cada vez mais agudos, demonstrando um grau crescente e progressivo de dificuldade de uma forma progressiva, acrescentando uma nota mais alta por variação. Tendo isso em mente, pode-se estudar a *Variação n° 52* antes da *Variação n° 40*.

Nº do Estudo	Nível	Tonalidade	Compasso	Nota mais aguda	Aspectos Gerais	Outras técnicas ou efeitos especiais	Técnicas de arco	Técnicas de mão esquerda
19	Avançado	B Maior	3/4	D# 5	Escalas	–	Legato e Martelé	Extensão de 1º e 4º dedos, Mudança de posição extrema e Posições extremas
27	Avançado	A Maior	3/4	E 5	Escalas e arpejos	–	Legato e Spiccato	Extensão de 4º dedo, Mudança de posição extrema e Posições extremas
40	Avançado	C Maior	3/4	G 6	Escalas e arpejos	Harmônicos e Portamentos	Legato, Detaché simples e Arcada pontuada	Extensão de 1º e 4º dedos, Mudança de posição extrema, Posições extremas e Trinados
52	Avançado	G Maior	9/8	G 5	Escalas e arpejos	Harmônicos e Portamentos	Legato e Detaché simples	Extensão de 4º dedo, Mudança de posição extrema e Posições extremas

Figura 1: Tabela de análise idiomática das variações de quarta corda do violino, pertencentes às *60 Variações Barucabà* (elaborado pelo primeiro co-autor).

4 – Estratégias para o estudo da técnica de quarta corda

Para demonstrar as estratégias de estudo da técnica de quarta corda, será utilizada a *Variação Barucabà n° 27* (Figura 1) como exemplo para melhor transmissão das informações do presente artigo.

The image displays the musical score for Variation No. 27 by Niccolò Paganini, specifically the section marked 'IV.' in a blue box at the top. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a forte dynamic marking 'f' and contains several measures of sixteenth-note runs with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a blue box highlighting a specific sequence. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingering. The third staff concludes the passage with a final forte 'f' marking and a blue box highlighting the ending notes. The blue boxes are used to highlight specific technical passages related to the fourth string technique.

Figura 2: *Variação n° 27.* Os retângulos azuis destacam a notação da técnica de quarta corda no exemplo acima.

Por não ser presente com grande frequência no repertório do instrumento, o referido incômodo ao se tocar a corda Sol em altas posições no violino é, também, originado pela falta de prática. Neste ponto, o estudo do sistema de escalas sobre uma corda, como os de FLESCHE (1985) e GALAMIAN (1966), é ferramenta válida para o melhor conhecimento dos movimentos e familiarização com as posições do membro superior esquerdo ao se tocar a quarta corda do instrumento, inclusive através da aplicação das ferramentas expostas a seguir.

No estudo da afinação, pode-se utilizar estratégias como o processo de *repetir e ligar cada nota* (Figura 2), proposto por BOSÍCIO e LAVIGNE (década de 1990, p.49) – esta forma de estudo isola a afinação dos demais elementos musicais, como ritmo, dinâmica e articulação. Este processo consiste em se tocar a primeira nota e repeti-la, ligando-a com a próxima e

assim sucessivamente, criando um ritmo e arcada constantes. O objetivo dessa estratégia de estudo é focar nas relações intervalares sem haver outros fatores envolvidos no processo.

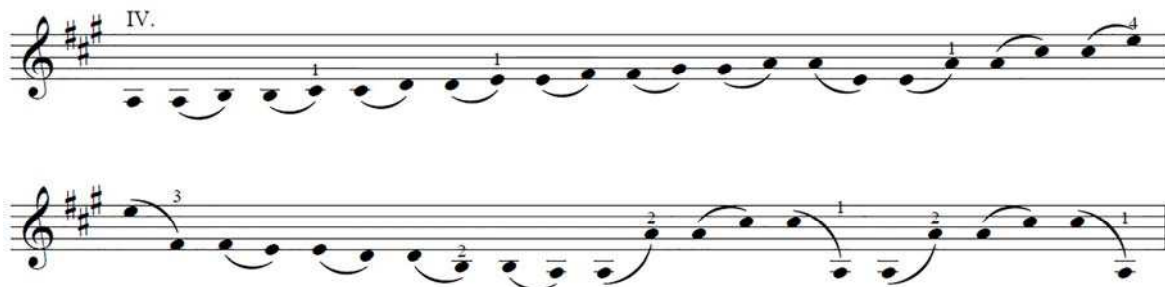


Figura 3: *Repetir e ligar cada nota* exemplificado através dos c.1-4 da *Variação n° 27* (exercício para violino elaborado pelo primeiro co-autor).

Outra estratégia é o chamado *dedo guia* (DOUNIS, 1921, p.12) ou *notas-guia* (FISCHER, 1997, p.188). FISCHER (1997) afirma que “notas-guia são uma maneira segura de encontrar a correta posição da mão ou a nota, seja depois de uma pausa ou como parte da técnica de mudança de posição”. O processo do *dedo guia* pode ser definido da seguinte maneira: “o dedo tocado antes da mudança de posição [...] permanece em contato com a corda [...] criando uma súbita mas audível referência sonora durante a mudança, o que ajuda na triangulação das distâncias e da posição da mão” (VISENTIN *et al*, 2015, p.4). Abaixo, exemplificamos este processo (Figura 3).

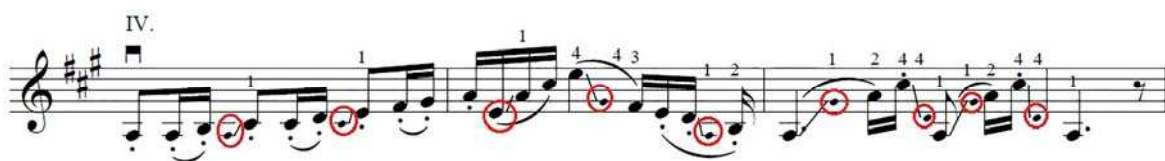


Figura 4: *Dedo/nota-guia* destacado pelos círculos vermelhos nos c.1-4 da *Variação n° 27*.

É importante destacar que no processo de mudança de posições baixas para altas no violino o polegar esquerdo deve se mover para debaixo do braço do instrumento no movimento de subida de posição e o dedo que conduz a mudança deve pressionar minimamente a corda, especialmente em passagens rápidas (GALAMIAN, 1966, p.24 e 25).

Como foi descrito anteriormente, ambos processos visam o aperfeiçoamento da afinação através do estudo das distâncias, sejam elas dos dedos (*repetir e ligar cada nota*), ou do movimento do membro superior esquerdo (*dedo guia*). Assim, propõe-se uma terceira estratégia no aprimoramento da afinação de passagens sobre a quarta corda, através da combinação das ferramentas aqui apresentadas como uma forma de sintetização do estudo (Figura 4).

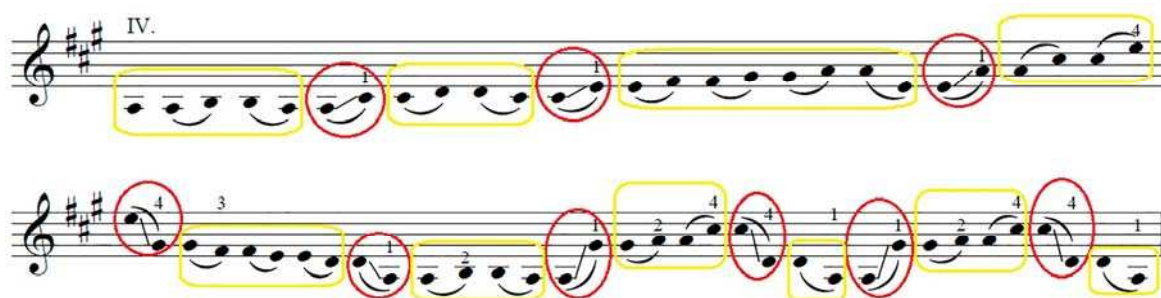


Figura 5: Processo *repetir e ligar cada nota* (retângulos amarelos) combinado com o *dedo/nota-guia* (círculos vermelhos) nos c.1-4 da *Variação n^o 27* (exercício para violino elaborado pelo primeiro co-autor).

5 – Conclusão

Sendo um instrumento não-temperado, o violino tem a afinação como um dos grandes obstáculos a serem constantemente superados e observados, ainda mais quando se toca em apenas uma corda, exigindo um maior número de mudanças de posição. Portanto, neste artigo, buscou-se evidenciar técnicas de estudo recorrentes no ensino e prática do instrumento que exercitam os problemas inerentes à técnica de corda Sol e, além disso, propôs a união dos processos *repetir e ligar cada nota* e *dedo/nota-guia* para um mais eficiente treino de afinação.

Salienta-se, ainda, que a união dessas duas ferramentas, *repetir e ligar cada nota e dedo/nota-guia*, é útil para o aprimoramento da afinação, podendo ser estratégia aplicada no estudo dos violinistas.

Por fim, através da observação do material paganiniano empregado neste artigo, foi possível evidenciar uma pequena fração da obra pedagógica do violinista italiano. Com isso, além das ferramentas de estudo mostradas aqui, esta pesquisa pôde divulgar uma composição pouco estudada, mas que possui diversas aplicações no ensino e estudo do violino.

Referências

1. BOSÍLIO, P. G.; LAVIGNE, M. A. (década de 1990). **Técnicas básicas do membro superior esquerdo para violino e viola**. Rio de Janeiro. 56p. (material não publicado).
2. DOUNIS, D. C. (1921). **The artist's technique of violin playing, op. 12**. New York: Carl Fischer.
3. FLESCHE, C. (1934). **Problems of tone production in violin playing**. New York: Carl Fischer.
4. FISCHER, S. (1997). **Basics: 300 exercises and practice routines for the violin**. Londres: Peter Edition Limited.
5. GALAMIAN, I.; NEUMANN, F. (1966). **Contemporary violin technique: volume one**. Boston: Galaxy Music Corporation.
6. RANDEL, D. M. (1986). **The Harvard dictionary of music**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
7. RIBEIRO, S. S. (2003). **Análise e classificação de estudos selecionados para violoncelo**. 119 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
8. VISENTIN, P. *et al.* (2015). **Unraveling mysteries of personal performance style; biomechanics of left-hand position changes (shifting) in violin performance**. Disponível em: <<https://peerj.com/articles/1299.pdf>>. Acesso em: 25 de novembro de 2015.

Referências de partituras

1. PAGANINI, Nicolo (1955). **Etüde in 60 Variationen über das Lied “Barucaba” op. 14**. Hamburg: Sikorski. 1 partitura. Violino.

2. FLESCHE, C. (1985). **Scale system: scale exercises in all major and minor keys for daily study**. New York: Carl Fischer. 1 partitura. Violino.

Notas sobre os autores

Álison Carvalho Berbert é Mestrando em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sob a orientação do Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade. Álison Berbert é Técnico Administrativo em Educação/Violinista da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Bacharel em Violino pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), na classe do Prof. Paulo Egídio Lückman. Já fez aulas e *masterclasses* com Marco Damm, Pedro Della Rolle, Cecília Guida, Evgueni Ratchev, Paulo Bosísio e Cláudio Cruz. Atuou como solista interpretando o Concerto para Violino em Sol menor de Max Bruch frente a Orquestra Filarmônica UniCesumar e o Concerto Para Dois Violinos de J. S. Bach ao lado de Paulo Egídio Lückman, com a Orquestra de Cordas da UEM. Foi finalista do 15º Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosísio, em 2013.

Edson Queiroz de Andrade foi aluno de violino de Mário Vieira, José Mattos, Maria Durek e Paulo Bosísio. É Mestre em Artes e Doutor em Música na área de Pedagogia e Performance do Violino, pela Universidade de Iowa (EUA), sob a orientação de Leopold La Fosse. É professor de violino da Universidade Federal de Minas Gerais e participa regularmente como professor e instrumentista em cursos e festivais de música pelo Brasil. Atua também como solista e spalla convidado de orquestras como a Orquestra do Festival Bach, em Iowa City (EUA), a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Orquestra de Câmara Teatro São Pedro (Porto Alegre), a Orquestra do Festival Internacional de Cochabamba (Bolívia), e a Orquestra de Câmara Sesiminas. Integra, ainda, o duo violino/piano com sua esposa, a pianista Valéria Gazire.

ISBN: 978-85-60488.11.7

Princípios posturais do arco de violino nas Escolas Nacionais de Violino entre os séculos XVIII e XX

*Postural principles of the violin bow in the National Violin Schools
from the 18th to the 20th centuries*

Bruna Caroline de Souza¹
Edson Queiroz de Andrade²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
bruna_violin@hotmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
eqandra@musica.ufmg.br

Resumo:

Este estudo busca apresentar de forma concisa os princípios posturais do membro superior direito com relação ao arco do violino descritos pelos diversos autores de tratados do instrumento publicados entre os séculos XVIII e XX. Examina, ainda, tais diretrizes de forma que seja possível relacioná-las à classificação tradicional das Escolas Nacionais do Violino, mais especificamente, Italiana, Francesa, Alemã e Russa. Com a finalidade de demonstrar a pluralidade de opções disponíveis para o intérprete e sua evolução no decorrer da história do instrumento, essa investigação utilizou obras referenciais de GEMINIANI (1751), GALEAZZI (1796), CAMPAGNOLI (1797), BAILLOT, KREUTZER e RODE (1803), DE BÉRIOT (1858), MOZART (1756), DAVID (1867), MOSER e JOACHIM (1905), SPOHR (1843), AUER (1921) e FLESCHE (1939). Por fim, serão discutidas as transformações ocorridas durante esse período, com exposição das origens de princípios que são ensinados ainda hoje pelos mais diversos pedagogos e intérpretes do instrumento.

Palavras-chave: escolas e tratados de violino; postura do membro superior direito; pegada de arco.

Abstract:

The purpose of this study is to present the postural principles of the right arm as described by authors of violin treatises published between the 18th and 20th centuries. It examines those guidelines so one can relate them to the traditional classification of National Violin Schools, more specifically, Italian, French, German and Russian. In order to demonstrate the plurality of options available to the interpreter and its evolution throughout the history of the instrument, this investigation used referential sources by GEMINIANI (1751), GALEAZZI (1796), CAMPAGNOLI (1797), BAILLOT, KREUTZER and RODE (1803), DE BÉRIOT (1858), MOZART (1756), DAVID (1867), JOACHIM and MOSER (1905), SPOHR (1843), AUER (1921) and FLESCHE (1939). Finally, the changes which occurred during this period will be discussed, exposing the origins of principles that are still taught today by numerous educators and performers.

Keywords: violin schools and treatises; posture of the right arm; violin bow hold.

1 – Introdução

Os tratados instrumentais constituem uma das mais importantes ferramentas de registro e divulgação do pensamento técnico, musical e pedagógico de um determinado artista para a sociedade. É a partir deles que serão definidos princípios posturais, técnicos, estilísticos, estéticos e musicais que, juntos, formam a filosofia de uma determinada *Escola*. Essa expressão, segundo MILSOM (2013), pode significar desde uma associação direta à uma determinada instituição – como o Conservatório de Paris, por exemplo – até um conjunto de relações genealógicas entre professores e alunos.

De acordo com RODRIGUES (2009, p.3), uma escola de violino pode ser definida a partir da associação de dois elementos básicos: a) a técnica – ou método – utilizada para se tocar o instrumento e b) a filosofia, em termos musicais, sobre a qual aquela escola está baseada. Enquanto a principal forma de difusão utilizada para a propagação desses ensinamentos era – e ainda é – a transmissão oral¹, a partir de meados do século XVIII surgem publicações

¹ Basta perceber que o ensino de um instrumento musical ainda hoje reflete a tradição oral, sobretudo, em sua relação mestre-aprendiz.

voltadas para violinistas profissionais. Devido à conveniência de seleção e confronto de conteúdo, além do amplo alcance que tais registros escritos possuem em meio à classe de violinistas, os tratados serão as principais fontes utilizadas para esta investigação.

De acordo com BOSÍSIO (1996, p.24),

Qualquer obra teórica ou prática que envolva explicação sobre a didática do instrumento [...] inicia-se pormenorizando os princípios de posição do violino e arco em relação ao executante, para que maior rendimento seja atingido, com o mínimo de esforço físico [possível]. Princípios anatômicos básicos são observados, empírica ou cientificamente. Ajustes e aprimoramentos necessários, depois de devidamente testados são introduzidos, e assim se estabelece a evolução contínua da forma de empunhar e sustentar violino e arco, conduzir braço e antebraço e articular os dedos.

No presente artigo será tratado um dos aspectos posturais básicos relacionados ao violino: a configuração do membro superior direito, responsável pela condução de arco. A partir da leitura e análise de excertos que abordam essa questão, apresentam-se as diretrizes relacionadas à pegada de arco, disposição da mão direita, altura do braço e posicionamento do cotovelo, de acordo com o descrito pelos tratados do instrumento que fundamentaram as quatro principais escolas de violino: Italiana, Francesa, Alemã e Russa. Serão observadas semelhanças e diferenças sobre esse aspecto entre as escolas e seus representantes, de modo a delinear as transformações ocorridas no decorrer da história até os dias atuais.

Dessa forma, com esse trabalho pretende-se contribuir para a difusão, em língua portuguesa, do conhecimento acerca da história do violino e de sua tão importante tradição, presente na prática das Escolas de Violino dos séculos XVIII ao XX. Acreditamos que esse tipo de conhecimento permite ao violinista ampliar suas perspectivas técnicas e musicais, sobre o qual também é chamado a experimentar e se beneficiar de qualidades de Escolas de pensamentos diferentes.

2 – Escola Italiana

Propondo apresentar “todas as regras necessárias para se atingir a perfeição [no violino]”, GEMINIANI (1751, p.2) orienta que o arco deve ser segurado a uma pequena distância do talão, entre o polegar e os dedos da mão direita, de forma a manter a crina inclinada, isto é, com a baqueta do arco em direção ao espelho do instrumento. Afirma ainda que todos os movimentos de condução do arco, que por sua vez procedem principalmente das articulações do pulso e cotovelo, devem ser executados de forma espontânea e natural. Sempre paralelo ao cavalete, o arco deve ser pressionado com auxílio do indicador, e “não com todo o peso da mão”.

GALEAZZI, em seu tratado *Elementi Teorico-Pratici Di Musica* (1796), complementa as orientações de Geminiani sobre o manejo do arco ao afirmar que o braço do instrumentista não deve ser sustentado nem muito alto, nem muito baixo, mas em uma posição natural, a fim de facilitar o alcance de todas as quatro cordas do instrumento. Lembra que o polegar deve ser localizado imediatamente sob o dedo médio e que, para se extrair um bom som do violino, o arco deve ser conduzido perpendicularmente sobre as cordas.

Por fim, no tratado de CAMPAGNOLI (1797), o dedo mínimo assume a responsabilidade de manter o arco em equilíbrio e permanece sempre com sua ponta sobre a baqueta. Os dedos não devem ser demasiado aproximados ou afastados, mas mantidos a uma pequena distância (ver Figura 1), além de ter o seu apoio sobre a baqueta em suas respectivas primeiras articulações (aquela mais próxima à ponta dos dedos). Para Campagnoli, o cotovelo direito deve manter-se sempre próximo ao corpo e o dedo indicador é o único responsável pela transmissão de peso sobre o arco.

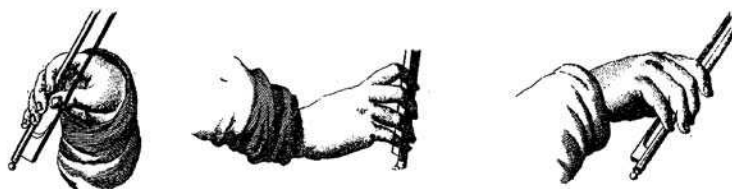


Figura 1: Ilustrações presentes no *Metodo dela Meccanica Progressiva per suonareil Violino*, de CAMPAGNOLI (1797)², disposição dos dedos sobre o arco.

² O *Metodo dela Meccanica Progressiva per suonareil Violino* (1797), de Bartolomeo Campagnoli, é o único, dos três tratados italianos analisados, que apresenta ilustrações para o leitor.

3 – Escola Francesa

Além de responsável pela difusão do arco moderno e autor de 29 concertos para o instrumento, G.B. Viotti consolidou a Escola Francesa através dos ensinamentos passados aos seus seguidores Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) e Pierre Rode (1774-1834). Esses três violinistas, considerados os maiores representantes da Escola Francesa de violino, juntos escreveram, a pedido do Conservatório de Paris, o tratado *Méthode de Violon*, publicado em 1803.

Dentre os primeiros artigos do tratado, constam aqueles que abordam a questão postural do membro superior direito. Muitas das argumentações da Escola Italiana discutidas anteriormente são aqui também revisadas: o polegar alinhado com o dedo médio, a separação “natural” dos dedos da mão direita, a condução do arco com crina inclinada e sempre paralela ao cavalete e, ainda, a importância do dedo mínimo para o equilíbrio do arco. Entretanto, algumas diferenças são igualmente observáveis: o posicionamento da mão direita localiza-se agora entre o talão e a *facciatura*³, o apoio do indicador passa da primeira para a segunda falange, além da relação com o cotovelo que, apesar de flexível, deve manter-se em uma posição constante, de modo a atingir tanto as cordas graves quanto agudas (com auxílio da articulação do pulso e dos movimentos do antebraço). A mão direita, como um todo, deve estar sempre um nível acima da baqueta.

3.1 – Escola Franco-Belga⁴

Autor de dois tratados pedagógicos – *Méthode de violon*, Op. 102 de 1858, e *L'École transcendante du violon*, Op. 123 de 1867 – Bériot introduz a possibilidade de variações na

³ Também chamada de guarnição, trata-se de um fio metálico que envolve a baqueta do arco em sua parte inferior, pouco acima do talão.

⁴ Segundo MILSOM (2013), essa classificação foi devidamente instituída com a finalidade de diferenciar as práticas e estilo dos violinistas de Paris e Bruxelas daquelas de seus contemporâneos germânicos, mais especificamente de Leipzig e Berlim.

inclinação da crina, de acordo com a conveniência musical: em passagens fortes ou saltadas, orienta-se a planificação da crina a fim de evitar que a madeira encoste sobre as cordas, produzindo ruídos. Da mesma forma, adverte que o cotovelo jamais deve se encontrar acima da linha do pulso do instrumentista (ver Figura 2, imagem central).

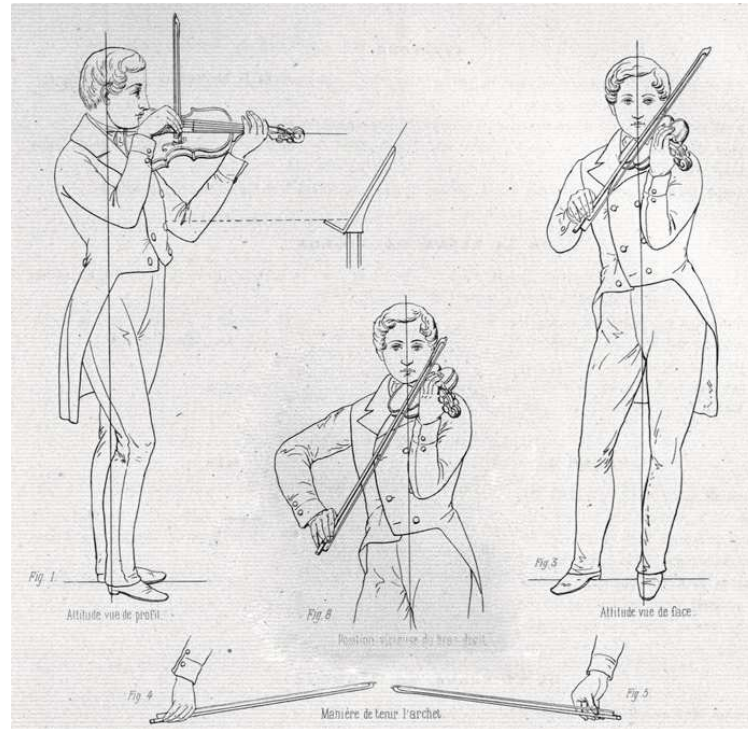


Figura 2: Ilustrações presentes no tratado *Méthode de violon* de DE BÉRIOT (1858) – posicionamento correto (à direita) e incorreto (centro) do braço direito.

FLESCH (1939, p.35), por sua vez, ao apresentar a forma franco-belga de se segurar o arco, aponta que o dedo indicador pressiona a baqueta de uma maneira ligeiramente lateral, bem próximo à sua segunda articulação. Há um espaço entre o dedo indicador e o médio – este, diretamente oposto ao polegar. Por fim, afirma que a crina é consideravelmente tensa e inclinada.

4 - Escola Alemã

Em seu tratado, publicado em 1756, Leopold Mozart adverte que o cotovelo direito não deve ser demasiado elevado, mas permanecer sempre próximo ao corpo. Para tanto, o autor utiliza-se de ilustrações quanto à forma correta e incorreta de se portar com o instrumento (ver Figura 3). Além disso, o autor irá se diferenciar de seus contemporâneos italianos ao afirmar que o arco deve ser segurado em sua extremidade mais baixa, bem próximo ao talão, em contato com a segunda falange do dedo indicador; e que o arco deve ser conduzido de maneira mais plana do que inclinada, a fim de evitar que a madeira encoste nas cordas do instrumento. O dedo mínimo deve permanecer em constante contato com o arco, por contribuir para seu controle; e o dedo indicador ainda é o principal responsável pela pressão sobre o arco.



Figura 3: Posicionamento correto (à esq.) e incorreto (à dir.), segundo MOZART (1756, p. 55-56).

No século seguinte, enquanto a Escola Franco-Belga se desenvolvia pelas mãos de Bériot e Vieuxtemps, a tradição germânica era essencialmente cativada por Louis Spohr (1784-1859), Ferdinand David (1810-73) e Joseph Joachim (1831-1907).

SPOHR, em seu tratado *Violinschule* (1832), afirma que os dedos indicador, médio e polegar são os principais responsáveis pela sustentação do arco – os demais são apenas levemente posicionados sobre a baqueta. Um interessante contraste em relação às outras escolas é que, para o autor, as quatro pontas dos dedos devem ser unidas de modo a não deixar qualquer espaço vazio entre elas (ver Figura 4, imagens à esquerda). O pulso deve manter-se alto e o

cotovelo baixo, o mais próximo possível do corpo. O dedo mínimo pode perder o seu contato com a baqueta quando o arco estiver em sua metade superior, retornando a ela quando o arco atingir a metade inferior.

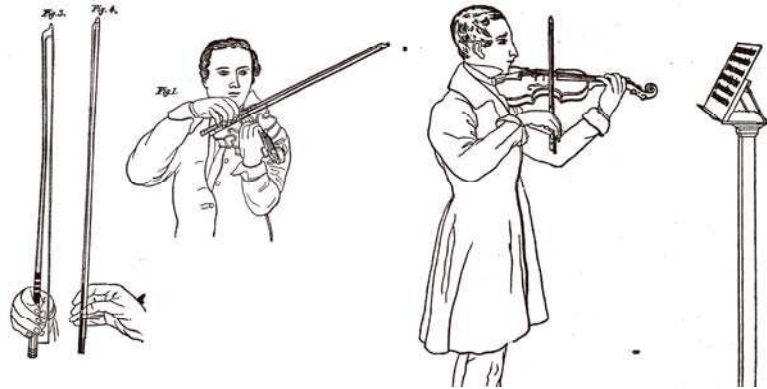


Figura 4: Ilustrações presentes no tratado *Violinschule* de SPOHR (1832) – dedos da mão direita devem permanecer unidos.

Ferdinand David (1810-1873), o mais destacado aluno de Spohr, em seu *Violinschule*, publicado em 1867, cobre uma vasta e completa gama de técnicas violinísticas. Quanto à postura do membro superior direito (ver Figura 05), David acrescenta que o polegar deve ser curvado e posicionado entre o primeiro e segundo dedos. Tal como Spohr, atesta a união dos dedos da mão direita e a possibilidade de perda de contato do dedo mínimo com a baqueta, dependendo da região do arco que é utilizada.

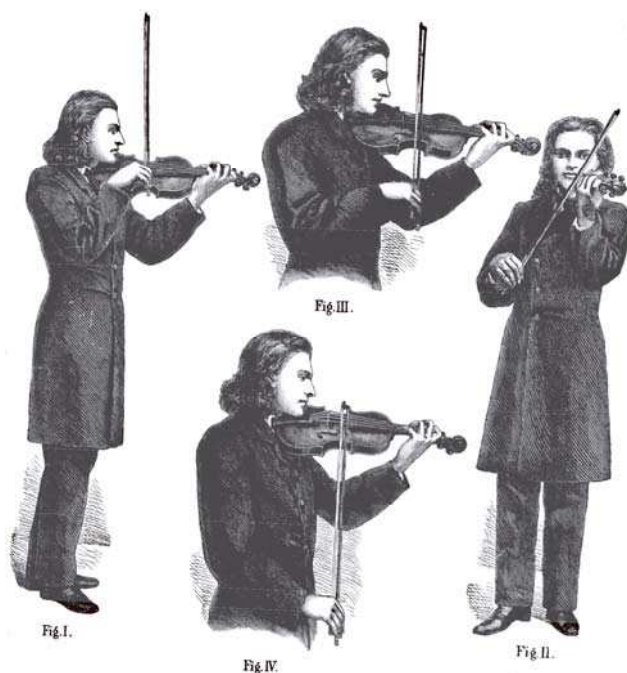


Figura 05: Referências presentes no tratado *Violinschule* de DAVID (1867), quanto ao que considera ser um correto posicionamento do instrumento.

Já o tratado *Violinschule* (1905) de Joseph Joachim, escrito em colaboração com seu aluno e assistente Andreas Moser, apresenta princípios bem diferentes dos tratados alemães discutidos até aqui. O arco será sustentado, principalmente, pelo contato realizado pelo polegar e a primeira articulação do dedo médio – os dedos indicador, anelar e mínimo deverão posicionar-se curvados e não juntos, mas em uma relação natural de proximidade. Além disso, no decorrer de seu texto Joachim irá refutar alguns pontos técnicos da tradição germânica, sustentados por L. Mozart, Spohr e David, como a posição baixa do cotovelo direito, por exemplo, afirmando que essa concordância “foi baseada em uma impensada aceitação de orientações mal interpretadas. Essa regra deve ser combatida de todas as formas possíveis” (MOSER, JOACHIM; 1905, p.13). Devido a todas as mudanças ocorridas na forma de se segurar o instrumento, Joachim afirma que a manutenção dessa regra limita a aquisição de um bom e livre domínio do arco. Dessa forma, os planos de corda devem ser também seguidos pela altura do cotovelo e antebraço, para o máximo controle e conforto na execução. Não deve haver qualquer restrição de movimentos na articulação do ombro, mas atenção deve ser concedida ao cotovelo no sentido de não deixá-lo elevar-se acima da linha do pulso, isto é, o pulso permanece sempre acima do cotovelo.

5 – Escola Russa

A tradição de violino na Rússia teve início a partir da fundação do Conservatório de São Petersburgo, em 1860, quando o renomado violinista polonês Henryk Wieniawski deu início às suas atividades como professor. Wieniawski foi responsável por estabelecer as bases⁵ da escola de violino que, sob a posterior direção de Leopold Auer, em seus 49 anos de atuação no Conservatório, seria conhecida como a Escola Russa.

Ao abordar a questão postural do membro superior direito, AUER (1921, p.36) afirma que não pode existir quaisquer regras exatas ou inalteráveis a respeito do correto posicionamento ou pressão dos dedos sobre o arco a fim de se obter um determinado efeito. Consta que páginas e mais páginas foram escritas sobre esse assunto no decorrer da história sem, contudo, trazer uma resposta definitiva à essa questão. Tal fato pode ser revelador quando se constata que todas as escolas geraram excelentes instrumentistas. Para o autor, apenas o próprio violinista, após constante experimentação, será capaz de descobrir a melhor forma de dispor seus dedos sobre o arco, para um determinado efeito. Além disso, cita como exemplos Joseph Joachim, Henryk Wieniawski, Pablo de Sarasate e outros célebres artistas que, respectivamente, apresentavam uma maneira particular de empunhar o arco sem, com isso, serem limitados técnica ou musicalmente. Por fim, argumenta que o único fator em comum presente nesses artistas e virtuosos é a pressão do arco exercida pelo pulso, majoritariamente.

FLESCHE (1939, p.35), em seu tratado *The Art of Violin Playing* também descreve, dentre as três modalidades discutidas em seu livro, a pegada de arco russa. Nela, o dedo indicador exerce uma pressão lateral sobre a baqueta, na região da segunda falange (ver Figura 06). O espaço entre o dedo indicador e médio é pequeno e o dedo mínimo apenas toca a baqueta quando na metade inferior do arco. A crina é predominantemente plana e menos tensa que em sua versão franco-belga. Ainda, o autor qualifica a pegada de arco russa como aquela

⁵Grande solista de formação francesa, Wieniawski desenvolveu uma forma diferenciada de segurar o arco do violino, provocada principalmente pela sua necessidade de maior projeção e volume sonoros para grandes ambientes. Surge, portanto, uma sonoridade própria, distinta tanto da Escola Franco-Belga quanto da Escola Alemã (RODRIGUES, 2009, p. 21).

capaz de trazer os melhores resultados sonoros com o menor esforço muscular possível, devido sobretudo à conseqüente rotação do antebraço promovida por ela. A pressão, proveniente dos músculos das costas, braços e antebraços, encontra seu canal no dedo indicador – essa transmissão, segundo o autor, acontece naturalmente quando o cotovelo está mais alto que o nível dos dedos.

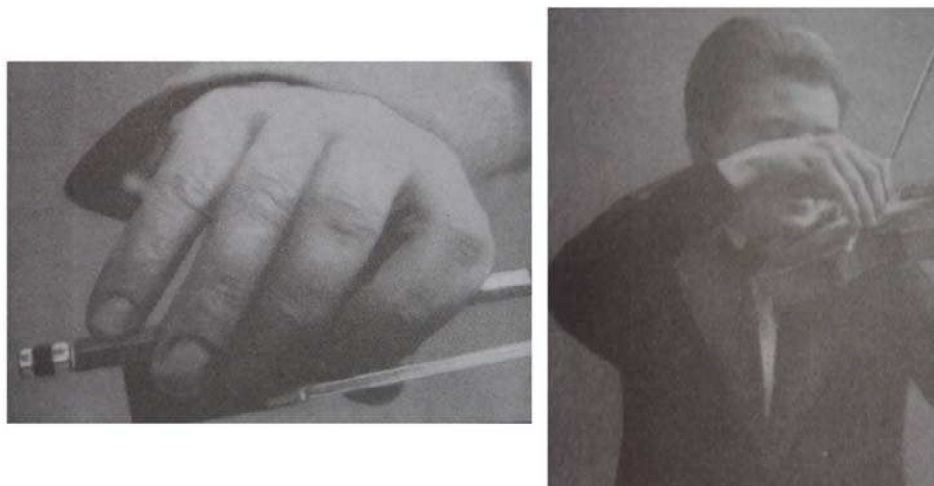


Figura 6: Imagens presentes no tratado *The Art of Violin Playing* de FLESCH (1939, p. 169 e 171) – apoio do indicador sobre a 2ª e 3ª falanges e proximidade entre os dedos da mão direita.

6 – Uma tabela comparativa

Com o objetivo de melhor apresentar as diferentes perspectivas dos pedagogos abordados neste artigo, organizados sob a classificação de suas respectivas Escolas, a seguir encontra-se uma tabela comparativa que reúne os principais assuntos discutidos até aqui (ver Tabela 1). Questões não tratadas pelos autores foram preenchidas com asteriscos.

É interessante observar como preceitos altamente contrastantes entre si foram amplamente utilizados e ensinados durante um período de aproximadamente duzentos anos. Essas

transformações estão estritamente ligadas não só às mudanças estruturais do instrumento, como também às mudanças de estilo e concepções musicais, como veremos a seguir.

O posicionamento da mão direita, que passa desde a versão italiana consideravelmente superior ao talão, até a região entre o talão e a *facciatura* – versão utilizada atualmente –, está relacionado, principalmente, às mudanças estruturais no arco do instrumento, que passa de côncavo à convexo. A sustentação de um arco côncavo em sua extremidade tornaria dificultosa a aplicação e manutenção da pressão exercida sobre ele; da mesma forma, segurar um arco convexo acima da região da *facciatura* limitaria tanto a quantidade de pressão que poderia ser exercida sobre ele, como também restringiria o controle da região inferior a esse suposto posicionamento superior da mão.

As alterações notadas no apoio do indicador (da 1ª até sua 3ª falange), assim como as fontes de pressão sobre o arco, estão diretamente ligadas à gradual necessidade de maior projeção sonora observáveis entre os séculos XVIII e início do século XX. A construção de grandes teatros, o surgimento de composições em que o violino deve sobrepor-se a um grande corpo orquestral, assim como o constante uso de cordas duplas e acordes no repertório do instrumento promoveu uma maior exigência e busca persistente por elevada projeção sonora.

Foi possível constatar que o cotovelo direito foi gradualmente elevado no decorrer do tempo. Enquanto a posição baixa e sempre próxima ao corpo defendidas pelas primeiras escolas do instrumento promoviam a “flexibilidade”, “elegância” e “nobreza”, tão caras à sociedade musical daquela época, a elevação do cotovelo direito permite exercer mais pressão sobre as cordas através do movimento de pronação (movimento de rotação do antebraço no sentido anti-horário) e, assim, produzir, novamente, um maior volume sonoro.

	Século XVIII		Século XIX			Século XX	
	Escola Italiana	Escola Alemã	Escola Francesa	Escola Franco-Belga	Escola Alemã	Escola Alemã	Escola Russa
Posicionamento da mão direita	Consideravelmente superior ao talão	Ligeiramente acima do talão	Entre o talão e a <i>facciatura</i>			Entre o talão e a <i>facciatura</i>	
Posicionamento do polegar	Sob o dedo médio	Entre o indicador e o dedo médio	Sob o dedo médio	Entre o indicador e o dedo médio		Entre o indicador e o dedo médio	
Disposição dos dedos	Naturalmente afastados		Naturalmente afastados	Unidos		Naturalmente afastados	Próximos
Apoio do indicador	1ª Falange	2ª Falange	2ª Falange	2ª falange; lateralmente	2ª Falange	2ª Falange	Entre a 2ª e 3ª falanges
Altura do braço/cotovelo	Baixo e próximo ao corpo		Baixo e próximo ao corpo			De acordo com o plano de corda utilizado	Alto (acima do nível dos dedos)
Crina	Inclinada	Plana	Inclinada	Majoritariamente Inclinada		Majoritariamente inclinada	Majoritariamente plana
Fonte de peso/pressão	Dedo indicador		*		*	*	Músculos das costas e braços; aplicação do pulso e indicador

Tabela 1: Tabela comparativa das principais características relacionadas à postura do membro superior direito, associadas às Escolas de Violino (século XVIII ao XX).

7 – Considerações Finais

Neste artigo foram apresentadas algumas diretrizes sobre o posicionamento do membro superior direito estabelecidas pelos mais diversos pedagogos do violino no decorrer da história. Cada Escola Nacional buscava, através da técnica, reproduzir suas próprias perspectivas artísticas, musicais e interpretativas em torno de uma obra, o que resultou eventualmente nas diferentes formas de se posicionar o membro superior direito em diferentes épocas e localidades.

Ainda hoje são notáveis entre violinistas e pedagogos atuantes pequenas diferenças técnicas e de abordagens sobre este tema, que por vezes remontam às antigas práticas das Escolas Nacionais. Com o intuito de clarificar e justificar essas opções, espera-se que este estudo possa servir como uma breve ferramenta de discussão e apoio para escolhas técnico-pedagógicas do violino.

Referências

1. AUER, L. (1921). **Violin Playing as I Teach It**. Nova Iorque: Frederick A. Stokes Company.
2. BAILLOT, P.; KREUTZER, R.; RODE, P. (1803). **Méthode de violon**. Paris.
3. BOSÍLIO, P. (1996). **Paulina d'Ambrósio e a Modernidade Violinística no Brasil**. 82f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
4. CAMPAGNOLI, B. (1797). **Metodo della meccanica progressiva per violino**. Milão: c. 1797. Ricordi, 1945.
5. DAVID, F. (1867). **Violinschule**. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
6. DE BÉRIOT, C. A. (1858). **Méthode de violon**. Paris: Schott.
7. FLESCH, C. (1939). **The art of violin playing: Book one**. (Rev. ed.). Nova Iorque: Carl Fischer.
8. GALEAZZI, F. (1796). **Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata ed a dimostrabili principi ridotta**. Roma: Pilucchi Cracas, vol. 1, 1791; vol. 2, 1796.
9. GEMINIANI, F. (1751). **The Art of Playing on the Violin**. Londres.
10. MILSOM, D. (2013). The Franco-Belgian School of Violin Playing: Towards an Understanding of Chronology and Characteristics, 1850-1925. **Ad Parnassum**, v. 11, n. 21, Abr 2013.
11. MOSER, A.; JOACHIM, J. (1905). **Violinschule**. Tradução de Alfred Moffat. Berlim: Simrock, 1905. 3 vols.
12. MOZART, L. (1756). **VersucheinergründlichenViolinschule**. Tradução de Editha Klocker, A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. Oxford: Oxford University Press, 1948.
13. RODRIGUES, R. E. (2009). **Selected Students of Leopold Auer: A Study In Violin Performance-Practice**. Tese de Doutorado – University of Birmingham, Birmingham.
14. SPOHR, L. (1843). **Violin School**. Tradução de John Bishop. Londres: R. Cocks & Co.

Notas sobre os autores

Bruna Caroline de Souza realizou Bacharelado em Música – Violino, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na classe de Eliézer Isidoro. Atualmente cursa o Mestrado em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), orientada pelo Prof^o. Dr. Edson Queiroz. De 2012 a 2015, integrou o Grupo de Pesquisa em Música Contemporânea da UFJF, onde desenvolveu trabalhos acadêmicos e participou de estudos em música de câmara por meio do Trio Comus. Em 2014, foi premiada no Concurso Jovem Músico BDMG, ao lado do violonista Filipe Malta, e convidada para tocar o Concerto para Dois Violinos de J. S. Bach frente à Orquestra de Câmara Pró-Música/UFJF. Neste mesmo ano, foi selecionada como bolsista para estudar durante 6 meses na Universidade de Évora (Portugal), onde teve aulas com Valentin Stefanov e Liviu Scripcaru.

Edson Queiroz de Andrade foi aluno de violino de Mário Vieira, José Mattos, Maria Durek e Paulo Bosisio. É Mestre em Artes e Doutor em Música na área de Pedagogia e Performance do Violino, pela Universidade de Iowa (EUA), sob a orientação de Leopold La Fosse. É professor de violino da Universidade Federal de Minas Gerais e participa regularmente como professor e instrumentista em cursos e festivais e música pelo Brasil. Atua também como solista e spalla convidado de orquestras como a Orquestra do Festival Bach, em Iowa City (EUA), a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Orquestra de Câmara Teatro São Pedro (Porto Alegre), a Orquestra do Festival Internacional de Cochabamba (Bolívia), e a Orquestra de Câmara Sesiminas. Integra, ainda, o duo violino/piano com sua esposa, a pianista Valéria Gazire.

ISBN: 978-85-60488.11.7

Influências no estilo de Radamés Gnattali no *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas*: um estudo histórico-interpretativo para sua performance

Influences in the style of Radamés Gnattali in the Concert for Viola and String Orchestra: a historical-interpretative study for its performance

Ana Cielo Guerra¹
Carlos Aleixo dos Reis²

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
anac.guerra@hotmail.com

² Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
carcenster@gmail.com

Resumo:

Este artigo apresenta um breve estudo histórico-interpretativo do *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, uma análise de trechos da parte do solista e partitura, assim como uma análise de ideias interpretativas encontradas em gravações. Busca-se uma compreensão dos processos composicionais em auxílio à realização de uma interpretação relevante do concerto com a identificação de influências musicais no estilo do compositor Radamés Gnattali. Encontram-se na literatura deste compositor algumas influências musicais como o tango, a marchinha de carnaval e o *jazz*. A localização destes elementos e de sua importância na constituição do concerto, assim como sua compreensão para as decisões interpretativas do violista performer, são os resultados da pesquisa realizada.

Palavras-chave: Tango, marchinha de carnaval e jazz na música erudita; Concerto brasileiro para viola; Gêneros populares em Radamés Gnattali.

Abstract:

This article presents a brief historical and interpretative study of Radamés Gnattali's *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas*, an analysis of excerpts from the soloist's part and score, as well as an analysis of interpretive ideas found in recordings. By identifying musical influences in Gnattali's style, we aimed to understand his compositional process and contribute to a relevant interpretation of the piece. Ample evidence of tango, carnival march and jazz are found in the composer's work. Results of this research include the identification of these elements and their use in the construction of the concerto, and the potential impact of this knowledge on a performer's decisions regarding interpretation. .

Keywords: Tango, carnival march and jazz in classical music; Brazilian *concerto* for viola; Popular genres in Radamés Gnattali.

1 – Introdução

Escasso material bibliográfico e pesquisas envolvendo a viola de arco encontram-se disponíveis na literatura. Dentre os compositores brasileiros do séc. XX que escreveram para este instrumento destaca-se o gaúcho Radamés Gnattali (1906-1988), cujo *Concerto para viola e orquestra de cordas (1967)* contribui para o enriquecimento do repertório da música brasileira para a viola.

O objetivo desse artigo é identificar influências musicais sofridas por Radamés Gnattali na criação do seu concerto para viola que possam trazer contribuições para o conhecimento específico da área de performance do instrumento. A partir da análise do texto musical, gravações, contexto histórico e teórico propõe-se uma interpretação, possivelmente, fundamentada.

Podem-se identificar, a partir da análise e da escuta do concerto, três influências musicais principais sofridas por Radamés Gnattali no seu concerto para viola, as quais se pretendem apontar nesse artigo: o tango, a marchinha de carnaval e o *jazz*. Lembremo-nos de que essa importante obra foi dedicada ao violista húngaro-brasileiro Perez Dworecki (1920-2011), um dos maiores nomes no cenário musical brasileiro.

Radamés Gnattali foi compositor da 3ª geração nacionalista brasileira, arranjador, professor e instrumentista, tocando piano, violino e viola (no Quarteto Henrique Oswald), o que lhe garantiu intimidade com a linguagem idiomática dos instrumentos de corda. Sua vasta obra musical, composta por uma variedade de elementos folclóricos e experimentos atonais, também demonstra seu contínuo interesse pela combinação de aspectos populares e eruditos.

O perfil musical de Radamés Gnattali dialoga, nessa fase composicional, com elementos mais populares presentes nas obras de músicos brasileiros como Ernesto Nazareth, Villa-Lobos e Pixinguinha. Em 1936, na Rádio Nacional, empenhou-se na divulgação da música brasileira e passou a escrever arranjos à maneira norte-americana, introduzindo o chamado padrão de *riffs*¹ na música brasileira por solicitação do diretor da RCA.

O *jazz* norte-americano, muito difundido mundialmente pela rádio em 1930, acabou por influenciar sensivelmente a música brasileira, ainda que muito combatida pela crítica no período. Radamés Gnattali foi criticado por ter introduzido alguns aspectos do *jazz* nas suas composições. Entretanto, Gnattali responde à crítica que uma mudança de caráter exclusivamente timbrístico não seria capaz de modificar o “caráter de brasilidade” de uma obra.

Afirmava o compositor sobre essa questão:

Se existe uma música brasileira, não é por causa de “um timbre” dentro da orquestra, que ela vai deixar de existir. Tem gente que acha que se a gente coloca um saxofone na orquestração, a música vira jazz... Se um timbre descaracteriza a MPB, então a MPB não existe. (Gnattali citado por DIDIER, 1996, p.52).

2 – Influências musicais de Radamés Gnattali encontradas no seu concerto para viola

¹Elemento do jazz que designa uma frase curta possuindo de 2 a 4 compassos de estrutura simples e repetida com relativa frequência. Dá-se comumente na forma de background a um solista. (Jacques, 2012).

Com 14 anos, Gnattali frequentava os grupos de serestas e blocos carnavalescos de Porto Alegre, trocando o piano pelo cavaquinho ou pelo violão. Em 1936, foi o pianista das orquestras de tango, de *jazz* e de uma orquestra popular de salão na Rádio Nacional. Gnattali, durante sua formação e ao longo de toda a sua vida, teve contato com estes três gêneros de música popular encontrados no seu concerto para viola, os quais são identificados por meio de exemplos apresentados nos tópicos a seguir.

2.1 – A presença do tango

Podemos identificar o tango argentino em grande parte do primeiro movimento do concerto - *Allegro Moderato*. Na figura 1, realizamos uma análise comparativa entre as obras *Le Grand Tango*, de Astor Piazzola, e o *Concerto para viola*, de Radamés Gnattali, e encontramos o mesmo ritmo característico do tango. Esse ritmo apresenta-se no concerto para viola nas Figuras 2, 3 e 4. O excerto da Figura 2 apresenta a estrutura de compasso quaternário, acentuação no tempo fraco, caracterizando a *sincope*² no tango. Ritmo esse marcado em vermelho nos c.1-4 do concerto. Recomenda-se conduzir aos poucos o arco em direção ao talão, para melhor apoio e precisão dos acentos indicados na parte. Essas acentuações proporcionam certo *swing*³ ao trecho. Pode-se pensar em um pequeno crescendo do 3º e 4º tempos de cada compasso em direção ao primeiro tempo do próximo, utilizando-se do *vibrato* nas terminações das frases.

²Fenômeno rítmico que se produz quando qualquer figura de valor exerce a sua ação a começar num tempo fraco ou parte fraca de um tempo, prolongando-se para tempo ou parte de tempo mais forte (BORBA & GRAÇA, 1962).

³A qualidade do impulso rítmico decorrente de pequenos desvios do pulso regular (GROVE, 2001, p. 561).

■ Mstislav Rostropovich

LE GRAND TANGO

per violoncello (o viola) e pianoforte

Astor PIAZZOLLA
(1921-1992)

Tempo di Tango (♩ = 110)

VIOLONCELLO
mf marcato

PIANOFORTE
mf
8a bassa

Figura 1: Ritmo característico do tango, c.1-3 em *Le Grand Tango* (PIAZZOLLA, 1982).

Concerto

para viola e orquestra de cordas

Radamés Gnattali
1967

Allegro Moderato
♩ = 118

Viola Solo

Violino I
Soli

Violino II
Soli

Viola
Soli
f

Cello
f

Baixo

Figura 2: Ritmo do tango marcado em vermelho, c.1-4 em *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas, 1º mov.* (GNATTALI, 1967).

O violino I, violino II e contrabaixo apresentam ritmos similares ao do tango, no excerto da Figura 3. Sugere-se ressaltar a acentuação do primeiro tempo e metade do segundo tempo nos c.13-16 para caracterizar o ritmo marcado do tango. As últimas colcheias de cada compasso podem ser em *staccato*⁴, encurtando-as, combinando o movimento horizontal do antebraço direito com o movimento da mão a partir de um punho firme (FLESCHE, 2000, p.26). Esta articulação reforça o caráter percussivo, efeito muito utilizado no tango. Violas e violoncelos possuem o mesmo ritmo e acentuações, sendo importante valorizar as notas marcadas em vermelho e tocar as colcheias em *staccato*.

The image shows a musical score for strings, measures 13-16. The score is written for Violin I, Violin II, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern characteristic of tango. The notes are marked with accents (>) and some are circled in red. The score includes dynamic markings such as 'dim.' and 'p.'.

Figura 3: Orquestra executa ritmo similar ao tango, c.13-16 em *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas*, 1^o mov. (GNATTALI, 1967).

Na parte solista, no excerto da Figura 4, sugere-se observar as mesmas sugestões das figuras 2 e 3, ou seja, acentos no tempo fraco do compasso, valorização das notas marcadas em vermelho. O movimento do arco em direção ao talão visa dar ênfase ao *swing* na condução

⁴Diz-se de uma nota, durante a execução, separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente MARCATO, mas o oposto de LEGATO. O *staccato* é notado com um ponto, traço vertical ou cunha. (GROVE, 1994, p.896)

melódica. Recomenda-se a utilização do *vibrato* nas acentuações associados com o movimento de velocidade do arco.

Para Perez Dworecki
Concerto
Para Viola e Orquestra de Cordas (1967)

Radamés Gnattali
(1906-1988)

Viola Solo

Allegro (♩ = 118)

The image shows a musical score for Viola Solo, measures 31 to 44. The score is in 2/4 time and marked Allegro (♩ = 118). The key signature has one flat (B-flat). The score consists of five staves of music. Red circles are drawn around specific notes in measures 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44. These circles highlight notes that are to be emphasized with vibrato. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets or pairs. The score is written in treble clef.

Figura 4: Sugere-se valorizar as notas marcadas em vermelho, c.32-44 em *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas, 1º mov.* (GNATTALI, 1967)

2.2 – Marcha rancho no concerto de Gnattali

A outra influência encontrada no concerto para viola provém de elementos presentes na marchinha de carnaval, perceptíveis no terceiro movimento - *Vivo*. A marchinha é apresentada no começo do movimento até o c.67 e do c.170-213. Nas figuras 5 e 6, realizamos uma análise comparativa entre as obras *Dezviolada*, de Ernani Aguiar e o *concerto para viola*, de Radamés Gnattali, e encontramos o mesmo ritmo da marchinha. Este é um gênero de música de carnaval em compasso binário, andamento rápido (sobretudo a partir da metade do séc. XX, por causa das influências das *Big Bands* de jazz), melodias simples e alegres. A marchinha, assim como o samba e muitos outros ritmos brasileiros, tem a marca da síncope. Ela transfere o tempo forte para o segundo tempo do compasso binário

o que lhe dá esse efeito sincopado. A marchinha foi um dos gêneros musicais divulgados na Rádio Nacional, onde Gnattali trabalhou.



Figura 5: Trecho com ritmo característico da marchinha, c.129-138 em *Dezviolada* (AGUIAR, 1984)

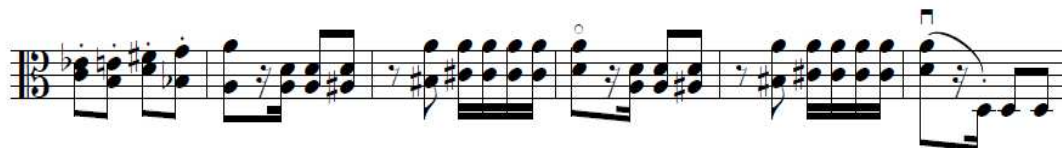


Figura 6: trecho com o mesmo ritmo, c.37-42 em *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas*, 3º mov. (GNATTALI, 1967).

Sugere-se ao intérprete uma articulação leve e curta na parte solista, na Figura 7, uma mistura do *detaché*⁵ e do *spiccato*⁶, por ser um gênero musical alegre, vivo, festivo e popular. Pode-se realizar um *crescendo* nos c.32-34 e 36-38 em direção ao primeiro tempo do próximo e valorização dos acentos no trecho com o recurso do *vibrato*.

⁵Este se difere do legato pelo fato das notas individuais serem separadas uma das outras pela mudança de arco. Uma separação inevitável por causa da mudança de arco e não uma parada intencional do arco (FLESCH, 2000, p.47- Tradução nossa).

⁶Na moderna técnica de arco, termo às vezes equivalente a SAUTILLÉ, mas também usado para uma arcada com golpe e repique controlados, significando “destacado” ou “separado”, ao contrário de LEGATO (GROVE, 1994, p.892).

Sol, Lá, Sib), escala muito comum no *Jazz*. Esse trecho tem um caráter de improvisação. Podem-se realçar as notas da *escala octatônica* e usar o *swing* na parte solista.

The image displays a musical score for a Viola solo, consisting of four staves. The first staff, starting at measure 60, is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, marked with a box containing the number 60 and the instruction "dim. e accell.". The second staff, starting at measure 63, is in bass clef and features a more melodic line with slurs, marked with a box containing the number 63, the instruction "a tempo", and the dynamic marking "p". The third staff, starting at measure 68, is in treble clef and continues the melodic line with slurs, marked with a box containing the number 68. The fourth staff, starting at measure 73, is in bass clef and concludes the solo with a melodic phrase, marked with a box containing the number 73. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 8: Parte solista construída sobre as notas da *escala octatônica*, c.60-76 em *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas, 1º mov.* (GNATTALI, 1967).

Na Figura 9 apresentamos alguns aspectos do *riff* que não foram citados anteriormente: frase que vai criando tensão, ritmo pujante, impetuoso, mais insistente que complexo e o *Swing* que depende de uma produtiva interação entre o *riff* do grupo e o improvisado solo. Na interpretação da música brasileira, tal qual no jazz norte-americano, é indispensável a presença do “*swing*” ou “molho”. Trata-se de algo que engloba o fraseado, o ritmo e o ataque das notas. É necessário dar flexibilidade a um ritmo, dar “balanço” a uma frase e, contudo, manter a precisão. Busca-se essa flexibilidade do ritmo, “*swing*”, na parte da viola solista com o acompanhamento do *riff* na orquestra.

The image displays a musical score for a string orchestra, spanning measures 90 to 100. The score is arranged in five systems, each containing five staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions. Measure 90 begins with a 'cresc.' marking. Measures 91-94 show a gradual increase in volume, with 'cresc.' markings on multiple staves. At measure 95, there is a dynamic shift to 'f' and 'pp' (pianissimo) for some parts, with 'V V' markings above the staves. Measures 96-99 continue with 'cresc.' markings and dynamic changes, including 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano). Measure 100 features a 'p' marking and 'arco V' (arco violino) instruction. The score concludes with a 'f' (forte) dynamic marking.

Figura 9: Representação do riff na orquestra, c.93-100 em *Concerto para Viola e Orquestra de Cordas, 3º mov.* (GNATTALI, 1967).

3 – Considerações finais

Ao analisar esta obra de Gnattali, devemos levar em consideração as influências musicais do compositor, que auxiliam o violista performer nas suas decisões interpretativas do concerto. O tango e a marchinha são representados no concerto na forma rítmica, característica de cada gênero. No *jazz*, identifica-se a utilização de escalas comuns e o padrão de *riffs* das *Big Bands*, padrão muito utilizado por Gnattali nas suas composições. Pretende-se aplicar os elementos destes gêneros na performance deste concerto, como: as articulações, as acentuações, o “*swing*”, a *síncope*, o caráter da dança triste do tango e alegre da marchinha, a improvisação do *jazz*. As três influências identificadas no corpo desse artigo podem servir como referências para uma compreensão desses gêneros musicais e aplicação de seus elementos na performance do concerto.

Referências

1. BORBA, T.; GRAÇA, F. L. (1962). **Dicionário de Música** (ilustrado). Edições Cosmos. São Paulo.
2. **DICIONÁRIO GROVE de Música** (1994): Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
3. DIDIER, A. (1996). **Radamés Gnattali**. Brasiliana. Rio de Janeiro.
4. FLESCHE, C. (2000). **The Art of Violin Playing**. Ed. Carl Fischer. Book 1&2. Traduzido e editado por Eric Rosenblith. Prefácio por Anne-Sophie Mutter. New York.
5. JACQUES, M.J. (2012). **Glossário do Jazz**. Biblioteca 24 horas. São Paulo.
6. **THE NEW GROVE DICTIONARY of music and musicians**. 2.ed. New York: Grove, c2001.29v.

Referências de partituras

1. GNATTALI, Radamés (1967). **Concerto para viola e orquestra de cordas**. [S. l. : s. n.]

2. PIAZZOLLA, Astor (1982). **Le Grand Tango per violoncello (o viola) e pianoforte**. [S. l. : s. n.]

3. AGUIAR, Ernani (1984). **Dezviolada**. [S. l. : s. n.]

Literatura recomendada

1. AZEVEDO, L. H. C. (1956). **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio.

2. BARBOSA, V. (1985). **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte.

3. DALTON, D. (2003). **Playing the viola: Conversations with Willian Primrose**. New York: Oxford University Press.

4. GNATTALI, R. (1996). **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções.

5. MATTOS, F. L. (2006). “A versatilidade artística de Radamés Gnattali”. **Arquipélagos: revista de livros e idéias**, N.6, p.5-9:II, jul.

6. SANTOS, R. (2001). “Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôto e Manhosamente de Radamés Gnattali.” **Per Musi**, v.3. Belo Horizonte: UFMG.

7. SCHULLER, Gunther. (1970). **O Velho Jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical**. São Paulo: Cultrix.

8. TINHORÃO, J. R. (1997). **Música popular - um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34.

Notas sobre os autores

Ana Cielo Guerra possui bacharelado em violino e viola pela Universidade Federal de Santa Maria. Lecionou violino no Curso de Extensão da UFSM e nas cidades de Vale Vêneto, Faxinal do Soturno, São João do Polêsine e Panambi. Também lecionou violino e viola no projeto social do SESIrs e na Casa da Música em Porto Alegre. Integrou a Orquestra Sinfônica de Santa Maria, Orquestra Filarmônica da PUCrs, Orquestra do Theatro São Pedro (Porto Alegre) e Orquestra da UCS (Caxias do Sul). Ingressou no programa “*Artist Diploma*” na Ball State University em Muncie-Indiana/USA. Participou das gravações dos Concertos

Comunitários Zaffari vol. VI, VII e VIII com a Orquestra da PUCrs e Responsórios Fúnebres (José M. Nunes Garcia), com o Coral Porto Alegre e Orquestra. Atualmente é mestranda em performance musical na UFMG.

Carlos Aleixo dos Reis é professor de Viola da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado pela mesma instituição, Carlos concluiu o Mestrado nos Estados Unidos no ano de 1995 com o título “Master of Music in Viola Performance na *Shenandoah University*”. Em maio de 2006, como bolsista da CAPES/MEC, concluiu o Doutorado em Artes Musicais Performance/Viola (USA). Nos anos 2004-05/06 teve o nome incluído no livro “*Who's Who Among American Universities & Colleges*”. Lecionou como *Professor Adjunto de viola* na Shenandoah University/Conservatory of Music/USA. Em 2005, recebeu o prêmio “*Distinguished International Student Award*”. Carlos tem atuado como professor de Viola em diversos Festivais de Música no Brasil e apresentando Master Class e Palestras.

Controle do timbre em duos para viola e violoncelo: similaridade, caráter, sobreposição de vozes e continuidade de linhas melódicas

*Timbre control in viola and cello duos:
similarity, character, overlapping voices and continuity of melodic lines*

Larissa Natália Ferreira de Mattos¹
Carlos Aleixo Reis²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
larissacello@gmail.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
carcenster@gmail.com

Resumo:

O timbre é aqui abordado como um aspecto musical manipulável pelo intérprete no contexto dos duos viola e violoncelo. Uma análise de similaridades tímbricas, caráter, sobreposição de vozes e continuidade de linha melódica sugere a utilização de recursos técnicos como rotação e velocidade do arco, mudança do ponto de contato do arco na corda, dedilhados, tipos de vibrato e tipos de articulação (*arco* versus *pizz*) a partir de referenciais de PLEETH (1982), Wilson (2015), Dalton (1988), Faria (2012) e Barnes (2005). Exemplos são retirados de 4 peças do repertório do século XX: *Grotesque* (1918) de Rebecca Clarke, *Partita Brevis 2* (1994) de Kjell Mørk Karlsen, *And Life Like Froth Doth Throb* (1997) de Eric Moe, e *Suite for viola and violoncello* (1999) de Mert Karabey.

Palavras-chave: duo de viola e violoncelo; controle do timbre pelo intérprete; similaridade tímbrica; continuidade melódica; timbre e caráter.

Abstract:

Timbre is addressed here as a musical aspect manipulated by the interpreter in the context of duets for viola and cello. An analysis of timbric similarities, character, overlapping voices and continuity of melodic line suggests the use of technical resources such as rotation and

bow speed, change of the bow contact point, fingerings, types of vibrato and types of articulation (bow versus pizz.) departing from sources by PLEETH(1982), Wilson (2015), Dalton (1988), Faria (2012) and Barnes (2005). Examples are extracted from 4 pieces of the twentieth-century repertoire: *Grotesque* (1918) by Rebecca Clarke, *Partita Brevis 2* (1994) by Kjell Mørk Karlsen, *And Life Like Froth Doth Throb* (1997) by Eric Moe, and *Suite for viola and cello* (1999) by Mert Karabey.

Keywords: viola and cello duo; tone control by the interpreter; timbric similarity; melodic continuity; timbre and character.

1 – Introdução

O duo viola e violoncelo manteve-se desde o século XVII até o século XIX com um número restrito de obras. Entretanto, a partir do século XX, a valorização tímbrica e as diversas experimentações relativas à emissão sonora e à técnica dos instrumentos contribuíram para que o repertório dessa e outras formações aumentassem significativamente. Em menos de dois meses de pesquisa em acervos e bibliotecas *on-line* e através do contato com compositores nacionais e internacionais via e-mail, pôde-se localizar mais de 350 obras de nível intermediário/avançado para o duo viola e violoncelo datadas dos séculos XX e XXI, que expandiram e aprimoram as possibilidades dialógicas e idiomáticas desta formação. Observa-se que tanto a quantidade quanto a qualidade desse repertório valorizam essa formação instrumental e justificam uma investigação dessa natureza.

Apesar de muito explorado nos séculos XX e XXI, o timbre ainda é pouco discutido especialmente no que diz respeito ao seu possível controle pela/o intérprete. Neste artigo, decide-se por tratar especificamente sobre o timbre do som emitido a cada performance e não ao timbre próprio e inerente a cada instrumento, diferenciação feita por autores como ZUBEN (2005) e SCHAEFFER (2003, p.139): “O timbre de um objeto não é outra coisa se não sua forma e sua matéria sonora, sua completa descrição, dentro dos limites dos sons que pode produzir um instrumento determinado, considerando todas as variações de execução que ele permite.”

Quando o compositor trabalha diretamente com o timbre, a importância da noção de quantificação de elementos como frequências, intensidades e durações torna-se muito maior. (ZUBEN, 2005, p.21). Da mesma forma, se espera que o responsável por transformar a notação musical em som tenha noção da aplicabilidade dos elementos e recursos técnicos para que ele consiga explorar as peculiaridades do timbre com precisão, pois como reforça Schaeffer, existe uma margem de personalização dos timbres, de enriquecimento de matizes confiada ao executante (SCHAEFFER, 2003, p.202).

A exploração tímbrica é um dos recursos responsáveis por proporcionar qualidade sonora aos grupos de câmara podendo realçar as similaridades entre os instrumentos, valorizar os momentos de continuidade de linha melódica, a sobreposição de vozes e outros aspectos presentes na escrita composicional, como indicações subjetivas relativas ao caráter da obra ou do trecho musical, tais como *dolce*, *con brio*, *energico*, *expressivo*, *con passione*, *desolato*, *grotesque*, dentre outros.

Entende-se neste artigo que a/o instrumentista, tendo consciência da variedade de recursos técnicos à sua disposição, poderia controlar esse aspecto sonoro – o timbre – de forma objetiva e se aproximar ainda mais das cores e sentimentos requeridos nas partituras e dos termos e expressões verbais transmitidos por professores e profissionais da música na tradição oral, como “caráter intimista”, “sonoridade velada”, etc. Para as/os instrumentistas de cordas, alguns desses recursos, em se tratando de mão direita, são: ponto de contato, região e quantidade de arco, velocidade de arco, peso e quantidade de crina; em se tratando de mão esquerda: vibrato (diferentes amplitudes e velocidade para cada corda – em virtude do calibre e característica de cada uma), tipos de articulações, tipos de *pizzicato* e *glissando*. Assim, o intérprete poderia se utilizar destes recursos técnicos para modificar o ataque, a sustentação e o decaimento do som – elementos do envelope sonoro do timbre. Faz-se necessário esclarecer ainda que “a exploração tímbrica em um determinado instrumento não alterará o seu timbre, apenas nos permitirá identificar as variantes sonoras que ele pode oferecer mediante os meios de execução possíveis” (CHAIB, 2012, p.58).

Portanto, o presente artigo volta-se para o duo viola e violoncelo no seu repertório do século XX e tem como objetivo sugerir técnicas capazes de extrair diferentes timbres para melhor

combinar cameristicamente esses dois instrumentos a fim de valorizar a continuidade de linhas melódicas da escrita composicional, a inversão e sobreposição de vozes, uníssonos e imitações melódicas, proporcionando a reflexão sobre qual região de arco, qual tipo de vibrato, que tipo de ataque, dinâmica, intensidade de arco e dedilhados que podem ser usados para valorizar a similaridade tímbrica. Dado o grande número de obras orquestrais com trechos combinando os naipes de violas e violoncelos em solos e partes que evidenciam os dois instrumentos, inclusive frequentemente em uníssonos, este artigo poderia contribuir também com informações sobre esse elemento musical responsável por melhor amalgamar o som, podendo auxiliar assim, alunas/os e profissionais de orquestras.

Como exemplos, serão discutidos trechos de 4 peças do repertório do século XX, são elas: 5º mov. da *Suite for viola and violoncello* do turco Mert Karabey, *Partita Brevis II* do norueguês Kjell Mørk Karlsen, *And Life Like Froth Doth Throb* do estadunidense Eric Moe e *Grotesque* da obra *Two Pieces for viola and cello* da inglesa Rebecca Clarke.

2 – Similaridade, Continuidade de linha, Sobreposição de vozes, Caráter e timbre

2.1 – Similaridade

Para exemplificar umas das similaridades do timbre entre viola e violoncelo escolheu-se o 5º movimento da *Suíte para viola e violoncelo* escrita em 1999 do compositor turco Mert Karabey. Neste trecho, é possível que a/o intérprete controle o *timbre do som*, tanto pela escrita idiomática do compositor, quanto pela inversão de tessitura entre viola e violoncelo.

Observa-se no início desse movimento que o violoncelo inicia a frase com o mesmo tema dado à viola no 1º movimento da *Suíte*. Com o fim de resgatar a memória tímbrica do início da obra, sugere-se que o intérprete faça uso de alguns recursos técnicos para aproximar o timbre do violoncelo ao da viola nessa região. Para isso, faz-se necessário saber em que momento a/o violista executaria as mudanças de posições de uma nota para outra, o tipo de

vibrato que seria usado e qual corda seria a mais adequada. Observa-se que o timbre da corda Lá da viola é muito semelhante ao timbre das posições que usam o polegar (*capotasto*) na corda Lá do violoncelo. Para auxiliar nas decisões técnicas do intérprete em função da realização artística que o compositor propôs, sugere-se que toda a frase seja executada na corda Lá do violoncelo, destituído de mudança de corda, para aproveitar essa similaridade natural entre os dois instrumentos (ver cor vermelha na Figura 1).

Figura 1: Sugestões de mudança de dinâmica na parte do violista e corda a ser usada em ambas as partes, c.1-6 em *Suite para viola e violoncelo, 5º mov.*

(KARABEY, 1999)

Para que nos três primeiros compassos haja uma melhor combinação tímbrica entre viola e violoncelo e equilíbrio sonoro entre ambos os instrumentos, sugere-se que os *pizzicatti* da viola sejam executados em *mezzo forte* ao invés de *mezzo piano* e *piano*, e a/o violoncelista mantenha a dinâmica escrita *forte* (ver figura 1). Quanto ao caráter, para se aproximar da indicação do compositor *desolato*, sugere-se um *vibrato* expressivo e amplo, com o arco pertíssimo do cavalete, bastante peso do braço mantendo a crina plana e respeitando as ligaduras de frase até o compasso nº 4. Além disso, sugere-se para a/o violoncelista no compasso nº 3 executar a mudança de posição do Dó₄ para o Sol₄ com o fim de se aproximar ao timbre da viola (ver cor azul na Figura 2).

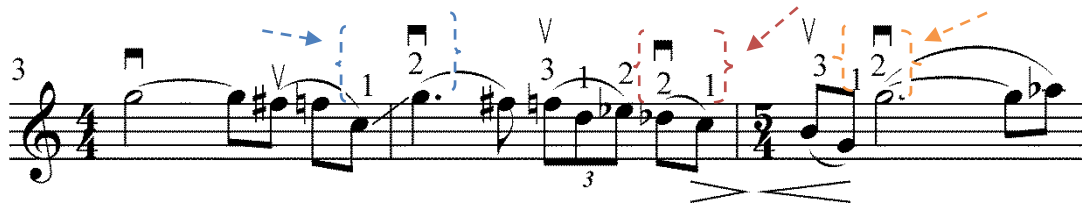


Figura 2: Sugestões de golpe de arco e dedilhados na parte do violoncelista, c.3-5 em *Suíte para viola e violoncelo, 5ª mov.* (KARABEY, 1999).

2.2 – Sobreposição de vozes e Continuidade de linha

Um bom exemplo de sobreposição de vozes e continuidade de linha está presente no seguinte trecho da obra *Partita Brevis 2* do compositor norueguês Kjell Karlsen (ver figura 3). Observa-se que a viola emerge de dentro da nota longa (Dó₄) do violoncelo, também com a nota Dó₄, essa sobreposição deve provocar a sensação de continuidade, e não de mudança de vozes, para que não haja ruptura no caráter tímbrico do som, causando a impressão de que um instrumento surge do outro imperceptivelmente.

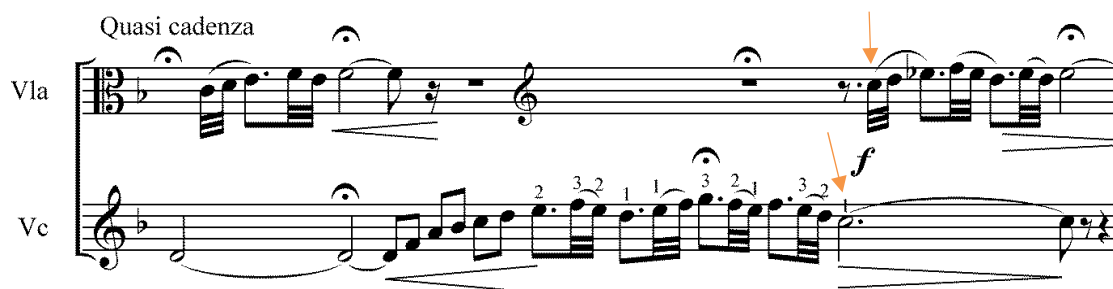


Figura 3: Sobreposição de vozes, c.8-9 em *Partita Brevis 2* (KARLSEN, 1994).

Para que isso aconteça, sugere-se que o ataque da nota Dó₄ pela/o violoncelista seja profundo, sem acento, pertíssimo do cavalete com peso da mão direita no talão do arco buscando melhor aderência da crina. O *vibrato* pode ser amplo e expressivo e o *diminuendo* só deve acontecer assim que a viola atacar a mesma nota em dinâmica *forte*, ou seja, faz-se necessário manter a mesma dinâmica entre viola e violoncelo no ataque da nota. Subsequentemente, o violoncelista deve diminuir a quantidade de crina e peso do arco do arco para executar o *diminuendo*, mudando assim o timbre do som para escuro e *dolce* (ver figura 3).

Outro exemplo de sobreposição de vozes está presente em grande parte da obra *And Life Like Froth Doth Throb* do compositor Eric Moe. No trecho a seguir (ver figura 4) podemos observar que os dois instrumentos atacam a nota Dó₂ juntos e permanecem com ela como base do compasso 1 ao 10.

The image shows a musical score for two string instruments, likely viola and cello, in 6/8 time. The tempo is marked as $\text{♩.} = 108+$ *sempre marcato ed energico*. The score is divided into two systems, measures 1-5 and 6-10. Both staves start with a common melodic line on a D₂ note. Red arrows point to the initial attack of the D₂ note in both staves. The upper staff is labeled "on the string" and the lower staff is labeled "f".

Figura 4: Sobreposição melódica, nota em comum como base, c.1-15 em *And Life Like Froth Doth Throb* (MOE,1997)

Faz-se necessário “timbrar” a nota Dó₂ para que o som fique homogêneo e os acentos sejam mais facilmente explicitados. Dessa forma, sugere-se que a/o violoncelista toque sem *vibrato*, no ponto de contato entre o espelho e o cavalete, com mais velocidade de arco preocupando-se em vibrar a corda homogeneamente tanto para “cima¹” como para “baixo”; os acentos precisam ser tocados com a intenção de vibrar a corda ao máximo, sem “arranhar” o som. Para tal, faz-se necessário que a movimentação do arco mantenha-se uniforme e que haja um estímulo maior da mão direita e mais peso do braço nos acentos. Para a/o violista acontece de forma diversa, faz-se necessário tocar com o arco próximo ao cavalete com a crina plana, em completo contato com a corda, com pouco *vibrato* e menor velocidade de arco, com exceção para os acentos que devem ser tocados com maior velocidade de arco e pressão sobre a corda.

¹Terminologia usada na língua portuguesa para se referir a condução do arco na horizontal, se para esquerda ou para a direita de quem toca. *Para cima* refere-se à esquerda e *para baixo* refere-se para direita.

2.3 – Caráter e Timbre

Escolheu-se o início da peça *Grotesque* da compositora Rebecca Clarke para exemplificar como o caráter escolhido por um compositor pode influenciar na decisão interpretativa do/a instrumentista quanto ao timbre. Nesse caso, o próprio título da obra refere-se a um caráter que permeia a peça do início ao fim. O olhar do/a instrumentista sobre o texto musical deve ser minucioso e reflexivo no que se refere às possibilidades tímbricas do instrumento, pois são especificidades de região de arco, região de *pizzicato* de mão esquerda e mão direita, tipo de ataque e movimentações que irão definir e dar cor ao caráter grotesco da obra.

No 1º compasso da obra (ver Figura 5), sugere-se que a/o violoncelista execute as notas Si₂-Fá₃ na corda Lá para que a sonoridade aberta dessa corda e o pequeno *glissando* da mudança de posição ressaltem o caráter grotesco, e opta-se pelo dedilhado descrito na figura 5. Para buscar um timbre mais áspero que se aproxima do título da obra, sugere-se ainda que a crina do arco esteja em total contato com a corda e próxima ao cavalete, porém com pouco peso para a dinâmica em *piano* e com mais peso para os *crescendi* indicados. No compasso nº 2, propõe-se o acréscimo de articulação de mão esquerda puxando as notas para trás, no terceiro tempo (quíaltera de 3 notas + colcheia). Sugere-se também, que a/o violista toque todo o trecho com pouco arco, próximo ao cavalete e bem articulado.

Figura 5: Sugestões de dedilhado e articulação de mão esquerda na parte do violoncelista, c.1-2 em *Grotesque* (CLARKE, 1918)

Para o novo motivo que prossegue no compasso nº 3 (ver figura 6), sugere-se que a/o violoncelista execute os *pizzicatos* no limite do espelho, perto do ponto de contato do arco, dessa forma o timbre ficará metálico. Sugere-se também que a/o violista toque com uma quantidade mínima de arco próximo ao cavalete, com as sequências de notas ligadas bem articuladas na mão esquerda (ver figura 6), para assim, manter o timbre pontiagudo coerente com o *pizzicato* metálico do violoncelo.

—▶ *p* sempre pizz.

Figura 6: Sugestão de *pizzicato* metálico na parte do violoncelista e articulação de mão esquerda na parte do violista, c.3-5 em *Grotesque* (CLARKE, 1918).

3 – Considerações finais

Procurou-se através desse artigo sugerir recursos técnicos que sirvam como meio de exploração tímbrica nos instrumentos viola e violoncelo com o intuito de facilitar ao intérprete a visualização da obra sob a perspectiva do timbre e auxiliar no processo de interpretação. Durante todo o século XX e XXI até os dias de hoje, os compositores juntamente com os intérpretes exploraram características técnicas e sonoras desses instrumentos com peculiaridade, ressaltando a similaridade tímbrica do duo e enriquecendo o repertório destinado a essa formação tanto em qualidade quanto em quantidade.

Percebe-se diante dos exemplos descritos nesse artigo que a/o intérprete é essencial para controlar aspectos do timbre do som, podendo enfatizar ainda mais certas nuances da composição musical. Não obstante, as sugestões dadas nos trechos musicais desse artigo

representam uma das várias formas existentes para se modificar o timbre e interpretar as obras para o duo viola e violoncelo.

Referências

1. CHAIB, F. (2012). “Vibrafone: uma fonte de coloridos sonoros”. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG. n.25, p.57-72.
2. SCHAEFFER, P. (2003). **Tratado de los objetos musicales**. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madri: Alianza Editorial.
3. ZUBEN, P. (2005) **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia-Sp: Ateliê Editorial.

Referências de partituras

1. CLARKE, Rebecca, (1918). **Two pieces for viola (or violin) and cello**. Edição de Christopher Johnson. Oxford: Oxford University Press Ed, 2005, p.4.
2. KARABEY, Mert (1999). **Suite for Viola and Violoncello**. Myakka: Pelican Music Publishing, 2005, p.13
3. KARLSEN, KjellMork (1994). **Partita Brevis 2: on a Norwegian folk tune for viola and cello, opus 110, nr.2**. Oslo: Norsk Musikforlag A/S, 2014, p.4.
4. MOE, Eric (1997). **And life like froth doth throb for viola and cello**. Dead Elf Music, 1997, p.2.

Literatura recomendada

1. BARNES, G. (2005). **Playing and Teaching the Viola: a Comprehensive Guide to the Central Clef Instrument and Its Music**. Fairfax: American String Teachers Association.
2. DALTON, D. (1988). **Playing the Viola: Conversations with William Primrose**. Oxford: Oxford University Press.
3. FARIA, C. F. (2012). **Relações entre viola erudita e canto lírico: aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório do instrumento**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 65 f.
4. PLEETH, W. (1982). “Cello”. **Yehudi Menuhin Music Guides**.
5. WILSON, M. (2015). **Cello Practice, Cello Performance**. Rowman & Littlefield.

Notas sobre os autores

Larissa Mattos é Mestranda em Música pela UFMG. possui Especialização em Performance pelo Conservatorio G.B. Martini (Bolonha) com bolsa do *Ministero Degli Affari Esteri* e Bacharelado em Violoncelo pela UFMG. Venceu as competições *Youtube Symphony Orchestra* e *YOA Orchestra of Americas* e com elas tocou no Carnegie Hall, República Dominicana, Jamaica e Haiti. Foi vencedora de concursos nacionais, BDMG Jovem Músico e Teatro da Assembléia em BH e finalista do Concurso Internacional *Carlo Mosso* (Itália). Atuou como recitalista e solista em cidades como Bologna, Milão, Abbruzzo, Vigevano e Belo Horizonte. Foi professora e arranjadora da Orquestra Infantil ISHC (Trancoso) e violoncelista da Orquestra Filarmônica de Goiás. Passou no concurso para o cargo de violoncelista da UFAC e da Orquestra do Teatro Nacional (Brasília). Atualmente é professora de violoncelo do Instituto Bacarelli (SP) e mestranda em música pela UFMG.

Carlos Aleixo Reis é professor de Viola da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado pela mesma instituição, Carlos concluiu o Mestrado nos Estados Unidos no ano de 1995 com o título “Master of Music in Viola Performance na *Shenandoah University*. Em Maio de 2006, como bolsista da CAPES/MEC, concluiu o Doutorado em Artes Musicais Performance/Viola (USA). Nos anos 2004-05/06 teve o nome incluído no livro “*Who's Who Among American Universities & Colleges*. Lecionou como *Professor Adjunto de viola* na Shenandoah University/Conservatory of Music/USA. Em 2005, recebeu o prêmio “*Distinguished International Student Award*”. Carlos tem atuado como professor de Viola em diversos Festivais de Música no Brasil e apresentando Master Class e Palestras.

Uirapuru, Lenda Amazônica n. 5, de Waldemar Henrique: a escrita idiomática em uma transcrição para canto e violão

Uirapuru, Lenda Amazônica n. 5, by Waldemar Henrique: idiomatic writing in a transcription for voice and guitar

Anderson Reis¹

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra²

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

andersonreiss@outlook.com

²Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

lumontecastro@hotmail.com

Resumo:

Procura-se no presente artigo descrever o processo de transcrição para canto e violão da canção *Uirapuru* (quinta peça dentre as “Lendas Amazônicas”) do compositor paraense Waldemar Henrique, originalmente escrita para canto e piano em 1934, tendo como aporte teórico as técnicas de transcrição violonística propostas por Daniel Wolff (1998). Serão apresentados ainda breves comentários acerca da importância da transcrição para o repertório do violão, aspectos de seu contexto histórico, descrição de algumas técnicas utilizadas e sugestões de práticas de performance relacionadas à transcrição, com valorização de uma escrita idiomática.

Palavras-chave: Transcrição para canto e violão; canção de Waldemar Henrique; lenda Amazônica e Uirapuru.

Abstract:

This article aims at describing the process of transcription for voice and guitar of *Uirapuru*, song n.5 from *Amazonian Legends* by Brazilian composer Waldemar Henrique, originally written for voice and piano in 1934. The guitar transcription techniques proposed by Daniel Wolff (1998) are used along with brief comments about the importance of transcriptions for

the guitar repertoire, aspects of historical context, description of some techniques used and suggestions for performance practices related to transcription, with possible improvements of idiomatic writing.

Keywords: Transcription for voice and guitar; Art songs by Waldemar Henrique; Amazon Legend and Uirapuru.

1 – Introdução

O processo de transcrição foi e continua sendo importante prática para o estabelecimento do repertório de obras para o violão. Com o emprego desse recurso, violonistas puderam, além de comprovar que o instrumento é mais do que mero instrumento acompanhador, apontar para novas possibilidades técnicas que passaram a ser paulatinamente acrescentadas aos processos composicionais e performáticos do instrumento.

No repertório de música de câmara brasileira poucos foram os compositores que se dedicaram a escrever obras para a formação canto e violão. Durante meu percurso na graduação na UFMG, esta situação mostrou-se evidente quando, ao trabalhar com colegas cantores, encontrávamos dificuldades em localizar partituras brasileiras originais para voz e violão. Restava-nos contar com algumas poucas obras originais e com transcrições feitas por professores e alunos de violão. Em meio a esta dificuldade, a transcrição se revelou como a alternativa para a formação de repertório, prática à qual passei a me dedicar, considerando-a ainda como um espaço importante para a pesquisa relacionada à performance.

No ambiente da performance e de âmbito investigativo, deparei-me com o repertório vocal de Waldemar Henrique. Natural de Belém, Estado do Pará, Waldemar foi compositor e pianista, tendo dedicado um relevante número de composições aos temas amazônicos (SANTOS, 2009 pág. 7). Dentre tais obras, se destacam as *Lendas Amazônicas*, para piano e canto, que totalizam uma série de nove canções, versando sobre diferentes elementos do folclore amazonense e nacional. Dentre eles, figuram o Bôto, a Cobra Grande, o Tambá-Tajá, a Matintaperera, o Curupira, a Manha-Nungará, a Nayá, o Japim e o Uirapuru, que

deram nomes às canções. Dentre elas, *Uirapuru* tem sido especialmente apreciada pelos intérpretes por seu caráter ligeiro e bem-humorado, tendo sido gravada e arranjada inúmeras vezes por músicos eruditos e populares.

A canção *Uirapuru* é objeto deste artigo, a partir da qual pretendo descrever procedimentos técnicos envolvidos na realização de sua transcrição para violão e canto. Sendo uma obra concebida para piano e canto, uma série de preocupações envolve o trabalho de transcrição. O piano, por possuir uma maior extensão que o violão em seu teclado, pode alcançar notas mais agudas e mais graves que o violão, permitindo também, pelo uso de todos os dedos de ambas as mãos, acordes com um maior número de notas tocadas simultaneamente ou arpejadas, tendo ainda capacidade mecânica de prolongar a duração das notas por meio do uso do pedal direito do piano.

Diante disto, a transcrição para violão exige uma série de escolhas que visam tornar a peça, além de exequível, fluente no novo instrumento e bastante aproximada da obra original¹, à semelhança de uma tradução poética. Especificamente para o violão, as escolhas primárias estariam basicamente relacionadas às seguintes questões: 1- Quais as tonalidades seriam mais adequadas para a transposição da obra para o violão? 2- Quais notas poderiam ser omitidas e/ou adicionadas em favor da exequibilidade, sem perda da identidade harmônica original? 3- Quais seriam as melhores soluções para que a peça exibisse elementos que a aproximassem da sonoridade original?

A partir destes questionamentos básicos, e para fundamentar parte do desenvolvimento do trabalho descrito neste artigo, são utilizados alguns conceitos expostos por Daniel Wolff (1998) em sua tese de doutorado *Transcribing for guitar: A comprehensive method*, que trata de preocupações semelhantes às citadas anteriormente e que apresenta várias ferramentas técnicas para as soluções das questões citadas, como a escordatura e as mudanças de disposição de notas.

¹ Faz-se aqui uma referência ao caráter tradutório da transcrição musical inter-instrumentos, apontando-a como um processo de aproximação mais específico e rigoroso que o arranjo ou as releituras.

2 – Transcrever, uma tradição

A transcrição para violão de obras escritas para outros instrumentos constitui uma sólida tradição no repertório violonístico, sendo praticada por vários compositores/violonistas como Mauro Giuliani e Fernando Sor, do final do século XVIII, e Francisco Tárrega, Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segovia, do fim do século XIX, dentre outros. Para se ter ideia da dimensão do repertório de transcrições no repertório violonístico, RODRIGUES (2011, p.147) escreve que a obra do violonista Francisco Tárrega é constituída por noventa e uma transcrições, e Morais (2007, p.41) observa que Emílio Pujol, um dos discípulos de Tárrega, foi ainda mais laborioso, tendo escrito 271 transcrições de peças para violão solo. Considerando apenas o trabalho destes dois violonistas mundialmente tão importantes, pode-se avaliar a importância da prática da transcrição para o repertório violonístico.

No que se refere ao repertório para canto e violão, sobretudo o de canções brasileiras, o movimento de elaboração de transcrições ainda é pequeno se comparado ao repertório para violão solo. Muitas são as prováveis justificativas para entendermos a falta de interesse na formação canto e violão no repertório brasileiro. Mas, assim como o repertório de violão solo se valeu de inúmeras transcrições para estabelecer-se como um instrumento de “concerto”, podendo assim apresentar-se com a mesma relevância do violino ou do piano, as transcrições de peças para canto e violão podem vir a produzir o mesmo efeito, impulsionando e auxiliando o desenvolvimento de uma literatura específica para esta formação camerística, gerando assim, quem sabe, um interesse renovado pelo repertório de grande vitalidade no repertório canções de câmara, à semelhança do que ocorre com grande vitalidade no repertório de canções populares brasileiras, da canção de raiz à MPB.

2.1 – O processo de transcrição da Canção *Uirapuru*

A canção *Uirapuru* é a quinta peça do ciclo *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique, escrita em 1934. O texto da canção é de autoria do próprio compositor e consiste da narrativa de uma personagem feminina que revela seu desejo brejeiro de possuir um Uirapuru, pequeno pássaro que poderia conceber à sua dona privilégios como o domínio da sorte, do

amor e das riquezas. Além desta temática entorno do pássaro, na canção há citações de outras lendas típicas da região amazônica, como a Mãe d'água, o Juruthay e o Tajá, que contribuem fortemente para a contextualização da narrativa regional.

A canção se estrutura em cinco estrofes, sendo a primeira precedida de uma introdução instrumental. As três primeiras estrofes possuem textos distintos, mas que se repetem musicalmente, tendo motivos rítmicos que caracterizam o acompanhamento nas estrofes, e que podem ser vistos nas Figuras 3 e 5 apresentadas nas páginas a seguir. Na quarta estrofe, há o emprego de elementos musicais diferentes dos anteriores, tanto rítmicos quanto harmônicos, por exemplo, quando ocorre uma modulação rápida para o relativo maior -Fá maior - neste trecho e o uso verticalizado de acordes tocados em bloco. Por fim, na quinta estrofe, ocorre uma repetição musical das três primeiras, porém com textos diferentes, e uma conclusão cadencial, dominante-tônica, que finaliza a canção.

Por meio de uma primeira observação analítica da obra, pode-se avaliar que a canção poderia ser transcrita para violão pelas seguintes razões: 1- A obra não emprega recursos pianísticos específicos, como o uso extensivo e amplo do teclado e de acordes complexos ou amplos, 2- possui um acompanhamento não polifônico e uma textura musical² realizáveis pelo violão, 3- e a tonalidade da peça pode ser considerada idiomática³ para transcrição para o violão, não havendo a indicação necessária de transposição para outra tonalidade. Haveria ainda uma quarta razão não relacionada a aspectos técnicos, mas contextuais: a brasilidade contida no tema e no texto da obra, de caráter eminentemente leve e regional, aproximam a obra da sonoridade violonística, igualmente associada à brasilidade e à música brasileira de caráter regionalista. Traduziríamos, portanto, a sonoridade de um instrumento para outro e com isso manteríamos e reforçaríamos, assim, a ideia de brasilidade, associada ao próprio timbre do violão⁴.

2.2 – A tonalidade de Ré menor e as cordas soltas do violão

²A textura musical é entendida como resultado de interações rítmicas, harmônicas e melódicas, assim como pelos números de notas e o modo como eles estão organizadas na música. (Newbould, 2015).

³Conjunto de técnicas ou elementos musicais que são específicos da execução musical em um determinado instrumento.

⁴A esse respeito, ver artigo de Flavio Barbeitas e Luciana Monteiro de Castro, "Transcrições para voz e violão das canções de Alberto Nepomuceno: traduzindo um nacionalista romântico" (2013, p. 7), disponível em <<https://www.academia.edu/6544422>>

A canção foi escrita na tonalidade de Ré menor, não sendo necessária nenhuma alteração de tonalidade. Segundo Daniel Wolf (1998) para uma melhor ressonância do instrumento as cordas soltas do violão devem coincidir com os graus da escala da obra que será transcrita. No caso da tonalidade de Ré menor a Figura 1, abaixo, nos mostra esta relação de cordas soltas e os graus da escala.

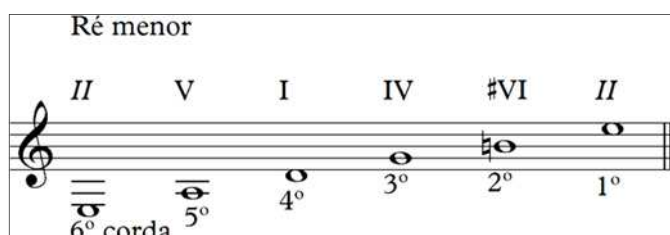


Figura 1: Cordas soltas do violão e a relação com os graus da tonalidade de Ré menor (WOLF, 1998, p.10).

Outro fator importante para atingir-se uma melhora na ressonância do instrumento é o uso de cordas soltas, sendo que é ainda mais desejável que quando tocados os graus I, V, IV e II (tônica, dominante, subdominante e supertônica), esses coincidisse com os bordões do violão, ou seja, as 6ª, 5ª e 4ª cordas, tocados soltas. Nesse caso, o II grau (supertônica, dominante da dominante) está na 6ª corda, o V grau (dominante) na 5ª corda e o I grau (tônica) na 4ª corda. Wolff ainda acrescenta que a 3ª corda do violão também é importante para o aproveitamento da ressonância e tem-se aí o IV grau (subdominante) na corda Sol, 3ª corda solta. Estas características de realce de graus da tonalidade em relação às cordas soltas são extremamente relevantes, pois assim permite-se a exploração da ressonância do instrumento sem pressão de cordas, aproveitando-se os dedos da mão esquerda para tocarem outras cordas e, ou, em notas mais agudas e mais graves, ao mesmo tempo.

2.3 – Extensão

A extensão do piano é de sete oitavas e uma terça menor enquanto a do violão é de três oitavas e uma quinta justa. Essa disparidade, considerando-se que a extensão do teclado é quase o dobro da do violão, poderia inviabilizar facilmente uma transcrição. No entanto, na

parte de piano da canção *Uirapuru* há predominância de um âmbito que está dentro das possibilidades do violão; em praticamente toda a peça é possível transcrever-se as notas na mesma altura em que foram empregadas na partitura original para canto e piano.

Na *Uirapuru* original, as notas graves que ultrapassam a extensão do violão são o Lá₂, Dó#₂ e Ré₂. Estas notas graves desempenham uma função harmônica e ajudam a estabelecer o pulso rítmico na peça, como é possível visualizar nas Figuras 5 e 6 abaixo. O Ré₂ é facilmente adaptável no violão, bastando para isso afinar a 6ª corda em Ré₅, ou seja, um tom abaixo da afinação tradicional. Assim, a tessitura do violão torna-se ligeiramente estendida. Quanto às notas Lá₂ e Dó#₂, serão tocadas em um registro mais agudo, uma oitava acima, e as notas agudas que ultrapassam a extensão do violão serão tocadas uma oitava abaixo, situação que ocorre poucas vezes na peça.

2.4 – Textura musical do acompanhamento

A textura musical é compreendida neste artigo como as interações essenciais estabelecidas pelo compositor, na construção vertical de uma obra, de certos elementos musicais, sejam elas rítmicas, melódicas, ou harmônicas, em um certo trecho da obra (NEWBOULD, 2010). No que se refere às relações entre melodia e acompanhamento, a textura da canção pode ser definida como homofônica, quando há uma clara distinção entre acompanhamento e melodia (BRIAN, 2014). O acompanhamento pode ser classificado segundo duas características fundamentais: a primeira, quando o acorde é dedilhado no primeiro tempo do compasso e tocado simultaneamente na metade do segundo tempo (ver Figura 6), e a segunda quando há a predominância de acordes tocados juntos⁶ (ver Figura 3). Este par de características está presente em toda a obra e ao transcrever-se a obra para violão é possível realizá-las do mesmo modo como foi estabelecido no original, como se observa nas Figuras 2 e 3 a seguir.

2.5 – Procedimentos técnicos da transcrição

⁵Técnica também chamada de escordatura.

⁶Técnica também chamada de *plaqué*.

A tabela abaixo relaciona as técnicas utilizadas nesta transcrição, com a indicação do compasso na qual ocorrem, seguida de explanações acerca dos motivos pelos quais foram utilizados estes procedimentos.

Tabela de alterações de transcrição na canção o <i>Uirapuru</i>	
Alteração	Compassos
Omissão de notas	1,3,5,17,18,19,24,32
Adição de notas	6
Reordenação de notas	9, 13,20, 27,31
Mudança de oitavas	5,7,9,11,13,21,25,27,29

Figura 2: Tabela de alterações.

a) Omissão de notas: as omissões de notas nos compassos acima identificados ocorrem por dois motivos: quando a nota está sendo dobrada, ou seja, sendo tocada mais de uma vez no mesmo acorde, e o quando se deseja privilegiar uma execução mais fluente e idiomáticamente violonística.



Figura⁷ 3: Omissões de notas – compasso 19 e 20 de *Uirapuru*, de Waldemar Henrique.

b) Adição de notas: este recurso é utilizado para conferir maior ressonância ao trecho por meio da adição de notas; com a geração de um acorde mais denso, haverá maior número de harmônicos soando e, portanto, uma sonoridade mais sustentada.

⁷As Figuras 3, 4, 5 e 6 correspondem a comparações entre a transcrição e a partitura original da canção em sua parte do piano.



Figura 4: Adição de notas – compasso 6 de *Uirapuru*, de Waldemar Henrique.

c) Reordenação de arpejo/acorde: as reordenações nas disposições dos arpejos ocorrem duas vezes de maneiras iguais nos compassos 9 e 27 (ver figura 5). Esta escolha visa conferir maior conforto à execução pela mão esquerda do violonista, não levando à necessidade de realizar a extensão e deixando a interpretação mais fluente. As reordenações de acordes acontecem para que o acorde se torne de mais fácil execução. Esse recurso pode ser empregado simultaneamente à mudança de oitava, à omissão de notas ou adição de notas.

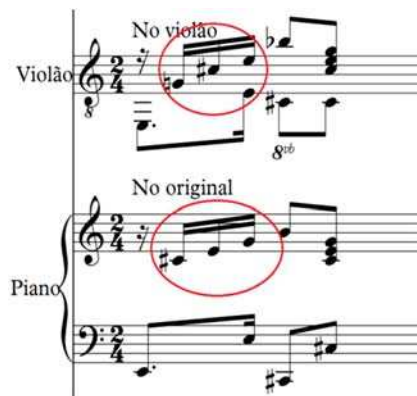


Figura 5: Reordenação de arpejo – compassos 11 e 12 de *Uirapuru*, de Waldemar Henrique.

d) Mudança de oitava: esta alteração é a mais usual na transcrição desta peça devido à limitada tessitura do violão, uma vez que a mudança altera as notas uma oitava acima. Particularmente, no compasso 11, no primeiro tempo, não é possível manter-se o padrão original de oitavas, sendo a nota repetida na mesma altura; no compasso 12, não é possível manter a relação de terça entre os baixos e tem-se um intervalo de 10° entre eles.

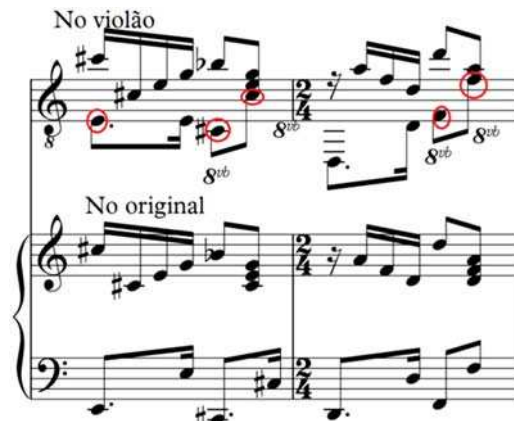


Figura 6: Mudança de oitava, compasso 11 e 12 de *Uirapuru*, de Waldemar Henrique.

Com este conjunto de técnicas, acrescida a escordatura, foi possível transcrever a canção *Uirapuru* com uma eficiência denotada na performance, incluindo com a manutenção de apoio para o cantor, segundo manifestação de colegas com quem a obra foi interpretada. Foram mantidas as características harmônicas e rítmicas da obra, tendo sido obtido um resultado que se aproximou do acompanhamento original para piano em questões harmônicas e de fluência musical. A partir da escolha da tonalidade e das decisões que visaram buscar o idiomatismo do violão, pode-se afirmar que a canção possui características violonísticas ainda que não tenha sido esta a intenção do compositor. Waldemar Henrique, ao elaborar um acompanhamento homofônico, com arpejos de mão direita de quatro notas e com uma escrita de mão esquerda que executa apenas as notas graves dos acordes, permitiu que a sua obra se aproxime do violão. Assim, fica o interesse na investigação das outras canções do ciclo das *Lendas Amazônicas*: não apresentariam, elas também, estes e outros aspectos dos quais poderíamos nos valer para aproximá-las das seis cordas?

3 – Sugestões interpretativas

O processo da transcrição, no caso deste estudo, resultou em uma versão que apresenta, como a principal dificuldade técnica, a realização de saltos da mão esquerda. Por parte do violonista, uma ágil mudança de posição na mão esquerda é exigida devido à distância entre acordes e notas ao longo do braço do violão, necessários na performance de toda a peça,

além do emprego razoável de técnica de extensão, tanto para tocar acordes que necessitam de uma abertura, quanto para executar as alternâncias entre os baixos na sexta corda e os acordes nas três primeiras cordas. Na partitura em que foi baseada esta transcrição da canção *Uirapuru*, há apenas a indicação de tempo - semínima equivale a 100 bpm. Porém, este andamento, se mantido para o violão, dificulta em muito a execução, principalmente nas sucessivas alternâncias de posição na mão esquerda. Visando garantir uma performance mais fluente e de fácil entendimento do texto cantado, uma vez que o compositor sugere um *quasi falado* no compasso 6, optamos pela interpretação da transcrição no andamento semínima próxima a 90 bpm.

Mesmo que não haja uma indicação direta de que a canção teria influências de músicas regionais, possivelmente existe uma relação com o xote, dança proveniente da região da Bragança, conhecido também como xote Bragantino (ALIVERTI, 2005). Considerando tal possibilidade, é recomendável que os acordes sejam tocados simultaneamente (*plaqués*), principalmente os acordes que estão no contratempo do segundo tempo dos compassos, a fim de manter o ritmo vigoroso que perpassa toda a peça e tentar criar a “ginga” típica do xote. Outro aspecto importante referente à questão rítmica está ligado à linha melódica do canto que é construída sistematicamente pelo uso de semicolcheias, assim também como o acompanhamento, sendo importante o estabelecimento de um pulso por parte dos intérpretes, visando à sincronia entre cantor e instrumentista.

Finalmente, afim de que o acompanhamento possa articular as diversas mudanças de caráter presentes na canção, associada às mudanças expressivas ligadas aos significados do texto, é desejável que o instrumentista tenha um entendimento claro destas passagens a partir da análise do texto, da música e do modo como esses interagem, ou seja, das relações texto-música. É interessante que tanto o cantor quanto o instrumentista estejam atentos a estes pontos, para que construam uma interpretação que alcance uma unidade expressiva.

4 – Considerações finais

Neste artigo foram descritos os procedimentos técnicos por nós empreendidos na transcrição violonística da canção *Uirapuru* de Waldemar Henrique. A metodologia empregada para esta transcrição é aplicável, possivelmente, em outras atividades que envolvam a transcrição do piano para o violão, sendo necessário, muitas vezes, omitir, oitavar, reordenar e até mesmo adicionar notas à peça para se alcançar o que chamamos de aspecto idiomático violonístico.

Esta transcrição resultou em uma nova versão, ou ainda, em uma tradução da obra, e nela é possível a identificação de características encontradas em obras concebidas originalmente para o violão, possibilitadas não apenas pela relativa simplicidade da escrita original para piano, mas pelo emprego das técnicas de transcrição citadas neste artigo, que conduzem ao idiomatismo violonístico. Espera-se que este trabalho contribua e incentive violonistas na realização de novas transcrições, que venham a desempenhar não apenas a função de ampliar o repertório para violão e canto, mas de estimular a própria criação de obras originais para esse duo tão tradicional e recorrente na música universal e muito especialmente presente na música popular brasileira.

Referências

1. ALIVERTI, M. (2005). "Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique". **Estudos Avançados**. v. 19, n. 54, p. 283–313, 2005. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142005000200016&script=sci_arttext>. Acesso em: 5 abril de 2014.
2. BRIAN, Hyer. (2014). "String quartet". **Oxford Music Online GroveMusic Online** p. 1–21.
3. MORAIS, Luciano César (2007). **Sérgio Abreu: Sua Herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão**. USP, Escola de Comunicações e Arte (Dissertação de Mestrado. São Paulo).
4. NEWBOULD, Brian (2010). **The Oxford Companion to Music**. Ed. Alison Latham. "Texture". Oxford Music Online. Disponível em <<http://oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6743>>

5. RODRIGUES, Pedro (2011). **Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico**. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/handle/10773/7565>>.

6. WOLFF, Daniel. (1998). **Transcribing for guitar: A comprehensive method**. Nova York, EUA: The Manhattan School of Music, 346 p.(Tese de Doutorado)

Referências de partituras

1. HENRIQUE, Waldemar. (1996). **Uirapuru, Lenda amazônica**. Belém: Fundação Carlos Gomes.

2. HENRIQUE, Waldemar. (1934). **Uirapuru, Canção amazônica**. São Paulo: Mangioni

Notas sobre os autores

Anderson Reis é bacharel em Música/Violão pela UFMG. Apresentou-se como solista e em duos diversas vezes no programa Segunda Musical da TV Assembléia e em outros recitais. Venceu o programa Jovem Músico do BDMG, em Belo Horizonte. Como professor, atua desde os 18 anos, ministrando aulas de violão particulares e em escolas de música. Violonista solista e camerista, tem demonstrado grande interesse na atuação em duos com cantores, trabalhando na elaboração de arranjos e transcrição para voz e violão, tema desenvolvido e pesquisado em seu Mestrado em curso.

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra, graduada em Canto pela UFMG e Conservatório de Lisboa. Mestre em Performance Musical e Doutora em Literatura comparada, é professora na Escola de Música da UFMG desde 2002, onde leciona Canto e outras disciplinas na graduação e pós-graduação. Tem se dedicado ao estudo e divulgação da canção brasileira de câmara; coordena o projeto de extensão Selo Minas de Som e atua como pesquisadora do grupo Resgate da Canção Brasileira. Organiza Seminários da canção da UFMG desde 2003. Cantora de experiência, além de concertos de câmara, atuou em obras sinfônicas e óperas sob a regência de nomes como David Machado, Silvio Viegas, Isaac Karabtchevsky, Marcelo Ramos, Roberto Tibiriçá, L. Fernando Malheiro, Emílio de César, Elena Herrera, dentre outros.

***Sarabanda de Scriabin* de Leo Brouwer:
escrita idiomática e interpretação baseada em escolhas timbrísticas**

***Leo Brouwer's Sarabanda de Scriabin:
idiomatic writing and interpretation based on timbre choice***

Filipe Malta ¹

Sérgio Freire ²

¹ Universidade Federal de Minas Gerais.
famalta@hotmail.com

² Universidade Federal de Minas Gerais.
sfreire@musica.ufmg.br

Resumo: Esse artigo aborda questões analíticas e interpretativas acerca da *Sarabanda de Scriabin*, 2º movimento da *Sonata n.º1* de Leo Brouwer para violão solo. Inicialmente os recursos idiomáticos instrumentais presentes na obra foram identificados e categorizados com base em trabalhos anteriores ligados ao idiomatismo, como os de SCARDUELLI (2007) e de KREUTZ (2014). O conhecimento violonístico dos autores do presente artigo também representa uma importante ferramenta para esse trabalho. Na seção seguinte, os autores propõem uma construção da interpretação para este Movimento da *Sonata* de Brouwer, com foco na utilização dos timbres. Estas escolhas destinam-se não apenas para proporcionar um caráter sonoro coerente para cada material musical apresentado na peça, mas também para produzir o desejado contraste entre eles. Por fim, o presente estudo também discute as possíveis correlações entre as características idiomáticas da obra – em essência, intrinsecamente ligadas à linguagem do compositor – e as escolhas de timbre, as quais permanecem uma tarefa inevitável do intérprete.

Palavras-chave: *Sonata n.º1* de Leo Brouwer para violão solo; *Sarabanda de Scriabin*, 2º Movimento; Recursos idiomáticos instrumentais do violão; *Scordatura*, Utilização de harmônicos naturais e aproveitamento de cordas soltas; Interpretação musical em escolhas timbrísticas.

Abstract: The paper is dedicated to analytic and interpretative issues raised by the *Sarabanda de Scriabin*, the second movement of Leo Brouwer's *Sonata n.º1* for solo guitar. Firstly, the idiomatic

instrumental resources embedded in the work are identified and categorized, based on previous analyses by SCARDUELLI (2007) and KREUTZER (2014). The guitar expertise of the article's author also represents an important tool for this task. In the following section, the authors propose an interpretative construction for this movement of Brouwer's *Sonata*, focusing on timbre choices. These choices are intended not only to provide a coherent sonic character for each musical element presented in the piece, but also to produce the desired contrast between them. Lastly, the present study also discusses the potential correlations between the idiomatic features of the piece – in essence, intrinsically tied to the composer's language – and the timbre choices, which remain an inevitable task of the interpreter.

Keywords: Leo Brouwer's *Sonata n°1*, for solo guitar; *Sarabanda de Scriabin*, Second Movement; Idiomatic instrumental resources of the guitar; *Scordatura*, Natural Harmonics utilization and the use of open strings; Musical interpretation on timbre choices.

1 - Introdução

Na história da composição para o violão, tem-se no compositor, violonista e maestro cubano Leo Brouwer (1939 -) uma figura de grande expressão. Ele vem contribuindo imensamente para a literatura violonística e para a ampliação da técnica e das possibilidades de realizações musicais no instrumento. Muitas de suas composições estão entre as obras de maior significância no repertório violonístico do século XX e neste início do século XXI. Tais fatos se devem, em grande parte, ao seu profundo conhecimento das possibilidades técnicas e expressivas do instrumento e à escrita idiomática que Brouwer apresenta e desenvolve em suas obras.

O objeto de estudo em foco nesse artigo é a *Sarabanda de Scriabin*, 2º Movimento da *Sonata n°1 (1990)* de Leo Brouwer para violão solo. Ao longo da pesquisa bibliográfica um dos significativos trabalhos acadêmicos encontrados acerca da *Sonata* foi o artigo *Ekphrasis em música: os Quadrados mágicos de Paul Klee na Sonata para violão solo de Leo Brouwer*, escrito por MARÇAL (2009). Ele analisa o 1º Movimento da obra baseando-se na construção motívica e tem o objetivo de entender como Brouwer se

apropriada dos procedimentos do pintor Paul Klee (1879-1940) nos “Quadrados mágicos”.

Além desse artigo, foi encontrado também um Trabalho de Conclusão de Curso escrito por LUNA (2011), no qual o autor faz uma análise dos aspectos estruturais da *Sonata* e de elementos que podem ter servido de inspiração para o compositor. E, sendo essa uma obra central no repertório do violão, além da única Sonata composta por Brouwer no século XX, entende-se que merece estudos de maior aprofundamento no âmbito da pesquisa acadêmica.

A partir de diversas escutas do 2º Movimento da obra e ao longo do processo de construção da interpretação da mesma, foi-se observando que as ideias musicais propostas caminham em grande harmonia com os recursos idiomáticos do instrumento, conduzindo à uma notável fluência na execução e em sonoridades expressivas. Alguns desses recursos que aparecem na *Sarabanda de Scriabin* são: o uso de *scordatura* (com a 6ª corda do violão afinada em Fá ao invés do usual Mi); a utilização de harmônicos naturais; e o aproveitamento de cordas soltas, seja valorizando a ressonância do violão, ou antes de saltos de mão esquerda, ou, ainda, trazendo maior funcionalidade à execução de *ostinatos*.

Um dos objetivos desse artigo é realizar uma análise dos recursos idiomáticos instrumentais do 2º Movimento da *Sonata n.º1*, identificando e compreendendo melhor a utilização dos recursos nessa obra. Para tal, alguns trabalhos ligados ao idiomatismo do violão como os de SCARDUELLI (2007), *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*, e de KREUTZ (2014), *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*, servem como base, além do próprio conhecimento técnico-violonístico dos autores do presente artigo.

Outro fator observado em relação à interpretação foi que a questão da utilização de diferentes timbres é crucial para que essa obra ganhe mais vida e cor ao ser tocada, mesmo que isso não tenha sido especificado por Brouwer na partitura. Em suma, o grande desafio na interpretação da *Sarabanda de Scriabin* está em criar e deixar bem

claros os contrastes de timbres, visto que é um Movimento lento, tecnicamente simples e com pouco material musical utilizado (os mais presentes são o *ostinato* composto por três notas, o *leitmotiv* que aparece em todos os movimentos da obra e um tema em modo Eólio que soa como “gotas de chuva que caminham”). Sem a utilização da imaginação na escolha dos timbres, a obra em questão tende à monotonia e sua essência pode facilmente se perder.

A partir dessa problemática, propor uma interpretação com foco nas escolhas timbrísticas, colocando em evidência os diferentes motivos, tema e/ou ideias musicais aparece, também, como um dos objetivos desse artigo. Para tal, alguns tipos de toques de mão direita, bem como vibratos de mão esquerda serão sugeridos demonstrando as escolhas criativas ligadas ao timbre.

E, por fim, traçar reflexões em torno das possíveis correlações entre o idiomatismo da obra (que, em suma, está intrínseco à escrita do compositor) e as questões timbrísticas (as quais ficam a cargo do intérprete) surge como um objetivo que integra os outros dois apresentados anteriormente. A ideia aqui é buscar conexões entre as intenções musicais colocadas no papel pelo compositor e a leitura criativa por parte do intérprete, a qual busca uma coerência com o espírito proposto pela obra, somada a um leque de escolhas bem pessoais em relação aos timbres do instrumento.

2 – Análise Idiomática

2.1 – Fundamentos

Como referido anteriormente, o primeiro passo para o desenvolvimento deste estudo consiste da realização de uma análise idiomática do 2º Movimento da *Sonata n.º1* de Leo Brouwer. Três tipos de recursos idiomáticos principais foram encontrados na obra: 1) o uso de *scordatura*; 2) a utilização de harmônicos naturais; e 3) o aproveitamento de cordas soltas. Observa-se que tais recursos aparecem muitas vezes correlacionados entre si e, além disso, podem gerar outros tipos de recursos, como será

mostrado nos itens que se seguem e tratam da análise idiomática. O presente artigo não busca, de maneira alguma, respostas definitivas ligadas às questões idiomáticas e, sim, pretende ser uma parte integrante do processo de pesquisa que se desenvolve.

Para a análise idiomática, a consulta a outros trabalhos relacionados ao conceito de idiomatismo, como os de BORÉM (2000), SCARDUELLI (2007) e KREUTZ (2014), foi bastante valiosa. Além de diversos recursos identificados pelos autores, três fatores se mostram presentes e de grande relevância para que haja uma fundamentação acerca do que seria considerado idiomático do ponto de vista instrumental. São eles: 1) a exploração das características e efeitos peculiares do instrumento; 2) a exequibilidade de todos os parâmetros musicais – alturas, dinâmicas, articulações e timbres; 3) a utilização dos meios mais práticos e funcionais para se chegar ao melhor resultado expressivo/musical em tal instrumento.

Desse modo, pode-se dialogar, sem se prender à quaisquer modelos, com o que já foi feito e buscar na obra em questão os principais recursos idiomáticos que aparecem, de que maneira eles aparecem e o que estes trazem, tanto em relação à execução do instrumentista, quanto à expressividade do instrumento.

2.2 – Identificação dos recursos idiomáticos

2.2.1 Uso de *Scordatura*

Esse é um recurso que pode aumentar ou diminuir a tessitura do instrumento. Com o uso de *scordatura* pode-se mudar a relação intervalar entre as cordas, possibilitando a ocorrência de outros centros harmônicos, modos ou tonalidades para as seções e/ou para a obra como um todo. Na *Sarabanda de Scriabin* de Leo Brouwer modifica-se a afinação da 6^a corda do violão para Fá (a afinação padrão seria Mi).

Nesta obra, especificamente, a mudança de afinação sugere uma sonoridade Lídia a princípio, visto que apresenta, do grave para o agudo, as notas Fá, Lá, Ré, Sol, Si e Mi

aparece na voz mais aguda) trazem juntamente com o Fá grave a ideia da sonoridade Lídia mais uma vez. O Mi e o Si são, respectivamente, o VII e o IV graus da escala de Fá Lídio. E, ao se observar isoladamente a voz do *leitmotiv* presente nesses dois compassos, percebe-se a sonoridade de Sol# Eólio. Já no c.27 o modo Lídio fica mais evidente com a presença das notas Dó e Fá (duas oitavas acima do Fá da 6ª corda solta), somadas ao Mi, ao Si e, obviamente, ao Fá grave, dos compassos anteriores.

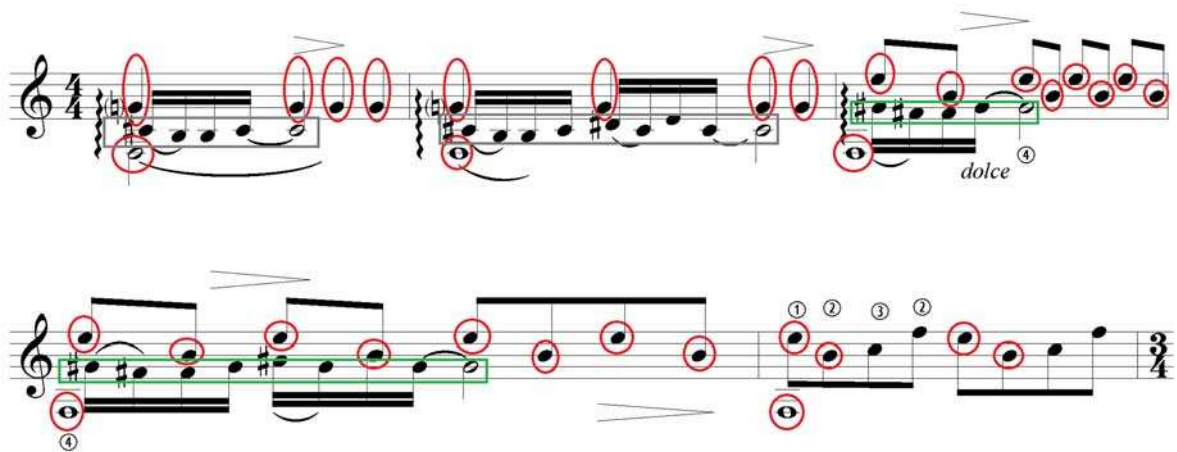


Figura 2: 1) Recursos idiomáticos na *Sarabanda de Scriabin* de L. Brouwer (c.23-27): utilização de cordas soltas em *scordatura* (círculos vermelhos); 2) Timbres (c.23-26): *leitmotiv* em Dó# Eólio com timbre “metálico” (retângulos cinzas) e *leitmotiv* em Sol# Eólio com timbre “doce” (retângulos verdes).

2.2.2 – Utilização de harmônicos naturais

Para a obtenção do harmônico no violão deve-se encostar levemente um dedo da mão esquerda na corda sem pressioná-la até o traste, enquanto se toca a nota com um dos dedos da mão direita. Este é um recurso idiomático comumente utilizado no instrumento e explora um efeito peculiar de maneira bastante exequível. O som gerado se prolonga por muitos segundos após o ataque (bem como acontece quando se toca as cordas soltas) e o timbre obtido é bem característico.

Tais harmônicos aparecem na apresentação do *ostinato* de três notas nos c.1-2, sendo que duas delas (Fá e Lá) são tocadas em harmônicos no 12º traste da 6ª e 5ª cordas, respectivamente. Ao fim desse 2º Movimento, nos c.50-51, tal ideia se repete. (Ver exemplo na figura 1).

Os harmônicos naturais estão presentes, também, ao longo do tema Eólio que soa como “gotas de chuva que caminham”, o qual aparece entre os c.13-20. Esse tema tem, ainda, o reaparecimento de seus 4 primeiros compassos perto do final da obra, indo do c.44-47. Os harmônicos tocados ocorrem todos no 12^o traste e são eles: o Sol da 3^a corda (c.13, 19 e 44), o Ré da 4^a corda (c.15 e 46), o Si da 2^a corda (c.16, 17 e 47) e o Lá da 5^a corda (c.17 e 18).

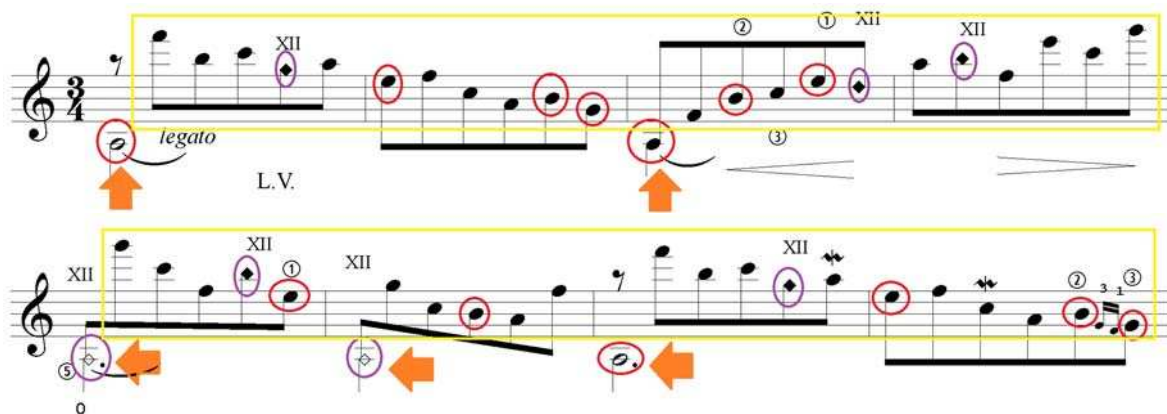


Figura 3: 1) Recursos idiomáticos na *Sarabanda de Scriabin* de L. Brouwer (c.13-20): utilização de harmônicos naturais (círculos roxos) e aproveitamento de cordas soltas (círculos vermelhos); 2) Timbres (c.13-20): baixo em Lá com timbre “gordo” (setas laranjas) e voz superior com timbre “vibrante” (retângulos amarelos).

2.2.3 – Aproveitamento de cordas soltas

As cordas soltas do violão, após atacadas com o(s) dedo(s) da mão direita, naturalmente prolongam o seu som por mais tempo do que a maioria das notas tocadas em cordas presas. Questões acústicas relacionadas à construção do instrumento explicariam tal fenômeno, mas o presente trabalho não entrará nesse mérito. Aqui o foco é que, perceptivelmente, as cordas soltas são um grande recurso para que o som se mantenha e para que se consiga a sobreposição entre uma nota e outra (ou, ainda, entre várias notas) de maneira bastante prática e funcional. Sabido isso e a partir da compreensão das estruturas musicais, as escolhas de digitação explicitadas nesse artigo foram feitas para fins da obtenção de um resultado sonoro musical expressivo,

alinhado com a imagem estética que foi sendo construída no processo de interpretação da obra.

No tema Eólio, que vai do c.13-20 (e que reaparece entre os c.44-47), as cordas soltas são utilizadas para valorizar a ressonância do instrumento (trazendo à tona as indicações de *legato* e *L.V* (deixar vibrar) propostas pelo compositor), bem como para tornar mais práticos e exequíveis os saltos de mão esquerda e, ainda, para manter o baixo pedal em Lá (5^o corda solta). (Ver exemplo na figura 3).

No que diz respeito à articular essa seção o mais *legato* possível, deixando as notas bastante conectadas e sobrepostas entre si, observa-se novamente a presença de uma escrita idiomática para o instrumento. O uso das cordas soltas é sugerido, unido à utilização de cordas diferentes para se tocar as notas subsequentes do tema que ocorre. Ou seja, é possível e bastante prático para a execução que se toque apenas 2 notas seguidas numa mesma corda dentro de todo o tema Eólio. Isso acontece, pontualmente, com as notas Lá (tocada na 10^o casa da 2^a corda) e Si (tocada em harmônico no 12^o traste da 2^a corda) no primeiro tempo dos c.16 e 47. Todas as outras notas dessa seção (sendo em cordas soltas ou presas) podem ser tocadas em cordas separadas, valorizando a ressonância das cordas soltas e sobrepondo todas as notas do trecho umas às outras. Dessa maneira, tem-se um meio prático e funcional para se chegar a um resultado expressivo no instrumento. (Ver figura 3).

Na questão dos saltos de mão esquerda (ou mudanças de posição), seguindo na presente proposta de digitação, apenas um salto é feito sem que uma corda solta tenha sido tocada antes. Isso acontece no c.18, onde toca-se o Lá (em harmônico no 12^o traste da 5^a corda com o dedo 3 da mão esquerda), sendo necessário que se faça uma mudança de posição de mão esquerda tocando em sequência o Sol (na 8^a casa da 2^a corda com o dedo 4 da mão esquerda). Importante notar que em todas as outras seis mudanças de posição do tema Eólio, a mão esquerda pode tomar seu tempo com calma para se locomover ao longo do braço do violão. (Ver figura 3).

Essas seis mudanças de posição acontecem nos seguintes compassos:

- 1) c.13-14, onde o Lá (na 10^a casa da 2^a corda com o dedo 2) é tocado antes do Mi (1^a corda solta) e em seguida vem o Fá (6^a casa da 2^a corda com o dedo 2);
- 2) c.14-15, onde são tocados o Si, o Sol e o Lá em cordas soltas (respectivamente a 2^a, a 3^a e a 5^a) antes de um Fá (3^a casa da 4^a corda com o dedo 1);
- 3) c.15, onde tem-se o Dó (5^a casa da 3^a corda, com o dedo 3), seguido pelo Mi (1^a corda solta) e pelo Ré (em harmônico no 12^o traste com o dedo 3);
- 4) c.18-19, onde o Fá (6^a casa da 2^a corda com o dedo 2) é tocado antes do Lá (5^a corda solta), o qual é seguido por um outro Fá uma oitava acima do anterior (13^a casa da 1^a corda com o dedo 4);
- 5) c.19-20, onde tem-se o Lá (10^a casa da 2^a corda com o dedo 3), seguido pelo Mi (1^a corda solta) e pelo Fá (6^a casa da 2^a corda com o dedo 3);
- 6) c.20, onde é tocado o Lá (7^a casa da 4^a corda com o dedo 4) antes do Si (2^a corda solta) e do Sol (5^a casa da 4^a corda com o dedo 3).

Seguindo nessa linha, a digitação de mão direita é bem óbvia e também muito prática para o violonista. Pode-se usar o polegar (*p*) para tocar todas as notas que estiverem na 4^a e na 5^a cordas, o indicador (*i*) para tocar todas as notas da 3^a corda, o médio (*m*) para todas as notas da 2^a corda e o anelar (*a*) nas notas tocadas na 1^a corda. Há apenas uma exceção no primeiro tempo do c.16 (idêntico ao c.47), onde sugere-se que o Lá (10^a casa da 2^a corda) seja tocado com o indicador (*i*) da mão direita, evitando a repetição do dedo médio (*m*). Dessa maneira, não há nenhum cruzamento de mão direita ou qualquer outro fator que possa gerar grandes dificuldades técnicas. Novamente, a obtenção de uma escrita idiomática para o violão fica evidente.

E, por fim, no que diz respeito à utilização de cordas soltas na presente seção, o compositor usa o Lá (5^a corda solta) como um baixo pedal que sustenta a voz superior do tema. Essa nota pedal sugere, juntamente com a melodia da outra voz, uma sonoridade Eólia. Isso fica bem claro visto que as notas utilizadas em todo o trecho são Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol (as quais formam a escala do modo de Lá Eólio). E o Lá como pedal é o centro que evidencia tal modo. Vê-se aqui a utilização de cordas soltas dentro de uma categoria que SCARDUELLI (2007, p.142) coloca como a dos “recursos idiomáticos implícitos”. Tais recursos idiomáticos são definidos como a escolha de

centros, modos e tonalidades que favoreçam o uso de cordas soltas, levando a uma maior exequibilidade.

2.3 – Breve síntese acerca do idiomatismo

Percebe-se que uma mudança de meio tom na afinação de apenas uma das cordas do violão pode gerar outras possibilidades composicionais e de busca de sonoridades no instrumento. Na obra em questão, observa-se que, embora pareça muito sutil, esse recurso é um fator crucial para que muitas das ideias musicais se tornem tão práticas para a execução, além de gerar um resultado sonoro característico e soar de maneira fluida no violão. O uso de *scordatura* é um recurso idiomático valioso e pode ampliar as possibilidades expressivas do instrumento.

Como explicitado ao longo dos parágrafos anteriores, o aproveitamento de cordas soltas caminha em união com grande parte das ideias musicais propostas nessa obra e isso é bastante perceptível em, pelo menos, 44 dos 52 compassos da obra. Começando pelo próprio uso de *scordatura*, passando por todos os momentos em que o *ostinato* de três notas (sendo 2 em cordas soltas) aparece, bem como dentro do tema Eólio (com o baixo pedal em corda solta, além das questões de saltos de mão esquerda, valorização da ressonância do instrumento, sobreposição e conexão entre as notas), e, também, nos compassos em que tem-se o acompanhamento tocado na voz superior pelas notas Sol (3ª corda solta) e em seguida Si e Mi (2ª e 1ª cordas soltas), a utilização de recursos idiomáticos instrumentais por parte do compositor se faz presente com simplicidade e eficácia, unidas à uma notável expressividade na composição.

Tal constatação, de certa maneira, dialoga com o que MOLINA (2003, p.1) coloca acerca de uma outra composição do cubano Brouwer. Ele afirma que há um “virtuosismo composicional na estrutura profunda, gramática narrativa e estrutura discursiva que pode ser oculto sob uma aparente simplicidade na manifestação”, em seu artigo

Construção da mentira em Paisaje Cubano com Lluvia de Leo Brouwer: uma análise semiótica.

3 – Escolhas timbrísticas

Considera-se que o som possui quatro parâmetros (qualidades ou atributos) mais perceptivos: altura, intensidade, timbre e duração. Diversos autores tais como HADJA, KENDALL, CARTERETTE e HARSHBERGER (1997) estão de acordo quanto a isso. Observa-se uma dificuldade em se falar com propriedade sobre o parâmetro timbre e de se produzir materiais mais definitivos e estruturados ligados a tal. Os autores supracitados afirmam algo ligado a isso:

(1) Em comparação com outros atributos perceptivos – especialmente altura e volume – o timbre tem recebido pouca atenção na literatura experimental; (2) por causa de sua natureza multidimensional, se torna de difícil manipulação dentro do modo de controle científico; e (3) não existe uma única definição operacional ou constitutiva largamente aceita pela qual pesquisadores possam construir métodos empíricos e modelos. HADJA, KENDALL, CARTERETTE e HARSHBERGER (1997, p.253)

SCLIAR (1985, p.1) define timbre como “a qualidade dependente, em primeiro lugar, da espécie do material sonoro (madeira, metal, corda, etc.); em segundo lugar, da maneira de se obter o som (percussão, fricção, pressão, etc).” Na visão dos autores do presente artigo, essa parece ser uma definição sucinta, prática e coerente. E, apesar de constada a difícil manipulação do timbre dentro do modo de controle científico, esse trabalho se segue dentro da ideia de que os timbres de determinado instrumento acontecem ao se aliar o material utilizado para se produzir os sons, à(s) maneira(s) para se obtê-los.

Então, a partir do conhecimento técnico e da experiência violonística dos autores deste estudo, pode-se dizer que o controle do intérprete sobre o timbre de cada nota se dá segundo diferentes fatores, tais como: a parte do dedo da mão direita que entra em contato com a corda (indo, por exemplo, de um ataque mais frontal ou mais “unhado”

até um ataque mais lateral); a posição em que os dedos da mão esquerda pressionam as cordas (escolha de digitação), a qual está diretamente ligada às escolhas de dedilhado de mão direita (valorizando ou não a ressonância das cordas soltas em determinadas passagens, por exemplo); a duração da preparação e da soltura da corda nos ataques de mão direita; toques com apoio e sem-apoio com os dedos da mão direita; ponto de contato da mão direita sobre a corda (indo do mais próximo dos trastes até o mais próximo do cavalete); e vibratos ou não vibratos de mão esquerda.

Esses são alguns fatores importantes e no segmento desse texto a maneira de se obter os timbres escolhidos será explicitada. É importante constar que dentro da presente proposta não serão utilizados toques com apoio, pois nesse tipo de toque o dedo da mão direita que ataca a corda tem um momento de repouso sobre a corda seguinte fazendo-a não vibrar. E, aqui, a intenção dos autores é valorizar ao máximo as ressonâncias do instrumento.

Entende-se que as três notas componentes do *ostinato* que inicia a obra devem ser tocadas com cores distintas. Dentro dessa leitura, cada uma das notas é uma voz diferente. Ou seja, o *ostinato* seria formado por 3 vozes, tendo cada uma delas o seu timbre particular. Percebe-se uma polifonia caracterizada pela disposição dos timbres, a qual é aqui definida como “polifonia tímbrica”. (Ver o *ostinato* na Figura 1).

Ainda sobre o *ostinato* que se faz presente em grande parte da obra (c.1-12, c.21-22, c.38-43 e c.48-52), sugere-se tocar o Fá com um timbre mais “gordo”, utilizando apenas a polpa do polegar (*p*) da mão direita (*m.d.*). Mesmo tendo o Fá tocado em harmônico nos 2 primeiros compassos (e nos últimos) e o timbre dos harmônicos ser naturalmente mais brilhante, é possível fazer um toque de polpa e conseguir esse timbre. Em todos os outros momentos em que o *ostinato* aparece o Fá está em corda solta e, dessa maneira, a obtenção de tal timbre fica ainda mais evidente.

A nota Sol (2ª nota do *ostinato*, sempre em corda solta) pode ser tocada com um timbre um pouco mais “magro”, utilizando o indicador (*i*) da *m.d.* e com um toque mais unhado

(onde a unha encosta mais do que qualquer outra parte do dedo ao passar pela corda), mais frontal e sem que o dedo pressione muito a corda.

O Lá, como foi visto com o Fá, também é tocado em harmônico em alguns compassos. Seja em harmônico (tocado com o *p* da *m.d*), ou como som *ordinário* (tocado com o dedo médio (*m*) na 10^a casa da 2^a corda ou, em alguns compassos, com o dedo anelar (*a*) da *m.d.* na 5^a casa da 1^a corda), sugere-se um timbre mais “vibrante” ou “vivo”. Para a obtenção desse timbre, deve-se unir um toque um pouco mais lateral de *m.d.* (com o som obtido através de um ataque onde se encosta tanto uma parte da cabeça do dedo quanto um pouco de unha e com o dedo entrando mais na corda) a um leve vibrato de mão esquerda que traz mais brilho ao som do Lá.

Outro motivo que aparece é o *leitmotiv* presente nos três movimentos dessa Sonata. Ele ocorre sete vezes ao longo do 2^o Movimento: c.5-6; c.9-10; c.23-24; c.25-26; c.32-33; c.34-35; c.40-41. Tal motivo é formado por um grupo de 4 notas, sendo que em cada vez que aparece ele está transposto para outra oitava ou para outro centro (exceto na 5^a vez onde é uma repetição da 3^a e na 7^a vez onde é uma repetição da 1^a). Percebe-se que, para a construção desse motivo, foram utilizadas algumas notas de uma escala em modo Eólio e os graus formadores desse *leitmotiv* são sempre o I, o II, o III e o VII do modo (em qualquer uma das transposições em que ele aparece, obviamente). As escalas em modo Eólio que aparecem são: 1) com o I grau em Mib (c.5,6,9,10,40 e 41); 2) com o I grau em Dó# (c.23,24,32 e 33); e com o I grau em Sol# (c.25,26,34 e 35

Acerca das escolhas timbrísticas, é importante dizer que nesse momento, os timbres estão bastante ligados à dinâmica, sem deixar de lado as maneiras de articular os dedos no toque, o ponto de contato do dedo que ataca a corda e a região em que se toca mesma. As escolhas feitas são as seguintes: (Ver exemplo de duas das apresentações do *leitmotiv* nos 4 primeiros compassos da Figura 2).

1^a) quando o motivo aparece em Mib Eólio, busca-se um timbre mais “padrão” ou, tocando a corda com a *m.d.* próxima à boca do instrumento (som *ordinário*, tanto quando usa-se *m* e *a* alternadamente (c.5,6,40 e 41) quando se usa somente o *p* (c.9-

10). O ataque é mais lateral (no que diz respeito aos dedos *m* e *a* da *m.d*), com um pouco de dedo e um pouco de unha entrando em contato com a corda durante no momento do toque e com uma dinâmica intermediária (*mf*);

2^a) quando o motivo está em Dó# Eólio (c.23,24,32 e 33), o timbre deve ser mais “metálico”, tocando a corda com a *m.d.* próxima ao cavalete (usando somente o dedo *p*) e com uma dinâmica mais forte (*f*);

3^a) e, quando esse motivo se encontra em Sol# Eólio, entende-se que o timbre deve ser mais “doce” (como, nesse caso, escrito pelo próprio compositor) nas duas vezes em que aparece. Na primeira delas (c.25-26) toca-se as notas com o dedo *p* (exceto duas delas que são tocadas com o *i* seguido de um ligado de *m.e.*) mais próximo aos trastes (ou ao fim do braço) do violão e sugere-se uma dinâmica mais piano (*p*). E, na segunda vez (uma oitava acima nos c.34-35), utiliza-se os dedos *m* e *a* também mais próximos ao braço do instrumento, com toque lateral (já visto) e com uma dinâmica mais forte (*mf*) e mais presente do que o apresentado anteriormente.

No tema em modo Eólio (c.13-20; e c.44-47), sugere-se um timbre mais “gordo” para as notas do baixo e um timbre mais “vibrante” para as notas que formam a linha melódica na voz superior, a qual flui como “gotas de chuva” após o clima de menor movimento que vinha anteriormente (este gerado pela repetição do *ostinato* por vários compassos). O timbre “gordo” é o mesmo que foi sugerido para o Fá grave do *ostinato*, utilizando-se a polpa do *p* da *m.d.* E, busca-se uma uniformidade no toque dos outros três dedos da *m.d.* para a obtenção do timbre mais “vibrante” na voz superior. Para se chegar ao timbre proposto, deve-se unir o vibrato de *m.e.* a um ataque de *m.d.* mais lateral (já visto), mantendo-se em *legato* a articulação das notas do tema, deixando vibrar e ressoar uma sobre a outra, como colocado na 2^a Seção desse artigo. Dessa maneira, tem-se os planos sonoros bem definidos por diferentes cores. (Ver Figura 3)

Nos compassos onde se tem o *leitmotiv* acompanhado por notas em cordas soltas (c.23-26 e c.32-33), sugere-se fazer esse acompanhamento com um timbre que se una ao do *leitmotiv* naquele momento (explicitado em parágrafos anteriores). Sendo assim, nesses compassos o timbre das diferentes vozes caminha de maneira mais horizontal

e uniforme (no caso, usa-se um timbre “metálico” nos c.23,24,32 e 33, e um timbre “doce” nos c.25-26).

O c.27 é a ponte para o que vem a acontecer entre os c.28-31. Pensa-se num timbre mais “metálico” nos c.27,28 e 29. Nesse momento a obra traz um lirismo bastante dissonante (em contraste com o que ocorre no tema Eólio), gerado por uma ideia melódica na voz superior formada, quase que completamente, por intervalos de 2ª. E, somado a isso, há uma voz inferior em quiálteras, as quais formam uma harmonia que parece não ter um centro tonal ou modal.

Então, no c.30 há uma pausa que corta a ideia que parece desaparecer, mas esta volta com apenas uma nota longa na voz superior somada às quiálteras da outra voz, enquanto no c.31 a voz que traz uma ideia mais melódica é a inferior e a voz superior passa a fazer as quiálteras que preenchem a harmonia. Para tais compasso sugere-se um timbre bem “doce”, contrapondo o timbre escolhido para os compassos supracitados. A pausa no 1º tempo do c.30 e a súbita mudança de harmonia que ocorre no trecho (em Lá Lídio nesses dois compassos) pedem uma mudança de cor. (Ver Figura 4).

Figura 4: Timbres na *Sarabanda de Scriabin* de L. Brouwer (c.28-31): timbre “metálico” (retângulo cinza) contrastando com o timbre “doce” (retângulo verde).

Nos c.34-36 sugere-se uma única cor para as vozes presentes. O *leitmotiv* agora acontece em Sol# Eólio (como já foi visto) e a voz inferior aparece com uma escala

Dórica (no modo de Dó# Dórico). Sugere-se, que se busque um timbre bastante “doce” para ambas as vozes. Harmonicamente observa-se, ainda, que a resolução entre os c.35-36 traz uma sonoridade de tons inteiros (Mi-Fá#-Sol#-Lá#-Dó).

E, novamente para gerar contraste, entende-se que no c.37 as três repetições da nota Dó (na 6ª corda) devem ser tocadas com um timbre que passa por “metálico”, “padrão” e “doce” (a maneira de se obter tais timbres já foi explicitada). Novamente, a escolha dos timbres está unida a dinâmica que vai de *forte* (*f*) ao *piano* (*p*) em apenas 3 notas (esta, escrita na partitura). Isso traz, ainda, uma ideia de que o som está se afastando. (Ver Figura 5).



Figura 5: Timbres na *Sarabanda de Scriabin* de L. Brouwer (c.34-37): timbre “doce” (retângulo verde) e o uso de 3 diferentes timbres na repetição do Dó – “metálico” (cinza), “padrão” (azul) e “doce” (verde).

E, após essa pequena ponte do c.37, voltasse ao *ostinato*, à uma rerepresentação do *leitmotiv* (como apareceu na 1ª vez) e, também, de parte do tema Eólio chegando ao fim da obra, mais uma vez, com o *ostinato* que começou todo o discurso musical da *Sarabanda de Scriabin*, de Leo Brouwer. As escolhas timbrísticas para tais motivos e ideias musicais já foram colocadas ao longo dessa 3ª Seção do artigo.

4 – Considerações finais

A utilização de recursos do instrumento vem à tona através de uma escrita idiomática desenvolvida por Leo Brouwer. E, quase em todos os momentos, o 2º Movimento da *Sonata n.º1* deixa em aberto a questão das escolhas de timbres.

Após o processo de análise idiomática da obra, vê-se que, realmente, a busca por uma compreensão do que o compositor faz dentro das possibilidades expressivas do instrumento pode trazer um maior domínio do material musical que cria as ideias que contam a história intermediada pela partitura. É como um jogo entre o intérprete e o compositor. O intérprete compreende os recursos idiomáticos presentes na obra e segue em seu papel de criação, escolhendo digitações e soluções que sejam coerentes com a sua própria compreensão do texto musical, sem perder o alinhamento com o idiomatismo do instrumento.

No presente caso, é constatado que o conhecimento dos recursos idiomáticos instrumentais, por parte do compositor (sabendo o que funciona, como isso pode soar e o custo na execução), pode vir a ser o gerador das ideias musicais ou, de maneira inversa, durante o processo de concepção da obra o compositor traz ideias musicais que já vêm com questões intrínsecas de exequibilidade e de exploração de características peculiares do instrumento. Nota-se que, independentemente do processo, o pensamento idiomático parece estar por trás da composição de Brouwer.

E, como um complemento do idiomatismo instrumental, as questões tímbricas são, nesse 2º Movimento, um campo aberto e trazem uma vasta gama de escolhas interpretativas para o performer. Tais escolhas podem se tornar mais conscientes, como visto nesse artigo, a partir da compreensão das estruturas musicais, as quais estão diretamente ligadas à escrita idiomática do compositor.

E, conectado a isso, é importante constar que em meio às teses que abordam o idiomatismo violonístico, KREUTZ (2014) afirma:

...a exploração de recursos idiomáticos e potencialidade do instrumento pode vir a ser uma característica da linguagem particular do compositor. Neste sentido, consideramos a obra para violão de Leo Brouwer (1939 -) como um exemplo de utilização do idiomatismo instrumental como característica inerente da linguagem particular do compositor, portanto de seu idiomatismo composicional. KREUTZ (2014, p.105)

Vistas as constatações desse breve artigo e algumas afirmações como essa, a direção da pesquisa acerca do idiomatismo na *Sonata n.º1* poderá estender seu campo, tomando rumos diretamente relacionados à estética composicional de Brouwer, enriquecendo ainda mais as questões analíticas e interpretativas ligadas à tal obra.

Referências de texto

1. BORÉM, F. (2000). “*Duo Concertant – Danger Man* de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo”. **Per Musi**, Belo Horizonte: UFMG. n.2, p. 89-103.
2. HADJA, J.; KENDALL, R.; CARTERETTE, E.; HARSHBERGER, M. (1997) “Methodological issues in: timbre research in Perception and Cognition of Music. **Hove: Psychology Press**. Reino Unido.
3. KREUTZ, T. (2014). “A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais”. **Dissertação. (Mestrado em Música)**. Goiânia: UFG.
4. LUNA, M. (2011). “Análisis de la *Sonata* para guitarra de Leo Brouwer”. **Proyecto Final**. Buenos Aires, Argentina: Conservatorio Julián Aguirre.
5. MARÇAL, R. (2009). “Ekphrasis em música: os Quadrados mágicos de Paul Klee na *Sonata* para violão solo de Leo Brouwer”. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG. n.19, p. 47-62.
6. MOLINA, S. (2003). “Construção da mentira em *Paisaje Cubano com Lluvia* de Leo Brouwer: uma análise semiótica”. **Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura**. São Paulo: EDUC.
7. SCARDUELLI, F. (2007). “A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado”. **Dissertação. (Mestrado em Música)**. Campinas: UNICAMP.
8. SCLIAR, E. (1985). “Elementos de Teoria Musical”. **Editora Novas Metas Ltda - 2ª Edição**. São Paulo.

Referências de partituras

1. BROUWER, L. (1992). "Sonata para guitarra sola". **Gráficas Agenjo, S.A.** Madrid, Espanha.

Nota sobre os autores

Filipe Malta é natural de Juiz de Fora (MG). Graduiu-se em 2014 no Bacharelado em Música da UFJF na classe de violão do professor Luis Leite. Desde o ano 2012 até o presente momento vem aprofundando seus estudos musicais com a pianista Maria Alice de Mendonça. Em 2014 foi um dos vencedores dos Concursos Jovem Músico BDMG e Jovem Instrumentista BDMG. Foi também premiado com a 3º colocação no XXV Concurso Nacional de Violão Souza Lima. Atualmente cursa o Mestrado em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Sérgio Freire possui graduação em Música - composição - pela Universidade Federal de Minas Gerais (1990), mestrado em Sonologia - Instituut Voor Sonologie - Koninklijk Conservatorium (1993) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Estagiou no Estudio Eletrônico da Musik Akademie da Basileia entre 2001 e 2002. Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG entre 2009 e 2015. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical e Sonologia, atuando principalmente no desenvolvimento de sistemas musicais interativos. Sua produção acadêmica inclui obras musicais (principalmente para instrumentos acústicos e meios digitais) e artigos, com apresentações regulares no Brasil e no exterior.