

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-graduação em Música

LAURIZA VALKÍRIA ANASTÁCIO

***SUÍTE MACAMBIRA* DE CLÓVIS PEREIRA: o violoncelo entre o erudito e a tradição**

Belo Horizonte

2024

LAURIZA VALKÍRIA ANASTÁCIO

***SUÍTE MACAMBIRA* DE CLÓVIS PEREIRA: o violoncelo entre o erudito e a tradição**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo Reis
Coorientadora: Profa. Dra. Elise Barbara Pittenger

Belo Horizonte

2024

A584s Anastácio, Lauriza Valkíria.

Suíte Macambira de Clóvis Pereira [manuscrito] : o violoncelo entre o erudito e a tradição / Lauriza Valkíria Anastácio. - 2024.

70 f. : il.

Orientador: Carlos Aleixo Reis.

Coorientadora: Elise Barbara Pittenger.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violoncelo. 3. Movimento Armorial (Arte brasileira). 4. Pereira, Clóvis. I. Reis, Carlos Aleixo. II. Pittenger, Elise Barbara. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 787.3

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária: Rachel Mariana Mateus de Oliveira CRB/6-1417

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento da Pessoa de Nível Superior — Brasil (CAPES).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Lauriza Valkiria Anastácio**, em 01 de março de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

Profa. Dra. Elise Barbara Pittenger
Universidade Federal de Minas Gerais
(coorientadora)

Prof. Dr. Abel Raimundo de Moraes Silva
Universidade Federal de São João Del- Rei

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



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis, Vice diretor(a)**, em 01/03/2024, às 12:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jessé Máximo Pereira, Membro**, em 01/03/2024, às 15:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elise Barbara Pittenger, Professora do Magistério Superior**, em 01/03/2024, às 15:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Dedico essa pesquisa à minha mãe, Maria da
Glória Lima Anastácio
(*in memoriam*)

Cordel para Dona Glória

Lauriza Anastácio, 2014

Diz que mãe é coisa boa
Tenho mais à completar
Mãe é mundo, é a pessoa
Que tem sina por cuidar
Troca a noite pelo dia
Tem Glória e tem Maria
Para o filho abraçar

Ele pode ser ladrão
Ser bandido ou capitão
Pode até ser assassino
Ou então sujeito bão
Que a mãe vai tá do lado
Com amor no coração

E quando o sujeito cresce
E decide inté voar
Mesmo quando não parece
Que ela vai aguentar
Ele quer mundo correr
Muitas coisas conhecer
E sozinho caminhar

Mãe enfrenta o que tiver
Mãe de longe à cuidar
E se o filho não vier
Se pro mundo foi voar
Ela abre bem os braços
Do tamanho do Espaço
Para o mundo abraçar



A mãe que pariu o mundo, de Diego Gibrán

Resumo

Esta pesquisa investiga os aspectos da música de tradição popular nordestina e do Movimento Armorial presentes na obra *Suíte Macambira para violoncelo solo*, do compositor Clóvis Pereira. A pesquisa apresenta um resumo de elementos dessas tradições musicais e descreve o papel que elas tiveram na carreira do compositor. Também aborda a maneira com que Clóvis utiliza ferramentas da música de tradição popular nordestina e armorial na escrita para violoncelo em três movimentos da Suíte Macambira. Finalmente, com o intuito de destacar os elementos de tradição nordestina na interpretação da obra, aponta sugestões interpretativas para esses três movimentos: o Prelúdio, o Canto do Cego e o Coco Agalopado.

Palavras chave: violoncelo solo; *Suíte Macambira*; música armorial; Clóvis Pereira.

Abstract

This paper investigates the aspects of Northeastern popular tradition music and the Armorial Movement present in the work "Suíte Macambira" for solo cello, by composer Clóvis Pereira. These aspects are related to the idiomatic elements of the cello in classical music. The paper provides a summary of elements from these musical tradition and describes the role they played in the composer's career. It also addresses how Clóvis uses tools from Northeastern popular tradition and Armorial music in the writing for cello in three movements of the "Suíte Macambira". Finally, aiming to highlight the elements of Northeastern tradition in the interpretation of the piece, it suggests interpretative approaches for these three movements: the Preludio, the Canto do Cego, and the Coco Agalopado.

Keywords: solo cello; Macambira Suite; armorial music, Clovis Pereira.

Lista de Figuras

Figura 1 – Gilvan Samico: Rumores de Guerra em Tempos de Paz (2001). Xilogravura a cores sobre papel.	17
Figura 2 – Escala nordestina com o 4º grau aumentado e o 7º grau abaixado, muitas vezes omitido nas melodias.....	19
Figura 3 – Graus do encadeamento harmônico muito utilizado na Música Armorial, cuja funções harmônicas são: Tônica, Subdominante, Dominante da Dominante e Tônica (I – IV – II – I).....	19
Figura 4 – Compasso inicial do Prelúdio de J. S. Bach.....	24
Figura 5 – Compasso inicial do Prelúdio de Clóvis Pereira.....	244
Figura 6 – A: Prelúdio da Suíte nº1 de Bach. B: Prelúdio da Suíte Macambira de Clóvis Pereira.....	244
Figura 7 – (compassos 8 – 9) Utilização de corda solta em efeito pedal.....	266
Figura 8 – (compassos 49 a 51) Pedal com utilização de corda presa.....	266
Figura 9 – (compassos 92 e 93) Utilização de mesma nota pedal presa.....	266
Figura 10 – (compassos 33 a 37) Variação da nota pedal presa.....	277
Figura 11 – (compassos 33 a 37) Utilização de cordas duplas.....	277
Figura 12 – (compassos 59 – 77) Utilização de acordes, em vermelho.....	288
Figura 13 – (compassos 33 a 37) Presença de segunda voz enquanto instrumento acompanhador.....	28
Figura 14 – (compassos 59 – 77) Interlúdios instrumentais, em vermelho. Canto/ lamento, em azul.....	300
Figura 15 – (compassos 33 a 37) Acompanhamento instrumental.....	300
Figura 16 – (compassos 1 a 3) arpejos.....	31
Figura 17 – (compassos 20 e 21) Motivo 1 apresentado uma terça menor acima do seu primeiro surgimento.....	32
Figura 18 – (compassos 47 e 48) Motivo 1 apresentado uma segunda menor acima do seu primeiro surgimento.....	322
Figura 19 – (compassos 24 a 29) Variação rítmica do Motivo I.....	322
Figura 20 – (compassos 38 – 46) Variação do Motivo I. Variação rítmica, em azul e alteração da métrica, em vermelho.....	333
Figura 21 – (compassos 8 e 9). Repetição de material melódico.....	333
Figura 22 – (c. 21 e 22). Repetição do material melódico dos compassos 8 e 9 uma terça paralela acima.....	34
Figura 23 – (compassos 9 a 12) Cantabile em melodia de cego.....	366
Figura 24 – (compassos 1 a 7) Cego I, em vermelho. Voz instrumental, em azul. Cego II, em amarelo.....	366
Figura 25 – Rabeca.....	38
Figura 26 – Viola.....	40
Figura 27 – (compassos 34 – 51) Trecho em caráter instrumental e sessão Solene, em vermelho.....	41
Figura 28 – (compassos 13 e 20) trecho em pizzicato. Acordes em azul.....	42
Figura 29 – (compassos 22 e 24) melodia principal e acordes.....	42
Figura 30 – (compasso 3) grupos de semicolcheias ligadas.....	43
Figura 31 – afinação da rabeca de João Salustiano.....	44
Figura 32 – (compassos 41 a 47) alusão a utilização de nota pedal com uso de corda solta na rabeca.....	44
Figura 33 – (compassos 9 e 12) trecho cantabile demonstrando a curta extensão da tessitura do trecho.....	45
Figura 34 – IIº modo derivado.....	45
Figura 35 – (compassos 13 – 20) Melodia em Segundo Modo Derivado.....	46
Figura 36 – Primeiro Modo Real.....	46
Figura 37 – (compassos 21 a 23) Melodia em Primeiro Modo Real.....	46
Figura 38 – Afinação de Luíz Paixão.....	47

Figura 39 – (compassos 29 – 32) Melodia 2 em Primeiro Modo Real	47
Figura 40 – (compassos 38 a 40) Alteração de mesma nota dentro do mesmo compasso, em vermelho.....	47
Figura 41 – (compasso 10) Melodia em grau conjunto.....	48
Figura 42 – (compassos 13 e 23) Utilização de tereças maiores e menores	48
Figura 43 – (compasso 15) Repetição de notas dentro do compasso.....	48
Figura 44 – (compasso 54) Utilização de intervalo de quarta justa, em vermelho.....	48
Figura 45 – (compasso 4) Utilização de cordas duplas com intervalos de quinta.....	49
Figura 46 – (compasso 24) Utilização de cordas duplas com intervalo de terça	49
Figura 47 – (compasso 56) Intervalo de sétima.....	49
Figura 48 – (compasso 68) Intervalo de oitava	50
Figura 49 – (compasso 13) Base rítmica do coco	52
Figura 50 – Coco Mineiro, China.....	52
Figura 51 - Embolada de Pernambuco.....	53
Figura 52 – (compasso 30) Utilização de semicolcheias no Coco Agalopado, de Clóvis Pereira..	53
Figura 53 – “Caboré”, Rio Grande do Norte	53
Figura 54 – “É de manhãzinha”, Rio Grande do Norte	54
Figura 55 – “O sol lá vem”, Rio Grande do Norte	54
Figura 56 – (compassos 61 a 63) Utilização de 3 semicolcheias antecedendo o primeiro tempo ..	54
Figura 57 – MaPa	55
Figura 58 – (compasso 1) Retomadas de arco.....	56
Figura 59 – (compassos 1 a 12) Prelúdio, abertura	59
Figura 60 – (compassos 49 a 75) Prelúdio, trecho central.....	60
Figura 61 – (compasso 76).....	61
Figura 62 – (compassos 1; 4 e 5) Utilização de cordas soltas	62
Figura 63 – (compassos 21 a 24) Utilização de corda solta em trecho cantabile	62
Figura 64 – (compassos 3 e 7) Rojões.....	63
Figura 65 – (compassos 12 a 20) Trecho em caráter instrumental de viola	63
Figura 66 – (compassos 9 e 10) Trecho com possibilidade de sul corda IV.....	64
Figura 67 – (compasso 18) Retomadas de arco.....	65
Figura 68 – (c. 13 – 15) Indicação de instrumento percussivo	66
Figura 69 – (c. 20 – 28) Cantador e instrumento acompanhador	66

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1 Informações Biográficas: Clóvis e a <i>Suíte</i>	14
1.1 Clóvis Pereira	14
1.2 Clóvis e o Armorial.....	15
1.3 Clóvis e a <i>Suíte Macambira</i>	211
2 SUÍTE MACAMBIRA: Prelúdio, Canto do Cego e Coco Embolado	233
2.1 Prelúdio	233
2.1.1 <i>Elementos Eruditos: Idiomatismo do instrumento</i>	233
2.1.2 <i>Elementos Compositivos da Tradição e Armorial</i>	29
2.2 Canto do Cego	355
2.2.1 <i>O Canto e seu Acompanhamento</i>	355
2.2.2 <i>Técnicas da escrita instrumental</i>	37
2.3 Coco Agalopado.....	511
3 SUGESTÕES INTERPRETATIVAS: um olhar a partir da tradição	57
3.1 Prelúdio.....	59
3.2 Canto do Cego	622
3.3 Coco Agalopado.....	655
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa explora o diálogo entre a música de tradição popular nordestina¹ e a música erudita na *Suíte Macambira para violoncelo solo*, de Clóvis Pereira. Ao longo dos cinco movimentos da *Suíte*, o compositor incorpora elementos técnicos e musicais da música erudita e da música tradicional do nordeste brasileiro. Esta pesquisa explora como os dois lados desse diálogo se manifestam e interagem na obra. Por um lado, é possível perceber na *Suíte Macambira* a identidade do violoncelo enquanto um instrumento advindo da escola erudita, representado pelas Suítes de Bach. Por outro lado, as técnicas instrumentais e musicais evidenciam a identidade da música de tradição popular nordestina. Os recursos idiomáticos e técnicos do violoncelo proporcionam um rico cenário de discussões sobre o fazer musical e sua relação com a cultura oral e de tradição popular brasileira. A obra também permite que compositor e intérprete utilizem e ampliem a versatilidade do instrumento, desenvolvendo uma abordagem transversal, na qual as referências identitárias, históricas e culturais, e as referências técnicas e interpretativas se articulem em torno da música brasileira.

Com a sua extensa variedade de recursos técnico-musicais, o violoncelo é um instrumento que tem versatilidade para transitar dentre diferentes estilos musicais, sendo explorado cada vez mais por compositores e instrumentistas que atuam em diversos estilos e gêneros musicais. Atualmente, encontramos importantes nomes que representam o violoncelo brasileiro na música popular, na música erudita e até na música que transita entre estes dois universos. Destacam-se nomes como o de Jaques Morelenbaum, Lui Coimbra, Antônio Meneses e de compositores como André Mehmari, Marlos Nobre e Clóvis Pereira. Existe hoje um número crescente de obras que exigem do performer um maior entendimento de estilos, o que vai além do erudito. São obras que trazem influências da música popular brasileira, do jazz, da música nordestina, de tradições religiosas afro-brasileiras, entre outras. Com isso, é importante que o intérprete tenha conhecimento das diferentes ferramentas de linguagem integrantes de cada obra e de cada estilo. Isso significa a capacidade de imergir em outros universos, onde o conhecimento da tradição oral e a contextualidade são tão importantes quanto o conhecimento escrito. Esta pesquisa foi

¹ Para esta pesquisa, entende-se a Música De Tradição Popular enquanto aquela que parte da tradição oral, com raízes indígenas, africanas e diversas influentes; do povo do campo e do sertão “enraizado em suas tradições e no solo da sua região” (CAVALCANTI, 2002).

produzida no intuito de trazer esses conhecimentos advindos da tradição popular nordestina para o intérprete da *Suíte Macambira*, de Clóvis Pereira.

O Capítulo 1, “Informações Biográficas: Clóvis e a Suíte”, é dedicado a um levantamento da biografia do compositor, com recortes de como a música de tradição popular influenciou suas obras, sua formação musical e sua relação com a música do Movimento Armorial. Além disso, o capítulo aponta as características musicais desse movimento e sua forte relação com as raízes da cultura de tradição popular nordestina.

O Capítulo 2, “Suíte Macambira: Prelúdio, Canto do Cego e Coco Agalopado”, discute cada um dos movimentos citados a partir da contextualização entre suas características técnicas e musicais e os demais elementos da cultura de tradição popular nordestina. Os elementos de linguagem pertencentes à música nordestina, como os de forma musical, rítmicos e melódicos, serão relacionados aos elementos idiomáticos do violoncelo.

O Capítulo 3, “Sugestões Interpretativas: um olhar para a tradição”, será dedicado a sugestões interpretativas da obra. No intuito de trazer para a performance o conhecimento sobre a cultura de tradição popular nordestina, serão feitas sugestões para cada um dos movimentos tratados nesta pesquisa: o Prelúdio, o Canto do Cego e o Coco Agalopado.

As Considerações Finais apresentarão uma reflexão sobre a importância das informações da pesquisa na construção de uma interpretação plena da peça.

Visando atingir os objetivos desta pesquisa, foram adotadas como ferramentas metodológicas a análise bibliográfica, a análise da obra musical e o estudo de performance. Para o estudo bibliográfico, foram analisadas obras voltadas para o compositor Clóvis Pereira, para a música nordestina e para o Movimento Armorial, e para as técnicas e idiomatismos do violoncelo. Especialmente, a seguinte literatura foi utilizada: *The Cambridge Companion to the Cello* (ed. STOWELL), *Clóvis Pereira no Reino da Pedra Verde* (AMARAL, 2016), *A Música no Movimento Armorial* (NÓBREGA, 2007), *Heitor Villa-Lobos, o Violoncelo e seu Idiomatismo* (PILGER, 2013).

A Análise da obra deu ênfase às identificações e registros dos elementos de linguagem do compositor Clóvis Pereira e da música nordestina e armorial, tornando relevantes os

aspectos rítmicos, harmônicos, melódicos e de forma. Além de Pilger e Nóbrega, *As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina* (CAMACHO, 2004), *A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina* (FARIAS, 2013), *Cegos cantadores rabequeiros do Sertão Nordestino* (LINEMBURG, 2014) e *Aspéctos analítico-interpretativos e a estética armorial no concertino em lá maior para violino e orquestra de cordas, de Clóvis Pereira* (MARINHO, 2010) são as principais literaturas utilizadas para desenvolvimento de investigação da obra.

O Estudo de Performance foi construído por meio de pesquisa prática do instrumento para o desenvolvimento performático da *Suíte Macambira*. As informações colhidas durante a pesquisa bibliográfica viabilizaram uma análise cuidadosa da obra objeto desta pesquisa, bem como forneceram ferramentas fundamentais para a construção de sua performance.

1 Informações Biográficas: Clóvis e a Suíte

1.1 Clóvis Pereira

Clóvis Pereira nasceu na cidade de Caruaru, Pernambuco, em 1932. Iniciou seus estudos em gaita de boca como autodidata ainda criança, fazendo, ao mesmo tempo, estudos de iniciação musical com seu pai, Luiz Gonzaga Pereira dos Santos, que era clarinetista da banda Nova Euterpe de Caruaru. No interior do agreste, teve como parte fundamental de sua construção cultural e identitária sua forte vivência com as manifestações da tradição popular de sua cidade natal, como as procissões e missas católicas, o Terno de Pífanos², a banda sinfônica, os improvisos e desafios de repentistas e a música de feira pernambucana.

Quando criança, Clóvis acompanhava seu pai em seu trabalho como operador (projetista) no Cinema Caruaru e lá foi apresentado ao universo da música erudita através de compositores como Chopin, Beethoven, Schubert e Brahms, cujas obras compunham o acervo de algumas trilhas sonoras do cinema. Enquanto o proprietário do cinema não permitia que tocassem música popular nordestina, tendo inclusive impedido que Luiz Gonzaga se apresentasse ali em data anterior, o pai de Clóvis Pereira o repreendia ao perceber o interesse do filho pela música de concerto.

Apesar dos esforços de seu pai para que o filho se profissionalizasse em engenharia, medicina ou direito, Clóvis iniciou os seus estudos em piano erudito em 1950, tendo continuado seu percurso na Universidade Federal de Pernambuco no mesmo ano. Enquanto pianista popular, foi uma figura importante na noite e nos bailes de Caruaru, onde interpretava canções populares da época e do *jazz*. Foi aluno de harmonia, composição e orquestração do compositor César Guerra Peixe (1914-1993), sendo colega de turma dos compositores Lourenço da Fonseca Barbosa (Capiba) e Jarbas Maciele Severino Dias de Oliveira, o Sivuca. Mais tarde, Clóvis estudou orquestração da Berklee School of Music, em Boston (EUA), concluindo seu Mestrado em Composição na Boston University em 1991. Atuou como professor acadêmico no Rio Grande do Norte, na Paraíba e em Pernambuco.

² Os ternos de pífanos constituem-se de pífanos, pratos e percussão, também podendo ser encontrados acrescidos de uma ou duas rabeças. São utilizados em procissões e festas populares do interior

Ganhador de diversos concursos de calouro de Recife, fez longa carreira nas bandas da cidade e se tornou diretor musical e maestro da Rádio TV do Comércio. Clóvis sempre manteve forte relação com a música popular pernambucana, se destacando como um dos maiores arranjadores e compositores de frevo de rua do país. Mantinha diferentes linguagens em sua atuação, trabalhando simultaneamente com o frevo e com a música sinfônica tonal, tornando-se importante figura do Movimento Armorial entre 1970 e 1977.

Clóvis compôs para formações de instrumentos distintas. Sua produção está repleta de obras para orquestra de frevo, como *Capiba no Frevo*, composta em 1970, e *Ponta de Lança*, composta sob linguagem do século XXI, em 2001. Dentre as obras para orquestra sinfônica estão *Terra Brasilis*, composta em 1999, e a *Fantasia Carnavalesca*, composta em 2007. *As Três Peças Nordestinas*, *No Reino da Pedra Verde*, *Aboio e Galope*, compostas em 1971, e que contam com percussão na sua formação, integram junto com mais duas outras as composições para orquestra de cordas.

Além do *Quarteto de Cordas Nordestinados*, composto para o Quarteto da Cidade de São Paulo, Clóvis escreveu mais obras com caráter Armorial, como o *Concertino Para Violoncelo e Orquestra de Cordas* (2004) e o *Concertino Para Violino e Orquestra de Cordas*, dedicado ao seu filho e composto entre 1996 e 2001. Segundo entrevista cedida à pesquisadora Marina Tavares Marinho (MARINHO, 2010, p. 66), Clóvis demonstra seu interesse na produção de uma música de concerto que fale sobre o nordeste e que carregue a linguagem Armorial em sua gênese. Como será demonstrado nessa pesquisa, a *Suíte Macambira*, composta em 2010, também carrega traços do Armorial em sua essência, linguagem e técnica composicional.

1.2 Clóvis e o Armorial:

A Proposta de Ariano Suassuna

Na metade do século XX, o cenário da música erudita no Brasil estava dominado pelo Movimento Nacionalista, articulado por Camargo Guarnieri na sua “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, documento que criticou o dodecafonismo europeu e

promoveu uma atenção maior às influências verdadeiramente brasileiras. Com os impulsos do movimento modernista nacional e sua forte relação com a arte folclórica brasileira, a música da época sugeriu uma aproximação entre as linguagens popular e erudita. Compositores como Villa-Lobos passaram a utilizar em suas composições traços estéticos populares e folclóricos, trazendo a idéia de que a tradição popular poderia ser parte fundamental da criação de uma nova música erudita nacional.

Em 1970, vinte anos depois da publicação da Carta Aberta, surgiu em Recife o Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna. Suassuna relacionou as tradições regionais do nordeste e a música erudita, além de imaginar as possibilidades de uma nova expressão artística que fosse puramente brasileira. Incluindo instrumentos, costumes e imagens trazidas das manifestações culturais locais e levando-os para os palcos, este movimento artístico foi fortemente ligado às raízes da cultura popular, enquanto também se colocava nos mesmos espaços que a arte erudita ocupava.

A proposta de Suassuna valorizava diferentes expressões artístico-culturais, como a música, a dança, a pintura, a literatura e o teatro. Também era capaz de confluir diversos elementos socioculturais, como imagens, símbolos e conceitos, entendendo que a mistura dos povos negro, branco e ameríndio caracteriza a identidade nacional. Suassuna entendia que a arte armorial existia antes mesmo do início de seu Movimento, através de obras de arte que valorizavam o nacional e o regional. Seu esforço para colocar essa arte como protagonista nos palcos teve grande impacto na cultura brasileira, provocando ainda mais ajustes sobre o entendimento da arte erudita e da arte popular.

Apesar desse movimento ter suas origens no cenário rural nordestino, como bem aponta Carlos Amaral, ele se distinguia da arte ruralista:

[...] a arte armorial diferenciava-se da regionalista por incorporar, mais do que descrever ou imitar, o modo de falar do povo, sua devoção, mitologia, credences e o universo simbólico. Um poema que ressalte o sol, a lua ou uma onça como seres animados, e um padre ou vaqueiro como personagem principal ou coadjuvante; uma gravura que contraste severamente o preto e o branco, ou valha-se de cinco ou seis tintas fortes, tal qual a escassa paleta de que dispõe um gravurista (aliada ao fato de que o sertanejo não tem uma visão estética sutil, sensível para dezenas de nuances de uma mesma cor); uma canção com supostas desafinações em microtons e calcadas em notas pedais reiterativas, ou um violino tocando como rabeça e acompanhado de zabumba, caixa e pratos... Quaisquer obras de arte nesses termos fugiam ao rótulo de regionalista: *O Auto da Compadecida*, as xilogravuras de Gilvan Samico, o *Mourão*... elas eram mais do que isso, e foi Ariano foi quem lhes deu uma definição. (AMARAL, 2015, p. 46)

Figura 1 – Gilvan Samico: Rumores de Guerra em Tempos de Paz (2001). Xilogravura a cores sobre papel.



Fonte: [.catalogodasartes.com.br/obra/AectUD/](http://catalogodasartes.com.br/obra/AectUD/)

Dentre os variados modos e expressões do Movimento Armorial, a música foi o que mais

se destacou. Isso se deu principalmente por motivos políticos advindos do Regime Militar que o país enfrentou na década de 1960. Ventura (2020) explica que o governo militar viu na música Armorial uma excelente oportunidade de promover uma “arte nacional” que, por ser instrumental, não poderia se voltar contra o Regime como acontecia com as canções brasileiras do período (VENTURA, 2020, p. 82).

A música desse movimento estava baseada no romanceiro popular, na imagem do sertão nordestino, no som da rabeça, nos aboios, na viola de dez cordas, nos cantadores de feira, entre outras. Mas também na música da corte ibérica, erudita, e na música sacra trazida para o Brasil pelos Jesuítas. Destacaram-se nesse período os compositores Antônio José Madureira, Capiba, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Antônio Nóbrega, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira (MARINHO, 2010, p. 40).

Clóvis Pereira teve um papel importante no Movimento Armorial, ocupando o posto de regente da Orquestra Armorial de Câmara desde o seu segundo concerto. Além da sua identificação com a música erudita, tinha o conhecimento dos sons e tradições da cultura popular nordestina pela sua própria vivência. Com isso, ele conseguia destacar elementos e instrumentos da cultura tradicional nordestina em suas composições, estabelecendo um diálogo entre eles e as formas eruditas.

A comunicação entre esses dois universos musicais era genuíno para Clóvis e precedeu o contato dele com as idéias de Suassuna. Ao ouvir a obra *Tanguinho* (1954), Suassuna se surpreendeu por encontrar uma música que já estava inteiramente relacionada com a estética Armorial antes mesmo de seu impulso. *Tanguinho* era letrado e contava com duas cantoras em sua formação, mas após solicitação de Ariano, Clóvis adaptou a obra para uma versão instrumental, que então se incorporou ao repertório da Música Armorial.

Caraterísticas da Música Armorial

Em entrevista cedida para SANTOS (2020), ao ser questionado sobre o que caracteriza a Música Armorial, Clóvis afirma que esta é uma música baseada nas escalas nordestinas, de harmonia simples (evitando acordes dissonantes) e de inflexão própria na interpretação desta. A escala nordestina apresenta a sétima abaixada e a quarta aumentada, podendo apresentar a terça abaixada, como mostrado na Figura 2. As

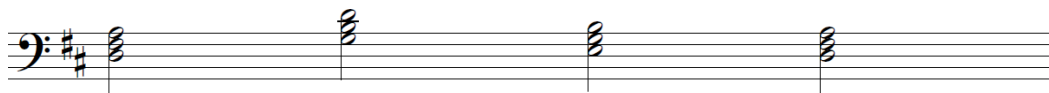
tonalidades mais comuns eram as de Ré e Lá maior, sempre com a sétima abaixada por serem escalas mais simples e já familiarizadas pelos aboiadores e instrumentistas sertanejos. A escala nordestina, muito utilizada nesse movimento, não apresenta a sensível. A harmonia é simplificada, evitando acordes dissonantes e, por esse motivo, a sensível é omitida.

Figura 2 – Escala nordestina com o 4º grau aumentado e o 7º grau abaixado, muitas vezes omitido nas melodias.



A harmonia se aproximava do estilo clássico enquanto abordava a utilização das funções harmônicas do primeiro grau para a tônica, do quarto grau como subdominante, e do segundo grau para dominante da dominante. Para este último, porém, nunca havia modulação, portanto, a dominante da dominante não era resolvida harmonicamente e sempre retornava para a tônica. Para omitir a sensível da tônica e distanciar a abordagem harmônica Armorial da europeia, o acorde da dominante não era utilizado. Como exemplo:

Figura 3 – Graus do encadeamento harmônico muito utilizado na Música Armorial, cuja funções harmônicas são: Tônica, Subdominante, Dominante da Dominante e Tônica (I – IV – II – I)



Fonte: elaborada pela autora

A utilização de pedais harmônicos, muitas vezes com uso de *ostinatos* rítmicos, de anacruses, de síncopes e de acentuações em tempos fracos, é uma ferramenta comum na Música Armorial. Enquanto a repetição de materiais melódicos em sobreposição

de terças paralelas se aproximava da técnica de composição da música popular, a forma e a textura da Música Armorial se aproximavam das da música barroca.

No que diz respeito ao tratamento dado pelos compositores à utilização dos instrumentos de corda, explorava-se as posições simples dos instrumentos, sendo comum a utilização de cordas soltas e duplas, evitando mudanças de posição. A sonoridade áspera e as pequenas diferenças de microafinação dentro do grupo são importantes características da Música Armorial. Isso se dá pelas apropriações gestuais dos instrumentos eruditos em relação aos populares, onde as arcadas de rabecas eram utilizadas nos violinos, ponteados de viola no cravo e *ostínatos* de música ameríndia no tampo do violão.

A Orquestra Armorial de Câmara onde Clóvis Pereira trabalhou como regente, compositor e arranjador, bem como o Quinteto Armorial, traziam imagens da música popular nordestina transfiguradas na utilização dos instrumentos eruditos. Na Orquestra Armorial de Câmara, Capiba simbolizou o desafio de rabequeiros opondo os naipes de violinos aos de violas e violoncelos; contrabaixos e violoncelos traziam consistência e estruturação harmônica; o cravo representava a viola caipira; as flautas representavam os pífanos das bandas cabaçais, remetidas também pela percussão, composta por prato, triângulo e zabumba.

Sob essas características, Clóvis Pereira trabalhou em diversas composições, dentre elas: o *Terno de Pífanos*, as *Três Peças Nordestinas*, a *Grande Missa Nordestina* e o *Mourão*. Este último foi uma versão feita por Clóvis sobre o jingle “De viola e rabeca”, escrito por Guerra-Peixe entre 1951 e 1952. Originalmente escrito para viola, rabeca, percussão e cantor, este jingle ilustrou diversos programas da Rádio Jornal sobre a vida de *Lampião* e ganhou sua nova versão após Suassuna pedir autorização à Guerra-Peixe para que Clóvis trabalhasse em uma versão para orquestra de câmara.

Apenas a linha melódica fundamental da obra foi mantida por Clóvis. Foram empregadas figuras de estilo (como *mordentes*, *trinados*, *pizzicatos* e *glissandos*) e foi elaborada uma nova seção que destacou a forma *rondó* da peça e a *coda*, além de refeita a harmonia e aprimoradas as frases melódicas. A nova versão, agora para orquestra de cordas e percussão (opcional), recebeu o nome de *Mourão* e foi estreada em 1971. (AMARAL, 2016, p. 56)

1.3 Clóvis e a *Suíte Macambira*

A *Suíte Macambira* foi encomendada pelo violoncelista pernambucano Antônio Meneses, conhecido e premiado internacionalmente, décadas depois da articulação do estilo Armorial. Apesar do longo período entre o Movimento Armorial e a composição desta obra, ela carrega fortes traços Armoriais e da música tradicional nordestina, assim como o *Concertino Para Violoncelo e Orquestra de Cordas* e o *Concertino para Violino*, composto pouco tempo antes da *Suíte*.

A *Suíte Macambira* nasceu então das influências deste movimento e da cultura tradicional nordestina, mas segue, ao mesmo tempo, a forma das suítes barrocas para violoncelo solo de J.S. Bach: uma compilação de danças precedidas por um prelúdio. As danças da *Suíte Macambira* não são danças da corte, mas sim ritmos populares nordestinos: o coco, o frevo e tantos outros ritmos e influências da música popular encontradas no nordeste brasileiro.

Escrita em 2007, a *Suíte* tem duração de aproximadamente vinte e dois minutos, distribuídos entre um Prelúdio e quatro danças da seguinte forma:

- I. Ouverture
- II. O Canto do Cego
- III. Dança Característica
- IV. Coco Embolado
- V. Frevo Canzonado

A obra teve sua estreia mundial no dia 10 de dezembro de 2007, no Teatro de Santa Isabel (Recife – PE), com a interpretação de Antônio Meneses, e foi dedicada *in memoriam* por Clóvis ao pai de Meneses, João Gerônimo de Menezes, trompista e amigo de Clóvis nos tempos da rádio. (AMARAL, 2016, p 78)

No que tange sua relação com o violoncelista Antônio Meneses, Clóvis narra em entrevista para SANTOS (2020) a grata surpresa ao receber a ligação de Meneses dizendo que ouviu as *Três Peças Nordestinas* e que se encantou com sua música,

principalmente com a melodia do *Aboio* escrito paravioloncelo solista no seu segundo movimento. Nessa ligação, Meneses solicitou à Clóvis a escrita de uma peça para ele.

Tamanha era a admiração de Clóvis por Meneses que tal pedido gerou no compositor grande inquietação. Clóvis narra ainda que se intimidou pela grandiosidade de Meneses, pois o garoto que ele viu tocar aos quatorze anos havia sido ganhador do grande Concurso Tchaikovsky e se tornara um dos maiores nomes do violoncelo mundial.

No entanto, Clóvis viu também nessa situação a oportunidade de ser ouvido e executado por importantes nomes, escrevendo, então, o que veio a se tornar o *Concertino para Violoncelo e Orquestra de Cordas*. A fim de agradar o violoncelista, Clóvis incluiu o “Aboio das Três Peças Nordestinas” no *Concertino*, adicionando introdução, refazendo parte da harmonia e ampliando a parte do solista.

O compositor também explorou o caráter idiomático da Música Armorial e o *cantabile* característico do violoncelo, além de fazer uso de passagens virtuosísticas e de diversos elementos da música de tradição popular nordestina, como o galope e o frevo. Sob essas características, o *Concertino* marcou o início da parceria entre compositor e *performer*, que resultou posteriormente no nascimento da *Suíte Macambira* e na encomenda de uma Sonata para violoncelo e piano, que ainda não foi composta por Clóvis.

A partir do estudo da *Suíte Macambira* e de outras obras, como as *Três Peças Nordestinas*, o *Concertino para Violoncelo*, e a *Grande Missa Nordestina*, é possível notar como o compositor explora o violoncelo, evidenciando seus elementos de linguagem idiomática (como o *cantabile* e a utilização de cordas duplas) e relacionando-o aos elementos da cultura tradicional brasileira, nordestina e pernambucana.

2 *Suíte Macambira*: Prelúdio, Canto do Cego e Coco Embolado

A *Suíte Macambira*, como citado no capítulo anterior, foi concebida e incorporada ao repertório para violoncelo solo, repertório esse que está contemplado pelas Sutes de Bach e outras obras do gênero³. No entanto, com elementos composicionais e referências idiomáticas à tradição popular nordestina, a obra estabelece um forte diálogo entre elementos eruditos e populares. O próprio nome já sugere esse diálogo, trazendo os termos “Suíte” para remetero à uma suíte barroca e “Macambira”⁴ à tradição popular nordestina.

Com o intuito de esclarecer os elementos das diversas linguagens para o entendimento e a performance da *Suíte Macambira*, neste capítulo serão identificados os elementos idiomáticos no uso e escrita para violoncelo enquanto instrumento da escola erudita e também os elementos composicionais que se relacionam com a tradição popular nordestina e Armorial. Para tal discussão, foi feito um recorte de três movimentos da *Suíte*, sendo eles o Prelúdio, o Canto do Cego e o Coco Agalopado.

2.1 *Prelúdio*

2.1.1 *Elementos Eruditos: Idiomatismo do instrumento*

O “Prelúdio” traz na sua escrita diversas referências à música barroca, especificamente ao *Prelúdio da Suíte em Sol Maior para Violoncelo Solo*, de J.S Bach. A *Suíte Macambira* se inicia fazendo uma citação ao Prelúdio, pois emprega a tonalidade de Sol Maior e as mesmas notas iniciais. O arpejo inicial da *Suíte Macambira* é idêntico ao do *Prelúdio* barroco, porém, com outra organização métrica: enquanto o Prelúdio bachiano está em 4/4, o de Clóvis está em 3/4. Enquanto o principal motivo do *Prelúdio* de Bach se apresenta em metade de um compasso, mudando o acorde já no compasso que se segue, o Prelúdio de Clóvis apresenta um motivo de dois compassos, sem alteração imediata de harmonia.

³ Como a *Suíte* para violoncelo solo de Gaspar Cassadó e a *Suíte* de Zoltán Kodály.

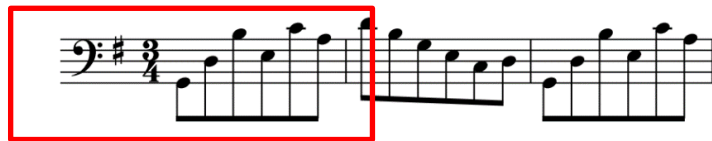
⁴ Planta encontrada na região nordeste do Brasil, florida, de folhas rígidas e espinhosas.

Figura 4 – Compasso inicial do Prelúdio de J. S. Bach



Fonte: elaborada pela autora

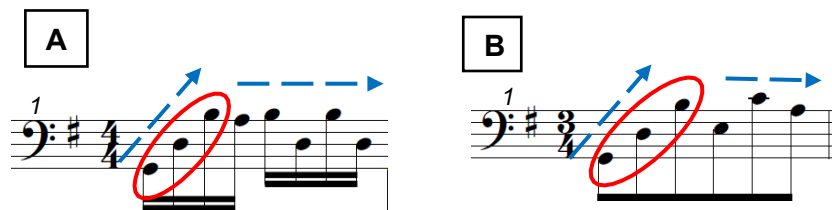
Figura 5 – Compasso inicial do Prelúdio de Clóvis Pereira



Fonte: edição do compositor

Ao mesmo tempo que o Prelúdio da *Suíte Macambira* demonstra uma conexão com a *Suíte* de Bach (figura 6)⁵, Clóvis também emprega técnicas de escrita que se relacionam com a linguagem composicional Armorial, como o uso de melodias modais e variações rítmicas dos motivos.

Figura 6 – A: Prelúdio da *Suíte n.º1* de Bach. B: Prelúdio da *Suíte Macambira* de Clóvis Pereira



Fontes: A – elaborada pela autora

B - edição do compositor

Reconhecendo que o violoncelo é um instrumento advindo da escola erudita, a discussão dos elementos bachianos do Prelúdio será desenvolvida com base na ideia de Idiomatismo do Instrumento proposta por Hugo Pilger. Segundo Pilger (2013), “a linguagem idiomática

⁵ Dentro do círculo vermelho, notamos as mesmas notas do arpejo de Sol Maior. As setas demonstram a semelhança dos movimentos melódicos no início das duas obras. Também é possível observar a utilização de cordas soltas, sendo estas as três primeiras cordas do instrumento em ambos os Prelúdios.

de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições” (PILGER, 2013, p 169). Ele apresenta os aspectos idiomáticos do violoncelo criando uma distinção entre “Idiomatismo Direto” e “Idiomatismo indireto”, onde o Idiomatismo Direto representa o que é natural do instrumento (como o *cantabile*) e o Idiomatismo Indireto é atribuído ao longo do tempo pela utilização sistemática de determinado elemento no ato composicional.

Em acordo com os aspectos idiomáticos do violoncelo tratados pelo referido pesquisador, é possível encontrar no Prelúdio elementos do Idiomatismo Direto do instrumento. Esses aspectos incluem: uso de cordas soltas, pedal, organização de ligaduras e uso de cordas duplas e acordes. No “Canto do Cego”, observamos o uso do *cantabile*, outra característica importante na escrita para violoncelo na música erudita.

Cordas Soltas

A escolha de Sol Maior na *Suíte Macambira* não é significativa apenas enquanto uma referência à *Suíte Nº. 1*, de J.S. Bach. Pela utilização de cordas soltas e, conseqüentemente, da boa ressonância do instrumento, essa tonalidade de Sol Maior e a utilização da sua tríade na abertura do Prelúdio caracterizam um elemento idiomático do violoncelo. A utilização de corda solta aumenta o volume sonoro do instrumento por permitir que ele vibre por completo, com um timbre mais aberto do que no uso de cordas presas, podendo assim ser empregado enquanto recurso expressivo em timbre brilhante.

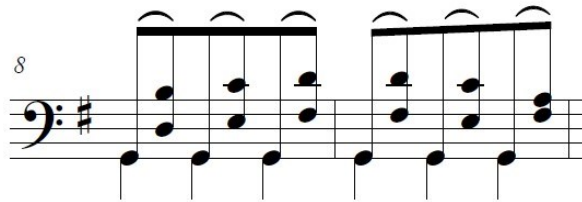
Pedal

Por se tratar de um acorde que utiliza a corda Sol solta, potencializam-se as pequenas polifonias provocadas pelo efeito pedal ressonante da corda grave de encontro às harmonias divergentes que seguem. PILGER (2013, p. 212) diz sobre a utilização das cordas soltas em efeito pedal enquanto uma maneira de ampliar a sonoridade do instrumento e de possibilitar abertura de vozes:

É uma maneira não só de expandir a sonoridade do instrumento, mas também de criar uma possibilidade de abertura de vozes, pois no momento em que um **pedal** está sendo executado numa **corda solta**, por exemplo, podemos tocar com o arco em outras cordas, se essas forem vizinhas ou em qualquer uma se forem tocadas com **pizzicato de mão esquerda**. (PILGER, 2013, pag 212)

Nos compassos 8 e 9 também é possível observar a utilização da corda Sol solta enquanto pedal no seguinte exemplo:

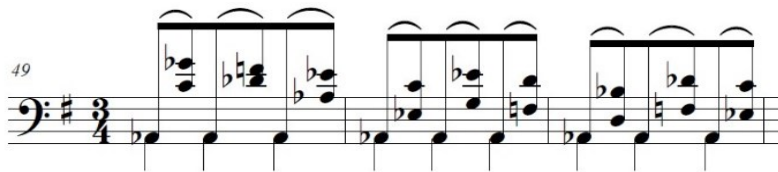
Figura 7 – (compassos 8 – 9) Utilização de corda solta em efeito pedal



Fonte: edição de Antônio Meneses

É também possível executar um pedal com corda presa, embora isso apresente maior desafio técnico. Há a possibilidade de variar a nota pedal, assim criando a impressão de segunda voz. Nos compassos 49 a 51, esses dois tipos de pedal podem ser encontrados nos seguintes exemplos:

Figura 8 – (compassos 49 a 51) Pedal com utilização de corda presa



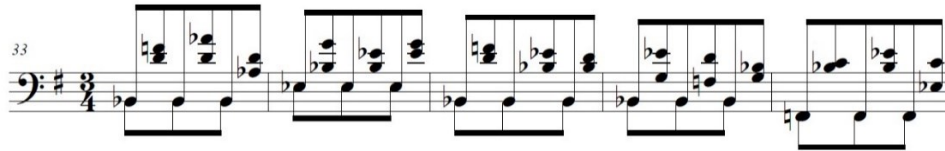
Fonte: edição de Antônio Meneses

Figura 9 (compassos 92 e 93) Utilização de mesma nota pedal presa.



Fonte: edição de Antônio Meneses

Figura 10 – (compassos 33 a 37) Variação da nota pedal presa.



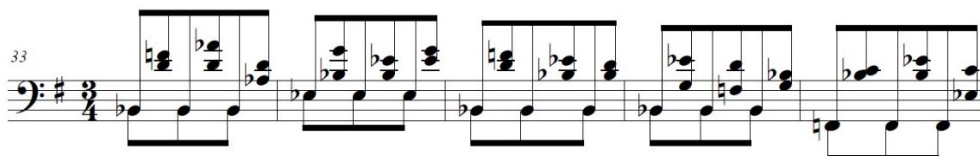
Fonte: edição de Antônio Meneses

O pedal com variação de nota pode sugerir uma segunda voz, outro elemento que, por remeter ao contraponto, embora não seja um dos elementos idiomáticos apontados na pesquisas de Hugo Pilger, é muito importante na escrita de Bach para violoncelo.

Acordes e Cordas duplas

Acordes e Cordas duplas são outros recursos idiomáticos apontados por PILGER (2013) que permitem ao compositor criar um tecido musical mais denso e rico harmonicamente, já que em uma linha melódica o violoncelo normalmente toca uma nota por vez. Podemos observar essa expansão das possibilidades harmônicas nos compassos 33 a 37 e nos outros momentos que esse material – que sugere uma serie de acordes colocados em ritmo de colcheia – reaparece.

Figura 11 – (compassos 33 a 37) Utilização de cordas duplas



Fonte: edição do compositor

No trecho “Meno Mosso”, que se inicia nos compassos 63, 67 e 72, Clóvis utiliza acordes em uma sessão mais lenta e menos rítmica do que o material apresentado anteriormente.

Como numa Sarabanda das *Suítes* de Bach, esses acordes criam uma sonoridade cheia, havendo a sugestão de um coro que acompanha a voz principal.

Figura 12 – (compassos 59 – 77) Utiliação de acordes, em vermelho

The image displays a musical score for a bass clef instrument, likely a cello or double bass, across four staves. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff (measures 59-63) is marked 'Meno mosso' with a tempo of quarter note = 80. The second staff (measures 64-68) is marked 'a tempo' with a tempo of quarter note = 80, followed by 'Meno mosso' with a tempo of quarter note = 80. The third staff (measures 69-72) is marked 'pp' (pianissimo). The fourth staff (measures 73-77) is marked 'mf' (mezzo-forte) and 'pp' (pianissimo). Red boxes highlight specific chordal passages: one box around measures 64-65, another around measures 69-70, and a larger one around measures 73-74. The score includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fonte: edição de Antônio Meneses

Por fim, cordas duplas podem sugerir a presença de uma segunda voz no discurso musical. No contexto das *Suítes* de Bach, esse recurso é frequentemente utilizado para criar contraponto, a sensação de uma segunda voz independente e igualmente importante à principal. No entanto, no contexto da *Suíte Macambira*, a segunda voz não tem a função de voz principal, mas sim de um instrumento acompanhador, que seria, no contexto da música tradicional, a rabeça ou a viola. Esse recurso será explorado na seção seguinte.

Figura 13 – (compassos 33 a 37) Presença de segunda voz enquanto instrumento acompanhador

The image shows a musical score for a bass clef instrument in 3/4 time, G major. It consists of five measures (measures 33-37). The notation features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fonte: edição de Antônio Meneses

2.1.2 Elementos Compositivos da Tradição e Armorial

Paralelamente aos elementos idiomáticos do instrumento e da Música Erudita citados acima, Clóvis também traz em sua escrita fortes referências compositivas da música de tradição popular e da Música Armorial.

Acompanhamento instrumental

Uma técnica utilizada em todos os movimentos da *Suíte* é a sugestão de um acompanhamento instrumental à voz principal. Embora esse elemento seja mais explorado no Canto do Cego, também percebemos essa mesma técnica de acompanhamento na seção central do Prelúdio (figura 14) e em outros momentos através do uso de pedal.

Na seção central do Prelúdio o movimento constante de semicolcheias se acalma durante quatro frases, marcado em *Meno mosso* (em azul, iniciando nos c. 63, 68 e 73). Essas frases estão interpostas por intervenções mais movidas, indicadas em *a tempo*, que chamaremos de interlúdio. Os dois materiais são claramente divididos por textura e ritmo: o material *Meno mosso* sugere um lamento cantado, com movimento rítmico e harmônico em semínimas e frases marcadas pela finalização em acordes. Enquanto isso, os interlúdios sugerem a presença de um instrumento de cordas (que, no contexto de tradição popular, poderia ser uma rabeça ou viola), tocando em semicolcheias, com notas repetidas e sextas em cordas duplas.

Figura 14 – (compassos 59 – 77) Interlúdios instrumentais, em vermelho. Canto/ lamento, em azul

Musical score for Figure 14, measures 59-77. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features two staves. The first staff (measures 59-63) is marked 'a tempo' with a quarter note equal to 80. The second staff (measures 64-77) is marked 'Meno mosso' with a quarter note equal to 80. Red boxes highlight instrumental interludes, and blue boxes highlight vocal/lament passages. Dynamics include 'mf' and 'pp'.

Fonte: edição de Antônio Meneses

Outro momento em que existe essa mesma impressão de canto e acompanhamento instrumental ocorre através do uso do pedal (figura 15) empregado nos compassos 33 e 37, onde as notas sib, mib e fá (em vermelho) são atacadas diferentes vezes entre as cordas duplas (em azul):

Figura 15 – (compassos 33 a 37) Acompanhamento instrumental

Musical score for Figure 15, measures 29-37. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features two staves. Red circles highlight specific notes (sib, mib, fá) in the lower staff, and blue boxes highlight the double string accompaniment in the upper staff.

Fonte: edição do compositor

A variação de notas no pedal destacado causa uma impressão de segunda voz ou de instrumento acompanhador dentro do mesmo discurso musical. Neste caso, o trecho em pedal sugere a presença de uma viola que se intercala com o cantor.

Motivos e Variações

Outros elementos pertencentes ao idiomatismo composicional da Música Armorial podem ser identificados no Prelúdio de acordo com as definições fornecidas pelo próprio Clóvis Pereira em entrevista à Ariana Perazzo da Nóbrega (2007). De acordo com a autora, a música armorial é caracterizada pelo “uso muito frequente de escalas com quarto grau aumentado e a sétima abaixada, de cordas duplas e de melodias curtas, contendo fragmentos que se repetem”⁶ (NÓBREGA. 2000, p. 4).

A utilização de motivos curtos que são repetidos e desenvolvidos ocorre ao longo do Prelúdio. Em um contexto de música de tradição popular, esses motivos seriam desenvolvidos em caráter improvisatório, com variações rítmicas e por vezes harmônicas. Clóvis consegue dar a impressão de improviso dentro da escrita, utilizando das variações para desenvolver frases extensas a partir dos curtos gestos introdutórios.

O primeiro e principal motivo do Prelúdio é caracterizado pela utilização de arpejos, empregando cordas soltas (figura 16). São dois compassos com ritmo estável em colcheias constantes, com o desenho de um arco subindo e descendo o arpejo.

Figura 16 – (compassos 1 a 3) arpejos.



Fonte: edição do compositor

Esse motivo se repete ao longo do Prelúdio, sofrendo modulações e transposições, como pode ser visto nos compassos 20 e 21 (figura 17), e nos compassos 47 e 48 (figura 18):

⁶ Embora o Prelúdio comece com arpejos abertos, como na *Suíte* de Bach, está incorporado à sua linguagem o uso do caráter modal, indicado por Nóbrega, como no início do movimento e no motivo apresentado com variação modal no compasso 45. O uso de escalas modais será discutido no Canto do Cego.

Figura 17: (compassos 20 e 21) Motivo 1 apresentado uma terça menor acima do seu primeiro surgimento.



Fonte: edição do compositor

Figura 18 – (compassos 47 e 48) Motivo 1 apresentado uma segunda menor acima do seu primeiro surgimento.



Fonte: edição do compositor

Ao longo do Prelúdio, Clóvis introduz variações rítmicas, uma delas caracterizada pelo uso de colcheia seguida de duas semicolcheias. A primeira variação rítmica do motivo 1 ocorre nos compassos 24 e 29 (figura 19):

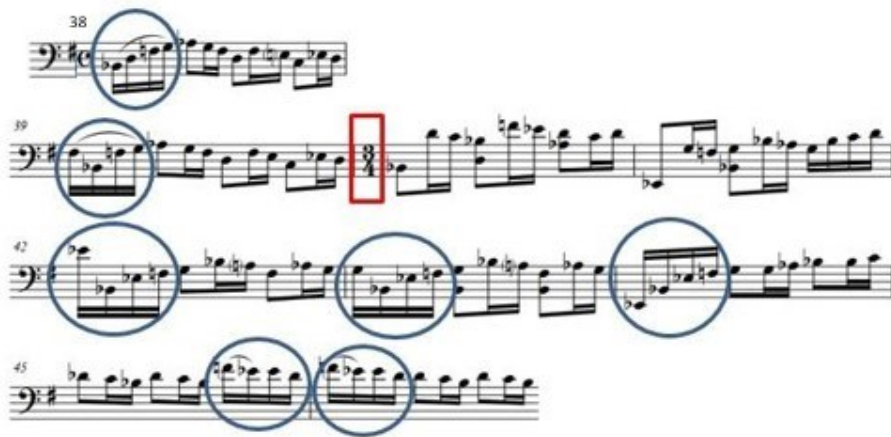
Figura 19 – (compassos 24 a 29) Variação rítmica do Motivo I



Fonte: edição do compositor

A variação do Motivo 1 se repete com alterações no terceiro tempo do compasso 45 e nos primeiros tempos dos compassos 38, 39, 42, 43, 44 e 46, além de uma alteração na métrica do compasso 40:

Figura 20 – (compassos 38 – 46) Variação do Motivo I. Variação rítmica, em azul e alteração da métrica, em vermelho.



Fonte: edição do compositor

Como em outros momentos, com textura de semicolcheias, essas variações rítmicas remetem a um improviso instrumental sobre o material apresentado no início do movimento.

Terças e Sextas

Clóvis também explora o recurso comum à composição de tradição e Armorial, caracterizado pela repetição do material melódico em terças ou sextas paralelas (figura 21).

Figura 21 – (compassos 8 e 9). Repetição de material melódico



Fonte: edição do compositor

Figura 22 – (c. 21 e 22). Repetição do material melódico dos compassos 8 e 9 uma terça paralela acima.



Fonte: edição do compositor

Utilizando dessas técnicas de escrita, o compositor remete a uma sonoridade Armorial. O movimento sugere improvisos de um músico da tradição nordestina, que pelo seu aprendizado na via da oralidade, frequentemente toca de ouvido. Ao mesmo tempo, sua abordagem do violoncelo explora seu potencial técnico e musical, embasado na escola da música erudita. No Prelúdio, a discussão apresentada teve foco nas técnicas de escrita. Nos movimentos seguintes, serão abordados outros temas, como narrativa e estrutura, que também demonstram a transversalidade da obra.

2.2 Canto do Cego

No segundo movimento da *Suíte Macambira*, o Canto do Cego, Clóvis Pereira faz referência a um gênero de canção da cultura tradicional nordestina. O cego, muitas vezes também pedinte, canta seus versos nas praças, feiras ou no sertão, acompanhado de seu instrumento. O canto pode acontecer em dupla, com dois cantadores alternando os versos ou com apenas um cantador, mas é sempre apresentado com interlúdios de instrumento acompanhador. Esses interlúdios instrumentais são chamados de “rojão” ou de “baião” e são geralmente executados em ritmo variado, com andamento mais rápido que o canto. No Brasil, o instrumento acompanhador é geralmente uma viola ou uma rabeca (LINENBURG, 2014, p. 1).

Além da alternância entre voz e instrumento, o canto de cego também apresenta outras características musicais, podendo acontecer em tom de lamento, com escala menor ou modal. O cantador tem bastante liberdade de andamento e até de criação no material musical, pois tradicionalmente canta de memória, sem referência a um texto escrito, com um texto musical e poético compreendido através do aprendizado oral. Segundo Zunthor (ZUNTHOR, 1993, p. 56), isso permite que a performance transite entre a autoria e a interpretação com grande liberdade. Sem a rigidez do texto, a criação ocorre no momento da performance, abrindo possibilidades para improvisação, tanto na parte vocal quanto na parte instrumental.

No movimento Canto do Cego podemos ver como Clóvis organiza o material musical de forma a sugerir características tradicionais do gênero, como a alternância entre voz e instrumento. A partir do lirismo do violoncelo, ele incita a voz humana, enquanto que através de técnicas e texturas instrumentais, o compositor remete a um instrumento tradicional da música nordestina, seja a viola ou a rabeca.

2.2.1 O Canto e seu Acompanhamento

Como o próprio nome já sugere, o Canto do Cego faz referência à voz humana. O canto, ou *cantabile*, é um dos principais elementos idiomáticos do violoncelo, que também é o instrumento de cordas que mais se aproxima da voz humana pelo seu registro e pela sua sonoridade repleta de harmônicos. De acordo com PILGER (2013), o violoncelo é um

instrumento “cantante por natureza” (PILGER, 2013, p. 200). O *cantabile* é um recurso abundantemente explorado por compositores que escrevem para esse instrumento e está presente em todo o movimento do Canto do Cego nos temas apresentados pelos cegos cantadores (figura 23).

Figura 23 – (compassos 9 a 12) *Cantabile* em melodia de cego



Fonte: edição do compositor

No início do movimento, podemos identificar as vozes dos cegos cantadores e a rabeca acompanhadora, pois Clóvis apresenta uma frase mais lenta e melódica para os cantadores, seguida por uma frase mais movida, com arpejos e repetição de notas, o que caracteriza a voz instrumental⁷ (figura 24).

Figura 24 – (compassos 1 a 7) Cego I, em vermelho. Voz instrumental, em azul. Cego II, em amarelo.

Fonte: edição do compositor

Além desses contrastes no material musical, as indicações de andamento e expressividade também ajudam o intérprete a moldar uma performance evocativa do gênero, com transições entre frases estruturadas e frases mais livres e com contrastes entre o canto e o

⁷ Essa mesma construção aparece no Prelúdio, nos trechos entre os compassos 63 e 94.

acompanhamento instrumental. Embora em alguns momentos, principalmente nos “rojões”, o compositor especifique andamentos através de numeros em bpm⁸, o movimento incorpora muitas indicações subjetivas, como Tranquilo, Solene, *poco affretando*, *accelerando*, *cédez un peu*, *poco ritardando*, entre outros. Essas indicações permitem grande liberdade interpretativa para o violoncelista, aproximando-o da realidade fluida e criativa dos cegos cantadores da tradição oral.

2.2.2 Técnicas da escrita instrumental

A rabeça e o Violoncelo

A escrita desse movimento remete a presença de um instrumento da tradição popular nordestina enquanto acompanhador do canto dos cegos, então é importante que o violoncelista que interpreta a *Suíte Macambira* tenha uma imagem sonora para guiar sua interpretação. Como citado acima, o instrumento mais típico enquanto acompanhador de cegos cantadores é a rabeça, um instrumento de cordas friccionadas popular na Península Ibérica que chegou ao Brasil durante a colonização portuguesa, sendo difundido na região do nordeste brasileiro e se popularizando nos ternos de pífano, nos bailes de forró⁹, no mamulengo¹⁰ e no cavalo-marinho¹¹. Acredita-se que seu vocabulário em português vem do francês “reber” e do árabe “rbab” (LINENBURG, 2014, p. 3).

Com dimensões similares a de uma viola de arco, a rabeça (figura 25) possui um cavalete plano que possibilita a execução de mais de duas notas simultaneamente, diferente do cavalete do violoncelo, que é curvo. Isso faz com que seja comum o uso de notas pedais, geralmente com a utilização de cordas soltas (FARIAS 2013, p. 108). Outra diferença entre a rabeça e o violoncelo é a postura do instrumento no corpo do instrumentista, pois a rabeça é apoiada no ombro ou no peito, com sua voluta apontada para o chão¹² uma posição

⁸ Bpm: batidas por minuto.

⁹ “Os bailes de forró eram reuniões informais em que os moradores de sítios e engenhos se juntavam para dançar ao som da rabeça, acompanhada por instrumentos de percussão”. (FARIAS, 2013, p. 107)

¹⁰ Teatro popular de bonecos, também conhecido por Babau, Casimiro-coco e João-redondo.

¹¹ O cavalo-marinho é um folguedo realizado entre os meses de setembro e fevereiro, principalmente na época do Natal, entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro. É uma variante do bumba-meu-boi pernambucano (dança dramática nordestina, que narra a morte e a ressurreição do boi), distinguindo-se, entre outras características, pela presença da rabeça. (FARIAS, 2013, p. 107)

¹² Segundo Nóbrega, não há regras de postura entre os rabequeiros. Ela será adaptada de acordo com a característica física de cada instrumentista e da sua própria concepção de como o instrumento deve ser

semelhante à posição do violino. Por este fato, não é comum a utilização de técnicas de mão esquerda usuais no violoncelo, como o *vibrato* e o *pizzicato*, enquanto que o *glissando* é bastante utilizado na rabeca como um recurso para atingir as notas através do movimento horizontal dos dedos, deslizando-os pela corda do instrumento¹³.

Figura 25 – Rabeca



Fonte: www.museuvirtualdalusofonia.com/glossario/rabeca-arrabeca-rabeca/

Tanto o violoncelista quanto o rabequeiro empregam manipulações de arco para criar alterações de dinâmica e de timbre no instrumento. Ambos utilizam o arco na mão direita para a produção do som e ambos se aproveitam de variáveis de posição, peso, ângulo e distância entre o arco e o cavalete para alteração de timbre. Quanto mais próximo o arco está do cavalete, mais vivo é o timbre, e quanto mais distante ele está do cavalete, mais suave é o timbre. A posição do arco também pode ter uma influência na dinâmica e na

executado. “Apesar de alguns procedimentos se manterem estáveis entre os rabequeiros da região, não existem regras fixas, cada instrumentista tem suas características físicas que podem modificar a forma de tocar (mão, tamanho dos dedos, braço); e sua personalidade própria, diversificando maneiras de segurar o arco e de tratar o instrumento”. (NÓBREGA *apud* FARIAS, 2013, p. 109).

¹³ O uso do *glissando* é também um dos recursos idiomáticos do violoncelo citados por Pilger (PILGER, 2013, p 192) . Segundo Pilger, o *glissando* no violoncelo é utilizado não somente para atingir as notas principalmente como meio de expressão, sendo executado de forma lenta e voluntária, sem articulação entre a nota de saída e a nota de chegada. Ou seja, o *glissando* é a viagem de uma nota para a outra, de som “escorregado”, sem articulação, e utilizado enquanto recurso expressivo.

produção de ruído de sonoridade áspera¹⁴. Isso pode acontecer quando a trajetória do arco não é paralela ao cavalete.

Enquanto o violoncelista da escola erudita preza por uma posição de arco paralelo ao cavalete, buscando uma sonoridade limpa, é muito comum a utilização de um timbre mais áspero e anasalado pela rabeca. Isso se dá pela imitação entre o timbre da voz do cantador nordestino e do seu instrumento. Há aqui uma similaridade com o que ocorreu no Movimento Armorial, onde os músicos tocavam seus instrumentos eruditos buscando preservar a identidade musical de produção sonora dos instrumentos tradicionais, como a rabeca.

Em relação à música, é importante ressaltar que, para Suassuna, “toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta” se relacionam com o tipo de som que ele desejava construir na autêntica música armorial. No pensamento armorial, os sons produzidos pelos instrumentos eruditos deveriam ser os mais fiéis possível ou o mais próximo possível dos instrumentos populares. (MARINHO, 2010, p. 29)

Outro aspecto tradicional do instrumento é uma afinação que não é exata, pois, provavelmente pela busca do timbre nasal e pelo aprendizado autodidata dos cantadores e rabequeiros, a afinação da voz muitas vezes está acima da afinação do instrumento.

O rabequeiro é um músico autodidata, que aprende a tocar as músicas pela tradição oral e a improvisar “de ouvido”, sem frequentar nenhum curso regular de música. Muitas vezes ele mesmo vai cantar, além de tocar. (FARIAS, Priscila Araújo, p 107)

É importante ressaltar que a técnica de tocar rabeca não é padronizada, variando de acordo com o rabequeiro e as suas particularidades corporais. A técnica é independente e, assim como a performance, promove alto grau de liberdade para o instrumentista. Isso se dá pelos reflexos do aprendizado através da oralidade.

¹⁴ Som áspero que é criado pelo arco ao friccionar as cordas esfregando-as, ao contrário de produzir um som puro e limpo.

A viola

Já a viola (figura 26), outro instrumento utilizado por cegos cantadores na tradição popular, se distingue da rabeca e do violoncelo principalmente por ter sua produção sonora a partir do dedilhar das cordas, e não da fricção. Possui cordas de aço ordenadas em pares, podendo somar dez (10) ou doze (12) cordas. Com isso, sua sonoridade remete ao cravo europeu. Na cantoria de viola, o instrumento é utilizado no início ou entre as estrofes cantadas, assim como no “rojão”, onde os cantadores tocam um trecho instrumental chamado de “ponteado”. O ponteado demonstra a capacidade de criação do violeiro, onde o violeiro improvisa com virtuosismo e em caráter solista. (ROCHA, 1992, p. 8)

Figura 26 – Viola



Fonte: ultimato.com.br/sites/carlinhosveiga/2015/08/17/pega-a-viola-e-sapeca-uma-moda/

Podemos observar no Canto do Cego um grande trecho de caráter instrumental a partir do compasso 34. Esse trecho provoca um caráter solista e virtuoso, uma vez que utiliza de semicolcheias, aumentando sua densidade sonora, com grande acelerando. Em seguida, a sessão “Solene” é caracterizada pela utilização de acordes arpejados. Para este trecho, sugere-se a representação da viola ponteando virtuosisticamente e com caráter improvisatório (figura 27):

Figura 27 – (compassos 34 – 51) Trecho em caráter instrumental e sessão *Solene*, em vermelho.

34 *ten.*

affretando poco a poco.

38 *accel..*

41 *Più accel..*

44 *cédez un peu*

47 *SOLENE pizz.*

poco ritard.

Fonte: edição do compositor

Uma característica expressiva da viola é a utilização de vibrato e de portamento. No violoncelo, o uso de portamento é um “recurso para se atingir notas distantes”, apontado por PILGER como um dos elementos idiomáticos do instrumento (PILGER, 2013, p.191). O portamento é um recurso que se assemelha com o glissando, porém, à medida que o glissando aproveita a viagem entre as notas enquanto recurso expressivo, fazendo dela o ponto mais importante entre as duas notas, o portamento não enfatiza a viagem, fazendo-a de forma mais sutil, por vezes articulada, ainda que acrescente nela algum significado expressivo.

A utilização de vibrato na viola é uma característica que a distingue da rabeca e a aproxima do violoncelo, que, na maioria das vezes, utiliza do vibrato enquanto recurso expressivo de mão esquerda. Outra diferença entre a viola e a rabeca é a utilização de *pizzicato* que, como dito anteriormente, não é uma técnica comum da rabeca, mas é a técnica de base de produção sonora da viola. Assim, sugere-se que o trecho escrito por Clóvis Pereira em

pizzicato (figura 28) faz alusão à viola dedilhada e acompanhada por acordes arpejados nos trechos destacados.

Figura 28 – (compassos 13 e 20) trecho em *pizzicato*. Acordes em azul.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time. The first staff (measures 12-15) and the second staff (measures 16-19) both feature a *pizz.* marking in a red box. Blue boxes highlight specific chords in measures 13 and 17. The music includes triplets and dynamic markings such as *pp*.

Fonte: edição do compositor

O canto de viola varia entre as regiões do Brasil. “No Nordeste o violeiro, embora cantando em dupla, cada um tem a sua vez de cantar, o companheiro faz o acompanhamento” (ROCHA, 1992, p.9). Essa característica difere a viola da rabeca, que geralmente toca apenas nos interlúdios dos cantos de cego. Na *Suíte Macambira*, é possível observar trechos em que se sugere o acompanhamento da viola paralelo ao canto, principalmente com a utilização de acordes junto à melodia principal, como nos compassos 22 e 24:

Figura 29 – (compassos 22 e 24) melodia principal e acordes.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time. The first staff (measures 22-23) and the second staff (measures 24-25) feature a circled '2' and an *arco* marking in measure 22. The second staff has a *poco affret.* marking in measure 24. The music includes triplets and dynamic markings such as *mf*.

Fonte: edição do compositor

Arpejos e Notas repetidas

Clovis Pereira abre o Canto do Cego com a melodia do cego cantador, uma frase curta que se repete ao longo do movimento com alteração apenas do último acorde. A utilização de

melodia simples que ressurge ao longo da música é considerada por Nóbrega como uma característica da Música Armorial (NÓBREGA, 2007, p. 4). Em contraste com essa melodia mais lírica, o “rojão” de Clóvis Pereira é caracterizado pelo uso de notas rebatidas (figura 30) que, de acordo com Antônio Madureira¹⁵ em entrevista para Nóbrega, “são notas ligadas de duas em duas em grupos de semicolcheias, tendo sempre uma que se repete para ligar a seguinte” (NÓBREGA, 2007, p. 4). Segundo Madureira, essa característica é presente na música popular nordestina, não somente na rabeca como também na sanfona.

Essa característica também é observada com freqüência em gêneros musicais nordestinos como forró, repertório de sanfona e de rabeca, segundo Madureira. E não é apenas o uso da ligadura, essa célula tem uma acentuação bem característica, própria do estilo, ressalta Antônio Madureira. São acentuações que estão fora dos tempos. (NÓBREGA,2000, p4)

Figura 30 – (compasso 3) grupos de semicolcheias ligadas.



Fonte: edição do compositor

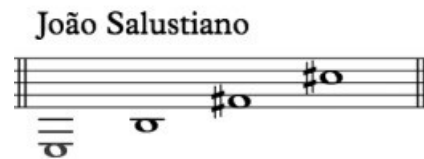
Notas pedais com utilização de corda solta

Nesse mesmo trecho, é possível notar a utilização de notas pedais no Canto do Cego. Além desse ser um recurso comumente utilizado na Música Armorial e ser também um elemento idiomático do violoncelo, a utilização do pedal é igualmente singular da rabeca, especialmente se forem utilizadas cordas soltas para tal. Farias (2013) diz que a afinação da rabeca varia de acordo com o rabequeiro e demonstra algumas afinações de rabequeiros nordestinos, sempre em quintas, assim como o violoncelo. Segundo o autor, “(...) embora a afinação da rabeca assemelhe-se à do violino – feita geralmente em intervalos de 5ª justa – sua altura não é absoluta e varia de rabequeiro para rabequeiro.” (FARIAS, 2013, p. 108)

¹⁵ Compositor, violonista e maestro. Músico integrante do Quinteto Armorial.

Uma das afinações apresentadas por Farias (2013, p. 108) é a do rabequeiro João Salustiano (figura 31), que apresenta sua corda solta mais grave afinada em *mi*. Dessa maneira, destaca-se no trecho entre os compassos 41 e 47 uma alusão à utilização de nota pedal com uso de corda solta na rabeça (figura 32).

Figura 31 – afinação da rabeça de João Salustiano.



Fonte: Farias, 2013, p. 108

Figura 32 – (compassos 41 a 47) alusão a utilização de nota pedal com uso de corda solta na rabeça.

Fonte: edição do compositor

Pouca Tessitura

Similar à forma com a rabeça é explorada na música de tradição nordestina, Clóvis utiliza de pouca tessitura nos temas de O Canto do Cego. Como exemplo, pode-se observar a utilização de menos que duas oitavas no trecho *cantabile* entre os compassos 9 e 12 (figura

33) e também no trecho central, que marca um grande interlúdio instrumental.

Figura 33 – (compassos 9 e 12) trecho *cantabile* demonstrando a curta extensão da tessitura do trecho.



Fonte: edição do compositor

Escrita Harmônica: uso de modalismo

Assim como na Música Armorial, o uso de melodias modais é também um recurso que caracteriza o canto de cego. Segundo Camacho (2024), “A escala modal é um dos elementos principais dos cantos de cegos pedintes, uma característica essencial da música na cantoria nordestina” (CAMACHO, 2004, p 72). Em *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* (1981), o compositor José Siqueira nos apresenta o Sistema Trimodal, classificando-o como

o resultado de uma coleta de elementos encontrados na música folclórica nordestina que, por sua vez, foram ordenados de modo a sistematizar seu uso na peças musicais eruditas. Siqueira encontrou três escalas modais, denominando-as de escalas reais, e três escalas derivadas, sendo que a primeira nota das escalas derivadas dista uma terça menor abaixo do 1º grau das escalas pertencentes ao modo real. (CAMACHO, 2004, p. 67)

Dentre os modos sistematizados por Siqueira (1981) estão presentes no Canto do Cego de Clóvis Pereira o Segundo Modo Derivado, que corresponde ao Modo Dórico, e o Primeiro Modo Real, que corresponde ao modo Mixolídio. O Segundo Modo Derivado é caracterizado da seguinte maneira:

Figura 34 – IIº modo derivado

II modo derivado = dórico



Fonte: Camacho, 2004, p. 68

Clóvis utiliza desse Modo na melodia que se apresenta recorrentemente em seu canto de cego, utilizando a escala determinada em Lá- Si- Dó- Ré- Mi- Fá#- Sol, também presente entre os compassos 13 e 20 (figura 35).

Figura 35 – (compassos 13 – 20) Melodia em Segundo Modo Derivado

Fonte: edição do compositor

O Primeiro Modo Real, que corresponde ao Modo Mixolídio, está presente entre os compassos 21 e 27 (figura 36) do Canto do Cego de Clóvis Pereira, utilizando-se das notas Dó- Ré- Mi- Fá- Sol- Lá- Sib, como demonstrado nas figuras seguintes:

Figura 36 – Primeiro Modo Real

I modo real = mixolídio

Fonte: Camacho, 2004, p. 68

Figura 37 – (compassos 21 a 23) Melodia em Primeiro Modo Real

Fonte: edição do compositor

Esse mesmo Modo é também utilizado na melodia entre os compassos 29 e 31 (figura 39). Aqui, nota-se forte presença das notas mi bemol e si bemol, o que aproxima essa música da afinação utilizada pelo rabequeiro Luiz Paixão (figura 38). Como apontado por Farias (2013, p. 108), o rabequeiro pernambucano utilizava as cordas da sua rabeça afinadas em Mib, Sib, Fá e Dó.

Figura 38 – Afinação de Luíz Paixão



Fonte: Farias, 2013, p. 108

Figura 39 – (compassos 29 – 32) Melodia 2 em Primeiro Modo Real



Fonte: edição do compositor

Observa-se que no trecho destacado ora o quarto grau aparece alterado, ora não. A alteração de uma mesma nota dentro do compasso é também uma característica comum da Música Armorial e de tradição nordestina. Essa característica pode ser observada também nos compassos 38 e 39 (figura 40) do Canto do Cego.

Figura 40 – (compassos 38 a 40) Alteração de mesma nota dentro do mesmo compasso, em vermelho



Fonte: edição do compositor

Camacho (2004, p. 73) aponta que “além das escalas modais, é comum, nos cantos da tradição oral nordestina, a recorrência de determinados intervalos, como, por exemplo,

formações em graus conjuntos, notas repetidas, terças menores e maiores e quartas justas”. Tais elementos, comuns à música de tradição oral nordestina, são bastante explorados por Clóvis em seu Canto do Cego e podem ser vistos nos compassos 10, 13 e 23, 15, 54, como demonstrado nas figuras seguintes:

Figura 41 – (compasso 10) Melodia em grau conjunto



Fonte: edição do compositor

Figura 42 – (compassos 13 e 23) Utilização de terças maiores e menores



Fonte: edição do compositor

Figura 43 – (compasso 15) Repetição de notas dentro do compasso



Fonte: edição do compositor

Figura 44 – (compasso 54) Utilização de intervalo de quarta justa, em vermelho



Fonte: edição do compositor

Farias diz que a rabeca traz para a música um “clima harmônico” (FARIAS, 2013, p. 110), tocando geralmente dois sons simultâneos e utilizando de intervalos de terças, sextas, sétimas, oitavas e quintas. Como visto anteriormente no Prelúdio, a utilização de cordas duplas é também um elemento idiomático do violoncelo, apontado por PILGER (2013) e utilizado para expandir as harmonias de uma música. Ocorre no Canto do Cego a utilização de cordas duplas¹⁶, acordes ou não, em intervalos comuns aos executados na rabeca no contexto da música de tradição popular, como destacado nas figuras seguintes:

Figura 45 – (compasso 4) Utilização de cordas duplas com intervalos de quinta¹⁷



Fonte: edição do compositor

Figura 46 – (compasso 24) Utilização de cordas duplas com intervalo de terça¹⁸



Fonte: edição do compositor

Figura 47 – (compasso 56) Intervalo de sétima¹⁹



Fonte: edição do compositor

¹⁶ Esse mesmo recurso é também utilizado nos “rojões”, compassos 3, 7, 60 e 64.

¹⁷ Pela limitação do violoncelo em executar duas notas simultaneamente, esse trecho irá soar com a nota *dó* antecipada e as notas *lá* e *mi* em *fermata*.

¹⁸ Pela limitação do violoncelo em executar duas notas simultaneamente, será necessário quebrar o acorde e executar as notas *sib* e *ré* separadamente.

¹⁹ Pela limitação do violoncelo em executar duas notas simultaneamente, as notas *lá* e *sol* soarão como corda dupla.

Figura 48 – (compasso 68) Intervalo de oitava²⁰



Fonte: edição do compositor

²⁰ Intervalo de oitava, sem a utilização de cordas duplas.

2.3 Coco Agalopado

Enquanto no primeiro movimento da *Suíte Macambira* as influências da tradição nordestina na escrita instrumental foram destacadas e, no segundo movimento, foi percebida sua influência na narrativa do discurso musical, no movimento Coco Agalopado a discussão será focada nos elementos rítmicos, que são fortemente evocativas do gênero nordestino denominado “Coco”. Apesar de receber inúmeras variações e diferentes denominações, o gênero representa um ritmo forte e alegre, e está fortemente relacionado com o *repente*,²¹ a *cantoria* e a dança.

A tradição do Coco é extremamente importante no nordeste do Brasil, existindo em todos os estados da região. Popularmente dividido entre Coco de praia, Coco de sertão, Coco de usina e Coco de roda, ele se modifica de estado para estado. Essa tradição incorpora em seu fazer a dança, a poesia oral, a música e tantas outras manifestações artísticas. No estado de Pernambuco é comum a prática do repente e da cantoria para os cocos ligeiros e de desafio, fazendo do diálogo entre música e oralidade matriz da criação artística.

Sua instrumentação é caracterizada principalmente pelo uso do ganzá²², dos bombos e do pandeiro, sendo esse último muito utilizado na embolada²³, enquanto a *viola* é comumente utilizada pelos repentistas. Em um diálogo constante entre voz e percussão, o coro que geralmente repete o refrão é um elemento fundamental do coco. A música possui forma simples, usualmente ESTROFE – REFRÃO, e sua métrica está na maioria das vezes em 2/4 ou 4/4. No que tange a poética, a letra da estrofe está em mudança constante mas a do refrão não se altera, sendo sempre repetida entre as estrofes até o final da música.

O Coco é, em geral, baseado no ritmo representado por uma colcheia pontuada seguida por uma semicolcheia (figura 49). Essa figura aparece diferentes vezes ao longo do quarto movimento da *Suíte Macambira*, caracterizando a clave rítmica do coco durante toda a execução dessa dança. Segue um exemplo musical retirado da partitura do violoncelista Antônio Meneses sobre um trecho da obra de Clóvis Pereira, em que a base rítmica do

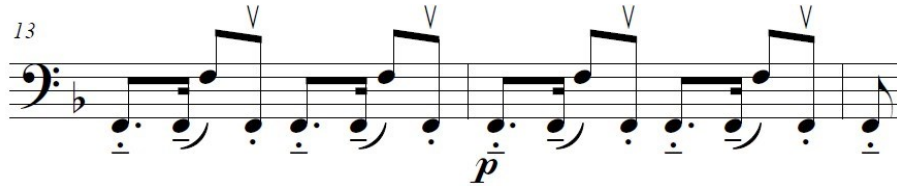
²¹Repente ou cantoria é uma das diferentes maneiras de se interpretar a poesia no nordeste brasileiro.

²² Instrumento percussivo similar ao chocalho.

²³ “Manifestação de poesia oral cantada nordestina, podendo ser improvisado ou não, utilizando instrumentos de Percussão como o pandeiro e o ganzá. Tem, como característica, além da sextilha, o refrão típico. Quandodança, chama-se coco de embolada”. (Nobrega, 2007, p. 6)

coco é apresentada na composição.

Figura 49 – (compasso 13) Base rítmica do coco



Fonte: edição do compositor

Essa célula rítmica aparece como pedal em ostinato rítmico ao longo da peça. É possível observar esse mesmo ostinato em outros cocos, como no coco cantado na tradição popular paraibana “Mineiro, China”. (DE ASSIS, 2002, p.58):

Figura 50 – Coco Mineiro, China



Fonte: Partitura retirada do livro Os Cocos, de Machado de Assis, 2010

Outra característica rítmica que esse movimento traz e que tem relação com os Cocos cantados na tradição popular é a utilização de semicolcheias repetidas dentro de um mesmo compasso. Esse elemento entrega a imagem de um cantar ligeiro, repleto de articulações na fala e de grande dificuldade na execução. As figuras 51 e 52 demonstram a utilização das semicolcheias em um coco de embolada e também no quarto movimento da *Suíte Macambira*.

Figura 51- Embolada de Pernambuco²⁴



Fonte: Partitura retirada do livro *Os Cocos*, de Machado de Assis, 2010

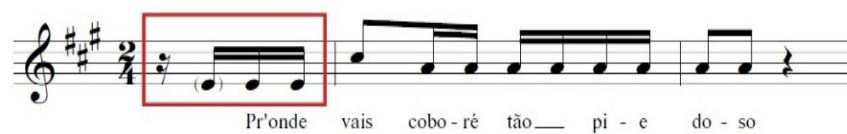
Figura 52 – (compasso 30) Utilização de semicolcheias no *Coco Agalopado*, de Clóvis Pereira



Fonte: edição do compositor

A antecipação do primeiro tempo por três semicolcheias também é um elemento comumente encontrado nos cocos de tradição que pode ser visto em diversos momentos do quarto movimento da *Suíte Macambira* (figuras 53 – 56).

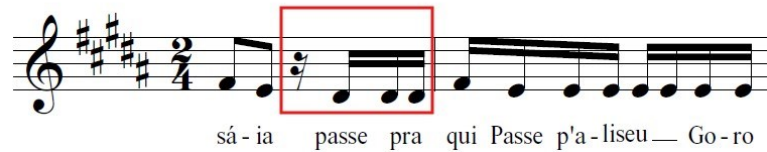
Figura 53 – “Caboré”, Rio Grande do Norte



Fonte: Partitura retirada do livro *Os Cocos*, de Machado de Assis, 2010.

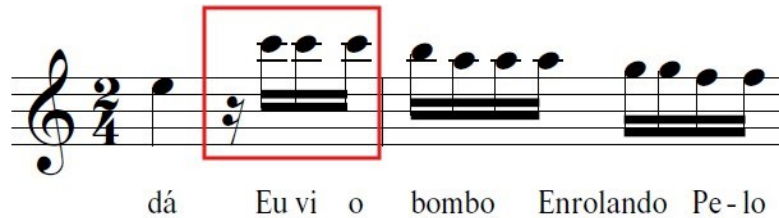
²⁴ Coco anteriormente intitulado por Canto de Pernambuco e classificado como “embolada”.

Figura 54 – “É de manhãinha”, Rio Grande do Norte



Fonte: Partitura retirada do livro *Os Cocos*, de Machado de Assis, 2010.

Figura 55 – “O sol lá vem”, Rio Grande do Norte



Fonte: Partitura retirada do livro *Os Cocos*, de Machado de Assis, 2010.

Figura 56 – (compassos 61 a 63) Utilização de 3 semicolcheias antecedendo o primeiro tempo



Fonte: Partitura retirada do livro *Os Cocos*, de Machado de Assis, 2010.

Em termos de interpretação musical é importante ressaltar a relação dessa música com a dança. Além do ritmo tradicional do Coco, pela grande presença de síncopes e retomadas de arco, essa música faz com que o interprete interaja com o espaço como um dançador de coco. Os movimentos da dança do Coco se relacionam com os espaços flutuantes do ritmo sincopado, como a sensação de espera “no ar” antes que os pés toquem novamente o solo. A dança é marcada pelo levantar e pelo bater dos pés no chão, pelos saltos e pelos gestos amplos dos dançadores. Geralmente, traz consigo gestos que remetem o dilatar dos

corpos no espaço, como quando os braços se abrem amplamente, os pés brincam de não tocar o solo por alguns instantes e os corpos se inclinam de forma diagonal para um dos lados.

Figura 57 – MaPa ²⁵



Fonte: Fotografia: mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/30076, Fotograma extraído no minuto 49:04 do vídeo disponível em www.youtube.com/watch?v=XBHrcoHkZx4&t=2979s

A imagem acima demonstra a semelhança entre os movimentos corporais do violoncelista e do dançador tradicional de coco ao executar a obra de Clóvis Pereira. Entende-se como parte fundamental da dança desse gênero o momento em que o gesto provoca no dançador de coco a falta de contato dos seus pés com o solo, os “saltos” em que ele fica com o corpo completamente suspenso, além dos braços fazendo gestos amplos e circulares no espaço. É possível relacionar os saltos dos dançadores de coco com as inúmeras retomadas de arco requeridas por Clóvis em sua composição, momentos em que o arco do violoncelista

²⁵ Mapa dos gestos corporais do dançarino de coco do Grupo Coco do Iguape e do violoncelista Antônio Meneses ao interpretar o movimento Coco Agalopado [em 49:04. Nota-se como semelhança entre os dois a cabeça baixa e a nuca curvada para dentro (setas em laranja), o gesto amplo e circular do braço direito se voltando para o centro do tronco (setas em azul e amarelo), o pé esquerdo apoiado no chão e o pé direito suspenso (setas em verde).

perde contato com a corda e o braço direito faz um movimento amplo e circular no ar. Assim, a retomada do arco é o “salto” do violoncelista. As repetidas retomadas de arco são também uma característica da rabeca (FARIAS, 2013, p.110) e o instrumentista geralmente utiliza de gestos amplos com o braço direito para executar tal técnica.

Figura 58 – (compasso 1) Retomadas de arco



Fonte: edição do compositor

Virtuosismo

O Coco de Clovis Pereira requer do violoncelista um nível técnico muito avançado, com a execução de oitavas e de cordas duplas que exigem grande flexibilidade da mão esquerda, e com golpes de arco com saltos em grande velocidade. Uma execução limpa e com boa afinação demanda horas de estudo e de alto nível de preparo. Ao mesmo tempo, é imprescindível que o performer compreenda que a origem do material está na fonte da tradição nordestina, que os ritmos, acordes e articulações remetem à dança tradicional e aos instrumentos da tradição. Com isso, a sensação de suspensão no momento de retomada de arco ganha significado ímpar, que remete ao salto do dançador de Coco.

3 Sugestões Interpretativas: um olhar a partir da tradição

Notando a presença das diversas características da Música Armorial e tradicional nordestina apresentadas, como o uso de cordas soltas, de modalismo, de síncopes, de cordas duplas, etc, busca-se nesta pesquisa sugestões interpretativas para a construção de uma performance que relacione tais elementos com os elementos eruditos relevantes para a prática do violoncelo.

É nítida a valorização empregada pela escola erudita ocidental por uma produção sonora limpa e repleta de harmônicos, enquanto na música de tradição nordestina a sonoridade do instrumento é produzida com ruídos e é muitas vezes anasalada, pela influência da voz dos cantadores na maneira de tocar dos instrumentistas. Tal diferença pode ser evidenciada no ato da performance, podendo o violoncelista hora optar por uma sonoridade mais erudita e hora por uma sonoridade mais armorialista, aproximando-se assim da sonoridade da música de tradição nordestina.

A manipulação da sonoridade ocorre através de ajustes no ponto de contato do arco na corda, além da velocidade e do peso aplicados ao arco, que pode estar paralelo ao cavalete ou não, e em ajustes de equilíbrio da mão esquerda e sua pressão no espelho do instrumento.

Considerando o desprendimento do texto e a liberdade interpretativa enquanto uma característica fundamental na cultura de tradição nordestina, firmada na oralidade, é possível construir uma performance em que o texto seja sim considerado parte fundamental dela, porém, deve-se também considerar indispensável a liberdade e a criação espontânea do intérprete.

O performer pode ter a liberdade de criar diferentes timbres, utilizando de técnicas comuns aos instrumentos tradicionais, como a viola. O uso do vibrato também pode ser contido, diferente do que aconteceria em uma execução que não considera as referências da música de tradição nordestina.

Tal liberdade pode ampliar ao performer as possibilidades de manipulação de seu instrumento e a maneira como ele se relaciona com o texto no ato da performance. É

possível, por exemplo, criar um *glissando* onde o compositor não o escreveu, mas que dialoga com os *glissandos* habituais da rabeca.

Além disso, para a interpretação dessa obra, é de suma importância que o violoncelista compreenda o texto e localize os personagens da cultura tradicional que o integram. É fundamental que se mostre os cantadores, os instrumentos percussivos e os instrumentos interludadores, criando uma imagem da obra que extrapole as informações oferecidas pelo compositor em seu texto. Ao encontro dessa proposta, esta pesquisa seguirá com sugestões interpretativas para cada um dos três movimentos discutidos.

3.1 Prelúdio

Por entender a referência ao Prelúdio de Bach, o violoncelista pode iniciar a abertura da *Suíte Macambira* com uma sonoridade repleta de harmônicos, inferindo que essa abertura é inicialmente uma música harmônica. Portanto, é interessante que não se destaque alguma melodia dentro dos compassos iniciais, mas que se demonstre as trocas de harmonia e as grandes frases (em azul), como apresentado na figura 59.

Figura 59 – (compassos 1 a 12) Prelúdio, abertura



Fonte: edição do compositor

Sugere-se que os compassos 8 e 9 (em vermelho), bem como os demais momentos em que esse mesmo motivo é apresentado, representem um pequeno rojão, que poderia ser executado por uma rabeça no contexto de tradição popular. Portanto, esses compassos podem ser executados com intenção um pouco mais movida e podem remeter à sonoridade da rabeça, buscando um som menos limpo. O violoncelista pode optar por uma técnica de arco que valorize a aproximação do seu instrumento com a sonoridade rabeça, assim como aconteceu na Música Armorial.

Esse mesmo caráter pode ser explorado no trecho central (figura 60) desse movimento, onde existe um grande interlúdio instrumental, que também pode ser interpretado com referências a uma rabeça.

Figura 60 – (compassos 49 a 75) Prelúdio, trecho central

The musical score for Figure 60 consists of six staves of music in bass clef, 3/4 time, and D major. The measures are numbered 49 to 75. The score is divided into instrumental and vocal sections. Measures 49-53 are instrumental. Measures 54-58 are vocal, marked 'Meno mosso' (80 bpm). Measures 59-63 are instrumental, marked 'a tempo' (100 bpm). Measures 64-68 are vocal, marked 'Meno mosso' (80 bpm). Measures 69-73 are instrumental, marked 'a tempo' (100 bpm), with dynamics 'pp' and 'mf'. Measure 74 is instrumental.

Fonte: edição do compositor

Os trechos com a presença de pedais, cordas duplas e com uso constante de semicolcheias representam a parte instrumental (em vermelho), enquanto os trechos com indicação de *Meno mosso* (em azul) indicam a voz do cantador. Então, pode-se buscar para o cantador um caráter doloroso, de som ácido e pungente, enquanto a rabeca pode ter a sonoridade áspera e suja. Sugere-se que no trecho instrumental se utilize da articulação do antebraço para criar uma arcada que não respeite necessariamente o paralelismo das cordas.

Já no compasso 76 (figura 61), pela presença do ponto que indica uma articulação mais curta, o instrumento pode ser interpretado como a viola. Então, pode-se buscar uma sonoridade que remeta ao *pizzicato* e ao dedilhado da viola, utilizando o arco com ponto de contato na região central entre o espelho e o cavalete e com uma articulação clara para o início de cada nota.

Figura 61 – (compasso 76)

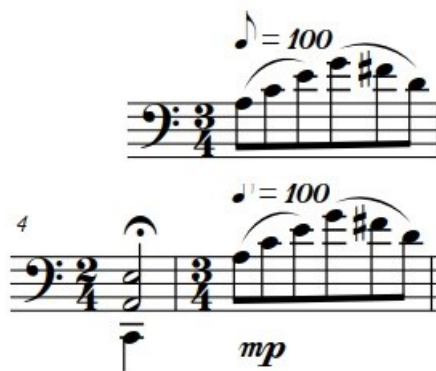


Fonte: edição do compositor

3.2 Canto do Cego

No Canto do Cego é fundamental que os personagens, os dois cegos cantadores e o instrumento acompanhador (viola ou rabeca) sejam destacados e que o ouvinte perceba com clareza a fala de cada um deles de maneira distinta. Sugere-se que seja feito uso constante de cordas soltas, em especial a corda *lá* que pode produzir um timbre mais áspero e pungente, “na intenção de se conseguir um som mais próximo dos instrumentos populares, como o da rabeca” (MARINHO, 2010, p.68) e um som mais próximo da voz estridente do cego cantador. Como por exemplo, nos compassos 1 e 5 (figura 62) pode-se optar pelo uso da corda *lá* solta e pelo uso do arco mais próximo do cavalete.

Figura 62 – (compassos 1; 4 e 5) Utilização de cordas soltas



Fonte: edição do compositor

Essa mesma escolha pode ser feita no *cantabile* presente entre os compassos 21 e 24 (figura 63). Nesse caso, preservando a corda *lá* solta, será necessário quebrar o acorde final em Sol-Mi + Sib-Ré.

Figura 63 – (compassos 21 a 24) Utilização de corda solta em trecho *cantabile*

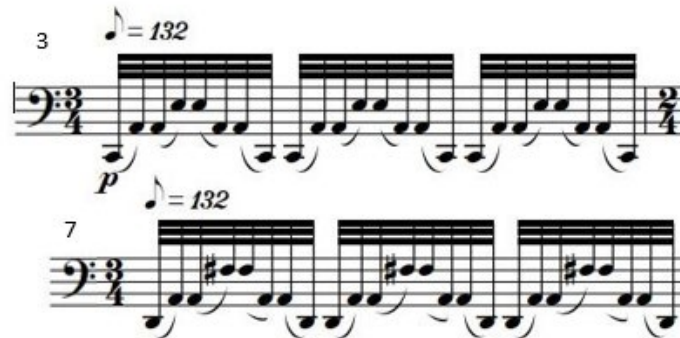


Fonte: edição do compositor

Sugere-se também que os “rojões” (figura 64) sejam executados com caráter apressado e sem muita perfeição técnica, produzindo assim uma sonoridade áspera. Nesse trecho,

pode haver uma certa imprecisão na dicção das notas, trazendo a impressão de que as notas se misturam. Como aconteceria na rabeça, pelo seu cavalete plano.

Figura 64 – (compassos 3 e 7) Rojões



Fonte: edição do compositor

Outro trecho sugerido como caráter instrumental de viola está entre os compassos 13 e 20 (figura 65). Essa sugestão se dá pelo aparecimento de melodia em *pizzicato*, técnica básica de produção sonora da viola, e pela presença de acordes acompanhando a melodia. Para criar maior contraste na repetição do tema, que acontece em *pianíssimo* pela segunda vez (compasso 17), é possível utilizar de uma técnica característica da viola, o “abafado” (em vermelho). Para isso, o violoncelista deverá abafar a sonoridade com as pontas dos dedos da mão esquerda, sem abaixar completamente a corda, enquanto executa o *pizzicato*, ou seja, sem deixar soarem as cordas por completo. Assim, o som produzido será na dinâmica exigida e com um aspecto seco e abafado.

Figura 65 – (compassos 12 a 20) Trecho em caráter instrumental de viola

Fonte: edição do compositor

O uso de rubato é uma ferramenta que aproxima a execução desse movimento à ideia de uma música executada nas praças ou feiras da cidade entre dois cantadores, que improvisam alternando versos entre eles e os rojões de seus instrumentos. O rubato pode ser utilizado no final de sessões que marcam o canto de cada personagem, como por exemplo, nos compassos 19 e 20.

Outro recurso que pode ser utilizado para criar um contraste na camada de timbre deste movimento é utilizar *sul corda IV* para o trecho dos compassos 9 e 10 (figura 66), subindo-o pela corda sol, provocando assim uma sonoridade mais anasalada que remeta ao canto do cego cantador.

Figura 66 – (compassos 9 e 10) Trecho com possibilidade de *sul corda IV*

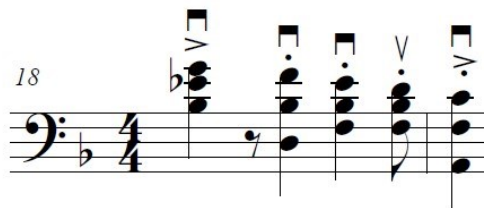


Fonte: edição do compositor

3.3 Coco Agalopado

O Coco Agalopado é um movimento repleto de síncopes, acentos e retomadas de arco. Por relacionar esse movimento com a dança do Coco, os espaços em que as pausas de cada um desses elementos provocam naturalmente na execução da obra podem ser interpretados como parte fundamental da música. Assim, a pausa passa a ocupar um lugar tão importante quanto a parte sonora. O violoncelista pode tomar liberdade em fazer com que as pausas tenham duração maior do que está escrito, enfatizando assim o espaço flutuante do arco. Antônio Meneses, em sua performance para o programa de TV Harmonia, disponibilizada no YouTube, acrescenta uma retomada de arco no segundo e no terceiro acorde do compasso 18 (figura 67), o que cria a impressão de espaço flutuante para o trecho.

Figura 67 – (compasso 18) Retomadas de arco

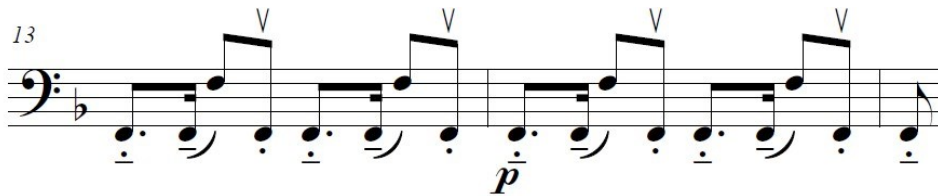


Fonte: edição de Antônio Meneses

As retomadas de arco utilizadas ao longo da peça podem ser uma importante ferramenta também para enfatizar os acentos escritos pelo compositor. Chegando na nota acentuada sempre pelo talão, é possível que o violoncelista utilize de muito peso do arco para a execução da nota, e é também possível criar uma sonoridade menos refinada para os acentos.

Nota-se nesse movimento a existência de mais de um personagem, como a presença de um instrumento percussivo, que poderia ser o pandeiro, nos trechos em que há a aparição do ritmo tradicional do coco.

Figura 68 – (c. 13 – 15) Indicação de instrumento percussivo



Fonte: edição de Antônio Meneses

Essa mesma célula rítmica está presente em diversos momentos neste movimento. Indica-se que ela seja sempre encarada enquanto um elemento percussivo que está interludando o canto. Para tanto, o violoncelista pode buscar uma sonoridade mais seca e de rítmica precisa, além de ter boa dicção nas notas.

Além do pandeiro, existe aqui o cantador de coco, que pode ser visto nos trechos em que a linha melódica é linear, prevalecendo a repetição de mesma nota. Isso se dá pela similaridade entre a melodia de Clóvis Pereira e as melodias de alguns Cocos encontrados na tradição. Para tal trecho, sugere-se que o violoncelista rememore o texto falado do repentista nordestino, em que o texto corrido é parte mais importante que a melodia. É fundamental que o instrumento acompanhador, que está presente nos acordes e nas notas rebatidas, seja destacado deixando clara a divisão de vozes. Na figura abaixo (figura 69) estão o cantador (em azul) e o instrumento acompanhador (em vermelho).

Figura 69 – (c. 20 – 28) Cantador e instrumento acompanhador

Fonte: edição de Antônio Meneses

4 Considerações Finais

De acordo com as características Armoriais demonstradas nesta pesquisa, é possível confirmar o caráter Armorial e de tradição popular nordestina presentes na *Suíte Macambira para Violoncelo Solo*, de Clóvis Pereira. São características como: a presença de melodias curtas, de notas rebatidas, de síncopes, de modalismo e de pequenos fragmentos repetidos com algumas variações; e do uso frequente de semicolcheias e de cordas duplas, além do uso de cordas soltas (MARINHO, 2010, p. 68). Tais ferramentas estão amplamente dispostas na *Suíte Macambira* e, lado a lado com as referências da escola erudita fornecidas por Hugo Pilger (2013), constituem uma obra que está em constante diálogo entre o erudito e a tradição.

Compreender a obra de Clóvis nesse lugar fluido e transversal é fundamental para a construção de sua interpretação e de sua performance. A partir desse entendimento, o performer poderá tomar decisões informadas que dialoguem com as diferentes referências estéticas que compõem a *Suíte*. Entende-se aqui a importância do diálogo entre tradição popular nordestina, mais especificamente na Música Armorial, nos Cantos de Cegos e no Coco, e o erudito, principalmente no que diz respeito à maneira em que o violoncelo tem sido explorado no contexto da música de concerto.

Entende-se as especificidades da música advinda da tradição oral como o desprendimento do texto e a liberdade latente do intérprete no ato da performance enquanto parte fundamental no estudo interpretativo e performático da *Suíte Macambira*, de Clóvis Pereira. Além disso, acredita-se que texto e oralidade devem caminhar juntos para a interpretação desta obra. Ao discutir as ferramentas advindas das diferentes culturas integrantes da *Suíte Macambira*, esta pesquisa permite ao intérprete uma compreensão mais aprofundada acerca da prática oral na tradição nordestina e uma reflexão sobre a sua complexidade na combinação entre o erudito e a tradição popular.

Acredita-se que essa pesquisa possa se tornar mais um dos referenciais para futuros trabalhos e performances relevantes da Música Armorial, de tradição popular nordestina e principalmente da música que está entre diferentes universos, principalmente a *Suíte Macambira* de Clóvis Pereira.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, C. E. *Clóvis Pereira no reino da pedra verde*. Brasil: Companhia Editora de Pernambuco - Cepe, 2016.
- BEZERRA, José Renato Accioly. *Grande Missa Nordestina de Clóvis Pereira: estudo para interpretação*. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasil: Global Editora, 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Entendendo o Folclore*. 2022.
- CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. *Metodologia científica*. Belo Horizonte: Mcgraw-Hill do Brasil, 1975. P. 158
- CHAKALOV, Nikola. *La digitación em el violonchelo*. Traducción de Miquel Bernadó. Cornellà Del Llobregat, España: Idea Books, 2004.
- DA GAMA CAMACHO, Vania Claudia. *As Três Cantorias de Cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina*. Trad. Eduardo Seincman., p. 66.
- ESPECIAL ANTÔNIO MENESES – HARMONIA, programa Harmonia, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/XBHRcoHkZx4?si=OHXTh0KMTb4v72zf>
- FARIAS, Priscila Araújo. *A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina*. Revista Brasileira de Música, v. 26, n. 1, p. 105-129, 2013.
- FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração Ana Cristina de Vasconcelos, Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 5ªed. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2001
- GUERRA PEIXE; *Festa de Ritmos*. Decca; 1956. Disponível em: <https://youtu.be/UqgT81JNxco>
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.
- LINEMBURG, Jorge. *Cegos cantadores rabequeiros do Sertão Nordestino*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2014.
- LOPES, Lauro Lira. *O Armorialismo no concertino em sol maior para violoncelo e orquestra de câmara, de Clóvis Pereira*. 2021. Tese de Doutorado. Instituto Politecnico do Porto (Portugal).
- MARINHO, Marina Tavares Zenaide et al. *Aspectos analítico-interpretativos e a estética Armorial no concertino em Lá maior para violino e orquestra de cordas, de Clóvis Pereira*. 2010.

MENDES, J.; NODA, L. (Org.). *Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Natal: EDUFRN, 2016.

MONTEIRO, José Fernando Saroba. *Modinha: entre o Erudito e o Popular*.c2020. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/modinha_entre_erudito_popular.pdf. Acesso em: 08 de jul. de 2020.

NÓBREGA, ARIANA PERAZZO DA. *A Música no Movimento Armorial*. XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2007. Disponível em: http://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html. Acesso em: 17 de jun. de 2020.

PRESGRAVE, F.S. *Demandas Técnicas para a Mão Esquerda do Violoncelista Música Contemporânea Brasileira*. Goiânia: Revista Música Hodie, 2014.

PILGER, Hugo. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Brasil: EDITORA CRV, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993

SANDOR, A. *Extended Techniques for String Instruments As Applied to Selected Twentieth-Century Cello Literature*. Dissertação, University of Cincinnati College-Conservatory of Music, 2004.

DOS SANTOS, Marília Paula. *Música Armorial: revisão bibliográfica*. Revista Música, v. 20, n. 2, p. 63-98, 2020.

Dea Ferraz; Cezar Maia, Marcelo Barreto, Maestro Spok, Marcelo Soares; Ateliê Produções. Sete Corações. Disponível em: <https://youtu.be/5Ftj2vPEtMg>

SILVA L.D. *Carnaval do Recife*. Brasil: Companhia Editora de Pernambuco - Cepe, 2019.

SOUSA, Déverson Santos de et al. *A intertextualidade como possibilidade para discussão sobre a interpretação da obra " Suite Macambira", para violoncelo solo, de Clóvis Pereira*. 2021.

STOWELL, Robin et al. (Ed.). *The Cambridge companion to the cello*. Cambridge University Press, 1999.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços, paisagem sonora do nordeste no Movimento Armorial*. 2017.

WISNIK, J.M. *Entre o Erudito e o Popular*. Espanha: (catálogo) BRASIL 1920- 1950: De la Antropofagia a Brasília, 2000.