



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LIVIA PAGLERANI SIMÃO

A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DO IV CICLO
NORDESTINO OPUS 43 DE MARLOS NOBRE

*THE INTERPRETATIVE CONSTRUCTION OF THE IV
NORTHEASTERN CYCLE OPUS 43 BY MARLOS NOBRE*

CAMPINAS

2021

LIVIA PAGLERANI SIMÃO

A CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DO IV CICLO
NORDESTINO OPUS 43 DE MARLOS NOBRE

*THE INTERPRETATIVE CONSTRUCTION OF THE IV
NORTHEASTERN CYCLE OPUS 43 BY MARLOS NOBRE*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em
Música, na Área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Dissertation presented to the Arts Institute of the University
of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the
degree of Master in Music, in the Area of Music: Theory,
Creation and Practice.*

ORIENTADOR: MAURICY MATOS MARTIN

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA LIVIA PAGLERANI SIMÃO E
ORIENTADA PELO PROF. DR. MAURICY
MATOS MARTIN

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si42c Simão, Livia Paglerani, 1996-
A construção interpretativa do IV Ciclo Nordestino opus 43 de Marlos Nobre / Livia Paglerani Simão. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Mauricy Matos Martin.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Nobre, Marlos, 1939-. 2. Piano. 3. Interpretação musical. 4. Performance musical. I. Martin, Mauricy Matos, 1955-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The interpretative construction of the IV Northeastern Cycle opus 43 by Marlos Nobre

Palavras-chave em inglês:

Nobre, Marlos, 1939-

Piano

Interpretation, Musical

Musical performance

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestra em Música

Banca examinadora:

Mauricy Matos Martin [Orientador]

Alexandre Zamith Almeida

Scheilla Regina Glaser

Data de defesa: 30-08-2021

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-2482-8374>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6812256668040196>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LIVIA PAGLERANI SIMÃO

ORIENTADOR: MAURICY MATOS MARTIN

MEMBROS:

1. PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN
2. PROF. DR. ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA
3. PROF. DRA. SCHEILLA REGINA GLASER

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 30.08.2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Mauricy Martin, pelos ensinamentos repassados ao longo desses dois anos, principalmente se tratando do aprimoramento musical e técnico ao piano; por me desafiar e incentivar através tanto das aulas de instrumento, quanto do encorajamento à participação em atividades musicais diversas.

Agradeço ao Prof. Dr. Alexandre Zamith e ao Prof. Dr. Carlos Fiorini por integrarem a minha banca de qualificação e pelas significativas considerações e sugestões feitas, que tiveram grande importância ao prosseguimento da dissertação.

Agradeço novamente ao Prof. Dr. Alexandre Zamith por também participar da minha banca de defesa e, no mesmo sentido, à Profa. Dra. Scheilla Glaser, que contribuiu expressivamente à minha formação pianística anterior, por meio da Escola Municipal de Música de São Paulo, e ao ingresso no Mestrado.

Agradeço aos meus pais, Denise e José Antonio, por todo o apoio incondicional ao longo da minha trajetória musical e por fornecerem os meios necessários para que ela fosse possível. Sou grata a eles e à minha irmã, Rafaela, pelo amor, compreensão e amparo nos mais diversos âmbitos. Do mesmo modo reconheço a importância dos demais familiares, que sempre demonstraram esmero e me incentivaram a seguir na música.

Agradeço ao Julio por estar sempre ao meu lado, independentemente da distância; pelo amor e cuidado incondicionais; pelo companheirismo em, literalmente, todas as esferas da vida; por constantemente tornar a minha caminhada menos árdua; e por acreditar em mim, me auxiliar e encorajar, sempre se atendo ao lado positivo, mesmo nas adversidades.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – através do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) – Processo nº 88887.388095/2019-00.

RESUMO

O presente trabalho discorre sobre a construção interpretativa do *IV Ciclo Nordestino* opus 43 de Marlos Nobre. Este processo é apresentado como mecanismo fundamental ao atingimento do objetivo geral da pesquisa, a reprodução musical da referida obra. Distante de uma ação tão somente mecânica, o conceito de reprodução engloba os componentes interpretativo e performático da realização sonora de uma composição. Ao dialogar com tal premissa, os objetivos específicos abarcam: o estabelecimento de relações entre aspectos da música de Nobre e o *IV Ciclo Nordestino*; a compreensão estrutural da obra; a identificação de correspondências entre características evocadas pelos títulos das peças e a partitura; e a proposição de sugestões interpretativo-performáticas a partir do levantamento e correlação de dados ao longo da pesquisa. Para o cumprimento de tais objetivos, estabeleceram-se conjuntos de ações, que compreendem três etapas principais. Na primeira, da revisão bibliográfica, foram utilizados principalmente materiais que abordassem a trajetória musical de Nobre; as características de sua música, em especial a para piano solo; as manifestações referenciadas pelas cinco partes do *Ciclo*; e as práticas interpretativa e pianística. Na segunda fase, trabalhou-se diretamente com a partitura: houve o estudo analítico da obra, preocupado em compreender mormente as manipulações dos materiais musicais, e a busca por correspondências entre a composição e aspectos apreendidos a partir dos títulos. O último estágio concatena os dados apreendidos na primeira etapa àqueles desenvolvidos na segunda e se manifesta ao leitor através de sugestões de interpretação e execução dos signos musicais estudados. Os resultados, compartilhados gradativamente através dessas recomendações, demonstram como o processo de construção impactou positivamente a interpretação e a consequente *performance* do *IV Ciclo Nordestino*, tendo a pesquisa servido ao embasamento dessas sugestões.

Palavras-chave: Marlos Nobre; Piano; Interpretação musical; Performance musical.

ABSTRACT

The present work discusses the interpretative construction of the *IV Northeastern Cycle* opus 43 by Marlos Nobre. This process is presented as a fundamental mechanism for achieving the main objective of the research, the musical reproduction of the aforementioned work. Far from a purely mechanical action, the concept of reproduction encompasses the interpretive and performative components of the sonorous realization of a composition. Dialoguing with this premise, the specific objectives include: the establishment of relationships between aspects of Nobre's music and the *IV Northeastern Cycle*; the structural understanding of the work; the identification of correspondences between characteristics evoked by the titles of the pieces and the score; and the proposition of interpretive-performative suggestions from the correlation of data throughout the research. To fulfill these objectives, sets of actions were established, comprising three main stages. The first phase was concerned with the bibliographic review and mainly included materials that addressed Nobre's musical trajectory; his music characteristics, especially for solo piano; the manifestations referenced by the five parts of the *Cycle*; and interpretive and pianistic practices. The second phase worked directly with the score – there was an analytical study of the piece, mainly concerned with understanding the manipulations of musical materials, and the search for correspondences between the composition and aspects inferred from its titles. The last stage concatenates the data apprehended in the first phase to those developed in the second and is expressed to the reader through suggestions for interpretation and execution of the score. The results were gradually shared through these recommendations, which were based on the research accomplished. The outcome demonstrates how the construction process positively impacted the interpretation and consequent performance of the *IV Northeastern Cycle*.

Keywords: Marlos Nobre; Piano; Musical interpretation; Musical performance.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Padrões do tarol no toque Guerra a partir do estudo de três grupos de caboclinhos – Canindé e 7 Flexas do Recife (ambos do Recife) e União 7 Flexas (do interior de Pernambuco).....40
- Figura 2: Primeira frase do primeiro Tema ($a_{1.1}$: c. 1-8), que é assimétrico; notam-se os cruzamentos da mão esquerda sobre a direita e a constante reiteração da nota Ré em ambas as mãos.....41
- Figura 3: Primeira frase do segundo Tema ($b_{1.1}$: c. 14-21), que é simétrico; percebe-se que as duas mãos passaram a desenvolver comportamentos diferentes dos anteriores.....41
- Figura 4: Primeira Transição (t_1 : c. 30-33), que apresenta uma relação de complementaridade entre as mãos.....42
- Figura 5: Excertos de $a'_{1.1}$ (c. 34-38) e $b_{1.2}$ (c. 55-58), demonstrando que a mão direita se mantém similar à Seção A, porém transposta, enquanto a esquerda assume um novo padrão de acompanhamento.....43
- Figura 6: A segunda Transição (t_2 : c. 67-70) demonstra que, apesar do ostinato rítmico se manter, outras notas foram utilizadas, além de o adensamento da mão direita não se repetir e ocorrer a diminuição da dinâmica.....44
- Figura 7: Aparição do terceiro Tema (c) na mão direita (c. 71-78) e novo padrão de acompanhamento na esquerda, ainda que derivado de comportamentos já vistos.....44
- Figura 8: Trecho de $b_{1.3}$ (c. 81-84) no qual se pode observar, na mão direita, a maior quantidade de semicolcheias em sequência realizando o desenho em terças e, na esquerda, a continuidade do padrão anterior.....45
- Figura 9: Excertos de c_2 (c. 95-101; c. 116-123) que demonstram as variações sofridas pelo terceiro Tema e a função de transição que os quatro últimos compassos da Seção assumiram (c. 120-123)46
- Figura 10: Excerto de $a_{1.2}$ (c. 124-129) em que foram destacados dois conjuntos de nota na mão esquerda – o roxo repete sempre três notas enquanto o verde, duas.....47
- Figura 11: Posição diferente das ligaduras na mão esquerda (c.137-142), que nem sempre levam à acentuação do primeiro tempo, como nos c. 138 e 141.....47
- Figura 12: Na Coda (c. 150-155) se observam a construção gradual de um conjunto de dez notas e a posterior passagem sinuosa que leva ao ataque da antepenúltima tecla do piano.....47
- Figura 13: Correspondências entre os padrões característico e da introdução (toque guerra) e *Caboclinhos*.....48
- Figura 14: Os círculos destacam a linha principal da mão direita (c. 4-6), que pode ser evidenciada através de ataques mais velozes do que os demais.....49
- Figura 15: Deslocamento da mão esquerda durante o primeiro ostinato, sendo que as setas representam a aproximação (roxa) e o afastamento (verde) da mão em relação ao corpo.....49
- Figura 16: Semifrases que se direcionam a compassos acéfalos, como no c. 26, contribuem à sensação de música dançada (c. 23-26)50
- Figura 17: Sugestão de dedilhado que busca facilitar a execução das articulações (c. 13-14; c. 53-55)50

Figura 18: Primeira (c. 30-33) e segunda (67-70) Transições demonstrando a estrutura responsorial que foi identificada entre as mãos.....	51
Figura 19: Movimento da mão esquerda ao tocar os acordes repetidos na primeira Transição (c. 30-31), que também se aplica à segunda (t ₂ : c. 67-70)	51
Figura 20: Demonstração de como as ligaduras no ostinato da mão esquerda interferem na acentuação (c. 34-38), além da sobreposição de articulações distintas entre as mãos (c. 55-58).	52
Figura 21: Mão direita da primeira frase da Seção A' (a' _{1.1} : c. 34-49), em que foi assinalada, em verde, a dubiedade da condução das semifrases, que pode ser valorizada pelo intérprete.....	52
Figura 22: Aparição do Tema c, que é acompanhada por mudança discreta na mão esquerda (c. 71-74)	53
Figura 23: O primeiro trecho demonstra a variação do Tema c, mais <i>cantabile</i> , e a retomada da acentuação da semicolcheia na mão esquerda (c. 95-99); no segundo, o momento em que pode ser feito o <i>accelerando</i> (c. 122-123), que levará ao tempo primo no compasso seguinte.....	53
Figura 24: O excerto de A'' (c. 134-137) demonstra que as sugestões sobre a velocidade de ataque da linha principal e sobre a agilidade do ostinato se mantêm, embora, nesta passagem, as notas supracentuadas possam ser mais valorizadas do que no início da peça.....	54
Figura 25: Comparação entre dois padrões de acompanhamento similares (c. 36-39; 137-140), sendo que as variações mais expressivas são a mudança de posição da ligadura e a quantidade de notas que ela compreende.....	54
Figura 26: Em verde, as possíveis pedalizações da Coda (c. 150-155).....	55
Figura 27: Os cinco motivos que estruturam a peça isolados de seus contracantos.....	57
Figura 28: Excertos das Frases A ₁ (c. 1-3), B ₁ (c. 7-10) e B' _{1.1} (c. 12-13), em que se pode observar os Motivos na 1ª voz e os comportamentos ora cromáticos ora diatônicos das demais vozes; as repetições integral (c. 2-3) e parcial (c. 10) dos motivos <i>a</i> e <i>b</i> nas linhas secundárias; e o salto de 4J no baixo.....	59
Figura 29: Excertos das Frases C ₁ (c. 13-16) e B' _{1.2} (c. 18-20), nos quais é possível observar a diminuição momentânea da variabilidade rítmica (c. 14), a supressão de notas repetidas (c. 19-20) e a maior movimentação das linhas centrais enquanto a mais grave se manifesta menos ativamente.....	60
Figura 30: Excertos das Frases A ₂ (c. 21-23), B ₂ (c. 27-28) e B' _{2.1} (c. 30-33), nos quais se pode observar a substituição de Si por Ré (c. 21-23); a supressão de Sol (c. 32); as repetições integral (c. 22-23) e parcial (c. 30) dos motivos <i>a</i> e <i>b</i> nas linhas secundárias; e o adensamento das linhas centrais.....	61
Figura 31: Excertos das Frases C ₂ (c. 33-35), B' _{2.2} (c. 40-41) e B' _{2.3} (c. 42-43), em que se pode observar a presença temporária de uma quinta voz (c. 34-35), a alteração do Motivo <i>d</i> (c. 41), que causa uma sensação de não resolução, e uma das poucas repetições integrais do Motivo <i>b</i> (c. 42-43)	62
Figura 32: Excertos das Frases A ₃ (c. 47-49), B _{3.1} (c. 50-51) e B' _{3.1} (c. 56-57), em que se nota a alteração rítmica e melódica do Motivo <i>a</i> (c. 47 e 49), além das semifusas no baixo e o ritardando posterior ao salto (c. 57)	63
Figura 33: Excertos das Frases C ₃ (c. 58-59), B _{3.2} (c. 62-63) e B' _{3.2} (c. 67-69), nos quais observa a diminuição da densidade em relação a trechos anteriores; a repetição parcial do Motivo <i>b</i> (c. 62-63) e o fechamento da peça.....	64

Figura 34: O Motivo <i>a</i> , logo após ser apresentado (c. 1), é integral (c. 2, terceira voz) e parcialmente (c. 4, segunda voz) repetido, sendo que essas iterações podem ser valorizadas de modos distintos pelo pianista.....	66
Figura 35: Motivo <i>b</i> repetido parcial (c. 26 e 38) e integralmente (c. 42-43), sendo esta última a primeira ocorrência da repetição completa do referido motivo.....	66
Figura 36: Momento em que o padrão de acompanhamento das linhas intermediárias é temporariamente interrompido com um fragmento do Motivo <i>b</i> (c. 54), sugerindo a valorização da quebra.....	67
Figura 37: O primeiro trecho (c. 62-63) seria similar ao c. 54 (Figura 35) por apresentar um fragmento modificado do Motivo <i>b</i> , que interrompeu o padrão do pentagrama central; no entanto ele não traz nenhuma indicação de maior destaque, subentendendo menos importância do que a passagem do c. 54 e dos c. 66-67.....	67
Figura 38: Os excertos trazem a movimentação da voz mais grave em três situações distintas (c. 4-6; 22-24 e 26-31) e os círculos coloridos, considerando a explicação anterior, destacam quais notas poderiam ser valorizadas.....	68
Figura 39: Transcrição da alfaia nos principais baques do Nação Encanto da Alegria.....	70
Figura 40: Na Introdução (c. 1-3), ritmicamente as duas mãos realizam ostinatos; melodicamente, enquanto a esquerda replica as mesmas notas, a direita apresenta acordes de conteúdo intervalar distinto.....	71
Figura 41: Semifrases que integram o primeiro Tema ($a_{1.1}$: c. 4-7 e $a_{1.2}$: c. 8-11), no qual a mão esquerda mantém as notas da Introdução enquanto a direita teve sua densidade drasticamente reduzida, mas deriva do ritmo inicial.....	72
Figura 42: Excerto de b_1 (c. 31-34), que conjuga os dois últimos compassos da primeira semifrase ($b_{1.1}$: c. 31-32) aos dois primeiros da segunda ($b_{1.2}$: c. 33-34), no qual se observam as características melódicas anteriormente descritas e o padrão da mão esquerda que se repete a cada dois compassos.....	73
Figura 43: Excerto de b_2 , no qual se observa a adição de uma oitava ao ostinato da mão esquerda (c. 37); a semifrase $b_{2.1}$ inteira e o início de $b_{2.2}$ (c. 38-41); e o novo padrão de acompanhamento do pentagrama inferior, que se repete a cada três compassos e meio (c. 38-401).....	74
Figura 44: Na primeira Transição, os c. 45-46 utilizam, em ambas as mãos, o motivo rítmico apresentado na Introdução, que melodicamente foi adensado; já o c. 47 traz o mesmo conjunto de notas em regiões do teclado diferentes, sendo que o último aglomerado foi modificado por atingir o registro mais grave possível.....	74
Figura 45: Comparação entre a mão direita de a'_1 (c. 48-49), a'_2 (c. 56-57) e a'_3 (c. 64-65), na qual se observa que, no primeiro excerto, os acordes replicam o mesmo molde; no segundo, a densidade aumenta e há fôrmas cordais diversas; e no terceiro, a robustez diminui devido à consonância da oitava e ao retorno das tétrades.....	75
Figura 46: Comparação entre a mão esquerda de a'_1 (c. 52-53) e a'_2 (c. 56-57), em que é perceptível a diferença no que diz respeito à densidade, à variedade de notas empregada, à articulação e ao ostinato.....	75
Figura 47: Primeira semifrase da segunda Transição (t_2) em que se observa o reaparecimento do motivo da Introdução, mas em uma configuração ainda não vista (c. 72-73), e uma passagem que traz outro desenho intrincado entre as mãos, mas em um formato diferente do anterior (c. 74)..	76

Figura 48: No início da Seção C (c. 78-80) se percebe que o ostinato do pentagrama central referencia o motivo da Introdução e que o Tema <i>b</i> aparece ainda mais agudo e deslocado dentro do compasso.....	76
Figura 49: Final da Seção C (c. 86-87) em que se observa a necessidade de adição de um compasso binário simples para encerramento da linha da mão direita; nota-se também a inalteração do ostinato da esquerda.....	77
Figura 50: O c. 88, derivado de parte da primeira Transição, funcionaria como uma brevíssima passagem à Coda; nesta (c. 89-91), o motivo da Introdução é mais uma vez utilizado, em uma organização não vista anteriormente.....	77
Figura 51: Excerto da Introdução (c. 1-2), no qual foram assinaladas as diferentes relações estabelecidas com instrumentos de percussão que fazem parte da orquestra do maracatu Nação....	78
Figura 52: Excerto de a_1 (c. 4-5) demonstra a proximidade de registro entre as duas mãos, tornando necessárias diferentes velocidades de ataque para que não haja interferência da mão esquerda s na voz principal.....	79
Figura 53: O excerto da mão esquerda da Seção B (c. 29-31) demonstra a constância da acentuação da nota Lá no extremo-grave do teclado e das ligaduras, que geram reflexos performáticos.....	79
Figura 54: Toada <i>Segue Embaixadô</i> (à esquerda) e linha da mão direita na Seção B (à direita: c. 29-36) – apesar das notas duplas, percebe-se que a superior destas condiz com a melodia transcrita por Guerra-Peixe.....	80
Figura 55: Na primeira Transição, além do pedal Tonal assinalado (c. 45), o Sustain, marcado em verde, pode ser acionado brevemente a cada acorde (c. 45-46) e por um compasso inteiro (c. 47), ambos com o objetivo de explorar as possibilidades timbrísticas do instrumento e enriquecer seus harmônicos.....	81
Figura 56: Excertos da Seção A' exemplificam a possibilidade de valorização da voz mais aguda dos acordes da mão direita (c. 48, 57 e 64), como referência ao gonguê, e o acionamento do pedal Sustain, assinalado em verde, considerando o pentagrama superior (c. 57) e o central (c. 64), além da diminuição da densidade no <i>Grandioso</i>	82
Figura 57: Excerto da segunda Transição (c. 72-73), à qual se recomenda destacar o primeiro pentagrama, que traz o motivo da Introdução, ao mesmo tempo em que se deve cuidar do central, que contém os contratempos.....	83
Figura 58: No início da última Seção (C: c. 78-80), pode-se perceber que o motivo da Introdução foi assumido pela mão esquerda (c. 78) e que tanto esta quanto a direita realizam articulações distintas ao mesmo tempo.....	83
Figura 59: Sugestões de pedalização para valorizar os harmônicos/reverberação (Sustain, em verde, c. 88) e para possibilitar o mantimento da tríade no baixo sem interferir no caráter seco subentendido pela notação e na pausa (Tonal, em roxo, c. 89-91).....	84
Figura 60: Ritmo baião.....	85
Figura 61: Excertos da mão direita na Seção A que compreendem os trinados (c. 1-2), $a_{1.1}$ (c. 5-6) e $a_{2.1}$ (9-14) – nestes últimos é possível perceber a reiteração de nota, pequenos saltos compensados e movimentos escalares.....	87

Figura 62: Comportamentos da mão esquerda na Seção A – ostinato “padrão” (c. 1-2) e suas respectivas mudanças (c. 3-4; 14), nas quais se mantiveram as notas, mas o ritmo da voz superior foi alterado.....	88
Figura 63: Trechos da Seção B em que se observa $a_{1,2}$ (c. 19-20), que é similar à $a_{1,1}$ (Figura 61), e a configuração a duas vozes na mão direita junto às mudanças melódicas e rítmicas na esquerda (b_1 : c. 25-27)	88
Figura 64: Em ab_1 (c. 28-32), a mudança melódico-rítmica da mão esquerda iniciada em b_1 se mantém; já na direita, ocorre a alternância entre perfis melódicos atrelados a a (c. 28-29) e b (c. 30-31); além disso, a figuração da segunda metade do último compasso (c. 32) funciona como brevíssima transição.....	89
Figura 65: Em $a_{2,2}$ (c. 41-44) se percebe que a mão direita realiza desenhos similares aos da Seção A, apesar do encurtamento (c. 43-44), e que o padrão de acompanhamento foi retomado como no início da peça.....	90
Figura 66: Em c_1 (c. 45-48) se nota que a mão direita prontamente assume um comportamento distinto dos anteriores, enquanto a esquerda o faz de maneira mais gradual.....	90
Figura 67: No pentagrama superior de c_2 (c. 49-52), notam-se comportamentos similares aos da semifrase anterior (c. 49, 52) e de A/A' (c. 50-51); no inferior, o ostinato rítmico se mantém, mas melodicamente foi caracterizado de outro modo.....	91
Figura 68: Em c_3 (c. 53-55), além da momentânea mudança da fórmula de compasso, se observa a acentuação a cada três fusas na mão direita ser acompanhada pela esquerda, que abandonou o ostinato (c. 53-54); depois, ambas se complementam, funcionando como transição ao próximo trecho.....	92
Figura 69: Excertos da Coda em que se observa a modificação do acompanhamento dos trinados (c. 56-57); a mão esquerda complementando o desenho da direita (c. 60); e os dois últimos compassos da peça (c. 63-64)	93
Figura 70: Excerto da Seção B (c. 27-28) que demonstra o movimento cromático do baixo.....	94
Figura 71: Às sequências de trinados na peça, sugere-se o dedilhado assinalado em roxo com a intenção de se cuidar da continuidade sonora e de respeitar a acentuação proposta pelo compositor.....	94
Figura 72: ab_1 (c. 29-32) é um dos trechos em que a possível utilização do pedal Tonal, para contornar as 10 ^{as} , precisa ser feita com cautela, em função dos reflexos no pentagrama superior; também em ab_1 , o pedal <i>Una Corda</i> poderia ser utilizado para atenuar a mão esquerda, que se sobressairia em relação à direita dado o registro.....	95
Figura 73: Trechos em que a maleabilidade agógica poderia ser aplicada – na primeira passagem, poderia haver uma pequena respiração entre o primeiro e segundo tempos do c. 23, que também facilitaria a mudança de dinâmica; o mesmo ocorre no c. 29, desta vez entre o terceiro e quarto tempos.....	96
Figura 74: Passagens nas quais se mostra útil o recurso de se atacar com maior velocidade as notas que se pretende destacar – no c. 31 seriam as colcheias da mão direita e os baixos da esquerda; no c. 44, a primeira a cada três semicolcheias do pentagrama superior e as notas acentuadas do inferior.....	96
Figura 75: c_1 (c. 45-48) pode ser interpretada como referência a violeiros pelejando, o que leva à recomendação de cautela com a constância da mão esquerda, que não deve ser perturbada pelos novos desenhos da direita.....	97

Figura 76: Trecho (c. 53-54) em que pode ser feito um pequeno decréscimo do andamento, por conta da mudança de relação entre as mãos, e que também exige cautela com o arco de dinâmica, em função do crescendo em direção à região extremo-aguda.....	97
Figura 77: Trecho da Coda (c. 56-57) em que o pedal Sustain pode ser acionado parcialmente, a fim de enriquecer os harmônicos do pentagrama inferior.....	98
Figura 78: No c. 60 e similares é preciso cuidar da velocidade dos ataques realizados pela mão esquerda, para não interferirem na continuidade sonora; o c. 63 pode ser pedalizado tanto com o Tonal como com o Sustain, a depender do timbre e quantidade de reverberação pretendidos; o Sustain também pode ser utilizado no c. 64.....	98
Figura 79: Ritmo de frevo.....	99
Figura 80: Temas <i>a</i> (c. 1-91) e <i>b</i> (c. 92-171), em que se observam os inícios acéfalos; as semelhanças entre ambos (c. 3-4/9-10 e c. 6/12); as síncopas de <i>a</i> (c. 1, 5); e o trecho de <i>b</i> em que as mãos se complementam (c. 13-14), sendo as informações a respeito de <i>a</i> marcadas em roxo e as de <i>b</i> , em verde.....	102
Figura 81: Excertos de $a_{2.2}$ (c. 18-211) e $a_{2.1'}$ (c. 212-24), nos quais se observa que as variações são sutis em relação à exposição dos Temas, sendo que $a_{2.1'}$ praticamente não foi alterado.....	103
Figura 82: Excertos $b_{1.2}$ (c. 26-291), $b_{2.2}$ (c. 292-30) e $t_{1.1}$ (c. 33-37), em que se notam alterações mais pronunciadas dos temas, como a inversão de um conjunto de notas e os adensamentos, além da demonstração que o trecho assinalado como transição mesclar elementos de <i>a</i> e <i>b</i>	104
Figura 83: Excerto de $a'_{1.1}$ (c. 412-43) traz a modificação da célula rítmica do primeiro Tema; b' (c. 49-581) apresenta variações mais pronunciadas, como a alteração do perfil melódico e a adição de um compasso inteiro.....	105
Figura 84: Em $b_{3.1}$ (c. 58-621) as variações continuam intensas e se destacam os dois primeiros compassos como modificações pronunciadas de estruturas anteriores (c. 28, Figura 82, também pertencente ao Tema <i>b</i>)	105
Figura 85: Passagens que demonstram níveis de variação mais intensos – nos c. 70-73 se observa a sobreposição de estruturas por conta da entrada antecipada de <i>a</i> e a mão esquerda momentaneamente assumindo o referido Tema; c. 76-77 trazem dois tipos de adensamento; e t_2 (c. 82-86) se desenvolve a partir da variação de <i>a</i>	106
Figura 86: Excertos de $b_{2.4}$ (98-101) e $a_{2.4}$ (c. 114-118) que demonstram não só algumas das variações realizadas na terceira Seção, mas também seu respectivo adensamento através de recursos diversos.....	107
Figura 87: Trecho final da peça (c. 122-129) no qual se observa o prolongamento de b_2 em dois compassos e o adensamento através da adição de figuras mais rápidas (c. 126) e de um aglomerado de 13 notas (c. 129)	108
Figura 88: Excertos relacionados a movimentos do frevo-de-rua – nos agachamentos, o passista estaria abaixado no primeiro tempo do compasso e de pé no segundo; já o <i>crescendo</i> (c. 59-61) seria a preparação para o salto com as pernas abertas, que ocorreria junto ao <i>sfff</i> (c. 62); e as semicolcheias (c. 78-79) remeteriam a movimentos rápidos em sequência, como os da passagem da sombrinha entre as penas.....	109
Figura 89: Correspondências entre excertos da composição e variantes do frevo-de-rua – Abafo em passagens nas quais a mão esquerda é proeminente (c. 76-77); Ventania em linhas ágeis, mas de menor densidade (c. 9-10); e Coqueiro em acordes agudos e bastante sonoros (c. 106-107).....	110

Figura 90: Os c. 21-24, além de exemplificarem a alternância de dinâmica e registro a cada par de compassos, também são um dos trechos que exigem cautela acerca das velocidades de ataque em registros diferentes.....	111
Figura 91: Excertos e respectivas sugestões performáticas feitas a partir dos Quadros 2, 3, 4a e 4b; as recomendações são apenas algumas das possibilidades e têm o intuito de valorizar as variações.....	111
Figura 92: Marcações de pedal assinaladas pelo compositor – Tonal (c. 118 e 122), ainda que grafado de duas maneiras, e Sustain (c. 128-129)	112
Figura 93: Exemplos de passagens em que o pedal Sustain pode ser empregado – atrelado às ligaduras de articulação da mão esquerda (c. 7-9); para auxiliar em deslocamentos amplos (c. 28-29; 61-62); para aumentar a reverberação de acordes (c. 60-61); e para enriquecimento dos harmônicos (c. 62-63)	112
Figura 94: Passagens em que a reiteração de uma célula, que foi classificada como “Sequências” durante o Estudo analítico, é enfatizada através do aumento (c. 59-62) ou decréscimo (c. 82-86) gradual da dinâmica em um curto espaço de tempo.....	113
Figura 95: Nos c. 56-57 e 124-125, categorizados como “Prolongamentos”, também ocorrem mudanças graduais de dinâmica, sendo que no segundo exemplo há, além do <i>crescendo</i> , uma quebra nas intensidades assinaladas (c. 125-126); isto se repete em outros trechos, que podem ter novas dinâmicas mais (c. 55-56) ou menos (c. 16-17) distantes das anteriores.....	114
Figura 96: Os excertos demonstram os diferentes comportamentos assumidos pela mão esquerda em relação à direita – em <i>Caboclinhos</i> o pentagrama inferior se mantém apesar das mudanças no superior (c. 53-56); no <i>Maracatu</i> , quando o Tema <i>a</i> aparece variado em outra Seção, o acompanhamento também muda (c. 7-8; 51-52)	117
Figura 97: Compassos finais das duas peças do <i>IV Ciclo Nordestino</i> que apresentaram conclusões menos surpreendentes – <i>Cantilena</i> (c. 67-69) e <i>Frevo</i> (c. 127-129).....	118
Figura 98: Compassos finais das três peças do <i>IV Ciclo Nordestino</i> que apresentaram conclusões mais inesperadas – <i>Caboclinhos</i> (c. 154-155), <i>Maracatu</i> (c. 89-91) e <i>Ponteado</i> (c. 622-64)....	119
Figura 99: Semelhanças entre peças do <i>IV Ciclo</i> – ostinatos (quadrante superior esquerdo – <i>Caboclinhos</i> e <i>Maracatu</i>), colcheias destacadas das semicolcheias (quadrante superior direito – <i>Caboclinhos</i> e <i>Ponteado</i>) e cromatismos (metade inferior – <i>Cantilena</i> , <i>Maracatu</i> , <i>Ponteado</i> e <i>Frevo</i>)	120
Figura 100: Outra semelhança entre as peças – a repetição de conjuntos de notas em diferentes registros (<i>Maracatu</i> e <i>Ponteado</i>)	121

LISTA DE QUADROS

Quadro 1a: Segmentação da peça de acordo com as manipulações motívicadas – Seção 1.....	57
Quadro 1b: Segmentação da peça de acordo com as manipulações motívicadas – Seções 2 e 3.....	58
Quadro 2: Seção A.....	103
Quadro 3: Seção B.....	104
Quadro 4a: Seção B'.....	106
Quadro 4b: Seção B'.....	107

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

aum – aumentado

bpm – batidas por minuto

c. – compasso, compassos

dim – diminuto

f – forte

ff – fortissimo

fff – fortississimo

J – justa

M – maior, maiores

m – menor, menores

M/m – maior e menor, maiores e menores

MD – mão direita

ME – mão esquerda

mf – mezzoforte

mp – mezzopiano

op. – opus

p – piano

sf – sforzato

sfff – sforzatississimo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 MARLOS NOBRE E SUA MÚSICA	23
1.1 TRAJETÓRIA MUSICAL.....	23
1.2 ESTILO E LINGUAGEM.....	28
2 OBRAS PARA PIANO SOLO	31
3 IV CICLO NORDESTINO	37
3.1 CABOCLINHOS.....	38
3.1.1 Características	38
3.1.2 Estudo analítico	40
3.1.3 Sugestões	48
3.2 CANTILENA.....	56
3.2.1 Características	56
3.2.2 Estudo analítico	56
3.2.3 Sugestões	64
3.3 MARACATU.....	68
3.3.1 Características	68
3.3.2 Estudo analítico	71
3.3.3 Sugestões	78
3.4 PONTEADO.....	84
3.4.1 Características	84
3.4.2 Estudo analítico	86
3.4.3 Sugestões	93
3.5 FREVO.....	99
3.5.1 Características	99
3.5.2 Estudo Analítico	101
3.5.3 Sugestões	108
3.6 IV CICLO NORDESTINO.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

INTRODUÇÃO

A proposta de construção interpretativa deriva do conceito de construção do conhecimento (WERNECK, 2006), assunto amplamente debatido nas subáreas da Educação e que pode se associar a processos tanto de aprendizagem quanto da constituição de saberes. No primeiro, de caráter pessoal, o indivíduo se apossa de um conhecimento já existente, que é transmitido através do ensino e apreendido pelos sujeitos de modo semelhante, mas não idêntico. O segundo processo, não obstante, leva à criação de novos conhecimentos, não à apropriação destes; é resultado da pesquisa sistemática, da correlação entre dados e da reflexão; deve ter vínculo com a comunidade científica e se relacionar a saberes universais, não podendo ser construído de modo pessoal e independente ou corresponder apenas a verdades particulares. Por conseguinte, a construção interpretativa, estritamente alinhada aos preceitos da construção do conhecimento como processo de constituição de saberes, aparece como um conjunto de procedimentos diversos, que ambiciona a concepção plural de uma ou mais obras.

A presente dissertação lida não só com questões de interpretação da partitura, mas também com as aplicações práticas das descobertas advindas desse processo. Por meio da exposição e discussão dos resultados obtidos ao longo da construção interpretativa, pretende-se transmitir ao leitor o lastro reflexivo de autores, atores, experiências, vivências e práticas. O referido processo de construção, que levou à criação de novos conhecimentos e não à apropriação destes, aparece como mecanismo fundamental para atingir o objetivo geral desta pesquisa – a reprodução musical do *IV Ciclo Nordestino* op. 43 (1977) de Marlos Nobre.

Distante da concepção de “reprodução musical” como produto ou ação puramente mecânica, a adoção do termo subentende, a partir da proposta de Frank Michael Carlos Kuehn (2012), os componentes interpretativo e performático da realização sonora de uma obra. Em seu ensaio, o autor formula o trinômio *reprodução musical-interpretação-performance*, que é sugerido como arcabouço conceitual para o ensino e a pesquisa das práticas interpretativas na universidade. Fundamentado na contextualização dos termos “interpretação” e “performance” dentro da tradição clássico-romântica vienense, Kuehn comenta as traduções e transliterações que essas palavras sofreram, além de estressar suas diferenças em sentido e fim. A interpretação está associada à compreensão de informações não só contidas, mas também subentendidas na partitura; é apresentada¹ pelo autor como um processo reflexivo, que se distancia da intuição

¹ A partir do trabalho de Markus Grassl e Reinhard Kapp – *Aufführungslehre der Wiener Schule: die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule* (2002).

ou da espontaneidade, estando sempre acompanhada de conhecimento teórico e empírico (KUEHN, 2012, p. 10). Já a *performance* aparece relacionada à ação, ao movimento, ao ato de tocar; engloba aspectos como a gestualidade e a destreza técnica e também remete à exteriorização de conteúdos elaborados em etapas anteriores

Respaldado pelos significados que “interpretação” e “*performance*” assumiram, o autor explica o termo “reprodução” a partir de opiniões contrárias. Henrich Schenker e Arnold Schoenberg concebiam a reprodução como a execução mecânica, preferivelmente pouco afetada de uma obra; caracterizavam-na, ainda, como supérflua, seja por considerar a composição concluída quando sua partitura fosse finalizada, como defendia Schoenberg (KUEHN, 2012, p. 14) ou por acreditar que uma leitura mental da obra era suficiente para provar sua existência (SCHENKER, 2000, p. 3). No polo oposto, Theodor Adorno utiliza a expressão “reprodução musical” como correspondente à realização sonora de uma peça a partir de sua partitura (ADORNO, 2005² apud KUEHN, 2012, p. 12), que confere ao músico certas liberdades e que também se relaciona a questões éticas, políticas e sociais. Ao se afastar do caráter estritamente mecânico sugerido por “execução”, Kuehn se apropria da expressão proposta por Adorno e atribui a ela tanto a interpretação quanto a *performance* como princípios ativos: o processo reprodutivo da música, portanto, integra em um trinômio os conceitos de reprodução, interpretação e *performance*.

A vantagem da integração do conceito de performance está na ampliação substancial do modelo tradicional, a partir do qual nós somos levados a migrar de uma noção embasada quase que unicamente na “interpretação” para a de um processo artístico multiforme que inclui também os elementos extramusicais da reprodução. Logo, a realização efetiva de uma reprodução musical implica a performance, assim como *ad litteram* também a interpretação de uma composição musical (KUEHN, 2012, p. 15).

Diante do exposto é possível afirmar que a construção interpretativa lida com a aquisição de conhecimentos de cunho teórico, continuamente correlacionados, mas sem desconsiderar o caráter prático do tocar. Ela reflete sobre os dados contidos na partitura à luz de conhecimentos complementares à sua interpretação, adquiridos ao longo do processo. Também considera os signos musicais grafados pelo compositor como um guia das intenções deste, suscetíveis à complementaridade de ações criativas por parte do intérprete. O aspecto performático, nesta pesquisa, perpassa por questões técnicas, de execução, mas se concentra principalmente na transmissão sonora das descobertas feitas ao longo do processo de construção. A respeito desta, William Rothstein (2005), ao discorrer sobre a reprodução indiscriminada de conclusões analíticas, preconiza que é preciso cautela diante das

² ADORNO, T. **Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion**: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

interlocuções entre elaboração teórica e *performance*. Seus apontamentos sugerem a análise como ferramenta à criação da narrativa musical e destacam a responsabilidade do *performer* no que concerne à seleção e ao controle do material a ser comunicado à audiência. Embora a proposta de construção interpretativa seja mais abrangente do que a análise estrutural a qual Rothstein (2005) se refere, a relação entre trabalho teórico e suas consequências performáticas é aplicável: é imprescindível ao intérprete ponderar sobre o que será repassado ao ouvinte.

Em vista do cumprimento do objetivo geral do presente trabalho, estabeleceram-se os seguintes objetivos específicos:

- a) relacionar características estéticas e da escrita pianística de Marlos Nobre às peças que integram o *IV Ciclo Nordeste*;
- b) realizar o estudo analítico das composições em foco, de modo a compreender seus principais aspectos formais;
- c) identificar correspondências entre partitura e características evocadas pelos títulos das peças que formam o *IV Ciclo Nordeste*;
- d) propor sugestões de interpretação e *performance* a partir da correlação entre dados levantados e desenvolvidos nas etapas anteriores.

As pesquisas na área de Estudos instrumentais e Práticas interpretativas continuam a crescer no cenário nacional. Contudo, pode-se perceber a menor recorrência de temas associados a compositores brasileiros, especialmente os ainda vivos. Esta tendência se manifesta não só nas escolhas dos objetos de pesquisa, como também dos repertórios-base dos cursos de música pelo país (seja em nível livre, técnico ou universitário) e nos programas de recitais e concertos. Destarte, o presente trabalho se justifica pelo fomento à música moderna/contemporânea brasileira; pelo incentivo à busca e à reprodução de repertórios em menor evidência; pelas contribuições à área de Estudos instrumentais e Performance musical; e pela colaboração à formação musical dos pianistas, ao demonstrar procedimentos que podem ser aplicados a diversos repertórios.

A fim de que os objetivos fossem cumpridos, estabeleceram-se conjuntos de ações, divididos em três fases principais: revisão bibliográfica, trabalho sobre a partitura e sugestões interpretativo-performáticas. O levantamento, a leitura e o fichamento dos materiais selecionados incluíram: textos biográficos e entrevistas com Marlos Nobre; trabalhos sobre a estética musical do compositor e, em particular, sua escrita para piano solo; escritos sobre tendências e técnicas frequentes na música do século XX; publicações que abordem as manifestações retratadas pelos títulos das peças; e textos que discutam tanto práticas interpretativas quanto aspectos particulares à *performance* pianística. A segunda etapa se divide em dois eixos: compreender a organização formal das peças e encontrar correspondências entre as composições de Nobre e as

características que seus títulos evocam. Ambos os eixos estão em busca de informações que possam ser pertinentes à reprodução musical do *IV Ciclo Nordestino*. O último estágio correlaciona e sintetiza os dados das etapas anteriores no formato de sugestões interpretativo-performáticas.

A dissertação se divide em três capítulos, sendo o primeiro destes sobre o compositor. Dados que integram a trajetória musical de Nobre, acompanhados por características de seus períodos composicionais, são expostos na primeira metade do Capítulo 1. Na segunda, comentam-se aspectos estilísticos de sua música, relacionados a informações apresentadas previamente. O segundo capítulo aborda o repertório para piano solo composto por Marlos Nobre. Através de breves comentários acerca de cada uma das obras, evidenciam-se paridades ou discrepâncias com as características e períodos composicionais citados no capítulo anterior, além de também serem citadas particularidades da escrita pianística do compositor. O terceiro capítulo discute o *IV Ciclo Nordestino* e estruturalmente se subdivide em seis subcapítulos, sendo os cinco primeiros sobre cada uma das peças que integram a suíte³ e o último sobre a obra como um todo.

Os subcapítulos que correspondem às peças individuais mantêm o mesmo esquema organizacional, subdividindo-se em três seções cada. A primeira delas apresenta características da manifestação referenciada pelo título. Com a intenção de contextualizar a prática são comentados aspectos diversos, mas em especial os musicais, que englobam andamento, instrumentação, perfis melódicos e padrões rítmicos. A segunda seção apresenta os resultados do estudo analítico, em que se destacam manipulações temáticas, aspectos rítmicos, características harmônicas e organização formal. A última seção traz: associações entre a composição e aspectos evocados pelos títulos; breves comentários sobre os desafios técnicos encontrados ao longo do estudo das peças; e, principalmente, sugestões interpretativo-performáticas. Estas são resultado das interlocuções entre os saberes construídos ao longo da pesquisa e oferecem ao pianista possibilidades embasadas no diálogo entre a partitura e as descobertas feitas. O sexto subcapítulo faz asserções a respeito do *IV Ciclo Nordestino* como um todo, incluindo questões como as relações entre as peças.

³ Conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta; no período barroco, um gênero musical que consistia de vários movimentos na mesma tonalidade, alguns ou todos baseados em formas e estilos da música de dança. [...] No séc. XIX, “suíte” foi cada vez mais utilizado [...] para um sequência de peças livremente relacionadas por um programa descritivo (p.ex., *Os planetas*, de Holst), ou ligadas por uma temática exótica, ou ainda nacionalista (como em algumas das suítes de Grieg, Sibelius, Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov). Por ter se tornado independente das formas de dança, o gênero pode abranger obras às quais não foi atribuído o título “suíte”, incluindo os ciclos para piano de Schumann, as *Cinco peças orquestrais* de Schoenberg e *Momento*, de Stockhausen (SADIE, 1994).

Os apontamentos resultantes do processo de construção interpretativa – tanto no âmbito da interpretação quanto no da *performance* – corroboram os benefícios deste à realização sonora do *IV Ciclo Nordestino* de Marlos Nobre. Embora o conjunto de procedimentos que será retratado ao longo da dissertação tenha sido pensado especificamente para o *IV Ciclo*, sua aplicabilidade a outros repertórios é perceptível, pois as etapas são passíveis de modificações, se necessário. Por fim, as considerações finais destacarão as principais contribuições do processo de construção à concepção da obra como intérprete e *performer*.

1 MARLOS NOBRE E SUA MÚSICA

1.1 TRAJETÓRIA MUSICAL

Nascido em 1939, em Recife, Pernambuco, Marlos Nobre iniciou os estudos musicais ainda na primeira infância, com aulas particulares de piano. Embora a professora fosse excelente, os exercícios técnicos entediavam o pequeno Marlos, que preferia improvisar a repeti-los diversas vezes (NOBRE, 2019). Além do contato com a música que se dava institucionalmente, como aluno do Conservatório Pernambucano de Música, experiências externas deslumbravam o compositor desde muito jovem, que assistia com entusiasmo os grupos carnavalescos que passavam à porta de sua casa: “O contato direto, visceral, com a mais profunda música popular brasileira foi uma das experiências mais importantes da minha formação musical”⁴ (NOBRE, 2011, p. 143). No entanto, ao transpor essas vivências para o piano através de improvisos sobre melodias populares, foi repreendido por seus superiores, que insistiam na dissociação entre as músicas popular e clássica.

Ademais das descobertas provenientes das práticas improvisativas ao teclado, diversas experiências ao longo da década de 50 ampliaram suas referências musicais. Podem-se citar: estudo de contraponto, guiado pelo Padre Jaime Diniz; imersão no repertório contemporâneo europeu⁵; e encontros promovidos pela discoteca do Departamento de Difusão Cultural de Recife, nos quais se ouviam e discutiam bastantes peças. Ao mesmo tempo em que aumentava a quantidade de obras conhecidas, Nobre estudava técnicas e estéticas de compositores do passado, de modo que estes passaram a reverberar nas concepções musicais daquele.

De B. Bartók e W. Lutoslawski se podem apontar reflexos no entendimento que o recifense tem da forma musical, que aparece como uma estrutura maleável – parte da tradição, mas não a replica, e tende a ser diferente a cada obra (NOBRE, 2006a). Ingrid Barancoski⁶ (1997, p. 40) também identifica traços dos dois compositores em algumas estruturas, a citar:

⁴ “This direct, visceral contact, with the deepest Brazilian popular music was one of the most important experiences of my musical formation”.

⁵ José de Lima, então violinista da Orquestra Sinfônica de Recife, semanalmente disponibilizava sua casa para que músicos se reunissem e ouvissem gravações (acompanhadas ou não das partituras) de obras do século XX, frequentemente enviadas da Europa pelos próprios compositores, que se correspondiam com o violinista.

⁶ Em sua Tese, a autora analisa o desenvolvimento do estilo composicional de Nobre através de *Nazarethiana* op. 2 (1960); *Toccatina, Ponteio e Final* op. 12 (1963); *3º Ciclo Nordeste*, op. 22 (1966), *Homenagem a Arthur Rubinstein* op. 40 (1973); e *Frevo*, do *IV Ciclo Nordeste* op. 43 (1977/1985). Barancoski se propõe a examinar a linguagem musical do compositor; a evolução desta em relação à mudança de proporção entre elementos da música popular e técnicas composicionais contemporâneas; e a identidade nacional brasileira no repertório citado.

material folclórico diatônico justaposto a harmonias dissonantes; estruturas polirrítmicas; efeitos texturais; energia rítmica; e escalas não-tradicionais. A mesma autora (1997, p. 39) ainda menciona influências de J. S. Bach e W. A. Mozart em relação a elementos estruturais e texturais – através de procedimentos contrapontísticos e variacionais – e, principalmente, no que diz respeito à clareza e à concisão da forma.

E. Nazareth e H. Villa-Lobos foram as grandes referências de música brasileira para Nobre. Ele percebeu, através de ambos, que a interação entre os universos popular e clássico era possível, ao contrário do que lhe foi dito quando criança. Do primeiro são perceptíveis similaridades em textura, motivos rítmicos e caráter; do segundo, o tratamento mais pessoal e menos caricato do material folclórico (BARANCOSKI, 1997, p. 40-41). Apesar dos referidos compositores terem sido significativos à sua formação, Nobre nunca se considerou nacionalista e, inclusive, abomina ser rotulado como tal (NOBRE, 2005). As referências às músicas popular e folclórica não o fazem sê-lo, pois se dão de forma orgânica⁷, fruto de alguém consciente de suas raízes e influências (MARCO⁸, 2006, p.147).

Observa-se que o ano de 1959 foi bastante significativo para Marlos Nobre. Além do *Concertino para piano e cordas* op. 1, sua primeira peça publicada⁹, ser laureado no I Concurso Nacional de Composição Música e Músicos do Brasil, também data de 59 sua primeira peça para piano solo, *Homenagem a Ernesto Nazareth*. O *Concertino* representa, ainda, o início do primeiro de cinco períodos composicionais de Nobre, segmentação proposta pelo próprio. Essa divisão em fases considera a ordem cronológica das composições, características comuns entre elas e acontecimentos que marcaram a trajetória musical do pernambucano. Os trabalhos de Ingrid Barancoski (1997), Bernardo Scarambone (2006)¹⁰, João da Silva (2007)¹¹ e Paulo Gusmão (2009)¹² configuram alguns exemplos que comentam, em diferentes níveis de profundidade, essas fases.

⁷ Termo utilizado para remeter a algo que se dá de maneira natural, sutil, não forçada ou exagerada; aparecerá outras vezes ao longo do trabalho, tanto atrelado à música de Nobre quanto à *performance*.

⁸ Tomás Marco escreveu o primeiro, e até então único, livro biográfico sobre Marlos Nobre, no qual são comentadas a trajetória do compositor e sua produção musical. O autor também discute aspectos estilísticos e da linguagem de Nobre, além de listar as obras que integram seu catálogo e gravações destas.

⁹ Nobre (2012, p. v-vi) conta que, literalmente, ateou fogo às peças anteriores ao *Concertino*, compostas entre 1951-59, pois acreditava que nenhuma delas podia ser salva, que não teriam valor como verdadeiras composições.

¹⁰ Em sua Tese, Bernardo Scarambone aborda cinco obras de Marlos Nobre: *Nazarethiana* op. 2 (1960), *1º Ciclo Nordestino* op. 5 (1960), *2º Ciclo Nordestino* op. 13 (1963), *Sonata Breve* op. 24 (1966/2000) e *Sonatina* op. 66 (1984). Propõe-se a análise desse repertório em associação às características estilísticas e à trajetória do compositor, visando entender mudanças de estilo dentro da música para piano solo de Marlos Nobre.

¹¹ Em sua Dissertação, João Raone Tavares da Silva apresenta um estudo técnico e interpretativo sobre *Reminiscências* op. 78 (1991), obra para violão solo.

¹² Em sua Tese, Paulo Gusmão aborda *Variações Rítmicas*, op. 15 (1963), para piano e percussão. O autor relaciona a obra à trajetória de Nobre e encontra correspondências com elementos modernos e nacionais.

Durante o primeiro período composicional (1959-1963; op. 1-14), a música de Marlos Nobre sofreu maior influência de Villa-Lobos e principalmente Nazareth, ainda que o recifense também tenha estudado com H. J. Koellreutter (1960) e C. Guarnieri (1961). Embora tenha produzido musicalmente sob orientação dos dois professores – *Variações* op. 3 (Koellreutter, técnicas dodecafônicas) e *Tema e variações* op. 7¹³ (Guarnieri), Nobre se desvencilhou dos preconceitos estéticos e dogmatismos de ambos, dodecafonismo e nacionalismo exacerbados, e preferiu não se filiar a nenhuma escola composicional. Como Scarambone (2006, p. 16) aponta, o compositor optou por não desistir das experiências rítmicas advindas da música popular brasileira, nem das descobertas da música dodecafônica, tornando a dialética um componente fundamental de seu pensamento criativo. Sua música partia harmonicamente do Tonalismo, perpassando por tendências modais e politonais em direção à atonalidade.

A primeira comparação com Villa-Lobos também se deu nessa época, consequência do primeiro lugar, com *Trio* op. 4 (1960), no II Concurso Nacional de Composição Música e Músicos do Brasil (1960). A estreia da referida obra, no Rio de Janeiro, levou o crítico do Diário de Notícias a escrever: "Marlos Nobre surge em nosso meio musical como uma estrela de intensa luminosidade a quem parece que Villa-Lobos entrega o cetro da criação musical brasileira" (MARCO, 2006, p. 154-155). A analogia se repete dez anos mais tarde, dessa vez no jornal argentino *Lá Nación*, no qual Alberto Jiménez escreve:

Bastaram os primeiros momentos iniciais de Mosaico de Marlos Nobre para que a densidade musical se elevasse poderosamente. Quem, conhecedor experiente dos recursos instrumentais, escreveu uma obra tão sólida e fascinante tem realmente grandes perspectivas pela frente. Em Marlos Nobre há temperamento, imaginação e matéria suficientes para considera-lo capaz de ocupar o lugar excepcional de Villa-Lobos num futuro não muito distante.¹⁴ (apud MARCO, 2006, p. 156)

O segundo período composicional (1963-1968; op. 15-32) se inicia com o ingresso no Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato de Tella, Buenos Aires, onde Nobre permaneceu entre 1963-1964. Lá seu estilo não só mudou, como se fez mais pessoal. A estadia proporcionou contato com renomados compositores do cenário internacional, como B. Maderna, A. Copland, L. Dallapiccola, O. Messiaen, R. Malipiero e A. Ginastera. Este último foi um grande mestre para o pernambucano, seu maior incentivador (NOBRE, 2019), com o

¹³ A peça lhe conferiu seu primeiro prêmio internacional: *Young Composers Award*, BMI Nova York (1962).

¹⁴ "Bastaron los momentos iniciales de Mosaico de Marlos Nobre para que la densidad musical se elevara poderosamente. Quien, avezado conocedor de los recursos instrumentales, ha escrito una obra tan sólida y fascinante tiene ante sí perspectivas realmente grandes. En Marlos Nobre hay temperamento, imaginación y materia suficientes como para considerar que el lugar de excepción de Villa-Lbos puede tener al artista singular capaz de llenarlo en un futuro no muy lejano".

qual pôde desenvolver sua música em técnica e riqueza de linguagem. A fase se encerra junto à conclusão dos estudos no Tanglewood Music Festival, Estados Unidos, com A. Goehr, L. Berio e G. Schüller, tendo o senso de liberdade estilística deste último reverberado em Nobre (BARANCOSKI, 1997, p. 44).

Ao longo da segunda fase, procedimentos dodecafônicos e seriais se tornam mais frequentes na escrita de Marlos Nobre, porém distantes das regras estritas associadas a eles. O compositor se aproximou desses preceitos em função da organização não hierárquica das notas e do distanciamento das funções harmônicas tonais. A participação em eventos musicais de grande prestígio se tornou mais frequente, como a IV Bienal de Paris (1964), o I Festival da América e da Espanha (1967) e o Festival Interamericano de Música do Rio de Janeiro (1967), tendo se destacado *Ukrinmakrinkrin* op. 17 (1964), *Sonata Breve* op. 24 (1966/2000), *Rhythmetron* op. 27 (1968) e *Convergências* op. 28 (1968/1977).

O terceiro período (1969-1977; op. 33-46) sintetiza processos composicionais já utilizados, como elementos seriais e politonais, fazendo-se notável o amadurecimento. Também se constatam a maior importância dada ao aspecto rítmico e a valorização dos instrumentos de percussão através de aparições solo. Diversas obras desta época, em sua maioria para grupo de câmara ou orquestra, se destacaram nos cenários nacional e internacional em função dos eventos dos quais Nobre participou. Acerca das composições se pode mencionar *Concerto Breve* op. 33 (1969), *Biosfera* op. 35 (1970) e *Mosaico* op. 36 (1970); sobre os eventos, o Festival Interamericano de Washington (1971, 1973), o Diorama da Música Contemporânea de Genebra (1973) e o Kultur Forum, Bonn (1976).

Nobre recebeu encomendas de importantes instituições, como o Comitê Artístico dos Jogos Olímpicos de Munique – *Sonâncias I* op. 37 (1972), o Instituto Goethe, de Munique – *O Canto Multiplicado* op. 38 (1972) e a Orquestra Sinfônica Brasileira – *In Memoriam* op. 39 (1973). Assumiu cargos de valor, como, por exemplo, Diretor musical da Orquestra Sinfônica Nacional (1971-1976) e Diretor da FUNARTE (1976-1979), e foi jurado em prestigiosas competições, como o Concurso Internacional Villa-Lobos, Brasil (1972) e Arthur Rubinstein Piano Master Competition, Israel (1973, 1989). Além disso, os Prêmios Jornal do Brasil (1966), Golfinho de Ouro – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1970) e Personalidade Global da Música – Jornal O Globo (1973) o condecoraram como melhor compositor.

Na quarta fase (1980-1989; op. 47-73), Nobre se liberta dos sistemas atonal e serial e adota uma tonalidade mais livre e expandida, em direção a um tratamento harmônico muito mais pessoal. Liberta-se também dos padrões rítmicos da música nordestina e de esquemas

formais padrão, aproximando-se do princípio da variação orgânica dos motivos e ideias iniciais de cada obra. Aponta-se *Sonâncias III* op. 49 (1980), *Cantata do Chimborazo* op. 56 (1982) e *Concerto para piano e orquestra de cordas* op. 64 (1984). Durante este período a agenda de Nobre se manteve atribulada, com participações em eventos no Brasil e no exterior. Orquestras nacionais e internacionais também o homenagearam, tendo recebido um festival inteiramente em seu tributo – Marlos Nobre Festival, Inglaterra (1988). Além de ser Presidente da Academia Brasileira de Música (1985-1993) e do Conselho Internacional de Música da UNESCO (1986-1987), foi compositor residente na Brahms-Haus, em Baden-Baden (1980-1981); a convite do DAAD, em Berlim (1982-1983); e através da bolsa Guggenheim, em Nova York (1985-1986).

No quinto período composicional (1989-presente; a partir do op. 74), o recifense retorna a estruturas tonais e ao uso de formas mais amplas. Também enfatiza aspectos melódicos e constantemente mescla elementos tradicionais e de vanguarda, ademais de revisitar características da música nordestina, o que resulta em uma linguagem expressivamente pessoal. Menciona-se *Concertante do Imaginário* op. 74 (1989), *Reminiscências* op. 78 (1991) e *Kabbalah* op. 96 (2002). Marlos Nobre (2011, p. 139-140) especula que, caso um sexto período exista, “[...] seria caracterizado pelo mais amplo pluralismo, o que não significa ecletismo”¹⁵, sendo esse conceito de pluralismo sugestivo de integração e transformação de vários elementos que um compositor absorve ao longo de sua vida. Nobre, porém, não menciona datas ou obras que poderiam separar esta fase da anterior.

Mesmo que menos movimentadas, as atividades musicais se mantiveram diversas. Ademais das encomendas feitas pela Fundação Carlos Gomes, Pará, Brasil (1999) e Fundação Apollon, Alemanha (2000 e 2001), Nobre regeu a Royal Philharmonic Orchestra, Inglaterra (1990). Nesta ocasião, sendo o primeiro brasileiro a realizar tal feito, foi apresentado o *Concertante do Imaginário* op. 74. Ainda se podem destacar os trabalhos como professor visitante em Yale (1992) e em universidades em Oklahoma (1997), Geórgia (1999) e Texas (1999), além do título de Doutor *Honoris Causa* conferido pela Universidade Federal de Pernambuco (2010). Em 2005, o *VI Premio Ibero-Americano Tomás Luis de Victoria*, Espanha, saudou o pernambucano como o maior compositor ibero-americano vivo. Escolhido por unanimidade, feito inédito até então, foi laureado em função da trajetória musical, originalidade do pensamento estético, projeção de suas obras e contribuições à música contemporânea.

Marlos Nobre, ainda hoje, é um músico em exercício. Ademais da regência da Orquestra Sinfônica de Recife – grupo que reinseriu no cenário brasileiro de música de concerto

¹⁵ “[...] it would be characterized by the most ample pluralism, which does not mean eclecticism”.

no decorrer do trabalho que desenvolve desde 2013 (NOBRE, 2019) –, o recifense continua a compor. Entre fins de 2018 e início de 2019 escreveu seu *Concerto para violoncelo* op. 127 (2019), dedicado a e estreado por Antonio Menezes, junto à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). A obra, que também comemorou o 80º aniversário do compositor, não encerra suas contribuições à música clássica brasileira – existe a pretensão de escrever uma ópera, que, embora encaminhada, ainda não se concretizou (NOBRE, 2019).

1.2 ESTILO E LINGUAGEM

O recifense não se filia a nenhuma corrente composicional em específico, pois acredita que elas limitam o pensamento criativo (NOBRE, 1979; 2006a; 2011). Ele utiliza, de acordo com o que é necessário à sua obra, elementos tradicionais e de vanguarda, que também são influenciados pelas reminiscências das músicas popular e folclórica brasileiras. Sobre essa justaposição de elementos distintos, Alfonso Pérez Sánchez¹⁶ (2010, p. 462) sugere que os componentes que integram o discurso musical de Nobre se relacionam simbioticamente, pois as características particulares destes não perdem sua individualidade através da transformação, mas sim coexistem dentro da lógica do compositor, em que “[...] os diferentes recursos empregados são sempre beneficiados, nunca prejudicados ou empobrecidos”¹⁷. Marco (2006, p. 143) entende essa confluência de diversas tendências como um processo de síntese muito elaborado, do qual emerge uma postura pessoal, e não como ecletismo.

Essa personalidade do posicionamento estético é consciente ao compositor, que afirma ser “[...] um inventor de música motivado pelo desejo de criar minha própria linguagem, síntese das minhas experiências auditivas e intelectuais organizadas de modo a alcançar composições escritas com o máximo rigor”¹⁸ (NOBRE¹⁹ apud BARANCOSKI, 1997, p. 141). O pernambucano destaca, ainda na mesma passagem, a busca pelo equilíbrio entre variedade e unidade, entre espontaneidade e lógica consciente, sem limitar a fluência das ideias musicais, que criam sua própria organização formal. Essa procura por uma linguagem pessoal, aberta à

¹⁶ Artigo que discute a linguagem e postura pessoais de Marlos Nobre através da análise de *Sonâncias III* op. 49 (1980), destacando a relação simbiótica de diversos elementos que coexistem na música do compositor.

¹⁷ *Ibid.*, p. 461: “[...] los distintos recursos empleados se ven beneficiados y nunca dañados o empobrecidos”.

¹⁸ “[...] an inventor of music motivated by the desire to create my own language, synthesis of my auditory and intellectual experiences organized in such a way as to achieve written compositions the utmost rigor”.

¹⁹ Diversos autores reproduzem pensamentos de Marlos Nobre que estavam publicamente expressos em sua Homepage oficial (<http://marlosnobre.sites.uol.com.br>), na aba “Minhas convicções musicais” (“My musical beliefs” nos trabalhos em língua inglesa). Contudo, a página atualmente está inativa, motivo pelo qual as referências a ela serão sempre através de terceiros.

experimentação com técnicas composicionais contemporâneas, mas sem negar a música do passado, pode ser relacionada à observação de Maria Luiza Corker Nobre²⁰ (1994, p. 237-238):

No mundo complexo de estéticas díspares de hoje [década de 90], talvez a estética de Nobre seja o de não se atribuir nenhuma estética [...], [de] assimilar tudo e de confiar soberanamente na sua própria capacidade de filtrar, mastigar, digerir e tornar em obras próprias esse emaranhado de impressões sonoras, estéticas e técnicas.

Em linhas gerais, a música de Marlos Nobre é marcada por: forte caráter rítmico; recorrência de procedimentos variacionais; organicidade da forma; referências, mais ou menos sutis, ao elemento nacional; explorações timbrísticas; e pluralidade harmônica.

O ritmo, intimamente atrelado à repetição, aparece como uma das características mais básicas das criações de Nobre, reminiscência das vivências musicais de quando criança. O compositor aponta que a formação de seu subconsciente foi significativamente influenciada pelos ritmos afro-brasileiros do Recife, a citar frevo, caboclinhos, candomblé e maracatu (NOBRE²¹ apud BARANCOSKI, 1997, p. 126). Resquílios do princípio rítmico básico deste último se manifestam na “[...] grande liberdade rítmica e polirritmia de acentos submetidos sempre a uma rigorosa pulsação métrica”²² (NOBRE, 1979, p. 46). O compositor também cita a importância dos ensinamentos de Messiaen no que diz respeito à exploração do ritmo de modo consciente, através de um trabalho sistemático e analítico (NOBRE²³, 2003 apud SCARAMBONE, 2006, p. 17).

Conforme Barancoski (1997, p. 129), os procedimentos variacionais se manifestam como técnica composicional e Nobre raramente repete temas sem modificações. Isto é herança dos grandes mestres, como Mozart, que concebem a repetição variada como essência da música, sem a qual esta se tornaria amorfa (NOBRE²⁴ apud BARANCOSKI, 1997, p. 129-130). As variações também se associam às valorizações formal e expressiva da repetição, na qual a polifonia rítmica, os contrastes agógicos, as iterações e seus finais abruptos “[...] acabam não sendo tiques, mas elementos expressivos que alcançam uma entidade estilística”²⁵ (MARCO, 2006, p. 140).

A forma aparece, na música do pernambucano, como “[...] a mais perfeita realização possível do material estético, visando, sobretudo, a compreensibilidade” (NOBRE, 2006a). Com este objetivo, dificuldades desnecessárias ao entendimento da obra são evitadas.

²⁰ Pianista e esposa de Marlos Nobre, Corker escreveu sobre *Sonâncias III* op. 49 (1980) em um artigo (1994) e em sua Dissertação (1995).

²¹ “My musical beliefs”.

²² “[...] gran libertad rítmica y polirritmia de acentos sometidos siempre a una rigurosa pulsación métrica”.

²³ NOBRE, M. The composers write about themselves. **Poetry&Music**: Brazilian sounds, p. 156-161, 2003.

²⁴ Entrevista concedida a autora, porém não transcrita na Tese.

²⁵ “[...] acabam por ser no tics sino elementos expressivos que consiguen una entidad estilística”.

Distante de esquemas formais pré-estabelecidos, nas composições de Nobre a forma se desenvolve de maneira orgânica, em função da manipulação e variação de temas, motivos (melódicos e rítmicos), padrões de acompanhamento, textura, andamento, dinâmica etc.

No que diz respeito às referências ao elemento nacional, Corker (1994, p. 238) atesta que o compositor não se identifica com quaisquer rótulos nacionalistas e, inclusive, os execra. Nobre declara que nunca estudou formalmente o folclore (BARANCOSKI, 1997, p. 138), por conseguinte as referências ao populário ocorrem de maneira natural, fruto das vivências do passado: "[...] as lembranças folclóricas do compositor, tão ligadas ao Nordeste do Brasil, nunca são citações diretas, mas transformações e metamorfoses destas reminiscências [...]" (CORKER, 1994, p. 228). À vista disso, transcrições exatas de ritmos ou melodias são raras. O compositor também as evita por limitarem sua liberdade criativa.

O aspecto tímbrico está bastante relacionado a formações orquestrais, mas também é identificável em peças para conjuntos menores e para instrumento ou canto solistas. Embora o componente em questão seja uma propriedade do som constantemente explorada por Marlos Nobre, o compositor tende a se afastar das possibilidades relacionadas ao uso de técnicas estendidas. Às vezes, porém, a notação propõe tipos de ataque, de acento e/ou de articulação que estão mais distantes da concepção sacralizada dos instrumentos.

Sobre a diversidade harmônica empregada por Nobre, Marco (2006, p. 135) propõe o conceito de *metatonalidade*. Neste, elementos harmônicos modais, tonais e atonais se integram de forma orgânica através de acordes consonantes, dissonantes ou *clusters*, sempre em função da expressão. O mesmo autor (2006, p. 138) ainda declara que os elementos agógicos e de dinâmica, atrelados às características harmônicas mencionadas, aparecem a serviço do ritmo, para acentuar seu papel estrutural e morfológico. Semelhantemente o fazem os *crescendi*, *piano súbito* e *forte* repentinos, que, além de estarem subordinados ao ritmo, ainda desempenham funções formal e expressiva, como as repetições.

2 OBRAS PARA PIANO SOLO

Ao observar o catálogo de obras compostas por Marlos Nobre, considerando em específico as para instrumento solo, nota-se a proeminência quantitativa de peças para piano. Parcela considerável destas, inclusive, foi estreada pelo próprio compositor. Este afirma que foi através das horas a fio que passava improvisando ao piano, que começou a acumular ideias e descobrir seu universo musical interior (NOBRE, 2012, p. iii). Inicialmente, o pernambucano compunha a partir dessas improvisações, que após exaustivas repetições poderiam ser transformadas em partitura. O método, porém, começou a se mostrar ineficaz, como ele mesmo explica: “De certa forma, percebi que minhas mãos ao piano criaram certos vícios, que passaram a limitar minha criação. Então comecei, aos poucos, o processo de composição mental”²⁶ (NOBRE, 2012, p. vi).

O aprimoramento desse processo puramente cerebral o conduziu às técnicas até hoje empregadas: primeiro a concepção mental total da obra e depois o refinamento dos detalhes, durante a transcrição das ideias em signos musicais (NOBRE, 2012; 2019). O compositor compara seu método de criação a uma esponja, que indiscriminadamente absorve e armazena tudo em seu subconsciente, onde as informações permanecem até se transformarem em novas ideias, intencionalmente ou não (NOBRE, 1979, p. 41).

A seguir as obras para piano solo compostas por Marlos Nobre serão brevemente comentadas. Deste modo, pretende-se não só apresentar suas características mais expressivas, que estão diretamente relacionadas aos elementos citados no capítulo anterior, mas principalmente encontrar particularidades na escrita para piano solista do pernambucano, categorizadas como idiomatismos do referido gênero.

Sua primeira obra para piano solo, *Homenagem a Ernesto Nazareth* op. 1a (1959), deriva do terceiro movimento de seu opus 1 – *Concertino para piano e orquestra de cordas* (1959) – e relembra características dos tangos de Nazareth, como acompanhamento sincopado e melodias leves e ágeis. *Nazarethiana* op. 2 (1960), segunda peça para teclado solo, referencia ainda o mesmo compositor. Embora se apresente em uma textura não muito densa, as dissonâncias são exploradas mais significativamente através do acompanhamento, repleto de cromatismos. Ainda que as síncopas se mantenham, a recorrência de acentos deslocados provoca uma atmosfera diferente daquela da peça anterior. Data do mesmo ano o *1º Ciclo*

²⁶ “In a way, I noticed that my hands at the piano created certain vices, which started to limit my creation. So I started, little by little, the process of composing mentally”.

Nordestino op. 5 (1960), formado por *Samba Matuto*, *Cantiga*, *É Lamp*, *Gavião* e *Martelo*. A nota explicativa que antecede seu início exprime com clareza as intenções do compositor:

O 1º Ciclo Nordestino inicia uma série de três [até então, em 1966, eram apenas três] Ciclos para piano que o autor escreveu com intenções didáticas e destinados a pôr o jovem estudante deste instrumento (entre o 4º e o 5º anos) em contato com temas e características da música do Nordeste, tratados dentro de um sentido moderno, não convencional. Por outro lado o compositor procurou fixar êsses temas e características tentando preservá-los de uma futura desapareção (NOTA, 1966, p. 1).

Neste *Ciclo*, através da escrita contrapontística, trabalha-se a dissociação entre as mãos, herança das *Invenções a Duas Vozes*, de Bach, e dos *Mikrokosmos*, de Bartok, segundo Rachel Ferraz²⁷ (2007, p. 22). A harmonia é predominantemente tonal e o repertório folclórico é referenciado explicitamente, como salienta Barancoski (1997, p. 132): ocorre o empréstimo de melodias do popular, que foram ritmicamente modificadas e inseridas numa textura contrapontística e/ou polifônica (primeira, terceira e quarta peças). Scarambone (2012²⁸, p. 24) assinala que o acompanhamento repleto de síncopas e acentos nos contratempos, o binário simples e a divisão tripartite comum às cinco peças conferem unidade à obra.

Tema e Variações op. 7 (1961) mescla elementos das vanguardas europeias e do popular brasileiro, resultado da tutoria de Koellreutter e de Guarnieri, mas sem se afiliar estritamente a nenhuma das correntes composicionais. Ao longo das seis variações podem ser percebidos: diversidade de ataques, acentos deslocados, mudança de textura e harmonia ora mais próxima ora mais distante do Tonalismo. Ainda utilizando o mesmo recurso, têm-se *16 Variações sobre um Tema de Frutuoso Vianna* op. 8 nº 1 (1962), que explora criativamente a textura de melodia acompanhada. Como aponta Scarambone (2012, p. 34), a obra combina elementos da música folclórica brasileira a compositores do Ocidente em uma abordagem quase neorromântica. Faz-se evidente a constante manipulação e transformação de materiais, uma das principais características da música de Nobre..

Em *Toccatina*, *Ponteio* e *Final* op. 12 (1963), elementos das músicas popular e folclórica continuam a dialogar com uma abordagem vanguardista. No primeiro e terceiro movimentos, a diversidade de acentos e tipos de ataque, associada à atmosfera enérgica e ritmicamente variada, sugere uma concepção percussiva do piano, enquanto o segundo movimento tem caráter mais melodioso. No *2º Ciclo Nordestino* op. 13 (1963), última obra do primeiro período composicional, Marlos Nobre expande a variedade e complexidade rítmicas em comparação ao *1º Ciclo*, mas sem abandonar os objetivos iniciais de evitar que temas e

²⁷ Em sua Dissertação, Rachel Gico Casado Ferraz discorre sobre os aspectos estruturais, musicais e performáticos dos três primeiros *Ciclos Nordestinos*.

²⁸ Livro que discute, junto a dados biográficos e estilísticos, o repertório para piano solo composto por Nobre.

características da música folclórica fossem extintos. Ao longo de *Batuque, Praiana, Carretilha, Seca* e *Xenhenhém* o compositor trabalha mais enfaticamente a diversidade do ritmo derivado do populário nordestino, que figura um desafio ao intérprete. O recurso da manipulação e variação de ideias é evidente, independente da textura empregada ou andamento sugerido. A estrutura responsorial aparece em algumas das peças, evidenciada pelas marcações de pedal, e Barancoski (1997, p. 132) afirma que *Xenhenhém* empresta sua melodia diretamente do populário do Nordeste.

O *3º Ciclo Nordestino* op. 22 (1966) é a primeira obra a demonstrar reflexos da estadia na Argentina: elementos mais contemporâneos são incorporados ao pianismo de Nobre, que não abandona completamente o populário do Nordeste. *Clusters* e batidas na carcaça do piano coexistem com melodias modais e sincopadas, que conectam esta peça às suítes precedentes. Com exceção do terceiro movimento, *Cantiga de Cego*, os demais – *Capoeira, Coco I, Coco II* e *Candomblé* – remetem diretamente a danças nordestinas. As intenções didáticas se mantêm, ainda que este *Ciclo* seja mais exigente tecnicamente do que os anteriores. Faz-se proeminente o recurso da variação, bem como o uso diferentes texturas, a citar melodia acompanhada, fuga e cânone.

A *Sonata Breve* op. 24 (1966/2000) foi a primeira grande peça para piano solo de Marlos Nobre e demonstra, para Scarambone (2012, p. 71), sinais do estilo individual do compositor, que atingiu o equilíbrio entre suas influências primárias e sua própria voz. A partir da manipulação de um motivo inicial, associado a características da música nordestina (intervalos de 4ª e ritmo sincopado, por exemplo), Nobre desenvolve a primeira seção da peça, enérgica. A segunda, de caráter mais etéreo, se manifesta através da sobreposição de linhas escritas polifonicamente. A última parte, em oposição à calma da anterior, retoma o caráter vigoroso e rítmico da primeira. A obra é um expoente do amadurecimento da escrita do pernambucano, percebido através das transformações temáticas e explorações da forma e da harmonia, principalmente a partir da escala cromática.

Pertencente ao terceiro período composicional, *Homenagem a Arthur Rubinstein* op. 40 (1973) se manifesta como uma obra expressivamente distinta das até então compostas. De caráter improvisativo e fluído, distancia-se de uma linha melódica bem definida e da sensação de pulso regular, causada pelas constantes mudanças métricas. Nota-se a exploração dos timbres que o piano pode oferecer, influenciados por diferentes tipos de ataque, regiões do teclado utilizadas e dinâmicas assinaladas. O *IV Ciclo Nordestino* op. 43, embora date de 1977, só teve a “escritura definitiva” finalizada próximo à data de sua publicação, quase trinta anos

mais tarde²⁹, em 2006 (SCARAMBONE, 2006, p. 142). Como as suítes anteriores, esta é formada por cinco peças – *Caboclinhos*, *Cantilena*, *Maracatu*, *Ponteado* e *Frevo* –, porém o grau de dificuldade que se manifesta é expressivamente maior. De caráter rítmico acentuado, a obra retoma a referência ao elemento nacional, dando continuidade a um dos objetivos primários dos *Ciclos*. Através da diversidade de articulações e tipos de ataque, também remete às possibilidades percussivas e tímbricas do piano.

Quatro Momentos op. 44 (1977/2012) diverge em aspectos vários da obra anterior. O primeiro movimento, bastante breve, explora diferentes regiões do teclado através de passagens de caráter improvisativo, mas distinto daquele de *Homenagem a Arthur Rubinstein* (1973). O segundo movimento, lírico, se desenvolve a partir de uma linha melódica sobre a qual a harmonia, inicialmente tonal, se expande e avança em direção a regiões harmônicas flutuantes, repletas de cromatismos. No terceiro, a escrita contrapontística é constante e se percebem referências rítmicas ao Choro. O último *Momento* também é contrapontístico, porém mais denso que o anterior; nele, a inventividade do compositor é evidenciada através da reutilização e desenvolvimento das ideias musicais iniciais.

Na *Sonata sobre um tema de Bartók* op. 45 (1977/2003), Nobre trabalha polifonicamente a melodia exposta pelo trombone no *Concerto para Orquestra* Sz. 116 (1943). O caráter enérgico e rítmico, acompanhado pela constante manipulação temática e motívica vista no primeiro movimento da *Sonata*, dá lugar a uma atmosfera mais estática no segundo. Esta, reforçada pelas notas longas, ligaduras e fermatas, é interrompida por uma passagem agitada. O último movimento, uma *toccata* transpassada por trecho *cantabile*, tem caráter virtuosístico e quase incessante, requerendo do intérprete domínio do instrumento. A notação minuciosa contribui à clareza rítmica, que se traduz na extensa variedade de acentos e articulações, combinados de diversas maneiras. Faz-se evidente o amadurecimento do compositor e de sua escrita, que corroboram a singularidade de sua música.

Ao considerar a produção pianística do terceiro período, percebe-se que coexistem obras de diferentes caracteres e orientações. A segmentação em cinco fases composicionais, portanto, não limita a produção Nobre, mas torna perceptíveis semelhanças e particularidades, entrelaçamentos de características correspondentes a diferentes épocas, obras que se identificam com um período distinto daquele em que se situam:

[...] muitas vezes sementes de obras, germens de ideias, embriões de peças inteiras permanecem no meu inconsciente, numa espécie de sono letárgico ou de hibernação. De repente, uma força externa ou interna me impele e a ideia começa a se desenvolver,

²⁹ Além deste *Ciclo* e da *Sonata Breve* (1966/2000), há outras publicações tardias: *Quatro Momentos* (1977/2012), *Sonata sobre um tema de Bartók* (1977/2003) e *Sonatina* (1984/2002).

deixando-me desconfortável. Ao chegar a esse ponto, a única maneira de me libertar da verdadeira angústia mental que se instala em mim é simplesmente escrever a peça. Portanto, sinto que coexistem no meu inconsciente embriões de diferentes períodos da minha evolução, que não obedecem a uma cronologia para chegar ao ponto que já descrevi.³⁰ (NOBRE, 1979, p. 40)

O *Tango* op. 61 (1984), que referencia o gênero argentino homônimo, é uma obra enérgica, porém breve, que se apoia, conforme Scarambone (2012, p. 100), no dualismo entre rigor e liberdade rítmicos. Na obra, a primeira ideia musical tem caráter rítmico e resolutivo, sendo frequentes melodia e harmonia cromáticas; a segunda, em expressivo contraste, é mais livre, aproximando-se de improvisações. A *Sonatina* op. 66 (1984/2002) também se apoia na interlocução de ideias contrastantes: qualidades do pianismo de Nelson Freire são referenciadas através de uma atmosfera ora lírica e delicada, ora intensa e robusta, na qual os elementos se amalgamam em um único movimento. Para Scarambone (2012, p. 108), quando Nobre desenvolve e funde ideias tão conflitantes, que poderiam facilmente pertencer a duas obras distintas, ele “[...] exhibe com maestria seu domínio das técnicas composicionais, das particularidades da música e do tocar pianístico”³¹.

Ao longo desse quarto período, nota-se o distanciamento do populário nordestino em direção à maior liberdade rítmica, além do aumento da frequência dos *clusters*, relacionados à tonalidade expandida e ao adensamento da textura. O recurso da repetição variada continua a se apresentar como principal mecanismo estruturante; o distanciamento de formas musicais pré-concebidas se faz ainda mais expressivo; e a exploração dos potenciais timbrístico e percussivo do instrumento é inegável.

A segunda³² *Toccata* de Nobre, op. 102 (2006), é uma obra que se apoia na escala cromática e explora, mais uma vez, as possibilidades timbrísticas do piano ao utilizar diferentes dinâmicas e tipos de ataque ao longo de toda a extensão do teclado. A composição, conforme Scarambone (2012, p. 117), não só referencia experiências vividas por Nobre no Rio de Janeiro durante a década de 60, como também cita temas de outras composições para construir o material melódico – *Samba de Uma Nota Só* (1959), Antônio Carlos Jobim, e *O Barquinho* (1986), Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal.

³⁰ “[...] simientes de obras, gérmenes de ideas, embriones de piezas enteras permanecen muchas veces en mi inconsciente, en una especie de sueño letárgico o de hibernación. De pronto una fuerza externa o interna me impulsa, y la idea comienza a desarrollarse, incomodándome la mente. Al llegar a este punto, el único medio de liberarme de la verdadera angustia mental que se instala en mí es simplemente escribir la obra. Por lo tanto, siento que en mi inconsciente coexisten embriones de diferentes períodos de mi evolución, que no obedecen a una cronologia para llegar al punto que ya describí”.

³¹ “[...] masterfully displays his control of compositional techniques, the extremes characters of music and piano playing”.

³² Considerando que a primeira corresponde ao terceiro movimento da *Sonata sobre um tema de Bartók* (1977/2003).

Frevo 2 op. 105 (2007) é, até então, a mais recente composição para piano solo de Marlos Nobre. Similar em alguns aspectos ao *Frevo do IV Ciclo Nordestino*, a obra de 2007 também se desenvolve a partir de dois temas, sincopados e enérgicos, inspirados pelo gênero homônimo. As ideias são constantemente variadas e modificadas, mas sem descaracterizar a força rítmica do frevo. Pode-se afirmar que essas duas últimas obras, *Toccata (2006)* e *Frevo 2 (2007)*, refletem a personalidade que o discurso musical do recifense atingiu, no qual se fundem elementos tradicionais e de vanguarda, ao mesmo tempo em que são revisitados componentes da música nordestina. Scarambone (2006, p. 127-128) sintetiza, com clareza, a evolução da música para piano solo do compositor pernambucano:

As primeiras peças para piano de Nobre revelam claramente as influências que moldaram seu estilo musical, ou seja, os ritmos sincopados e melodias características das danças folclóricas do Carnaval do Recife combinadas com o estilo leve e eloquente das peças para piano de Nazareth. Além disso, a tradicional formação acadêmica recebida na escola de música deu a Nobre uma oportunidade única de combinar esses diferentes estilos e iniciar o desenvolvimento de sua voz pessoal como compositor. No seu processo de amadurecimento musical, Nobre experimentou várias técnicas contemporâneas, do serialismo à escrita aleatória. [...] Nos períodos subsequentes de sua carreira, Nobre amadureceu como compositor e desenvolveu sua voz pessoal, sem negar suas primeiras influências.³³

A intimidade e o amplo conhecimento que o compositor tem do piano se manifestam na riqueza de detalhes de sua notação e nas propostas de exploração timbrística e percussiva que suas partituras sugerem, caracterizando-se como idiomatismos. Além da identificação destes, também foi possível reconhecer, ao longo do segundo capítulo, os elementos distintivos da música de Nobre que foram expostos na segunda metade do Capítulo 1. Destarte, considerando as composições aqui discutidas, pôde-se observar, além dos idiomatismos citados, a força e o impacto rítmicos; a recorrência e a função estruturante dos procedimentos variacionais; a *metatonalidade*; e a referência ao elemento nacional, mesmo que não seja ubíqua. Percebe-se que o pianismo de Marlos Nobre é extremamente diverso e se fundamenta em um posicionamento estético pessoal, ainda que reverbere as mais diversas influências.

³³ “Nobre’s early piano pieces clearly reveal the influences that shaped his musical style, namely the syncopated rhythms and characteristic melodies of folk dances in Recife’s Camaval combined with the light and eloquent style of Nazareth’s piano pieces. In addition, the traditional academic training received at the music school gave Nobre a unique opportunity to combine these different styles and start the development of his personal voice as a composer. In his process of achieving musical maturity, Nobre experimented with several contemporary techniques, from serialism to aleatoric writing. [...] During the subsequent periods of his career, Nobre achieved maturity as a composer and developed his personal voice, without denying his early influences.”

3 IV CICLO NORDESTINO

Com exceção do sexto subcapítulo, que comenta o *IV Ciclo Nordestino* como um todo, os anteriores discorrem sobre as cinco peças, individual e detalhadamente. A primeira parte de cada subcapítulo traz características inferidas a partir dos títulos, priorizando as musicais – como andamento, instrumentação, padrões rítmicos e perfis melódicos. O conteúdo se associa à busca por correspondências entre partitura e elementos evocados pelos títulos e se deu não só com a intenção de averiguar como o compositor referencia essas práticas, mas principalmente de inspirar escolhas performáticas. Embora, com frequência, as associações sejam de caráter abstrato, elas podem influenciar positivamente o imaginário do intérprete e, por consequência, seu modo de tocar. Foram considerados: registros empregados; células e ostinatos rítmicos; acentos e articulações; dinâmicas; componentes texturais e timbrísticos; e designações de caráter e andamento. Complementarmente também foram utilizados registros de áudio e vídeo das práticas referenciadas, disponíveis em plataformas digitais.

Depois, tem-se a seção do Estudo analítico, que objetiva a compreensão da organização formal das peças ao observar manipulações temáticas, padrões rítmicos, tessitura, emprego de texturas, planos de dinâmica e explorações harmônicas. Foram encontrados três trabalhos relacionados a este tópico, que discutem integral ou parcialmente o *IV Ciclo Nordestino*: a Tese de Ingrid Barancoski (1997) – *Frevo*; o artigo de Maristela Cavini (2008) – *Caboclinhos e Maracatu*; e o livro de Bernardo Scarambone (2012) – o *Ciclo* inteiro. Neste último, os comentários acerca da estrutura são bastante superficiais e predominam dados biográficos e estilísticos acompanhados por características evocadas pelos títulos. Ainda que as autoras também discorram sobre esses aspectos, o conteúdo analítico é mais aprofundado. Concordâncias e divergências com os trabalhos serão comentadas ao longo do texto.

A última seção, das sugestões interpretativo-performáticas, é fruto da correlação entre a partitura, os dados obtidos por meio da pesquisa e os estudos analíticos. Além de destacar correspondências entre a composição e informações expostas na primeira seção, são apresentadas, à luz destes e de outros conhecimentos adquiridos ao longo do processo de construção, recomendações acerca de como interpretar e realizar sonoramente o *IV Ciclo Nordestino*. As sugestões, distantes de verdades absolutas, configuram apenas algumas de diversas possibilidades.

3.1 CABOCLINHOS

3.1.1 Características

Caboclinhos, ou cabocolinhos, são grupos populares que se exibem principalmente, mas não exclusivamente, durante o Carnaval. Sua origem, segundo Climério de Oliveira Santos (2007, p. 1), remonta ao século XVI, associada aos autos jesuíticos, mas datam apenas de 1903 suas primeiras descrições. Os caboclinhos se manifestam sobretudo em Pernambuco, na Paraíba e no Rio Grande do Norte. Remetem a certa anterioridade indígena, na qual reminiscências das práticas culturais desses povos foram ressignificadas e somadas a influências culturais oriundas da interação, iniciada no período colonial, entre diversos agentes sociais, como europeus e africanos (CAMPOS, 2013, p. 13).

Os caboclinhos são formados por adultos e crianças, trajados com indumentária indígena e munidos de arco e flecha, ou *preaca*, que possuem importâncias performática e percussiva. Inclui essencialmente a dança e a música, que são transpassadas por gritos de guerra e loas³⁴. O tema mais frequente é a guerra, tanto entre as tribos de índios quanto destas contra os colonizadores, mas também podem discorrer sobre outros assuntos, como a Jurema³⁵. A dança assume papel central no caboclinho ao expressar e reforçar a religiosidade dos brincantes³⁶ (SILVA, 2014, p. 82). Estes se organizam em duas fileiras paralelas, os *cordões*, e desenvolvem as *manobras* – movimentos simétricos que se dão em constante deslocamento e variam de acordo com o *toque* empregado. Este, por sua vez, corresponde aos gêneros musicais tocados, também conhecidos por ritmo ou batida. Segundo Maria Acselrad (2017, p. 148), o embate coreográfico exige vigor, agilidade, resistência e consciência espacial; as manobras evocam movimentos de guerra, como avanços, recuos, saltos, agachamentos e rodopios.

Já que a voz é empregada pontualmente, mais próxima de recitativos do que de linhas melódicas, a música é basicamente instrumental. Ao observa-la, Mário de Andrade (1982, p. 186) afirmou que a sonoridade diferia expressivamente de tudo que já havia sido considerado caracteristicamente brasileiro, sendo o elemento mais particular desta manifestação. Santos (2007, p. 12) especula que essa sensação de peculiaridade possa ser

³⁴ Versos praticamente gritados apoiados em notas repetidas; dão-se em formato responsorial e têm entonação e timbre singulares (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 53).

³⁵ Fenômeno religioso afro-ameríndio-cristão que tem origem nos povos indígenas nordestinos e é fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis (SALLES, 2004, p. 3).

³⁶ Aqueles que dançam o caboclinho, também chamados de caboclos (adultos) e curumins (crianças).

causada pela relação do caboclinho com a Jurema, pela ligação à cultura ameríndia de modo geral ou por aspectos técnico-musicais, como timbre, ritmo, melodia, andamento, dinâmica etc.

A orquestra da maioria desses grupos é formada por três instrumentos: gaita, tarol e caracaxá. A gaita é um tipo de flauta vertical e está em evidência em função da tessitura extremamente aguda, do emprego da linha melódica de caráter improvisativo e do timbre característico. Este se deve à terça neutra, bastante comum na música nordestina, que se afasta dos dualismos entre modos maior e menor (PINTO, 2001, p. 242). Nas linhas melódicas em geral se percebe a recorrência de graus conjuntos e de saltos, comumente organizados em sequências de terças, semelhantes a tríades. Saltos maiores também são frequentes dependendo do toque empregado, assim como conjuntos de notas repetidos sequencialmente.

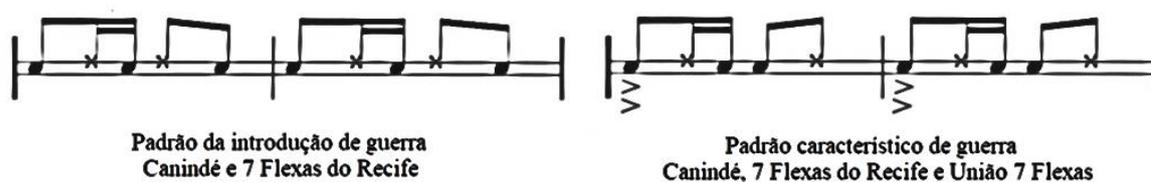
O tarol é um tambor cilíndrico feito de metal e pele de animal. Tem grande importância para o caboclinho, pois “[...] funciona como uma espécie de guia para os demais instrumentos e para os dançadores” (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 58), além de ser o único que reproduz padrões específicos para toques diferentes. O caracaxá, ou maracá, é um idiofone de agitar, feito de metal. É utilizado aos pares, tocados por um único instrumentista, e tem de cinco a sete campanas cada. Com exceção do ritmo da introdução, que tende a mudar de acordo com o toque, normalmente repetem um padrão rítmico, sendo raras as variações. Tem-se, ainda, a preaca, “[...] o único instrumento fora da orquestra tocado por pessoas que não possuem, necessariamente, nenhuma habilidade musical” (CAMPOS, 2013, p. 89). É um idiofone puxado, que produz um estalido seco quando a flecha é solta. Como consequência da quantidade numerosa, comumente sobrepuja o som do tarol ao marcar o primeiro tempo dos compassos, embora possa apresentar outros padrões associados a toques distintos.

Nas apresentações dos caboclinhos, também chamadas de *saída*, o apito do *puxante*, o condutor dos caboclos, sinaliza as passagens de uma batida à outra. O toque Guerra tende a começar e a encerrar a saída e é entremeado pelo Perré e pelo Baião, ou o inverso, ademais da Macumba, que não é executada por todas as agremiações. As diferenças entre os toques são auditivamente perceptíveis na gaita, que altera a figuração rítmica e/ou o perfil melódico, e no tarol, através de padrões rítmicos distintos. Segundo Santos (2007, p. 6), os ritmos ainda se diferenciam entre si devido ao andamento e, principalmente, ao significado. Amauri de Amorim, Secretário da Associação Carnavalesca dos Caboclinhos e Índios de Pernambuco, pontua que o Guerra é a preparação para o combate; o Perré serve para pedir chuva; o Baião, para comemorações; e a Macumba se relaciona ao espectro religioso (VILLELA, 2016).

Em função das correspondências com a composição de Nobre, serão apontadas apenas características do Guerra. Este, tido como o ritmo mais rápido, varia de 130 a 140

semínimas por minuto. Apontado por Santos (2010, p. 885) como o mais importante dos toques, nele a gaita oscila principalmente entre colcheias e semínimas, às vezes repousando em mínimas. Ornamentos são raros e a melodia frequentemente se move por graus conjuntos ou em terças. Na maior parte do tempo o tarol se mantém, após o ritmo da introdução, em seu “Padrão característico”, sendo possíveis pequenas variações.

Figura 1: Padrões do tarol no toque Guerra a partir do estudo de três grupos de caboclinhos – Canindé e 7 Flexas do Recife (ambos do Recife) e União 7 Flexas (do interior de Pernambuco)



Legenda: figura preenchida – baqueta direita, toca sobre a pele; X – baqueta esquerda, toca na lateral do tambor.
Fonte: Santos e Resende (2009).

A quinta faixa do CD *O Som dos Caboclinhos* (2009)³⁷ é um exemplo que inclui não só a música da agremiação 7 Flexas do Recife, mas também seu grito de guerra e loas. Concomitante à declamação destas, ouvem-se as preacas e a orquestra: a gaita, em destaque, é acompanhada pelos caracaxás e pelo tarol, que se inicia no padrão da introdução do toque Guerra, mas rapidamente (0:15)³⁸ assume o padrão característico. Os vídeos *Tribo Canindé* (2009)³⁹ e *Tribo caboclinho 7 Flechas* (2019)⁴⁰, ademais da possibilidade de observar as ricas indumentárias e as manobras que acompanham a melodia ininterrupta da gaita, permitem a percepção de variações realizadas pelo tarol a partir do padrão característico (Figura 1) e similaridades entre os desenhos apresentados pelos gaiteiros dos dois grupos.

3.1.2 Estudo analítico

Caboclinhos é a primeira peça do *IV Ciclo Nordestino*; escrita em binário simples, assinalada por *Vivo*, a 132 semínimas por minuto. Utiliza, sobretudo, a região aguda e extremo-aguda do piano e pode ser organizada em função da disposição e manipulação de três temas, resultando em AA'BB'A". A Seção A é formada pelos Temas *a* (c. 1-13) e *b* (c. 14-29). No primeiro, composto por duas frases assimétricas, *a*_{1.1} (c. 1-8) e *a*_{2.1} (c. 9-13), as mãos apresentam um desenho intrincado, no qual a esquerda se cruza sobre a direita enquanto realiza um ostinato

³⁷ <https://youtu.be/q5VetHnUFPs>

³⁸ Marcações como esta voltarão a aparecer e dizem respeito à minutagem do vídeo que está em discussão.

³⁹ <https://youtu.be/U2VO0ib421k>

⁴⁰ https://youtu.be/_etdzo-9Kao

melódico-rítmico. Ao considerar $D\sharp$ e $Mi\flat$, na mão esquerda, como coloraturas cromáticas, pode-se afirmar que o primeiro Tema está no modo Ré nordestino⁴¹. Este, por sua vez, seria a mescla dos modos lídio⁴², marcado pelo quarto grau aumentado, e mixolídio⁴³, em função da presença do sétimo grau menor.

Figura 2: Primeira frase do primeiro Tema ($a_{1,1}$: c. 1-8), que é assimétrico; notam-se os cruzamentos da mão esquerda sobre a direita e a constante reiteração da nota Ré em ambas as mãos

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 3: Primeira frase do segundo Tema ($b_{1,1}$: c. 14-21), que é simétrico; percebe-se que as duas mãos passaram a desenvolver comportamentos diferentes dos anteriores

Fonte: Nobre (2006b).

No Tema b (c. 14-29), ainda no mesmo modo, a mão direita se desenvolve com mais liberdade através de linhas ágeis e fluidas, consequência das semicolcheias em quantidade. Nas frases simétricas, $b_{1,1}$ (c. 14-21) e $b_{2,1}$ (c. 22-29), a segunda é uma variação da primeira ao

⁴¹ Modo nordestino é formado por: 2M, 3M, 4aum, 5J, 6M e 7m.

⁴² Modo lídio é formado por: 2M, 3M, 4aum, 5J, 6M e 7M.

⁴³ Modo mixolídio é formado por: 2M, 3M, 4J, 5J, 6M e 7m.

aparecer oitava acima. Associam-se figurações rítmicas distintas às alternâncias, na mão direita, entre Ré-Fá# e Dó-Mi: o primeiro par de notas está atrelado a semicolcheias em sequência; o último, a um ritmo que soa pontuado. Na mão esquerda, revezam-se quatro tricordes apoiados em dois agrupamentos interválicos: Ré-Sol#-Lá/Dó-Fá#-Sol⁴⁴ (4aum+2m) e Ré#-Lá#-Si/Dó#-Sol#-Lá(5J+2m). Algumas estruturas rítmicas se repetem, mas não podem ser consideradas padrões devido a pequenas variações. Embora o conteúdo interválico tenha sido aqui tratado apenas na esfera modal, Cavini (2008, p. 29) declara que “A Seção A [...] é ambientada em ré, às vezes apresentando características de um ré maior e às vezes de um ré modal”, mas sem especificar qual modo seria esse.

A dinâmica *forte* é praticamente constante em toda a Seção. Sinais de *crescendo* aparecem associados a semicolcheias em sequência e *sforzati* integram tanto o ostinato da mão esquerda, quanto o Tema *b* da direita, direcionando a frase. Ao longo do Tema *a*, *staccati* acompanham as notas pedais do pentagrama superior e o ostinato do inferior, além de quase todos os acordes do Tema *b*. Durante *a* (Figura 2) e nos quatro últimos compassos de *b*, acentos são utilizados na mão direita para destacar a melodia da nota pedal. O mesmo sinal aparece, no segundo tema, associado à condução de frase ou a ligaduras de articulação no pentagrama superior; no inferior, frequentemente acompanham a última colcheia do compasso (Figura 3).

Ao contrário de Cavini (2008, p. 29-30), que nomeia as passagens que interligam as Seções de “trechos não temáticos”, aqui foram categorizadas como transições, à vista de sua função conectiva a partir da introdução de novo material⁴⁵. Na primeira (t₁: c. 30-33), a mão esquerda se apresenta em ostinato, utilizando o tricorde de Ré, e dialoga com a direita, que gradativamente forma um hexacorde. Nota-se o caráter percussivo sugerido pelas marcações.

Figura 4: Primeira Transição (t₁: c. 30-33), que apresenta uma relação de complementaridade entre as mãos

Fonte: Nobre (2006b).

⁴⁴ Adota-se a convenção de denominar esses acordes a partir da nota mais grave, evitando a repetição do nome de cada nota: “tricorde de Ré” subentende “acorde formado por Ré-Sol#-Lá” etc.

⁴⁵ As relações harmônicas comumente atreladas às transições não se aplicam a esta peça, motivo pelo qual não foram comentadas.

A seção A' é formada a partir dos dois temas anteriores, mas modificados. A variação do primeiro se inicia com uma quebra de dinâmica, agora *mezzoforte*, oitava abaixo em relação ao original e Lá é a nota reiterada nos contratempos. É formado por duas frases ainda assimétricas, a'1.1 (c. 34-49) e a'2.1 (c. 50-54), e os repouso continuam terça acima da nota pedal. Apesar do modo Lá nordestino ser predominante, às vezes acontecem algumas alterações, como aparições do segundo e terceiro graus menores. A mão esquerda apresenta outro ostinato rítmico, no qual se alternam as notas Lá e Si^b ao longo de cinco oitavas, sendo um dos poucos momentos em que a região grave é explorada.

Na repetição do Tema *b* (c. 55-66), que foi encurtado, a mão direita mantém a figuração rítmica similar ao original e se alterna entre Lá-Dó# e Sol-Si, como era esperado. O pentagrama inferior continua com o padrão de acompanhamento de *a'*, expandindo a abrangência uma oitava acima. As forquilhas⁴⁶ no fim de a'2.1 (c. 53-54) levam ao *forte*, que se mantém ao longo de b1.2 (c. 55-62) e se transforma em *fortissimo* em b2.2 (c. 63-66). Sobre a Seção como um todo, Cavini (2008, p. 31-32) se mantém imprecisa ao apenas declarar que o trecho está em Lá e que existe um ambiente tonal/modal.

Figura 5: Excertos de a'1.1 (c. 34-38) e b1.2 (c. 55-58), demonstrando que a mão direita se mantém similar à Seção A, porém transposta, enquanto a esquerda assume um novo padrão de acompanhamento

The image displays two musical excerpts from a piano score. The first excerpt, starting at measure 34, shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, primarily on G4 and A4. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes on B3 and C4. The dynamic is marked *mf*. The second excerpt, starting at measure 55, shows the right hand with a more complex melodic line, including sixteenth notes and eighth notes, with dynamics ranging from *f* to *sf*. The left hand continues with a similar rhythmic accompaniment, but with a dynamic shift to *f* and *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Nobre (2006b).

A segunda transição (t_2 : c. 67-70), uma variação da anterior, utiliza o tricorde de Dó# e apresenta um decaimento gradual de dinâmica em direção à próxima Seção, o que não foi observado no trecho anterior correspondente (t_1 : c. 30-33, Figura 4).

⁴⁶ Nome dado ao sinal para crescer ou diminuir a dinâmica, como assinalado no c. 58 (Figura 5).

Figura 6: A segunda Transição (t_2 : c. 67-70) demonstra que, apesar do ostinato rítmico se manter, outras notas foram utilizadas, além de o adensamento da mão direita não se repetir e ocorrer a diminuição da dinâmica

Fonte: Nobre (2006b).

A Seção B introduz o terceiro Tema (c_1 : c. 71-78), que é formado por uma única frase e está ambientado em Ré \sharp eólio⁴⁷. Cavini (2008, p. 33), no entanto, o classifica como Ré \sharp sem detalhar se maior, menor ou relacionado a algum modo. O Tema c difere dos anteriores, apenas se assemelhando a b em seus dois últimos compassos, que conduzem ao reaparecimento deste na segunda parte da Seção. Na mão esquerda ocorrem variações rítmicas e melódicas: além da nota pedal, tem-se *trícordes mistos* – aqueles que partiam de Ré passaram a incorporar notas do de Ré \sharp e o mesmo se replica naquele que tem Dó como nota-base. No restante da Seção ($b_{1.3}$: c. 79-86 e $b_{2.3}$: c. 87-90), o pentagrama superior expõe outra variação de b , que mantém o encurtamento da segunda frase, como em A' , mas se diferencia das anteriores pela maior quantidade de semicolcheias em sequência. A mão direita, ainda em Ré \sharp eólio, se alterna aos pares de notas de acordo com a esquerda, que se mantém igual à do Tema c : Ré \sharp -Fá \sharp acompanham o trícorde misto de Ré e Dó \sharp -Mi \sharp , o de Dó. Na maior parte da Seção, a dinâmica indicada é *mezzopiano*, que passa por *mezzoforte* em direção à *forte* apenas a partir de $b_{2.3}$.

Figura 7: Aparição do terceiro Tema (c) na mão direita (c. 71-78) e novo padrão de acompanhamento na esquerda, ainda que derivado de comportamentos já vistos

Fonte: Nobre (2006b).

⁴⁷ Modo eólio é formado por: 2M, 3m, 4J, 5J, 6m e 7m.

Figura 8: Trecho de $b_{1.3}$ (c. 81-84) no qual se pode observar, na mão direita, a maior quantidade de semicolcheias em sequência realizando o desenho em terças e, na esquerda, a continuidade do padrão anterior



Fonte: Nobre (2006b).

O diálogo entre as mãos e o decaimento de dinâmica visto em t_2 (Figura 6) se mantêm na terceira Transição (c. 91-94), que tem como variação uma nota presa em cada mão. *Pochissimo meno mosso e com molta simplicità!* marcam o início da Seção B' (c. 95-123, Figura 9), que se desenvolve a partir das notas iniciais de c (Ré#, Fá#, Lá#, Mi#, Sol# e Fá#), mas transpostas 2M abaixo. Deste modo, a mão direita se apresenta em Ré \flat mixolídio, que foi rotulado por Cavini (2008, p. 33) apenas como Ré \flat , novamente sem detalhamentos. O trecho pode ser segmentado em quatro semifrases: $c_{2.1}$ (c. 95-101), $c_{2.2}$ (c. 102-107), $c_{2.3}$ (c. 108-113) e $c_{2.4}$ (c. 114-119), sendo os c. 120-123 a combinação de elementos de c e das transições. Ao longo de B', a mão esquerda toca um ostinato melódico-rítmico de dois compassos, derivado de B. A alternância entre os tricordes de Ré e Dó agora acontece a cada compasso e não mais inclui notas dos tricordes de Ré# e Dó#.

A Seção é regida por *piano* e se encerraria por meio das diminuições gradativas do andamento, do movimento da mão direita e da dinâmica geral se não fossem os *sforzati súbito* e *crescendo molto* nos c. 122-123. Estes se assemelham às transições anteriores por conectar duas seções através do diálogo entre as mãos, mas, se comparado aos anteriores, o momento de ação da direita foi deslocado. Embora os c. 120-121 sejam claras reminiscências de c_2 , Cavini (2008, p. 34) não faz nenhum comentário específico sobre o trecho, apenas afirma que a Seção B' se encerra no c. 119, subentendendo que os quatro seguintes se enquadrariam em “passagens atemáticas”, o que é incorreto.

Figura 9: Excertos de c_2 (c. 95-101; c. 116-123) que demonstram as variações sofridas pelo terceiro Tema e a função de transição que os quatro últimos compassos da Seção assumiram (c. 120-123)

Pochiss. meno mosso
(8)

95 *p* con molta simplicità! *p* sempre

116 *dim.* *pp*
dim. (perdendo...)

127 *ppp* *ff* *sub.* *ff*
ppp *cresc. molto* *mf* *f* *ff*

Fonte: Nobre (2006b).

Na Seção A'' (c. 124-149), o andamento inicial é retomado e o Tema *a* aparece assinalado por *fortíssimo e con alegria!*. As frases que o compõem continuam assimétricas, $a_{1.2}$ (c. 124-131) e $a_{2.2}$ (c. 132-136), e a mão direita retorna ao modo Ré nordestino. Já o pentagrama inferior se torna mais dúbio harmonicamente, pois enquanto Ré continua a ser a primeira nota de cada compasso, como na Seção A, a segunda se reveza entre $\text{Si } \flat / \text{Lá } \flat / \text{Sol } \flat$, sempre nessa ordem, e a terceira se alterna entre $\text{Dó } \sharp / \text{Mi } \flat$. A segunda parte da Seção, contrariando as expectativas, traz uma variação de a' , que desta vez valoriza Ré e apresenta $\text{Ré} \sharp$ e $\text{Dó} \sharp$ na mão esquerda. A proporção assimétrica entre as frases se mantém, $a'_{1.2}$ (c. 137-144) e $a'_{2.2}$ (c. 145-149), e no acompanhamento surgem colcheias pontuadas e ligaduras que nem sempre direcionam a célula ao primeiro tempo (Figura 11).

Figura 10: Excerto de $a_{1,2}$ (c. 124-129) em que foram destacados dois conjuntos de nota na mão esquerda – o roxo repete sempre três notas enquanto o verde, duas

Tempo I (♩=132)

(8)

124 con alegria!

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 11: Posição diferente das ligaduras na mão esquerda (c.137-142), que nem sempre levam à acentuação do primeiro tempo, como nos c. 138 e 141

137

Fonte: Nobre (2006b).

A Coda (c. 150-155) se destaca pelos expressivos *crescendi* de harmonia indefinida – tanto do conjunto de dez notas construído entre os c. 150-153, quanto da linha melódica do c. 154 – e pelo distanciamento dos temas e motivos rítmicos utilizados anteriormente. A peça se encerra, com energia, ao ataque de um único Si \flat , *sforzato* dentro da dinâmica *fortissíssimo*.

Figura 12: Na Coda (c. 150-155) se observam a construção gradual de um conjunto de dez notas e a posterior passagem sinuosa que leva ao ataque da antepenúltima tecla do piano

(8)

150 Marcatissimo

ff *f cresc.* *più f* *ff cresc. violentamente*

153

Fonte: Nobre (2006b).

3.1.3 Sugestões

As 132 semínimas por minuto assinaladas por Nobre podem ser interpretadas como alusão à velocidade do toque Guerra, entre 130 e 140 bpm. As linhas do tarol no referido ritmo também se aproximam da figuração dos temas $a_{1.1}$ (c. 1-11) e $a_{1.2}$ (c. 124-134). Como a figura abaixo demonstra, o pentagrama inferior encontraria correspondência com a percussão da pele e o superior, do bojo do tarol no Padrão da introdução. Nota-se, também, a semelhança entre a figuração da mão esquerda nas Transições e os momentos em que a pele é percutida no Padrão característico. As associações destacam similaridades entre a composição e a manifestação referenciada, exemplificando como o elemento nacional se materializa na música de Nobre. Se *Caboclinhos* pretendesse reproduzir a música folclórica a qual se refere, o ritmo derivado do Padrão característico estaria em evidência. Porém, diversas vezes a mão esquerda está mais próxima do Padrão da introdução do que do característico, demonstrando que o elemento nacional se manifesta de maneira natural e não caricata, fruto das reminiscências das vivências musicais de Nobre quando criança.

Figura 13: Correspondências entre os padrões característico e da introdução (toque Guerra) e *Caboclinhos*

The figure shows a musical score for Piano and Tarol. The Piano part is in 2/4 time, starting at measure 1 and measure 30. The Tarol part shows two rhythmic patterns: 'Padrão da introdução de guerra' and 'Padrão característico de guerra'. The Piano part uses dynamics like *f*, *sf*, and *ff*, and includes accents and staccato markings. The Tarol part uses 'x' for the right stick and 'v' for the left stick.

Legenda: figura preenchida – baqueta direita, toca sobre a pele; X – baqueta esquerda, toca na lateral do tambor.
Fonte: Nobre (2006b); Santos e Resende (2009).

A combinação de *staccati*, *sforzati*, acentos e ligaduras de articulação sugere a exploração timbrística do instrumento através do toque percussivo. No Tema *a*, os acentos da mão direita se propõem a destacar a linha principal (Figura 14), que pode ser valorizada ao se pensar as notas acentuadas ligeiramente mais longas que as dos contratempos, mas sem perder o caráter seco do *staccato*. Para que essa diferenciação seja sonoramente perceptível, a velocidade de ataque das notas acentuadas precisa ser maior do que das demais. Na mão esquerda, mesmo que o *Mi* \flat supracentuado possa interferir na linha melódica, ele não a integra.

A marcação pode ser reflexo dos amplos saltos ou uma tentativa de prolongar uma nota curta na região extremo-aguda, mas idealmente não deve ser incluída na linha principal.

Figura 14: Os círculos destacam a linha principal da mão direita (c. 4-6), que pode ser evidenciada através de ataques mais velozes do que os demais



Fonte: Nobre (2006b).

O ostinato do pentagrama inferior, seja em $a_{1.1}$ ou $a_{1.2}$, exige certa agilidade do pianista, que pode ser otimizada caso este realize movimentos elípticos durante os saltos. Em $a_{1.1}$ (Figura 15), de Ré a Mi \flat aconteceria um grande arco que se aproxima do corpo (seta roxa); de Mi \flat a Dó \sharp e de Dó \sharp de volta a Ré, dois arcos menores (setas verde) que se afastam. Em $a_{1.2}$ (Figura 10), a variedade de notas é maior, mas os tipos de gesto se mantêm. Quando o deslocamento é praticado durante o estudo, os movimentos são mais amplos; à medida que a velocidade aumenta, eles se tornam menores e mais orgânicos⁴⁸. O pianista deve se atentar ao relaxamento do cotovelo e da mão, evitando o enrijecimento e consequente diminuição da agilidade.

Figura 15: Deslocamento da mão esquerda durante o primeiro ostinato, sendo que as setas representam a aproximação (roxa) e o afastamento (verde) da mão em relação ao corpo



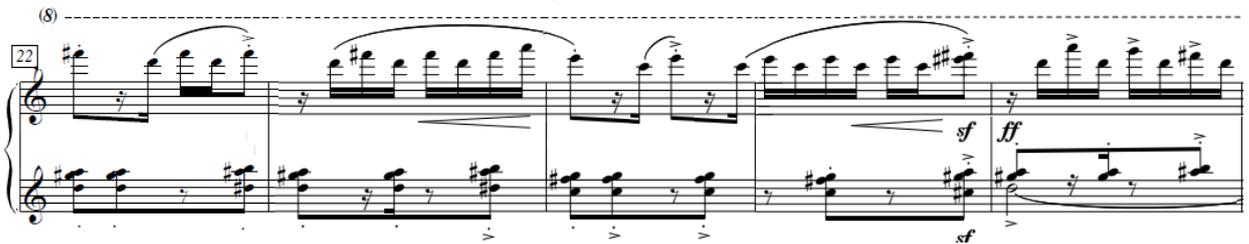
Fonte: Nobre (2006b); Simão (2021).

A sonoridade da música folclórica pode ser identificada na recorrência dos intervalos de 4aum e 7m e das escalas modais que se sobrepõem à mão esquerda. A utilização das regiões aguda e extremo-aguda do piano faz clara referência à gaita, bem como as

⁴⁸ No sentido de algo que se dá de maneira natural, não forçada ou exagerada

semicolcheias em sequência, que relembram suas linhas improvisadas. Inspirando-se na fluidez destas, a mão direita pode realizar pequenos rubatos durante o Tema *b*, mas sem descaracterizar a notação do compositor. A valorização de semifrases que se direcionam a compassos acéfalos, como o 19º e 26º (Figura 16), também contribui à sensação de música dançada. Observa-se, ainda, que *b* trabalha a independência entre as mãos, direita em *legato* e esquerda em *staccato*, resquício das intenções didáticas dos *Ciclos Nordestinos* anteriores. A dissociação precisa ser praticada em andamento bastante lento e caráter exagerado, exercício sugerido por George Kochevitsky, (1995, p. 24-25)⁴⁹, trabalhando enfaticamente as articulações distintas, de modo a garantir que as mãos se mantenham independentes quando a passagem atingir a velocidade sugerida.

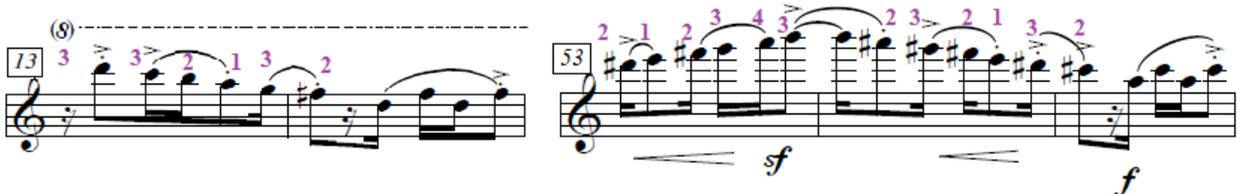
Figura 16: Semifrases que se direcionam a compassos acéfalos, como no c. 26, contribuem à sensação de música dançada (c. 23-26)



Fonte: Nobre (2006b).

Ao longo das aparições do Tema *b* na mão direita, é comum que várias ligaduras de articulação sejam assinaladas em um pequeno conjunto de notas. Para facilitar a reprodução dessas marcações, o pianista pode utilizar uma digitação que repita um ou mais dedos, em vez de utilizá-los em sequência, como demonstrado abaixo.

Figura 17: Sugestão de dedilhado que busca facilitar a execução das articulações (c. 13-14; c. 53-55)



Fonte: Nobre (2006b).

As transições, por conta da estrutura responsorial entre as mãos (Figura 18), podem ser relacionadas aos momentos em que as loas são gritadas pelo puxante e respondidas pelos caboclos. A associação reforça o caráter distinto da passagem, visto que a voz é utilizada pontualmente nas saídas. Considerando o acento grafado no Padrão característico (Figura 13) e o *Marcato* nas transições, o primeiro tempo de cada compasso poderia ter um ataque ainda mais

⁴⁹ Esse tipo de exercício se relaciona a processos cognitivos que auxiliam na aquisição de habilidades motoras.

incisivo. As demais figuras da mão esquerda nem sempre são acentuadas, mas quando sim, um ataque menos intenso condiria com a atmosfera sonora do caboclinho, na qual o primeiro tempo do tarol é muito mais pronunciado que os demais. Recomenda-se, à execução do segundo e terceiro acordes, o movimento “para frente”: tocar em duas partes diferentes da tecla, ainda que muito próximas, facilita a rápida repetição e auxilia na precisão rítmica (Figura 19).

Figura 18: Primeira (c. 30-33) e segunda (67-70) Transições demonstrando a estrutura responsorial que foi identificada entre as mãos

The image shows two musical excerpts. The first, starting at measure 30, is marked 'Marcato' and 'ff seco'. It features a rhythmic pattern of chords in both hands. The second excerpt, starting at measure 67, is also marked 'Marcato' and shows a dynamic progression from 'ff dim.' to 'f', 'mf', and 'mp' in both hands.

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 19: Movimento da mão esquerda ao tocar os acordes repetidos na primeira Transição (c. 30-31), que também se aplica à segunda (t₂: c. 67-70)

The image shows a musical score for the first transition (measures 30-31) with a piano part for the left hand. The score is marked 'ff seco' and 'ff'. Below the score is a diagram of a piano keyboard with colored dots indicating the specific keys touched by the left hand.

Fonte: Nobre (2006b); Simão (2021).

Acerca da mão esquerda da Seção A' (Figura 20), percebe-se a evidência dos contratempos através de acentos e ligaduras. Tendo isto em conta, a colcheia dos primeiros tempos pode ser interpretada como menos forte que o habitual, já que apenas a semicolcheia é acentuada e a ligadura dá mais destaque à primeira das duas notas que compreende. Mais uma vez velocidades de ataque distintas auxiliariam na diferenciação. Ainda na Figura 20 também é possível observar que, por meio de articulações distintas nos pentagramas superior e inferior,

a dissociação entre as mãos é novamente trabalhada, subentendendo os já citados exercícios de coordenação de Kochevitsky (1995).

Figura 20: Demonstração de como as ligaduras no ostinato da mão esquerda interferem na acentuação (c. 34-38),

além da sobreposição de articulações distintas entre as mãos (c. 55-58)

Legenda: marcações em verde simbolizam maior (+) e menor (-) intensidade por conta da ligadura de articulação
Fonte: Nobre (2006b).

Ao observar somente a mão direita (Figura 21), constata-se que os *sforzati* sugerem pontos de apoio na nota Dó, provocando semifrases de tamanhos diversos. A primeira delas (c. 34-38) cria a expectativa de que a segunda repita as suas proporções, portanto o apoio seria no Dó# (c. 42), o que é reforçado pela dubiedade harmônica do trecho. Contudo, o *sforzato* só aparece junto ao Dó[♯] (c. 44), dando ao pianista algumas possibilidades performáticas. Pode-se optar por valorizar apenas o Dó[♯] ou por transmitir, como sugere Janet Levy (2005), a ambiguidade ao ouvinte, o que enriqueceria a experiência musical deste.

Figura 21: Mão direita da primeira frase da Seção A' (a' 1.1: c. 34-49), em que foi assinalada, em verde, a dubiedade da condução das semifrases, que pode ser valorizada pelo intérprete

Legenda: círculos roxos indicam *sforzato*, enquanto o verde, o possível ponto de apoio
Fonte: Nobre (2006b).

A aparição do Tema *c* é acompanhada pela suavização da dinâmica, agora *mezzopiano*, mas não deve refletir no amolecimento do toque, que precisa manter o mesmo caráter para os *staccati*. Ao mesmo tempo em que aparecem *tenuti* no padrão da mão esquerda, os acentos foram retirados, mudanças das quais o intérprete precisa estar ciente, a fim de poder trabalhar mais nuances nas repetições variadas, típicas da escrita de Marlos Nobre.

Figura 22: Aparição do Tema *c*, que é acompanhada por mudança discreta na mão esquerda (c. 71-74)

Fonte: Nobre (2006b).

A Seção B' sugere uma atmosfera musical diferente através de uma linha melódica mais *cantabile*, marcada por ligaduras de fraseado maiores e pouquíssimos *staccati* e acentos. O emprego do pedal *Una corda* pode contribuir à criação da sonoridade distinta, mas precisa ser usado com cautela, a depender da regulagem do piano utilizado. Embora o caráter da mão direita seja outro, a esquerda se mantém no ostinato rítmico, que retoma a acentuação da semicolcheia. Nos dois últimos compassos desta Seção (c. 122-123), após os decaimentos da dinâmica e da velocidade, sugere-se que o *crescendo* seja acompanhado por um *accelerando*, de modo que a retransição ao primeiro tema seja mais orgânica.

Figura 23: O primeiro trecho demonstra a variação do Tema *c*, mais *cantabile*, e a retomada da acentuação da semicolcheia na mão esquerda (c. 95-99); no segundo, o momento em que pode ser feito o *accelerando* (c. 122-123), que levará ao *tempo primo* no compasso seguinte

Fonte: Nobre (2006b).

Em função das similaridades, as recomendações feitas em a_{1.1}/a_{2.1} sobre a valorização da linha principal e a agilidade do ostinato se repetem em a_{1.2}/a_{2.2} (Figura 24). Também se sugere certa ênfase nas notas supracentuadas, porém de modo que continuem a não a integrar a linha melódica. A proposta poria em destaque não só os procedimentos variacionais utilizados por Nobre, como também o contracanto que se formou, enriquecendo a realização sonora. No trecho seguinte, a'_{1.2}/a'_{2.2} (Figura 25), deve-se estar atento à alteração da grafia da mão esquerda, na qual os acentos variam de posição e existem ligaduras que englobam três notas. De novo, a valorização das diferenças dentro da repetição variada enriqueceria a *performance*.

Figura 24: O excerto de A'' (c. 134-137) demonstra que as sugestões sobre a velocidade de ataque da linha principal e sobre a agilidade do ostinato se mantêm, embora, nesta passagem, as notas supracentuadas possam ser mais valorizadas do que no início da peça

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 25: Comparação entre dois padrões de acompanhamento similares (c. 36-39; 137-140), sendo que as variações mais expressivas são a mudança de posição da ligadura e a quantidade de notas que ela compreende

Fonte: Nobre (2006b).

Precisa haver uma quebra de dinâmica significativa na Coda (Figura 26), para que o *crescendo* seja intenso e expressivo. Entre os c. 150-153, sugere-se o uso do pedal Sustain, sem trocas, de modo a enriquecer harmonicamente a construção do decacorde. Não obstante, o pedal deve ser pressionado parcialmente, a fim de evitar a descaracterização do ataque enérgico sugerido por acentos, *staccati* e *Marcatíssimo*. A reverberação dos acordes pedalizados pode ser mantida por alguns segundos diante da mudança que se segue. O c. 154 pode ser pensado como a última aparição da gaita, de caráter improvisativo, que permite certa liberdade agógica. No c. 155, que pode ser associado ao encerramento da saída indicado pelo apito do puxante,

recomenda-se que o pedal Sustain seja pressionado na segunda pausa de semínima, de modo a enriquecer os harmônicos do Si \flat que será atacado incisivamente. A referida tecla pode ser acionada pela mão fechada ao invés de um ou mais dedos, resultando em um gesto relativamente agressivo, que remete à guerra, portanto aos caboclinhos.

Figura 26: Em verde, as possíveis pedalizações da Coda (c. 150-155)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 150, is marked 'Marcatissimo' and contains triplets of sixteenth notes in both hands. Dynamics include *sf*, *f cresc.*, *più f*, and *ff cresc. violentamente*. A green line labeled 'Ped' spans from the beginning of measure 150 to the end of measure 155. The second system, starting at measure 153, continues the rhythmic patterns with some melodic lines and slurs. Dynamics include *fff* and *ff*. A second green line labeled 'Ped' spans from the beginning of measure 153 to the end of measure 155.

Fonte: Nobre (2006b).

Embora os apontamentos de Cavini (2008) sejam pertinentes no espectro analítico, algumas características do caboclinho, e consequentes associações com a peça de Nobre, estão equivocadas. Talvez a insuficiência de estudos etnomusicológicos no momento da redação do artigo tenha feito a autora nomear as partes que formam o caboclinho de “manobras”, que seriam cantadas ou apenas instrumentais (CAVINI, 2008, p. 27). Porém, diante dos dados expostos na primeira seção deste subcapítulo, pode-se dizer que o termo foi erroneamente utilizado pela autora. Também houve um engano em relação ao número de instrumentos, que Cavini afirma serem quatro (2008, p. 28). Isso seria possível em duas situações: nos grupos do interior de Pernambuco, em que a caixa-de-guerra foi incorporada à *Sambada*, o toque principal deles; ou em agremiações que utilizam o atabaque no toque Macumba. Cavini não se refere a nenhum dos casos, pois declara que são utilizados gaita, maracá, tarol e surdo. O último, porém, não aparece nos materiais consultados.

Cavini ainda pontua (2008, p. 28) que cada “peça”, termo que parece remeter aos toques, geralmente é formada por duas partes – prelúdio e dança. Poderia se pensar no primeiro como correspondente à introdução de cada toque, mas as características definidas pela autora impossibilitam a associação. Segundo ela, no prelúdio se revelam os elementos específicos de cada peça através das improvisações livres da gaita, desacompanhada da percussão; esta

apareceria apenas na dança e teria um “motivo mais definido, de dois compassos, que se repetem indefinidamente” (CAVINI, 2008, p. 28). Fundamentada nisso, a autora relaciona o Tema *a* de *Caboclinhos* ao prelúdio e o Tema *b*, à dança. A associação se encaixa na estrutura da composição de Nobre, mas não encontra correspondências com características estressadas pelos trabalhos sobre os caboclinhos, nos quais esses termos não foram sequer mencionados.

3.2 CANTILENA

3.2.1 Características

Ao contrário das demais manifestações que integram o *IV Ciclo Nordestino*, a cantilena não se qualifica como algo genuinamente nordestino. A pesquisa acerca do vocábulo resulta em um compilado de informações bem mais singelo se comparado àquele das outras peças.

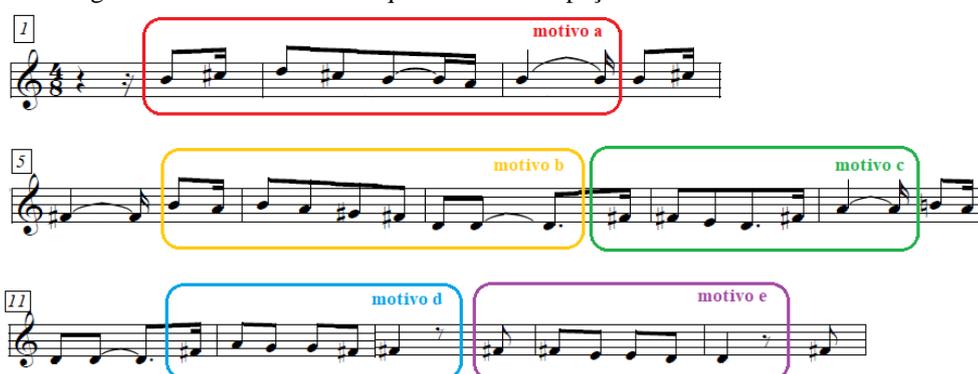
Conforme o *Dicionário Enciclopédico da Música e Músicos* (FUX, 1957), “cantilena” remonta à Idade Média, quando o termo era sinônimo de composição vocal profana. Uma das definições encontradas no *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 1994) complementa a anterior ao afirmar que a palavra subentendia uma mistura de duas ou mais entidades simultâneas, que veio a ser aplicada a tipos de polifonia não baseados em *cantus firmus*. Contudo, segundo o mesmo Dicionário, o uso mais recorrente do vocábulo remetia ao cantochão, especialmente aos cantos com textos poéticos. Este material ainda afirma que, na música posterior àquela do século XVI, “cantilena” aparece no sentido de “[...] linha vocal (habitualmente solista) particularmente sustentada ou lírica; também passagem instrumental de caráter semelhante”.

No *Dicionário de Música (Ilustrado)* (BORBA; GRAÇA, 1956a), primeiro o termo é apresentado etimologicamente, no sentido de “pequena, breve canção”; depois são discriminados diferentes significados que assumiu dentro do universo musical. Podem-se citar: canção monótona, curta, insignificante e muito repetida; canção ou melodia acompanhada; canção polifônica; a parte solista de uma canção concertada; trecho de canto gregoriano em uníssono, com acompanhamento de órgão; canção instrumental de caráter vocal; e sinônimo de melodia. As definições apresentadas pelo *Dicionário de termos e expressões da música* (DOURADO, 2008) e pela *Enciclopedia della Musica* (SARTORI, 1963) são mais breves: no primeiro, o vocábulo aparece como uma canção repetitiva, lenta e monótona; já no segundo, uma melodia fluida, de caráter lírico e cantábil.

3.2.2 Estudo analítico

É a segunda peça da suíte, escrita em compasso 4/8, assinalada com *Profundo*, a 48 colcheias por minuto. Difere expressivamente das demais por conta do andamento lento, dos expressivos *cantabili* e da escrita contrapontística onipresente. Estrutura-se a partir de cinco motivos melódicos que aparecem na voz mais aguda do pentagrama superior. A duração média de cada um deles é de oito colcheias e todos se iniciam anacrusicamente – *a* (c. 1-3₁)⁵⁰; *b* (c. 5₂-7₁); *c* (c. 7₂-9₁); *d* (c. 11₂-13₁); *e* (c. 13₂-15₁). Movem-se, sobretudo, diatonicamente, apesar de também existirem saltos de terça. Esses motivos sugerem Ré lídio, embora, às vezes, o quarto grau da escala apareça justo (Sol) e não aumentado (Sol#).

Figura 27: Os cinco motivos que estruturam a peça isolados de seus contracantos



Fonte: Nobre (2006b).

As combinações dos Motivos entre si dão origem a quatro frases de cinco compassos cada: A ($a + a'^{51}$), B ($b + c$), B' ($b + d$) e C ($e + d$). A partir da disposição destas, sugere-se a secção da *Cantilena* em três grandes partes. Para tal, foram considerados: o reaparecimento da primeira frase (A), que demarca o início de cada uma das Seções; os planos de dinâmica; e as densidades e desenhos das linhas intermediárias. A tabela abaixo apresenta a disposição das Frases e a segmentação das Seções, além das marcações de dinâmica.

Quadro 1a: Segmentação da peça de acordo com as manipulações motivicas – Seção 1

Seção	Frase	Compasso	Dinâmica
1	A ₁ ($a + a'$)	1-5 ₁	<i>piano</i>
	B ₁ ($b + c$)	5 ₂ -9 ₁	<i>piano</i>
	B' _{1,1} ($b + d$)	9 ₂ -13 ₁	<i>piano</i>
	C ₁ ($e + d$)	13 ₂ -17 ₁	<i>pianissimo</i>
	B' _{1,2} ($b + d$)	17 ₂ -21 ₁	<i>pianissimo</i>

Fonte: Simão (2021).

⁵⁰ Os números de tamanho reduzido simbolizam a primeira (1) e a segunda (2) parte de um compasso.

⁵¹ A diferença entre os Motivos *a* e *a'* reside apenas na última nota, que em vez de Si (Motivo *a*) é Fá# no primeiro espaço (Motivo *a'*).

Quadro 1b: Segmentação da peça de acordo com as manipulações motílicas – Seções 2 e 3

Seção	Frase	Compasso	Dinâmica
2	A ₂ (a + a')	21 ₂ -25 ₁	<i>mezzoforte</i>
	B ₂ (b + c)	25 ₂ -29 ₁	<i>forte</i>
	B' _{2,1} (b + d)	29 ₂ -33 ₁	<i>forte</i>
	C ₂ (e + d)	33 ₂ -37 ₁	<i>pianissimo</i>
	B' _{2,2} (b + d)	37 ₂ -41 ₁	<i>pianissimo</i>
	B' _{2,3} (b + d)	41 ₂ -45 ₁	<i>pianissimo</i>
3	A ₃ (a + a')	45 ₂ -49 ₁	<i>forte</i>
	B _{3,1} (b + c)	49 ₂ -53 ₁	<i>fortissimo</i>
	B' _{3,1} (b + d)	53 ₂ -57 ₁	<i>più fortissimo</i>
	C ₃ (e + d)	57 ₂ -61 ₁	<i>piano</i>
	B _{3,2} (b + c)	61 ₂ -65 ₁	<i>piano</i>
	B' _{3,2} (b + d)	65 ₂ -69	<i>piano</i>

Fonte: Simão (2021).

As vozes centrais, que variam de duas a três, ocupam diferentes pentagramas ao longo da *Cantilena*. São tocadas por ambas as mãos e, com frequência, trazem excertos ou modificações dos Motivos, que ocasionalmente são repetidos por inteiro. Também podem complementar ou se contrapor à primeira voz, sendo comuns os movimentos diatônico e cromático. A linha mais grave se apresenta em constante movimento descendente, principalmente diatônico, mas às vezes cromático. Os saltos são pouco frequentes e, predominantemente, ocorrem em duas situações: ou para poder continuar o deslocamento em direção à região grave do instrumento (7M/m e 8J ascendentes, Figura 29) ou como um movimento similar ao cadencial, pois se salta do quinto ao primeiro grau da escala no fim de algumas das frases (4J ascendente e 5J descendente, Figuras 28 e 30 respectivamente).

A Seção 1 se inicia com uma abertura a quatro vozes, sendo a mais aguda sempre a responsável por carregar as frases utilizadas como referência à segmentação da peça. Na Frase A₁ (c. 1-5₁), tem-se uma configuração intrincada entre as três primeiras vozes, que inclui a imitação da principal pela terceira; na última, notas simples são mais comuns do que oitavas. Em B₁ (c. 5₂-9₁), a segunda linha frequentemente preenche os contratempos da primeira, enquanto a terceira desenvolve um comportamento similar àquele observado na quarta. As oitavas no terceiro pentagrama aparecem apenas no c. 9, diferentemente do que ocorre na Frase seguinte (B'_{1,1}: c. 9₂-13₁), em que, ademais da repetição parcial do segundo Motivo (c. 10), há a maior movimentação da voz mais grave. Nesta, ao final de B'_{1,1}, também aparece o primeiro grande salto “cadencial”⁵² (4J ascendente), acompanhado por *poco ritardando*.

⁵² A palavra aparece entre aspas pois o salto do quinto ao primeiro grau da escala lembra movimentos cadenciais do tonalismo. Estes, porém, não se aplicam a esta peça, em função de sua organização harmônica ser modal e não tonal.

Figura 28: Excertos das Frases A₁ (c. 1-3), B₁ (c. 7-10) e B'_{1.1} (c. 12-13), em que se pode observar os Motivos na 1ª voz e os comportamentos ora cromáticos ora diatônicos das demais vozes; as repetições integral (c. 2-3) e parcial (c. 10) dos motivos *a* e *b* nas linhas secundárias; e o salto de 4J no baixo

The image displays three excerpts of a piano score. The first excerpt, labeled A₁, covers measures 1-3 and features 'motivo a' in red. The second excerpt, labeled B'_{1.1}, covers measures 12-13 and features 'motivo d' in blue. The third excerpt, labeled B₁, covers measures 7-10 and features 'motivo c' in green and 'motivo b' in yellow. The score includes dynamic markings such as *p*, *pensible*, and *pp*, and performance instructions like *poco rit.*. Annotations highlight specific musical features: 'repetição integral motivo a' in the bass line of A₁, 'repetição parcial motivo b' in the bass line of B₁, and 'salto 4J ascendente' in the bass line of B'_{1.1}. The bass clef includes an 8^o line and a 5^o line.

Fonte: Nobre (2006b).

Na frase seguinte (C₁: c. 13₂-17₁) ocorre o decréscimo da dinâmica, de *piano* a *pianíssimo*, e a repetição de *d* é precedida pela aparição de *e*. No início desse trecho (C₁), o movimento paralelo entre a primeira e a terceira vozes diminui a variabilidade rítmica e a linha mais grave abandona as oitavas. Em B'_{1.2} (c. 17₂-21₁), se considerados os Motivos originais, ocorre a supressão de duas notas repetidas na primeira voz (Ré, c. 19, e Sol, c. 20) e as centrais, de modo geral, são mais movidas do que em B'_{1.1}. O inverso ocorre no pentagrama inferior, que retorna às semínimas, sendo as oitavas presentes apenas no último compasso. Neste e no anterior (c. 20-21), vê-se a diminuição da atividade nas linhas secundárias reforçada por *poco ritardando*, que, associada ao salto “cadencial” (4J ascendente/5J descendente)⁵³, fecha a Seção.

⁵³ Lá (5º grau) é nota simples e Ré foi oitavado, portanto em relação à nota mais aguda é 4J ascendente e acerca da mais grave, 5J descendente.

Figura 29: Excertos das Frases C₁ (c. 13-16) e B'_{1.2} (c. 18-20), nos quais é possível observar a diminuição momentânea da variabilidade rítmica (c. 14), a supressão de notas repetidas (c. 19-20) e a maior movimentação das linhas centrais enquanto a mais grave se manifesta menos ativamente

Fonte: Nobre (2006b).

No começo da Seção 2 (A₂: c. 21₂-25₁), a dinâmica cresce para *mezzoforte* e o primeiro Si dos Motivos *a* e *a'* foi substituído por Ré (na primeira voz – c. 21 e 23; na segunda, c. 22). Como na Seção anterior, a terceira voz imita a primeira (c. 22-23), também replicando a alteração melódica. Enquanto a tessitura das três linhas superiores se manteve a mesma e o comportamento destas permaneceu similar a A₁, oitavas no pentagrama inferior estão em maior número. B₂ (c. 25₂-29₁) repete exatamente as mesmas notas da Frase original, sem nenhuma omissão, e a segunda linha se mostra mais ativa do que em B₁, provocando adensamento. A sonoridade, porém, é menos rica harmonicamente, já que existe apenas uma oitava na voz mais grave. Em B'_{2.1} (c. 29₂-33₁), tem-se a supressão de nota repetida na melodia (Sol, c. 32), que continua a ter seus contratempos frequentemente preenchidos pelas vozes centrais. Como ocorreu na Seção anterior (B'_{1.1}), o Motivo *b* é parcialmente repetido no c. 30 e, diferentemente da referida Frase, a terceira linha se move menos. Embora o salto “cadencial” seja de 5J descendente, a diminuição do fluxo e *poco ritardando* ainda o acompanham.

Figura 30: Excertos das Frases A_2 (c. 21-23), B_2 (c. 27-28) e $B'_{2.1}$ (c. 30-33), nos quais se pode observar a substituição de Si por Ré (c. 21-23); a supressão de Sol (c. 32); as repetições integral (c. 22-23) e parcial (c. 30) dos motivos *a* e *b* nas linhas secundárias; e o adensamento das linhas centrais

The image displays three musical score excerpts with various annotations:

- Excerpt 1 (A₂, measures 21-23):** Shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Annotations include "motivo a" in red, "substituição Si por Ré" with a red arrow pointing to a note change, "repetição integral motivo a" in red, and dynamic markings *mf* and *f*. The tempo is marked "a tempo".
- Excerpt 2 (B₂, measures 27-28):** Shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. An annotation "motivo c" in green is present.
- Excerpt 3 (B'_{2.1}, measures 30-33):** Shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Annotations include "motivo b" in yellow, "repetição parcial motivo b" in red, "motivo d" in blue, "supressão de nota repetida" in red with an arrow pointing to a note, and "salto 5J descendente" in red with an arrow pointing to a large interval in the bass line. Dynamic markings include *mf*, *f*, *sonoro*, and *pp*. The tempo is marked "a tempo" and "poco rit.". The text "Ped. Tonal" is at the bottom right.

Fonte: Nobre (2006b).

Em C_2 (c. 33₂-37₁), a melodia aparece uma oitava acima em relação à original e houve a adição de mais uma voz (c. 35). Surge um padrão nas linhas centrais que não existia em C_1 , mas a condução da voz mais grave apenas através de notas simples se mantém como no trecho correspondente. $B'_{2.2}$ (c. 37₂-41₁), além da supressão de notas repetidas (Ré, c. 39; Sol, c. 40), retorna à abertura a quatro vozes. Quando Lá, após forquilhas em duas vozes, substitui o último Fá# do Motivo *d* (c. 41), não se tem a sensação auditiva de repouso como em $B'_{1.2}$, impulsionando a repetição de B' para encerramento da Seção. Por quase toda a Frase $B'_{2.3}$ (c. 41₂-45₁), e também similar ao que ocorreu na anterior, vê-se o último pentagrama em maior atividade. No central, é observada a primeira repetição integral do Motivo *b* (c. 42-43), logo após sua ocorrência na primeira voz. Nesta, a supressão de notas repetidas continua (Ré, c. 43; Sol, c. 44; Fá#, c. 45) e na voz mais grave, mais uma vez, o salto “cadencial” seguido de *poco ritardando* se pospõe à diminuição do fluxo.

Figura 31: Excertos das Frases C_2 (c. 33-35), $B'_{2.2}$ (c. 40-41) e $B'_{2.3}$ (c. 42-43), em que se pode observar a presença temporária de uma quinta voz (c. 34-35), a alteração do Motivo d (c. 41), que causa uma sensação de não resolução, e uma das poucas repetições integrais do Motivo b (c. 42-43)

Più lento ancora e molto tranquillo

33 *pp* *delicatamente* **C₂** **motivo e** **adição de uma voz**

40 **B'2.2** **motivo d** **substituição** **supressão de nota repetida** **B'2.3** **motivo b** **repetição integral motivo b** (m.d.)

Ped. Tonal

Fonte: Nobre (2006b).

No início da última Seção (A_3 : c. 45₂-49₁), Si é novamente substituído por Ré, similar a A_2 . A terceira voz, porém, não imita a principal, pois o pentagrama central assume um novo padrão, diferente daquele de C_2 . Ao compara-los, percebe-se que, embora exista constância em ambos, os desenhos desenvolvidos nesta Seção são mais variados que os da anterior, de caráter mais repetitivo. Além da elevação da dinâmica, houve o adensamento textural causado pela abertura cordal da linha principal e pelas oitavas no pentagrama inferior, que passou a abrigar semifusas. A linha mais aguda se encontra 10m acima da original e também traz alterações rítmicas. Em $B_{3.1}$ (c. 49₂-53₁), a dinâmica aumenta para *fortissimo*, mas os desenhos das vozes intermediárias, as oitavas e a mudança no ritmo se mantêm. Em $B'_{3.1}$ (c. 53₂-57₁), com exceção da questão rítmica, que retorna ao original, os comportamentos assumidos nas Frases precedentes continuam e, mais uma vez, a dinâmica cresce – *più fortissimo*. Ainda se observam a supressão de notas repetidas na primeira voz (Ré, c. 55) e se tem a primeira ocorrência de *ritardando* após o salto “cadencial”, que se dá ascendente.

Figura 32: Excertos das Frases A_3 (c. 47-49), $B_{3,1}$ (c. 50-51) e $B'_{3,1}$ (c. 56-57), em que se nota a alteração rítmica e melódica do Motivo *a* (c. 47 e 49), além das semifusas no baixo e o *ritardando* posterior ao salto (c. 57)

The figure displays three musical excerpts from a piano score, each with a circled label in the top left corner:

- A₃ (measures 47-49):** Labeled "motivo a" in red. Red arrows point to specific notes with annotations: "substituição Si por Ré" (substitution of Si for Ré) and "alteração rítmica do motivo" (rhythmic alteration of the motif). The score includes dynamic markings like *più f* and *con fuoco*.
- B_{3,1} (measures 50-51):** Labeled "motivo b" in yellow. It features a triplet in the right hand and dynamic markings like *ff* and *con fuoco*.
- B'_{3,1} (measures 56-57):** Labeled "motivo d" in blue. It includes a large interval jump in the right hand, marked "salto 4J ascendente" (ascending 4th interval jump) in red. Dynamic markings include *fff*, *rit.*, *m.d.*, and *dim. molto*.

Fonte: Nobre (2006b).

Na Frase C_3 (c. 57₂-61₁), a dinâmica retorna à *piano* e o Motivo *e* reaparece ainda mais agudo do que na Seção anterior. Os pentagramas central e inferior assumem um padrão similar ao de C_2 , mas neste trecho a abertura é a quatro e não a cinco vezes, causando modificações. Em $B_{3,2}$ (c. 61₂-65₁), tanto a configuração cordal da melodia quanto o padrão dos pentagramas central e inferior são abandonados. A mudança tem início com a repetição parcial do Motivo *b* (c. 62), que, associada à diminuição da quantidade de notas na linha superior, torna o trecho menos denso. Em $B'_{3,2}$ (c. 65₂-69), notas repetidas são suprimidas (Ré, c. 66; Sol, c. 68; Fá \sharp , c. 69) e a abertura em oitavas é retomada pela primeira e quarta vezes. Embora a linha mais grave apresente momentos de maior movimento, *rallentando e ritardando molto* os atenuam. O salto “cadencial” é ascendente e Ré \sharp (c. 68), que não apareceu em nenhuma dos outros fechamentos de seção, pode ser interpretado como uma coloratura cromática de Ré.

Figura 33: Excertos das Frases C₃ (c. 58-59), B_{3.2} (c. 62-63) e B'_{3.2} (c. 67-69), nos quais observa a diminuição da densidade em relação a trechos anteriores; a repetição parcial do Motivo b (c. 62-63) e o fechamento da peça

The image displays three excerpts from a musical score. The first excerpt (top left) is labeled 'C₃' and 'motivo e', with markings 'Meno' and 'dolce tranquillo'. The second excerpt (top right) is labeled 'B_{3.2}' and 'motivo b', with markings 'a tempo' and 'repetição parcial motivo b'. The third excerpt (bottom) is labeled 'B'_{3.2}' and 'motivo d', with markings 'rall', 'rit. molto', 'm.d.', 'p', 'pp', 'L.V.', 'profundo', and 'salto 4J ascendente'. Red arrows point to 'supressão de nota repetida' in the third excerpt.

Fonte: Nobre (2006b).

3.2.3 Sugestões

As proposições sobre a realização sonora da *Cantilena* não seguirão um caminho tão linear quanto o de *Caboclinhos*, consequência do caráter repetitivo da primeira, que poderia tornar os comentários por trecho cansativos. Assim, serão feitas observações no nível macro, seguidas por comentários acerca de estruturas específicas, similares entre si, que, a depender do caso, podem ou não incitar os mesmos comportamentos performáticos.

Ao considerar as características apreendidas a partir do vocábulo “cantilena” e a composição de Nobre, percebem-se correspondências no que diz respeito ao caráter e à estrutura. O aspecto lírico é identificado nos extensos arcos, principalmente da primeira voz, que assinalam as frases e em indicações como *sensible* (c. 1) e *Religioso* (c. 13). A peça também referencia, simultaneamente, o aspecto polifônico e de melodia acompanhada, pois a contínua escrita contrapontística coexiste com a evidenciação da linha mais aguda e consequente secundarização das demais. Tem-se, ainda, o recurso da repetição, comum na música do pernambucano, que assume funções estrutural e expressiva: a organização e o reaparecimento dos Motivos em dada ordem conferem forma à *Cantilena*; concomitantemente, as variações, principalmente das linhas secundárias, tornam as sucessivas repetições menos maçantes. O

andamento bastante lento também foi assinalado por uma das definições (DOURADO, 2008) e permeia toda a peça.

Diante das 48 colcheias por minuto, recomenda-se, por algumas vezes, o estudo da agógica da peça longe do instrumento. Nessa prática, receitada pelo russo Heinrich Neuhaus (2010, p. 33), o pianista regeria o compasso imaginando uma orquestra diante de si. Para o autor soviético, o exercício auxilia no controle do tempo e de suas nuances, fazendo com que modificações como *ritardando*, *accelerando* e rubatos aconteçam de forma orgânica. A prática se mostra especialmente útil em dois momentos: na segunda metade da Seção 2, quando *Più lento ancora e molto tranquillo* (c. 33) requer do pianista a redução ainda maior da já baixa velocidade; e na passagem do referido trecho à última Seção, de *poco ritardando* ao andamento inicial, que está acompanhado por *Esaltato – Apassionatto* (c. 45). Distanciando-se da orquestra imaginária, também se pode praticar o solfejo da melodia junto à regência, o que auxiliaria na melhor condução das linhas que poderiam ser prejudicadas pelo andamento bastante lento.

Ainda no que concerne a questões mais amplas, têm-se os planos de dinâmica. É certo que durante a preparação de qualquer repertório é preciso considerar as intensidades também no nível macro. Na *Cantilena*, uma peça deveras repetitiva, isto se torna particularmente significativo. Langner *et al.*⁵⁴ (apud LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 97) declarou que *performers* experientes conseguem manejar simultaneamente múltiplos arcos de dinâmica de diferentes tamanhos. Logo, ao mesmo tempo em que existe um arco para uma frase, há outros para estruturas maiores. A habilidade é apontada como reflexo da compreensão estrutural profunda que os experts trazem às suas interpretações. Assim, sugere-se utilizar os resultados do Estudo analítico como guia ao desenvolvimento desses grandes arcos, que devem ser pensados não só dentro de cada Seção, mas também entre elas.

Considerando a escrita contrapontística, o pianista precisa estar ciente do aparecimento de estruturas similares aos motivos nas demais vozes que não a primeira. Isso não significa evidenciar todo e qualquer trecho que repita, integral ou parcialmente, essas ideias musicais, mas sim valorizar algumas das passagens que as reapresentam. A terceira voz de A₁, por exemplo, replica o Motivo *a* duas colcheias após sua aparição, que torna a ser reexposto na segunda voz do c. 4, porém parcialmente (Figura 34). Caso esta última repetição fosse como a anterior, integral, sua atenuação seria a melhor opção, a fim de evitar que o trecho se tornasse

⁵⁴ LANGNER, J. *et al.* Realtime analysis of dynamic shaping. In: SIXTH INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERCEPTION AND COGNITION, 2000, Staffordshire. **Proceedings** [...].Staffordshire: Keele University, 2000.

fatigante ao ouvinte. A linha, no entanto, traz apenas um fragmento do primeiro Motivo, que depois assume outro perfil, fazendo com que a valorização dessa diferença enriqueça a realização sonora da peça.

Figura 34: O Motivo *a*, logo após ser apresentado (c. 1), é integral (c. 2-3, terceira voz) e parcialmente (c. 4, segunda voz) repetido, sendo que essas iterações podem ser valorizadas de modos distintos pelo pianista

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 35: Motivo *b* repetido parcial (c. 26 e 38) e integralmente (c. 42-43), sendo esta última a primeira ocorrência da repetição completa do referido motivo

Fonte: Nobre (2006b).

Passagens similares ao do c. 4 (Figura 34), ou seja, nas quais acontece a repetição parcial de um motivo, podem ser identificadas, por exemplo, na terceira voz do c. 26 ou na segunda, do c. 38 (Figura 35). Essas ocorrências não precisam, necessariamente, ser destacadas sempre, evitando assim a previsibilidade e o possível desinteresse por parte do ouvinte. Contudo, a valorização da segunda voz dos c. 42-43 (Figura 35) se mostra necessária, por ser a primeira ocorrência integral do Motivo *b* em uma linha que não a primeira. Outro momento que pode ser examinado é a quebra, e rápida retomada, do padrão de acompanhamento das linhas intermediárias no c. 54 (Figura 36). O acontecimento já enfatizaria a presença do fragmento do

segundo Motivo, mas ainda foram notados acentos, *fortissimo* e *in relieve*, levando à recomendação de sua explícita valorização.

Figura 36: Momento em que o padrão de acompanhamento das linhas intermediárias é temporariamente interrompido com um fragmento do Motivo *b* (c. 54), sugerindo a valorização da quebra

Fonte: Nobre (2006b).

Essa mesma ideia musical reaparece, de novo modificada, mas em condições parecidas, na terceira voz dos c. 62-63 (Figura 37). A diferença reside nas estruturas que se sucedem, similares aos movimentos diatônico/cromático do início da peça e não ao padrão de acompanhamento anterior. A interrupção deste já é suficiente para destacar o Motivo *b*, que não foi graficamente frisado como no exemplo passado, subentendendo menor importância. A proximidade da repetição integral dessa mesma ideia musical (c. 66-67) também reforça a postura comentada. Deste modo, a reincidência do Motivo *b* na terceira voz, apenas duas colcheias depois de sua repetição na linha principal (c. 66), teria maior destaque.

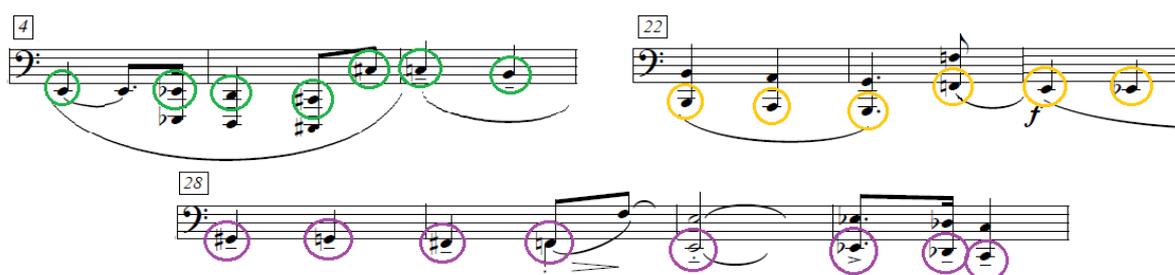
Figura 37: O primeiro trecho (c. 62-63) seria similar ao c. 54 (Figura 36) por apresentar um fragmento modificado do Motivo *b*, que interrompeu o padrão do pentagrama central; no entanto ele não traz nenhuma indicação de maior destaque, subentendendo menos importância do que a passagem do c. 54 e dos c. 66-67

Fonte: Nobre (2006b).

Acerca da linha mais grave, como já foi comentado, existe um movimento majoritariamente descendente. Ao se concentrar na categoria que envolve oitavas, são identificados diferentes tipos de salto (Figura 38), que requerem posturas também dissemelhantes. No primeiro trecho (c. 4-6), vê-se que as oitavas são momentâneas e o salto,

na verdade, parte da nota superior. Esta poderia estar em evidência em relação às inferiores, de modo que o perfil melódico se deslocasse apenas uma oitava, não duas. Na segunda passagem (c. 22-24), aparecem oitavas descendentes que se transformam em notas simples. O perfil melódico que poderia ser sublinhado, portanto, está em função das notas mais graves das oitavas, mantendo a continuidade da linha mesmo quando estas se transformam em notas simples. No terceiro excerto (c. 28-31), a oitava quebrada leva à comum, que se mantém nos compassos seguintes; logo, a condução da linha se atém às notas mais graves.

Figura 38: Os excertos trazem a movimentação da voz mais grave em três situações distintas (c. 4-6; 22-24 e 28-31) e os círculos coloridos, considerando a explicação anterior, destacam quais notas poderiam ser valorizadas



Fonte: Nobre (2006b).

Em linhas gerais as recomendações procuram valorizar a atmosfera *cantabile* da peça. Ao mesmo tempo, se destacam aspectos da escrita contrapontística, como imitações e mudanças de comportamento das linhas, a fim de explicitar recursos variacionais utilizados pelo compositor e também conferir mais variabilidade à realização sonora da *Cantilena*. A sugestão de organização dos planos de dinâmica, nos níveis macro e micro, e da agógica contribuem à ambiência lírica e extremamente expressiva sugerida por Nobre através das marcações de caráter e andamento. Estas afastam a peça da sonoridade percussiva requerida em *Caboclinhos*, mas mantêm a exploração timbrística, mesmo que de outro modo.

3.3 MARACATU

3.3.1 Características

“Maracatu”, nas palavras de Guerra-Peixe⁵⁵ (1980, p. 26), seria um vocábulo africano entendido na acepção de “bataque” e o ato de fazê-lo, por associação, seria chamado pelos populares de “muracatucá” ou “maracatucá”. Para Katarina Real (1990, p. 58), baseada

⁵⁵ O compositor desenvolveu uma pesquisa consistente acerca dos maracatus, tendo se concentrado em um dos grupos mais antigos e tradicionais do Recife, o Nação Elefante. Guerra-Peixe se preocupou em documentar principalmente as características musicais dessa prática, mas também possui dados diversos sobre outros temas.

na declaração de um de seus interlocutores, o termo teria sido cunhado por estudiosos e o corrente dentre os brincantes seria “nação”. A partir das pesquisas de ambos os autores se originou o binômio maracatu nação/baque virado e maracatu rural/baque solto. O primeiro se associa aos grupos mais antigos, adeptos à rítmica menos variada, porém mais complexa; o segundo, a agremiações mais recentes, que incluíram instrumentos de sopro à orquestra e se utilizam de andamento superior e de mais variações rítmicas. Por conta das similaridades com a peça de Nobre, serão detalhados aspectos da primeira vertente.

O maracatu nação pode ser definido como:

[...] uma manifestação artística da cultura popular e carnavalesca da Região Metropolitana do Recife em que um cortejo real desfila pelas ruas, acompanhado de um conjunto musical percussivo. Composto majoritariamente por negros e negras, os maracatus nação podem ser remontados às antigas coroações de reis e rainhas congo (CAMPOS, 2014, p. 9)

A princípio a palavra “nação” remetia à organização imposta aos escravos, que eram agrupados, mesmo que pertencentes a grupos étnicos distintos, de acordo com sua procedência. Atualmente, como pontuado por Alexandra Alencar e Charles Raimundo (2016, p. 41), se associa à experiência, à religião e às práticas compartilhadas por determinada comunidade, portanto concatenadas a territórios específicos. Embora o uso de “nação” como sinônimo de “baque virado” seja corrente, Ernesto Carvalho (2007) assinala a dissociação deste de sentidos religiosos ou organização social, correspondendo apenas ao componente musical, e não mais ao ritual, do maracatu. O processo, nomeado como *musicização* (CARVALHO, 2007, p. 52-53), levou à sistematização de alguns parâmetros e ao surgimento de convenções acerca dos *baques*, ou toques, como a *marcação*.

A orquestra do maracatu nação é formada por gonguê, ganzá, tarol, caixa-de-guerra e alfaia. O gonguê é um idiofone de metal de campânula única, que tem considerável potência sonora, capaz de sobrepujar o som das alfaias; não realiza variações, pois serve de referência rítmica aos demais instrumentos (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 71). O ganzá é um idiofone de chacoalhar de formato cilíndrico, segurado pelas duas mãos, que dialoga com o gonguê ao preencher seus tempos de silêncio (CAMPOS, 2014, p. 54). O tarol é o menor tambor dentre os utilizados, portanto de som mais agudo, enquanto a caixa-de-guerra, por ser um pouco mais alta, tem som mais grave. Ambos executam ritmos diversos, mas relativamente semelhantes.

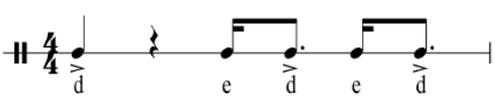
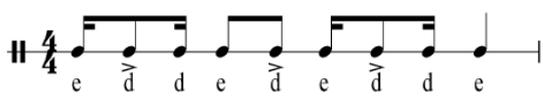
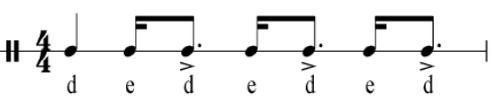
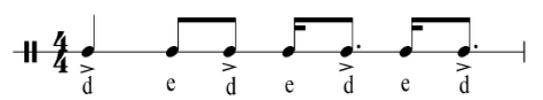
As alfaias, também chamadas de zabumbas, são os tambores em maior evidência no baque virado, seja por suas dimensões ou quantidade. A disparidade acerca do tamanho, fruto da manufatura pelos próprios maracatuzeiros, provoca tonalidades distintas, porém muito próximas, que proporcionam o acontecimento de uma *gama cromática*, que aumenta a sua

potência sonora. Dividem-se em marcante (o “mestre”, mais grave), meio (região média) e repique (região aguda). O marcante não faz variações, pois sua constância garante a base rítmica das alfaias; já o meio e os repiques oscilam entre momentos de variação e constância. Guerra-Peixe (1980) pontua a recorrente evidência da colcheia da síncopa por parte dos maracatuzeiros. Isso, além de prolonga-las sonoramente, com frequência gera um *accelerando* gradual, fazendo com que o andamento atinja até 110 bpm, em oposição às 80 iniciais.

A orquestra executa seus toques em função das *toadas*, cantigas que comumente se dão em formato responsorial e nunca são improvisadas. Nos grupos mais antigos, tem-se como temas recorrentes a procedência africana dos escravos, o cortejo de coroação e valores identitários das tradições negras⁵⁶. Mesmo que os baques transcritos por Carvalho (2007) estejam relacionados à musicização do maracatu, portanto a tendências mais recentes dentro desses grupos, ainda é possível observar práticas atreladas aos grupos antigos, mais próximas daquelas vivenciadas por Nobre quando criança.

A Marcação, também conhecida por “Normal” ou “Baque de Luanda”, se tornou a base da música dos maracatus, ainda que grupos mais antigos não a executem (CARVALHO, 2007, p. 119). O Martelo é um ritmo normalmente atrelado a um repertório fixo de toadas, enquanto aquelas executadas junto ao Arrasto podem variar. Este corresponderia à *marcação* do Nação Elefante, em conformidade com o que foi registrado por Guerra-Peixe (1980). Dentro desse baque existe uma convenção de interrompê-lo durante quatro tempos, prática que recebe o nome de Parada e acontece com mais frequência dentre os grupos antigos. O Malê também se associa a hábitos musicais do passado, que foram retransmitidos ao contexto presente por agentes pertencentes aos dois períodos.

Figura 39: Transcrição da alfaia nos principais baques do Nação Encanto da Alegria

<p>Marcação/Normal/Baque de Luanda</p> 	<p>Martelo</p> 
<p>Arrasto</p> 	<p>Malê</p> 

Legenda: d – mão direita; e – mão esquerda.

Fonte: Carvalho (2007).

⁵⁶ O maracatu se relaciona a três religiões de matriz africana: o Candomblé, que é mais próximo dos ritos trazidos da África; a Jurema, uma prática que mescla elementos africanos e ameríndios; e a Umbanda, que conjuga estes dois últimos a crenças relacionadas ao Catolicismo e ao Kardecismo.

As diferenças estéticas entre os vídeos Maracatu Nação Elefante (2002)⁵⁷ e Maracatu Nação Encanto da Alegria (2019)⁵⁸ se dão por motivos diversos, como o tempo decorrido, a espetacularização do cortejo e as imposições do Concurso de Agremiações Carnavalescas. Apesar da adição de outros instrumentos percussivos, a massa sonora produzida pela orquestra ainda é marcada pela força das alfaias contraposta ao gonguê. No vídeo mais antigo, a Marcação é identificada desde o início, enquanto no mais recente, só começa depois da toada, que tem claras a sua estrutura responsorial e os diálogos com a orquestra (7:55). No segundo vídeo, além da Marcação, podem ser identificados o Arrasto (10:28) e o Martelo (22:20). As imagens também evidenciam as variações feitas pelos tambores, nem sempre identificadas auditivamente com facilidade.

3.3.2 Estudo analítico

É a terceira peça do *Ciclo*, escrita em compasso quaternário simples e assinalada por *Tempo de Maracatu*, a 80 semínimas por minuto. Pode ser dividida em ABA'C, de acordo com a manipulação de dois temas. Os três primeiros compassos introduzem as ideias musicais que serão desenvolvidas na primeira Seção. A mão esquerda realiza exatamente o mesmo desenho, no qual a nota Lá está em evidência e as notas Sol# e Si b aparecem como coloraturas cromáticas. Já a direita é bem mais densa e se desenvolve em acordes, que, embora possuam conteúdo interválico similar, não correspondem a uma fôrma que foi transposta, nem se associam a um modo ou tonalidade específicos. Eles são um prenúncio de estruturas que aparecerão à frente e se associam à *metatonalidade* da música de Nobre.

Figura 40: Na Introdução (c. 1-3), ritmicamente as duas mãos realizam ostinatos; melodicamente, enquanto a esquerda replica as mesmas notas, a direita apresenta acordes de conteúdo intervalar distinto

Tempo de Maracatu ♩ = 80

1

Fonte: Nobre (2006b).

⁵⁷ <https://youtu.be/h-e77ZL7ENk>

⁵⁸ <https://youtu.be/PzSEPlvPuuE>

Na primeira Seção (A: c. 4-27), há uma mudança brusca nos parâmetros de densidade e registro para a mão direita e de dinâmica para as duas, que caem para *piano*. O primeiro Tema (*a*) deriva do pentagrama superior da Introdução e se estrutura em função de três frases, sendo cada uma delas formadas por duas semifrases⁵⁹. Ambas, de quatro compassos cada, se repetem mais duas vezes, a partir de notas e dinâmicas distintas. Principalmente intervalos de segunda e terça desenham a melodia, que está muito próxima do registro da mão esquerda em sua primeira aparição (*a*₁: c. 4-11). No referido trecho, a primeira semifrase (*a*_{1.1}: c. 4-7) subentende Dó lídio, enquanto a segunda (*a*_{1.2}: c. 8-11) é mais cromática. Na frase seguinte (*a*₂: c. 12-19) ocorre a transposição da linha da mão direita 4J acima e a dinâmica se eleva a *mezzopiano*; a primeira semifrase (*a*_{2.1}: c. 16-19) continua no modo lídio, mas agora em Fá, e a segunda (*a*_{2.2}: c. 12-15) mantém os cromatismos mais frequentes. A última frase (*a*₃: c. 20-27), transposta 13J acima em relação à original, é *mezzoforte*; como esperado, a primeira semifrase (*a*_{3.1}: c. 20-23) está em Sol lídio e a segunda (*a*_{3.2}: c. 24-26), apresenta cromatismos. A figuração da mão esquerda nesta Seção é constante e se repete a cada oito compassos, acompanhando as mudanças da direita. As notas se mantêm as mesmas da Introdução, sendo a organização dentro do compasso e a acentuação os parâmetros variados.

Figura 41: Semifrases que integram o primeiro Tema (*a*_{1.1}: c. 4-7 e *a*_{1.2}: c. 8-11), no qual a mão esquerda mantém as notas da Introdução enquanto a direita teve sua densidade drasticamente reduzida, mas deriva do ritmo inicial

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system, labeled with a box containing the number '4', is marked 'soturno' and 'P' (piano). A red circle highlights the first measure of the right-hand staff, labeled 'a1.1'. The second system, labeled with a box containing '7', is also marked 'soturno' and 'P', with a red circle highlighting the first measure of the right-hand staff, labeled 'a1.2'. The third system, labeled with a box containing '10', continues the musical structure. The left hand maintains a consistent rhythmic pattern of eighth notes across all systems, while the right hand plays a melody of eighth notes with various dynamics and articulations.

Fonte: Nobre (2006b).

⁵⁹ Cavini (2008, p. 40) se refere a cada semifrase como uma frase de quatro compassos.

A Seção B (c. 28-44) introduz novas ideias em ambas as mãos, contrastantes com aquelas expostas em A. O pentagrama inferior passa a se desenvolver exclusivamente sobre a figura da síncopa e, embora expanda significativamente o registro empregado, utiliza apenas as notas Lá e Si \flat , estando a primeira delas ainda em evidência se considerados os acentos e ligaduras. O acompanhamento se repete a cada dois compassos durante a primeira frase (b_1 : c. 29-36, Figura 42) e a cada três e meio na segunda (b_2 : c. 37-44, Figura 43), em função da adição de uma oitava⁶⁰ ao padrão.

Ainda que o segundo Tema (b) mantenha a estrutura de frases simétricas de oito compassos, difere expressivamente daquele da Seção anterior, pois além das dissonâncias abundantes, tem-se a escrita a duas vozes, que causa adensamento. A diferença entre as frases de b se dá pelo registro, a segunda foi escrita duas oitavas acima, e pela dinâmica, que passa de *mezzoforte* a *forte*. Cada frase é formada por duas semifrases, sendo que nas primeiras ($b_{1.1}$, c. 29-32 e $b_{2.1}$, c. 37-40) é a voz mais grave abriga as notas longas e na segunda ($b_{1.2}$, c. 33-36 e $b_{2.2}$, c. 41-44), o inverso. 2M/m aparecem em ambas as semifrases, mas apenas a primeira inclui terças e quartas. Apesar das notas superiores da mão direita sugerirem Si \flat mixolídio, o resultado sonoro se distancia do referido modo devido às frequentes 2m.

Figura 42: Excerto de b_1 (c. 31-34), que conjuga os dois últimos compassos da primeira semifrase ($b_{1.1}$: c. 31-32) aos dois primeiros da segunda ($b_{1.2}$: c. 33-34), no qual se observam as características melódicas anteriormente descritas e o padrão da mão esquerda que se repete a cada dois compassos

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'b1.1' in a red circle, spans measures 31 to 34. The second system, labeled 'b1.2' in a red circle, spans measures 33 to 34. Both systems show a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A green bracket under the first system is labeled 'padrão de acompanhamento que se repete a cada 2 compassos'. Dynamics include 'f' and 'più f'.

Fonte: Nobre (2006b).

⁶⁰ No início da segunda frase (c. 37), a mão esquerda apresenta um desenho que não se enquadra no padrão da frase anterior e nem encontra semelhança com a nova linha que se desenvolve logo em seguida; portanto, o referido compasso funcionaria como uma transição do ostinato de b_1 para o de b_2 .

Figura 43: Excerto de b_2 , no qual se observa a adição de uma oitava ao ostinato da mão esquerda (c. 37); a semifrase $b_{2.1}$ inteira e o início de $b_{2.2}$ (c. 37-41); e o novo padrão de acompanhamento do pentagrama inferior, que se repete a cada três compassos e meio (c. 38-40)

Fonte: Nobre (2006b).

A exposição do segundo Tema se conecta à reexposição do primeiro através de uma Transição (t_1 : c. 45-47), derivada do motivo melódico-rítmico apresentado pela mão direita na Introdução. Mais agressiva do que esta, a ligação entre as partes é regida pelo peso do *fortississimo* construído ao longo da Seção B, pela abundância de dissonâncias e pela reverberação harmônica acentuada pelo uso do pedal Tonal. Os pentacordes, embora em fôrmas variadas, são constituídos principalmente por intervalos de terça, quarta e segunda.

Figura 44: Na primeira Transição os c. 45-46 utilizam, em ambas as mãos, o motivo rítmico apresentado na Introdução, que melodicamente foi adensado; já o c. 47 traz o mesmo conjunto de notas em regiões do teclado diferentes, sendo que o último aglomerado foi modificado por atingir o registro mais grave possível

Fonte: Nobre (2006b).

Na Seção A' (c. 48-71), o primeiro Tema reaparece ainda em três frases simétricas, porém mais robustas, pois as notas que antes designavam a linha principal foram abertas em textura cordal. Caso apenas estas fossem consideradas, os modos identificados anteriormente

se manteriam; o resultado sonoro, contudo, se distancia de Dó, Fá e Sol lídio, como ocorreu com o Tema *b* em função das 2m. A primeira frase (a'_1 : c. 48-55) é formada por tétrades quartais exatamente iguais em conteúdo interválico. Na seguinte (a'_2 : c. 56-63), além da intensificação da dinâmica, a textura se adensa ainda mais através dos pentacordes, que foram construídos a partir de diferentes sobreposições dos mesmos intervalos, principalmente 2M/m e 4J/aum. A última frase (a'_3 : c. 64-71), ao contrário da expectativa de saturação ainda maior, tem menos notas (tétrades com o baixo oitavado), mas continua elevando a dinâmica.

Figura 45: Comparação entre a mão direita de a'_1 (c. 48-49), a'_2 (c. 56-57) e a'_3 (c. 64-65), na qual se observa que, no primeiro excerto, os acordes replicam o mesmo molde; no segundo, a densidade aumenta e há fôrmas cordais diversas; e no terceiro, a robustez diminui devido à consonância da oitava e ao retorno das tétrades

The image shows three staves of musical notation for the right hand. The first staff, labeled '48', shows a sequence of chords in a 7/8 time signature, primarily consisting of quartal structures. The second staff, labeled '56', shows a more complex texture with overlapping chords and a dynamic marking of *sfz*. The third staff, labeled '64', is marked 'Grandioso' and shows a return to simpler quartal chords with an octave bass line indicated by an '8va' marking.

Fonte: Nobre (2006b).

Sobre a mão esquerda, em a'_1 são mesclados os acompanhamentos utilizados em A e B: mantêm-se as notas da primeira Seção e a figuração rítmica utiliza elementos de ambas. Em a'_2 e a'_3 , têm-se o baixo oitavado no primeiro tempo acompanhado por tríades configuradas em harmonia quartal, que se movem cromaticamente em movimento ascendente.

Figura 46: Comparação entre a mão esquerda de a'_1 (c. 52-53) e a'_2 (c. 56-57), em que é perceptível a diferença no que diz respeito à densidade, à variedade de notas empregada, à articulação e ao ostinato

The image shows two staves of musical notation for the left hand. The first staff, labeled '52', shows a simple eighth-note pattern with a dynamic marking of *sf*. The second staff, labeled '56', shows a more complex texture with overlapping chords and a dynamic marking of *sf*. The score includes a bass clef and a key signature of one flat.

Fonte: Nobre (2006b).

A segunda Transição (t_2 : c. 72-77), formada por duas semifrases simétricas similares, apresenta outra variação do motivo exposto na Introdução, na qual quase todos os contratempos são preenchidos pela mão esquerda. No binário simples, a relação dialógica entre as mãos continua a existir, mas em um formato diferente.

Figura 48: Primeira semifrase da segunda Transição (t_2) em que se observa o reaparecimento do motivo da Introdução, mas em uma configuração ainda não vista (c. 72-73), e uma passagem que traz outro desenho intrincado entre as mãos, mas em um formato diferente do anterior (c. 74)

A Tempo - Marcato

ff

fff

Ped.

Fonte: Nobre (2006b).

Embora Cavini classifique a última Seção como B' (2008, p. 46), aqui se propõe C (c. 78-87), pois coexistem elementos dos dois Temas. Ainda que o perfil melódico que originou *a* tenha sido alterado quando transposto para a mão esquerda, a referência ao primeiro tema, que se dá ritmicamente, é clara. O motivo rítmico da Introdução, portanto, agora se encontra no pentagrama central e foi transformado em um ostinato de um compasso. Simultaneamente, *b* é reexposto pela mão direita, mas a repetição ocorre somente uma vez (b_3 : c. 79-87), três oitavas acima em relação ao original e deslocado para o último tempo do compasso, fazendo necessário o uso binário simples para fechamento da linha principal.

Figura 48: No início da Seção C (c. 78-80) se percebe que o ostinato do pentagrama central referencia o motivo da Introdução e que o Tema *b* aparece ainda mais agudo e deslocado dentro do compasso

ff

f

sforzando

Pesante

(m.d.)

(m.e.)

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 49: Final da Seção C (c. 86-87) em que se observa a necessidade de adição de um compasso binário simples para encerramento da linha da mão direita; nota-se também a inalteração do ostinato da esquerda

Fonte: Nobre (2006b).

O c. 88 (Figura 50), através da variação e da divisão entre as mãos do ritmo utilizado no c. 47 (t₁, Figura 44), conecta a Seção C à Coda (c. 89-91). Esta se inicia em uma dinâmica inferior à atingida pelo compasso anterior, *più fortissimo*, e utiliza outra variação do motivo da Introdução. Percebe-se que a mão direita, que perpassa toda a extensão do teclado em segundas, dialoga com a esquerda, que se mantém no mesmo registro. Da primeira à última tecla do piano, de *fortissimo* à *fortissississimo* em apenas dez tempos, conclui-se o *Maracatu*.

Figura 50: O c. 88, derivado de parte da primeira Transição, funcionaria como uma brevíssima passagem à Coda; nesta (c. 89-91), o motivo da Introdução é mais uma vez utilizado, em uma organização não vista anteriormente

Fonte: Nobre (2006b).

3.3.3 Sugestões

O andamento indicado por Nobre corresponde àquele identificado, nos grupos mais tradicionais de maracatu, por Guerra-Peixe (1980). A proximidade com as observações e transcrições feitas por este também ocasionou a associação do pentagrama superior da Introdução (Figura 51) ao gonguê. A analogia se estabeleceu com base no perfil melódico das notas superiores dos acordes e na figuração rítmica. No mesmo sentido, a mão esquerda remeteria às alfaias, ainda que não replique um baque específico. Em consequência da acentuação contínua, que subentende destaque, e por ser a nota mais grave, Lá seria o marcante; já Sol \sharp e Si \flat , mais agudas e próximas entre si, seriam meio e repique. Na Introdução, o pianista pode enriquecer timbricamente os acordes através do uso pontual e breve do pedal Sustain, que seria pressionado parcialmente, sem interferir no caráter seco dos *staccati*.

Figura 51: Excerto da Introdução (c. 1-2), no qual foram assinaladas as diferentes relações estabelecidas com instrumentos de percussão que fazem parte da orquestra do maracatu Nação

The image shows a musical score for the Introduction of a piece. It consists of two staves. The top staff is in 4/4 time and has a tempo marking 'Tempo de Maracatu' with a quarter note equal to 80. It features a sequence of chords with dynamic markings *mf*, *cresc.*, *sf*, *f*, *cresc.*, and *sf*. The bottom staff is in 4/4 time and features a sequence of notes with dynamic markings *mf*, *cresc.*, and *sf*. Annotations include 'pentagrama associado ao gonguê' pointing to the top staff, 'meião' and 'repique' pointing to specific notes in the bottom staff, and 'marcante' pointing to the lowest note in the bottom staff. A dashed line is drawn below the bottom staff.

Fonte: Nobre (2006b).

As associações recém-propostas se mantêm durante a Seção A. Com a intenção de facilitar a realização da dinâmica *piano* no extremo-grave, pode-se utilizar o pedal *Una Corda*, mas é preciso atenção à sua regulação, pois, a depender do instrumento, os sons podem ficar demasiado aveludados, descaracterizando os *staccati*. O pianista também deve se atentar à possível interferência da mão esquerda, principalmente o primeiro Sol \sharp , na melodia da primeira Frase (a_1). Para evita-la, sugerem-se velocidades de ataque diferentes, sendo a da mão direita superior, além de cuidar do posicionamento do polegar esquerdo, que, ao estar rente à tecla, facilitaria o ataque menos rápido.

Figura 52: Excerto de *a*₁ (c. 4-5) demonstra a proximidade de registro entre as duas mãos, tornando necessárias diferentes velocidades de ataque para que não haja interferência da mão esquerda s na voz principal

4 soturno maior velocidade de ataque

p

(s) menor velocidade de ataque

Fonte: Nobre (2006b).

Na mão esquerda da Seção B, observa-se que, assim como as ligaduras, os acentos que demarcam o Lá mais grave do teclado também são constantes. No referido trecho ainda é possível notar que as ligaduras acabam por enfatizar a nota longa da síncopa, hábito comum entre os maracatuzeiros observados por Guerra-Peixe (1980). Diante disso, se pode pensar em elevar o andamento ligeira e gradualmente, referenciando o que é corrente nos grupos de maracatu. A opção, no entanto, precisa ser posta em prática com cautela, já que a velocidade atingida não pode ser tão discrepante da anterior – seja pela ausência de qualquer sinalização feita por Nobre ou pelas dificuldades técnicas que acompanham *a'*.

Figura 53: O excerto da mão esquerda da Seção B (c. 29-31) demonstra a constância da acentuação da nota Lá no extremo-grave do teclado e das ligaduras, que geram reflexos performáticos

29

mf

Fonte: Nobre (2006b).

A linha da mão direita nas Seções B e C – provavelmente resquício das vivências musicais da infância de Nobre – descende da toada de maracatu *Segue Embaixadô*, transcrita por Guerra-Peixe (1980, p. 129). Embora este autor seja citado por Cavini (2008) em diversos momentos, ela não faz qualquer menção à toada. No lugar, equivocadamente associa o Tema *b* ao diálogo entre meio e repique ou entre gonguê e zabumbas (CAVINI, 2008, p. 41). O problema da declaração, ademais do não reconhecimento da toada, é que as relações entre os instrumentos citados não são similares. A partir dos escritos de Guerra-Peixe (1980) se pode dizer que, enquanto meio e repique apresentam registros mais próximos e uma relação mais intrincada, muitas vezes se complementando, gonguê e zabumbas têm registros opostos e importâncias distintas dentro do maracatu.

Figura 54: Toada *Segue Embaixadô* (à esquerda) e linha da mão direita na Seção B (à direita: c. 29-36) – apesar das notas duplas, percebe-se que a superior destas condiz com a melodia transcrita por Guerra-Peixe

SEGUE EMBAIXADÔ

The image displays a musical score for 'Segue Embaixadô'. On the left, there are vocal lines for 'RAINHA' and 'BAIANAS' with lyrics. On the right, there are piano accompaniment staves for the right hand, numbered 29, 31, 33, and 35. The piano part features complex rhythmic patterns with many beamed notes, and dynamic markings such as *mf* and *più f*. The lyrics for the Rainha are: 'Segue em-baixadô-me-a-mostrag-si-ná A-nos-sa-lan-dê-ra-é-na-ria'. The lyrics for the Baianas are: 'Eu-vou pra-Lu-an-da-Bus-cá-mi-çan-ga-pra-sa-ra-mu-ná Eu-vou pra-Lu-an-da-Bus-cá-mi-çan-ga-pra-sa-ra-mu-ná'. The Rainha's final line is: 'Segue em-baixadô-me-a-mostrag-si-ná'.

Fonte: Guerra-Peixe (1980); Nobre (2006b).

Enquanto na Toada se tem a alternância entre rainha e baianas a cada quatro versos, o *Maracatu* traz as vozes da mão direita organizadas em outro formato dialógico, menos simétrico. Na peça, a predominância de 2m – ainda que também existam 2M, 3M/m e notas simples – referenciará a desafinação de muitas pessoas com tipos vocais distintos cantando a mesma linha melódica. Logo, sugere-se que o pianista, ao contrário do que normalmente se faz, valorize ambas as notas em vez de destacar apenas a superior. O caráter didático continua a se manifestar nas articulações distintas para cada mão, que devem ser praticadas em caráter exagerado e andamento lento (KOCHEVITSKY, 1995).

As expressivas dissonâncias da primeira Transição podem ser lidas como alusão às afinações diferentes entre as alfaias, que geram um som harmonicamente mais rico e também mais intenso do que se fossem tocadas em uníssono. Deste modo, recomenda-se ao *performer* utilizar o pedal Sustain com o fim de valorizar as dissonâncias e enriquecer o trecho timbricamente. Nos c. 45-47 podem ser feitas trocas de meio pedal a cada acorde, de modo a interferir positivamente no timbre, mas não descaracterizar os *staccati*; no c. 47, um único acionamento de pedal inteiro colaboraria à criação de um pronunciado aglomerado sonoro. O pedal Tonal, como assinalado pelo compositor, também deve ser acionado, de modo que o baixo oitavado na mão esquerda não se perca com as trocas do Sustain. A pedalização, portanto,

auxilia na criação da atmosfera sonoramente massiva sugerida pela sobreposição de pentacordes e pelas indicações de dinâmica e caráter.

Figura 55: Na primeira Transição, além do pedal Tonal assinalado (c. 45), o Sustain, marcado em verde, pode ser acionado brevemente a cada acorde (c. 45-46) e por um compasso inteiro (c. 47), ambos com o objetivo de explorar as possibilidades timbrísticas do instrumento e enriquecer seus harmônicos

The image shows a musical score for piano, measures 45-47. Measure 45 is marked 'Marcatissimo' and 'fff'. Measures 45-46 show a sequence of chords with a green bracket labeled 'Ped.' and 'Sustain' below. Measure 47 is marked 'più fff' and 'Marcatissimo - Con Fuoco', with a green bracket labeled 'Sustain' below. The score includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical notations such as slurs and accents.

Fonte: Nobre (2006b).

No pentagrama superior da Seção A', embora as dissonâncias contribuam ao adensamento da massa sonora, o intérprete poderia se concentrar em destacar a nota mais aguda dos acordes. A proposta deriva do gonguê nas orquestras, que mesmo rodeado de diversos tambores de pronunciada potência sonora, ainda se faz claro aos ouvintes. Também é possível utilizar o pedal Sustain para facilitar a execução das ligaduras de articulação da mão direita, mas com parcimônia, evitando a descaracterização da esquerda. Acerca do andamento, o *accelerando* gradual sugerido à Seção anterior seria interrompido nesta, pois a constância da síncopa foi abandonada. Assim, a velocidade atingida durante o Tema *b* seria mantida até *Grandioso* (c. 64), onde haveria uma pequena redução do andamento. Essa mudança contribui à quebra de expectativa ocasionada pela diminuição da densidade – câmbio do penta para o tetracorde – e pelo aparecimento da consonância da 8J, mas não interfere na robustez da passagem.

Figura 56: Excertos da Seção A' exemplificam a possibilidade de valorização da voz mais aguda dos acordes da mão direita (c. 48, 57 e 64), como referência ao gonguê, e o acionamento do pedal Sustain, assinalado em verde, considerando o pentagrama superior (c. 57) e o central (c. 64), além da diminuição da densidade no *Grandioso*

Fonte: Nobre (2006b).

No segundo tipo de acompanhamento da Seção A', que compreende a'2 e a'3 (c. 57 e 64, Figura 56), as notas superiores dos acordes podem ser ligeiramente ressaltadas. Destarte, sua linha cromática ascendente se contraporá à reexposição do primeiro Tema pela mão direita, ambas imersas na textura cordal predominantemente dissonante. Os pedais Tonal e Sustain auxiliariam no adensamento sonoro proposto pelo compositor. O primeiro deve ser utilizado junto aos baixos oitavados, de modo que os acionamentos, mesmo que parciais, do segundo, que aconteceriam a cada acorde da mão esquerda, não interrompam a continuidade do som das oitavas no extremo-grave.

Considerando os saltos que ocorrem em ambas as mãos ao longo dessa terceira Seção, recomenda-se o trabalho da automatização dos movimentos, que foi comentado por Andreas Lehmann, John Sloboda e Robert Woody (2007, p. 79). Primeiro é necessário estudar a passagem lentamente, a fim de desenvolver respostas motoras (estágio cognitivo); depois deve ser praticada a sensação dos movimentos aprendidos (estágio associativo); por fim, a execução da habilidade, neste caso os saltos nas duas mãos, passa a requerer pouco esforço consciente, permitindo que o *performer* se concentre em outros aspectos (estágio autônomo). Kochevitsky (1995, p. 22) também sugere a automatização dos movimentos – que os tornaria mais econômicos, naturais, ágeis e precisos – e o controle cuidadoso das sensações durante o estudo, o que ajudaria a excluir gestos desnecessários, contribuindo à fluidez e à destreza.

Na segunda Transição, recomenda-se ao pianista diferenciar os acentos realizados por cada mão, de forma que o motivo melódico-rítmico da Introdução, no pentagrama superior, se destaque dos contratempos que o complementam. A utilização do pedal Tonal junto dos baixos oitavados se mantém como na Seção A'; já o uso do Sustain não é mais sugerido, pois a sonoridade assinalada por *Marcato* e repleta de acentos e *staccati* poderia ser prejudicada.

Figura 57: Excerto da segunda Transição (c. 72-73), à qual se recomenda destacar o primeiro pentagrama, que traz o motivo da Introdução, ao mesmo tempo em que se deve cuidar do central, que contém os contratempos

A Tempo - Marcato

Fonte: Nobre (2006b).

As indicações de *Pesante* e *fortississimo*, que marcam o início da última Seção, podem ser lidas como a evidenciação da mão esquerda assumindo o motivo que sempre foi tocado pela direita, sendo a primeira marcação também passível de subentender a diminuição do andamento. O caráter seco dos *staccati* da mão direita não deve ser perturbado pelas ligaduras de articulação do pentagrama central e vice-versa, evidenciando, novamente, a dissociação entre as mãos necessária à execução do trecho. Como na passagem anterior, recomenda-se o uso somente do pedal Tonal junto aos baixos oitavados.

Figura 58: No início da última Seção (C: c. 78-80), pode-se perceber que o motivo da Introdução foi assumido pela mão esquerda (c. 78) e que tanto esta quanto a direita realizam articulações distintas ao mesmo tempo

Fonte: Nobre (2006b).

No c. 88 é cabível a utilização do pedal Sustain, através de um único acionamento, com a intenção de aumentar a reverberação harmônica e, conseqüentemente, enriquecer o timbre resultante dos ataques incisivos sugeridos por *fortississimo* e *Strepitoso - Con Fuoco*. Em seguida, na Coda (c. 89-91), o pianista deve se atentar aos registros utilizados ao longo do *crescendo*, de modo que a dinâmica no extremo-agudo (c. 90) seja significativamente maior do que aquela no extremo-grave (c. 89) apesar das referidas regiões facilitarem o inverso. Acerca dos pedais, enquanto o uso do direito se faz desnecessário, o central se mostra imprescindível:

ao acioná-lo, é possível manter a tríade do extremo-grave soando (c. 89-91) ao mesmo tempo em que a mão esquerda realiza outros desenhos. Isto seria factível através do pedal Sustain, mas o Tonal se mostra mais benéfico, pois possibilita o mantimento do caráter seco, sugerido pela notação e por *Marcatissimo*, e a realização da pausa (c. 91) sem perder a tríade pedal.

Figura 59: Sugestões de pedalização para valorizar os harmônicos/reverberação (Sustain, em verde, c. 88) e para possibilitar o mantimento da tríade no baixo sem interferir no caráter seco subentendido pela notação e na pausa (Tonal, em roxo, c. 89-91)

The image shows a musical score for piano, measures 88-91. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and mood markings are "Strepitoso - Con Fuoco" and "Pesante - Marcatissimo". The score is divided into two systems. The first system (measures 88-91) shows a complex texture with multiple chords and moving lines in both hands. A green bracket labeled "Sustain" spans measures 88-90, indicating a suggestion for sustain pedal use. A purple bracket labeled "Tonal" spans measures 89-91, indicating a suggestion for tonal pedal use. The second system (measures 90-91) shows a continuation of the texture, with a purple bracket labeled "Tonal" spanning measures 90-91. The score includes dynamic markings such as *fff* and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The notation includes various chord voicings and melodic lines.

Fonte: Nobre (2006b).

3.4 PONTEADO

3.4.1 Características

O termo “ponteadado” se associa às práticas dos violeiros nordestinos e tanto aparece como sinônimo de variação, floreado ou modulação (BORBA; GRAÇA, 1956b), quanto faz referência ao ato de pontear. Este, definido nos instrumentos de corda como uma maneira de tocar em que se colocam os dedos de uma mão nos pontos ou *trastos* enquanto a outra dedilha, pode, ainda, se associar a “ponteio”, entendido no sentido de prelúdio ou composição instrumental livre (MARCONDES, 1998).

A viola nordestina⁶¹, instrumento utilizado pelos tocadores de ponteado, dispõe de extensa possibilidade de afinações, sendo que a maioria provavelmente surgiu da ausência de habilidades técnicas do executante, em geral trabalhadores braçais (VILELA, 2005, p. 80). Apesar disso, a música do violeiro está atrelada a diferentes segmentos da comunidade e tangencia, simultaneamente, o sagrado e o profano através das letras e de simpatias (DIAS, 2010, p. 24). Um excerto de anotações⁶² feitas por Guerra-Peixe, transcritas por Antonio Faria Jr (1997⁶³ apud VETROMILLA, 2003, p. 86-87), mencionam acepções do termo “ponteado”, dialogando com aquelas anteriormente apresentadas:

Antes de ter início o canto versificado pode haver um Prelúdio para se dar o tom; bem como fragmentos são introduzidos no decorrer da cantoria, para enriquecer o canto como, ainda, pode ser realizado mais ou menos à maneira de heterofonia fortemente executada, tendo em vista atrapalhar o improviso do poeta. No entanto, quando os cantadores querem descansar a voz, um deles é solista de um Ponteado. Quer como Prelúdio, interferência ou como *Ponteado*, o termo usado é este mesmo: Ponteado. Jamais dizem Ponteio que é uma corruptela inventada por intelectuais (Mário de Andrade, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e muitos mais, inclusive, outrora, o autor destas linhas) e que nada significa (FARIA JR., 1997, p.102-103).

Através do trabalho de Carlos Bicalho (2014, p. 30), e concordando com aquilo que Guerra-Peixe escreveu (VETROMILLA, 2003), vê-se que Guarnieri realmente advogava a favor da substituição de “prelúdio” por “ponteio”, seguindo direcionamentos de Andrade. A troca, ao mesmo tempo em que mantinha os moldes da correspondente europeia, provocava a incorporação de convenções do pontear dos violeiros às peças. Assim, “ponteado” e “ponteio” passam a evocar estruturas, características e formas de tocar a viola nordestina. A recorrência da figuração pontuada, por exemplo, deriva do baião, um ritmo alegre da viola sertaneja, que acompanha os cantadores nos improvisos, desafios ou pelejas (TINHORÃO, 1978, p. 217). Nomeado por Guerra-Peixe (1955) como baião-de-viola, associa-se primariamente “[...] à articulação da base rítmico-harmônica sugerida pelos bordões do instrumento” (MARTINS; SOUSA, 2006, p. 235⁶⁴).

Figura 60: Ritmo baião



Fonte: Simão (2021).

⁶¹ Também conhecida por caipira, cabocla, sertaneja ou brasileira.

⁶² As notas seriam utilizadas em uma palestra sobre Mário de Andrade e a Semana de Arte Moderna, em 1993.

⁶³ FARIA Jr., A. **Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas**. 1997. 131p. Dissertação (Mestrado), Escola de Música – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

⁶⁴ Ismênia Martins e Fernando Sousa (2006) transcreveram parcialmente um artigo de Guerra-Peixe (1955), atualmente indisponível, sobre o baião.

Acerca da execução desse ritmo, e também da sonoridade dos ponteados, Guerra-Peixe (1955 apud MARTINS; SOUSA, 2006, p. 234) faz algumas asserções. Segundo o compositor, a intenção do baião-de-violão é contrastar com a voz, assim como fazem os fragmentos melódicos similares a interlúdios, sendo que estes últimos podem assumir a função de ritornelos. Essa contraposição tímbrica entre baião-de-violão e canto acaba por destacar o aspecto rítmico do acompanhamento e, embora as variações sejam contínuas, os desacostumados ao estilo têm a impressão de imperturbável monotonia. Além de serem marcados pela sonoridade modal e insistência dos bordões, o modo de cantar nos ponteados mais valoriza a poética do que a música.

Os vídeos selecionados – Moacir Laurentino & Sebastião da Silva (2010)⁶⁵ e João Paraibano & Sebastião Dias (2017)⁶⁶ – ratificam os comentários de Guerra-Peixe acerca do contraste entre timbre vocal e música, das constantes variações da viola e da insistência do bordão. Em ambos, o andamento circunda 104 bpm e o canto, bem próximo da fala, se estrutura em estrofes de dez versos, apoiadas em improvisos e refrão. Além do ritmo do baião (Figura 60) preceder a entrada da voz, também aparece ao fim de cada verso no primeiro exemplo e a cada dois no segundo. Em Paraibano e Dias (2017), a viola se reveza entre um acompanhamento mais rebuscado e variado, que enriquece o canto do outro repentista (0:01; 1:01 etc.), e uma linha mais simples, que mantém o ritmo pontuado e repete quase sempre a nota Ré (0:37; 1:30 etc.). Em Laurentino e Silva (2010), a diferença entre o que os violeiros tocam é expressivamente menor e aquele que improvisa o verso não toca enquanto o faz. Atrasos no início do canto (0:47; 1:17; 1:58 etc.) parecem mais próximos da necessidade de tempo para encontrar a rima adequada do que para descanso da voz.

3.4.2 Estudo analítico

É a penúltima peça do *Ciclo*, escrita em compasso quaternário simples, com indicação de *Alegremente*, a 112 semínimas por minuto. Diante da constância do acompanhamento ao longo de grande parte do *Ponteados*, a divisão em quatro seções (ABA'C+Coda) se deu em função da mão direita. Foram consideradas a reparação dos trinados e as variações das ideias musicais iniciais, além da inserção de novas, próximo ao fim.

⁶⁵ <https://youtu.be/Ci7aJ9foCcw>

⁶⁶ <https://youtu.be/o73T16yOy1o>

Três das quatro Seções, ademais da Coda, se iniciam com duas escalas descendentes de Ré dórico⁶⁷, que ocupam quatro compassos. Tocadas pela mão direita, cada uma é formada por sete trinados consecutivos e a última nota escalar não é ornamentada. Após essa estrutura, manifesta-se, na primeira Seção (A: c. 1-14), uma melodia de caráter improvisado, formada por graus conjuntos, saltos compensados, movimentos escalares e reiteração de nota. A linha pode ser dividida em duas semifrases, sendo a primeira (a₁: c. 5-8) marcada por estruturas acéfalas, como pausas ou notas ligadas do compasso anterior. Na segunda (a₂: c. 9-14), a ausência de acentuação do tempo forte ainda se manifesta, mas com menor frequência, e o c. 14 funciona como brevíssima transição à Seção seguinte. Observa-se a predominância de Ré dórico, ainda que haja uma escala de Ré \flat maior, cromatismos e momentos em que Fá \sharp é valorizado, revelando dubiedade harmônica.

Figura 61: Excertos da mão direita na Seção A que compreendem os trinados (c. 1-2), a_{1,1} (c. 5-6) e a_{2,1} (9-14) – nestes últimos é possível perceber a reiteração de nota, pequenos saltos compensados e movimentos escalares

The musical score consists of five staves of music in 4/4 time, marked 'Alegremente' with a tempo of 112. The first staff (measures 1-2) features a series of trills labeled 'trinados' with a dynamic of *mp*. The second staff (measures 5-6) shows 'reiteração de nota' and 'saltos compensados' with a dynamic of *mp*. The third staff (measures 9-14) includes 'reiteração de nota' and 'saltos compensados' with dynamics ranging from *f* to *sf*. The fourth staff (measures 11-12) shows a 'movimento escalar' with triplets and 'saltos compensados' with a dynamic of *p cresc.*. The fifth staff (measures 13-14) features 'saltos compensados' with dynamics from *cresc. molto* to *sf*.

Fonte: Nobre (2006b).

O comportamento apresentado pela mão esquerda durante a primeira Seção se repete, às vezes variado, nas seguintes. Existe uma abertura a duas vozes, sendo a grave grafada em semibreves e a aguda em figuras mais curtas. Estas constituem o primeiro tipo de ostinato detectado, o rítmico, que se repete a cada compasso. No outro tipo, o melódico, as notas Sol-Si e Fá-Lá se repetem a cada oito tempos. Embora o padrão interválico identificado e a semibreve

⁶⁷ Modo dórico é formado por: 2M, 3m, 4J, 5J, 6M e 7m.

na região grave se mantêm ao longo de toda a Seção A, ocorrem três alterações pontuais na figuração da voz superior (c. 3, 4 e 14).

Figura 62: Comportamentos da mão esquerda na Seção A – ostinato “padrão” (c. 1-2) e suas respectivas mudanças (c. 3-4; 14), nas quais se mantiveram as notas, mas o ritmo da voz superior foi alterado

Fonte: Nobre (2006b).

Na mão direita da Seção B (c. 15-32), após a repetição idêntica dos trinados, comportamentos similares aos vistos em $a_{1,1}$ são retomados, também ambientados em Ré dórico, passando a ser classificados como $a_{1,2}$ (c. 19-22). Na segunda semifrase (b_1 : c. 23-27), o pentagrama superior passa a abrigar duas vozes, sendo que na mais aguda, que está em destaque, predominam graus conjuntos. A disposição das notas e os acidentes sugerem Mi dórico, que depois incorpora, através dos contratempos, $6m$ (c. 26) e $5dim$ (c. 27) à escala. A terceira semifrase (ab_1 : c. 28-32, Figura 64) alterna elementos derivados de a e b ao momentaneamente interromper a configuração a duas vozes (c. 28-29). As estruturas acéfalas também aparecem em b_1 e ab_1 , mesmo que em outro formato, mantendo o começo das semifrases fora do tempo forte. Similar ao que ocorreu em A, a segunda metade do último compasso da Seção funciona como uma brevíssima transição (c. 32₂).

Figura 63: Trechos da Seção B em que se observa $a_{1,2}$ (c. 19-20), que é similar à $a_{1,1}$ (Figura 61), e a configuração a duas vozes na mão direita junto às mudanças melódicas e rítmicas na esquerda (b_1 : c. 25-27)

Fonte: Nobre (2006b).

A mão esquerda da Seção B mantém o padrão da anterior ao longo dez compassos (c. 15-24: trinados, $a_{1,2}$ e início de b_1), alterando-se quando a direita assume a configuração a duas vozes (c. 25). Sobre o ritmo do acompanhamento, a mudança reside apenas na troca da semibreve por duas mínimas, sendo que a voz superior se mantém similar. Melodicamente, o intervalo de 10M entre as linhas continua, mas o ostinato Sol-Si/Fá-Lá foi substituído por um contínuo movimento cromático descendente. Este se contrapõe às polarizações que ocorrem na mão direita, mas não as inviabiliza.

Figura 64: Em ab_1 (c. 28-32), a mudança melódico-rítmica da mão esquerda iniciada em b_1 se mantém; já na direita, ocorre a alternância entre perfis melódicos atrelados a a (c. 28-29) e b (c. 30-31); além disso, a figuração da segunda metade do último compasso (c. 32) funciona como brevíssima transição

Fonte: Nobre (2006b).

A terceira Seção (A' : c. 33-44) é similar à sua correspondente, porém encurtada. Nos trinados (c. 33-36), grafados oitava acima em relação aos anteriores, se observa que os acentos foram abandonados e houve o decréscimo de dinâmica – o primeiro par de compassos passou de *mezzopiano* para *piano*, o segundo, de *mezzoforte* a *mezzopiano*. Na primeira semifrase ($a_{1,1}'$: c. 37-40), ambas as mãos retomam os comportamentos do início da peça, mas agora ambientados em Lá dórico. O encurtamento citado se manifesta na segunda semifrase ($a_{2,2}$: c. 41-44), na qual a escala descendente em tercinas e as semicolcheias ascendentes acentuadas passam a ocupar dois (c. 43-44) e não mais três compassos (c. 11-13, Figura 61). Em relação à primeira Seção também houve a omissão da estrutura que havia sido apontada como breve transição (c. 14).

Figura 65: Em a_{2.2} (c. 41-44) se percebe que a mão direita realiza desenhos similares aos da Seção A, apesar do encurtamento (c. 43-44), e que o padrão de acompanhamento foi retomado como no início da peça

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled with a circled '8' above it, covers measures 41 and 42. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and dynamic markings *mf*, *sf*, *f cresc.*, and *sff*. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment. The second system, also labeled with a circled '8', covers measures 43 and 44. The right hand continues with similar melodic patterns, including triplets in measure 43, and dynamic markings *mp dolce*, *cresc. molto*, and *f*. The left hand accompaniment remains consistent.

Fonte: Nobre (2006b).

A seção C (c. 45-55) difere consideravelmente das anteriores, embora referencie alguns de seus elementos. No pentagrama superior da primeira semifrase (c₁: c. 45-48) predominam notas duplas (2M/m) e saltos (7M/m; 8J/aum); no inferior, ocorre a transição do acompanhamento semelhante ao da Seção B (c. 45-46) para desenhos próximos aos da outra mão (c. 49), perpassando a significativa mudança de registro (c. 47), que, assim como a introdução do motivo de 2M/m (c. 48), também utilizou o ostinato rítmico. As mãos se desenvolvem de modo mais intrincado e a sobreposição de cromatismos e dissonâncias é inegável. Na direita, primeiros tempos vazios ainda podem ser vistos, diferentemente dos movimentos escalares; no c. 47, o perfil melódico relembra elementos passagens a duas vozes da Seção anterior, portanto se contrapõe aos desenhos desta.

Figura 66: Em c₁ (c. 45-48) se nota que a mão direita prontamente assume um comportamento distinto dos anteriores, enquanto a esquerda o faz de maneira mais gradual

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled with a circled '8' above it, covers measures 45 and 46. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and dynamic markings *f*, *sf*, and *sff*. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment. The second system, also labeled with a circled '8', covers measures 47 and 48. The right hand continues with similar melodic patterns, including slurs and dynamic markings *sf*, *sf*, *sf*, and *sf < sff*. The left hand accompaniment is more complex, with dynamic markings *più f cresc.*, *sff*, and *ff*. The tempo marking *Molto marcato* is present above the second system.

Fonte: Nobre (2006b).

Na segunda semifrase (c2: c. 49-52), ao considerar a mão esquerda, é possível identificar, nas notas duplas mais graves de cada compasso, o ostinato presente desde o início da peça, como notado em verde no c. 49. No pentagrama superior a acentuação a cada três semicolcheias reaparece (c. 50-51), mas o movimento das notas destacadas é descendente e não mais ascendente, como nas Seções A e A'.

Figura 67: No pentagrama superior de c2 (c. 49-52), notam-se comportamentos similares aos da semifrase anterior (c. 49, 52) e de A/A' (c. 50-51); no inferior, o ostinato rítmico se mantém, mas melodicamente foi caracterizado de outro modo

The image shows a musical score for piano, measures 49-52. It consists of two systems of staves. The first system (measures 49-52) features a right hand with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, accented every three notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *sf*, *mf*, and *cresc. poco a poco*. The second system (measures 51-52) continues the pattern with dynamics *piu f*, *cresc.*, and *ff*. Green markings in the first system highlight the bass notes of the left hand, showing a descending melodic line.

Fonte: Nobre (2006b).

A terceira semifrase (c3: c. 53-55), parcialmente em ternário simples, se inicia com outra variação das sequências de notas acentuadas, porém a fusa se torna a figura-base. Na passagem, a mão esquerda acompanha os acentos da direita, inclusive quando a frequência destes se altera (c. 54). No c. 55, ainda que as fusas permaneçam, a cacofonia dá lugar à consonância das oitavas em diferentes registros, que, junto à retomada da fórmula de compasso inicial, funciona como transição.

Figura 68: Em c_3 (c. 53-55), além da momentânea mudança da fórmula de compasso, se observa a acentuação a cada três fusas na mão direita ser acompanhada pela esquerda, que abandonou o ostinato (c. 53-54); depois, ambas se complementam, funcionando como transição ao próximo trecho

The image shows a musical score for piano, measures 53-55. Measure 53 is in 3/4 time, marked *mf* and *cresc. poco a poco*. Measure 54 is in 4/4 time, marked *f*, *più f cresc. molto*, and *sf*. Measure 55 is in 4/4 time, marked *ff* and *cresc. molto*. The score includes a 'Con fuoco' marking and a 'Ped.' marking at the bottom.

Fonte: Nobre (2006b).

Na Coda (c. 56-64), os trinados foram novamente variados. Apesar da transposição oitava acima ter sido mantida, como na Seção A', a diferença de dinâmica entre os pares de compasso se tornou expressiva – *fortissimo* e *mezzopiano*. Os acentos na mão direita foram retomados e no acompanhamento se tem o baixo oitavado junto a registros diversos na voz superior, que não alteram o ostinato rítmico. Entre os c. 60-62, a mão esquerda, além do pedal de Si_b , complementa o desenho da direita, que é acentuado a cada três semicolcheias. O penúltimo compasso (c. 63), ao sobrepôr conjuntos de 2M/m, pode ser lido como referência à Seção C, na qual os intervalos mencionados eram abundantes. No compasso final (c. 64), ambas as mãos atacam apenas $Dó$, distanciando-se tanto das polarizações que permearam a peça, $Ré$ e $Lá$, quanto das dissonâncias de C representadas pelo compasso precedente.

Figura 69: Excertos da Coda em que se observa a modificação do acompanhamento dos trinados (c. 56-57); a mão esquerda complementando o desenho da direita (c. 60); e os dois últimos compassos da peça (c. 63-64)

The musical score consists of three systems. The first system (measures 56-57) is in 3/4 time, marked 'Tempo I' and 'ff'. It features trills in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 60-62) is marked 'Con fuoco' and 'f', with a 'cresc. molto' marking. It shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system (measures 63-64) is marked 'fff con fuoco' and 'fff con tutta forza'. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including trills and chords. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *fff*, and *con fuoco*, as well as articulations like trills and slurs.

Fonte: Nobre (2006b).

3.4.3 Sugestões

Assim como o *Ponteado* do *IV Ciclo* (1997/2006), o segundo movimento da *Toccatina, Ponteio e Final* (1963) também referencia práticas dos violeiros nordestinos. Apesar de a peça mais antiga se apoiar no recurso da tonalidade expandida, podem ser identificadas semelhanças com a mais recente, como as figuras pontuadas na mão esquerda. Sobre o *Ponteio*, Barancoski (1997, p. 73) comenta que o baixo cromático descendente imita o acompanhamento da viola nos grupos populares; já Scarambone (2011, p. 45) destaca o caráter improvisado e maleável, explicitado desde o princípio por *à vontade*. Os dois elementos reaparecem no *Ponteado*: há cromatismos na voz mais grave do pentagrama inferior, Seções B e A', e o clima evocado é o mesmo, apesar da indicação ser outra.

Figura 70: Excerto da Seção B (c. 27-28) que demonstra o movimento cromático do baixo

Fonte: Nobre (2006b).

O *Ponteados* (1977/2006) de Nobre, diferente da maioria dos ponteios, inclusive de seu próprio (1963), não foi escrito em compasso binário simples, mas sim quaternário. Já a velocidade assinalada (112 bpm) se aproxima daquela ouvida nos vídeos (104 bpm), permitindo que o pianista adote um andamento pouquíssimo mais lento, se desejar. *Alegremente* também remete à atmosfera descontraída e animada que foi observada através do material audiovisual e tê-la em mente pode influenciar positivamente a realização sonora da composição. Embora os trinados não tenham sido citados pelo material etnomusicológico consultado, Scarambone (2012, p. 86), oportunamente, os declara como uma característica comum aos ponteados. Independente de sê-lo ou não, é necessário se atentar à continuidade sonora da passagem e cuidar dos acentos requeridos, com o intuito de não provocar cesuras entre um trinado e outro. Para tal, recomenda-se o dedilhado 1-3-2, de modo que a primeira nota seja acentuada sempre pelo dedo 1 e a passagem à próxima unidade seja feita através do 2.

Figura 71: Às seqüências de trinados na peça, sugere-se o dedilhado assinalado em roxo com a intenção de se cuidar da continuidade sonora e de respeitar a acentuação proposta pelo compositor

Fonte: Nobre (2006b).

O acompanhamento do *Ponteados*, substancialmente, se inspira no ritmo associado ao baião, identificado no ostinato da mão esquerda, e nos bordões da viola, que são bastante repetitivos. Resquício do binário simples, os acentos no primeiro e terceiro tempos são constantes, como é perceptível na Figura 71, e podem ser valorizados com a intenção de aproximar a composição da manifestação correspondente. A acentuação a cada dois tempos se torna mais evidente entre os c. 25-32 e c. 45-46, quando as mínimas passam a se deslocar

cromaticamente (Figura 70). Essa variação da mão esquerda se destaca naturalmente, tornando desnecessário o realce em demasia.

Os *staccati* que integram o ostinato podem ser lidos como notas não sustentadas da viola nordestina, que desaparecem rapidamente. Logo, é preciso cautela caso o pedal Sustain seja utilizado para driblar as décimas. O Tonal seria uma possibilidade a essas aberturas exigidas à mão esquerda, mantendo a nota longa sem descaracterizar os *staccati*. Sua utilização, contudo, pode acabar por prolongar notas da mão direita que coincidem com os baixos, como acontece em b_1 e ab_1 (Figuras 70 e 72), conseqüentemente interferindo na linha principal. Sendo assim, a pedalização em caso de não se alcançar as décimas deve não só cuidar do caráter seco dos *staccati*, bem como dos reflexos no pentagrama superior. Dissociado dessas aberturas, em ab_1 se pode pensar no uso do *Una Corda* para facilitar o *pianíssimo* quando se toca nos extremos do instrumento, evitando que a mão esquerda encubra a direita.

Figura 72: ab_1 (c. 29-32) é um dos trechos em que a possível utilização do pedal Tonal, para contornar as 10^{as}, precisa ser feita com cautela, em função dos reflexos no pentagrama superior; também em ab_1 , o pedal *Una Corda* poderia ser utilizado para atenuar a mão esquerda, que se sobressairia em relação à direita dado o registro

The image shows two systems of musical notation for piano, measures 29-32. The first system (measures 29-30) features a right hand with a complex, rhythmic pattern of staccato notes, marked with *più f* and *pp subito*. The left hand plays a steady bass line. The second system (measures 31-32) continues the right hand's pattern, marked with *f sub.* and *ff*. The left hand continues its bass line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Nobre (2006b).

As linhas da mão direita nas Seções A, B e A' se aproximam dos improvisos dos violeiros nordestinos, o que pode conferir ao intérprete certa liberdade rítmica. Ao ter em mente o aspecto jocoso da cantoria junto à viola, o pianista pode considerar ocasionais, e não vultosos, *rubatos*, que não descaracterizem os valores notados pelo compositor ou perturbem em demasia a constância da mão esquerda. Essas pequenas alterações são cabíveis, por exemplo, no fim de uma semifrase e começo da próxima (c. 23), quando novas estruturas são inseridas (c. 29) ou na transição de uma Seção à outra (c. 32, Figura 72), em que a segunda pausa de semicolcheia

poderia ser prolongada. Repete-se a recomendação de atacar com velocidade maior as notas que se pretende destacar em uma passagem a duas ou mais vozes, o que também é aplicável a momentos em que a primeira nota a cada três é acentuada.

Figura 73: Trechos em que a maleabilidade agógica poderia ser aplicada – na primeira passagem, poderia haver uma pequena respiração entre o primeiro e segundo tempos do c. 23, que também facilitaria a mudança de dinâmica; o mesmo ocorre no c. 29, desta vez entre o terceiro e quarto tempos

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 74: Passagens nas quais se mostra útil o recurso de se atacar com maior velocidade as notas que se pretende destacar – no c. 31 seriam as colcheias da mão direita e os baixos da esquerda; no c. 44, a primeira a cada três semicolcheias do pentagrama superior e as notas acentuadas do inferior

Fonte: Nobre (2006b).

No início da última Seção, enquanto a mão esquerda retoma o ostinato em mínimas, a direita repentinamente assume um novo comportamento. A situação pode se aproximar do momento em que um dos violeiros decide atrapalhar o outro e ambos se mantêm pelejando. A associação subentende o cuidado que se deve ter para que o padrão da mão esquerda não se afete com o desenho da direita. Como recomendado em *Caboclinhos* e *Maracatu*, o estudo em andamento lento e caráter exagerado, citado por Kochevitsky (1995), auxiliaria na resolução dessa dificuldade.

Figura 75: c_1 (c. 45-48) pode ser interpretada como referência a violeiros pelejando, o que leva à recomendação de cautela com a constância da mão esquerda, que não deve ser perturbada pelos novos desenhos da direita

Fonte: Nobre (2006b).

Nos c. 53-54, quando a mão esquerda passa a reforçar os acentos assinalados para a direita, pode ocorrer uma ligeira diminuição da velocidade, reforçando a mudança da relação entre as mãos, que agora se complementam. Nesse trecho, também é preciso se atentar ao arco de dinâmica em relação ao registro, de modo a garantir que a região extremo-aguda soe mais do que a aguda. Para tal, recomenda-se que o *mezzoforte* assinalado seja significativamente menor que o *sforzattissimo* atingido no c. 54.

Figura 76: Trecho (c. 53-54) em que pode ser feito um pequeno decréscimo do andamento, por conta da mudança de relação entre as mãos, e que também exige cautela com o arco de dinâmica, em função do *crescendo* em direção à região extremo-aguda

Fonte: Nobre (2006b).

Nos trinados da Coda (c. 56-59), pode-se pensar em utilizar, além do pedal Tonal sinalizado, o Sustain. É preciso controlar a quantidade de pedalização para evitar que os *staccati*

sejam encobertos, o que seria possível através de acionamentos parciais do referido pedal, mas a recomendação enriqueceria os harmônicos da voz superior da mão esquerda.

Figura 77: Trecho da Coda (c. 56-57) em que o pedal Sustain pode ser acionado parcialmente, a fim de enriquecer os harmônicos do pentagrama inferior

Fonte: Nobre (2006b).

Acerca dos c. 60-62, recomenda-se atenção com a velocidade dos ataques realizados pela mão esquerda, de modo que não se sobressaiam em relação àqueles da direita e não comprometam a continuidade sonora pretendida. Pode-se pensar tanto na utilização do pedal Tonal quanto do Sustain no c. 63. Na primeira opção, o baixo seria mantido sem afetar o caráter seco dos *staccati*; já a segunda, provocaria outra passagem cacofônica, similar ao que aconteceu com a pedalização única dos c. 60-62, assinalada pelo próprio compositor. Este pedal também poderia ser utilizado no c. 64, para enriquecer os harmônicos dos ataques incisivos. Novamente é preciso coordenar os registros empregados e a rápida elevação da dinâmica, também sujeita aos arcos maiores, concentrando-se na organicidade do *crescendo* geral.

Figura 78: No c. 60 e similares é preciso cuidar da velocidade dos ataques realizados pela mão esquerda, para não interferirem na continuidade sonora; o c. 63 pode ser pedalizado tanto com o Tonal como com o Sustain, a depender do timbre e quantidade de reverberação pretendidos; o Sustain também pode ser utilizado no c. 64

Fonte: Nobre (2006b).

3.5 FREVO

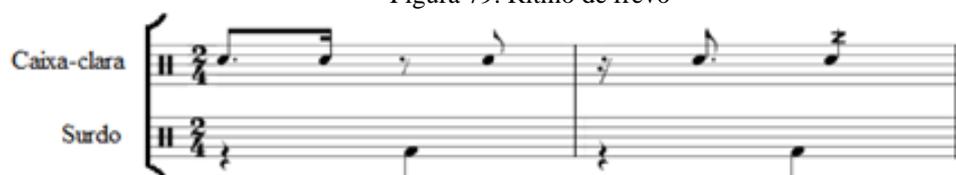
3.5.1 Características

O frevo é uma “[...] expressão cultural musical, coreográfica e poética de caráter coletivo, embora não deixe de se expressar também em criações individuais” (BARBOSA, 2016, p. 13). Natural de Pernambuco, seu surgimento é associado à reorganização social e política pós-abolicionista, onde as classes populares disputavam a ocupação do espaço público. O termo adveio da corruptela do verbo ferver, *frever*, que inicialmente conotava agitação, rebuliço. Depois, conforme José Teles (2000, p.38), passou a também representar uma amálgama dos gêneros musicais ouvidos no Recife no fim do século XIX e início do século XX, mesclando elementos do maxixe, dobrado, modinha, polca e quadrilha. O frevo é mais um exemplo de prática que tangencia, concomitantemente, o sagrado e o profano. Frequentemente relacionados a rituais de proteção, os frevos no Carnaval são acompanhados por crenças ligadas ao Candomblé, à Umbanda, à Jurema e ao Catolicismo, ainda que nem todos os membros das agremiações pratiquem tais ritos (BARBOSA, 2006, p. 29).

Valéria Vicente (2015) e José Teles (2000) concordam que, como a música e a dança frevo surgiram e se desenvolveram juntas, se tornou impossível definir quem veio primeiro. A dança, ou *passo*, se cristalizou como símbolo de autoexpressão; está em constante recriação, pois o improvisado é uma forte característica; e é repleta de movimentos enérgicos, que, às vezes, derivam dos ataques e defesas executados na capoeira. A música também é irrequieta e, a partir do trabalho de Leonardo Saldanha (2008), se podem elencar algumas características: compasso binário simples; tendência a começar em anacruse; andamento que circunda 120 semínimas por minuto, mas pode chegar a 180 nas versões instrumentais; e forma ternária – ABA (instrumental) ou AABBA (cantado).

Ao considerar os dados apresentados, constata-se a existência de diferentes vertentes, acompanhadas ou não pelo canto, que são unificadas pelo *ritmo de frevo*. Este é caracterizado pela percussão, principalmente o surdo e a caixa-clara, ainda que o pandeiro seja comum (BARBOSA, 2016, p. 36).

Figura 79: Ritmo de frevo



Fonte: Barbosa (2016).

Dentre frevo-canção, frevo-de-bloco e frevo-de-rua, apenas este será descrito em maiores detalhes, devido às correspondências com a peça de Nobre. Diferentemente dos dois primeiros, que possuem partes cantadas, o frevo-de-rua é puramente instrumental. Relacionado a agremiações carnavalescas, possui andamento rápido e a instrumentação utilizada, ademais da percussão citada, compreende metais (trompete, trombone, tuba etc.) e palhetas (requinta, clarinete, saxofone etc.). Saldanha (2008) pontua que, melodicamente, é caracterizado por escalas com âmbito de mais de uma oitava, sequências ininterruptas de semicolcheias, saltos repetidos, uso abundante de cromatismos e frequentes diálogos estruturados em um esquema de pergunta e resposta dentro dos naipes, entre eles e deles com os passistas.

O mesmo autor também descreve as variantes que ocorrem dentro do frevo-de-rua: *frevo-abafó*, *frevo-coqueiro* e *frevo-ventania*. O Abafó tem o objetivo de silenciar a fanfarra rival, portanto é sonoramente muito denso; existe a predominância dos metais, de acordes na região grave e de figuras mais longas, que englobam mínimas, semínimas e colcheias. O Coqueiro é quase uma variação do anterior, pois a densidade sonora ainda é expressiva e os metais continuam em destaque, mas a melodia é aguda e bastante movimentada; semicolcheias são recorrentes e a dificuldade de execução, como aponta Saldanha (2008, p. 194), é razoável. No Ventania, são as palhetas que se destacam; a densidade sonora é mais baixa; ocupa-se a região média; semicolcheias são frequentes, o que eleva a dificuldade; e é comum que se formem blocos de acordes entre os metais e as palhetas.

Cabelo de Fogo (2020)⁶⁸ exemplifica o Abafó, no qual se fazem claras a potência sonora e a predominância dos metais, que dialogam principalmente entre si, mas também com as palhetas. São perceptíveis eventuais desafinações, provocadas pela necessidade de sons *fortissimo*, e a percussão se manifesta através de padrões que se repetem. O segundo vídeo, Relembrando o Norte, (2019)⁶⁹ traz um famoso Coqueiro, marcado desde o início pelas figuras rítmicas mais ágeis e predominância da região aguda. Apesar das diferenças, a constância da percussão continua notável, bem como a interlocução entre os instrumentos de sopro, estando os metais ainda em destaque. Na última variante, Ventania, representada através do vídeo Frevo Pernambucano (2012)⁷⁰, as semelhanças percussivas e dialógicas entre os naipes se mantêm, mas são as palhetas que assumem a posição de destaque. Semicolcheias são maioria e a região principal é menos aguda que no tipo anterior. Faz-se evidente o vigor requerido pelo passo, expresso através de movimentos fisicamente exigentes, enérgicos e dinâmicos.

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=-nQ5usK-Gmg>

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=kbQqVMHNPSE>

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=6XruFqqeq9o>

3.5.2 Estudo Analítico

Como sinalizado por *vivo e molto ritmico* e semínimas a 138 batidas por minuto, o *Frevo* encerra com vigor e energia o *IV Ciclo Nordestino*. A peça, escrita em binário simples, se desenvolve a partir de dois temas, *a* (c. 1-9₁) e *b* (c. 9₂-17₁), concordando com o que Barancoski pontuou em sua tese (1997, p. 121). As repetições dos temas, sujeitas a diferentes gradações de variação, permitem a segmentação da composição em seções maiores – ABB'. Embora o mesmo conceito guie Barancoski, o conteúdo das partes difere em alguns aspectos do que será descrito adiante. Isto se deve não só à edição utilizada pela autora (1985), que possui três compassos a menos se comparada à de 2006, mas ao maior detalhamento quando considerando as derivações.

Contudo, a fim de evitar que os comentários se alongassem em demasia, foi elaborada uma lista das transformações identificadas e, com base nela, três quadros que discriminam: as variações; a partir de quais estruturas elas foram realizadas; e a gradação da alteração. As observações se concentram majoritariamente na mão direita, pois a esquerda apresenta comportamentos semelhantes a cada variação – e quando não, foram sinalizados.

- a) adensamento: aumento da quantidade de figuras por compasso – via adição de figuras mais curtas ou empilhamento (acordes/oitavas);
- b) antecipação: a célula se inicia antes do esperado;
- c) *appoggiatura*;
- d) atraso: a célula se inicia depois do esperado;
- e) diluição: diminuição da quantidade de figuras por compasso – via substituição de figuras curtas por mais longas ou notas duplas/acordes por notas simples;
- f) dinâmica: a mudança do parâmetro é demarcada por uma seta – o que está à esquerda se refere à semifrase “original” e à direita, à variação; uma única marcação, sem seta, aponta ausência de mudança;
- g) inversão: o movimento ascendente se transforma em descendente e vice-versa – pode ocorrer em um conjunto de notas inteiro ou apenas em parte dele;
- h) mescla: mistura de elementos dos dois temas ou de partes diferentes do mesmo;
- i) perfil melódico: alteração dos intervalos que o compõem ou apenas dos acidentes;
- j) prolongamento: repetição de uma célula ou até mesmo de um compasso inteiro;
- k) registro: muda-se a região do teclado utilizada; pode ocorrer na semifrase inteira ou em apenas uma parte; também é possível a inversão de tessitura (o que era grave se transforma em mais agudo e vice-versa);

- l) ritmo: adição de figuras a uma célula ou inserção de nova;
- m) seqüência: célula ou compasso repetido seguidamente;
- n) sobreposição: o fim de uma semifrase coincide com o início da próxima;
- o) substituição: notas prolongadas através de ligadura dão lugar à pausa;
- p) supressão: notas ou conjuntos de notas omitidos.

Tanto o tema *a* quanto o tema *b* são formados por duas semifrases simétricas: $a_{1.1}$ (c. 1-5₁), $a_{2.1}$ (c. 5₂-9₁), $b_{1.1}$ (c. 9₂-13₁) e $b_{2.1}$ (c. 13₂-17₁). Ao considerar seus intervalos, é possível identificar os modos Ré eólio com 7M ($a_{1.1}$, $a_{2.1}$ e $b_{2.1}$) e Ré frígio ($b_{1.1}$), sendo que a mão esquerda, quando complementando a direita na última semifrase (c. 13-14), introduz alterações cromáticas ascendentes ao 1º, 3º, 4º e 5º graus da escala. Também se observa, considerando o pentagrama inferior, que predomina a alternância entre as notas Ré e Lá. A figuração rítmica utilizada por ambos os temas é similar, tornando possível a identificação de correspondências entre eles. Além dos inícios acéfalos, os c. 9-10 se assemelham aos c. 3-4, assim como o fazem os c. 12 e 6. Também existem elementos que contribuem à distinção, como as síncopas que iniciam as semifrases de *a* (c. 1, 5) ou a passagem de *b* em que as duas mãos se complementam (c. 13-14). Ambos os temas são marcados pela frequente acentuação dos tempos fracos, nas duas mãos, e pela alternância de dinâmica a cada par de compassos.

Figura 80: Temas *a* (c. 1-9₁) e *b* (c. 9₂-17₁), em que se observam os inícios acéfalos; as semelhanças entre ambos (c. 3-4/9-10 e c. 6/12); as síncopas de *a* (c. 1, 5); e o trecho de *b* em que as mãos se complementam (c. 13-14), sendo as informações a respeito de *a* marcadas em roxo e as de *b*, em verde

Vivo e molto ritmico ♩ = 138

Fonte: Nobre (2006b).

Quadro 2: Seção A

Compassos	Classificação	Mudanças	Nível de variação
1-5 ₁	a _{1.1}	—	—
5 ₂ -9 ₁	a _{2.1}	—	—
9 ₂ -13 ₁	b _{1.1}	—	—
13 ₂ -17 ₁	b _{2.1}	—	—
17 ₂ -21 ₁	a _{2.2}	Inversão (nota); <i>Appoggiatura</i> ; Perfil melódico (acidentes); 2M/m (ME); Registro (invertido); Prolongamento (adição de semicolcheia); Dinâmica: <i>f</i> → <i>mp</i> e <i>mf</i> → <i>f</i> .	Leve (a _{2.1}) ⁷¹
21 ₂ -25 ₁	a _{2.1'}	<i>Appoggiatura</i> ; Registro (invertido); 2M/m (ME); Dinâmica: <i>f</i> → <i>mp</i> e <i>mf</i> → <i>f</i> .	Levíssimo (a _{2.1})
25 ₂ -29 ₁	b _{1.2}	Diluição (semicolcheia por colcheia); Inversão (conjunto); Registro (invertido); Adensamento (oitavas [ME] e acordes [MD]); Dinâmica: <i>sf</i> → <i>f</i> e <i>mf</i> → <i>ff</i> .	Moderado (b _{1.1})
29 ₂ -33 ₁	b _{2.2}	Ritmo (adição de semicolcheias); Registro (2ª metade + grave); Dinâmica: <i>ff</i> → <i>mf</i> e <i>mf</i> → <i>mp</i> .	Leve (b _{1.2})
33 ₂ -37 ₁	t _{1.1}	Mescla (elementos dos dois temas); Perfil melódico (intervalos); Sequência.	Intenso – inovação (a ₁ , b ₁)
37 ₂ -41 ₁	t _{1.1'}	Perfil melódico (intervalos); Dinâmica: <i>mf</i> → <i>f</i> e <i>mp</i> → <i>mf</i> .	Levíssimo (t _{1.1})

Legenda: ME – mão esquerda; MD – mão direita

Fonte: Simão (2021).

Na Seção A (c. 1-33), depois da apresentação dos temas, predominam variações sutis, como expresso no Quadro 2. A mão esquerda começa a se tornar mais diversa melodicamente, mas a aparição de Ré e Lá ainda é frequente. A mudança mais acentuada é após b_{2.2}, trecho que Barancoski catalogou como transformação de *a* (1997, p. 124). Aqui se propõe uma Transição (t₁), que alterna células motivicas de *a* (c. 33₂-34; 37₂-38) e *b* (c. 35-37₁; 39₂-41₁).

Figura 81: Excertos de a_{2.2} (c. 18-21₁) e a_{2.1'} (c. 21₂-24), nos quais se observa que as variações são sutis em relação à exposição dos temas, sendo que a_{2.1'} praticamente não foi alterado

The image shows a musical score excerpt with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The first variation, labeled 'a2.2', has a pink arrow pointing to a note with the annotation 'inversão (1 nota)'. Below it, a pink arrow points to a note with the annotation 'appoggiatura'. The second variation, labeled 'a2.1'', has a pink arrow pointing to a note with the annotation 'prolongamento'. The score includes dynamic markings: *mp*, *f*, and *mf*. At the end of the second variation, there is a pink arrow pointing to a note with the annotation '2as'.

Fonte: Nobre (2006b).

⁷¹ O conteúdo entre os parênteses diz respeito à semifrase que serviu de base à variação.

Figura 82: Excertos $b_{1,2}$ (c. 26-29₁), $b_{2,2}$ (c. 29₂-30) e $t_{1,1}$ (c. 33-37), em que se notam alterações mais pronunciadas dos temas, como a inversão de um conjunto de notas e os adensamentos, além da demonstração que o trecho assinalado como transição mesclar elementos de a e b

Fonte: Nobre (2006b).

Quadro 3: Seção B

Compassos	Classificação	Mudanças	Nível de variação
41 ₂ -45 ₁	$a'_{1,1}$	Atraso; Ritmo (nova célula); Adensamento (colcheias por semicolcheias); Registro (2 ^a metade + grave); Dinâmica: mp e $f < \rightarrow mp <$.	Moderado ($a_{2,2}$)
45 ₂ -49 ₁	$a'_{1,1}'$	Ritmo (adição de semicolcheias à nova célula); Dinâmica: $mp \rightarrow p$ e $f \rightarrow mp$.	Levíssimo ($a'_{1,1}$)
49 ₂ -58 ₁	b'	Mescla (elementos de b_1); Perfil melódico (notas e intervalos); Inversão (conjunto); Adensamento (8 ^{as}); Substituição; Prolongamento (adição de compasso); Sequência.	Intenso – inovação ($b_{1,1}$)
58 ₂ -62 ₁	$b_{3,1}$	Diluição (acordes quebrados); Sequência.	Intenso – inovação ($b_{1,2}$)
62 ₂ -66 ₁	$b_{2,3}$	Perfil melódico (intervalos); Registro (+ agudo); Dinâmica: $mf \rightarrow fff$ e $mp \rightarrow mf$.	Leve ($b_{2,2}$)
66 ₂ -70 ₁	$a'_{1,2}$	Registro (1 ^a metade + grave: ME ⁷²); Sobreposição (fim); Dinâmica: $mp \rightarrow f$ e $mp \rightarrow mf$.	Moderado ($a'_{1,1}$)
70 ₂ -74 ₁	$a'_{2,2}$	Registro (1 ^a metade + grave: ME); Antecipação; Sobreposição (início); Ritmo (adição de célula); Perfil melódico (intervalos); Adensamento (colcheias por semicolcheias); Dinâmica: $p \rightarrow p \text{ ou } f$ e $mp \rightarrow f$.	Intenso ($a_{2,1}$)
74 ₂ -78 ₁	$b_{1,3}$	Registro (+ agudo); Perfil melódico (intervalos); Adensamento (tétrades [MD] e 8 ^{as} [ME]); Dinâmica: $mf \rightarrow f$ e $mf \rightarrow ff-fff$.	Moderado ($b_{1,1}$)
78 ₂ -82 ₁	$b_{2,2}'$	Registro (+ agudo); Perfil melódico (um intervalo); Dinâmica: $mf \rightarrow f$ e mp .	Levíssimo ($b_{2,2}$)
82 ₂ -86 ₁	t_2	Sequência.	Moderado ($a'_{1,1}$)

Legenda: ME – mão esquerda; MD – mão direita; < – *crescendo*

Fonte: Simão (2021).

⁷² Quando grafado deste modo, significa que a mão esquerda assumiu o tema.

A Seção B (c. 41-82) é marcada por variações mais expressivas dos temas, além da inserção de novas estruturas. Tem-se *a'* em virtude da alteração da célula rítmica que inicia a repetição do primeiro Tema e a transformação, temporária, do segundo em uma única frase (*b'*: c. 49₂-58₁). Esta, apesar de inicialmente se assemelhar a comportamentos anteriores, troca as síncopas por uma sequência de colcheias e adiciona um compasso (c. 57) em relação à edição de 1985, permitindo a leitura de *b'* como uma versão estendida de *b*₁. Através de *b*₃, sonoridades que gradativamente se tornaram mais presentes (4J e 7m) são colocadas em evidência, simultâneas a referências a estruturas passadas – c. 58-59 derivam dos acordes vistos em *b*_{1,2} (c. 28, Figura 82). Os modos eólio com 7M e frígio, ambos em Ré, continuam a caracterizar o perfil melódico da mão direita, ainda que, às vezes, ocorram alterações, como o terceiro grau maior. A esquerda se mantém similar à Seção anterior, na qual Ré e Lá continuam frequentes, mesmo que a variedade melódica seja maior.

Figura 83: Excerto de *a'*_{1,1} (c. 41₂-43) traz a modificação da célula rítmica do primeiro Tema; *b'* (c. 49-58₁) apresenta variações mais pronunciadas, como a alteração do perfil melódico e a adição de um compasso inteiro

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 84: Em *b*_{3,1} (c. 58-62₁) as variações continuam intensas e se destacam os dois primeiros compassos como modificações pronunciadas de estruturas anteriores (c. 28, Figura 82, também pertencente ao Tema *b*)

Fonte: Nobre (2006b).

Ao observar o Quadro 3 (p. 98), constata-se que existem diversas gradações de variação dentro da segunda Seção, mas que predominam aquelas catalogadas como moderadas ou intensas. Também é perceptível que as alterações remetem não só a passagens da Seção anterior, como modificam elementos da própria – a segunda transição (t_2), por exemplo, se manifesta através de uma sequência apoiada no motivo que inicia a' .

Figura 85: Passagens que demonstram níveis de variação mais intensos – nos c. 70-73 se observa a sobreposição de estruturas por conta da entrada antecipada de a e a mão esquerda momentaneamente assumindo o referido Tema; c. 76-77 trazem dois tipos de adensamento; e t_2 (c. 82-86) se desenvolve a partir da variação de a

Fonte: Nobre (2006b).

Quadro 4a: Seção B'

Compassos	Classificação	Mudanças	Nível de variação
86 ₂ -90 ₁	a'1.3	Inversão (uma nota); Supressão (nota); Dinâmica: mp e $mp < \rightarrow mf <$;	Leve ($a'_{1.1}$)
90 ₂ -94 ₁	a'2.3	Antecipação; Adensamento (semicolcheias [MD] e notas duplas [ME]); Perfil melódico (intervalos); Dinâmica: $p \rightarrow mp$ e $mp \rightarrow mf$	Moderado ($a'_{2.2}$)
94 ₂ -98 ₁	b1.4	<i>Appoggiatura</i> ; Adensamento (hexacorde); Inversão (conjunto); Dinâmica: $mf sf \rightarrow f$ e $mf \rightarrow più f$;	Moderado ($b_{1.1}$)
98 ₂ -102 ₁	b2.4	Adensamento (colcheias por semicolcheias); Registro (2 ^a metade + aguda); Perfil melódico (intervalos); Dinâmica: $mf \rightarrow ff$ e $mp \rightarrow f$;	Moderado ($b_{2.2}$)
102 ₂ -106 ₁	b3.1'	Registro (+grave);	Levíssimo ($b_{3.1}$)
106 ₂ -110 ₁	b2.3'	Dinâmica fff e $mf \rightarrow f$;	Levíssimo ($b_{2.3}$)
110 ₂ -114 ₁	a2.3	Antecipação; Ritmo (adição de célula); Registro (1 ^a metade + grave: ME); Sobreposição (fim); Perfil melódico (acidentes); Adensamento (8^{as}); Dinâmica: $mp \rightarrow ff$ e $f \rightarrow ff$;	Intenso ($a_{2.2}$)
114 ₂ -118 ₁	a2.4	Antecipação; Ritmo (adição de célula); Registro (invertido: ME); Sobreposição (início); Perfil melódico (acidentes); Adensamento (8^{as}); Dinâmica: $f \rightarrow ff$ e $mf \rightarrow più f$;	Intenso ($a_{2.1}$)

Legenda: ME – mão esquerda; MD – mão direita; < – crescendo

Fonte: Simão (2021).

Quadro 4b: Seção B'

Compassos	Classificação	Mudanças	Nível de variação
118 ₂ -122 ₁	b _{1,5}	Sobreposição (início); Adensamento (8 ^{as} e hexacorde); Inversão (uma nota); Perfil melódico (intervalos e acidentes); Dinâmica: <i>f</i> → <i>più f</i> e <i>ff-fff</i> ;	Intenso (b _{1,2})
122 ₂ -129	b _{2,5}	Prolongamento; Registro (+ agudo); Adensamento (colcheia por semicolcheias; adição de hexa e heptacordes); Dinâmica: <i>mf</i> → <i>fff</i> e <i>mp</i> → <i>ff cresc</i> ;	Intenso (b _{2,2})

Legenda: ME – mão esquerda; MD – mão direita

Fonte: Simão (2021).

Como é perceptível a partir dos Quadros 4a e 4b, o nível de variação empregado na Seção B' (c. 86-129) também é diverso, ainda que predominantemente intenso. As derivações encontram correspondência com estruturas das Seções anteriores, mas não modificam elementos dela mesma, como ocorreu em B. Apesar de *b'* não ser repetido variado, duas semifrases derivadas do segundo Tema (*b_{1,4}* e *b_{2,4}*) o substituem, mantendo a disposição das ideias musicais similar à segunda Seção. Por fim, o prolongamento de um conjunto de semicolcheias aumenta a duração de *b_{2,5}* em dois compassos, totalizando 129 contra os 126 da edição de 1985. Ao longo de B', pode-se salientar a elevação da dinâmica – que é sempre maior do que aquela indicada na semifrase referencial – e da densidade – que foi alterada através de diversos recursos. Ambas contribuem à maior potência sonora da Seção. Acerca do comportamento melódico de ambas as mãos, nota-se a similaridade com as Seções anteriores.

Figura 86: Excertos de *b_{2,4}* (98-101) e *a_{2,4}* (c. 114-118) que demonstram não só algumas das variações realizadas na terceira Seção, mas também seu respectivo adensamento através de recursos diversos

The image displays two musical score excerpts with detailed annotations. The top excerpt, labeled *b_{2,4}* (measures 98-101), is marked *scherzando* and *loco*. It features a right-hand melody with a circled *b_{2,4}* and a green arrow pointing to a melodic line with the annotation 'adensamento perfil melódico (intervalos) loco'. The left hand plays a rhythmic accompaniment with a circled *b_{2,4}* and a green arrow pointing to a melodic line with the annotation 'perfil melódico (intervalos) loco'. The bottom excerpt, labeled *a_{2,4}* (measures 114-118), is marked *ff marcatisimo*. It features a right-hand melody with a circled *a_{2,3}* and a purple arrow pointing to a melodic line with the annotation 'sobreposição'. The left hand plays a rhythmic accompaniment with a circled *a_{2,4}* and a purple arrow pointing to a melodic line with the annotation 'anticipação e mudança rítmica'. Other annotations include 'adensamento (8^{as})' and 'perfil melódico (acidentes) ped. tonal'.

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 87: Trecho final da peça (c. 122-129) no qual se observa o prolongamento de b_2 em dois compassos e o adensamento através da adição de figuras mais rápidas (c. 126) e de um aglomerado de 13 notas (c. 129)

Fonte: Nobre (2006b).

Assim como as demais partes do *IV Ciclo Nordestino*, o *Frevo* foi lido como uma peça modal, que se utiliza das escalas de Ré eólio e frígio, além de eventuais alterações melódicas, principalmente na linha do acompanhamento. Barancoski (1997, p. 123), contudo, propôs uma concepção tonal à peça, na qual afirma que a maior parte da composição é organizada através da alternância entre algumas funções harmônicas: enquanto o Tema *a* reveza a tônica e a dominante de Ré menor, *b*, além destes, adiciona a subdominante e sua respectiva dominante, portanto Ré maior.

3.5.3 Sugestões

Ademais do andamento agitado assinalado por Nobre (138 bpm), correspondência clara com o frevo-de-rua, diversas marcações – como *impetuoso*, *loco*, *Con Spirito*, *furioso* e *molto deciso* – evocam a energia do passo. Ainda que abstratas, podem ser estabelecidas relações entre peça e movimentos da dança, que inspirariam o imaginário do pianista e enriqueceriam a realização sonora do *Frevo*. Deste modo, o acompanhamento, quando presente no primeiro e segundo tempos, poderia remeter aos agachamentos (c. 1, 5, 6, 10 etc. – 0:12⁷³); o ápice de um *crescendo*, à explosão do salto em que se abrem as pernas no ar (c. 58-62 – 0:58);

⁷³ Esta e as minutagens seguintes são relativas ao último vídeo comentado ao fim da seção das Características, portanto <https://www.youtube.com/watch?v=6XruFqqeq9o>

e as sequências de semicolcheias, ao movimento de passar a sombrinha entre as coxas (c. 29-30 – 1:05).

Figura 88: Excertos relacionados a movimentos do frevo-de-rua – nos agachamentos, o passista estaria abaixado no primeiro tempo do compasso e de pé no segundo; já o *crescendo* (c. 59-61) seria a preparação para o salto com as pernas abertas, que ocorreria junto ao *fff* (c. 62); e as semicolcheias (c. 78-79) remeteriam a movimentos rápidos em sequência, como os da passagem da sombrinha entre as penas

agachamentos



saltos com as pernas abertas no ar



movimento de passar a sombrinha entre as coxas



Fonte: Nobre (2006b).

A partir da figuração rítmica e tessituras empregadas é possível estabelecer relações, mais uma vez não concretas, com as três variantes do frevo-de-rua. O Abafo pode ser identificado nas passagens em que a mão esquerda é proeminente: mesmo que não sejam acordes, as oitavas podem se sobrepor com facilidade à mão direita, o que remonta à intenção de encobrir sonoramente o grupo rival. Sendo assim, em trechos como o dos c. 76⁷⁴-77, o pentagrama inferior não precisa necessariamente estar subordinado ao superior: ao valorizar as oitavas, a mão esquerda encobriria a direita (c. 76), que logo em seguida se adensa (c. 77), como se estivesse tentando se sobressair em relação ao pentagrama inferior. A ênfase deste, portanto, além de perturbar a repetição do Tema *b*, traz variedade à *performance* por diferir de outra recomendação que será feita a seguir, no sexto parágrafo.

⁷⁴ Na mão direita desse compasso o Si não foi bemolizado. Contudo, estruturas similares (c. 10-11, Figura 80) e a versão de 1985 trazem o referido acidente, alteração que foi incorporada à realização sonora da peça.

Figura 89: Correspondências entre excertos da composição e variantes do frevo-de-rua – Abafo em passagens nas quais a mão esquerda é proeminente (c. 76-77); Ventania em linhas ágeis, mas de menor densidade (c. 9-10); e Coqueiro em acordes agudos e bastante sonoros (c. 106-107)

The image displays three musical excerpts. The first, labeled 'abafo', is a piano piece with a prominent left hand, marked 'ff cresc. molto' and 'fff', with an '8va' bracket. The second, labeled 'ventania', is a piano piece with a more delicate right hand, marked 'f', with an '8va' bracket. The third, labeled 'coqueiro', is a piano piece with bright, sharp chords, marked 'fff brillante' and 'm. e. 8a. normal'.

Fonte: Nobre (2006b).

A composição encontraria correspondência com o Coqueiro através dos acordes mais agudos, bastante sonoros, escritos em semicolcheias. Deste modo, ao realizar os c. 106-107, por exemplo, o *performer* poderia se basear nas entradas pungentes dos metais e buscar por sonoridades e tipos de ataque que aproximassem o piano dos referidos instrumentos de sopro. O Ventania poderia ser associado às linhas ágeis de menor densidade sonora que aparecem na região média, como dos c. 9-10. A tentativa de incorporar essa vertente à *performance* repousa principalmente na sugestão de se atentar ao tipo de ataque empregado, menos incisivo, de modo que o som produzido se aproxime mais das palhetas do que dos metais.

Ao longo de toda a peça se faz presente a alternância de dinâmica a cada par de compassos, comumente acompanhada pela mudança de registro, que tende a respeitar essa mesma frequência. O recurso aproxima a composição de Nobre das relações dialógicas observadas no frevo-de-rua – jogos de pergunta e resposta entre os naipes e dentro deles mesmos. Relacionado a esses aspectos, o pianista precisa se atentar às diferentes intensidades assinaladas e às regiões do teclado em que ocorrem, de modo que a contraposição entre dinâmicas mais ou menos distantes se mantenha apesar das tessituras. Entre os c. 21-24, por exemplo, foi grafado *mezzopiano* na região grave e *forte* na aguda, exigindo que o pianista tenha bastante controle sobre a velocidade de ataque da primeira parte, para que a segunda seja mais sonora.

Figura 90: Os c. 21-24, além de exemplificarem a alternância de dinâmica e registro a cada par de compassos, também são um dos trechos que exigem cautela acerca das velocidades de ataque em registros diferentes



Fonte: Nobre (2006b).

Diante do caráter repetitivo do *Frevo*, resquício também do gênero referenciado, as recomendações frequentemente repousam na valorização das variações, o que permite ampla possibilidade de combinações. Assim, o pianista poderia realizar experimentações a partir dos dados contidos nos Quadros 2, 3, 4a e 4b, até atingir a configuração que mais lhe agradasse. Poderiam ser enfatizadas, por exemplo, a aparição de segundas na mão esquerda (a_{2.2}: c. 19-20); o adensamento causado por oitavas (a_{2.3}: c. 112-113); a drástica mudança de registro (a' _{2.2}: c. 70-71); a adição de semicolcheias (b_{2.4}: c. 100-101); e sequências (b': c. 51-53).

Figura 91: Excertos e respectivas sugestões performáticas feitas a partir dos Quadros 2, 3, 4a e 4b; as recomendações são apenas algumas das possibilidades e têm o intuito de valorizar as variações

Figure 91 shows four musical excerpts with performance suggestions:

- 19 aparição de 2^{as} na mão esquerda**: Suggests the appearance of seconds in the left hand. The score shows a melodic line in the RH with *f* and *mp* dynamics, and a bass line in the LH with *mp* dynamics.
- 112 adensamento provocado por 8^{as}**: Suggests densification caused by octaves. The score shows a melodic line in the RH with *ff* dynamics and a bass line in the LH with *f* dynamics, featuring an 8va line.
- 70 mudança de registro do Tema**: Suggests a change of register for the theme. The score shows a melodic line in the RH with *più f cresc.* dynamics and a bass line in the LH with *f* dynamics.
- 100 loco adição de semicolcheias**: Suggests the addition of sixteenth notes. The score shows a melodic line in the RH with *f* dynamics and a bass line in the LH with *f* dynamics, featuring an 8va line.
- 50 impetuoso Rudo estrutura repetida em sequência**: Suggests a more impetuous and rude structure repeated in sequence. The score shows a melodic line in the RH with *cresc. molto* and *ff* dynamics, and a bass line in the LH with *ff* dynamics, featuring an 8va line.

Fonte: Nobre (2006b).

Os elementos acima citados, que pertencem às três Seções e a diferentes níveis de alteração listados, são apenas algumas das possibilidades. Do mesmo modo, também existem variações que não precisam necessariamente serem evidenciadas. Destacar as oitavas do c. 50 (Figura 91), por exemplo, encobriria a alteração do perfil melódico na mão direita que leva à

inserção de novas estruturas. Os recorrentes acentos e articulações que permeiam toda a composição, por outro lado, devem sempre ser mostrados, pois, ao mesmo tempo em que reforçam a concepção do piano como instrumento percussivo, relembram o gingado do passo.

A respeito da pedalização, as únicas marcações feitas por Nobre aparecem nos c. 118 e 122 (Tonal) e c. 128-129 (Sustain); porém, é possível que o pedal direito seja utilizado com mais frequência. Primeiro, ele pode ser pensado atrelado às ligaduras de articulação da mão esquerda (c. 7-9). A sugestão, posta em prática através de breves e parciais acionamentos, enriqueceria os harmônicos, mas sem interferir significativamente no caráter dos *staccati*. Ainda atrelada à valorização do aspecto tímbrico, é possível utilizar o Sustain em conjuntos de acordes (c. 60-61), o que aumentaria sua reverberação, e até mesmo nas sequências de semicolcheias (c. 62-63), parcialmente pressionado. A terceira situação abarca passagens que incluem saltos de dimensão considerável, nos quais o pedal direito auxiliaria no mantimento do som durante o deslocamento da(s) mão(s), evitando a descontinuidade sonora (c. 28-29).

Figura 92: Marcações de pedal assinaladas pelo compositor – Tonal (c. 118 e 122), ainda que grafado de duas maneiras, e Sustain (c. 128-129)

The image displays three musical excerpts with specific pedal markings. The first excerpt, labeled '118', shows a 'ped. tonal' marking under a series of chords. The second excerpt, labeled '122', features 'loco' and 'fff con fuoco' markings, with a 'Sust.' marking above the staff. The third excerpt, labeled '128', shows 'fff' and 'Ped.' markings, with a 'Sust.' marking above the staff.

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 93: Exemplos de passagens em que o pedal Sustain pode ser empregado – atrelado às ligaduras de articulação da mão esquerda (c. 7-9); para auxiliar em deslocamentos amplos (c. 28-29; 61-62); para aumentar a reverberação de acordes (c. 60-61); e para enriquecimento dos harmônicos (c. 62-63)

The image displays four musical excerpts with specific pedal markings. The first excerpt, labeled '7', shows 'mf' and 'sf' markings. The second excerpt, labeled '28', features 'impetuoso', 'fff', and 'loco' markings. The third excerpt, labeled '60', shows 'cresc.' and 'fff' markings. The fourth excerpt, labeled '62', shows 'm. e. Sa. normal' and 'fff brillante' markings. Green brackets and lines indicate the placement of 'Ped' markings at the bottom of the page.

Legenda: Apesar da grafia diferente, ambas as marcações significam o acionamento do Sustain; a diferença é estética e se deve apenas a “Ped_” ser um sinal muito extenso para quando o pedal é pressionado brevemente. Fonte: Nobre (2006b).

Por fim, nas Sequências se constata o aumento ou decréscimo gradual de dinâmica, ainda que em um curto espaço de tempo (Figura 94). A reiteração sucessiva de uma célula, portanto, é sempre enfatizada de algum modo. Isto se repete em alguns dos Prolongamentos identificados, como nos c. 56-57, mas especialmente entre os c. 122-125 (Figura 95). A quatro compassos do fim (c. 126), o insistente *crescendo* assinalado é interrompido para que haja outra vertiginosa elevação de dinâmica em direção ao último acorde. Quebras como essa, repentinas, são constantes ao longo da peça e podem ser mais ou menos discrepantes: *forte/mezzopiano súbito* (c. 55-56) ou *mezzoforte crescendo/mezzopiano* (c. 16-17). A mudança funciona como recurso expressivo e, quando mais abrupta, valoriza ainda mais as entradas dos temas. Nestes casos, é comum que ocorra um minúsculo atraso, necessário ao câmbio de dinâmica.

Figura 94: Passagens em que a reiteração de uma célula, que foi classificada como “Sequências” durante o Estudo analítico, é enfatizada através do aumento (c. 59-62) ou decréscimo (c. 82-86) gradual da dinâmica em um curto espaço de tempo

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 95: Nos c. 56-57 e 124-125, categorizados como “Prolongamentos”, também ocorrem mudanças graduais de dinâmica, sendo que no segundo exemplo há, além do *crescendo*, uma quebra nas intensidades assinaladas (c. 125-126); isto se repete em outros trechos, que podem ter novas dinâmicas mais (c. 55-56) ou menos (c. 16-17) distantes das anteriores

The figure displays three musical excerpts from a piano score, illustrating dynamic changes and 'prolongamento' (prolongation) markings. The first excerpt (measures 55-57) shows a transition from *f* to *mp sub. e cresc. molto*, with a 'quebra de dinâmica' (dynamic break) and a 'prolongamento' marking. The second excerpt (measures 124-126) shows a transition from *mf* to *sf mp*, also with a 'quebra de dinâmica' and a 'prolongamento' marking. The third excerpt (measures 125-126) shows a transition from *fff* to *fff con fuoco*, with a 'quebra de dinâmica' and a 'prolongamento' marking. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, *sf*, *mp*, *fff*, *con fuoco*, *cresc. ancora*, and *Deciso - con fuoco*. It also features performance instructions like *loco*, *precipitato strepitoso*, and *S^{mo}*.

Fonte: Nobre (2006b).

3.6 IV CICLO NORDESTINO

O quarto e último *Ciclo Nordestino*, se comparado a seus antecessores, é quase quatro vezes mais extenso⁷⁵, beirando 18 minutos de duração. Ainda assim é possível estabelecer relações com os preceitos iniciais dessas suítes, que incluíam intenções didáticas e o desejo do compositor de evitar que elementos da música do Nordeste desaparecessem. A herança do didatismo se manifesta através do aumento da complexidade das dificuldades técnico-musicais anteriores. Abarcaria, portanto, o rebuscamento da escrita contrapontística; a maior recorrência de articulações distintas simultâneas; a expansão da variedade e da complexidade rítmicas; saltos e aberturas de mão mais amplos; e a maior diversidade de tipos de ataque. Também se pode citar a expansão da região do teclado empregada, utilizando, às vezes simultaneamente, do extremo-grave ao extremo-agudo do piano. O *IV Ciclo Nordestino*, por conseguinte, é manifestamente mais complexo que os demais.

⁷⁵ A duração aproximada do 1º *Ciclo Nordestino* é de 4 minutos, enquanto o 2º e o 3º têm 5 minutos cada.

Enquanto os ciclos anteriores tiveram claras intenções didáticas, com Nobre propositalmente limitando as dificuldades técnicas em torno de pianistas de nível intermediário; o quarto ciclo pode ser considerado uma peça de concerto, que requer um pianista com controle total do instrumento (SCARAMBONE, 2012, p. 80)⁷⁶.

A referência a características musicais nordestinas logicamente se mantém, embora a reprodução de temas e melodias pré-existentes tenha se tornado mais escassa – somente *Maracatu* empresta uma toada. A despeito de nem sempre encontrar correspondência exata com os elementos apresentados nas seções rotuladas “Características”, a alusão ao popular do Nordeste se manifesta através da sonoridade modal, principalmente intervalos de 4aum e 7m; tessitura; acentuação e padrões rítmicos; texturas; e marcações de caráter e de andamento. A utilização do principal toque dos caboclinhos apenas nas transições ou a não-transcrição de padrões rítmicos do maracatu e do frevo, por exemplo, não inviabilizam a referência às respectivas manifestações. Essas disparidades são consequência das vivências musicais, principalmente aquelas da primeira infância, armazenadas na memória do compositor, também podendo estar relacionadas à ausência do estudo formal do popular por parte deste. A incorporação, que se deu de maneira não intencional, de tais experiências à música de Nobre faz com que o elemento nacional se manifeste de maneira natural, distanciando o compositor do caricato que tanto abomina.

Apesar de minhas raízes nordestinas, minha vivência com a música de rua de Recife, eu sempre me recusei a usar aquilo como partida para minha música. Eu abominava, recusava como até hoje o faço o nacionalismo. Minha música nunca foi nacionalista, NUNCA. [...] Mesmo compondo peças como os Ciclos Nordestinos, eu nunca pensei estar fazendo qualquer coisa "nacionalista". Era música, minha música, baseada naquelas peças nas minhas experiências auditivas e sonoras de infância (SCARAMBONE, 2006, p. 138).

O forte senso rítmico do compositor, também consequência, mormente, das experiências musicais que vivenciou quando criança, é praticamente ubíquo no *IV Ciclo Nordestino*. Essa característica, que acaba por ser reforçada em razão das manifestações referenciadas, é também um elemento essencial e estrutural da escrita de Nobre (BARANCOSKI, 1997; MARCO, 2006). A proeminência rítmica se manifesta não só por meio de padrões ou ostinatos, mas também da notação, que combina acentos, ligaduras, *staccati*, *staccatissimi* e *tenuti*. Essas marcações comumente subentendem um toque percussivo, que foi categorizado como um aspecto idiomático da escrita para piano de Marlos Nobre. No mesmo sentido estariam as explorações timbrísticas do instrumento, que se relacionam tanto à

⁷⁶ “While the previous cycles had clear didactic intentions, with Nobre purposely limiting the technical difficulties around pianists of an intermediate level; the fourth cycle can be considered a concert piece, requiring a pianist with a complete control of the instrument”.

variedade de ataques incisivos quanto às possíveis nuances sonoras em momentos menos vigorosos.

Ademais das diferentes maneiras de acionar as teclas, a pedalização também se mostra um recurso às experimentações timbrísticas. Apesar das marcações de Nobre compreenderem apenas os pedais Sustain e Tonal, serem poucas⁷⁷ e aparecerem somente a partir da segunda peça, as sugestões performáticas incluem mais possibilidades. O pedal direito, além do corrente uso para sustentação do som, frequentemente foi sugerido com a intenção de valorizar e/ou enriquecer os harmônicos, principalmente aqueles oriundos dos ataques incisivos, mas sem desconsiderar os *staccati* – é observável, sobretudo, no *Maracatu* e no *Frevo*, ainda que também aconteça em *Caboclinhos* e *Ponteado*. O pedal central é empregado em todos os movimentos com exceção do primeiro, nas passagens que requerem que a mão esquerda sustente uma ou mais notas na região grave ao mesmo tempo em que realiza outros desenhos em um registro superior. As recomendações adicionais a respeito de sua utilização seguem o mesmo critério. O pedal esquerdo foi sugerido a *Caboclinhos*, *Maracatu* e *Ponteado*, em trechos nos quais se mostrou propícia a mudança de sonoridade ou para auxiliar na equalização entre as mãos quando em registros muito distantes.

Outra forte característica da música de Nobre também encontrada neste *Ciclo* é o papel estrutural das variações. Através das seções “Estudo analítico”, foi possível observar como as manipulações de diferentes elementos conferem forma a cada uma das cinco peças. Repetições idênticas dos temas são muitíssimo raras, tendo sido identificadas apenas em alguns trechos da *Cantilena*. Nas demais ocasiões, nota-se a variação temática através de diferentes recursos, como mudanças intervalares e rítmicas, transposição, câmbio de registro, elevação ou diminuição da dinâmica e mescla de materiais. A mão esquerda também está sujeita a tais alterações, mas nem sempre com a mesma frequência e/ou intensidade que as da direita. Na Seção A’ de *Caboclinhos*, por exemplo, enquanto o pentagrama superior migra do primeiro para o segundo Tema, o inferior mantém o padrão introduzido no início da referida Seção (de a’_{2.1} para b_{1.2}: c. 53-56); já no *Maracatu*, a mão esquerda tende a se alterar junto às repetições variadas da direita, como é perceptível ao comparar os c. 7-8 (a₁) e c. 51-52 (a’₁), trechos correspondentes pertencentes às Seções A e A’.

⁷⁷ São dez ocorrências ao longo de todo o *IV Ciclo: Cantilena* (Tonal: c. 33), *Maracatu* (Tonal: c. 45 e 72), *Ponteado* (Sustain: c. 47, 55 e 60; Tonal: c. 56) e *Frevo* (Tonal: c. 118 e 122; Sustain: c. 128).

Figura 96: Os excertos demonstram os diferentes comportamentos assumidos pela mão esquerda em relação à direita – em *Caboclinhos* o pentagrama inferior se mantém apesar das mudanças no superior (c. 53-56); no *Maracatu*, quando o Tema *a* aparece variado em outra Seção, o acompanhamento também muda (c. 7-8; 51-52)

Fonte: Nobre (2006b).

A partir do que foi apontado nas seções que estudaram analiticamente o *IV Ciclo*, é possível afirmar que a composição foi modalmente organizada, ainda que notas estranhas às escalas identificadas ou cromatismos não sejam raros. Em *Caboclinhos* se observou, na mão direita, os modos Ré e Lá nordestino, Ré \sharp eólio e Ré \flat mixolídio; na esquerda, a predominância das notas Ré e Lá, acompanhadas das respectivas coloraturas cromáticas, e acordes marcados pela presença da 4^ªum. Na *Cantilena* a variedade dos modos empregados é drasticamente menor, tendo a linha principal sido classificada como Ré lídio, apesar do quarto grau da escala às vezes aparecer justo e não aumentado. As demais vozes se movem majoritariamente por graus conjuntos ou cromatismos, por vezes enfraquecendo o modo citado.

Essa dificuldade em conseguir ouvir o modo que foi identificado a partir do estudo da partitura também é observável no *Maracatu* em função das abundantes dissonâncias e sobreposições de notas. Nos trechos em que esses dois elementos não aparecem, foi possível reconhecer Dó, Fá e Sol lídio. No pentagrama inferior, a nota Lá estava em evidência, também acompanhada por coloraturas cromáticas, como em *Caboclinhos*. No *Ponteador*, Ré dórico é predominante, embora, às vezes, o terceiro grau apareça maior. Os modos Lá e Mi dórico também foram identificados, além da presença pontual da escala de Ré \flat maior. Há trechos em que o deslocamento cromático se faz constante, podendo ou não ser concomitante às passagens em que prevalecem 2M/m. No *Frevo*, Ré eólio com 7M ocupa a maior parte da mão direita, tendo Ré frígio sido identificado em uma proporção menor. Na mão esquerda, frequentemente

se alternam as notas Ré e Lá, apesar de também aparecerem outras que não necessariamente pertençam às escalas do pentagrama superior.

Portanto, ao longo do *IV Ciclo Nordestino*, considerando o desenvolvimento melódico da mão direita, nota-se a proeminência de modos em Ré, a citar nordestino, lídio, dórico e eólio. Ainda que a mão esquerda apresente comportamentos diversos, como deslocamento cromático e intervalos quartais, as notas Ré e Lá são frequentes. O fechamento de algumas das peças, no entanto, às vezes se afasta das expectativas criadas por tais recorrências. *Caboclinhos* (c. 154-155) se encerra com Si \flat no extremo-agudo depois de uma sequência de notas que não pressupunha tal resolução. O mesmo se repete no *Ponteado* (c. 62-64), que se encerra apenas com a nota Dó, apesar de antes Si \flat e Mi \flat terem aparecido no baixo e sequências de 2M/m na mão direita. O *Maracatu* (c. 89-91) também traz um final inesperado, mas em outra configuração: a peça é marcada pela densidade acentuada, porém o fechamento se dá através de uma sequência de 2m seguida pelo salto descendente Fá-Ré, ou seja, uma conclusão de baixa densidade se comparada a comportamentos anteriores. Já a *Cantilena* e o *Frevo* se encerram de maneira menos surpreendente, pois têm os acordes finais relacionados a Ré, mesmo que enriquecidos harmonicamente – Ré \sharp na *Cantilena* (c. 67-69) e no *Frevo* (c. 127-129), sendo que neste aparecem também outras notas, como Mi, Sol, Dó e Dó \sharp .

Figura 97: Compassos finais das duas peças do *IV Ciclo Nordestino* que apresentaram conclusões menos surpreendentes – *Cantilena* (c. 67-69) e *Frevo* (c. 127-129)

Cantilena

68 *rit. molto*

p *pp* *pp* *L.V.*

8va *profundo* *8va* *pp*

Frevo

126 *Deciso - con fuoco*

ff cresc. *fff*

8va

Fonte: Nobre (2006b).

Figura 98: Compassos finais das três peças do *IV Ciclo Nordestino* que apresentaram conclusões mais inesperadas – *Caboclinhos* (c. 154-155), *Maracatu* (c. 89-91) e *Ponteado* (c. 62-64)

Caboclinhos

Maracatu

Pesante - Marcatissimo

Ponteado

Fonte: Nobre (2006b).

Ao considerar todos os movimentos da suíte, identificaram-se semelhanças entre algumas estruturas. *Caboclinhos*, na Seção A' (c. 34-66), apresenta um padrão de acompanhamento apoiado em um ostinato melódico-rítmico, que alterna as notas Lá-Si \flat e percorre diversas oitavas do piano. *Maracatu* traz um comportamento similar na mão esquerda da Seção B (c. 28-44), na qual um ostinato repete outra figuração rítmica, mas o mesmo par de notas, ainda que a tessitura tenha sido expandida. Outro material compartilhado por duas peças é a passagem da mão direita em que as colcheias são destacadas das semicolcheias que preenchem seus contratempos. Isto ocorre em *Caboclinhos* (Seção A, c. 26-27), onde a separação entre linha principal e secundária acontece através de acentos, e *Ponteado* (Seção B, c. 25-27; 29-32), em que a referida distinção se dá por meio dos *staccati*.

Figura 99: Semelhanças entre peças do *IV Ciclo* – ostinatos (quadrante superior esquerdo – *Caboclinhos* e *Maracatu*), colcheias destacadas das semicolcheias (quadrante superior direito – *Caboclinhos* e *Ponteado*) e cromatismos (metade inferior – *Cantilena*, *Maracatu*, *Ponteado* e *Frevo*)

The figure displays eight musical excerpts arranged in a 4x2 grid, illustrating similarities in rhythmic and melodic patterns across different pieces of the *IV Ciclo*. Each excerpt is labeled with the piece name and the hand used (ME for mão esquerda, MD for mão direita).

- Top Left:** *Caboclinhos* (ME), measure 34. Shows a melodic line with an 8th note interval marked.
- Top Right:** *Caboclinhos* (MD), measure 26. Shows a rhythmic pattern of dotted eighth notes with accents.
- Second Row Left:** *Maracatu* (ME), measure 29. Shows a bass line with a *mf* dynamic marking.
- Second Row Right:** *Ponteado* (ME), measure 25. Shows a melodic line with a *p* dynamic marking.
- Third Row Left:** *Cantilena* (ME), measure 11. Shows a bass line with an 8th note interval marked.
- Third Row Right:** *Ponteado* (ME), measure 25. Shows a bass line with a chromatic pattern.
- Bottom Row Left:** *Maracatu* (ME), measure 56. Shows a complex melodic passage with a *più f* dynamic marking.
- Bottom Row Right:** *Frevo* (ME), measure 50. Shows a bass line with an 8th note interval marked.

Legenda: MD – mão direita; ME – mão esquerda
 Fonte: Nobre 2006b.

Movimentos cromáticos na mão esquerda também são um elemento comum à suíte, sendo encontrados em todas as peças com exceção da primeira. Na *Cantilena* (c. 11-12), o referido deslocamento é bastante frequente na voz mais grave, tendo sido identificado nas três seções; já no *Maracatu* (c. 56-57), aparece apenas na Seção A', na voz superior dos acordes do pentagrama central. No *Ponteado* (c. 25-26), há dois trechos em que o baixo se desloca cromaticamente, as Seções B (c. 25-32) e C (c. 45-46); e no *Frevo* (c. 50-51), os cromatismos aparecem em breves passagens ao longo das três seções. Outra estrutura observável em mais de uma das partes do *Ciclo* é um acorde ou conjunto de notas repetido sequencialmente, que perpassa diversos registros, sempre do agudo ao grave, e utiliza ambas as mãos. Na passagem do *Maracatu* (c. 47), dois acordes são reiterados ao longo de toda a extensão do teclado. No *Ponteado*, primeiro se tem a apenas a nota Sol# em diferentes oitavas (c. 55), depois, a iteração de um conjunto de seis notas, agrupadas em 2M/m (c. 62).

Figura 100: Outra semelhança entre as peças – a repetição de conjuntos de notas em diferentes registros
(*Maracatu* e *Ponteado*)

Maracatu (MD/ME)
Marcatissimo - Con Fuoco

Ponteado (MD/ME)
(8)

Ponteado (MD/ME)
Con fuoco

Legenda: MD – mão direita; ME – mão esquerda
Fonte: Nobre (2006b).

As manifestações referenciadas conferem diferentes coloraturas ao *IV Ciclo Nordestino*. A primeira peça, *Caboclinhos*, se destaca pela predominância dos registros agudo e extremo-agudo e pelo caráter improvisado. Figuras ágeis, que se alternam entre articulações mais ou menos secas, são frequentes, bem como o toque percussivo e os amplos deslocamentos da mão esquerda, que às vezes se cruza sobre a direita. A agitação causada por esses elementos remete à vivacidade dos improvisos da gaita e à força dos caboclos guerreiros. Em claro contraste se tem a *Cantilena*, segundo movimento da suíte. Ela é marcada pelo andamento bastante arrastado e pelas linhas extremamente *cantabili* marcadas por longas ligaduras, além da escrita contrapontística ininterrupta a, no mínimo, quatro vezes. Apesar de algumas passagens mais intensas, a ambiência calma, e talvez um pouco melancólica, prevalece, contrastando também com a peça seguinte.

No *Maracatu* o andamento volta a se elevar, ainda que distante do de *Caboclinhos*, e a densidade sonora aumenta significativamente. As dissonâncias se fazem bem mais abundantes do que já foram e a variedade de articulações também é retomada, fazendo-se clara a percussividade do toque. A potência sonora da orquestra formada apenas por instrumentos de

percussão é recorrentemente referenciada, seja através das dinâmicas ou da sobreposição de notas, conferindo muita força e energia à peça. A seguinte, *Ponteado*, mais uma vez aparece em contraste com a anterior: embora o andamento tenha se elevado novamente, agora mais próximo daquele de *Caboclinhos*, a densidade diminuiu, tornando o movimento menos intenso quando comparado ao anterior. Junto do ostinato praticamente onipresente, a linha principal, ao referenciar práticas dos violeiros nordestinos, retoma o caráter improvisado, o que provoca uma atmosfera mais leve e descontraída se comparada àquela do *Maracatu*, densa e solene. Por último, o *Frevo*, como já esperado, oferece mais contraste ao ouvinte. O andamento se elevou novamente, desta vez ultrapassando aquele da primeira peça, e os diálogos a cada par de compassos, como nos frevos-de-rua, trazem dinamicidade à música. Essa energia incessante remete não só àquela dos instrumentos de sopro e da percussão, como também à do passo.

Ainda que os movimentos que formam o *IV Ciclo Nordestino* estejam em constante contraste uns com os outros, não se pode anular suas correspondências e, principalmente, o ambiente sonoro bastante diverso que formam, altamente representativo da música nordestina. Portanto, mesmo que as peças possam ser sonoramente realizadas em separado, tocá-las em sequência se mostra mais coerente. A proposta considera não só a correlação entre as peças e a diversidade intrínseca às manifestações referenciadas, como também o significado de “ciclo” depreendido da definição, apontada no início deste trabalho, de “suíte” (SADIE, 1994) – conjunto de peças instrumentais, relacionadas por um programa descritivo ou por temática exótica ou nacionalista, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de construção interpretativa definitivamente impactou de maneira positiva a reprodução musical do *IV Ciclo Nordestino* op. 43 de Marlos Nobre. Ao pesquisar a trajetória musical do compositor e trabalhar com produções textuais de alguns de seus comentadores, foi possível compreender traços distintivos da sua música. Estes foram observados durante o contato com as suas obras para piano solo, o que permitiu a inclusão do toque percussivo e da exploração timbrística como idiomatismos do referido gênero. A pesquisa acerca de elementos evocados pelos títulos das peças forneceu material à aproximação entre composição e manifestações referenciadas, permitindo a associação de características destas a trechos musicais. O estudo analítico possibilitou não só a identificação de particularidades do estilo composicional de Nobre no último *Ciclo*, mas principalmente a compreensão da organização e manipulação das ideias musicais. Todas as etapas, ainda que em diferentes níveis, contribuíram à interpretação e/ou à realização sonora da partitura.

As pesquisas biográfica e estilística sobre o compositor, especialmente preocupadas com a produção pianística, traduziram-se em observações a respeito da força rítmica, do toque percussivo e das explorações timbrísticas. A força rítmica por si só é um aspecto pronunciado da música de Nobre. Além disso, a maior parte dos gêneros referenciados pelo *IV Ciclo Nordestino* – caboclinhos, maracatu e frevo – é ritmicamente forte, o que acaba por evidenciar ainda mais esta característica. A robustez do componente rítmico, com frequência, é reforçada pelas indicações de caráter, que também remetem às atmosferas das manifestações retratadas. As articulações grafadas pelo compositor sugerem um toque percussivo, que, para ser posto em prática, requer o estudo e a experimentação de tipos e velocidades de ataque variados, de modo a provocar diferentes qualidades sonoras. A exploração timbrística ocorre tanto através da ação incisiva sobre o teclado, relacionada à concepção do piano como instrumento de percussão, como inclui toques mais aveludados e a pedalização. Ao longo do processo de construção interpretativa se constatou que o caráter seco e percussivo não é antagônico às manipulações do timbre fruto da pedalização. Esta, portanto, não descaracteriza a realização sonora da obra, pois utilizar os pedais Sustain ou *Una Corda* não inviabiliza a percussividade do toque.

A investigação de características apreendidas a partir dos títulos das peças permitiu a contextualização das práticas referenciadas, que inclui a compreensão mínima sobre seus elementos constituintes e agentes, além do ponto central, os aspectos musicais. Esta etapa dialoga com informações assimiladas na anterior, aquela sobre Nobre e sua música, ao averiguar como o elemento nacional se manifesta no *IV Ciclo*. Era sabido que a referência se

daria de forma não caricata, tanto pelo compositor lutar contra tal representação, quanto por ter internalizado, ao longo de sua trajetória e de forma não intencional, diversas características das músicas popular e folclórica brasileiras. Ao comparar estruturas das peças aos elementos definidores recolhidos, constataram-se diversas semelhanças, apesar da reprodução de padrões ou melodias ser pouco frequente. As correspondências estabelecidas, embora às vezes de caráter abstrato, suscitarão significativos reflexos interpretativos e performáticos. Estar ciente da relação que os caboclinhos têm com a guerra, por exemplo, permite que o pianista explore as sonoridades do seu instrumento de um modo mais agressivo. Em outro caso, no trecho do *Maracatu* associado à toada, a valorização de ambas as notas duplas, uma recomendação que contraria a convenção de se destacar apenas a superior, só foi possível através da pesquisa acerca da manifestação e das conseqüentes relações estabelecidas.

O exame estrutural da suíte permitiu que a manipulação de diversos parâmetros fosse estudada em maior detalhe – linha principal, acompanhamento, organização harmônica, textura, registro, dinâmica etc. Características da música de Nobre também foram consideradas durante esta etapa, da qual emergiram sugestões performáticas a partir do estudo realizado e das conexões feitas. As recomendações buscaram considerar, como colocado no início da dissertação, o equilíbrio entre os resultados do trabalho analítico e a *performance*, dosando quais descobertas repassar ao ouvinte. A valorização de estruturas que poderiam passar despercebidas durante a leitura da partitura, como o reaparecimento de temas em configurações diferentes, foi uma conseqüência comum desta fase, bem como a hierarquização e interrelação entre os planos de dinâmica. Além disso, esse conhecimento mais aprofundado da composição obtido através do estudo analítico permitiu que a memorização ocorresse mais facilmente.

O processo de construção interpretativa foi extenso, mas é passível de ser realizado em níveis de aprofundamento menores. Diferentes repertórios, também incluindo aqueles para outros instrumentos ou vocais, podem ser submetidos a etapas similares às comentadas, fazendo modificações se necessário ou até mesmo adicionando novas, como a investigação da letra se a obra for cantada. O conjunto de procedimentos descrito neste trabalho serviu ao embasamento das escolhas performáticas, expressas durante o texto no formato de sugestões. Estas combinam experiências técnico-musicais pessoais aos dados levantados através da pesquisa, aos resultados do estudo analítico e aos materiais consultados acerca das *performances* musical e pianística. É inegável como o levantamento e a correlação dos dados enriqueceram a interpretação e a conseqüente realização sonora do *IV Ciclo Nordestino* de Marlos Nobre. Deve-se reforçar, contudo, o caráter recomendatório dos apontamentos feitos, distanciando-os de verdades absolutas: outras leituras desta mesma composição poderiam levar a conclusões diferentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACSELRAD, M. Dançando contra o estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco. **Revista Ñanduty**, v. 5, n. 6, p. 146-166, set. 2017.
- ALENCAR, A.; RAIMUNDO, C. Religiosidade nos maracatus-nação pernambucanos. **Equatorial**. Natal, v. 3, n. 4, p. 38-60, 2016.
- ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- BARANCOSKI, I. **The interaction of Brazilian national identity and contemporary musical language: The stylistic development in selected piano works by Marlos Nobre**. 1997. 161p. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – School of Music and Dance, University of Arizona, Tucson, 1997.
- BARBOSA, Y. (coord.). **Frevo**. Brasília: Iphan, 2016.
- BICALHO, C. **Considerações sobre Ponteio e Dansa para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri: contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça brasileira**. 2014. 88p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- BORBA, T; GRAÇA, F. **Dicionário de música (ilustrado)**. Lisboa: Edições Cosmos, 1956a. vol: A-H.
- BORBA, T; GRAÇA, F. **Dicionário de música (ilustrado)**. Lisboa: Edições Cosmos, 1956b. vol: I-Z.
- CAMPOS, C. (coord.). **Caboclinhos**. Recife: Iphan, 2013.
- _____. (coord.). **Maracatu Nação**. Recife: Iphan, 2014.
- CARVALHO, E. **Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado**. 2007. 145p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- CASCUDO, L. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CAVINI, M. As Danças Fascinantes do 4º Ciclo Nordeste para Piano de Marlos Nobre: Caboclinhos e Maracatu. **Opus**. Goiânia, v. 14, n. 1, p. 25-49, jun. 2008.
- CORKER, M. Sonâncias III opus 49 de Marlos Nobre. **Latin American Music Review**. University of Texas. Vol. 15, nº 2, p. 226-243, 1994.
- DIAS, S. **O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades**. 2010. 244p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2010.

DOURADO, H. **Dicionário de termos e expressões da música**. 2 ed. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2008.

FERRAZ, R. **Ciclos Nordestinos 1, 2 e 3 para piano de Marlos Nobre: uma abordagem analítico-interpretativa**. 2007. 107p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2007.

FUX, R. **Dicionário enciclopédico da música e músicos**. Edição brasileira organizada por: Hans Koranyi. São Paulo: Gráfica São José, 1957.

GUERRA-PEIXE, C. **Maracatus do Recife**. 2 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

GUERRA-PEIXE, C. Variações sobre o Baião. 1955. *In*: MARTINS, I.; SOUSA, F. (Org.). **Coleção da Revista Música Popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Bem-te-vi Produções Literárias, 2006. p. 234-235 e 264. Disponível em: <http://performanceritmo.blogspot.com/2013/08/variacoes-sobre-o-baiao.html>. Acesso em: 23 mar. 2021.

GUSMÃO, P. S. **A Synthesis of Modern and Brazilian Elements: An Investigation of Variantes e Toccata Opus 15a by Marlos Nobre**. 2009. 87p. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – College of Visuals and Performing Arts, University of North Carolina, Greensboro, 2009.

KOCHEVITSKY, G. **The Art of Piano Playing: a scientific approach**. Santa Monica: Summy-Bichard Music, 1967.

KOSTKA, S. **Materials and Techniques of twentieth-century music**. 3 ed. Upper Saddle River: Pearson Education, 2006.

KUEHN, F. Interpretação - Reprodução musical - Teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação da(s) prática(s) interpretativa(s). **Per Musi**. UFMG, Belo Horizonte, n.26, p.7-20, 2012.

LEHMANN, A.; SLOBODA, J.; WOODY, R. **Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills**. New York: Oxford University Press, 2007.

LEVY, J. Beginning-ending ambiguity: consequences of performances choices. *In*: RINK, J. (Org.) **The practice of performance: studies on musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 150-169.

MARCO, T. **Marlos Nobre: El sonido del realismo mágico**. Madri: Fundación Autor, 2006.

MARCONDES, M. (Ed.). **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

NEUHAUS, H. **The Art of Piano Playing**. 2nd ed. Translated by: K. A. Leibovitch. London: Kahn & Averill, 2010.

NOBRE, M. **1º Ciclo Nordestino op. 5**. São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale. 1966. 1 partitura [6 p.]. Piano.

_____. **2º Ciclo Nordestino op. 13.** São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale. 1966. 1 partitura [8 p.]. Piano.

_____. **3º Ciclo Nordestino op. 22.** São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale. 1966. 1 partitura [8 p.]. Piano.

_____. A música forte de Marlos Nobre. [Entrevista concedida a] Cloves Marques. **Opinião e Notícia.** 2006a. Disponível em: <http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/musica/a-musica-forte-de-marlos-nobre/>. Acesso em: 06 de jan. 2020.

_____. An interview with Marlos Nobre. [Entrevista concedida a] Tom Moore. **21st-century Music.** 2005. Disponível em: <http://21st-centurymusic.blogspot.com/2005/09/interview-with-marlos-nobre-tom-moore.html>. Acesso em: 14 de set. 2021.

_____. Aposta no inesperado. [Entrevista concedida a] Irineu Franco Perpetuo. **Revista Concerto.** São Paulo, ano XXIV, n. 263, ago. 2019. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/textos/critica/osesp-e-meneses-estream-concerto-para-violoncelo-de-marlos-nobre>. Acesso em 25 ago. 2020.

_____. **Frevo.** 1985. 1 partitura [7 p.]. Piano. Disponível em: <https://vdocuments.site/frevo-marlos-nobrepdf.html>. Acesso em 12 mai. 2021.

_____. **IV Ciclo Nordestino op. 43.** Rio de Janeiro: Marlos Nobre Edition, 2006b. 1 partitura [48 p.]. Piano.

_____. Marlos Nobre: 75 anos a mil. [Entrevista concedida a] Leonardo Martinelli. **Revista Concerto.** São Paulo, ano XIX, n. 204, p 22-25, abr. 2014.

_____. Nueve preguntas a Marlos Nobre. [Entrevista concedida a] André Pardo Valdés. **Revista Musical Chilena,** Santiago, XXXIII, nº 148, p. 37-47, out-dez, 1979.

_____. The piano in my works: A preface by Marlos Nobre. *In:* SCARAMBONE, B. **The piano works of the Brazilian composer Marlos Nobre: a guide to the repertoire.** New York: The Elwin Meller Press, 2012, p. i-ix.

_____. Interview with Marlos Nobre. [Entrevista concedida a] Bernardo Scarambone. **Latin American Music Review,** Texas, v. 32, n. 1, p. 135-150, 2011.

NOTA explicativa. *In:* **1º Ciclo Nordestino op. 5.** São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale. 1966. 1 partitura [6 p.]. Piano. p. 1.

PINTO, T. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia.** São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

REAL, K. **O folclore no carnaval do Recife.** Recife: Massangana, 1990.

ROTHSTEIN, W. Analysis and the act of performance. *In:* RINK, J. (Org.) **The practice of performance: studies on musical interpretation.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 217-240.

SADIE, S. (Ed.). **Dicionário Grove de Música**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SALLES, S. À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. **Revista Antropológicas**, Recife, v. 15, n. 1, p. 99-122, 2004.

SÁNCHEZ, A. Sonâncias III de Marlos Nobre: El nacionalismo simbiótico como un recurso compositivo. **Revista de Musicología**. Madrid, XXXIII, n. 1-2, p. 447-464, 2010.

SANTOS, C. Guerra: uma introdução ao estudo da performance dos caboclinhos Canindé. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2007, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007, p. 1-13.

_____. Sou antigo, posso falar: a antiguidade, um atributo valorativo dos cabocolinhos. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: do I SIMPOM 2010. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. p.882-891.

SANTOS, C.; RESENDE, T. **Batuque Book: cabocolinho**. Recife: Edição do autor, 2009.

SARTORI, C. (org.). **Enciclopedia della musica**. Milão: Ricordi, 1963.

SCARAMBONE, B. **The piano works of Marlos Nobre**. 2006. 166p. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Moores School of Music, University of Houston, Houston, 2006.

_____. **The piano works of the Brazilian composer Marlos Nobre: a guide to the repertoire**. New York: The Elwin Meller Press, 2012.

SCHENKER, H. **The art of performance**. Translated by Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SILVA, J. O. Guerra, Perré e outras manobras: uma etnografia da dança do cabocolinho pernambucano. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 75-87, jan./jul. 2014

SILVA, J. R. **Reminiscências op. 78 de Marlos Nobre: Um estudo técnico e interpretativo**. 2007. 134p. Dissertação (Mestrado em Execução Musical), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

TELES, J. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, J. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

VETROMILLA, C. Ponteado ou Prelúdio: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe. **Per Musi**. UFPel, Pelotas, v. 8, p. 84-93, jul-dez, 2003.

VICENTE, A. **Frevo para aprender e ensinar**. Recife: Editora UFPE, 2015.

VILELA, I. Na toada da viola. **Revista USP**. São Paulo, n. 64, p. 76-85, dez-fev, 2005.

VILLELA, S. Caboclinhos viram patrimônio cultural imaterial do Brasil. **Agência Brasil**. 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-11/caboclinhos-viram-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil>. Acesso em: 21 ago. 2020.

WERNECK, V. Sobre o processo de construção do conhecimento: O papel do ensino e da pesquisa. **Ensaio: avaliação e políticas públicas em educação**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 51, p. 173-196, abr-jun, 2006.

VÍDEOS

ARAÚJO, A. **O som dos Caboclinhos**. Ceará: Plural Projetos e Produções Artísticas, 2003. 1 CD. Faixa 5 (15 min 59 s). Disponível em: <https://youtu.be/q5VetHnUFPs>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CABELO de fogo – orquestra do maestro oséas na prévia da mulher na vara - sex, 14/02/2020. [S. n.]. Olinda: 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal A vaidosa. Disponível em: <https://youtu.be/-nQ5usK-Gmg>. Acesso em: 19 jun. 2021.

FREVO pernambucano. [Produzido por] Arnaldo Temporal. Olinda: 2012. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Arnaldo Temporal. Disponível em: <https://youtu.be/6XruFqqeq9o>. Acesso em: 19. jun. 2021.

MARACATU nação elefante – carnaval de camaragibe – 2002. [Produzido por] Breno Silva. Camaragibe: 2002. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Breno Silva Vídeos. Disponível em: <https://youtu.be/h-e77ZL7ENk>. Acesso em: 27 fev. 2021.

MARACATU nação encanto da alegria – desfile oficial 2019. [S. n.]. Recife: 2019. 1 vídeo (36 min). Publicado pelo canal Entre Coletivo. Disponível em: <https://youtu.be/PzSEPlvPuuE>. Acesso em: 27 fev. 2021.

MOACIR laurentino e sebastião da silva – quadrão perguntado. [S. l.: s. n.]. 2010. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Jose Pereira. Disponível em: <https://youtu.be/Ci7aJ9foCcw>. Acesso em: 27 mai. 2021.

RELEMBRANDO o norte - frevo de rua com a orquestra do maestro oséas na sede da pitombeira. [S. n.]. Olinda: 2019. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Juliano Cavalcanti. Disponível em: <https://youtu.be/kbQqVMHNPSE>. Acesso em 19 jun. 2021.

TRIBO caboclinhos sete flechas de recife concurso de agremiações carnavalescas recife 2019. [S. n.]. Recife: 2019. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal Pernambuco No Ar. Disponível em: https://youtu.be/_etdzo-9Kao. Acesso em: 15 jan. 2021.

TRIBO canindé. [S. l.: s. n.]. 2009. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Téco Canindé. Disponível em: <https://youtu.be/U2VO0ib421k>. Acesso em: 15 jan. 2021.

VIOLEIROS nordestinos. [S. l.: s. n.]. 2017. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Sirlene Rodrigues Garcia. Disponível em: <https://youtu.be/o73T16yOy1o>. Acesso em: 27 mai. 2021.