

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**VIRGINIA CAVALCANTI SANTOS**

**UMA DESCRIÇÃO SONORA CONTEMPORÂNEA DO IMAGÉTICO  
TRADICIONAL ARMORIAL COMO SUBSÍDIO PARA ABORDAGENS  
INTERPRETATIVAS DO CICLO DE CANÇÕES “VISAGEM” DE  
NELSON ALMEIDA**

**Natal / RN**

**2015**

**VIRGINIA CAVALCANTI SANTOS**

**UMA DESCRIÇÃO SONORA CONTEMPORÂNEA DO IMAGÉTICO  
TRADICIONAL ARMORIAL COMO SUBSÍDIO PARA ABORDAGENS  
INTERPRETATIVAS DO CICLO DE CANÇÕES “VISAGEM” DE  
NELSON ALMEIDA**

**LINHA DE PESQUISA 2:  
PROCESSOS E DIMENSÕES DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA.  
ÁREA DE ESTUDO: MÚSICA DE CÂMARA.**

Projeto apresentado ao colegiado do Programa de Pós-Graduação de Música da UFRN, segundo a Linha de Pesquisa 2, abrangendo Música de Câmara, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Orientador: Dr. Rucker Bezerra de Queiroz.

**Natal / RN  
2015**

**Catálogo da Publicação na Fonte**  
**Biblioteca Setorial da Escola de Música**

S237d Santos, Virginia Cavalcanti.

Uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional armorial como subsídio para abordagens interpretativas do ciclo de canções “Visagem” de Nelson Almeida / Virginia Cavalcanti Santos. – Natal, 2015.

187 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Rucker Bezerra de Queiroz.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

1. Música armorial - Nordeste (BR) - Dissertação. 2. Representação espacial - Dissertação. 3. Música de câmara - Dissertação. I. Queiroz, Rucker Bezerra de. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 78: 7.067.26(812/813)

## **DEDICATÓRIA**

A meu pai, José Carlos Santos Júnior.

(in memoriam)

## AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Cleber Silveira por acreditar na possibilidade de uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional armorial, e pelo incentivo e orientação no início dessa pesquisa.

A Philipe Araújo pela orientação e revisão da transcrição fonética.

A Bee Freitas pela sensibilidade para a criação das imagens.

A Márcio Silva pela revisão das traduções.

Aos compositores Danilo Guanais, Eli-Eri Moura, Mateus Alves e Ivanubis Hollanda pela disponibilidade em participar da minha pesquisa, acrescentando a elas suas valiosas opiniões sobre a Música Contemporânea.

Aos meus grandes amigos José Renato Accioly e José Carlos dos Santos pela companhia e cumplicidade nas jornadas a Natal.

Ao prof. Dr. Nelson Almeida por ter me convidado para interpretar sua peça “Visagem” em 2013, ampliando minhas perspectivas musicais e me fazendo querer ser ainda mais uma artista da minha época.

Aos compositores que já me honraram com a estreia ou a divulgação de suas obras.

Ao prof. Dr. Rucker Queiroz por ter aceitado o desafio de dar continuidade à minha pesquisa, com coragem, seriedade e perseverança.

Ao meu amor, César Castilho, por sua paciência e cuidado comigo e por seu otimismo e entusiasmo com as minhas realizações.

A minha mãe e minha família por tudo.

*“Ave Musa incandescente  
do deserto do Sertão!  
Forje, no Sol do meu Sangue,  
o Trono do meu clarão:  
cante as Pedras encantadas  
e a Catedral Soterrada,  
Castelo deste meu Chão!”*

*(Ariano Suassuna)*

## RESUMO

SANTOS, Virginia Cavalcanti. **Uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional armorial como subsídio para abordagens interpretativas do ciclo de canções *Visagem de Nelson Almeida***. Natal, 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFRN, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

Esta dissertação sugere ambientes sonoros a partir da proposta de imagens configuradas segundo a descrição do texto “A Visagem da Moça Caetana” de Ariano Suassuna, a fim de gerar possibilidades sonoras individuais que auxiliem os instrumentistas na interpretação da peça. O ciclo composto em 1996 – para canto, viola, violoncelo e clarone/clarineta – é constituído por três canções sem título. Seu texto foi extraído do “Folheto XLIV”, do *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, e descreve uma sentença de morte ilustrada por símbolos do imaginário Armorial, usando neologismos e fonética peculiar do Sertão nordestino. Além da análise das dificuldades técnicas de execução, este trabalho informa os intérpretes quanto a timbres e texturas sonoras utilizadas por Nelson Almeida para retratar o tradicional através da linguagem musical contemporânea. As metáforas e as transgressões do racional no texto de Suassuna foram exploradas para esboçar três composições de imagens que conduzam os intérpretes à descrição sonora dos objetos inanimados e dos afetos a que se refere a poesia, extrapolando as indicações técnico-interpretativas limitadas pela notação musical. A pesquisa se valeu da própria partitura, da literatura existente sobre o tema, de discussões com os instrumentistas que já executaram a obra, de entrevistas com o compositor e de depoimentos de outros compositores inseridos nesse contexto. Para ilustrar a teoria, são disponibilizadas as três imagens impressas como xilogravura na literatura de cordel.

**PALAVRAS-CHAVE:** música de câmara, música brasileira, Nelson Almeida, paisagem sonora, Armorial, imagético, fonética.

## ABSTRACT

SANTOS, Virginia Cavalcanti. **A contemporary sound description of the traditional armorial imagery as support to an interpretative approach of the song cycle Visagem by Nelson Almeida.** Natal, 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFRN, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

This study suggests sonorous ambiences from the propose of images configured according to the description in “A Visagem da Moça Caetana” by Ariano Suassuna in order to create individual sonorous possibilities that may help musicians to play the piece. The cycle, composed in 1996 (for voice, viola, cello, bass clarinet/clarinet), is formed by three untitled songs. Its text is an excerpt from the “Folheto XLIV”, from the *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, and describes a sentence of death illustrated by symbols of the Armorial imagery, with neologisms and the peculiar accent from the Sertão in northeast Brazil. In addition to the analysis of technical difficulties to play, this study informs interpreters of the sonorous timbre and texture used by Nelson Almeida to describe tradition through contemporary musical language. The metaphors and transgressions of reason in Suassuna’s book were explored to create three image compositions so that they may lead interpreters to the sonorous description of the inanimate objects and the affections to which the poetry refers, expanding any technical-interpretative indications limited by musical notation. This research used the *Visagem* scores, the literature on the theme, discussions with the musicians that played the piece, interviews with Almeida, and composers’ reports. To illustrate the theory, the three images are available, printed as woodcut in cordel literature.

**KEYWORDS:** chamber music, Brazilian art music, Nelson Almeida, sonorous ambience, Armorial music, imagery, northeast Brazil’s accent.

## RÉSUMÉ

SANTOS, Virginia Cavalcanti. **Une description sonore contemporaine de l'imagerie traditionnelle armoriale comme soutien à un approche interprétatif du cycle de chansons *Visagem de Nelson Almeida***. Natal, 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da UFRN, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

Cette étude suggère des ambiances sonores à partir des images configurées selon la description du texte « A Visagem da Moça Caetana » d'Ariano Suassuna, afin de générer des possibilités sonores individuelles pour mener les instrumentistes à l'interprétation de la pièce. Le cycle de chansons composé en 1996 (pour chant, alto, violoncelle et clarinette basse/clarinette) est formé de trois chansons sans titre. Son texte est un extrait du « Folheto XLIV », du *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, et décrit un arrêt de mort illustré par des symboles de l'imaginaire armorial, en utilisant des néologismes et de l'accent propre au Sertão du nord-est du Brésil. En plus de l'analyse des difficultés techniques de l'interprétation, cette étude informe aux interprètes au sujet du timbre et des textures utilisés par Nelson Almeida pour décrire le traditionnel par la notation musicale contemporaine. Les métaphores et les transgressions du rationnel dans le livre de Suassuna ont été explorées pour produire trois compositions d'images qui conduisent les interprètes à la description sonore des objets inanimés et des affects à laquelle la poésie se réfère, en extrapolant les indications technico-interprétatives limitées par la notation musicale. La recherche a utilisé la partition du cycle de chansons *Visagem*, la littérature concernant le thème, des discussions avec les musiciens qui ont joué la pièce, des entretiens avec Almeida et des témoignages d'autres compositeurs. Pour illustrer la théorie, les trois images sont disponibles, imprimées comme des gravures sur bois dans la littérature de cordel.

**MOTS CLEFS:** musique de chambre, musique brésilienne, Nelson Almeida, paysage sonore, Armorial, imagerie, accent du nord-est du Brésil.

## SUMÁRIO

### RESUMO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. RECRIADORES DE POESIA.....	15
2.1. O compositor.....	15
2.2. O escritor.....	16
3. O IMAGÉTICO DA ESTÉTICA ARMORIAL NAS “VISAGENS DA MOÇA CAETANA” E SUAS METÁFORAS.....	17
4. REVELAÇÃO DO TEXTO EM IMAGENS.....	25
5. DO QUADRO À AMBIÊNCIA SONORA.....	40
6. O SOM ARMORIAL CONTEMPORÂNEO.....	43
6.1. Sobre “Armorialidade” na Música Contemporânea.....	46
6.2. Transcrição fonética.....	51
7. ABORDAGENS INTERPRETATIVAS DO CICLO DE CANÇÕES.....	68
7.1. A primeira canção.....	70
7.1.1. Dificuldades de execução.....	75
7.1.2. Revisão da partitura.....	82
7.2. A segunda canção.....	85
7.2.1. Dificuldades de execução.....	90
7.2.2. Revisão da partitura.....	96
7.3. A terceira canção.....	97
7.3.1. Dificuldades de execução.....	102
7.3.2. Revisão da partitura.....	111
8. CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS.....	117
ANEXO A: CATÁLOGO DE OBRAS DE NELSON ALMEIDA.....	119
ANEXO B: ENTREVISTAS.....	121
ANEXO C: PARTITURAS.....	136

## LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1: O cavaleiro diabólico que apareceu a Lino Pedra-Verde.....	18
Figura 2: A Onça Caetana.....	20
Figura 3: A Moça Caetana (ou A Morte Sertaneja).....	20
Figura 4: Segunda gravura feita por Taparica sobre as Pedras do Reino e com meu bisavô aproximado, tudo a partir do desenho do padre.....	27
Figura 5: Insígnia astrológica de Dom Pedro Dinis Quaderna, O Decifrador.....	27
Figura 6: Bandeira da Onça.....	28
Figura 7: Escudo do manto do Rapaz-do-Cavalo-Branco.....	28
Figura 8: Bandeira do Gavião.....	29
Figura 9: Bandeira do Anjo que vinha na cavalgada do Rapaz-do-Cavalo-Branco.....	29
Figura 10: Bandeira do Divino Espírito Santo do Sertão, que o frade conduzia.....	30
Figura 11: Mapa do tesouro.....	30
Figura 12: Cenário para a ‘Canção 1’.....	34
Figura 13: Cenário para a ‘Canção 2’.....	35
Figura 14: Cenário para a ‘Canção 3’.....	35
Figura 15: Montagem do percurso dos condenados para a ‘Cena’.....	36
Figura 16: Terceiro plano da Xilogravura de J. Miguel.....	37
Figura 17: Primeiro plano da Xilogravura de J. Miguel.....	38
Figura 18: Xilogravura de José Miguel da Silva, 2004: Bezerros/PE.....	38
Figura 19: Mapa do Estado da Paraíba com suas microrregiões.....	51
Figura 20: Tabela dos valores sonoros para as consoantes.....	53
Figura 21: Diagrama dos valores sonoros para as vogais.....	54
Figura 22: Exemplo 1. Compassos 8 e 9 da <i>Canção 2</i> .....	60
Figura 23: Exemplo 2. Compassos 14 e 15 da <i>Canção 2</i> .....	60
Figura 24: Exemplo 3. Compassos 16 a 21 da <i>Canção 2</i> .....	61
Figura 25: Exemplo 4. Compassos 26 a 28 da <i>Canção 2</i> .....	61
Figura 26: Exemplo 5. Compassos 38 e 39 da <i>Canção 2</i> .....	62
Figura 27: Exemplo 6. Compassos 50 a 56 da <i>Canção 2</i> .....	63
Figura 28: Exemplo 7. Compassos 45 a 47 da <i>Canção 3</i> .....	65
Figura 29: Exemplo 8. Compassos 41 a 44 da <i>Canção 3</i> .....	66
Figura 30: Exemplo 9. Compassos 62 a 64 da <i>Canção 3</i> .....	66

Figura 31: Exemplo 10. Compassos 68 da <i>Canção 3</i> .....	67
Figura 32: Exemplo 11. Compassos 74 a 76 da <i>Canção 3</i> .....	67
Figura 33: Exemplo 12. Compassos 113 a 116 da <i>Canção 3</i> .....	67
Figura 34: Exemplo 13. Compassos 60 a 62 <i>Canção 1</i> .....	70
Tabela 1: Distribuição formal da <i>Canção 1</i> .....	72
Tabela 2A: Distribuição de períodos e frases da <i>Canção 1</i> (Sessão A).....	72
Tabela 2B: Distribuição de períodos e frases da <i>Canção 1</i> (Sessão B).....	73
Tabelas 3A, 3B e 3C: Indicação de superposições de linhas de atuação individuais na <i>Canção 1</i> .....	74
Tabelas 4A, 4B e 4C: Localização de dificuldades técnico-interpretativas individuais na <i>Canção 1</i> .....	81
Figura 35: Exemplos 14. Recitativo: compassos 10 a 12 da <i>Canção 2</i> .....	86
Figura 36: Exemplos 15. Arioso: compassos 32 a 34 da <i>Canção 2</i> .....	86
Figura 37: Exemplos 16. Ária: compassos 65 a 67 da <i>Canção 2</i> .....	86
Tabela 5: Distribuição formal da <i>Canção 2</i> .....	88
Tabela 6: Distribuição formal da <i>Canção 2</i> como monólogo lírico.....	88
Tabela 7: Distribuição de períodos e frases da <i>Canção 2</i> (Sessões A e B).....	89
Tabelas 8A, 8B e 8C: Indicação de superposições de linhas de atuação individuais na <i>Canção 2</i> .....	90
Tabelas 9A, 9B e 9C: Localização de dificuldades técnico-interpretativas individuais na <i>Canção 2</i> .....	96
Figura 38: Exemplo 17. Compassos 52 a 55 da <i>Canção 3</i> .....	98
Tabela 10: Distribuição formal da <i>Canção 3</i> .....	99
Tabela 11: Distribuição de períodos e frases da <i>Canção 3</i> (Sessões A e B).....	100
Tabela 12: Distribuição formal da <i>Canção 3</i> como monólogo lírico.....	100
Tabelas 13A, 13B, 13C, 13D, 13E e 13F: Indicação de superposições de linhas de atuação individuais na <i>Canção 3</i> .....	102
Tabelas 14A, 14B, 14C, 14D, 14E e 14F: Localização de dificuldades técnico-interpretativas individuais na <i>Canção 3</i> .....	110
Figura 39: Sugestão de reescrita do compasso 53 da viola na <i>Canção 3</i> .....	112

## LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

#	sostenido
b	bemol
<i>affret.</i>	<i>affrettando</i>
<i>appogg.</i>	<i>appoggiatura</i>
asc.	ascendente
aum.	aumentado
c.	compasso
desc.	descendente
dim.	diminuto
<i>f</i>	<i>forte</i>
<i>ff</i>	<i>fortíssimo</i>
<i>L.H.Pizz.</i>	<i>Left Hand Pizzicato</i>
<i>mf</i>	<i>mezzo forte</i>
<i>mp</i>	<i>mezzo piano</i>
<i>NM</i>	<i>nota melódica</i>
<i>p</i>	<i>piano</i>
<i>Pizz.</i>	<i>Pizzicato</i>
<i>Pizz. Bartók</i>	<i>Pizzicato Bartók</i>
<i>pp</i>	<i>pianissimo</i>
<i>Rall.</i>	<i>Rallentando</i>
<i>sfz</i>	<i>sforzato</i>
<i>Sprechg.</i>	<i>Sprechgesang</i>
T	tempo

## 1. INTRODUÇÃO

Interessamo-nos pelo estudo dos elementos que garantem o reconhecimento da Armorialidade na Música Contemporânea brasileira quando nos deparamos com a necessidade de interpretar, em 2013, o ciclo de canções ‘Visagem’ – objeto de análise neste trabalho – do compositor Nelson Almeida. Apesar de esta autora ser nordestina, tendo vivido no Agreste pernambucano – cujo pai foi um “menino de engenho” que exaltava a cultura do cordel e do repente e usava cantigas sobre Lampião como canção de ninar – enquanto performer não nos consideramos autossuficientes para decifrar a música além da notação. Encontramo-nos diante do malquisto estigma de músico erudito que não compreende as possibilidades sonoras e interpretativas do seu tempo porque limitou seu repertório e sua audição à música de tempos antepassados e outras culturas que não os seus.

Para tentarmos suprir essa limitação e facilitar a compreensão de outros intérpretes sobre esse universo de sons e seus significados, nossa pesquisa visa oferecer referências sonoras para a interpretação da Música Armorial Contemporânea e um conjunto de imagens que induzam a compreensão do conceito desses sons – a que chamamos de ‘Som Armorial Contemporâneo’. O nosso testemunho do diálogo entre o compositor e os intérpretes na ocasião de preparação do repertório nos forneceu informações importantes para esclarecer sua concepção da obra e ampliar as perspectivas interpretativas. Através da compreensão de Almeida do vocabulário simbólico da notação musical contemporânea de que ele se utilizou para a escrita nessa estética musical, bem como da consciência de sua limitação de significado, podemos alertar o performer sobre a necessidade de contribuir com sua sensibilidade artística para dar vida ao imaginário sonoro que confere Armorialidade a composições deste tipo.

Para isso buscamos traduzir as metáforas do texto em uma coleção de xilogravuras que inspirem os intérpretes a compreender seus significados literário e poético, identificar os elementos da construção musical que determinem a ambiência Armorial, e criar paralelos referenciais através desses elementos musicais para orientar os intérpretes na performance.

O ciclo composto em 1996 para a formação camerística de canto, viola, violoncelo e clarone/clarineta, é constituído por 3 peças sem títulos, enumeradas como ‘Canção 1’, ‘Canção 2’ e ‘Canção 3’. Seu texto, originalmente em forma de prosa, foi extraído do Folheto XLIV do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* e descreve

uma sentença de morte num percurso ilustrado por símbolos e vocabulário da Estética Literária Armorial, usando neologismos e fonética peculiar dos Estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

No capítulo 2 apresentamos uma breve biografia do compositor, destacando seu contato com o Movimento Armorial e uma ideia geral de seus interesses composicionais; e do escritor, pontuando as obras do início do Movimento.

Em ‘O imagético da Estética Armorial na ‘Visagem da Moça Caetana’ e suas metáforas’ ambientamos o leitor em um limitado conjunto de símbolos Armoriais tentando esclarecer os principais conceitos desta estética e fazemos uma análise literária sucinta do texto em questão. Aqui recorreremos às ideias do próprio Suassuna e à *Teoria Cognitiva da Metáfora Literária* de Lakoff e Turner para propor esclarecimentos para as metáforas.

O capítulo seguinte trata da ‘Revelação do texto em imagens’, e nele – à maneira da unidade poética verbovisual do cordel – propomos a criação de três xilogravuras (uma para cada canção) que descrevam uma sequência de cenários que compõem a cena em que se dá a narrativa literária. Aqui idealizamos camadas de narrativas musicais de eventos que poderiam acontecer através do diálogo dos instrumentos, subsidiando-nos do pensamento de Michel Foucault sobre a dissociação de significados de *semelhança* e *similitude* presentes na obra pictórica de René Magritte.

No próximo capítulo tratamos de indagar qual seria a ambiência sonora daquela cena, não apenas identificando os sons reais e figurativos, mas buscando imaginar os sons dos *objetos inanimados* e da *música interna* proveniente mesmo da palavra. Aqui valemo-nos das ideias de André Breton em seu *Manifesto Surrealista na Música (Silence d'Or)*, de Murray Schafer sobre a paisagem sonora, de José Miguel Wisnik sobre as possibilidades das relações de significação para os sons, e de Anne LeBaron sobre o Surrealismo na música Pós-moderna.

Em ‘O Som Armorial Contemporâneo’ apontamos as tendências atuais para um processo composicional comprometido com a linguagem musical Armorial no contexto da nossa atualidade e apresentamos a transcrição fonética da poesia como um subsídio interpretativo, conduzindo o leitor por de facetas da paisagem sonora sertaneja nordestina.

Finda esta etapa de levantamentos e comparações de informações, trazemos um capítulo sobre possíveis abordagens interpretativas para o ciclo de canções, precedidas de análise musical e estética de cada canção isoladamente. Neste momento procuramos propor soluções técnicas para as solicitações da partitura e soluções dramáticas para suprir a limitação da notação musical. Com o consentimento do compositor realizamos uma revisão da

partitura quanto às indicações de caráter dramático, em função principalmente do canto, e elaboramos uma bula explicativa das sonoridades desejadas para todos os instrumentos.

Esperamos que esse conjunto de informações e opiniões seja de utilidade para qualquer intérprete, inserido em qualquer cultura, no momento da execução do repertório Armorial contemporâneo ou de repertório com características afins.

## 2. RECRIADORES DE POESIA

### 2.1. O compositor

Nelson Almeida<sup>1</sup> (1953–) é instrumentista e compositor, natural da cidade do Cabo de Santo Agostinho no Estado de Pernambuco, mestre e doutor em Composição pela Keele University no Reino Unido (UK), cuja obra erudita<sup>2</sup> é marcada por uma inventividade singular profundamente comprometida com as estéticas musicais contemporâneas.

Parte do seu processo composicional é baseado na idealização de sons que descrevam imagens e na utilização de sons de suas memórias infantis. Apesar de se considerar antes um Surrealista que um Armorialista, outras composições importantes suas – como *Vitrais*, para fagote solista, cordas e percussão, e *Xilogravuras*, para berimbau pernambucano solista, flauta, oboé, clarineta, piano e cordas – seguem o mesmo processo composicional e estão repletas de elementos que nos fazem questionar se essa música não poderia ser chamada de Armorial Contemporânea. Seu interesse em Música Eletroacústica<sup>3</sup> e Música Textural<sup>4</sup> trazem para suas composições novas solicitações para a execução, que abrangem desde a

<sup>1</sup> Biografia e discografia disponível em: <<http://www.nacaocultural.com.br/noslendalme/>>. Acesso em 20/10/2013.

<sup>2</sup> Catálogo de obras disponível no Anexo A deste trabalho.

<sup>3</sup> Segundo o Dicionário Grove de Música, Música Eletroacústica é o termo empregado para designar a música em que a tecnologia eletrônica é utilizada para acessar, gerar, explorar e configurar materiais sonoros, e em que autofalantes são o meio primordial de transmissão. Seus gêneros principais são Música Acusmática, que só existe na forma gravada, e Música Eletrônica “Live”, que usa a tecnologia no ato da performance. (SADIE, 1994) Tradução nossa do inglês para o português.

<sup>4</sup> Segundo o Dicionário Grove de Música, Música Textural é o termo empregado para caracterizar o tipo de composição que se preocupa com os aspectos do som de uma estrutura musical. Pode ser aplicado tanto aos aspectos verticais de uma obra ou passagem, como a maneira como cada parte individual ou vozes são colocadas juntas, quanto aos atributos como timbre ou ritmo, ou às características de performance como articulação e nível de dinâmica. Discutindo-se textura uma distinção é geralmente feita entre homofonia, onde todas as partes são ritmicamente dependentes umas das outras ou há uma clara distinção entre a parte melódica e as partes de acompanhamento carregando a progressão harmônica (como a maioria das canções para solista com acompanhamento de piano), e de tratamento polifônico (ou contrapontístico), no qual muitas partes se movem independentemente ou por imitação uma das outras (como a fuga ou o cânone). Entre esses dois extremos há um estilo de partes independentes característico de grande parte da escrita para piano do século XIX, onde o número de partes pode variar numa única frase. O espaçamento dos acordes também pode ser considerado um aspecto de textura; assim também a “espessura” de uma sonoridade quando determinada pelo número de partes, a quantidade de dobras em uníssono ou oitava, a “leveza” ou o “peso” das forças de performance envolvidas e o arranjo das linhas instrumentais numa peça orquestral. Apesar do controle textural ter sido uma consideração principal para os compositores deste a Idade Média, com o advento do Dodecafonismo e do Serialismo no século XX e a conseqüente ruptura do sistema tonal na Música Erudita Ocidental, a textura se tornou um aspecto ainda mais importante para composição. Esta tendência pode ser vista particularmente nas obras de Webern; nas obras (especialmente em Música Aleatória) de Ives, Cowell e Varèse; e nas texturas distintivas de Crumb e Ligeti. (SADIE, 1994) Tradução nossa do inglês para o português.

extrapolação de significado da escrita musical até a necessidade de cada instrumentista abrir mão de sua individualidade sonora a fim de fazer parte de uma camada de textura sonora.

Sua vasta experiência no universo musical Armorial a partir da fase Romançal<sup>5</sup>, desde sua participação no Trio Romançal<sup>6</sup>, proporcionou-lhe contato com os mentores do Movimento e com os compositores, arranjadores e intérpretes que alimentaram e mantiveram essa então nova Estética Literário-Musical pelas últimas quatro décadas.

Deste período destacamos alguns dos seus trabalhos. Participou em 1994 como músico e figurante do Especial “*Uma Mulher Vestida de Sol*”, de Ariano Suassuna, produzido e levado ao ar pela Rede Globo de Televisão. Como arranjador e regente participou do espetáculo e do disco “*Lua Cambará*” (1990); do espetáculo “*Brasília – O Romance da Nau Catarineta*” (1992); do disco “*Opereta do Recife*” (1993); e dos espetáculos “*Auto das Portas do Céu*” (2000) e “*As Andanças do Divino*” (2008), em parcerias com Antônio Madureira e Ronaldo Brito. Foi regente, arranjador e diretor musical do Auto de Natal “*O Baile do Menino Deus*”, de Ronaldo Brito e Assis Lima, com música de Antônio Madureira, de 2004 a 2007.

## 2.2. O escritor

Ariano Suassuna<sup>7</sup> (1927–2014) era escritor, poeta e dramaturgo, nascido na cidade da Parahyba do Norte (atual João Pessoa) no Estado da Paraíba, doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2000) e pela Universidade Federal da Paraíba (2001), fundador do Teatro do Estudante de Pernambuco (1946) e do Teatro Popular do Nordeste (1959) – ambos em parceria com Hermilo Borba Filho – e bastante conhecido como o principal idealizador do Movimento Armorial.

Sua primeira peça foi *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947) e a que lhe rendeu projeção nacional foi o *Auto da Compadecida* (1955), considerada um ícone do teatro moderno brasileiro pela crítica especializada. Também se dedicou à criação de prosa de ficção, devendo-se destacar o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*

<sup>5</sup> Terceira fase do Movimento Armorial, a partir de 1975, segundo a classificação de Idelette Muzart Fonseca dos Santos. SANTOS, 2009.

<sup>6</sup> O Trio Romançal Brasileiro foi um grupo musical armorial recifense fundado em 1977 e formado por Waldir Chagas (o Vêio Mangaba), Antônio Madureira e o seu irmão Antero Madureira. Eventualmente Nelson Almeida era convidado a integrar o grupo como participação especial.

<sup>7</sup> Biografia e bibliografia disponíveis em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=305>>. Acesso em 26/10/2014.

(1971) e *História d'O rei degolado nas caatingas do Sertão: ao sol da onça Caetana* (1976), classificados por ele mesmo como “romance armorial-popular brasileiro”.

Em reconhecimento à importância da sua obra foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1990, ocupando a cadeira 32; da Academia Pernambucana de Letras em 1993, ocupando a cadeira 18; e da Academia Paraibana de Letras em 2000, ocupando a cadeira 35. Nesta breve apresentação do escritor não seria possível fornecer todas as informações sobre sua vida e sua obra e, já que sua história se confunde com grande parte da nossa pesquisa, optamos por trazê-la à tona nos momentos apropriados.

### 3. O IMAGÉTICO DA ESTÉTICA ARMORIAL NA "VISAGEM DA MOÇA CAETANA" E SUAS METÁFORAS

Lançado na cidade do Recife, em 18 de outubro de 1970, com a realização de um concerto<sup>8</sup> da Orquestra Armorial de Câmara (intitulado *Três séculos de música nordestina: do Barroco ao Armorial*) e uma exposição de artes plásticas (gravuras, pinturas e esculturas), o Movimento Armorial propôs-se a realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura do país. O sertão de Pernambuco e da Paraíba e seus personagens são os nutrientes dessa profícua criação artística coletiva, como assim o descreve *Quaderna*, personagem central do romance, citando *Carlos Dias Fernandes* no Folheto XXXVI:

Amemos a nossa Pátria por seu maravilhoso Sertão, que alenta o Gênio da Raça, com o puro sangue dos seus Caboclos! – esses áridos Sertões, abrasados pelo Sol, inacessíveis a toda invasão estrangeira, onde se gera uma sóbria Raça equestre de infatigáveis Ginetes destemerosos – esses rudes Sertões bravios e desolados, que inspirarão, um dia, a tumultuária concepção da nossa Epopeia. (SUASSUNA, 1971: A Pedra do Reino, p. 238)

Mesmo sem nos atermos a discutir seus interesses filosóficos ou ideológicos, é cabível apontar que o Movimento Armorial tem como mais notável característica a reinterpretação do cotidiano sertanejo por um prisma fantástico e muitas vezes surreal.

O nome *Armorial* traduz o desejo de ligação com o antepassado heráldico – conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras – da cultura brasileira. O movimento reuniu

---

<sup>8</sup> Tanto o concerto quanto a exposição aconteceram na igreja de São Pedro dos Clérigos, no bairro de São José, e foram promovidos pelo Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco – de onde Ariano Suassuna era então diretor – e pelo Conselho Federal de Cultura. NEWTON JR, 1999.

inicialmente a literatura, a xilogravura e a música. Esta última restaura a tradição do repente, o uso da viola “de cantador” e da rabeca, e tem como principais referenciais de sonoridade as escalas modais, as melodias melismáticas mouras, e o timbre rústico e estridente. Através das palavras de *João Melchíades*, outro personagem do romance, Suassuna explica a relação dessas artes:

[...] Pela criação visível, fala o Divino invisível sua Linguagem simbólica. A Poesia, além de ser vocação, é a segunda das sete Artes e é tão sublime quanto suas irmãs gêmeas, a Música e a Pintura! Vem da Divindade a sua essência musical. [...] E finalmente, existe o Poeta de planeta, que escreve os romances de visagens, profecias, e assombrações. (SUASSUNA, 1971: A Pedra do Reino, p. 239)

O Cordel – conto ou crônica, escrito em versos e muitas vezes também cantado, considerado *Literatura Popular* – foi a maior referência para a produção literária de Suassuna, não somente para a maneira da escrita como também para a permissividade imaginativa criadora dos neologismos e as transfigurações tão características de sua obra. Tem forte ligação com a linguagem oral e, segundo o próprio escritor, pode ser identificado em cinco *ciclos*: o heroico, o maravilhoso, o religioso ou moral, o satírico e o histórico.



Figura 1. Exemplo de ilustração de folheto de Cordel, sob o título *O cavaleiro diabólico que apareceu a Lino Pedra-Verde*, que Ariano Suassuna utiliza no Folheto XXXIII (*O Estranho Caso do Cavaleiro Diabólico*) do *Romance d'A Pedra do Reino* na página 213. Gravura de Ariano Suassuna.

Esta peleja que fiz não foi por mim inventada,  
um velho daquela época a tem ainda gravada  
minhas aqui são as rimas; exceto elas, mais nada.<sup>9</sup> (BARROS, 1899)

Sobre o estilo da sua literatura, Suassuna explica pela voz de *Quaderna*:

Romance heróico-brasileiro, ibero-aventureesco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja! [...] Depois de pronto e devidamente versado, o meu será, portanto, no mundo, o único Romance-acastelado, cangaceiro-estradiço e cavalariano-bandeiroso escrito por um Poeta ao mesmo tempo de pacto, de memória, de estro, de sangue, de ciência e de planeta. (SUASSUNA, 1971: A Pedra do Reino, p. 420-421)

Como poeta de “loas e folhetos”, de “cavalgação e reinação”, de “romances cangaceiros e cavalarianos”, de “romances de exemplo”, de “romances de espertezas e quengadas”, de “romances jornaleiros e passadistas” e de “romances de visagens, profecias, e assombrações” – citando os termos do próprio escritor no *Romance* – Suassuna usa de grande inventividade, empréstimos metafóricos literários de caráter ontológico e liberdade de imaginação surreal para criar situações e personagens.

Assim descreve *a Moça Caetana* transformando-se na *Onça Caetana* em seu *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao sol da Onça Caetana*:

Ela se mantém invisível [...] exceto aos olhos inocentes e cruéis das crianças, dos Profetas, dos loucos e daqueles que, bebendo o vinho sagrado da Pedra do Reino, ficam possuídos pelo divino dom da Poesia divino-demoníaca, escumejante, alucinatória, epilética e cegadora.

[...] No mesmo instante começou a perder a sua forma de mulher e a assumir a de Onça malhado-vermelha. A cobra-coral cujo nome é ‘Vermera’, que lhe serve de colar e nunca larga seu pescoço, enroscava-se ali, ferindo o ar de vez em quando com sua língua bipartida. Enquanto isso, as três aves-de-rapina da Morte pousavam sobre ela e, cravando-lhe as garras, começaram a penetrar em seu corpo – na sua pele, na sua carne, no seu sangue, nos seus ossos – primeiro as garras, depois os pés, as pernas, até que os próprios corpos das cinco passassem a ser um corpo só, com seis asas e cinco cabeças, a da Onça, a da cobra e as três das Aves-de-rapina.

Composta assim a estranha Fera, havia algo de belo e de infame, de reluzente e fascinador, mas repugnante. No flanco direito da Onça, ficou cravado a ela, pelo corpo, o gavião-vermelho, ‘Caintura’, o gavião da fome, da sede, da doença e do tempo. No flanco esquerdo, o gavião-negro ‘Malermato’, o gavião de nudez, do sofrimento, do infortúnio, do acaso e da necessidade. Entre os dois, no dorso e entre as espáduas da Onça, o carcará negro, castanho e branco que se chama ‘Sombrifogo’ – a ave-de-rapina do assassinato, da chacina, da guerra e do suicídio. (SUASSUNA, 1977)

<sup>9</sup> Última estrofe do cordel “A peleja de Riachão com o Diabo” de Leandro Gomes de Barros, conhecido como “O mestre de Pombal”.



Figura 2. *A Onça Caetana*. Gravura de Ariano Suassuna.



Figura 3. *A Moça Caetana (ou A Morte Sertaneja)*. Gravura de Ariano Suassuna.

O Folheto XLIV do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* de Ariano Suassuna, é considerado por ele próprio o capítulo mais importante do romance e a súpula de toda a sua literatura<sup>10</sup>, já que nele são enunciados os princípios de nobreza do *Ser-Castanho* – o sertanejo – e os elementos essenciais do “divino” no *Catolicismo Sertanejo*.

Revela assim, no acaso de uma entrevista, sua tristeza [...] de ter passado despercebido de todos os críticos o capítulo que explica A pedra do reino, “A visagem da moça Caetana”, esse sonho de morte que se revela a Quaderna sob os traços de uma moça com dorso de onça, traçando a fogo palavras na parede. Palavras ameaçadoras e misteriosas transcritas na forma de um poema em prosa, palavras-chave do universo de Ariano Suassuna, que as declara oriundas de uma história vivida e uma experiência pessoal. (SANTOS, 2009, p. 288)

<sup>10</sup> Afirmação do próprio Ariano Suassuna em seu depoimento no documentário *O Sertão: Mundo de Suassuna*. MACHADO, Douglas. *O Sertão: Mundo de Suassuna*. [filme-vídeo]. Direção de Douglas Machado. Trinca Filmes, 2004. DVD, 1h19min. color. son.

De acordo com Viviane Andrade e Helena Martins em sua análise da identidade das metáforas literárias<sup>11</sup> no texto do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, a liberdade de empréstimo metafórico de Suassuna é tamanho que, não raramente, ele chega a criar novas palavras e expressões que constituem um novo vocabulário. Neste momento, no entanto, ateremo-nos especificamente às metáforas empregadas no folheto que Nelson Almeida toma como libreto.

Apresentamos a seguir os textos das três canções. Em cada um grifamos as palavras que carregam significado metafórico e que estão agregadas numa construção de sentido surreal, que serão “decifradas” em um segundo momento para que, a partir delas, possamos propor as imagens mentais e musicais.

## CANÇÃO 1

Na estrofe que conforma essa canção, o compositor reuniu todas as palavras da poesia de Suassuna que são iniciadas com letra maiúscula, acreditando que essas palavras grafadas são conceitos importantes para Suassuna (ou para *Quaderna*, personagem-narrador). De fato, estas palavras carregam significado especial e, no *Romance*, algumas delas (como Anjos, Divino, Onça, Dama, Gavião, Sol, Rei) contam com imagens associadas a elas como complemento narrativo – como apreciaremos mais adiante.

Ao longo da obra de Ariano Suassuna, e em particular no *Romance d’A pedra do reino*, aparecem palavras privilegiadas, que o narrador qualifica de “palavras sagradas” e que passam a constituir um verdadeiro “tesouro”. (SANTOS, 2009, p. 25)

Apesar da relação de afinidade de significado entre esses substantivos, não há nenhuma coerência na disposição deles – que estão organizados conforme suas aparições no texto original – nem intenção de se compor frases.

Neste folheto, nota-se a alegorização da morte através da figura da *Moça Caetana* (a *Morte Sertaneja*), que é também um misto de onça, cobra e aves de rapina e que, assim como Deus, ao decretar os Dez Mandamentos, grava a fogo em uma parede, com o simples apontar do dedo indicador, a seguinte profecia:

---

<sup>11</sup> Baseada na Teoria Cognitiva da Metáfora (1989), de George Lakoff (1941–) e Mark Johnson (1949–), e nas hipóteses cognitivistas levantadas por George Lakoff e Mark Turner (1954–).

Sentença Tabuleiro Fogo / Lajedos Jaguar Suçuarana / Cacto Pássaro Tocha de Macambira. Efêmero Heroico Reis Coroa / Cavaleiro Busca Dama Anjos / Sol Divino Gavião. Sol Estrela / Inconcebível Fronteira. Onça-Malhada Divino. Viola Prisão. Cadeia Patíbulo Machado Estigma Serpentes. Campo Sonho Dias (**Seus dias pra sempre destróçados**).

## CANÇÃO 2

Esta canção engloba três estrofes, em que Suassuna utiliza muitos dos substantivos anunciados anteriormente construindo, na primeira, uma profecia macabra e sanguinária; na segunda, uma saudação ao “que vai perecer”; e na terceira, outra saudação repleta de alusões à nobreza e ao que transcende o humano.

Apesar de agora haver construções sintáticas completas, nem sempre elas carregam sentido objetivo, pois o autor emprega adjetivos incongruentes aos objetos.

A Sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pelo fulvo do Jaguar, o pelo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha aurinegra e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue.

Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heroico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas – tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu.

Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue; o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro.

## CANÇÃO 3

A última canção é também composta por três estrofes e utiliza os substantivos das estrofes anteriores para anunciar o fim inadiável e irremediável. A referência final ao sonho traz de volta a premissa inicial do capítulo que, desde a primeira canção, é a frase que mais carrega um sentido objetivo.

Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela,  você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino.

Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola; a Prisão já foi decretada! Colocaram grossas  barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado.

O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destróçados.

Para que possamos identificar os elementos significantes fundamentais da linguagem Armorial, agrupamos as palavras do texto com sentido ou significado semelhantes.

- **Honra:** efêmero, heroico, busca, estigma, dias, grandeza, salvo, errante, mãos ocultas, caminha, reedificar.
- **Sangue:** fogo, suçuarana<sup>12</sup>, tocha, fulvo, vermelho, incendiada, malhado, brasa.
- **Realeza ou nobreza** (de caráter): macambira<sup>13</sup>, reis, coroa, estrela, ouro, cardos<sup>14</sup>.
- **Humano:** cavaleiro, dama, seu, você, campo.
- **Religioso:** sol, gavião, onça-malhada, serpentes, enigma.
- **Terreno:** tabuleiro, lajedo, cacto, pedra.
- **Etéreo:** pássaro, fronteira, viola, para sempre, inconcebível.
- **Morte:** vão, sentença, prisão, cadeia, patíbulo<sup>15</sup>, jaguar, perecer, desperdiçado, pena, inútil, perdido.
- **Batalha:** machado, espada, flecha, prata, barras.

Percebemos também os adjetivos ‘efêmero’, ‘heroico’, ‘divino’ e ‘inconcebível’ assumindo função de substantivos, sempre ligados ao significado de nobreza.

Uma vez identificados esses termos, e recorrendo aos tipos de metáforas sugeridos pela *Teoria Cognitiva da Metáfora Literária* (1989) de Lakoff e Turner, que considera que a expressão metafórica literária ou poética não está na linguagem e sim na forma de pensar, reconhecemos no texto os seguintes recursos:

- **Metáforas Imagéticas:** comparação por semelhança formal entre imagens convencionais específicas, não sendo considerada uma metáfora conceptual convencional. No trecho “registre as *malhas* e o pelo *fulvo* do Jaguar, o pelo vermelho da Suçuarana, o Cacto com seus *frutos estrelados*” as *malhas* são o entremeado da vegetação seca, *fulvo* é a tonalidade avermelhada da pelagem da onça, e *estrelado* é o formato do fruto espinhento do cacto.
- **Metáforas Ontológicas:** comparação por conceitualização, tratando eventos, atividades, ideias, ações e emoções como entidades, substâncias ou objetos, para

<sup>12</sup> Onça-parda carnívora que habita a caatinga.

<sup>13</sup> Tipo de bromélia que brota nos lajedos da caatinga.

<sup>14</sup> Planta de caule espinhoso e flor de formato estrelado que brota nos lajedos da caatinga.

<sup>15</sup> Estrutura de madeira utilizada para execução por enforcamento.

compreender abstrações. Personificação, alegorização e *coisificação* são metáforas ontológicas muito recorrentes na literatura Armorial. Tamanho é o emprego deste tipo de metáfora no *Romance*, que nomes dos movimentos fundados pelos mestres de *Quaderna* são **Oncismo** e **Tapirismo**. No exemplo do trecho “[...] o *Sonho* perdido, tentando em vão reedificar seus *Dias*, para sempre destroçados” o *sonho* é uma entidade capaz de ações e os *dias* são um objeto que se quebra.

- **Metáforas Estruturais:** comparação por sistematicidade, permitindo compreender o aspecto de um conceito em termos de outro, ou seja, compreender e experienciar uma coisa como sendo outra. No trecho “O *silêncio queima o veneno* das Serpentes, e, no *Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho* perdido [...]” o *silêncio* é comparado ao fogo; o *campo ensanguentado de sono* parece estar repleto de mortos; e o *sonho* é capaz de ferir como uma brasa fumegante.

As palavras ‘sonho’, ‘sono’ e ‘decifrado’ têm uma conotação de transcendência da realidade muito próxima do ideal Surrealista e atribuem ao texto – no início e no fim – um “contorno” de fantástico e declaradamente descompromissado com a lógica. O próprio Ariano Suassuna, em sua narrativa mais estimada, usa frequentemente os termos ‘louco’, ‘alucinação’, ‘visagem’ e ‘assombração’ para ambientar suas afirmações. André Breton<sup>16</sup> (1896–1966), em seu *Manifesto Surrealista* (1924), assim argumenta:

Todos sabem, com efeito, que os loucos não devem sua internação senão a um reduzido número de atos legalmente repreensíveis, e que, não houvesse estes atos, sua liberdade [...] não poderia ser ameaçada. [...] eles colhem grande reconforto em sua imaginação e apreciam seu delírio o bastante para suportar que só para eles seja válido. E, de fato, alucinações, ilusões, etc. são fonte de gozo nada desprezível.

Se um cacho de uvas não tem duas sementes iguais, como querem que lhes descreva este bago pelo outro, por todos os outros, que dele faça um bago bom para comer? Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros.

Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. [...] Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica pois que, não tenha recebido a atenção devida. [...]. Este singular estado de coisas parece-me conduzir a algumas reflexões:

1.º nos limites onde exerce sua ação [...] o sonho, ao que tudo indica, é contínuo, e possui traços de organização. [...]

<sup>16</sup> **André Breton** foi um escritor francês, poeta e teórico do Surrealismo. Em 1919, funda com Louis Aragon e Philippe Soupault a revista “*Littérature*” e entra também em contato com Tristan Tzara, fundador do Dadaísmo. No texto “*Les Champs magnétiques*” (escrito em colaboração com Soupault), coloca em prática o princípio da escrita automática. Publica o *Primeiro Manifesto Surrealista* em 1924. Viveu sobretudo da venda de quadros em sua galeria de arte. Sob seu impulso, o Surrealismo torna-se um movimento europeu que abrange todos os domínios da arte e coloca em questão o entendimento humano e o olhar dirigido às coisas ou acontecimentos. De 1946 até sua morte viveu em Paris incentivando um segundo grupo Surrealista, sob a forma de exposições ou de revistas, a exemplo da “*La Brèche*” (1961-1965).

2.º retomo o estado de vigília. Sou obrigado a considerá-lo um fenômeno de interferência. [...]

3.º o espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece. [...]

4.º do momento em que seja submetido a um exame metódico, quando, por meios a serem determinados, se chegar a nos dar conta do sonho em sua integridade [...], quando sua curva se desenvolve com regularidade e amplitude sem iguais, então se pode esperar que os seus mistérios, não mais o sendo, dêem lugar ao grande Mistério. Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de **surrealidade**, se assim se pode dizer.

#### 4. REVELAÇÃO DO TEXTO EM IMAGENS

Em heráldica antiga os elementos ilustrativos (chamados figuras de escudo) que compõem a ornamentação de escudos e brasões sempre carregam um significado que anuncia os feitos e as qualidades de uma determinada família. Percebemos que muitas das “palavras sagradas” que Ariano Suassuna utiliza n'A *Visagem da Moça Caetana* correspondem a figuras de escudo e identificamos aqui as que são empregadas especificamente neste texto. São elas:

- **Águia (Gavião, Pássaro):** generosidade, magnanimidade, coragem e vitória.
- **Árvore (Cacto):** antiga e esclarecida nobreza.
- **Cadeia:** cativo sofrido a serviço da nação ou do rei.
- **Cavaleiro:** nobreza.
- **Estrela:** constância em serviço de seu soberano como conselheiro, ajudando-o a tomar atitudes que se mostram boas e acertadas. O natural é que tenha cinco pontas.
- **Fogo (Tocha):** magnanimidade e a prontidão em desempenhos intelectuais.
- **Leopardo (Onça, Suçuarana, Jaguar):** cavaleiro valoroso e esforçado que tenha executado alguma ousada tarefa, tendo sucesso mais por sua astúcia que por sua força. Ao contrário do que possa se pensar, em heráldica, leopardo não é o nome de uma espécie de felino, mas de uma posição do leão. Todo leão que se apresenta *guardante* (com a cabeça virada para o observador), é chamado de leopardo. A posição principal do leopardo é *passante*, mas pode estar em outras. Se estiver *rampante* (em combate, geralmente com as patas dianteiras levantadas) é chamado de leopardo aleonado, pois essa é a posição natural do leão.
- **Lua crescente:** quando tem as pontas para cima, vitória contra obscuridades ou calúnias e adaptação contra inconstâncias.

- **Pomba (Divino):** saúde, amor e pureza.
- **Serpente:** prudência e astúcia. Essa figura muitas vezes é vista com desconfiança.
- **Sol:** símbolo próprio de soberanos, reis e daqueles que governam o estado. Também representa grandeza, poder, providência, vigilância, entre outros.

Na Estética Armorial, assimilado da poética da literatura de Cordel, percebe-se uma constante necessidade verbo-visual de narrativa, como se sem a imagem o texto não fosse autossuficiente. Essa busca da unidade poética (imagem e palavra, imagem e música, palavra e música) pode ser entendida como a característica mais marcante dessa proposta artística.

No folheto de cordel [...] imagem e palavra estão em estreita correlação e participam de um mesmo conjunto, perfazendo uma mesma unidade poética. (SANTOS, 2009, p. 202)

[...] qualquer que seja a distância da imagem ao texto, ela é preenchida e, de certo modo, anulada pela imaginação do leitor que recebe o folheto como um todo: imagem + texto. É a esse conjunto inseparável que se referem os escritores armoriais. (SANTOS, 2009, p. 206)

Dentre as 26 gravuras que ilustram o *A Pedra do Reino*, selecionamos as 7 referentes às “palavras sagradas” que pertencem ao nosso estudo e um mapa do tesouro que coincide com o percurso que Suassuna fez do seu nascimento até a radiação no Recife<sup>17</sup>. Segundo *Quaderna*, a autoria da maioria destas ilustrações à maneira da xilogravura é de seu irmão bastardo, *Taparica- Pajeú-Quaderna*, que “é cortador-de-madeira e ‘riscador’ de [...] gravuras”. Sobre a maneira de dispor dos elementos da poética popular para contextualizar e conferir significado às palavras sagradas, Idelette Santos destaca o seguinte:

A iconografia do *Romance d'A pedra do reino* reagrupa elementos diversos: o popular, em primeiro lugar, através das bandeiras das festas e procissões religiosas, com suas cores brilhantes, cuidadosamente descritas pelo narrador, e reproduzidas em preto e branco, e através da própria xilogravura, que é considerada aqui não como simples técnica ilustrativa ou modelo poético, mas como objeto em si. A dimensão heráldica, tradicional nas descrições em linguagem codificada dos escudos e bandeiras, aparece “nordestinada” no caso das marcas de animais. O elemento astrológico e finalmente o tarô unem a simbólica e até mesmo o hermetismo da heráldica e da astrologia à imagem popular e familiar dos naipes do baralho. (SANTOS, 2009, p. 206-207)

<sup>17</sup> É interessante saber que mapa geográfico real que consta no Capítulo 6 deste trabalho, concebido por nós baseado na biografia de Ariano Suassuna, foi elaborado antes de tomarmos conhecimento do mapa no *Romance*.



Figura 4: Segunda gravura feita por Taparica sobre as Pedras do Reino e com meu bisavô aproximado, tudo a partir do desenho do padre. Vê-se, perfeitamente, com absoluto rigor histórico, a coroa de prata dos Quadernas, montada sobre um chapéu de couro. Gravura de Ariano Suassuna que ilustra o *Romance d'A Pedra do Reino* na página 159.

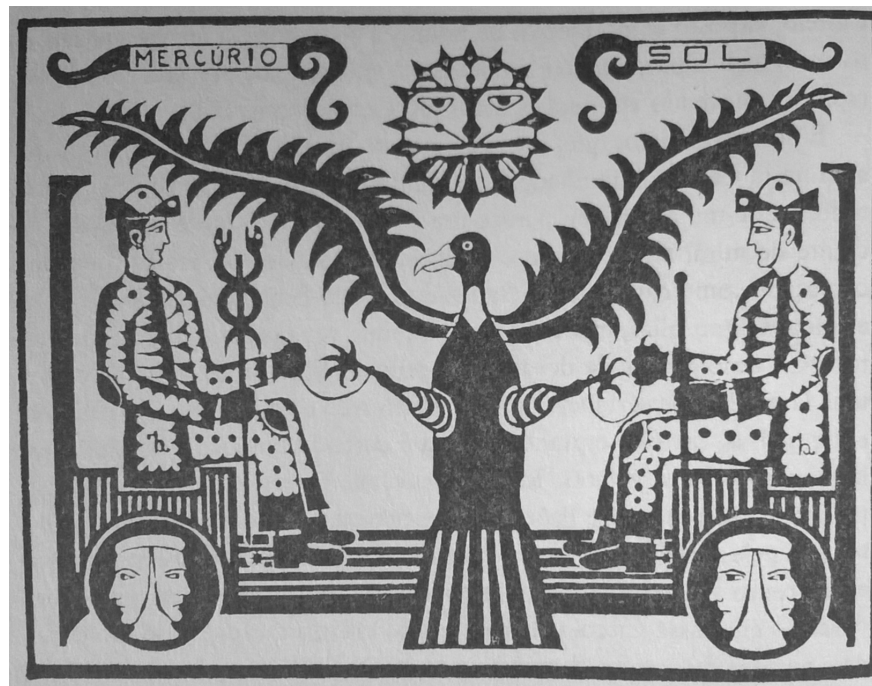
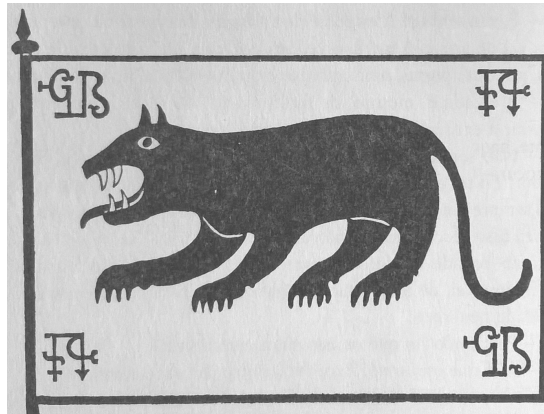


Figura 5. Insignia astrológica de Dom Pedro Dinis Quaderna, *O Decifrador*. Gravura de Ariano Suassuna que ilustra o *Romance d'A Pedra do Reino* na página 242.



Figuras 6: *Bandeira da Onça*.

Gravura de Ariano Suassuna que ilustra o *Romance d'A Pedra do Reino* na página 362.

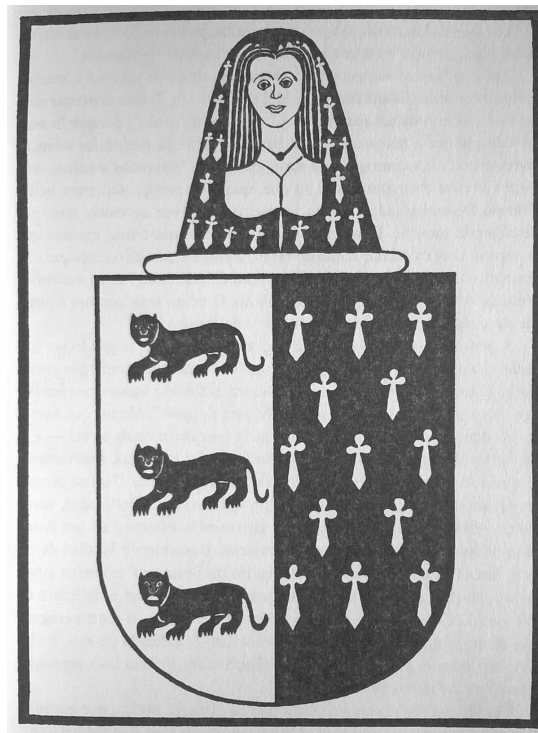


Figura 7: *Escudo do manto do Rapaz-do-Cavalo-Branco*.<sup>18</sup>

Gravura de Ariano Suassuna que ilustra o *Romance d'A Pedra do Reino* na página 61.

<sup>18</sup> O elemento que recobre o véu da Dama e o lado direito do escudo é um **ponto de arminho**. Em heráldica, arminho é um dos dois tipos de peles usadas para revestir brasões. Os mantos de muitos reis são feitos da pele da cauda desse animal, que é salpicada de preto. Esses pontos pretos, no escudo, são desenhos estilizados chamados de mosquetas. Representa a pele do arminho (também conhecido por doninha ou marta). No Inverno o arminho possui uma pelagem branca com a cauda negra. O arminho heráldico é composto por um conjunto de peles costuradas, formando assim um padrão de marcas claras e escuras. Suas variantes são o *contra-arminho*, onde o ponto é branco num campo negro, e o *erminois* onde o ponto é preto num campo dourado. Os pontos de arminho faziam parte de brasões e bandeiras.



Figura 8: *Bandeira do Gavião.*

Gravura de Ariano Suassuna que ilustra o *Romance d'A Pedra do Reino* na página 332.

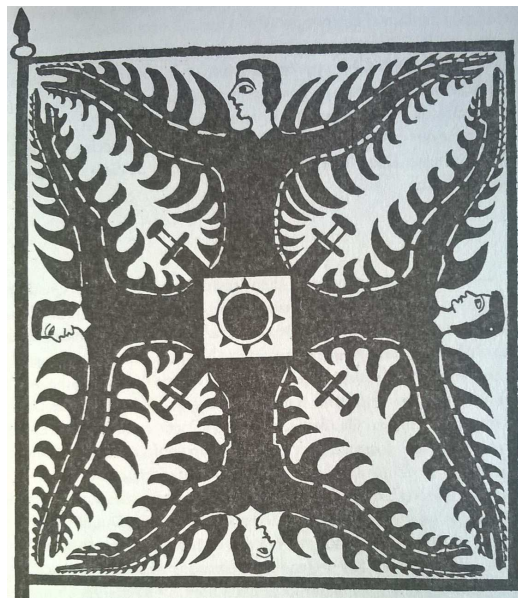


Figura 9: *Bandeira do Anjo que vinha na cavalgada do Rapaz-do-Cavalo-Branco.*  
Gravura de Ariano Suassuna que ilustra o *Romance d'A Pedra do Reino* na página 387.

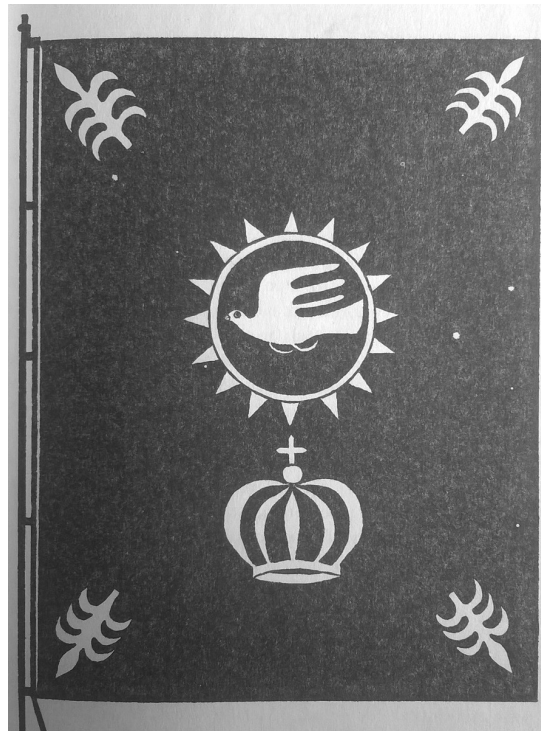


Figura 10: *Bandeira do Divino Espírito Santo do Sertão, que o frade conduzia.*  
Gravura de Ariano Suassuna que ilustra o *Romance d'A Pedra do Reino* na página 49.

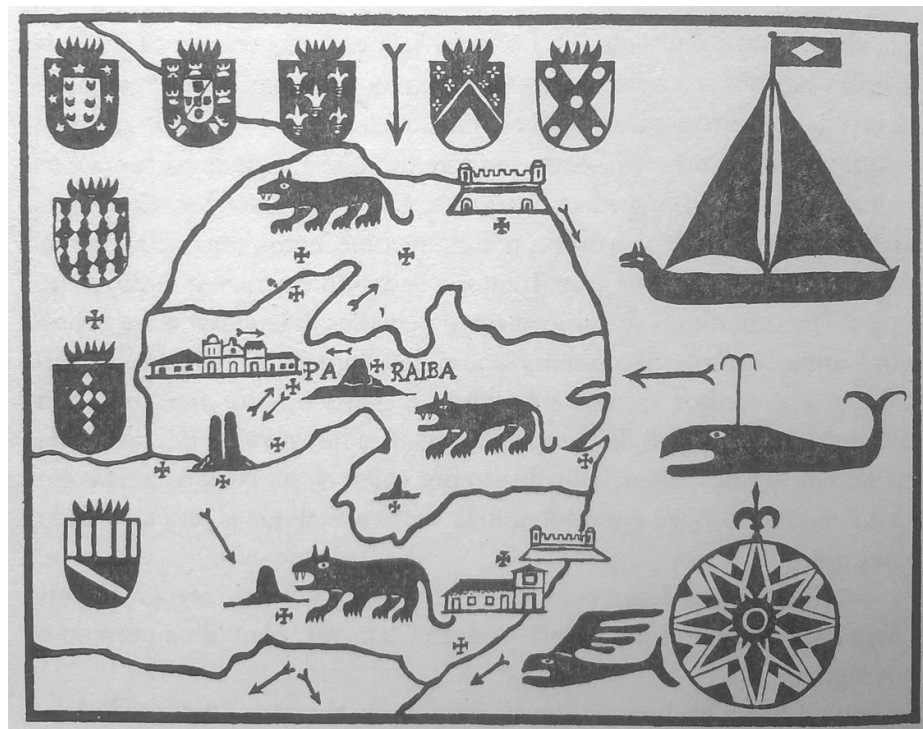


Figura 11: *Mapa do tesouro.*  
Gravura de Ariano Suassuna que ilustra o *Romance d'A Pedra do Reino* na página 688.

Como continuidade ao pensamento do antropólogo inglês Francis Galton<sup>19</sup> (1822–1911) sobre imagens mentais meramente visuais, Oliver Sacks<sup>20</sup> (1933–2015) e Murray Schafer<sup>21</sup> (1933–) concordam e difundem a ideia das imagens mentais musicais. Da perspectiva da neurologia sobre o assunto da cognição, Sacks afirma no capítulo *Música no cérebro: imagens mentais e imaginação* do seu livro *Alucinações Musicais* que se o indivíduo é capaz de reproduzir mentalmente uma situação visual marcada por contornos, contraste, cor e luz, ele também é capaz de inferir a ela outros atributos sinestésicos como movimento, odor, temperatura, gosto e – por que não? – som.

Músicos profissionais geralmente possuem o que a maioria de nós consideraria um talento excepcional para as imagens musicais. (SACKS, 2007: p. 43)

A expectativa e a sugestão podem intensificar notavelmente a imaginação musical e até produzir uma experiência quase perceptual. [...] As imagens mentais propositais, conscientes, voluntárias, envolvem não só os córtices auditivo e motor, mas também regiões do córtex frontal ligadas à escolha e ao planejamento. Essas imagens mentais deliberadas são claramente fundamentais para os músicos profissionais. [...] “Cada recordação de minha infância tem uma trilha sonora associada”, escreveu-me uma correspondente – e ela fala por muitos de nós. (SACKS, 2007: p. 45)

Uma vez apropriados dos significados e das associações de ideias a que nos remetem os termos destacados pelo próprio autor, é possível propor uma descrição pictórica do texto

<sup>19</sup> **Francis Galton** foi um antropólogo, meteorologista, matemático e estatístico inglês. Criou o conceito estatístico de correlação conhecido como *regressão em direção à média*. Foi o primeiro a aplicar métodos estatísticos para o estudo das diferenças e herança humanas de inteligência. Como pesquisador da mente humana, fundou a Psicometria (a ciência da medição faculdades mentais) e a Psicologia Diferencial. Era primo de Charles Darwin e, baseado em sua obra, criou o conceito de *eugenia*. Seu primeiro livro importante foi *Hereditary Genius* (1869), onde afirmava que um homem notável teria filhos notáveis. Foi Galton quem deu origem ao conceito de testes mentais (de inteligência), testando as habilidade motora e a capacidade sensorial de indivíduos. Estudou a diversidade e o tempo necessário para a produção de associações de ideias.

<sup>20</sup> **Oliver Wolf Sacks** foi um neurologista, escritor e químico anglo-americano. Foi um renomado professor de neurologia e psiquiatria na Universidade de Columbia, onde recebeu o título *Columbia University Artist* por seu trabalho associando artes e ciências. Em 1966 começou a trabalhar como neurologista no Hospital Berth Abraham, em Nova Iorque, onde conheceu um grupo de pacientes que estavam há décadas num estado catatônico, incapazes de fazer qualquer tipo de movimento. Constatou que esses pacientes eram sobreviventes de uma grande epidemia da doença do sono que assolou o mundo entre 1916 e 1927. Tratou-os então com um medicamento novo, o *L-dopa*, que permitiu que eles regressassem a uma vida normal. O caso inspirou-o a escrever em 1973 o livro *Awakenings*, que em 1990 foi adaptado para o cinema (no Brasil recebeu o título *Tempo de Despertar*). Seu trabalho ajudou a fornecer a base sobre a qual o *Instituto de Musica e Funções Neurológicas* (IMFN) foi construído. Ele foi agraciado duas vezes com o prêmio *Music Has Power Award* por suas contribuições em apoio a musicoterapia e ao efeito da música sobre o cérebro e a mente humana.

<sup>21</sup> **Raymond Murray Schafer** é compositor canadense, escritor, educador musical e ambientalista mais conhecido por seu *World Soundscape Project* (*Projeto de Paisagem Sonora mundial*), sobre ecologia acústica, e seu livro *A afinação do mundo* (1977). Foi o primeiro agraciado com o prêmio *Jules Léger* em 1978. Iniciou os estudos sobre Paisagem Sonora em 1960 e suas teorias de educação musical são adotadas por todo o mundo. Além de introduzir o conceito de Paisagem Sonora, ele também cunhou o termo *esquisofonia* (*schizophonia*) em 1969, considerando que a separação de um som da sua fonte ou a condição causada por essa separação. Recebeu os prêmios *Glenn Gould* (1987), *Walter Carsen* (2005) e *Governor General's Performing Arts Award* (2009) por suas relevantes contribuições nos estudos sonoros.

para a construção de imagens mentais. Essas imagens podem ser um direcionador de grande valia para que os instrumentistas busquem sonoridades capazes de descrever o contexto árido e inóspito deste sertão de Suassuna, cenário dos acontecimentos.

Buscando uma maneira prática de perceber as imagens, inferir a elas significado independentemente das referências individuais, e de ser capaz de reinterpretá-las de maneira poética, recorreremos ao filósofo francês Michel Foucault<sup>22</sup> (1926–1984) sobre o uso da dissociação de significados de *semelhança* e *similitude* presentes na obra pictórica de René Magritte<sup>23</sup> (1898–1967). No capítulo *Os sete selos da afirmação* do seu livro *Isso não é um cachimbo*, quando Foucault analisa as obras “Représentation” (1962) e “Décalcomanie” (1966), ele demonstra como o pintor “rompeu com o postulado da representação, inaugurando uma pintura que põe em questão o espaço comum, o “lugar-comum” entre a imagem e a linguagem” (MACHADO, 2014).

Parece-me que Magritte dissociou a semelhança da similitude e joga esta contra aquela. A semelhança tem um “padrão”: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar. (FOUCAULT, 2014: p. 58)

Seguindo o seu pensamento, entendemos que no ciclo *Visagem* é possível estabelecer uma narrativa em três camadas superpostas e simultâneas dispostas da seguinte maneira:

- **Camada 1:** A cantora representa a *Moça Caetana*.
- **Camada 2:** A *Moça Caetana*, interpretada pela cantora, observa os eventos e interage com as personagens do calvário, interpretados pelos instrumentistas.
- **Camada 3:** A cantora e os instrumentistas descrevem o cenário e as cenas.

<sup>22</sup> **Michel Foucault** foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo e crítico literário. Suas teorias abordam a relação entre poder e conhecimento e como eles são usados como uma forma de controle social por meio de instituições sociais. Embora muitas vezes seja citado como um pós-estruturalista e pós-modernista, Foucault acabou rejeitando esses rótulos, preferindo classificar seu pensamento como uma história crítica da modernidade. Seu pensamento foi muito influente tanto para grupos acadêmicos, quanto para ativistas.

<sup>23</sup> **René François Ghislain Magritte** foi um dos principais artistas surrealistas belgas. Em 1926 produziu sua primeira pintura surrealista (*Le jockey perdu*). Praticava o Surrealismo Realista, ou “realismo mágico”, e foi influenciado pela pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Em 1927, ingressa no grupo Surrealista em Paris e conhece André Breton, Paul Éluard e Marcel Duchamp. Seu trabalho foi exposto em Nova York em 1936, 1965 e 1992. Pintor de imagens insólitas, às quais deu tratamento rigorosamente realista, utilizou-se de processos ilusionistas buscando o contraste entre o tratamento realista dos objetos e a atmosfera irreal dos conjuntos.

Assim como em uma pintura, essa disposição de camadas está organizada numa hierarquia de profundidades, sendo a terceira a mais estática e a primeira a mais dinâmica. Ainda que o compositor sugira alguns diálogos entre instrumentos ou instrumento e canto, a segunda camada é a mais sutil e menos comprometida com a realidade das outras narrativas. Ela depende da liberdade imaginativa de cada músico, da sua capacidade individual de compreender e de se apropriar das imagens propostas, e da sua vontade de participar da narrativa extrapolando sua função meramente musical. Trataremos dessas possibilidades de relações interpretativas nos capítulos subsequentes.

No *Romance* todo o imagético do “sonho-realidade” de *Quaderna* está focado na figura da “mulher-onça” – com todos os seus detalhes (o vestido vermelho, os pelos “de seus maravilhosos sovacos”<sup>24</sup>, o colar de cobra-coral, os gaviões em seus ombros, as unhas longas que escreviam com fogo) – e no texto desconexo que queimava na parede branca da biblioteca. No ciclo de canções, ao utilizar apenas o recorte do texto da sentença de morte proferido pela *Moça Caetana*, Nelson Almeida exclui a personagem *Quaderna* da narrativa e suas observações do cenário desaparecem. É fundamental que os músicos saibam que é para *Quaderna* – ou para alguém em sua posição – que o texto é proclamado, levando em consideração que ele está em outro plano da realidade e que não precisa fazer parte da cena nem dos cenários.

Entendemos que o folheto conta com personagens que percorrem um calvário pelos três cenários, rezando e sempre ouvindo a proclamação de um arauto. Chamaremos de ‘cena’ essa movimentação que interliga as três imagens e propomos neste momento uma breve interpretação dela.

As imagens estáticas, propostas para cada canção, chamaremos de ‘cenário’. Elas permitirão que, apesar da probabilidade de cada instrumentista imaginar a cena de acordo com suas referências pessoais anteriores, seja possível fazê-los assimilar um mesmo conjunto de informações que uniformize preocupações estéticas – que podem variar em função do tipo de instrumento e das exigências técnicas de execução – como timbre, microafinação, dinâmica, acentuação e articulação. As três imagens que disponibilizamos nesta ocasião são rascunhos das imagens definitivas que podem constar numa publicação futura do ciclo de canções.

---

<sup>24</sup> SUASSUNA, 1971. A Pedra do Reino, p. 305.

- **CENÁRIO PARA A CANÇÃO 1:** pedras, calor, onças escondidas entre os cactos, um carcará<sup>25</sup>, macambiras vermelhas floridas. Todas as cores (cinza, bege, laranja vermelho e amarelo) se confundindo sob o sol. O som áspero de um pensamento de irritação. O som delicado e duradouro da complacência do Divino. O chamado cantado de uma mãe sertaneja ou uma lembrança da viola. O desespero da prisão: tilintares metálicos constantes. Um sonho sereno de ainda se estar vivo despertado bruscamente aos gritos.



Figura 12. *Cenário para a 'Canção 1'*. Criação da imagem: Beatriz Freitas, Recife/PE, 2015.

- **CENÁRIO PARA A CANÇÃO 2:** um caminho onde se vê uma casa sobre o lajedo, sangue que escorre pelos veios de encontro das pedras, o emaranhado da vegetação seca, a pelagem avermelhada de uma onça, cactos com seus frutos espinhosos, um carcará que passa voando rápido e as flores vermelhas das macambiras. Gritos graves e estridentes de desespero em vão. Ruídos dos movimentos da serpente. Uma voz que grita e em seguida perde o tónus. Marcação de passadas e rufos de tambores.

<sup>25</sup> Tipo de ave de rapina amarela e preta, que habita a caatinga.



Figura 13. *Cenário para a 'Canção 2'*. Criação da imagem: Beatriz Freitas, Recife/PE, 2015.

- **CENÁRIO PARA A CANÇÃO 3:** o local de prisão, cercado por grossas barras de ferro e trancado com correntes enferrujadas; e de execução, onde se encontra um patíbulo novo e um machado afiado. Em torno deste local há um descampado com muitos corpos ensanguentados. Um aboio. Uma tentativa cansada de oração. Ondas de refração translúcidas do calor no solo. Ondas intermináveis. Os passos da onça e o ruído do afiar do machado. Respiração. Gritos.

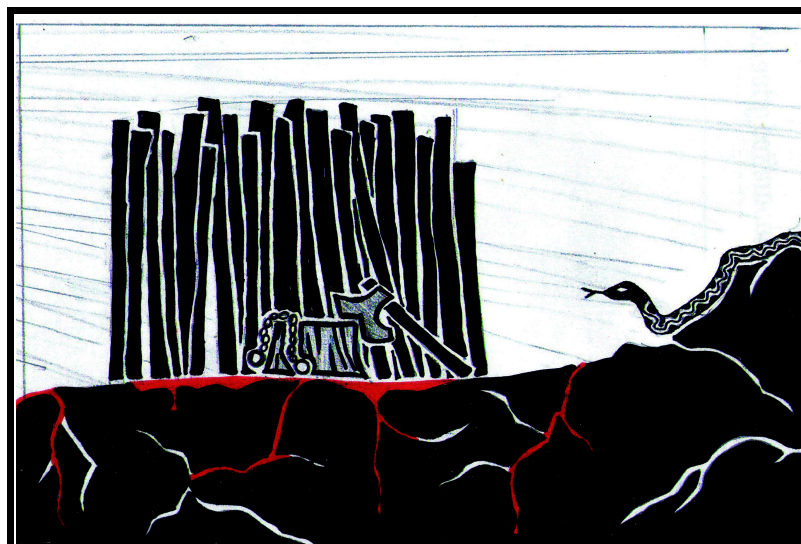


Figura 14. *Cenário para a 'Canção 3'*. Criação da imagem: Beatriz Freitas, Recife/PE, 2015.



Figura 15: *Montagem do percurso dos condenados para a 'Cena'*. Criação da imagem: Beatriz Freitas, Recife/PE, 2015.

- **CENA:** “nobres” homens e mulheres que carregam a marca dos condenados caminham sob o sol, da prisão para o local da execução (por enforcamento ou decapitação), rezando para Deus. Enquanto estão vivos têm esperança.

A xilogravura de J. Miguel<sup>26</sup> (1961–) que apresentamos a seguir (Figura 17) é um exemplo de imagem muito próximo ao que concebemos como referência para as canções e está repleta de representações da ambiência do sertão a que se refere a Estética Armorial.

A sensação das camadas de eventos pode ser percebida pelo movimento centrífugo da irradiação do sol no terceiro plano (Figura 15), pela estaticidade da vegetação e a movimentação dos animais que se confundem com ela no segundo plano, e pelo deslocamento das pessoas e do cão no sentido da esquerda para a direita (Figura 16). Ainda que em preto e branco, valendo-se apenas das diferenças de texturas, nesse quadro é possível identificar a claridão e o queimor do sol, o aspecto ferino da caatinga e da sua fauna com cores terrosas e mescladas, e a intenção dos transeuntes de desbravar o percurso apesar dos obstáculos.

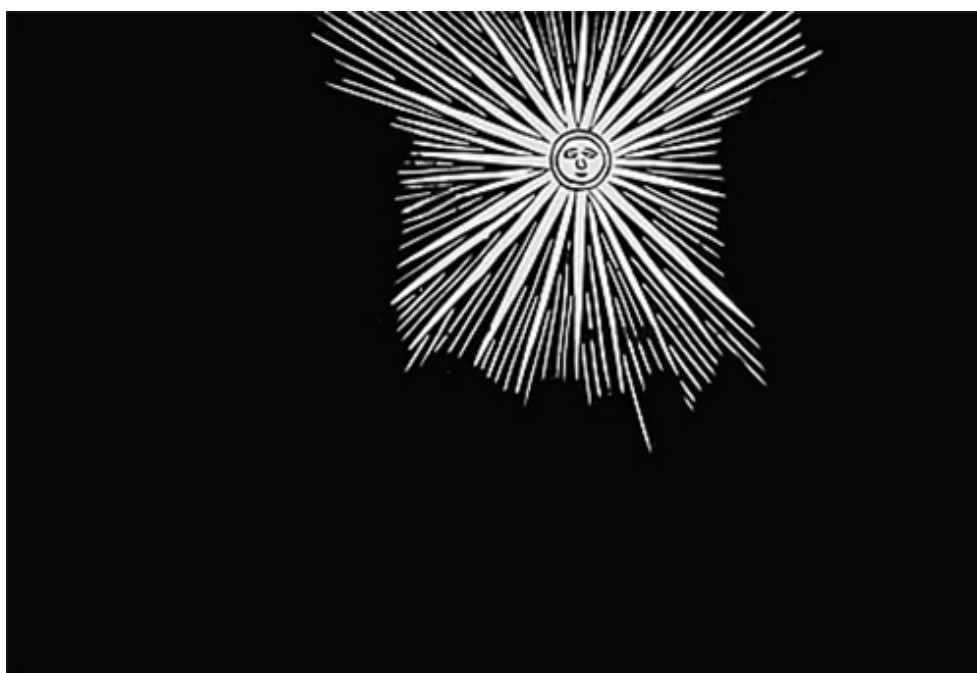


Figura 16. *Terceiro plano da Xilogravura de J. Miguel*. Tratamento da imagem: Beatriz Freitas.

<sup>26</sup> **José Miguel da Silva**, conhecido como J. Miguel, nasceu na cidade de Bezerros, no Estado de Pernambuco. Filho de J. Borges – xilogravurista que alcançou reconhecimento internacional a partir de 1972 após o contato com o Movimento Armorial – começou a trabalhar aos 10 anos de idade na gráfica do pai, onde se produziam grandes quantidades de folhetos de cordel. Inicialmente, trabalhou em composição tipográfica, atividade que o manteve próximo aos trabalhos do pai e à qual foi progressivamente incorporado, em face do grande talento e da capacidade técnica que logo desenvolveu. Iniciando com pequenas gravuras, Miguel despertou desde muito cedo o interesse de *marchands* e colecionadores. Embora tenha vendido muitas de suas matrizes, ele formou um acervo que hoje conta com mais de 100 obras. Hoje, suas gravuras podem ser encontradas na Casa de Cultura Serra Negra em Bezerros, oficina que divide com seu pai, na feira de artesanato de Caruaru e em Recife.



Figura 17. Primeiro plano da Xilogravura de J. Miguel. Tratamento da imagem: Beatriz Freitas.



Figura 18. Xilogravura de José Miguel da Silva, 2004: Bezerros/PE. Nesta imagem estão representados o sol pungente e que domina todo o plano de fundo; uma pedra e a vegetação espinhosa e densa, habitada por duas aves de rapina, uma serpente e um lagarto; e em primeiro plano Lampião, Maria Bonita e um cão.  
Tratamento da imagem: Beatriz Freitas.

Com o consentimento do compositor<sup>27</sup> podemos afirmar que esse mecanismo de materialização do conjunto imagético do texto em objetos pictóricos reais é um complemento do processo composicional utilizado por ele no ciclo de canções *Visagem*. Outras composições suas – como *Xilogravuras* e *Vitrais* – são também “imaginações sonoras”<sup>28</sup> de uma imagem, porém são peças instrumentais e não contam com qualquer texto que lhe tenha servido de inspiração ou de suporte. O compositor relatou que no momento da tentativa da primeira execução do ciclo completo por um grupo de câmara na Keele University (Reino Unido, 1996), o resultado sonoro em termos técnicos do que estava registrado na partitura era irrepreensível mas a música que ele havia composto não era aquela que se apresentava. Apesar do emprego de um vocabulário de técnicas estendidas para todos os instrumentos – inclusive para a voz – então já conhecido era necessário que os músicos tivessem algum conhecimento do contexto a que se remetiam aquelas sonoridades. Segundo Nelson Almeida o ciclo de canções *Visagem* foi estreado sob sua regência no dia 24 de outubro de 2013 em recital da Semana da Música da UFPE<sup>29</sup>, no Mini-Auditório II do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, interpretado por mim (Virginia Cavalcanti) como cantora mezzo-soprano, Crisóstomo Santos como clarinetista e claronista, Sávio Santoro como violista e Nilson Galvão Jr como violoncelista.

---

<sup>27</sup> Anexo B. Transcrição completa da primeira entrevista com o compositor Nelson Almeida sobre seu contato com a música Armorial, suas referências sonoras, seu processo composicional e sua concepção para a interpretação do ciclo ‘Visagem’.

<sup>28</sup> Expressão utilizada pelo compositor Nelson Almeida sobre seu processo composicional.

<sup>29</sup> Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5kY3gqiI6xs>>. Acesso em 05/12/2014.

## 5. DO QUADRO À AMBIÊNCIA SONORA

Procurando nos manter fiéis à concepção surrealista da música de Nelson Almeida, trazemos novamente para esta tentativa de descrição sonora as ideias de André Breton sobre Surrealismo em Música. Em seu artigo *Silence d'Or* – escrito em 1944 e publicado na revista americana *Modern Music* em 1946 sob o título *Silence is Golden*<sup>30</sup> – o escritor critica os poemas musicados e diz preferir o silêncio ao som. De acordo com a perspectiva Surrealista, as palavras deveriam cantar e Música e Poesia deveriam estar fundidas em uma só arte.

O primeiro diamante audível a ser obtido, é evidente que a fusão dos dois elementos – música e poesia – em um único, só poderia ser realizado em uma temperatura emocional muito alta. E parece para mim que é na expressão da paixão do amor que ambas, música e poesia, estão mais próximas de alcançar esse ponto supremo de incandescência.

Nunca, para a mesma extensão que a escrita surrealista, os poeta têm contado tanto com o valor **tonal** das palavras. (...) ‘As palavras pararam de tocar’, eu poderia dizer. ‘As palavras estão fazendo amor.’ (...) A ‘palavra interna’ é absolutamente inseparável da ‘música interna’ pela qual, muito provavelmente, é embalada e condicionada. Como poderia ser o contrário a partir da ‘palavra interna’, como está registrado por ‘escrita automática’, está sujeito às mesmas condições acústicas de ritmo, altura, intensidade e timbre que a palavra externa, pelo menos em um menor grau? (...) Mas acima de tudo, sendo independente de obrigações sociais ou morais que limitam a linguagem oral ou escrita, o ‘pensamento interno’ é livre para melodiar a si mesmo com a ‘música interna’ **que nunca o abandona**. Eu já protestei contra a designação de ‘visionário’ sendo suavemente aplicada a poetas. Os grandes poetas têm sido ‘auditivos’, não visionários.<sup>31</sup>

Como já dissemos anteriormente, o compositor não concebeu palavra e música num processo simultâneo e, contrariando o ideal de Breton, ouviu também o som das “palavras externas”. No entanto, mais que o som das palavras, Nelson Almeida ouviu o som do ambiente ainda que não existisse uma imagem previamente vinculada à poesia.

Os sons óbvios e figurativos – como o cantar do carcará ou o tilintar de metais – não são necessariamente importantes para a composição da ambiência sonora da poesia em questão. Esses sons figurativos são meras imitações. Interessa-nos fazer imaginar (primeiro o intérprete e depois o espectador) os sons dos “objetos” inanimados, da flora, da topografia, dos pensamentos das personagens. Qual seria o som de um patíbulo, do solo rachado pelo calor, de um lajedo imóvel, de uma macambira florida, do terror de um condenado à morte?

Uma descrição meramente textual explicativa desses sons seria demasiado longa e

<sup>30</sup> O texto publicado na revista norteamericana está na íntegra no livro *What is Surrealism? Selected Writings*. BRETON, 1978.

<sup>31</sup> Grifos do próprio autor. Tradução nossa do inglês para o português.

técnica, e poderia inibir o envolvimento emocional do leitor. Por isso arquitetamos uma descrição conjunta – dos sons, dos diálogos dos instrumentos, das texturas criadas pela interação dos sons, dos afetos, e até de uma possível movimentação cênica – na forma de uma tabela e de um “conto-análise”. Acreditamos que a tabela pode viabilizar a apreciação dos diálogos, através de uma leitura vertical dos eventos do conjunto, e dos discursos individuais, pela leitura horizontal de linha de cada instrumento, simultaneamente; enquanto o conto-análise pode se encarregar de sugerir aos intérpretes – sendo eles de qualquer procedência cultural – descrições de sonoridades menos figurativas e o mais emocionalmente (de caráter dramático) significativas possível. Nossa meta inicial era de abranger todo o ciclo com esta maneira de apreciação, no entanto, até o presente momento, só foi possível concretizar um trecho do conto da ‘Canção 3’ que apresentamos a seguir.

## CONTO-ANÁLISE

A *rabecada* do violoncelo (c.1-3, nota-pedal *Ré* solta com vibrato, *Dó#-[Si]-Ré-Mi-[Sib]-Fá# / Mi-Ré-Ré-[Si]-Dó*) que é imitada pela viola (c.2-3, nota-pedal *Ré* solta com vibrato, *Dó#-[Sib]-Ré-Mi-[Si]-Fá-Sol*) é o momento místico do folguedo, em que a Moça já está transformada na Onça-Caetana. Tempo largo e livre, alucinado/em transe, sem indicação de tempo, porém com métrica, devendo-se respeitar as proporções das figuras. O violoncelo é mais solene, conhece o ritual; a viola é um pouco indolente, atrasado (porque é masculino), talvez um aprendiz.

O mundo está parado, não se sabe (*Quaderna* ou todos os condenados) se é real, se ela está dentro (sonho, invenção) ou fora (real, sentidos), se é o agora ou uma lembrança ou um presságio. O violoncelo faz uma reverência, canta uma loa para a Onça; a viola faz um pantomima desta saudação pra não perder a oportunidade de se fazer perceber como súdito.

A altivez da Onça inibe os dois jaguares (o violoncelo e a viola) que se escondem nos cardos. O violoncelo observa à distância e com atenção o que a Onça diz nos c.3-4, quando repete notas do canto. A viola faz o mesmo, atrasada (c.4-5). Eles pisam bem de mansinho e param para ouvir (c.6-7). Quando a Onça é interrompida pelo tambor, a viola anseia para se mover e o violoncelo ordena que pare (c.8-10). Eles conseguem se deslocar rápida e bruscamente (c.11-12), e voltam a espreitar discretamente (c.13-14).

A frase do canto do c.3-20 começa parecendo querer estabelecer uma tonalidade, mas o caráter é modal, cantando uma 4ª justa asc. a partir do bordão/nota-pedal das cordas soltas (*Ré*) como se fosse V-I. Ela é muito lírica, parece o *discanto*<sup>32</sup> de uma *rabecada* entoando arpejos diminutos. É possível imaginar auditivamente que existe uma nota-pedal acompanhando. Muito vibrato, que lembra o feminino. Técnica estendida: ondulação em tempo livre no c.15 (que o clarone continua). Diálogo com clarone nos c.5-6 (um tambor, uma marcha fúnebre).

“Entre o sol e” é ascendente, brilhante, efusivo, fantástico; “os cardos” é descendente, ondulatório, rasteiro, real. Pausa dramática para ouvir o tambor. “Entre a...” é o começo de uma afirmação interrompida novamente pela percepção da presença do tambor. Segunda pausa dramática para ouvir o tambor, e pausa de colcheia para respirar com entusiasmo para a repetição “entre a pedra”, com ornamentação (quase uma fermata, suspense para o que vai ser dito). “Pedra” é sólido, consistente, final (chegou noutro tom); imitação da “pedra” do canto pelo clarone (tambor fúnebre) concordando com a Moça, mas o *Dó#* lembra que ainda tem mais o que ser dito.

No canto, pausa dramática para ouvir e aceitar a sugestão do clarone; pausa de colcheia para outra respiração de entusiasmo perverso, com prazer de contar a tragédia que vai acontecer; um passo atrás para tomar o grande impulso (*Dó natural–Mib* que vai anunciar o tom do desfecho em *Dó* menor); “Entre o Sol...” movimento ondulatório médio e que aumenta para estacionar numa onda da miragem do calor no solo (3ª m asc.–4ª dim desc.–4ª aum. asc. (caráter nordestino/elemento de regionalismo)–3ª m desc. (com *appogg.* à maneira de um *mordente*, que inicia a ondulação pequena), o sol é amplo; o clarone presente (*f*) antecipa o arpejo final da voz, o tambor está próximo, audível, concreto, no chão (assumindo a ondulação pequena do canto, do calor no solo).

Pausa para sentir o calor do clarone (*trinado*) que se dissipa sob/diante da chegada da noite/morte com a presença da estrela. “Entre a Estrela” tem o início agudo (a nota *Mi* funciona como um ornamento, uma moldura para a sequência *Ré–Dó#–Si* que já foi entoada e agora é repetida dentro de uma frase inteira), mas já não é reluzente (requer muita cobertura

<sup>32</sup> *Discanto* é o termo italiano (ou *discantus* do latim) que, na Música Medieval ocidental, indica um gênero de música vocal e sacra, e um procedimento polifônico que, a partir do século XI, distingue-se do *organum* paralelo, e que consiste na adoção de um contracanto, não mais abaixo do fragmento gregoriano da *vox principalis*, mas agora acima. A palavra *discantus* deriva da expressão *discantus supra librum*, que era um tipo de canto gregoriano onde a única parte de que se tinha notação era a melodia, enquanto o acompanhamento das vozes estava implícito, já que podia ser improvisado segundo uma regra bem codificada e não era preciso anotá-lo. A voz grave, *vox principalis*, era chamada de *cantus firmus*, ou de *tenor*. A parte aguda, *vox organalis*, veio a se chamar *discantus* (ou *cantus*) propriamente dito, e podia ser improvisada ou escrita.

de palato e pouco volume). O sol vai se apagando, caindo, descendo num percurso certo (arpejo de B° com 2 notas de passagem: *Sol* e *Mib* no c.16); nos c.17-18 há uma última tentativa de aparecer, é o crepúsculo vespertino quando o céu no Sertão fica com aspecto sanguíneo e ondulado (apocalíptico, avermelhado). O violoncelo sustenta um harmônico agudo e longo (c.16-18), é a linha do horizonte que vai se apagando com a aparição de estrelas menores salpicadas pela viola; no c.19 a estrela prevalece e se confirma (*Dó menor*, IV-I). O clarone (tambor) encerra seu serviço funesto e se ajoelha diante da Onça.

## 6. O SOM ARMORIAL CONTEMPORÂNEO

A ideia primordial da nossa pesquisa se fundamenta em algumas afirmações do compositor Nelson Almeida sobre o seu interesse pessoal no texto de *A Visagem da Moça Caetana*, sobre a busca de uma sonoridade Armorial, porém coerente com o tempo atual, sobre sua “imaginação sonora” de cenas do cotidiano representadas ou vivenciadas, e sobre suas expectativas nos intérpretes de suas peças. Baseado em nossas conversas e entrevistas, expomos nesse capítulo as principais questões indicadas por Almeida sobre seu ciclo de canções e sobre sua concepção musical.

Apesar de ainda não aceitar classificações quanto à estética da sua obra, ele próprio admite que hesitou bastante em exibir sua composição *Visagem* para o escritor Ariano Suassuna temendo uma não aceitação pelo mentor do Movimento Armorial.

Se eu mostrar essa partitura pra uma pessoa mais acostumada com a cultura da minha região, ele vai dizer assim “ah! isso é Armorial!” sem dar muito valor. E outros vão dizer, se eu assumir que isso é Armorial, “isso é Armorial?! você tá doido!”. Vai ter um extremo ou outro. E pra mim isso não faz a menor diferença.

Prefiro, quando eu e ele (Ariano Suassuna) morrer, alguém descobre; aí alguém acabou descobrindo antes. Mas ele nem viu você (Virginia Cavalcanti) fazendo; não chegou a ver não. (Nelson Almeida, 2014)

Sobre a possibilidade de uma Nova Estética Armorial, o compositor se mostra bastante consciente de que o conjunto de sua obra pertence a outro momento Armorial. Seus interesses musicais profundamente comprometidos com a contemporaneidade não deixam espaço para o processo composicional defendido por Suassuna – onde os elementos caracterizantes da música nordestina e da poética popular deveriam ser apresentados em primeiro plano, e os instrumentos eruditos deveriam fazer as vezes de seus equivalentes populares.

Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música Barroca do século XVIII. (SUASSUNA, Arte Armorial, texto do programa do concerto “Três séculos de música nordestina: do Barroco ao Armorial”, 1970)

Para Almeida, a Música Armorial nasceu num momento em que as paisagens sonoras, sejam rurais ou urbanas, e o conceito de música em si já estavam transformados demais e distantes demais das sonoridades Barrocas. Seria uma incoerência atribuir a essa música atual uma sonoridade ultrapassada e reconstruir um cenário pantomímico através de imitações de timbres e ritmos. O emprego dos recursos sonoros e estéticos da atualidade promoveria uma gama mais diversificada de expressividade musical e dramática, e, portanto, o universo de possibilidades de descrições do imagético Armorial (o proposto pela Literatura de Cordel) estaria bastante ampliado.

Aí fiquei pensando: “poxa! já estamos [...] quase no ano 2000, a música está com 30 ou 40 anos, e ainda continua sendo Barroca” ou, como Ariano (Suassuna) fazia questão, mais próxima mesmo do tradicional. [...] Só que quando ela chegou nesse Barroco – e ponho aspas nisso – já estávamos no século XX, na música eletroacústica, e tinha passado despercebido isso. A politonalidade, a música textural, a música eletrônica, a música eletroacústica, a atonalidade, o serialismo, tudo isso já tinha passado, já era coisa velha. E tinha passado despercebido pela Estética Armorial. (Nelson Almeida, 2014)

A ideia de se permitir uma idealização Surrealista para sua música parte da literatura de Cordel e de Ariano Suassuna. Almeida enxerga na Literatura Armorial algo mais que um caráter fantasioso e, assim como Suassuna na sua escrita, ele entende que na música as possibilidades de transgressão dos valores estéticos e formais musicais ou mesmo de negação da lógica e da coerência contribuem para o enriquecimento da experiência artística. A expansão da ideia de melodia e o emprego de texturas sonoras incrementam a composição em dramaticidade e compelem o intérprete a se reposicionar diante da sua relação com a partitura e com seu fazer artístico. Por conta disso, neste ciclo de canções praticamente não há lugar para o indivíduo solista na acepção tradicional; num momento de solo, a sensação para o intérprete é de desamparo, e para o ouvinte, de estranheza.

Só que você pegando o texto, por exemplo, das ‘Visagens’, a leitura que eu fiz, eu disse: “isso é ultra moderno! Isso é mais do que pós-tonal”. Não é simplesmente um pós-tonal; é mais do que isso! – não é? – Isso é surreal! Pode ver que as imagens estão cheias de Surrealismo. [...] Aí eu disse: “a música que eu vou fazer pra isso é Surreal”.

Mas o que eu concebo, por exemplo, é: o Surrealismo obviamente rejeitou a tonalidade. Mas não foi o primeiro. Não foi mérito do Surrealismo rejeitar a tonalidade. [...] A harmonia surgiu depois para complementar a linha melódica. O Surrealismo, obviamente, de cara ele negaria absolutamente tudo sobre isso. [...] Se você tira a melodia, vai ter o que? – Ah! Vai ter sons aleatórios. E porque isso não é uma melodia? O que é uma melodia? Qual a definição? É uma organização no tempo e no espaço de sons musicais – eu nem estou falando notas musicais. Estou falando sons musicais. Porque você pode ter uma melodia de timbre, que, aliás, pode não, tem. Existe melodia só de timbres. [...] Não pode negar tudo.

A palavra que me veio na mente foi “textura”. Então vai ser uma harmonia textural. Eu não vou pensar em acordes, notas, escalas, arpejos... vai ser em textura. Então pra isso aqui eu preciso de uma textura tensa, agoniada. Então vou fazer... a viola vai me dar essa sonoridade... ou o violoncelo vai me dar essa sonoridade.

“Não associei não (a viola à rabeça). Embora parece muito comum que fosse, né? Tanto é que não tem flauta que associaria com o pífano. Ela não tem uma relação direta não com essa instrumentação tipicamente Armorial não. Foi mais pensando no que eles eram capazes de fazer texturalmente, porque eu queria uma harmonia textural. (Nelson Almeida, 2014)

A observação e a memória dos sons do cotidiano trazem visivelmente para a música de Nelson Almeida a ideia de Paisagem Sonora. O material musical que ele utiliza em suas composições não é necessariamente aquele da poética popular, e sim a sonoridade dos ambientes rurais e Armoriais. A ele interessa a imagem de uma procissão, por exemplo, e não a ladainha que se cantava durante seu percurso.

O estilo é recitativo (da ‘Canção 2’). Tanto é que, pra tocar, você tem que reger esperando a cantora. A cantora pode roubar o tempo que for ali [...]. Então: aquela ameaça cantada da mulher fatal ela tem um pano de fundo, não é?, que é exatamente o que os multifônicos fazem. Que não seria uma melodia comum tocada pela clarineta – que, aliás, qualquer melodia na clarineta fica bonita – e a questão ali não era nem ficar bonita: era encaixar no contexto sonoro. A imagem e a imagem sonora elas se intercalam, como se fosse uma coisa única. Como se fosse não: é uma coisa única. É uma coisa única! E eu achei que os multifônicos, a microtonalidade, os efeitos... elas fariam o trabalho perfeito do que eu tinha entendido como sonoridade tanto do multifônico quanto dos outros instrumentos. O tocar por trás do cavalete, na parte que fica entre o cavalete e o estandarte, que tem uma sonoridade bem indefinida, não tem uma altura definida, e é um som impuro – impuro no sentido de chiado, áspero; áspero! Que eu achei que também esse som comporia bem aquele quadro Armorial naquele momento ali. Era um som que daria certo ali. Então não teve outro motivo da escolha daquela sonoridade não. Foi realmente ouvindo. Ouvir e tentar encontrar no instrumento o que seria aquilo.

A parte falada é ameaçador e, acima de tudo, irônica. [...] Acho que é na própria partitura que tem assim: “Ironicamente”. Uma indicação pra voz. [...] Mas ironicamente com que sonoridade? Qual sonoridade para expressar esse “ironicamente”? [...] Eu não sei que palavra exatamente usar. (Nelson Almeida, 2014)

Nesse sentido, a concepção de sonoridades que descrevam sensações – como o calor do sol – ou que possam atribuir sons a objetos inanimados – como o fio da lâmina de um

machado – se torna um exercício de abstração e criatividade do compositor que ainda é limitado pela notação musical. Apesar da utilização da técnica estendida, que por si só consegue nortear o instrumentista no sentido do aspecto (aparência) sonoro, essa música descritiva de Almeida requer do intérprete alguma afinidade com o contexto descrito. Essa seria a peculiaridade mais marcante da sua composição, que serve tanto para a garantia da Armorialidade quanto para sua situação na Contemporaneidade.

### 6.1. Sobre “Armorialidade” na Música Contemporânea

Para desenvolver esse capítulo, junto às concepções do compositor, baseamo-nos ainda nas ideias de Néstor Canclini sobre as relações ideológicas e estéticas da cultura tradicional com a pós-modernidade na América Latina. Através dessas observações acreditamos podermos apontar características concretas da estética Armorial na contemporaneidade e justificá-la, oferecendo um ponto de partida para futuras discussões sobre esse tema.

Apesar das reticências de Suassuna em conceitualizar as práticas artísticas do movimento, a busca da “armorialidade” apóia-se sobre três elementos fundamentais, pontos de convergência e preocupação constante dos artistas e das obras armoriais: a literatura popular do Nordeste como modelo poético e via privilegiada de criação de uma arte nacional e universal; os modos de recriação da literatura oral; as relações estreitas entre as artes. (SANTOS, 2009: p.37)

A fim de alimentarmos a discussão sobre o reconhecimento do caráter Armorial (que a literatura sobre o assunto tem apelidado de “Armorialidade”) na Música Contemporânea a fim de tentar descrever os sons que o caracterizam, buscamos identificar o que poderia nortear essa ideia nas opiniões de alguns compositores inseridos nesse contexto regionalista.

Como a literatura sobre o *Regionalismo* na Música brasileira e sobre a Música Armorial já nos fornece muitos dados e opiniões dos compositores da primeira geração – para citar apenas os mais notáveis: Capiba (1904–1997), Guerra-Peixe (1914–1993), Clóvis Pereira (1932–), Jarbas Maciel (1933–), Cussy de Almeida (1936–2010), Egildo Vieira (1947–2015), Antônio Madureira (1949–) e Antônio Nóbrega (1951–) – mesmo tendo acesso aos que ainda estão vivos, preferimos discutir com compositores da segunda e da terceira geração que conhecem e já tiveram contato direto com o compositor Nelson Almeida, seja como colega ou como aluno, e que estão atuando neste momento. Dispuseram-se a compartilhar conosco suas

considerações<sup>33</sup> os compositores Eli-Eri Moura<sup>34</sup> (1963–) e Danilo Guanais<sup>35</sup> (1965–), compositores já consagrados e que são radicados em outros Estados (Paraíba e Rio Grande do Norte, respectivamente), e Ivanubis Hollanda<sup>36</sup> (1981–) e Mateus Alves<sup>37</sup> (1982–), nascidos no Recife/PE, influenciados pela música de Clóvis Pereira, e mais identificados com a ambiência sonora urbana.

Nosso intuito era conhecer o panorama criativo atual no eixo Pernambuco-Paraíba-Rio Grande do Norte e identificar até que ponto o legado do Movimento Armorial tem influenciado a concepção musical e o fazer artístico. Apesar do número reduzido de elementos para uma amostragem que se propõe a investigar a dinâmica composicional em três

<sup>33</sup>Todos os contatos foram realizados via correio eletrônico durante essa pesquisa e não compõem um texto sistematizado que possa ser anexado a este trabalho.

<sup>34</sup>**Eli-Eri Luiz de Moura** é compositor, instrumentista e arranjador, nascido em Campina Grande/PB e radicado em João Pessoa/PB. Ingressou no curso de Bacharelado em Piano da UFPB em 1981. cursou especialização em ‘Música do Século XX’ na UFPB, com orientação de Ilza Nogueira; mestrado em ‘Composição’ (1989) na McGill University, em Montreal/Canadá, sob orientação do compositor argentino-canadense Alcides Lanza; e doutorado em ‘Composição’, na mesma instituição, com orientação de John Rea e Brian Cherney. Possui quinze trechos de trilhas sonoras no CD “*Trilhas*” (1996). Sua peça “*Réquiem Contestado*”, com texto de W. J. Solha, para solistas, declamador, coro e orquestra de câmara, está no CD de título homônimo (1996). Gravou com o ‘*Sonantis*’, grupo de Música Contemporânea da UFPB, o CD “*Eli-Eri Moura: Música de Câmara*” com cinco peças suas (2006). Em 2008 gravou o CD “*Eli-Eri Moura: Música Instrumental*”, que inclui seis músicas, com o ‘*Grupo Sonantis*’, o ‘*Quinteto Brasil*’ de metais, e o ‘*Quarteto JP-Sax*’. Outras músicas suas estão gravadas em CDs e discos de outros intérpretes como *Quinteto Villa-Lobos* (“*Sopro Novo*”, Selo Rádio MEC, CD/2006), Marcus Ferrer e ‘*Trio de Câmara da UFPB*’. Compôs a primeira ópera Armorial, intitulada “*Dulcinea e Trancoso*”, em parceria com o libretista W. J. Solha (2009). Também compõe trilhas para cinema, teatro e vídeo.

<sup>35</sup>**Danilo César Guanais de Oliveira** é compositor e violonista, nascido em São Paulo/SP e radicado em Natal/RN. Iniciou carreira artística participando de festivais como compositor, tendo sido premiado no *V Festival de Teatro de Pelotas*, no Rio Grande do Sul e no *II Festival Internacional de Artes Cênicas de Resende*, no Rio de Janeiro. Em 1989 gravou como corista o LP “*Corais dos empregados da Petrobras*”. Em 1996 compôs as músicas para o CD “*Missa*”, no qual combinou elementos do latim tradicional com elementos da cultura popular, gravado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Em 1999 participou do CD “*Nação Potiguar*”, gravado em homenagem aos 400 anos da cidade de Natal. No mesmo ano, participou do *Projeto Seis e Meia*, da Fundação José Augusto, no Teatro Maranhão. Faz parte do duo de violões Álvaro e Danilo. É professor da Escola de Música da UFRN.

<sup>36</sup>**Ivanubis Hollanda (Ivan Cordeiro de Souza)** é compositor e violista natural de Recife/PE. É licenciado em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Como violista, participou da Orquestra Sinfônica Jovem do Conservatório Pernambucano de Música, (2008-2013) e da Orquestra de Câmara da UFPE (2012). Como bandolinista foi integrante da Orquestra de Cordas Dedilhadas “*Retratos do Nordeste*” do CPM (2012-2015) e do Bloco de Frevo Lírico “*Eu Quero Mais*” (2012-2013). Como compositor, destaca as obras “*Suite Norjazztina*” (para orquestra de cordas) – estreada em 2012 pela Orquestra Sinfônica Jovem do CPM/Recife e pelo Quinteto “*UIrapuru /PB*” em 2013 – e “*Quimiophantasia*” (para quarteto de cordas) estreada em 2014, pelo quarteto “*Encore/PE*”. Como escritor lançou em 2014 seu primeiro livro de poesias intitulado “*PsicoPOEISISgrafia do Inconsciente Ciente*” (Editora Garcia Edizioni) e participou da coletânea “*Um dia na Cidade – Contos Colaborativos*” (Editora All Print) com o conto “*Mais um dia de orquestra*”.

<sup>37</sup>**Mateus Alves** é natural de Recife/PE e iniciou sua carreira musical aos 17 anos, tocando baixo elétrico em bandas de pop e rock instrumental recifenses. Em 2006 iniciou o curso de Licenciatura em Música na UFPE e desde então, começou a estudar o contrabaixo acústico. Participou de diversos festivais – tanto de música erudita como de popular – sendo selecionado em 2008 para integrar o naipe de contrabaixos da Orquestra Sinfônica Jovem do Conservatório Pernambucano de Música. Em 2009 passou a integrar a Orquestra Jovem de Pernambuco (de câmara), participando de festivais internacionais como o *Virtuosi*. Atualmente cursa o Mestrado em ‘Composição’ no Royal College of Music, em Londres.

Estados do país, é sabido que, de fato, essa movimentação artística específica está muito relacionada com a intelectualidade e com os pólos universitários. Também devemos levar em conta que o universo de músicos profissionais no Nordeste do Brasil que se dediquem prioritariamente à composição nos parâmetros da Música Erudita Contemporânea é diminuto e, enquanto compositores, ainda é mais restrito o conjunto dos que se ocupem de pesquisar e utilizar o material da poética popular. Portanto, seria suficiente para a nossa pesquisa o diálogo com um dos representantes dessa vertente estética reconhecidos pela comunidade acadêmica das cidades de Recife/PE, João Pessoa/PB ou Campina Grande/PB e Natal/RN.

Quando chegamos a esses compositores acreditávamos estar agregando Armorialistas contemporâneos, mas nenhum deles aceitou a designação nem se considerou parte de um grupo ou de uma corrente artística – seja por proximidade geográfica ou cultural – que comungasse dos seus mesmos ideais musicais. É nítida a influência e o interesse na temática Armorial em suas composições, apesar da poética popular não ser uma influência conscientemente.

Não me considero um armorialista. [...] Grosso modo, a cultura deverá formar o ambiente, e rotinas sistêmicas devem emergir em função dela. Nessa abordagem, as referências culturais corporificam o todo, e este, ao ser operacionalizado, se mantém consistente, perene, enquanto o sistema composicional torna-se aberto, flexível, passível de transformações. Associada a esse propósito há a ideia de que uma profunda interação com elementos de uma cultura musical local ocorra de forma estrutural, envolvendo não apenas alturas e ritmos, mas também outros parâmetros, a exemplo de timbre, textura, densidade e registro, como elementos constitutivos do cosmos composicional. [...] Nos anos recentes, tenho notado várias abordagens no mesmo sentido do meu, incluindo as de compositores jovens. No que diz respeito a influências recebidas, devo dizer que, tendo nascido em Campina Grande – PB e vivido lá até a adolescência, a bagagem cultural regional esteve comigo desde sempre. (Eli-Eri Moura)

Eu me considero um compositor armorial, na medida em que crio uma música erudita (de concerto) cuja sonoridade tem como inspiração a cultura popular. [...] No meu trabalho, técnicas tradicionais, como a fuga e as transformações temáticas associam-se a outras técnicas posteriores, como o serialismo dodecafônico, o minimalismo, a polirritmia e a politonalidade, para produzir o que eu considero um novo momento da música armorial. [...] A motivação do movimento e do manifesto, entretanto, é algo que compartilho, não por seguir uma doutrina ou escola, mas por uma necessidade pessoal de expressão artística, por acreditar que minha arte hoje só tem sentido se se pretender a um contexto que considera sobretudo esse lugar, esse tempo e essa cultura próxima na qual vivo. (Danilo Guanais)

Acho que todo compositor de música erudita, nascido no nordeste, carrega inevitavelmente uma influência Armorial. Meu trabalho com composição sempre gera imagens, tanto antes ou durante o processo composicional, sendo armorial ou não. [...] Hoje eu conheço nove jovens compositores em atividade, alguns deles passaram pela disciplina (de composição) na UFPE inclusive eu. Seis desses compositores formaram um grupo chamado “REforma sonata”, um movimento musical, que tem feito estreias de suas obras inéditas. (Ivanubis Hollanda)

Não me considero Armorialista, no entanto, elementos da Música Nordestina e

consequentemente da Música Armorial surgem nas minhas composições naturalmente. [...] Na minha música frequentemente se encontram presentes materiais da Música Nordestina mas não necessariamente a difundida na década de 1970 pelo Movimento Armorial, e sim uma música que flerta com a Música Nordestina de forma mais ampla, principalmente com sua base harmônico-modal. [...] Não me vejo como parte de um movimento ou algo do tipo, apesar de achar que poderia ser interessante uma maior união e troca de ideias entre os compositores brasileiros mais jovens. (Mateus Alves)

Percebemos também que o interesse na descrição de ambiências sonoras ou “tradução” de imagens em sons não é marcante o suficiente para caracterizar seus processos composicionais e que em suas composições camerísticas haveria pouco (ou nenhum) espaço para a interferência do performer (quanto a improviso, uso de técnicas estendidas ou outras possibilidades de co-autoria).

Propus escrever ‘uma obra armorial do século XXI’, em vários sentidos, que intitulei de “Armoriatika”. Novamente, nela, as referências são a própria música, o tema da peça é a própria música. Utilizo certos elementos característicos do Armorial, tais como pedais, ostinatos, desenhos rítmicos e contornos melódicos emblemáticos, referências a materiais pré-existentes, etc., mas em abordagens e construções muito diferentes do armorial tradicional, trabalhando com diversas mudanças de perspectivas e hierarquias dos agentes do discurso e dos materiais em si, num *caleidoscópio musical* que tem estado presente em minhas peças mais recentes. É possível que associações visuais (inclusive aquelas invocadoras, culturalmente e associativamente, de ‘paisagens armoriais’) sejam inferidas pelos ouvintes contextualmente informados. No entanto, não há uma preocupação minha neste sentido. [...] Sim, tem existido em minhas peças espaço para aplicação das diversas ampliações dos recursos vocal-instrumentais, extensamente implementadas por compositores a partir da segunda metade do século XX, bem como criação de sonoridades inspiradas nos sons da música eletroacústica. (Eli-Eri Moura)

Na atualidade, penso que as revisões do conceito de música Armorial permitiram a incorporação de diversas técnicas contemporâneas no tratamento dos materiais oriundos da cultura popular. No entanto, o resultado nem sempre soa como música Armorial, tanto por o ambiente sonoro resultante não se aproximar da atmosfera característica da música nordestina quanto pelo fato de os exemplares serem tratados de maneira fragmentada, impossibilitando totalmente seu reconhecimento. [...] Me sinto como um compositor que constrói, sob a ótica contemporânea, uma obra erudita calcada em elementos oriundos da tradição popular, mas não para reconstruir essa tradição, da qual me considero um observador apenas. Outros compositores criam parcerias com músicos e artistas populares para criar suas obras. Não é o meu caso. [...] Meu discurso é tradicional. Mesmo a incorporação de elementos e técnicas de estruturação musical do século XX, como minimalismo, serialismo, pontilhismo, politextura, polirritmia, etc. visam a construção de um discurso claro, que namora com idiomas e sotaques sonoros da contemporaneidade, mas que não abandona as preceitos típicos da escrita tonal-modal. (Danilo Guanais)

É impossível para mim a música sem imagens mentais. [...] Nem toda técnica estendida me apetece, mas sempre gostei de criar e experimentos são bem vindos. (Ivanubis Holanda)

Possuo sim uma preocupação com a contemporaneidade na hora de compor mesmo uma peça em moldes tradicionais. [...] Busco sempre ampliar e diversificar meus processos e métodos composicionais, logo não me ateno a uma única forma de escrever. Dependendo do contexto, busco sim traduzir em sons imagens que me

venham à mente (abstratas ou não) ou até mesmo sugestões externas, como paisagens e coisas do tipo. [...] Em algumas obras e estudos busco dar espaço ao intérprete. Por ser bastante influenciado pelo Jazz e pelo improviso, considero este um elemento importante na hora de se fazer música. (Mateus Alves)

Para nossa surpresa, a Armorialidade que se reconhece na produção artística desse grupo de compositores não está absolutamente alinhada com as questões que Idelette Santos reconhece nas ideias de Suassuna como sendo preocupação do artista Armorial. No entanto a referência histórica e estética que o Movimento conseguiu impregnar na coletividade intelectual e artística desses centros urbanos como reconhecimento de uma identidade cultural é inegável.

Nelson Almeida parece ser o único compositor cujo processo criativo se enquadra na caracterização da Armorialidade, utilizando a literatura popular como modelo poético para a criação artística, utilizando a música como modo de recriação da literatura oral, e interessado nas relações entre os diversos campos de atuação artística (som, imagem e gestual).

Parece difícil estabelecer um balanço dessa fase do movimento (Romançal) porque obrigaria a fixar a data, ou o momento, em que o Movimento Armorial deixou de existir enquanto movimento cultural, para se transformar numa **referência histórica ou estética**. Se os movimentos têm data e hora para nascer, seus óbitos raramente são registrados em cartório. Podemos, no entanto, arriscar a data de 1981 como o fim do movimento, quando Ariano Suassuna, numa carta aberta publicada no DP (Jornal Diário de Pernambuco), declara abandonar a literatura, deixar de publicar, de dar entrevistas, em suma, retira-se do palco cultural para realizar um balanço pessoal. Não virou eremita, continuou sendo professor, mas manteve, por quase dez anos, um silêncio “ensurdecidor”. (SANTOS, 2009: p. 31)<sup>38</sup>

No âmbito da Música Popular, segundo Canclini, poderíamos apontar essa referência histórica e estética como um fator sócio-cultural urbano vívido e contundente para a população re-criadora e consumidora desse nicho estético-musical. Especialmente no Recife/PE, ela tem sido capaz de promover um novo ciclo criativo entre as artes (música, cinema, moda, artes plásticas, dança e teatro) e um diálogo efervescente de materiais poéticos populares de caráter rural e urbano. A publicação do manifesto do Movimento *Manguebeat*<sup>39</sup> (1992) marcou o ressurgimento de uma ebulição cultural nesse sentido, e desde então podemos destacar as criações do *Grupo Grial de Dança*, das bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mestre Ambrósio*, entre outros.

<sup>38</sup>Grifo nosso.

<sup>39</sup>Escrito por Fred Zero Quatro, vocalista da banda “Mundo Livre S/A”, e intitulado “Caranguejos com cérebro”.

## 6.2. Transcrição fonética

Neste capítulo nos propomos a realizar um inventário fonético – estrutura física da materialização dos sons da fala ou valores sonoros – e fonológico – diferenciação de significados e sentidos para a comunicabilidade de um idioma – do Português Brasileiro (PT-BR<sup>40</sup>) característico do Estado de Pernambuco e o mais fiel possível ao dialeto das microrregiões vizinhas do Sertão do Pajeú (fronteira sudoeste da Paraíba com Pernambuco, próxima à cidade de Taperoá) e do Sertão Central (fronteira tríplice entre Paraíba, Pernambuco e Ceará, onde está a cidade de São José do Belmonte, cenário do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*).

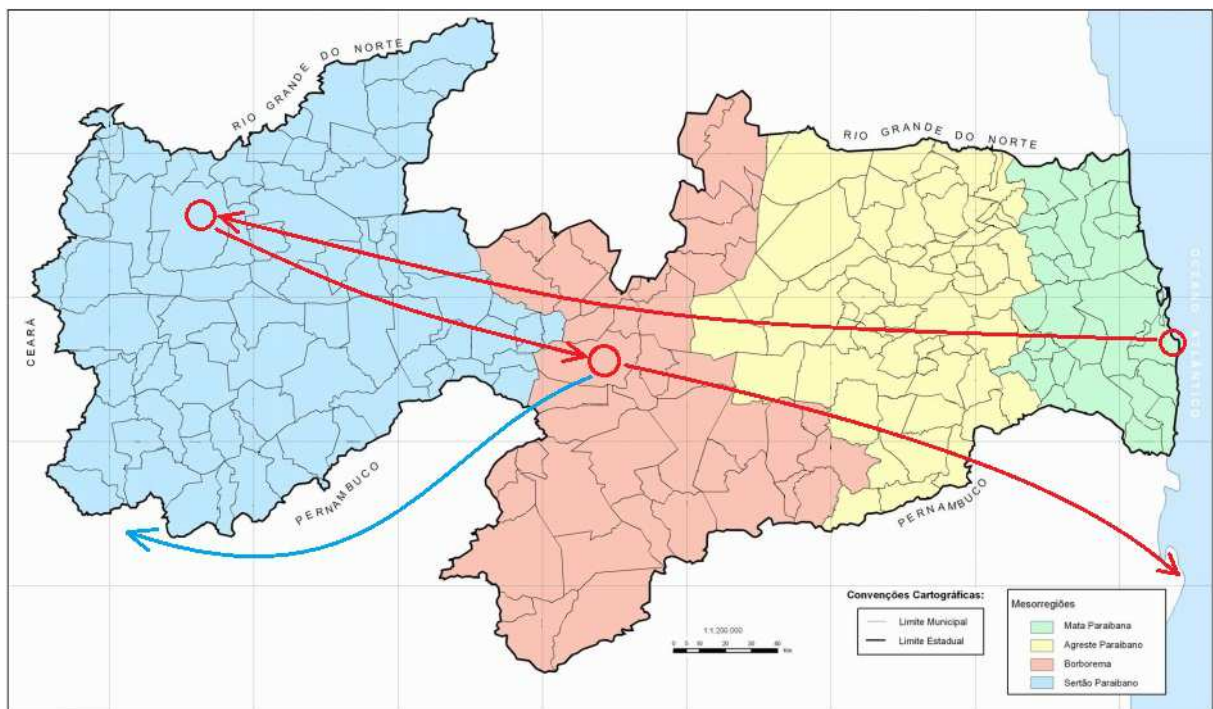


Figura 19. Mapa do Estado da Paraíba com suas mesorregiões. O percurso em vermelho indica a direção da movimentação de Ariano Suassuna entre as cidades onde ele viveu. O percurso em azul indica a direção entre a cidade de Taperoá e o povoado de São José do Belmonte.

Fonte: Baseado no mapa de mesorregiões da Secretaria de Estado da Ciência e Tecnologia e do Meio Ambiente (SECTMA) do Governo da Paraíba.

Para fundamentarmos nossa escolha é preciso considerar as percepções sonoras e a herança fonética da infância de Ariano Suassuna, que ele mesmo admitia ser sua grande fonte de inspiração literária. É sabido que apesar de Suassuna ser natural do Estado da Paraíba, ele

<sup>40</sup> Abreviatura indicada pela norma técnica ISO 639 que institui códigos para os nomes dos diversos idiomas. Usaremos essa nomenclatura para nos referirmos ao idioma em questão.

só viveu lá até os 15 anos de idade quando se mudou para a cidade do Recife, no Estado de Pernambuco. Durante esse período da sua vida residiu em Parayba do Norte (na região do litoral denominada Zona da Mata, extremo Leste), em Sousa (na região do Sertão, extremo Oeste) e em Taperoá (na região da Borborema denominada Cariri Ocidental, no centro do Estado). Foi nesta última cidade que Suassuna realizou seus primeiros estudos e, devido à sua proximidade geográfica com a fronteira do Estado de Pernambuco (cidade de São José do Egito, a leste do vilarejo de São José do Belmonte onde se encontra “A” Pedra do Reino), apresenta um sotaque bastante semelhante ao daquelas microrregiões do Sertão de Pernambuco.

Não menos importante, consideraremos também as percepções sonoras do compositor Nelson Almeida e sua própria maneira de entendimento e pronúncia do idioma, que influenciou sua abordagem de leitura do texto de Suassuna e norteou seu processo composicional quanto à sonoridade das palavras.

## **BREVE ESCLARECIMENTO METODOLÓGICO E ANÁLISE FONÉTICA**

Apresentaremos aqui a transcrição fonética<sup>41</sup> de cada um dos textos conforme suas disposições em cada uma das canções, agrupando os conjuntos de palavras pertencentes a um mesmo impulso expiratório, não omitindo repetições de palavras e considerando fundamentalmente a prosódia e o ritmo de articulação das palavras conforme a escrita musical. A escolha da indicação dos valores sonoros baseia-se no nosso próprio convívio com o sotaque pernambucano e na nossa própria experiência executando o ciclo de canções.

Discutir a fonologia ou instruir sobre a simbologia fonética não é objetivo deste trabalho e, portanto, não nos concentraremos em abordar essas questões apesar de estarmos nos propondo a apresentar um texto cujo conteúdo possa interessar a leitores de outras áreas do conhecimento que não exclusivamente musical ou linguístico. Entretanto, para que a leitura dos símbolos fonéticos seja compreensível, sentimos a necessidade de oferecer a seguir algumas explicações fundamentais direcionadas exclusivamente para a pronúncia do Português Brasileiro e do dialeto nordestino sertanejo. Nossa abordagem não abrangerá

---

<sup>41</sup> Embasamo-nos para a apresentação das justificativas de escolha dos fonemas no conteúdo da *Gramática Pedagógica do Português Brasileiro* de Marcos Bagno (BAGNO, 2011) e toda a transcrição fonética foi revisada – do ponto de vista fonético e de escrita técnica – por Philipe Araújo. Currículo disponível em <http://lattes.cnpq.br/5282569505112153>. Acesso em 01/09/2015.

substancialmente a gramática da Língua Portuguesa e se ocupará de fornecer informações de maneira simplificada e direta.

Para compreensão deste nosso estudo, informamos que a primeira ou única linha fonética indica a pronúncia como em uma leitura formal e pausada no dialeto; quando não repetida, ela mesma valerá para o canto. A linha que eventualmente repita uma anterior traz a pronúncia alterada para o canto ou para a fala espontânea, considerando elisões e omissões de ditongos e dígrafos muito comumente realizados. As palavras grifadas em negrito são as que distinguem o sotaque regional e diferem da pronúncia do PT-BR oficial (como apresentado nos dicionários do idioma<sup>42</sup>), sem alterarem o significado ou a função linguística. Algumas palavras podem apresentar mais de uma forma de pronúncia caracterizando o mesmo sotaque e nossa sugestão estará conforme o nosso contato com o dialeto.

CONSOANTES (emissão pelo mecanismo de ar pulmonar)

	Bilabial	Labio-dental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Palatal	Velar	Uvular	Glotal
Oclusiva	<b>p b</b>			<b>t d</b>			<b>k g</b>		
Nasal	<b>m</b>			<b>n</b>		<b>ɲ</b>			
Africada									
Fricativa		<b>f v</b>		<b>s z</b>	<b>ʃ ʒ</b>				<b>h ɦ</b>
Vibrante				<b>r</b>				<b>R</b>	
Tepe (ou flepe)				<b>ɾ</b>					
Aproximante				<b>ɹ</b>					
Aprox. lateral				<b>l</b>		<b>ʎ</b>			

Obs: Onde os símbolos aparecem em pares, o da direita representa uma consoante vozeada. As áreas preenchidas em cinza denotam articulações consideradas impossíveis.

Figura 20. Tabela dos valores sonoros para as consoantes do PT-BR.  
Fonte: Quadro fonético intertacional da Associação Fonética Internacional (IPA-2005).

<sup>42</sup> Por questões de reimpressão dos dicionários da Língua Portuguesa em virtude das alterações provocadas pelo Acordo Ortográfico de 1990 (que entrou em vigor em 2009) na atualização de ortografia e fonética deste idioma, utilizaremos a referência fonética simplificada baseada no conteúdo do repositório do Portal da Língua Portuguesa do Instituto de Linguística Teórica e Computacional (ILTEC). Entre os sotaques das diversas cidades apresentadas pelo portal, tomaremos os do Rio de Janeiro (padrão) e de São Paulo (padrão) – conforme, na nossa percepção do idioma, soe-nos mais formal – como sonoridade para comparação para nos mantermos alinhados à referência fonética dos dicionários impressos. Disponível em <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/vop.html>>. Acesso em 23/09/2015.

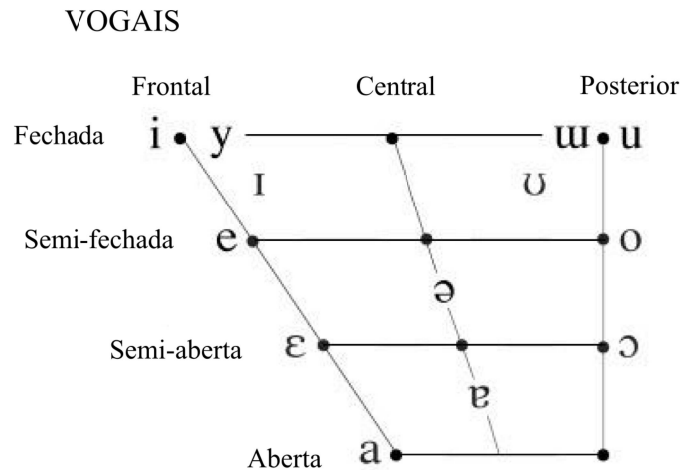


Figura 21. Diagrama dos valores sonoros para as vogais.  
Fonte: Associação Fonética Internacional (IPA-2005).

Utilizaremos uma forma reduzida do Alfabeto Fonético Internacional<sup>43</sup>, indicando 34 fonemas para o PT-BR – sendo 11 vogais (das quais 7 passíveis de nasalização), 21 consoantes (considerando os fonemas [ʎ] e [ɲ] equivalente a /lh/ e /nh/, respectivamente, como valores consonantais) e 2 semivogais – e os símbolos de prolongamento da duração da vogal [ː], acentuação silábica [ˈ] e nasalização vocálica [̃]. Não indicaremos divisão silábica, entonação, nível de tons, nem contorno de tons, já que esta análise não é direcionada para a fala espontânea. Simplificadamente podemos dizer que as diferenças de sonoridades entre os fonemas [t] e [tʃ], [d] e [dʒ], bem como [e] e [ɛ] e a substituição dos [r], [h] e [ɦ] por [R] quando precedidos por vogal aberta são as mais fortes características do dialeto sertanejo nordestino. Outra peculiaridade deste dialeto é a substituição de [e] por [i] e de [o] por [u] em sílabas átonas, forte herança da maneira de se pronunciar o Português de Portugal. Enumeraremos todos os casos que se apresentarem e teceremos as considerações pertinentes à medida que formos nos deparando com essas especificidades fonéticas.

<sup>43</sup> Conforme a última atualização do alfabeto fonético e das convenções fonéticas e fonológicas regulamentadas pela Associação Fonética Internacional (IPA) datada de 2005. Disponível em <<https://www.internationalphoneticassociation.org/>>. Acesso em: 03/09/2015.

**VISAGEM** [vi'zaʒẽj]**CANÇÃO 1** [kã'sãw ũ]

[sẽ'têsa] [tabu'le:ru] ['fogu]  
 [la'zedu ʒa'gwa: susua'rãna 'kakitu]  
 ['pasaru 'tɔʃa di makã'bira]  
 [ɛ'fẽmɛru ɛ'rɔjku reʃ ko'roa]  
 [kava'le:ru] ['buʃka 'dãmaʃ 'ãzuʃ sɔw]  
 [di'vĩnu gavi'ãw] [sɔw iʃ'trela]  
 [ikõse'bivew ʃkõse'bivew] [frõ'te:ra]  
 ['õsa ma'ʎada]  
 [di'vĩnu di'vĩnu di'vĩnu]  
 [vi'bla vi'bla vi'bla] [pri'zãw]  
 [ka'deja ka'deja pa'tibulu]  
 [ma'ʃa ma'ʃa ma'ʃadu]  
 [iʃ'tigime sɛr'pẽti]  
 [kãpu kãpu] ['sõju 'sõju] ['diaʃ 'diaʃ]  
 [sewʃ 'diaʃ 'para 'sẽpri diʃ'trɔ'saduʃ]

- i. Supressão do ditongo /ei/ nas palavras <tabuleiro>, <cavaleiro> e <fronteira>. Do PT-BR [tabu'lejrɐ], [kava'lejrɐ] e [frõ'tejrɐ], respectivamente.

Difícilmente encontraremos a pronúncia completa do ditongo [ej] no dialeto sertanejo nordestino, exceto na circunstância de uma leitura rigorosamente formal. Esse fonema ficará reduzido a [e:] mesmo que a nota musical (NM) sobre ele tenha duração longa.

- ii. Omissão do /r/ em coda silábica na palavra <jaguar>. Do PT-BR [ʒa'gwar].

É possível escutar as pronúncias [ʒa'gwah] ou [ʒa'gwaR] numa leitura formal, mas normalmente o [h] ou [R] se perdem quando em palavras soltas ou em finalizações. Se houver vogal no início da palavra subsequente a ela, ocorrerá uma elisão e o /r/ soará [r].

- iii. Inclusão do fonema [i], como se houvesse a vogal /i/, em sílabas que terminem com consoante oclusiva com epêntese, como na palavra <cacto>. Do PT-BR [ˈkaktu].
- iv. Contato linguodental da consoante /d/, provocando uma sonoridade dura, como nas palavras <de>, <divino> e <dias>. Do PT-BR [dʒi], [dʒiˈvĩnu] e [ˈdʒiɐ], respectivamente.
- v. Substituição da vogal fechada média [e] pela vogal aberta média [ɛ], provocando uma sonoridade clara e estridente, como nas palavras <efêmero>, <heróico> e <inconcebível>. Do PT-BR [eˈfêmeru], [eˈrɔjku] e [ĩkõseˈbivew], respectivamente.
- vi. A consoante /s/ em coda silábica geralmente soa [ʃ] e não [s], como nas palavras <reis>, <busca>, <damas>, <anjos> e <seus>. Do PT-BR [rejs], [ˈbuskɐ], [ˈdãmas], [ˈãʒus] e [sews], respectivamente.

Se a palavra subsequente iniciar com vogal ou com /z/, a elisão se dará substituindo o [ʃ] por [z]. Se a palavra subsequente iniciar com /s/, substitui-se o [ʃ] por [s]. Via de regra toda finalização de palavra em <es> ou <os>, sendo esses fonemas de vogais fechadas médias, é pronunciada substituindo os fonemas dessas vogais pelos das vogais vizinhas fechadas (frontal para o /e/ e posterior para o /o/) [iʃ] e [uʃ], respectivamente. Também é possível se ouvir a finalização <os> como [ujʃ]. As escolhas das indicações desses valores sonoros para os textos cantados baseiam-se na nossa própria experiência executando o ciclo de canções e visando as melhores articulações para a dicção.

- vii. Contato linguodental da consoante /t/, provocando uma sonoridade dura, como na palavra <patíbulo>. Do PT-BR [paˈtʃibulu].
- viii. A junção da consoante /s/ em coda silábica precedida da vogal /e/ quando em posição fechada média [e] não raramente é pronunciada como [iʃ], como na palavra <estrela>. Do PT-BR [iʃˈtreleɾ].
- ix. Nasalização da vogal que precede o encontro consonantal /nh/ e substituição do contato palatal pela semivogal [j]. Do PT-BR [ˈsõɲu].

É extremamente raro escutar o fonema [ɲ] neste dialeto e é muito comum que em coda silábica (especialmente em finalização de palavras masculinas no diminutivo) se substitua toda a sílaba onde se apresentar o dígrafo /nh/ por um prolongamento da nasalização da vogal que a precede. Temos como exemplo a palavra <painho>, do PT-BR [paˈĩɲu], que é falada [paˈiː].

Ocorrem múltiplas alterações fonéticas nas palavras <estigma> (casos “viii”, vii” e “iii”), <serpente> (casos “v” e “vii”) e <destroçados> (casos “viii” e “vi”). Do PT-BR [iʃ'tʃigãmɐ], [seh'pɛtʃi] e [deʃtrɔ'sadus], respectivamente.

Nesta canção não ocorrem junções de palavras com total ausência de pausa.

## CANÇÃO 2 [kã'sãw dojʃ]

[a sê'têsɐ ʒa fɔj pɾɔfe'rida]

[saja di 'kazɐ i 'kruzi u tabu'le:ru pedre'gozu]

[saja di 'kazɐ i 'kruzju tabu'le:ru pedre'gozu]

[sɔ ʎi pɛr'têsi] [u ki pɯr vo'se] [fɔr desi'fradu]

[beba u 'fogu na 'tasa di 'pedra duʃ la'zeduʃ]

[re'ziʃtri ajʃ 'maʎaʃ] [i u 'pelu 'fu:vu du ʒa'gwa:]

[re'ziʃtri ajʃ 'maʎas] [ju 'pelu 'fu:vu du ʒa'gwa:]

[u 'pelu ver'meʎu da susua'rãna]

[u 'kakitu kɔ sewʃ 'frutuʃ iʃtre'laduʃ]

[u 'kakitu kɔ sewʃ 'frutujziʃtre'laduʃ]

[a'noti u 'pasaru kɔ 'sua 'fleʃa auri'negra]

[a'notju 'pasaru kɔ 'sua 'fleʃa auri'negra]

[i a 'tɔʃa ʎsêdi'ada dajʃ makã'biraʃ kor di 'sãjgi]

[i a 'tɔʃisêdi'ada dajʃ makã'biraʃ kor di 'sãjgi]

[sawvi u ki vaj pɛre'ce:]

[sawvju ki vaj pɛre'ce:]

[u ɛ'fêmeru sa'gradu]

[ajʃ ɛnɛr'ziaʃ diʃpɛrdi'sadaʃ]

[ajzɛnɛr'zjɛʃ diʃpɛrdi'sadaʃ]

[a 'luta sêj grã'deza]

[u ɛ'rɔjku asasi'nadu ɛj se'gredu]

[u ki fɔj mar'kadu di iʃ'trelaʃ]

[tudu a'kilu ki de'pojʃ di 'sawvu i asina'ladu]

[sɛ'ra 'para 'sɛpri i iʃ'kluziva'mɛti sew]

---

[sɛ'lebrɪ a 'Rasa di Rejʃ iʃ'kuzuʃ]

[sɛ'lebrja 'Rasa di Rejʃ iʃ'kuzus]

[kõ a ko'roa pĩ'gãdu 'sãjgi]

[u kava'le:ru ẽj 'sua 'buʃka ɛ'Rãti]

[a 'dãma kõ ajʃ mãwʃ ɔ'ku:taʃ]

[ujʃ 'ãzuʃ uiʃ 'ãzuʃ uiʃ 'ãzuʃ]

[ujʃ 'ãzuʃ uiʃ 'ãzuʃ uj'zãzuʃ]

[kõ 'sua iʃ'pada]

[ujʃ 'ãzuʃ uiʃ 'ãzuʃ uj'zãzuʃ]

[i u sɔw ma'ʎadu du di'vĩnu]

[ujʃ 'ãzuʃ kõ sew gavi'ãw di 'ouru]

[uiʃ 'ãzuʃ kõ sew gavi'ãw di 'oru]

[ujʃ 'ãzuʃ]

- x. Substituição da vogal fechada média [o] pela vogal aberta média [ɔ], provocando uma sonoridade clara e estridente, como nas palavras <proferida> e <ocultas>. Do PT-BR [profe'rida] e [o'kuwtas]. No dialeto nordestino essa substituição não é regra generalizada e é preciso se ter bastante contato com ele para saber precisamente quando empregá-la. Essa generalização se dá no dialeto baiano, que é frequentemente confundido com o nordestino.
- xi. O dígrafo /lh/ na palavra <lhe> pode ser pronunciado como [ʎ] ou [l], sendo o segundo extremamente usado na fala cotidiana. Como este recitativo requer um caráter sério e solene, optamos por sugerir a pronúncia culta.
- xii. Substituição da vogal fechada média [o] pela vogal aberta posterior [u] na palavra <por>. Do PT-BR [por].
- xiii. Inclusão do fonema [j], como se houvesse a semivogal /i/ nas palavras <as>, <das>, <os> e <sangue>. Do PT-BR [as], [das], [us] e [sãgi], respectivamente.
- xiv. Substituição do ditongo [uw], como pronunciado no PT-BR o encontro <ul>, pelo prolongamento da vogal /u/, nas palavras <fulvo> e <ocultas>. Do PT-BR [ˈfuwvu] e

[o'kuwtas], respectivamente.

- xv. Transformação da vogal fechada média [o] na vogal fechada posterior [u] na palavra <com>. Do PT-BR [kõ], vem a soar [kũ]. Essa alteração é muito frequente na fala cotidiana e, eventualmente, também na pronúncia culta quando o ritmo do discurso for acelerado.
- xvi. Pronúncia da consoante /x/ como [ʃ] seguindo as mesmas especificidades das vogais que a acompanham que no caso “viii”. Do PT-BR [eskluziva'mětʃi].
- xvii. Transformação da vogal fechada média [e] na vogal fechada frontal [i] na palavra <em> desfazendo-se o ditongo. Do PT-BR [eʃ], vem a soar [i]. Essa alteração é muito frequente na fala cotidiana e, eventualmente, também na pronúncia culta quando o ritmo do discurso for acelerado.
- xviii. Substituição do ditongo /ou/ na palavra <ouro>, pelo prolongamento da vogal /o/, assim como nos casos “i” e “xiv”. Do PT-BR [o'wru].

Ocorrem diversas outras alterações fonéticas como as já explanadas nas palavras:

- <dois>, <dos>, <lajedos>, <malhas>, <frutos>, <depois> e <mãos> (caso “vi”). Do PT-BR [dojs], [dus], [la'ʒedus], [maʃas], [f'rutus], [de'pojs] e [māws], respectivamente.
- <for>, <cor> e <perecer> (caso “ii”). Do PT-BR [for], [kor] e [pere'cer].
- <estrelados> (casos “vi” e “viii”). Do PT-BR [iʃtre'ladus].
- <anote> (caso “vii”). Do PT-BR [ã'notʃi].
- <incendiada> (caso “iv”). Do PT-BR [isēdʒi'ada].
- <pertence>, <energias> e <celebre> (caso “v”). Do PT-BR [peh'tēsi], [ener'ʒias] e [se'lebrɪ].
- <desperdiçadas> (casos “iv”, “v” e “vi”). Do PT-BR [deʃpehdʒi'sadas].
- <escusos> e <espada> (caso “viii”). Do PT-BR [is'kuzus] e [is'padə].
- <errante> (casos “v” e “vii”). Do PT-BR [e'hātʃi].
- <ocultas> (casos “vi”, “x” e “xiv”). Do PT-BR [o'kuwtas].

## JUNÇÕES DE PALAVRAS

Durante a ‘Canção 2’ indicamos seis momentos em que a pronúncia se altera em função de encontros vocálicos e três por conta de encontros da consoante /s/ com vogal. Sugeriremos essas elisões conforme a ordem em que ocorrem no texto.

Para o encontro de /e/ como [i] átono em coda silábica com /o/ soando [u] tônico, indicamos a junção [ju]. A união de ['kruzi] e [u] gerará o dissílabo ['kruzju] com cada uma de suas sílabas correspondentes a uma semicolcheia.



Figura 22. Exemplo 1. Compassos 8 e 9 da *Canção 2*.

Semelhante ao caso anterior, para o encontro de /e/ como [i] tônico com /o/ como [u] também tônico, indicamos a junção [ju] apesar do impulso de fonação da frase recair sobre o /e/. Isso se deve à maior importância que atribuímos ao artigo em relação à conjunção – já que o ditongo deve durar apenas uma colcheia – e à preferência em manter no canto uma articulação predominantemente vertical durante o trecho.



Figura 23. Exemplo 2. Compassos 14 e 15 da *Canção 2*.

Valendo-nos do caso “xiii”, onde cabe a semivogal /j/, e do caso “vi”, onde a elisão de [j] é pronunciada como [z], sugerimos a junção de ['frutu:] [i'tre'ladu:] como ['frutuzi:]tre'ladu:]. A já correta prosódia do texto é reforçada pelo *marcato* sobre as sílabas tônicas, já que estas contam com figuras de semicolcheias e podem – se não devidamente enfatizadas – confundir o momento de tonicidade das palavras por apresentarem as sílabas finais átonas sobre notas longas.

Figura 24. Exemplo 3. Compassos 16 a 21 da *Canção 2*.

Assim como observado anteriormente, para a junção de [a'nɔti] [u] propomos o trissílabo [a'nɔtju] estando também cada sílaba sobre uma figura de semicolcheia. Aqui o desenho ascendente da melodia já sugere o acento natural da palavra e a ênfase do artigo na última semicolcheia do 4º tempo (vide exemplo 3).

Recaindo sobre uma figura de semicolcheia, a junção de [tɔʃa] [isēdi'ada] normalmente seria [tɔʃisēdi'ada]. No entanto é muito comum no dialeto sertanejo nordestino a supressão do [ɐ] na elisão, pronunciando-se [tɔʃisēdi'ada]. Provavelmente essa é a sonoridade que o compositor guarda em sua memória de ambiência sonora, já que ele não oferece tempo suficiente para a execução de uma elisão mais articulada, e é assim que sugerimos a pronúncia para o canto (vide exemplo 3).

A junção de ['sawvi] [u] se dá sobre a 2ª colcheia do 1º de dois conjuntos de tercinas e, portanto, não deve interferir na prosódia acentuando esta NM. Propomos a elisão natural ['sawvju] e a intenção da fala bem explicada – uma vez que essa frase é diferenciada de todas as demais desse trecho quando à duração das figuras que a compõe – com caráter de reverência e sarcasmo.

Figura 25. Exemplo 4. Compassos 26 a 28 da *Canção 2*.

Essa é, de longe, a junção mais difícil de ser articulada e que melhor caracteriza o dialeto do sertão nordestino. A junção da 1ª palavra <as> com a 1ª sílaba da 2ª palavra <e> é naturalmente pronunciada no PT-BR como [aj'ze], entretanto a contração das duas últimas sílabas da palavra <energias> contraria a possibilidade de hiato e, menos ainda, de ditongo [jas]. A solução fonética mais drástica do dialeto é unir /i/ como semivogal [j] e /a/ como se

também pudesse assumir a função de semivogal. O fonema mais próximo para esse /a/ seria a vogal médio-aberta central [ɐ] mas, na prática, tamanha demanda muscular para pronunciar [ʒjɐf] no curto tempo de uma figura de semicolcheia é praticamente impossível. Por isso não é raro ouvirmos essa contração como [ʒi] ou até mesmo [ʒjɐ] ou simplesmente [ʒi]. Propomos então o polissílabo [ajzɛnɛʁ'ʒjɐ] que tem a ausência do [ʃ] compensada pelo impulso explosivo do [d] da palavra seguinte.

Da mesma maneira como optamos por acentuar o artigo <o> nos casos anteriores, agora destacaremos o artigo <a> na junção de [se'lebrɪ] [a]. Propomos a elisão natural [se'lebrja] levando em conta que o ditongo que recai sobre a 3ª colcheia do 1º de dois conjuntos de tercinas não deve interferir na prosódia acentuando esta NM. O movimento descendente da melodia contribui para articulação da junção e para a garantia da prosódia correta, que traz a tônica na 1ª colcheia da tercinas seguinte.



Figura 26. Exemplo 5. Compassos 38 e 39 da *Canção 2*.

Finalmente, por duas vezes no final desta canção Nelson Almeida altera a ordem do texto original fazendo repetir por três vezes as palavras <os anjos> como que para enfatizar a chegada dos anjos no plano terreno para assegurar o desfecho da sentença de morte. Em ambas as vezes temos duas sequências iniciais idênticas onde a palavra monossilábica <os> recai sobre uma colcheia, na última metade do último tempo do compasso, ligada a uma mínima pontuada do compasso seguinte, e cada uma das sílabas do dissílabo <anjos> recai sobre uma colcheia precedida por pausa de semicolcheia e uma semicolcheia, respectivamente. Assim temos uma célula rítmica característica da aparição dos anjos e nela a pausa inibe a junção das palavras, permanecendo então a pronúncia [ujf 'ãʒuf].

A escrita musical solicita à cantora que mantenha a dinâmica *pp* durante toda a duração da 1ª palavra para que, após a pausa de semicolcheia, haja um ataque súbito e brusco, com indicação de dinâmica *ff*, sobre a sílaba <an>. A rispidez deste ataque é garantida pela indicação da escrita vocal em *Sprechgesang* e pelo intervalo ascendente entre essas sílabas. Em contraste com essas células, as 3ªs repetições dessas palavras apresentam indicação de

dinâmica mais serena, movimento melódico descendente e articulação ligada até seu desfecho, e para elas sugerimos a junção [uj'zãzu]. Trataremos detalhadamente mais adiante sobre a ambiência sonora e a textura musical desses trechos.

Figura 27. Exemplo 6. Compassos 50 a 56 da *Canção 2*.

### CANÇÃO 3 [kã'sãw trejɸ]

[ẽtri u sɔw i ujɸ 'kardujɸ]

[ẽtri a] [ẽtri a pẽ'dra]

[ẽtri u sɔw 'ẽtri a iɸ'trela]

[vo'se kã'mí:a nu] [vo'se kã'mí:a nu]

[ɨkõse'bivew] [ɨkõse'bivew]

[pɔr 'isu 'mezmu sěj desi'fralu]

[pu'risu 'mezmu sěj desi'fralu]

[pu'risu 'mezmu sěj desi'fralu]

[těj ki kãtar u ɛ'nigima da]

[frõte:ra] [frõte:ra] [frõte:ra]

[a iɸ'trãja] [iɸ'trãja]

[Rezĩ'ãw 'õdi u 'sãjgi si 'kejma]

[Rezĩ'ãw 'õdju 'sãjgi si 'kejma]

[awɸ 'ɔɮuɸ di 'fogu da 'õsa ma'ɮada du di'vĩnu]

[aw'zɔɮuɸ di 'fogu da 'õsa ma'ɮada du di'vĩnu]

[fasa 'isu **sobi** 'pēna di 'mɔrti]  
 [majf sa'bēdu 'deʒdi ʒa]  
 [majsa'bēdu 'deʒdi ʒa]  
 [ki ε i'nutiw] [i'nutiw] [i'nutiw] [i'nutiw] [i'nutiw]  
 ['kɛbri ajf 'kɔrdaf di 'prata da vi'ɔla]  
 [a pri'zāw ʒa foj **dɛkre'tada**]  
 [kɔlɔ'karāw 'grɔsɔf 'baraf]  
 [i kɔ'rɛtɨf fɛru'ʒɔzɔf na ka'dɛɪa]  
 [ɛr'gerāw] [u pa'tibulu] [kɔ̃ ma'dɛɪra 'nɔva]  
 [i afi'arāw u 'gūmi du ma'ʃadu]  
 [u iʃ'tigima **pɛrmã'nesi**]  
 [u si'lɛʃju 'kejma u vɛ'nɛnu dajf sɛr'pɛtɨf]  
 [u si'lɛʃju 'kejma u vɛ'nɛnu **dajser'pɛtɨf**]  
 [i nu 'kāpu di 'sõnu **ɨsāgwɛ'tadu**]  
 ['ardi ɛj 'braza u 'sõju **pɛr'didu**]  
 [tɛ'tādu ɛj vāw **rɛedifi'ka** sɛwʃ 'diaʃ]  
 ['para 'sɛpri diʃtrɔ'saduʃ]

xix. Uma peculiaridade do Português brasileiro culto é a substituição do [s] por [z] em certas encontros de sílabas onde a primeira é finalizada por uma vogal acompanhada por /s/ e a segunda é iniciada por /d/, /g/, /m/, /n/ e /v/, como nas palavras a seguir. Alguns dialetos, como o nordestino e o do Rio de Janeiro (padrão), substituem generalizadamente esse [z] por [ʒ], e é assim que sugerimos a pronúncia para o canto.

- <mesmo>, do PT-BR [ˈmezmu]. Também é possível ouvir no dialeto do Recife as variações [ˈmejʒmu] e [ˈmehmu], e no do Sertão, [ˈmehm].
- <desde>, do PT-BR [ˈdezdʒi]. No Recife ouvimos as variações [ˈdejʒdi], [ˈdehdi], e no do Sertão, [ˈdehd].

xx. Recomendamos como pronúncia para o canto das palavras <sem> e <tem> o mesmo que preconiza a norma culta do PT-BR [sɛj] e [tɛj], respectivamente, já que esses monossílabos aparecem nas construções melódicas sobre notas acentuadas ou

alteradas por *Sprechgesang*.

The image shows a musical score for Soprano. It consists of two staves. The first staff contains the lyrics 'mes - mo sem de - ci - frá - lo,' with notes corresponding to each syllable. The second staff contains the lyrics 'tem que' with notes. A dynamic marking 'p' is placed above the second staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.

Figura 28. Exemplo 7. Compassos 45 a 47 da *Canção 3*.

É frequente no dialeto nordestino sertanejo a eliminação de ditongos, de forma semelhante aos casos “i”, “xvii” e “xviii”, e, mesmo no discurso formal, podemos ouvir as pronúncias [sẽ] e [tẽ], respectivamente, que nasalizam demasiadamente a vogal e endurecem a finalização do som. Por si mesmas as solicitações de escrita musical para o canto já evidenciam as consoantes e provocam essa sensação de rudez.

Encontramos diversas outras alterações fonéticas como as já enunciadas nas palavras:

- <três>, <cardos>, <aos>, <olhos>, <mas>, <cordas>, <grossas> e <barras> (caso “vi”). Do PT-BR [tres], [ˈkɑhdus], [aws], [ˈɔlus], [maʃ], [ˈkõhdas], [ˈgrɔsas] e [ˈbahas], respectivamente.
- <caminha> (caso “ix”). Do PT-BR [kãˈmĩɲa].
- <enigma> (casos “iii” e “v”). Do PT-BR [ẽˈnigõmɐ].
- <estranha> (casos “ix” e “viii”). Do PT-BR [iʃˈtrɛɲɐ].
- <sob> (caso “iii”). Do PT-BR [sob].
- <morte> e <inútil> (casos “vii”). Do PT-BR [ˈmõhtʃɪ] e [ĩˈnutʃiw].
- <decretada> e <permanece> (caso “v”). Do PT-BR [dekreˈtada] e [pehmãˈnɛsi].
- <colocaram> (caso “x”). Do PT-BR [koloˈkarãw].
- <correntes> (casos “x”, “vii” e “viii”). Do PT-BR [koˈhêtʃis].
- <ferrujosas> (casos “v” e “vi”). Do PT-BR [fɛhuˈʒɔzas].
- <cadeia> e <madeira> (caso “i”). Do PT-BR [kaˈdejɐ] e [maˈdejɐ].
- <arde> e <perdido> (caso “iv”). Do PT-BR [ˈahdʒi] e [pehˈdʒidu].
- <reedificar> (casos “v”, “iv” e “ii”). Do PT-BR [hɛɛdʒifiˈkar].





Figura 31. Exemplo 10. Compasso 68 da *Canção 3*.

A despeito do dialeto em questão, no PT-BR toda junção de palavra terminada por /s/ – independente de qual seja sua pronúncia isoladamente – e palavra iniciada por /s/ se dá suprimindo o primeiro e pronunciando o segundo. Essa indicação se aplica para ambas as situações a seguir:

- A junção de [majʃ] [sa'bēdu] ocorrerá como [majsa'bēdu].

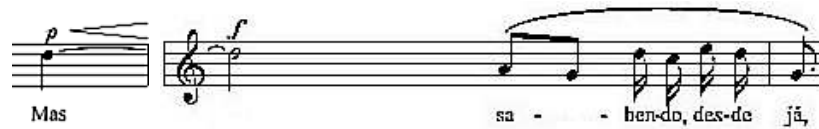


Figura 32. Exemplo 11. Compassos 74 a 76 da *Canção 3*.

- A junção de [dajʃ] [sɛɾ'pētiʃ] ocorrerá como [dajsɛɾ'pētiʃ].



Figura 33. Exemplo 12. Compassos 113 a 116 da *Canção 3*.

## 7. ABORDAGENS INTERPRETATIVAS DO CICLO DE CANÇÕES

Apresentaremos aqui a concepção musical do compositor Nelson Almeida conforme o explanado em sua tese *Portfolio of musical compositions*<sup>44</sup>, conformado por sete peças de sua autoria – incluindo o ciclo “Visagem”, objeto de estudo desse trabalho – seguindo sua mesma lógica de abordagem.

Ele diz que decidiu se focar num pequeno *ensemble* para explorar novos tipos de discurso e de técnicas instrumentais e que buscou nas suas raízes e na Estética Armorial a inspiração para a sua criação utilizando o texto *A Visagem da Moça Caetana* (do Folheto XLIV do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* de Ariano Suassuna) como libreto. Para o compositor o poema pareceu ideal, pois nele havia a mistura de surrealismo e ‘armorialismo’<sup>45</sup> que ele procurava.

Nesta peça Almeida quis chamar atenção para o discurso musical e para a fonética – que é recriada sem nenhuma relação direta com a tradição para formar neologismos. Essas características também estão presentes em outras composições suas do mesmo portfólio, como no sétimo ato de *Presépio* (1995), na peça para *tape Sertões* (1996), e em *A Nau* (1997).

É válido ressaltar a intenção do compositor em criar uma música reconhecida como de sua autoria, quando diz:

Pessoalmente, identifico-me com ambos, ‘armorial folclórico e acadêmico’. Meu intuito é de fato compor numa determinada maneira que forma, textura e instrumentação, devam livremente alcançar desde a simplicidade das melodias folclóricas até as complexas sonoridades e gestos como aqueles encontrados na música eletroacústica. Meu trabalho é uma tentativa de construir um idioma musical pessoal, que possa ser identificado como música do Nordeste brasileiro, apesar de imersa na concepção geral de música do mundo.

Segundo o seu entendimento, o Movimento Armorial surgiu do interesse em reaver a herança cultural moura e judaica presentes no sertão de Pernambuco. Além disso, ele tem sido descrito como a arte na qual simbolismo e abordagens estilísticas são relacionados ao adorno de brasões de armas durante o Período Colonial. Esse caráter bélico dá espaço a um mote criativo sobre a “nobreza de caráter” prevalecendo sobre a Realeza (que é ironicamente depreciada), repleto de um vocabulário místico e um tanto surreal.

<sup>44</sup> ALMEIDA, Nelson C. *Portfolio of musical compositions: (‘Presépio’, ‘Xilogravuras’, ‘Palmares’, ‘Visagem’, ‘A Nau’, ‘Sertões’, ‘Quadro Quaderna’)*. Keele University: 1999. Disponível em <<http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.391223>>. Acesso: 18/10/2013.‘

<sup>45</sup> Expressão utilizada pelo compositor Nelson Almeida sobre o caráter Armorial do texto.

Nosso estudo não pretende fazer um levantamento dos elementos musicais (melodias, células rítmicas, inflexões do canto e da declamação) nem tampouco da técnica interpretativa dos instrumentos (eruditos ou populares) que identifiquem um caráter de *Regionalismo* na obra. O cerne deste trabalho é apreciar como o emprego desses elementos enquanto material composicional pode conferir *Armorialidade* à música. Sendo assim, não nos ateremos em explicações, exemplos, nem em discussões sobre assuntos afins.

O texto foi arranjado em seis estrofes, sem alteração do conteúdo ou da ordem, distribuídas entre a *Canção 2* e a *Canção 3*. O compositor reuniu todas as palavras do poema grafadas com iniciais maiúsculas para formar uma estrofe de palavras soltas que veio a constituir a *Canção 1*. Essas palavras têm um grande significado simbólico para a literatura Armorial e foram devidamente apreciadas anteriormente. Para finalizar essa estrofe extra, Almeida reescreveu o último verso do poema (“seus dias para sempre destroçados”).

Apresentamos, conforme as explicações do próprio compositor, a distribuição das estrofes, a forma e a descrição das sessões separadamente, em cada tópico subsequente relativo a uma das canções. Também fazemos um levantamento das solicitações técnicas – tradicionais e estendidas – que nos forneceu um ponto de partida para a pesquisa do caráter Surreal da obra e do *Som Armorial Contemporâneo*, uma vez que a utilização da técnica estendida por si só não identifica necessariamente nem um nem o outro.

Segundo nosso entendimento do conteúdo metamusical do conjunto das três canções, e da identificação das mudanças de aspectos dramáticos e das caracterizações de períodos musicais por certas texturas e timbres, enquanto intérprete observamos que o caráter cênico da peça poderia bem lhe conferir *status* de “monólogo lírico em 3 cenas”. A teatralidade que Nelson Almeida impõe ao canto e a maneira como propõe um constante diálogo dos instrumentos fazendo com que eles participem da cena nos remete ao conceito de Teatro Instrumental, apesar de não ter havido a intenção cênica relacionada aos instrumentos anterior à composição musical.

O teatro instrumental, gênero teorizado na década de 1970 pelo compositor argentino (radicado na Alemanha) Mauricio Kagel (1931–2008), nasceu como fruto da crescente diluição pós-moderna das fronteiras existentes entre os domínios em meados do século XX, trazendo à tona questões como a importância da performance para a música instrumental, tendo como principal característica a presença de aspectos cênicos na composição musical (DESI e SALZMAN, 2008:05 apud PICKLER, 2014).

Sua origem está ligada ao fenômeno estético ocorrido a partir de 1960 em que artistas ligados à criação musical, às artes plásticas e ao teatro, fundiram seus processos criativos originando obras de caráter híbrido que muitas vezes estão “à

margem” de definições, como por exemplo as obras *Water Walk* (1952, John Cage) e *Einstein on the beach* (1976, Philip Glass e Robert Wilson). (PICKLER, 2014)

Essas características multidimensionais (OLIVEIRA, 2002:13) de uma composição de teatro instrumental implicam diretamente na compreensão do material sonoro como algo que vai além do fenômeno acústico; neste gênero, a performance deixa de ser entendida unicamente como meio para realização sonora da partitura (SERALE, 2011:14) e passa a ter importância para a estética da obra. (PICKLER, 2014)

Desenvolvemos nesse capítulo uma observação apurada das relações sonoras e das possibilidades de narrativas dramáticas e de discursos musicais.

### 7.1. A primeira canção

Nesta canção<sup>46</sup>, com duração aproximada de 5' 15”, um solo de clarone em tempo livre (ritmo não-métrico) é o arauto da sentença a que se refere o texto. Do segundo compasso em diante, o tempo se alterna entre 3/4, 4/4, 5/4, 6/4 e 7/4 e a métrica é garantida pela semínima como unidade de tempo.

The image shows a musical score for four instruments: Soprano (Sopr.), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Bass Clarinet (B.Cl.Bb\*). The score covers measures 60 to 62. The Soprano part includes the lyrics "Ca - dei a, Ca - dei - a - Pa - tí - bu - lo,". The Viola part has a dynamic marking of *mp*. The Cello part has dynamic markings of *sfz* and *mp*. The Bass Clarinet part has a dynamic marking of *mp*. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns.

Figura 34: Exemplo 13. Compassos 60 a 62 *Canção 1*.

<sup>46</sup> Partitura integral disponível no Anexo C, p. 142.

A despeito da contagem, a dificuldade na execução para a viola e o violoncelo está na ocorrência reiterada de *appoggiatura*, harmônico duplo em clave de Sol tocado com indicação de *Sforzato* em nota curta, *L.H.Pizzicato*<sup>47</sup> com harmônico, arco *ricochet*, e arcada com *L.H.Pizz.* Para o clarone, o compositor indica *accelerando* dentro da célula rítmica; e para a voz, além da pouca referência de altura de nota, ocorre microafinação e afinação em ¼ de tom, ataque falado e posterior fonação, *Sprechgesang*<sup>48</sup>, e prosódia deslocada. Apesar dessa peça apresentar poucas dificuldades técnicas individuais para o clarone e para a voz, ela é a mais complexa em relação à interação do conjunto.

Eis a distribuição dos versos para formação da estrofe extra que constitui essa canção. Para mantermos a coerência das informações, em nosso trabalho essa estrofe não possuirá numeração, assim como no portfólio em que consta as explicações sobre ela.

### **Estrofe Extra**

1. *Sentença Tabuleiro Fogo*
2. *Lajedos Jaguar Suçuarana*
3. *Cacto Pássaro Tocha de Macambira.*
4. *Efêmero Heroico Reis Coroa*
5. *Cavaleiro Busca Dama Anjos*
6. *Sol Divino Gavião.*
7. *Sol Estrela*
8. *Inconcebível Fronteira.*
9. *Onça-Malhada Divino.*
10. *Viola Prisão.*
11. *Cadeia Patíbulo Machado Estigma Serpentes.*
12. *Campo Sonho Dias (Seus dias pra sempre destroçados).*

<sup>47</sup> *L.H.Pizzicato* (Left Hand Pizzicato) ou Pizzicato de mão esquerda é uma técnica de execução utilizada pelos instrumentos de corda friccionadas (violino, viola, violoncelo, contrabaixo) que consiste no pinçamento de uma corda com um dos dedos da mão esquerda, utilizados normalmente para a digitação. Usaremos a forma abreviada *L.H.Pizz.*

<sup>48</sup> *Sprechstimme* (ou *Sprechgesang*) é o termo utilizado por Arnold Schönberg no prefácio de sua obra 'Pierrot Lunaire' (1912), para voz falada da atriz Albertine Zehme e pequena orquestra de câmara, que designa uma emissão vocal mista de voz falada (*Sprech*) e canto (*Gesang*). Ele explica que "o objetivo do performer é transformá-la (a melodia dada em notação *Sprechstimme*) em uma fala-melodia levando em conta a altura indicada". Isso se dá abandonando imediatamente a altura, em movimento ascendente ou descendente. Essa técnica vocal inédita até então (enquanto notação musical) tem sido bastante solicitada nas composições de Música Contemporânea e ainda é considerada uma técnica estendida. SCHÖNBERG, Arnold. *Pierrot Lunaire, Op 21*. California (EUA): Belmont Music Publishers, 1990. Usaremos a forma abreviada *Sprechg.*

Quanto à forma esta canção é dividida em duas sessões, e essas sessões são divididas em cinco grupos de versos conforme demonstra a tabela a seguir.

Tabela 1: Distribuição formal da *Canção 1*

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão	Verso
I	1 – 42	Sessão A	1 – 6	Introdução	Instrumental
			7 – 17	Grupo <u>a</u>	1 ao 3
			18 – 29	Grupo <u>b</u>	4 ao 6
			30 – 42	Grupo <u>c</u>	7 e 8
	43 – 79	Sessão B	43 – 45	Interlúdio	Instrumental
			46 – 58	Grupo <u>d</u>	9 e 10
			59 – 79	Grupo <u>e</u>	11 e 12

Fonte: ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions.

As sessões são descritas pelo compositor como associações de *períodos*, e cada período é composto por um conjunto de frases que, nesta canção, obedece a uma mesma distribuição uniforme.

Tabela 2A: Distribuição de períodos e frases da *Canção 1* (Sessão A)

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão
I	1 – 42	Sessão A	1 – 6	Introdução		
			7 – 17	Período <u>a</u>	7 – 9	Frase 1
					10 – 12	Frase 2
					13 – 15	Frase 3
					16 – 17	Frase 4
			18 – 29	Período <u>b</u>	18 – 21	Frase 1
					22 – 24	Frase 2
					25 – 27	Frase 3
					28 – 29	Frase 4
			30 – 42	Período <u>c</u>	30 – 33	Frase 1
					34 – 37	Frase 2
					38 – 39	<i>Link</i>

Fonte: ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions.

Tabela 2B: Distribuição de períodos e frases da *Canção 1* (Sessão B)

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão
I	43 – 79	Sessão <b>B</b>	43 – 45	Interlúdio		
			46 – 58	Período <u>a</u>	46 – 50	Frase 1
					50 – 52	<i>Link</i>
					53 – 58	Frase 2
			59 – 79	Período <u>b</u>	59 – 66	Frase 1
					67 – 73	Frase 2
					74 – 79	Frase 3

Fonte: ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions.

Além da análise estrutural de cada canção, propomo-nos também a identificar o emprego de elementos musicais da poética popular e a analisar o encadeamento do discurso musical, tendo em vista as intenções dramáticas que o enredo anuncia. Durante o estudo do discurso musical deparamo-nos com alguns momentos de citação ou de utilização voluntária do material musical popular apresentado sob um rebuscado tratamento erudito. Na partitura o compositor não se ocupou de reconhecer esses trechos para o performer – talvez por considerar desnecessário fazê-lo ou por não haver a intenção de revelar esses elementos – no entanto, consideramos de grande valia para a interpretação que eles sejam apontados.

Para tanto elaboramos um conjunto de gráficos que apresentam as linhas de atuação de cada instrumento superpostas de maneira que seja possível visualizar a dinâmica entre eles e reconhecer a função que cada um exerce no discurso musical e dramático. Os gráficos são fragmentos lineares da canção dispostos em sequência (baseados na distribuição anterior dos períodos), e os instrumentos são indicados na mesma ordem em que aparecem na partitura.

Tabelas 3A, 3B e 3C: Indicação de superposições de linhas de atuação individuais na *Canção I*.

Divisão	Sessão A																									
	Introdução						Período <i>a</i>											Período <i>b</i>								
Instr/Comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Canto																										
Viola																										
Violoncelo																										
Clarone																										
Clarinetas																										

Divisão	Sessão A														Sessão B											
	Per. <i>b</i>			Período <i>c</i>											Interlúdio			Período <i>a</i>								
Instr/Comp	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Canto																										
Viola																										
Violoncelo																										
Clarone																										
Clarinetas																										

Divisão	Sessão B																												
	Período <i>a</i>									Período <i>b</i>																			
Instr/Comp	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79		
Canto																													
Viola																													
Violoncelo																													
Clarone																													
Clarinetas																													

Nota: A peça contém 79 compassos, aqui inventariados e numerados de 1 a 79. A clarineta só participa nos c.65-74. As abreviaturas indicadas na tabela são as seguintes: *Prg* = Pregão, *G* ou *Gal* = Galope, *R* ou *Rabec* = Rabecada, *Ritmo NE* = célula rítmica nordestina. As cores de preenchimento correspondem a: amarelo = solo, azul = acompanhamento, cinza = textura com pouca dramaticidade, laranja = textura com muita dramaticidade.

### 7.1.1. Dificuldades de execução

Neste sub-item fazemos um inventário de todas as dificuldades de execução que ocorrem para cada instrumento individualmente. Optamos por manter a ordem em que os instrumentos estão dispostos na partitura e procedemos a listagem de acordo com suas ocorrências ao longo da canção. Quando necessário, ateremo-nos em breves esclarecimentos e em sugestões de soluções técnico-interpretativas. Ao final do levantamento apresentamos uma seqüência de tabelas que funciona como uma única listagem dos momentos de dificuldades de execução de cada instrumento do grupo que executa a canção, inventariados por compasso, independente da quantidade de ocorrências de solicitações em cada unidade. As células preenchidas em cinza indicam os compassos em que o instrumento não participa da música, ou porque ainda não foi convocado ou porque já se retirou (no caso da clarineta). Nosso interesse, ao utilizar este levantamento quantitativo, não é contabilizar as indicações técnico-interpretativas mas, sim, perceber a importância da participação dos instrumentos no conjunto, localizar os momentos críticos e identificar o emprego de técnicas estendidas. Utilizamos este mesmo método nos sub-itens 7.2.1 e 7.3.1, quando tratamos da questão das dificuldades de execução nas Canções 2 e 3, respectivamente.

Na Canção 1, percebemos ocorrência de dificuldades interpretativas em 32 compassos para o canto, 37 para a viola, 37 para o violoncelo, 9 para o clarone e 1 para a clarineta.

## CANTO

Uma grande dificuldade para a cantora é o fato de não contar com uma versão da partitura para estudo, com a instrumentação reduzida para canto e piano. Como ferramenta de estudo, a partitura como escrita originalmente é difícil de ser lida por utilizar quatro claves diferentes (Sol, Dó na 3ª linha, Dó na 4ª linha, e Fá), sendo ainda um dos instrumentos transpositor. Apesar da impossibilidade de se reproduzir os efeitos sonoros – gerados por harmônicos, *glissando* em tempos curtos, vibratos lentos, oscilações e trêmulos com arco atrás do cavalete (indicados para a viola e o violoncelo) e pelos multifônicos indicados para o clarone – seria de extrema utilidade assegurar para a cantora a consciência dos momentos de entrada com altura definida e suas relações intervalares com algum dos instrumentos.

Ciente desta dificuldade, em discussão desta autora com o compositor, ele permitiu que elaborássemos essa partitura reduzida – sob o olhar do intérprete e levando-se em conta as dificuldades de execução listadas a seguir – que será objeto de uma empreitada futura. A partitura reduzida para canto e piano, juntamente com as separatas de cada instrumento, deverão constar como anexo à partitura original na ocasião da publicação da obra.

Estamos desconsiderando, como referência de altura das cordas para o canto, todas as notas indicadas em harmônicos naturais ou duplos, em *L.H.Pizz.* ou *Pizzicato Bartók*<sup>49</sup>, e com realização atrás do cavalete, tendo em vista que: a) os harmônicos não soam em notas reais; b) dependendo da velocidade de execução, pode haver falha no pinçamento do *L.H.Pizz.*; c) dependendo da dinâmica e da conjuntura instrumental, o *L.H.Pizz.* pode ser inaudível para a cantora; d) dependendo da força do pinçamento do *Pizz. Bartók*, a altura da nota será imprecisa; e) devido ao resultado sonoro extremamente áspero e sem vibração da corda tocada atrás do cavalete, a altura da nota será imprecisa e repleta de ruído. Após muita ponderação percebemos que não seria possível ignorar os *Pizz.* normais por serem largamente empregados nesta escrita musical e, por vezes, não haver outra possibilidade de referência tonal.

c.7 – Referências indiretas de altura para o ataque da voz:

- a nota longa *Si* do violoncelo na segunda metade do 2T do c.5, para entoar uma 2ª M descendente;
- a nota que preenche a sequência descendente *Dó-Si-(Lá)* do clarone no 3T do c.6.

c.9 – Microafinação em ¼ de tom ascendente.

c.13 – Referência direta de altura para o ataque da voz são:

- a nota *Mi* do violoncelo na segunda metade do 3T do c.13;

c.14 – *Sprechg.* sobre as palavras “Jaguar”.

- c.16 – *Sprechg.* sobre a palavra “Cacto”, sendo que a indicação de uma *appoggiatura* antes da segunda sílaba gera uma altura que não condiz com o valor sonoro [k]<sup>50</sup> da consoante /c/. A sílaba tônica da palavra “Cacto” está deslocada gerando um equívoco de prosódia que é compensado pela indicação de acento musical sobre a primeira

<sup>49</sup> *Pizzicato Bartók* é uma técnica de execução utilizada pelos instrumentos de corda friccionadas que consiste no forte pinçamento de uma corda com o dedo indicador da mão direita verticalmente (perpendicular em relação ao plano da superfície do braço). Essa maneira de tocar gera um ataque (vibração inicial) exagerado na corda que distorce o som da nota real tocada e faz com que ela rebata contra a madeira do espelho do braço, percutindo. O som resultante dessa técnica tem altura imprecisa e é cheio de ruído. Usaremos a forma abreviada *Pizz. Bartók*.

<sup>50</sup> A explicação fonética e consequente solução interpretativa estão no ponto “iii” do sub-item 6.2. *Transcrição Fonética* no capítulo 6 deste trabalho.

sílaba. A palavra deve ser cantada ['kakitu].

c.17 – Referências indiretas de altura para o ataque da voz:

- a sonoridade da alternância das notas da viola (*Sol#*) e do clarone (*Fá#*), junto à fala-cantada no c.16 destroem a referência melódica da cantora. A referência que recomendamos é a imaginação de um arpejo de *Lá menor* sugerido pelas notas *Mi* e *Lá* do violoncelo ainda no c.16. Durante nossa experiência de execução da peça, percebemos uma grande facilidade particular de memorizar a sequência melódica de <Pássaro, Tocha> e não nos valem da referência sugerida.

c.17 – A palavra “Tocha” apresenta a primeira sílaba cantada e a segunda em *Sprechg.*, e é a transição para uma sequência de cinco sílabas nesse estilo.

c.19 – Referências diretas de altura para o ataque da voz:

- a nota *Sol* da segunda metade do 1T do violoncelo;
- a nota superior do trinado (*Sol*) do clarone.

c.20 – *Sprechg.* sobre a palavra “Heróico”.

c.21 – Microafinação em ¼ de tom ascendente.

c.22 – Referências diretas de altura para o ataque da voz:

- a nota *Ré#* da primeira metade do 2T do violoncelo;
- a última nota (*Ré#*) do clarone, tocada uma colcheia antes da entrada do canto.

c.25 – Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Fá#* do 3T do c.24 do violoncelo;
- imaginar um intervalo de 2ª m desc. a partir da última nota entoada pelo próprio canto (*Sol*) no c.24;
- imaginar um intervalo de 3ª m asc. a partir da nota do clarone (*Ré#*) no fim do c.24.

c.28 – *Sprechg.* sobre a palavra “Sol”.

Referência direta de altura para o ataque da voz na sílaba <Di>:

- a última nota (*Mi*) do clarone, tocada exatamente junto com a entrada do canto.

c.29 – *Sprechg.* sobre a palavra “Gavião”, sendo que a sílaba tônica está deslocada gerando um equívoco de prosódia. A palavra será cantada [gavi'ãw], tendo o deslocamento da prosódia reforçado pelo acento longo na sílaba /vi/ em contraste com os acentos *staccato* nas sílabas /ga/ (distribuída em três semicolcheias) e /ão/. Cabe à cantora tentar acentuar a sílaba <ão> para que se compreenda a palavra.

c.31 – Referência indireta de altura para o ataque da voz:

- a partir da nota *Lá* do clarone no c.30 que inicia – e continuará sendo a nota inferior de

um trinado – imaginar um intervalo de 2ª m desc.

*Sprechg.* sobre a sílaba <la> da palavra “Estrela”.

c.34-37 – *Sprechg.* sobre a palavra “Inconcebível”.

c.34 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Si* da segunda metade do 2T do c.34 da viola.

c.36 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a sequência de repetições da nota *Sib* da viola que inicia no último tempo do c.35.

c.40 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota inferior (*Fá#*) que se repete da sequência melódica da viola no c.40.

c.45 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Sib* da segunda metade do 3T do violoncelo no c.45. Usando esta mesma nota musical também é possível imaginar o complemento da sequência melódica *Ré-Dó-Sib-(Sib)*.

c.47 – Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Mi* que se repete no início (primeira metade do 2T) e no final (primeira metade do 5T) da sequência melódica do clarone no c.47;
- imaginar o complemento da sequência melódica do violoncelo a partir do 2T do c.47 *Lá-Dó-Sib-Ré-(Mi-Lá)*.

c.52 – Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- as notas *Fá* e *Dó*, que conformam o primeiro intervalo da sequência melódica do canto que está por vir, aparecem nas mesmas posições na frase que a viola repete nos c.50-52 (*Dó* é a última nota do 2T e *Fá* é a segunda nota do 5T). É possível distingui-las desde que a cantora se acostume com a melodia;
- a partir da última nota do próprio canto no c.50, entoar um intervalo de 3ª M desc.

c.55 – Ataque em *Sprechg.* sobre a sílaba <Pri> e transformação para a fonação normal. Essa mudança causará um efeito de ondulação – ascendente ou descendente conforme a vontade da cantora – que pode se estender por toda a duração da nota até a próxima sílaba <são>. Esse efeito é reforçado pelo trinado do clarone.

Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota superior *Mi* da viola no segundo sexto do 1T e no quarto sexto do 2T c.55;
- imaginar a saída descendente do trinado *Fá-Sol-Fá-(Mi)* do clarone no c.55.

c.60 – Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota superior *Fá#* do violoncelo no sexto sexto do 1T do c.59;

- imaginar um intervalo de 2ª m desc. a partir da nota-pedal *Sol* do violoncelo no c.60.
- c.62 – *Sprechg.* sobre as sílabas <tí>, <bu> e <lo> da palavra “Patíbulo”.
- c.63 – *Sprechg.* sobre as sílabas <ma> e <cha> da palavra “Machado”.
- Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:
- a nota superior *Sib* do violoncelo tocada exatamente junto com a entrada do canto;
  - apesar da ocorrência de *Sprechg.* no final do c.62 perturbar o sentido tonal da sequência melódica do canto, a nota de ataque do c.63 pode ser lembrada. Se a cantora não tiver familiaridade com a melodia, pode-se imaginar um intervalo de 4ª justa asc. a partir da repetição de notas *Fá* do c.62.
- c.64 – Transformação para fonação normal na nota *Fá bequadro* a partir de *Sprechg.* anterior.
- c.65 – Fala em tessitura média sobre a palavra “Estigma”.
- Referência direta de altura para o ataque da voz:
- as notas *Si* do 4T do c.65 da clarineta. É possível também pensar na sequência *Lá-Lá-Lá-Si-(Si)* que compõe a frase da clarineta nesse compasso.
- c.66 – Fala em tessitura média sobre as sílabas <pen> e <te> da palavra “Serpente”.
- c.73 – Referência indireta de altura para o ataque da voz:
- a partir da nota-pedal *Dó* do violoncelo no c.67 imaginar um intervalo de 2ª m asc.
- c.75 – Referência indireta de altura para o ataque da voz:
- a nota *Fá#* da segunda metade do 2T do c.75 do clarone.
- c.75-76 – *Sprechg.* sobre o trecho <Seus dias pra sempre>.

## VIOLA

- c.3, 78 – *L.H.Pizz.* na clave de *Dó* e *Sforzatto* sobre harmônico duplo em *Pizz.* na clave de *Sol*.
- c.6,79 – *L.H.Pizz.* na clave de *Dó* e harmônico duplo *staccato* na clave de *Sol*.
- c.10-12, 22-24 – *Arpeggio* com arco *Ricochet*.
- c.18, 20, 33-34 – *Appogg.* em nota real seguida de *L.H.Pizz.* na clave de *Dó* e *sforzato* sobre harmônico duplo em *Pizz.* na clave de *Sol*.
- c.30 – *Sforzatto* sobre harmônico duplo em *Pizz.* na clave de *Sol*.
- c.32 – *Sforzatto* sobre harmônico natural em *Pizz.* na clave de *Sol*.
- c.43-45 – Sequência melódica com bastante notas que se repete por 3 vezes, de digitação

complexa, solicitando arco *Ricochet* (2ª nota) e harmônico (8ª nota).

c.50-52 – Sequência melódica com bastante notas que se repete por 3 vezes, de digitação complexa.

c.56-57, 59-64 – Harmônico natural na clave de Sol.

c.67-68, 70-71 – Harmônico duplo em *Pizz.* na clave de Sol.

c.73 – Harmônico natural em *Pizz.* na clave de Sol.

c.75-76 – *L.H.Pizz.* e *Sforzatto* sobre harmônico duplo em *Pizz.*, ambos na clave de Sol.

## VIOLONCELO

c.2-3, 14-16, 19, 24, 26-27, 74-78 – *Sforzato* sobre harmônico duplo em *Pizz.* na clave de Sol.

c.6, 79 – *Appogg.* em nota real seguida de *Sforzato* sobre *L.H.Pizz.* na clave de Fá e harmônico duplo em *Pizz.* na clave de Sol.

c.7-8, 18, 34 – *Appogg.* em nota real seguida de *Sforzato* sobre *L.H.Pizz.* na clave de Fá e *Sforzato* sobre harmônico duplo em *Pizz.* na clave de Sol.

c.11 – *Appogg.* em nota real seguida de *L.H.Pizz.* na clave de Fá.

c.12 – *Appogg.* em *L.H.Pizz.* seguida de *L.H.Pizz.* e *sforzato* sobre harmônico duplo em *Pizz.*, ambos na clave de Fá.

c.13 – *Appogg.* em nota real seguida de *Sforzato* sobre *L.H.Pizz.* na clave de Fá e harmônico duplo em *Pizz.* na clave de Sol.

c.25, 28, 30 – *Sforzato* sobre *Pizz.* de harmônico natural na clave de Sol.

c.26-27 – *Sforzato* sobre *Pizz.* de harmônico duplo em clave de Sol.

c.31 – *Sforzato* sobre *L.H.Pizz.* na clave de Fá e *Sforzato* sobre harmônico natural em *Pizz.* em clave de Sol.

c.33, 35-36 – *Sforzato* sobre arco enquanto a outra mão realiza *appoggi.* em *L.H.Pizz.* seguida de nota real.

c.55 – Harmônico natural com arco na clave de Dó na 4ª linha.

c.56-57 – *L.H.Pizz.* e harmônico natural com arco na clave de Dó na 4ª linha.

c.67-68, 70-71 – Harmônico duplo em *Pizz.* na clave de Sol.

## CLARONE

c.6, 79 – *Accelerando* dentro da célula rítmica durante 1-2T.

c.7 – *Accelerando* dentro da célula rítmica durante o primeiro terço do 1T.

c.13, 25, 36-38 – Trecho de difícil digitação e controle expiratório.

c.19, 31 – *Accelerando* dentro da célula rítmica durante 1T.

## CLARINETA

c.66 – *Accel.* dentro da célula rítmica durante 4-5T.

Tabelas 4A, 4B e 4C: Localização de dificuldades técnico-interpretativas individuais na *Canção 1*

Instr/Comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Canto							x		x				x	x		x	x		x	x	x	x			x	
Viola			x			x				x	x	x						x		x		x	x	x		
Violoncelo		x	x			x	x	x			x	x	x	x	x	x		x	x					x	x	x
Clarone						x	x						x						x						x	
Clarinetas																										

Instr/Comp	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Canto		x	x		x			x	x	x	x			x					x		x					x
Viola				x		x	x	x									x	x	x					x	x	x
Violoncelo	x	x		x	x		x	x	x	x																
Clarone					x							x	x	x												
Clarinetas																										

Instr/Comp	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
Canto			x					x		x	x	x	x	x							x		x	x			
Viola				x	x		x	x	x	x	x	x			x	x		x	x		x		x	x		x	x
Violoncelo			x	x	x										x	x		x	x			x	x	x	x	x	x
Clarone																											x
Clarinetas															x												

Nota: A peça contém 79 compassos, aqui inventariados e numerados de 1 a 79, e a clarineta se retira no c.74.

### 7.1.2. Revisão da partitura

Durante os ensaios para a apresentação do ciclo em 2013, sob orientação do próprio compositor, algumas indicações de andamento e de expressividade, bem como notas e indicações técnicas, foram alteradas ou incluídas em relação à partitura original. Também percebemos que algumas das indicações de caráter dramático eram insuficientes para orientar os intérpretes e que as palavras referentes a expressividade estavam escritas ora em inglês, ora em italiano, ora em português.

Propomos aqui a tradução de todas essas palavras para o português – permanecendo em italiano e em inglês apenas o vocabulário musical que se referir a técnica (como *Pizzicato*, *Al Talone*, *Behind bridge*, etc) ou a andamentos e dinâmica (como *A Tempo*, *accelerando*, *Poco Meno*, etc) – e trazemos a atualização daqueles termos como deve constar na partitura revisada com a designação [NA] quando tiver sido recomendação de Nelson Almeida e [VC] quando for recomendação nossa. Muitas dessas indicações podem ser aproveitadas como conteúdo de um roteiro de informações metamusicais (gestos, movimentação cênica, localização espacial em cena, intenções e inflexões dramáticas, entonação, enredo das camadas de interpretação, entre outras) que possa ser incorporado à partitura no futuro.

- c.1 – Cabe uma indicação de expressividade para o grupo no início: “*Solene e anunciador*” [VC]. A indicação “*Bass Clarinet sounds a second below*” (*O Clarone soa uma segunda abaixo*) pode ser suprimida [VC].
- c.7 – “*Autoritário*” [VC].
- c.9 – “*Debochado*” [VC]. “*Rubato*” [NA].
- c.10 – “*A tempo*” [NA].
- c.11 – “*Destrutivo*” [VC].
- c.14-16 – “*Descritivo*” [VC]. A palavra <Jaguar> deve soar “ferina” como o animal; <Suçuarana> deve ser “discreta e cautelosa” como os passos do animal; e <Cacto> deve ser “inerte e ríspido” como a planta.
- c.16 – a grande pausa caracteriza uma suspensão ou mesmo uma *fermata*, conforme a vontade da cantora [NA].
- c.17 – Apesar de não haver acompanhamento, este compasso não é *ad libitum*. Apenas na palavra <tocha> é possível haver liberdade de tempo, devendo-se, ainda assim, respeitar a proporção das durações das figuras de tempo [NA]. “*Solene*” [VC].

- c.19-25 – “*Debochado*” [VC].
- c.21 – “*Rubato*” [VC]. Da mesma maneira como no c.9, pela afinidade de notação e importância das palavras.
- c.22 – Indicação do termo *Glissando* entre as notas *Si* (segunda metade do 4T) e *Fá* (segunda metade do 5T) do violoncelo [VC].
- c.23 – Em se considerando a Transcrição Fonética e suas explicações, é desnecessário indicar na partitura a pronúncia das notas que compõem a sílaba <lei> [VC].
- c.26-27 – “*Delicado*” [VC].
- c.28 – A notação da palavra <sol> com nota longa em *Sprechg.* e na tessitura médio-grave da voz feminina nos remete a imagem do solo craquelado do Sertão. Contrariando a recomendação de Schönberg sobre a instabilidade da altura da nota, nesta ocasião parece-nos mais coerente com o caráter dramático que o canto se transforme em ruído, sem alteração tonal, acrescentando estridência, aspereza – pela contração dos pilares da faringe – e, por fim, inibindo o som para que reste apenas o ruído – da passagem do ar pelas pregas enrijecidas [VC].
- c.29 – “*Solene*” [VC]. O *Rallentando* (que está indicado sobre a pausa do 5T) deve ser deslocado para o 6T, para ser realizado sobre a sequência da palavra <Gavião>, assim como no c.17 [VC]. Este compasso também não é *ad libitum*, e sobre a pausa no 5T deve haver uma fermata a critério da cantora [NA].
- c.32 – Não existe a indicação de 8<sup>va</sup> sobre a última colcheia da viola [NA].
- c.34-45 – “*Severo*” [NA]. As pausas entre as notas da palavra <Inconcebível> podem ser interpretadas como a respiração ofegante da *Moça-Caetana* que a pronuncia silabicamente e profundamente enraivecida; logo, o ruído dessas pequenas respirações pode ser audível [VC].
- c.43 – “*A Tempo*” [NA].
- c.46-49 – “*Solene e Lírico*” [VC].
- c.50 – “*A Tempo*” [NA]. A expressão “*Giocoso, Movido*” designada para a voz no c.53 poderia estar no c.50 como indicação para todo o grupo [VC] e traduziríamos ‘*giocoso*’ por “*Brejeiro*” como indicação de expressividade [VC]. O termo “*Movido*” se refere ao andamento e não cabe tradução. Em discussão com o compositor chegamos à palavra “*Picaresco*” como indicação para o canto no c.53-54 [NA].
- c.53-55 – Não há indicação de *Pizzicato* nas notas inferiores (mínimas) da viola [NA].
- c.55 – A expressão “*Dramatico, Ma a tempo*” serve para o grupo [NA], pois a movimentação

conjunta dos instrumentos induz ao *accelerando*. Apesar da palavra ‘dramatico’ em italiano possuir o homófono ‘dramático’ em português, consideramos necessário sugerir a tradução a fim de se manter a unidade lógica da disposição dos termos [VC]. Para a voz sugerimos “*Desesperado*” nos c.55-57 [VC]. As notas-pedal em *trinado* do clarone nesses compassos incitam bastante o vibrato da voz, que não deve ser inibido.

- c.55-58 – Não há indicação de  $8^{\text{va}}$  sobre as notas superiores do violoncelo [NA].
- c.56 – Não há a indicação *L.H.* (mão esquerda) para o *Pizzicato* do violoncelo.
- c. 59-63 – “*Marcial*” [VC].
- c.59-64 – Não há indicação de  $8^{\text{va}}$  sobre as notas do violoncelo [NA].
- c.61-63 – A indicação “*Poco Meno, triste*” serve para o grupo. Traduziríamos a palavra ‘triste’ (que também dispõe de um equivalente homófono e homógrafo em português) como “*Sombrio*” para os instrumentos [VC] e apenas inverteríamos a ordem dos termos para manter a unidade lógica com outras indicações [VC]. Para o canto a palavra “triste” não nos parece o suficiente, por isso sugerimos “*Desolado*” [VC].
- c.63 – Ao invés de “*Ironically*” (ironicamente) como está indicado, propomos simplesmente “*Irônico*” para guardar a identidade da escrita com as demais indicações [VC]. A última nota do canto (*Fá#*) sobre a sílaba <cha> é cantada, e não em *Sprechg.* [NA].
- c.65 – A indicação “*A Tempo, with energy*” pode ser separada em “*A Tempo*” para o grupo e “*Enérgico*” para o canto [VC]. Para o clarone, onde se lê “*Change to normal cl.*” passa a ser “*Alternar para clarineta*” [VC].
- c.66 – A indicação de “*Lento, Suave*” na nota anacrústica a esse compasso pode ser suprimida [VC]. O termo “*Lento*” diz respeito ao grupo, especificamente para chamar atenção para a sincronia do canto com a clarineta na segunda metade do último tempo, e não aponta para uma diminuição de andamento. O termo “*Suave*” estaria servindo também ao conjunto, no entanto tanto o canto quanto a clarineta já possuem indicações de *pp* nesse mesmo momento. Logo no início do compasso o canto já desenvolve um *crescendo* para *ff* que não justifica o termo empregado. No 3T do c.66 a indicação “*A Tempo, with energy*” pode ser separada em “*A Tempo*” para o grupo e “*Enérgico*” para o canto [VC].
- c.67 – “*Soave*” em italiano passa a ser “*Suave*” em português e serve para o grupo [VC].
- c.67-73 – O caráter dramático é “*Etéreo e Sonâmbulo*” [VC]. O termo “*Calmato...*” indicado no c.70 sugere apenas tranquilidade, que não é o suficiente para expressar a falsa calma desse trecho, e poderia ser suprimido.

- c.73 – Acrescentar o termo “*Al niente*” na chave de *decrescendo* do canto [NA]. Não há indicação de 8<sup>va</sup> sobre a primeira nota superior da viola [NA]. Não há a indicação *L.H.* (mão esquerda) para o *Pizz.* do violoncelo [NA].
- c.74 – Indicação de chave de *crescendo* para o canto a partir da segunda metade do 1T até o 4T do c.75 [NA]. Para a clarineta, onde se lê “*Change to Bass*” passa a ser “*Alternar para clarone*” [VC].
- c.74-79 – A indicação de *affrettando* que inicia no 3T do c.74 deve terminar no fim do c.76. A partir do c.77 até o fim da canção deve haver uma indicação de *accelerando* [NA].
- c.75 – Não há indicação de 8<sup>va</sup> sobre as notas superiores da segunda metade do 4T da viola, mas apenas o harmônico duplo [NA]. Para o canto, onde se lê “*Teus*” passa a ser “*Seus*” de acordo com o texto original [VC].
- c.76 – “*Gritado e Maligno*” [VC].
- c.77 – Onde se lê *mp* para o violoncelo e o clarone passa a ser *mf* [NA].
- c.78 – Não há indicação de 8<sup>va</sup> sobre as notas superiores da segunda metade do 4T da viola, mas apenas o harmônico duplo [NA].
- c.79 – Indicação de chave de *crescendo* para o canto do início ao fim do compasso.

## 7.2. A segunda canção

Essa canção<sup>51</sup>, com duração aproximada de 5’05”, também inicia com um anúncio do clarone em compasso quaternário simples por três compassos. Daí se segue um *recitativo* onde o clarone assume o papel de contínuo em sequências de multifônicos e a voz alterna entre canto e fala. Depois há um trecho *arioso* bastante ritmado e vigoroso, com voz falada, onde o clarone tem a indicação constante de *stacato* com “pancada” de língua. Por fim, uma *ária* bastante lírica e dramática, com o desenho melódico do canto caracterizado por um constante movimento ondulatório e o dos instrumentos por linhas retas e ásperas. As cordas não apresentam grandes dificuldades técnicas e não há participação da clarineta.

<sup>51</sup> Partitura integral disponível no Anexo C, p. 161.

10

Sopr.

ten - ce o que por vo - cê for de - ci - fra - do. Be - ba o Fo - go na

B.Cl. Bb\*

Multiphonics

10

E♭

F

F#

Figura 35. Exemplos 14. Recitativo: compassos 10 a 12 da *Canção 2*.

32

Sopr.

tu - do a - qui - lo que depois de sal - vo e as - si - na - la - do, se - rá pa - ra sempre e ex - clu - si - va - men - te seu.

Vla.

32

Cresc.

Simile...

B.Cl. Bb\*

32

Cresc.

Figura 36. Exemplos 15. Arioso: compassos 32 a 34 da *Canção 2*.

65

Sopr.

e o Sol ma - lha - do do Di - vi - no, os An - jos!

Vla.

65

Simile...

Cello

65

Simile...

B.Cl. Bb\*

65

Flt. Senza Cresc.

Figura 37. Exemplos 16. Ária: compassos 65 a 67 da *Canção 2*.

A distribuição dos versos para a formação das estrofes I, II e III é a que se segue.

### **Estrofe I**

1. *A Sentença já foi proferida.*
2. *Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso.*
3. *Só lhe pertence o que por você for decifrado.*
4. *Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos.*
5. *Registre as malhas e o pelo fulvo do Jaguar,*
6. *o pelo vermelho da Suçuarana,*
7. *o Cacto com seus frutos estrelados.*
8. *Anote o Pássaro com sua flecha aurinegra*
9. *e a Tocha incendiada das macambiras cor de sangue.*

### **Estrofe II**

1. *Salve o que vai perecer:*
2. *o Efêmero sagrado,*
3. *as energias desperdiçadas,*
4. *a luta sem grandeza,*
5. *o Heroico assassinado em segredo,*
6. *o que foi marcado de estrelas – tudo aquilo que,*
7. *depois de salvo e assinalado,*
8. *será para sempre e exclusivamente seu.*

### **Estrofe III**

1. *Celebre a raça de Reis escusos,*
2. *com a Coroa pingando sangue;*
3. *o Cavaleiro em sua Busca errante,*
4. *a Dama com as mãos ocultas,*
5. *os Anjos com sua espada,*
6. *e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de ouro.*

No que diz respeito à forma esta canção é também dividida em duas sessões, e estas são distribuídas em três estrofes, sendo o terceiro composto por três grupos de versos conforme demonstramos na tabela a seguir.

Tabela 5: Distribuição formal da *Canção 2*

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão	Verso
II	1 – 34	Sessão A	1 – 6	Introdução	Instrumental
			7 – 21	Estrofe I	todos
			22 – 34	Estrofe II	todos
	35 – 70	Sessão B	35 – 37	Interlúdio	Instrumental
			38 – 70	Estrofe III	todos
			sendo 38 a 42	Grupo <u>a</u>	1 e 2
			sendo 43 a 49	Grupo <u>b</u>	3 e 4
			sendo 50 a 70	Grupo <u>c</u>	5 e 6

Fonte: ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions.

Observando a *Canção 2* de uma perspectiva teatral (monólogo lírico) poderíamos ainda contemplá-la como uma cena dividida em *Recitativo*<sup>52</sup>, *Arioso*<sup>53</sup> e *Ária*<sup>54</sup>, desta maneira:

Tabela 6: Distribuição formal da *Canção 2* como monólogo lírico

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão
II	1 – 34	Sessão A	1 – 6	Introdução <i>a</i>
			7 – 21	Recitativo
			22 – 25	Introdução <i>a'</i>
			26 – 34	Arioso
	35 – 70	Sessão B	35 – 37	Interlúdio
			38 – 70	Ária

Nota: Idealização nossa baseada na tabela de distribuição das sessões do compositor (in ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions).

<sup>52</sup> **Recitativo** é uma forma de composição usada frequentemente em melodramas, oratórios, cantatas, óperas, e, eventualmente, em concertos, na qual o cantor usa o tempo da fala e não o da música. Embora entoado e quase sempre acompanhado, a melodia visa a se aproximar ao máximo de uma recitação. Fica, portanto, a meio caminho, entre o canto e a fala. O recitativo é, em geral, cantado por um solista que segue uma linha melódica, sem acompanhamento ou com um leve acompanhamento responsivo durante suas pausas.

<sup>53</sup> **Arioso** é uma forma musical, sobretudo operística, na qual a linha vocal, enquanto conduzida sobre versos soltos como os normalmente musicados no estilo *recitativo*, apresenta a expansão melódica típica da *aria*. Tal forma pode ser encontrada já na música vocal barroca, geralmente no fim de um recitativo e correspondente a poucos versos particularmente expressivos. O *arioso* é também chamado de **cavatina**, **aria cavata** ou **mezz'aria**.

<sup>54</sup> **Ária**, no sentido restrito, é qualquer composição musical escrita para **um** cantor solista e articulada em estrofes ou sessões, tendo quase o mesmo significado de canção. Geralmente usa-se o termo *ária* quando está contida dentro de uma obra maior, como uma ópera, cantata ou oratório e *canção* quando é uma peça avulsa. Na história da ópera a *ária* se contrapõe ao recitativo e representa um momento em que a forma musical assume o controle sobre a ação e o diálogo. Como consequência, ela coincide normalmente com um momento dramaturgicamente estático, se não mesmo um momento de suspensão do tempo durante o qual o espectador tem acesso ao mais íntimo sentimento da personagem.

Esta canção apresenta duas sessões divididas em dois períodos, sendo que na sessão **B** os conjuntos de frases não obedecem a uma mesma distribuição uniforme.

Tabela 7: Distribuição de períodos e frases da *Canção 2* (Sessões A e B)

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão
II	1 – 34	Sessão <b>A</b>	1 – 6	Introdução		
			7 – 21	Período <u>a</u>	7 – 9	Frase 1
					9 – 12	Frase 2
					12 – 18	Frase 3
					18 – 21	Frase 4
			22 – 34	Período <u>b</u>	22 – 25	Interlúdio
					26 – 28	Frase 1
					29 – 31	Frase 2
	32 – 34	Frase 3				
	35 – 70	Sessão <b>B</b>	35 – 50	Período <u>a</u>	35 – 37	Introdução
					38 – 42	Frase 1
					43 – 48	Frase 2
					49 – 50	<i>Link para <u>b</u></i>
			51 – 70	Período <u>b</u>	51 – 56	Frase 1
					57 – 59	Frase 2
					60 – 64	Frase 3
65 – 67					Frase 4	
				68 – 70	Frase 5	

Fonte: ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions.

O gráfico de encadeamento do discurso musical e dramático, onde também identificamos os elementos musicais da poética popular utilizados na *Canção 2* é o seguinte:

Tabelas 8A, 8B e 8C: Indicação de superposições de linhas de atuação individuais na *Canção 2*

Divisão	Sessão A																										
	Introdução <i>a</i>					Recitativo															Introdução <i>a'</i>						
Instr/Comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
Canto						<i>Fala</i>									<i>Escala NE</i>									<i>F</i>			
Viola																						<i>Pregão</i>					
Violoncelo																											
Clarone	<i>Pregão</i>																										

Divisão	Sessão A														Sessão B											
	Arioso							Interlúdio			Ária															
Instr/Comp	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Canto	<i>Fala</i>																									
Viola																										
Violoncelo																										
Clarone																										

Divisão	Sessão B																	
	Ária																	
Instr/Comp	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
Canto																		
Viola																		
Violoncelo																		
Clarone																		

Nota: A peça contém 70 compassos, aqui inventariados e numerados de 1 a 70. As abreviaturas indicadas na tabela são as seguintes: *Prg* = Pregão, *F* = Fala, *Escala NE* = escala nordestina. As cores de preenchimento correspondem a: amarelo = solo, azul = acompanhamento, cinza = textura com pouca dramaticidade, laranja = textura com muita dramaticidade.

### 7.2.1. Dificuldades de execução

Na *Canção 2*, percebemos ocorrência de dificuldades interpretativas em 40 compassos para o canto, 10 para a viola, nenhuma para o violoncelo e 47 para o clarone. Não há indicação de técnica estendida para as cordas, que trabalham juntas em função da textura – áspera, linear, com mudanças bruscas de altura em patamares, com caráter marcial – e utilizam apenas o arco em *Modo Ordinario* com variação de posição de contato da crina (que não consideramos propriamente uma dificuldade por já ser uma solicitação tradicional).

## CANTO

Durante o recitativo desta canção, praticamente todo o acompanhamento do canto se dá por multifônicos tocados pelo clarone. A falta de referência de altura direta anterior às entradas da voz é significativa e, por conta disso, a cantora é obrigada a se valer das notas que o compositor previu como resultantes desses multifônicos. Apesar do instrumentista contar com a digitação completa de cada multifônico na partitura, nem sempre o resultado da altura tonal é preciso e ainda há a espera de um pequeno período de tempo até a formação do harmônico, o que atrasa a percepção da nota final.

Nesta canção há pouca dificuldade técnica para o canto, no entanto é a de maior solicitação dramática para a intérprete. Nela o sentido de frase musical com encadeamento melódico é percebido a partir do c.12, e não é comprometido mesmo com intervenções em *Sprechgesang* e em fala. Sobre os trechos falados sem altura tonal indicada, ainda que o compositor estabeleça a métrica da declamação, é válido observar as sugestões de acento da Língua Portuguesa bem como as peculiaridades fonéticas do dialeto sertanejo nordestino no Capítulo 6 deste trabalho.

c.6-9 – Fala em tessitura média até o 1T do c.9.

c.9 – Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Ré* do primeiro terço do 2T do c.9 do clarone, tocada exatamente junto com a entrada do canto.
- a primeira nota (*Ré*) do solo inicial do clarone no c.1, caso a cantora consiga se habituar com a melodia.
- a partir da nota *Mi* resultante do multifônico produzido pelo clarone no segundo terço do 1T do c.9, imaginar um intervalo de 2ª M descendente.

c.11-12 – Ataque cantado, seguido por *Sprechg.*, e retorno a voz cantada no trecho <que por você>. Essa indicação gera uma oscilação de “aparência” fantasmagórica.

Fala em tessitura média no trecho <for decifrado> no 4T do c.11 e 1T do c.12.

c.12 – Referência indireta de altura para o ataque da voz:

- a partir da nota *Láb* resultante do multifônico produzido pelo clarone no 2T do c.12, imaginar um intervalo de 6ª M ascendente ou de 3ª m descendente.

c. 13 – *Sprechg.* sobre o trecho <pedra dos Lajedos>.

c.14 – *Sprechg.* sobre o trecho <o cacto>.

c.16 – *Sprechg.* sobre a palavra “malhas”

c.18 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Fá* do multifônico produzido pelo clarone no 2T do c.18 do clarone.

c.19 – Fala em tessitura média sobre o trecho <com sua flecha>.

Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Si* do clarone (já em modo ordinário de emissão) no 5T do c.19.

c.20 – Fala em tessitura média sobre o trecho <e a Tocha incendiada>. Apesar de haver pausa entre os trechos cantados que precedem e sucedem a fala, é fundamental que a cantora assuma um gesto vocal de continuidade – sem que as pausas se tornem elementos de interrupção do fluxo do discurso nem um recomeço do processo de fonação – para que ela não “perca” a altura da última nota *Sol* cantada (antes da fala) que será a primeira nota do próximo trecho. Aqui não há qualquer outra referência para o canto.

c.21 – *Sprechg.* sobre o trecho <biras cor de sangue>.

c.26-34 – Fala em tessitura aguda até o fim do c.34.

c.33-34 – Prosódia deslocada. Algumas sílabas átonas coincidem com os inícios de tempo e induzem a acentuação equivocada em função da métrica estabelecida. É preciso ter a intenção de acentuar as sílabas <la> (da palavra “assinalado”), <rá> (da palavra “será”), <sem> (da palavra “sempre”) e <men> (da palavra “exclusivamente”).

c.38 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Dó#* do 1T do c.38 da viola, que se repete num *ostinato* até o 3T. A viola toca a sequência *Sol#-Ré#-Dó#* em *ostinato* a partir do c.36, que facilita bastante a percepção do primeiro intervalo do canto (*Dó#-Sol#*).

c.43 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Dó#* dos 1-2T do c.43 da viola. As 4 primeiras notas dessa frase do canto são as mesmas da entrada do c.38.

c.50 – Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Si* da segunda metade do 4T do c.50 do clarone, tocada exatamente junto com a entrada do canto. O *Frulato*<sup>55</sup> do clarone no c.51 garante a afinação.
- nenhum dos instrumentos, desde o c.47, vai tocar a nota *Si* de maneira destacada o suficiente para que sirva como referência de altura. Apesar da distância deste

<sup>55</sup> *Frulato* (*flutter-tongue* ou batida de língua) é o termo que designa uma técnica de execução característica dos instrumentos de sopro, que consiste em utilizar a língua para produzir um som específico de “Frrrrr” (como o bater de asas de um pássaro) enquanto se sopram as notas de maneira convencional, conseguindo assim um efeito de trêmulo ou de vibrato.

momento de ataque da voz, durante nossa experiência de execução da peça, percebemos a facilidade de memorizar a última nota *Si* cantada nos c.47-48 e ela nos valeu de referência. Para confirmar a altura desta nota, usamos como referência as notas *Si* do violoncelo no 4T do c.47.

c.51, 53, 60, 62 e 67 – *Sprechg.* sobre a palavra “Anjos”. A combinação das indicações *ff Subito* e *Sprechg.* vai resultar numa sonoridade muito similar em todas as suas ocorrências. A fonação do *fortissimo* repentino na tessitura aguda e sem a sustentação da altura da nota será instintivamente realizado por um golpe de glote – aproximação brusca das pregas vocais com resultado sonoro semelhante a uma tosse – para evitar o som de um possível “h” ou “r” gutural. A indicação do compositor em ensaios, em relação à execução do *Sprechg.* foi de sempre sair da altura indicada para a palavra “Anjos” em movimento descendente, para sugerir a imagem de anjos que descem dos céus para arrebatá-los.

c.51, 53, 60, 62 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Fá* da primeira metade do 4T do c.51 do clarone, que antecede em uma semicólcheia a entrada do canto. Apesar de não haver indicação, é aconselhável que a cantora realize um pequeno *crescendo* ao longo da duração da nota branca para que não seja encoberta pela sonoridade do *Frulato* realizado pelo clarone.

c.52, 61 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Sib* da segunda metade do 3T do c.52 do clarone, tocada exatamente junto com a entrada do canto. O *Frulato* do clarone no compasso seguinte garante a afinação.

c.54 – Referências diretas de altura para o ataque da voz:

- as notas *Fá* do 1T do c.54 da viola.
- a nota *Fá* da segunda metade do 3T do c.54 do violoncelo, tocada exatamente junto com a entrada do canto.

c.57 – Referência indireta de altura para o ataque da voz:

- não há qualquer referência para a nota ou o intervalo de entrada do canto. Na nossa experiência de execução da peça, recorreremos à memorização das 4 notas do início desta melodia – que já foi cantada nos c.38 e 43 – e da sensação física (ressonância) da altura da nota *Sol#* – semelhante à da nota *Fá* que foi entoada várias vezes nos últimos 6 compassos.

c.59 – Referências direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Si* da segunda metade do 4T do c.59 do clarone, tocada exatamente junto com a

entrada do canto. O *Frulato* do clarone no c.60 garante a afinação.

- a partir da nota *Dó* que a própria cantora entoou durante os 3 primeiros tempos do c.59, imaginar um semitom descendente.

c.63 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- as notas *Si* do 1T do c.63 da viola.

c.65 – Referências diretas de altura para o ataque da voz:

- a última nota cantada no c.64 (por enarmonia *Láb* e *Sol#* possuem o mesmo som).
- a nota *Sol#* do 1T do c.65 da viola, tocada exatamente junto com a entrada do canto.

c.67 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a última nota (*Sib*) cantada na primeira metade do c.67. Notemos que desta vez o clarone toca a nota *Si natural*, no *accel.* dentro da célula rítmica, durante 2 tempos enquanto o canto precisa entoar a nota *Sib*; e o clarone toca a nota *Fáb* imediatamente antes da palavra “Anjos”, que deve ser entoada na nota *Fá*. Não há suporte tonal para a palavra “Anjos” e a cabe à cantora a certeza do intervalo.

c.68 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- as notas *Ré#* (que por enarmonia possui o mesmo som de *Mib*) dos 3 primeiros tempos do c.68 do violoncelo, sendo a primeira delas tocada exatamente junto com a entrada do canto. As notas *Si* do 1T c.68 da viola também facilitam a percepção do primeiro intervalo descendente da entrada do canto. A escrita musical da frase do canto deste compasso – especialmente por ser a inversão descendente do arpejo inicial da frase anterior e, portanto, dever guardar semelhança na escrita com ela – dificulta a percepção da altura tonal já que, durante toda a parte ariosa da canção, lemos as notas *Ré#* e *Sol#*, ao invés de *Mib* e *Láb*.

c.70 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- assim como no c.67, aqui a referência de altura também é a última nota (*Sib*) cantada no 1T do c.70. Novamente, notemos que o clarone toca a nota *Si natural*, no *accelerando* dentro da célula rítmica, durante 2 tempos enquanto o canto entoar a nota *Sib*; mas no final o clarone toca a nota *Fá natural* que coincide com a nota *Fá* da palavra “Anjos”, que agora deve ser cantada normalmente.

## VIOLA

c.26-35 – Corda dupla com indicações simultâneas de *Al talone*, *Sul Ponticello* e *Martellato*.

c.31 – Em 2 sequências de 3 semicolcheias, a primeira nota é em harmônico natural e as demais em corda dupla. Todas com indicações simultâneas de *Al talone*, *Sul Ponticello* e *Martellato*.

## VIOLONCELO

O violoncelo não apresenta nenhum tipo de dificuldade de execução que extrapole a técnica tradicional. Assim como a viola, sempre em corda simples, ele possui um longo trecho com indicações simultâneas de *Al talone*, *Sul Ponticello* e *Martellato*, intercalado por eventuais indicações de arco *Ricochet* sobre uma única nota e curtos trechos *Sul tasto*.

## CLARONE

c.5-24 – Multifônicos. A partitura já oferece ao intérprete a digitação das chaves para formação dos harmônicos. Notemos que todas as vezes em que aparece a indicação *pp* ou *p* com *crescendo* sobre uma nota resultante de multifônicos ela está precedida de uma *appoggiatura* (exceto no c.14 onde não há indicação de *crescendo*). Segundo o compositor, essa notação é descritiva do processo de formação do multifônico – que inicia com a emissão de uma nota real e, após a abertura de uma ou mais chaves ou da adequação do sopro, uma sonoridade muito fraca e aerada ganha tônus e volume à medida que o harmônico se incorpora à nota.

c.13, 19 e 21-24 – Multifônicos com indicação *f*. Esses compassos requerem muito cuidado do intérprete porque o aumento excessivo ou repentino do sopro pode inibir a formação do harmônico. Neles não há indicação de *appogg.* nem de *crescendo*.

c.25-35, 47-50, 52, 58-59, 61, 65, 69 – *Slap tongue*<sup>56</sup> ou pancada de língua.

c.51, 53, 60, 62 – *Frulato*.

c.67, 70 – *Accelerando* dentro da célula rítmica durante 2T.

<sup>56</sup> *Slap tongue* (ou pancada de língua), conforme a explicação que a partitura oferece, é o termo que designa uma técnica de execução inerente aos instrumentos de sopro de palheta simples, que consiste em posicionar uma grande quantidade da língua na palheta e disparar (golpear, dar uma pancada) subitamente.

Tabelas 9A, 9B e 9C: Localização de dificuldades técnico-interpretativas individuais na *Canção 2*

Instr/Comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Canto						x	x	x	x		x	x	x	x		x		x	x	x	x					x
Viola																										x
Violoncelo																										
Clarone					x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Instr/Comp	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Canto	x	x	x	x	x	x	x	x				x					x							x	x	x
Viola	x	x	x	x	x	x	x	x	x																	
Violoncelo																										
Clarone	x	x	x	x	x	x	x	x	x													x	x	x	x	x

Instr/Comp	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
Canto	x	x			x		x	x	x	x	x		x		x	x		x
Viola																		
Violoncelo																		
Clarone	x					x	x	x	x	x			x		x		x	x

Nota: A peça contém 70 compassos, aqui inventariados e numerados de 1 a 70.

## 7.2.2. Revisão da partitura

- c.1 – Indicações de “*Recitativo*” e “*Sério*” para o duo [VC]. A indicação “*Bass Clarinet sounds a second below*” (*O Clarone soa uma segunda abaixo*) pode ser suprimida da partitura e incluída numa bula [VC].
- c.4 – As indicações “*In free time*” e “*As Legato as possible*” podem ser traduzidas como “*Tempo livre*” e “*Piu legato possibile*” [VC].
- c.5 – Para essa sequência de multifônicos sugerimos um caráter “*Preguiçoso*” [VC].
- c.5, 10, 18, 21 – O termo “*Multiphonics*” deve ser traduzido por “*Multifônicos*” [VC].
- c.6 – A advertência “*Note: Notate spoken rhythm is always approximate*” traduzida por “*Nota: A notação do ritmo falado é sempre aproximada*” pode ser retirada da partitura e incluída numa bula [VC]. “*Altivo*” [VC].
- c.15 – “*Brioso*” [VC].
- c.18 – “*Alucinado, com muito deleite*” [VC].
- c.21 – Cabe um acento sobre a sílaba <san> para que a palavra “*sangue*” seja valorizada [VC].

- c.22 – “*Arioso*” e “*Solene*” [VC].
- c.25 – A explicação “*Placing a large amount of tongue on the reed and suddenly releasing (‘thud’)*” traduzida por “*Posicionando uma grande quantidade da língua na palheta e disparando subitamente (‘golpear’)*” pode ser suprimida da partitura e incluída numa bula [VC].
- c.26 – A indicação “*Declaimed in high register*” traduzido por “*Declamado no registro agudo*” pode ser retirada da partitura e incluída numa bula [VC]. “*Fanático, exaltado*” [VC] para a voz; “*Intrépido, ritualístico e rude*” para os instrumentos.
- c.27 – Onde se lê <as energi’as desperdiçadas>, leia-se <as energias desperdiçadas> [VC].
- c.35 – “*Ária*” e “*Percussivo, linear*” [VC].
- c.36 – “*A Tempo*” [VC].
- c.38 – “*Invocativo, serpenteado e feminino*” [VC].
- c.48 – Acréscimo de chave *decrescendo* com indicação de “*Al niente*” [NA].
- c.49 – “*Tenso*” [VC].
- c.51, 53, 59, 62 – Acréscimo de chave *crescendo* [NA] com indicação de “*Col Frulato*” [VC].
- c.64 – “*Decidido*” [VC].
- c.67 – Retirar a indicação de *Frulato* para o clarone [NA].
- c.68 – Onde se lê as notas *Mib-Si-Láb-Fá*, sugerimos que se escreva, por enarmonia, *Ré#-Si-Sol#-Fá* para facilitar a percepção das relações intervalares e manter a homogenia da notação musical.

### 7.3. A terceira canção

Nesta peça<sup>57</sup>, com duração aproximada de 6’11”, que é a mais melodiosa e que mais emprega as escalas modais que são tão associadas à ambiência nordestina, o arauto é o violoncelo que convida a viola para um duo. Neste trecho há indicação de arco contínuo sobre corda solta (*Ré*) enquanto outras notas são tocadas também com arcada, maneira de execução muito típica da rabeca e comumente chamada de *rabecada*.

<sup>57</sup> Partitura integral disponível no Anexo C, p. 169.

Sopr. (Echo) *p* *Sotto voce, rubato* *ff*  
 tei - ra, fron, Fron - tei - ra,

Vla Behind bridge *Martelato* *p* *Legato* *f*  
 Use the whole bow before changing direction

Cello *p* *Molto vib.*

B Cl. Bb *Cresc. & decresc. Ad Lib* *p* *Cresc. & decresc. Ad Lib*  
 Lip oscilation, in free time.

Entry at any beat.  
 Duration is indeterminate.  
 Give the Soprano a signal.

Figura 38. Exemplo 17. Compassos 52 a 55 da *Canção 3*.

É solicitado muito *vibrato* de todos os instrumentos, inclusive com ondulação livre, e com o desenvolvimento dessa sonoridade atinge-se um momento em que o clarone executa longos trinados; o violoncelo e a viola, *arpeggi* vigorosos e estridentes; e a voz anuncia gritando que é vã a tentativa de reedificar “seus” dias. Essa é a canção de maior impacto dramático e que demanda o maior domínio técnico para que todas as indicações técnicas e expressivas individuais assinaladas na partitura possam dialogar formando um discurso coerente e fluido. A clarineta não participa desta canção.

Essa é a distribuição dos versos para a formação das estrofes IV, V e VI:

#### Estrofe IV

1. *Entre o Sol e os cardos,*
2. *entre a pedra e a Estrela,*
3. *you caminha no Inconcebível.*
4. *Por isso, mesmo sem decifrá-lo,*
5. *tem que cantar o enigma da Fronteira,*
6. *a estranha região onde o sangue se queima*
7. *aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino.*

**Estrofe V**

1. *Faça isso, sob pena de morte!*
2. *Mas sabendo, desde já, que é inútil.*
3. *Quebre as cordas de prata da Viola:*
4. *a Prisão já foi decretada!*
5. *Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia.*
6. *Ergueram o Patíbulo com madeira nova*
7. *e afiaram o gume do Machado.*

**Estrofe VI**

1. *O Estigma permanece.*
2. *O silêncio queima o veneno das Serpentes,*
3. *e, no Campo de sono ensanguentado,*
4. *arde em brasa o Sonho perdido,*
5. *tentando em vão reedificar seus Dias,*
6. *para sempre destroçados.*

Quanto à forma esta canção é também dividida em duas sessões, e as sessões englobam as três últimas estrofes conforme demonstramos na tabela a seguir.

Tabela 10: Distribuição formal da *Canção 3*

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão	Verso
III	1 – 70	Sessão A	1 – 2	Introdução	Instrumental
			3 – 70	Estrofe IV	todos
	71 – 132	Sessão B	71 – 106	Estrofe V	todos
			107 – 132	Estrofe VI	todos

Fonte: ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions.

As duas sessões desta canção estão igualmente distribuídas em três períodos contendo conjuntos com proporção uniforme de distribuição das frases.

Como monólogo lírico, a *Canção 3* também poderia ser apreciada como uma cena dividida em *Recitativo* e *Ária*, sendo o recitativo apresentado em 2 momentos, como demonstramos a seguir.

Tabela 11: Distribuição de períodos e frases da *Canção 3* (Sessões A e B)

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão
III	1 – 70	Sessão A	1 – 2	Introdução		
			3 – 34	Período <u>a</u>	3 – 6	Frase 1
					7 – 11	Frase 2
					12 – 21	Frase 3
					22 – 34	Frase 4
			35 – 55	Período <u>b</u>	35 – 40	Interlúdio
					41 – 46	Frase 1
					47 – 53	Frase 2
					54 – 55	<i>Link para c</i>
			56 – 70	Período <u>c</u>	56 – 62	Frase 1
					63 – 67	Frase 2
					68 – 70	Frase 3
	71 – 72	<i>Link</i>				
	71 – 132	Sessão B	71 – 87	Período <u>a</u>	73 – 78	Frase 1
					79 – 85	Frase 2
					86 – 87	<i>Link para b</i>
					88 – 94	Frase 1
			88 – 106	Período <u>b</u>	95 – 96	<i>Link</i>
					97 – 102	Frase 2
					102 – 106	Frase 3
					107 – 116	Frase 1
			107 – 132	Período <u>c</u>	117 – 125	Frase 2
					126 – 132	Frase 3

Fonte: ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions.

Tabela 12: Distribuição formal da *Canção 3* como monólogo lírico.

Canção	Compasso	Divisão	Compasso	Divisão
III	1 – 70	Sessão A	1 – 2	Introdução
			3 – 19	Recitativo Lírico
			20 – 34	Recitativo Declamado
			35 – 40	Interlúdio
			41 – 70	Ária (Mov.I)
	71 – 132	Sessão B	71 – 132	Ária (Mov.II)

Nota: Idealização nossa baseada na tabela de distribuição das sessões do compositor (in ALMEIDA, 1999: Portfolio of musical compositions).



Divisão	Sessão B							
	Ária (Mov. II)							
Instr/Comp	125	126	127	128	129	130	131	132
Canto			<i>Fala</i>					
Viola								
Violoncelo								
Clarone								

Nota: A peça contém 132 compassos, aqui inventariados e numerados de 1 a 132. As abreviaturas indicadas na tabela são as seguintes: *F* = Fala, *Osc.* = Oscilação, *R* ou *Rabec* = Rabecada. As cores de preenchimento correspondem a: amarelo = solo, azul = acompanhamento, cinza = textura com pouca dramaticidade, laranja = textura com muita dramaticidade.

### 7.3.1. Dificuldades de execução

Na Canção 3, constatamos ocorrência de dificuldades interpretativas em 55 compassos para o canto, 83 para a viola, 79 para o violoncelo e 34 para o clarone. Apesar de ser a mais lírica das canções do ciclo, trazendo elementos fortes de regionalismo que lhe conferem Armorialidade facilmente no recitativo, essa canção solicita bastante das cordas o uso do arco atrás do cavalete no intuito de provocar um efeito ondulatório e áspero quase constante.

## CANTO

c.3 – Referência direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Sol* do 1T do c.3 da viola (completando a frase *Dó#-Ré-Mi-Fá-Sol-[Sol]*).
- a partir da nota-pedal (*Ré*) das cordas de c.1-3, imaginar uma 4ª justa asc.

c.12 – Referência indireta de altura para o ataque da voz:

- a partir da última nota (*Sib*) do canto nos c.10-11, imaginar um intervalo de 2ª M asc.
- a partir da nota *Dó#* do clarone no 2T do c.11, imaginar um intervalo de 2ª m desc.

c.15 – Ondulação em tempo livre. Este é o único momento em todo o ciclo de canções em que há indicação dessa técnica estendida. O mais orgânico para o canto seria iniciar a ondulação imediatamente depois da *appogg.* no c.14, já que o impulso de “sobe e desce” incitado por ela poderia simplesmente ser ampliado até alcançar o efeito ondulatório. No entanto a ondulação que cabe aqui é aquela da refração do calor no

solo, lenta, flácida, irregular. Sugerimos permanecer na altura regular da nota *Ré* do 3T do c.14, enquanto se procura “limpar” o vibrato natural da voz empostada, até atingir o 1T do c.15; somente a partir daí iniciar de fato o movimento de ondulação. Na nossa experiência interpretativa – lembrando que a voz desta autora é classificada como mezzo-soprano lírico, e, portanto sua região de *passaggio* está justamente entre as notas *Ré* e *Mi* – optamos por não extrapolar a altura da nota *Ré*, como se ela fosse o limite superior, para que, em contraste com a direção de partida indicada pela *appogg.*, a direção da aumento da dimensão da onda fosse sempre descendente; assim teríamos a sensação de derretimento. Não somente o tempo da frequência da onda é livre como também sua amplitude, e quanto mais flexível e distante da referência horizontal da nota *Ré* mais convincente é o efeito. É importante lembrar que a ondulação precisa acabar na nota *Ré* para que o clarone assuma a imagem (de onda de calor) realizando um *trinado* a partir do 3T do c.15.

c.16 – Referência direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Láb* do clarone no 3T do c.14. Essa nota é bastante audível e a frase do clarone antecipa o arpejo que o canto entoará no c.16.
- a partir da nota *Ré* do canto, que inicia e termina a ondulação nos c.14-15, imaginar um intervalo de 4ª aum. asc. (característico da música Armorial).

c.22 – Referência direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Dó* do canto mantida durante o c.20.
- a dificuldade aqui não é propriamente a altura da primeira nota a ser cantada, mas sim a identificação do primeiro intervalo ascendente (*Dó-Sol*). Apesar da viola tocar a nota *Sol* no 1T do c.22 em *Pizz.*, o violoncelo, mesmo com indicação *p*, encobre aquela nota em volume por causa do *Pizz. Bartók*. Então essa não seria uma referência muito eficaz. Mas se a cantora conseguir perceber a sequência harmônica por trás de sua linha melódica, e identificar um acorde de *Dó menor* no c.19, mesmo com a insistência dos *Pizz. Bartók* será possível “sentir” a nota *Sol* da viola.

Para esta autora enquanto intérprete, o trecho do c.3-19 pode ser considerado o mais simples e tradicional de todo o ciclo porque nele é possível imaginar nitidamente uma harmonização tonal, mesmo que não apresentada explicitamente. A voz pode ser concebida como o *discanto* de uma *rabecada* onde os instrumentos se revezam na realização do pedal – às vezes com notas reais e outras vezes com texturas. A sequência harmônica é Gº/D – (V/I) – Bm – F# – Cm – Bº – (V/I) – Cm.

c.22-23 – *Sprechg.* sobre o trecho <você caminha no...>

c.26-27 – *Sprechg.* sobre o trecho <você caminha no...>

c.30 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Si* do clarone na segunda metade do 2T do c.29.
- a nota *Si* da viola na segunda metade do c.30.

c.34 – *Sprechg.* sobre as sílabas <ce>, <bí> e <vel>.

c.41 – Referências diretas de alturas para o ataque da voz:

- a nota inferior *Lá* do *trinado* tocado pelo clarone a partir do segundo quarto do 5T do c.40 até a primeira metade do 2T do c.41. Ao sair do trinado o clarone repete a mesma nota *Lá*, uma 8<sup>va</sup> acima, tocada exatamente junto com o canto.
- as próximas 2 notas da melodia do canto (*Ré-Lá*) também estão dobradas pelo clarone, e a nota *Ré* da viola na segunda metade do 2T do c.41 antecipa a mesma nota do canto.

c.47-50 – *Sprechg.* sobre o trecho <tem que cantar o estigma>.

c.47-48 – Referências diretas de alturas para o ataque da voz:

- a nota inferior *Lá* do *trinado* tocado pelo clarone a partir do segundo quarto do 5T do c.40 até a primeira metade do 2T do c.41. Ao sair do trinado o clarone repete a mesma nota *Lá*, uma 8<sup>va</sup> acima, tocada exatamente junto com o canto.

c.51-53 – Fala em tessituras aguda, média e aguda, respectivamente, sobre repetições da palavra “fronteira”. Na primeira e na terceira delas há indicação *ff* e *Gritando*; enquanto na segunda, *p* e *Sotto voce* e *rubato*, havendo ainda uma indicação de *Echo* entre parênteses. Percebemos que seria preciso gritar com muita intensidade (e, conseqüentemente, força, que poderia tensionar as pregas vocais e desestabilizar o controle da afinação) para que o efeito de eco solicitado fosse percebido. Propomos que os gritos não sejam tão enérgicos e que, para o efeito de eco, posicione-se as duas mãos à frente da boca unidas em forma de concha ou se vire de costas para o público.

c.56-62 – Altura e duração aproximadas. As indicações de “Mórbido, sarcástico” em tempo *Lento* não são suficientes para caracterizar o som resultante dessa escrita. Nesse trecho a figura musical usada para a notação do canto e do clarone é uma cabeça de nota sem haste, independentemente de quantas sílabas sejam cantadas por compasso. A partitura traz a seguinte explicação na entrada do clarone: “Entrada em qualquer tempo. A duração é indeterminada. Dar um sinal para a Soprano.” e “*Crescendo & decrescendo Ad Libitum*. Oscilação de lábio, em tempo livre”. O texto entoado é <a estranha, estranha> – referindo-se à “região onde o sangue se queima” – e a sensação da

ondulação obstinada que a viola dissemina desde o c.53 sugere que essa ambiência é turva, mágica, fantasmagórica, esfumada e, sobretudo, estranha. Sugerimos para o canto aqui uma afinação flácida ou uma empostação com pouco tónus, que iria provocar atrasos de ataque com inevitáveis portamentos nos intervalos muito afastados.

c.63 – Referência indireta de altura para o ataque da voz:

- a partir da última nota (*Fá#*) do canto no c.61, imaginar um intervalo de 5<sup>a</sup> justa asc. A frase de c.63-67 do canto é a mesma que o violoncelo apresenta no *discanto* da *rabecada* no início da canção até o 3T do c.2, ocorrendo apenas uma nota diferente (*Fá bequadro*) no 2T do c.66. Aqui a nota-pedal é realizada pelo clarone.

c.68-70 – Fala em tessitura média sobre o trecho <aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino>. Essa frase parece-nos ainda fazer parte da *rabecada*, sendo que a nota-pedal ficou mais grave em uma oitava e o *discanto* é declamado. O termo “Calmato” para a voz pode induzir à perda do tónus da dicção e enfraquecer o significado solene do texto, quando se faz referência à divindade da Onça. Sugerimos aqui uma entonação profética, com caráter bíblico, porém serena.

c.73-74 – *Sprechg.* sobre o trecho <Faça isso, sob pena de morte!>.

c.74 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- as duas últimas notas (*Ré*) do canto no 1T do c.74.
- as repetições da notas (*Ré*) no *tremolo* da viola desde o c.71: 2T e 4T no c.71, 3T no c.72, 2T no c.73, e 1T no c.74.
- as repetições da notas (*Ré*) no *tremolo* do violoncelo desde o c.71: 2T e 4T no c.71, 3T no c.72, 2T no c.73, e 2T no c.74.

c.77 – *Sprechg.* sobre a palavra <inútil>. Sugerimos a sonoridade aerada de um suspiro de desistência, utilizando, inclusive, a pausa de colcheia que precede a palavra como elemento dramático numa respiração profunda e sonora.

c.78 – Fala em tessitura grave sobre o trecho <inútil, inútil>.

c.79 – Referência direta e indireta de altura para o ataque da voz:

- a primeira nota (*Mi*) do clarone no 1T do c.79.
- a partir das notas *Ré* no *tremolo* da viola e do violoncelo no 3T do c.78, imaginar um intervalo de 2<sup>a</sup> M asc.

c.88-89 – Fala em tessitura média sobre o trecho <a Prisão já foi decretada!>.

c.91-94 – Fala em tessitura média sobre o trecho <Colocaram grossas barras e correntes

ferrujosas na Cadeia>.

c.97-100 – Fala em tessitura aguda sobre o trecho <Ergueram o Patíbulo>.

c.101-102 – Fala em tessitura média sobre o trecho <com madeira nova>.

c.103-105 – *Sprechg.* sobre o trecho <e afiaram o gume do Machado>. Para a sequência das quatro primeiras notas, com início muito agudo e direção descendente muito brusca, sugerimos que se associe com a imagem do golpe de um machado. A técnica de *Sprechg.* promove bem a ligação entre as notas.

c.103 – Referências diretas de altura para o ataque da voz:

- a primeira nota (*Lá*) da viola no 2T do c.103. Logo em seguida, ela dobra toda a frase do canto e confere a aspereza nessa textura que falta à voz na tessitura médio-grave.
- as notas *Lá* do clarone nas segundas metades dos 1T e 3T do c.102.

c.107 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Mi* da viola no 1T do c.107.

c.110 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Sol* do violoncelo no 2T do c.110.

c.117 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Fá* da viola na segunda metade do 2T do c.116, prolongando-se por todo o c.117 sob a voz.

Na nossa experiência de interpretação, sentimos no trecho do c.117-125 um raro momento de confiança na afinação, pois o lirismo do conjunto sugere solidez. Todos os instrumentos estão tocando em *Modo ordinario*, as cordas têm indicação de arco, e muitas notas da linha melódica do canto são antecipadas pela viola e pelo violoncelo. São elas:

- a nota *Fá* da viola na segunda metade do 2T do c.116.
- a nota *Láb* do violoncelo na primeira metade do 2T do c.117.
- a nota *Mi* da viola no 1T do c.118.
- a nota *Sol* da viola no 1T do c.119.
- a nota *Dó#* da viola no 3T do c.119.
- a nota *Sol* da viola no 1T do c.120.
- a nota *Mi* da viola no 2T do c.120.
- a nota *Dó#* do violoncelo no 2T do c.122.
- a nota *Sol#* do violoncelo na segunda metade do 1T do c.123.
- a nota *Dó#* do violoncelo no 1T do c.124.
- a nota *Ré* da viola no 2T do c.125. Apelando para um apoio mais harmônico, podemos

perceber o acorde de B<sup>o</sup> sob a fermata neste compasso.

c.126-127 – *Sprechg.* sobre a sílaba <do> e o trecho <tentando em vão>. A indicação *f* não expressa bem a intenção dramática desta frase que é, de fato, gritada. Nesta ocasião será proferida a sentença final.

c.126 – Referência direta de altura para o ataque da voz:

- a nota *Lá* da viola na segunda metade do 1T do c.126. A partir desta nota o clarone dobra o canto até o c.127.

c.127-128 – Fala em tessitura médio-aguda sobre o trecho <reedificar seus Dias>. É preciso atentar para a altura da declamação, para que ela corresponda aproximadamente à altura em que a última nota em *Sprechg.* for emitida a fim de se manter a continuidade do discurso.

c.128 – Referência indireta de altura para o ataque da voz:

- não há referência próxima o suficiente para auxiliar a percepção da altura da nota de ataque. No entanto, essa frase que canto irá iniciar é a mesma que o violoncelo apresentou no *discanto* da *rabecada* no início da canção, e que o próprio canto já repetiu nos c.63-67. A nota-pedal é novamente realizada pelo clarone. Finalmente, para abrilhantar o *Gran Finale*, ocorre uma nota diferente (*Si*) no c.132.

## VIOLA

c.11-12, 20-21, 24-25, 43 – *Pizz. Bartók.*

c.32-35 – Harmônico natural com arco.

c.36-37, 39, 52 – *Behind bridge.* Indicação de “Tocar entre o cavalete e o estandarte, sobre a corda indicada”, *Al talone* e *Martelato.*

c.49-51 – Indicação de “Mudar de *vibrato* para *non-vibrato*, livremente”.

c.53-62 – Arpejos com arco *Behind bridge.* Indicação de “Usar todo o arco antes de mudar de direção” sobre as 4 cordas soltas. A descrição sonora desse trecho é de uma ampla onda, contínua e que de velocidade irregular, para ser a base de uma textura “estranha” (ver explicação do canto nos c.56-62). O clarone e, depois, o canto se juntam à viola, cada um na frequência que lhe aprouver. No entanto, a notação desta célula da viola (16 fusas em movimento de desce-sobe-desce-sobe-desce) apesar de não aparentar rigidez na métrica, porque se trata de compasso ternário (3/4), se executado exatamente como está escrito causará uma sensação de compasso binário (2/4) e o

efeito de onda será interrompido a cada mudança de compasso – resultando numa ambiência mais minimalista que Armorial.

Em nossa experiência interpretando a peça, o compositor solicitou que o efeito de onda fosse contínuo e que a velocidade da arcada fosse variada *Ad Libitum*. Como o grupo não alcançou o entrosamento necessário para a execução desse trecho, a solução encontrada foi considerar a contagem em compasso binário simples (2/4) do c.53-62, transformando a célula da viola em 18 fusas distribuídas em 2 conjuntos de quiálteras de 9 notas. A melodia do canto ficou distribuída entre mínimas e semínimas e, no c.60, em 1 mínima e 2 colcheias. A ambiência sobrenatural concebida pelo compositor ficou bastante comprometida e o trecho soou rígido e austero.

Para que a intenção do efeito ondulatório fique nítida para o instrumentista, sugerimos a alteração da notação acrescentando-se 2 fusas – *Sol* (17<sup>a</sup> nota) e *Ré* (18<sup>a</sup> nota) – para completar o último arpejo ascendente que fará a ligação com o próximo compasso, e distribuindo-se as 18 notas em 3 conjuntos de quiálteras de 6 fusas. Essa nova notação está indicada no sub-item 7.3.2. ‘Revisão da partitura’.

c.63, 65, 67-69, 81-94 – Arco *Behind bridge*.

c.70, 96 – *L.H.Pizz.* e *Behind bridge*. Indicação de “Tocar *L.H.Pizz.* na corda solta enquanto se tocar *tremulando* atrás do cavalete. *Tremolo* rápido e irregular”.

c.71-78 – *Tremolo* atrás do cavalete. *Crescendo & decrescendo Ad Libitum*.

c.79, 81-85 – *Pizz. Behind bridge*. Indicação de “Usar a unha do dedo polegar”.

c.97-101, 103-105 – *Tremolo* atrás do cavalete. Indicação de “*Tremolo* rápido e irregular”.

c.116-117 – Microafinação com indicação de *meio bequadro*.

c.126-132 – *L.H.Pizz.* e *Behind bridge*. Indicação de “Tocar *L.H.Pizz.* na corda solta enquanto se tocar *arco* atrás do cavalete”.

## VIOLONCELO

c.11-12 – *Pizz. Bartók*.

c.16-18 – Harmônico natural com arco.

c.19-28, 41-46 – *Pizz. Bartók* com indicação de *vibrato* lento.

c.30-32, 47-48 – Arco *Behind bridge*. Indicação de “Tocar entre o cavalete e o estandarte, sobre a corda indicada”, *Al talone*, *Martelato* e *Staccato*.

- c.35-36 – Indicação de “Mudar de *vibrato* para *non-vibrato*, livremente”.
- c.37-38, 40, 50-52 – Arco *Behind bridge*. Indicação de *Al talone* e *Martelato*.
- c.63, 65, 67-69, 81-94 – Arco *Behind bridge*.
- c.70 – *L.H.Pizz.* e *Behind bridge*. Indicação de “Tocar *L.H.Pizz.* na corda solta enquanto se tocar *tremulando* atrás do cavalete. *Tremolo* rápido e irregular”.
- c.71-78 – *Tremolo* atrás do cavalete. *Crescendo & decrescendo Ad Libitum*.
- c.79 – *Pizz. Behind bridge*. Indicação de “Usar a unha”.
- c.95-106 – Arco *Behind bridge*. Imitando o contorno melódico executado pela viola nos c.52-63, a descrição sonora desse trecho é de uma ampla onda, contínua e, agora, de velocidade regular, tocada sobre as 4 cordas soltas. Não há qualquer indicação sobre uso do arco.
- c.126-132 – *L.H.Pizz.* e *Behind bridge*. Indicação de “Tocar *L.H.Pizz.* na corda solta enquanto se tocar *arco* atrás do cavalete”.

## CLARONE

- c.6, 8, 11, 15, 18, 89, 90, 96-106 – *Slap tongue*.
- c.33-35, 38-40 – Digitação rápida e de difícil coordenação.
- c.37 – *Accellerando* dentro da célula rítmica durante 2-3T.
- c.55-56, 58-59, 61-62 – *Crescendo & decrescendo Ad Libitum*. “Oscilação de lábio, em tempo livre”. Indicação de “Entrada em qualquer tempo. A duração é indeterminada. Dar um sinal para a Soprano”. Mesma descrição usada para o canto no c.56-62.
- c.63 – Multifônico com indicação *f* e *Subito* na primeira metade do 1T.
- c.88-89, 90-91 – Molto vibrato... *Crescendo & decrescendo Ad Libitum*.
- c.125 – Microafinação com indicação de *meio bequadro*.

Tabelas 14A, 14B, 14C, 14D, 14E e 14F: Localização de dificuldades técnico-interpretativas individuais na *Canção 3*

Instr/Comp	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Canto			x									x			x	x						x	x			x
Viola											x	x								x	x			x	x	
Violoncelo											x	x				x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Clarone						x		x			x				x			x								

Instr/Comp	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52
Canto	x			x				x							x						x	x	x	x	x	x
Viola						x	x	x	x	x	x		x				x						x	x	x	x
Violoncelo	x	x		x	x	x			x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x
Clarone							x	x	x			x	x	x												

Instr/Comp	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78
Canto	x			x	x	x	x	x	x	x	x					x	x	x			x	x			x	x
Viola	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Violoncelo											x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Clarone			x	x		x	x		x	x	x															

Instr/Comp	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	
Canto	x									x	x		x	x	x	x			x	x	x	x	x	x	x	
Viola	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x		x
Violoncelo	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Clarone										x	x	x	x					x	x	x	x	x	x	x	x	

Instr/Comp	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	
Canto	x	x		x			x							x								
Viola	x	x											x	x								
Violoncelo	x	x	x																			
Clarone	x	x	x																			

Instr/Comp	125	126	127	128	129	130	131	132
Canto		x	x	x				
Viola		x	x	x	x	x	x	x
Violoncelo		x	x	x	x	x	x	
Clarone	x							

Nota: A peça contém 132 compassos, aqui inventariados e numerados de 1 a 132.

### 7.3.2. Revisão da partitura

c.1 – “*Lento*” e “*Recitativo*” como indicações para o conjunto [VC]. Para os solistas, além das indicações já existentes de “*Cantabile, Com vibrato*”, sugerimos acrescentar “*Reverencioso, mágico*” como caráter dramático [VC].

A determinação “*Sul D. Attack and let it vibrate*” (*Sobre Ré. Atacar e deixar vibrar*) pode estar numa bula com o complemento da informação sobre como realizar a *rabecada*, já que essa indicação se repete para a viola e é uma citação direta de um estilo [VC]. Outra possibilidade seria, além do deslocamento proposto anteriormente, indicar “*Rabecada*” para ambos os solistas [VC].

A indicação “*Bass Clarinet sounds a second below*” (*O Clarone soa uma segunda abaixo*) pode ser suprimida [VC].

c.2 – Suprimir a prescrição “*Sul D. Attack and let it vibrate*” como no compasso anterior e indicar “*Rabecada*” [VC].

c.3 – “*Místico, soberano*” [VC].

c.5 – “*Fúnebre*” para o clarone [VC].

c.20 – “*Sarcástico*” [VC].

c.21-29, 42-46 – Pode-se substituir todas as indicações de “*Slow vib.*” por “*Simile...*” [VC], para guardar unidade com as indicações de repetições anteriores utilizadas originalmente pelo próprio compositor.

c.30 – “*Raivoso, Sério*” [VC]. A explicação “*Play between bridge and tail piece, on the indicated string*” traduzida por “*Tocar entre o cavalete e o estandarte, sobre a corda indicada*” pode ser suprimida e constar numa bula [VC].

c.33 – Para o clarone a indicação “*Galope, desnorreado*” [VC].

c.35 – A explicação “*Play between bridge and tail piece, on the indicated string*” pode ser suprimida [VC].

c.41 – A palavra “*Giocoso*” especificada para a voz não expressa bem a índole nefasta da Onça-Caetana, por isso sugerimos a indicação de “*Sarcástico, perverso*”. Para o grupo sugerimos o caráter “*Picaresco*” [VC].

c.47 – Acrescentar a palavra “*Arco*” ao termo “*Behind bridge*” na linha do violoncelo [NA].

c.49 – Para o clarone, as indicações de “*Change from vib. To non-vib, freely*”, que pode ser traduzida por “*Mudar de vibrato para non-vibrato, livremente*” e “*Rígido*” [VC].

c.50 – Acrescentar uma figura de *acciaccatura* anterior à semínima (*Fá*) sobre a sílaba <ma>.

na mesma altura que ela, para que palavra “enigma” seja cantada [ɛ'nigima] [NA].

- c.51 – A palavra “*Shouting*” no canto pode ser traduzida por “*Gritando*” [VC].
- c.52 – A palavra “*Echo*” que aparece entre parênteses pode ser traduzida por “*Como um eco*” para o canto [VC]. A expressão “*Sotto voce*” não nos parece suficiente para induzir a sonoridade de um eco e propomos sua substituição por “*Distante*” [VC]. A indicação “*Rubato*” permanece, porém isoladamente. Referindo-se a como alcançar esse efeito de eco, sugerimos acrescentar uma explicação numa bula dizendo para “fechar as mãos em concha sobre a boca enquanto declamar a palavra ‘fronteira’ nessa ocasião”.
- c.53 – A determinação “*Use the whole bow before changing direction*” pode ser traduzida por “*Usar todo o arco antes de mudar de direção*”. Sugerimos a alteração da notação acrescentando-se 2 fusas – *Sol* (17<sup>a</sup> nota) e *Ré* (18<sup>a</sup> nota) – para completar o último arpejo ascendente que fará a ligação com o próximo compasso, e distribuindo-se as 18 notas em 3 conjuntos de quiálteras de 6 fusas, da seguinte maneira:

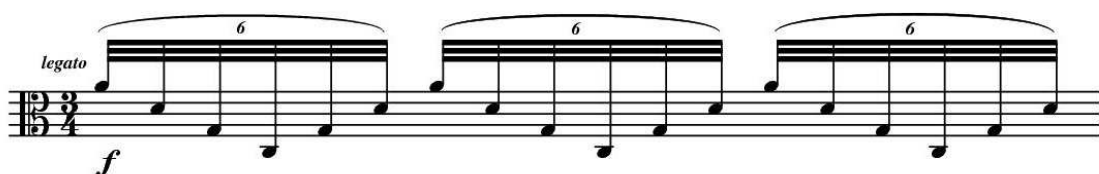


Figura 39: Sugestão de reescrita do compasso 53 da viola na *Canção 3*.

- c.54 – “*Tempo livre*” [NA]. “*Turvo, fantasmagórico e estranho*” [VC]. Poderia haver uma indicação de barra dupla entre os c.53 e 54, iniciando um compasso 0/0, para que os intérpretes possam abstrair a métrica do compasso ternário (3/4) que está determinado na partitura e não se influenciarem por um falso compasso binário (2/4) que o aspecto visual da distribuição das notas do canto sugere [VC].
- c.55 – A designação para o clarone “*Lip oscillation, in free time. Entry at any beat. Duration is indeterminate. Give the Soprano a signal*” pode ser traduzida por “*Oscilação de lábio, em tempo livre. Entrada em qualquer tempo. A duração é indeterminada. Dar um sinal para a Soprano*” e deve constar na partitura [VC].
- c.56 – A indicação “*Pitch & duration are approximate*” pode ser traduzida por “*Altura e duração aproximadas*” [VC] e poderia estar numa bula explicando esse tipo de notação musical (em que a figura é constituída apenas pela cabeça de nota sem haste, independentemente de quantas sílabas sejam cantadas por compasso).

As indicações de “*Morbid, sarcastic*” (*Mórbido, sarcástico*) não são suficientes para caracterizar o som resultante dessa escrita somada aos grandes intervalos solicitados. Sugerimos para o canto “*Mórbido, como fumaça*” [VC].

c.63 – Substituir o termo “*Mphn.*” na linha do clarone por “*Multifônico*” [VC].

O canto entoa o mesmo *discanto* que o violoncelo tocou na introdução (tendo o clarone como pedal) e por isso sugerimos a indicação de “*Rabecada*” para facilitar a lembrança da melodia e o estilo rústico [VC].

A título de lembrança, sugerimos o acréscimo do termo “*Behind bridge*” para a viola e o violoncelo [VC].

c.65 – Incluir o sinal de *Glissando* na linha do canto, entre as notas *Mi* (1T) e *Sib* (segunda metade do 2T) [NA].

c.68 – “*Solene, bíblico*” [VC].

c.70, 96 – A designação “*Play L.H.Pizz in the open string whilst tremulando behind Bridge. Trem. Quick & irregular*” pode ser traduzida por “*Tocar L.H.Pizz. na corda solta enquanto se tocar tremulando atrás do cavalete. Tremolo rápido e irregular*” [VC].

c.71 – A indicação de “*Martial*” (*Marcial*) do c.73 poderia ser deslocada para o c.71 valendo para as cordas. Acrescentaríamos a ela a questão timbrística, ficando a indicação “*Marcial, metálico*” [VC].

c.73 – Para a voz a indicação de “*Implacável*” [VC].

c.77 – “*Rall...*” [NA].

c.78 – Além das indicações de “*Sotto voce, rubato*” já existentes, sugerimos um caráter “*Sério, conformado*” [VC]. Cabe um acento sobre a sílaba <nú> para garantir a prosódia correta [VC].

c.79 – “*Implacável e lírico*” [VC] para o canto. A determinação “*Use thumb fingernail*” para a viola pode ser traduzida por “*Usar a unha do dedo polegar*”; e “*Fingernail*” para o violoncelo, por “*Usar a unha*” [VC].

c.81 – Deslocar a indicação de “*Arco*” para as cordas do c.86 para o c.81 [NA].

c.82 – Para as cordas sugerimos a indicação de “*Estridente, ondulatorio*” [VC]. Essa textura criada pelas cordas nos remete a lâminas metálicas em movimento brusco (um machado de decapitação) ou ao movimento ondulatorio das mãos “de tomar e dar” numa dança flamenca (gesto que a Moça-Onça pode usar como sinal de contentamento ou de imposição de um feitiço). Qualquer que seja a imagem associada a esse trecho, o gesto musical dessas sequências de arpejos rápidos precisa ser percebida como

ondulações, fragmentos curtos das grandes ondulações que já aconteceram anteriormente; e que seja constante, metronômico, áspero, impreciso na afinação, lancinante e agonizante.

c.88 – “*Imperativo, prazeroso*” [VC].

c.97 – “*Anunciando*” [VC].

c.103 – A palavra “*Giocoso*” não nos parece o ideal para traduzir o caráter dramático dessa frase. Sugerimos “*Contudente, perverso*” para o duo de viola e canto [VC].

c.107 – “*Sonâmbulo e macabro*” para o canto [VC]. “*Lírico*” em substituição a “*Cantabile*” para o conjunto [VC].

c.126 – “*Eufórico*” ao invés de “*Animato*” [VC]. “*Gritado, transtornado*” para o canto [VC]. A determinação de “*Play L.H.Pizz in the open string whilst arco behind Bridge*” pode ser traduzida por “*Tocar L.H.Pizz. na corda solta enquanto se tocar com arco atrás do cavalete*” [VC]. Indicação de “*Como as garras longas e afiadas da Onça-Caetana dilacerando o que é vivo!*” para as cordas [VC].

c.129-131 – Indicação de a chave de *crescendo* progressiva, igual às dos instrumentos [VC].

c.131 – “*Accelerando*” a partir do 2T [NA].

## 8. CONCLUSÃO

Este trabalho se dispôs a fazer um apanhado de informações sobre as peculiaridades referentes a literatura, xilogravura e música preconizadas pelo Manifesto Armorial e comparar a maneira de utilização da Poética Popular – objeto do fazer armorial – durante o Movimento e na atualidade, apreciando como ela se modificou para dar forma ao *Som Armorial Contemporâneo* que o compositor Nelson Almeida emprega na sua obra e, particularmente, no ciclo de canções ‘*Visagem*’.

A pesquisa se norteou pelas determinações da Estética Armorial quanto à simbologia empregada na literatura (restrita aos símbolos que Ariano Suassuna apresenta no Folheto XLIV do *Romance d’A Pedra do Reino*), à maneira como a imagem participa da narrativa, à interação de palavra-imagem-música, e à sonoridade e utilização de elementos da poética popular na música. No que diz respeito ao canto, como personagem principal da narrativa musical, esta pesquisa se ocupou também em enumerar as possibilidades sonoras da fala à maneira do dialeto sertanejo nordestino.

Acreditando que a visualização de uma imagem pode colaborar significativamente para a descrição de uma paisagem sonora desconhecida pelo intérprete, elaboramos três quadros representativos do cenário da narrativa, contendo os símbolos literários convertidos em seus significados reais e unidos por um enredo que possa induzir as sonoridades concebidas pelo compositor e que concatene os quadros num paisagem contínua.

Mais que a caracterização da obra como música textural, a determinação dos diálogos entre os instrumentos e as constantes mudanças de *afeto* do canto levaram-nos a atribuir ao ciclo um caráter cênico, e a vislumbrar a possibilidade de definí-lo como um “monólogo lírico em três cenas”. Considerando essa nova designação, enquanto desenvolvíamos o enredo direcionado para a descrição das sonoridades, deparamos-nos com a necessidade de arquitetar também um roteiro de informações metamusicais (como gestos vocais ou corporais, intenções dramáticas e movimentação cênica) que podem ser incorporadas à partitura no futuro.

No intuito de gerar outras ferramentas de estudo musical ou teatral, elaboramos tabelas de localização dos pontos de dificuldade de execução e gráficos indicativos das superposições de linhas de atuação de cada instrumento.

Como resultado da análise musical da partitura e da experiência desta autora na interpretação do ciclo (sob regência do próprio compositor), apresentamos uma revisão detalhada da partitura com indicações de alterações musicais de Nelson Almeida e sugestões

nossas de indicações musicais de expressividade e indicações metamusicais. A concretização desse estudo poderá se dar no futuro através da publicação do seguinte material em que ainda estamos trabalhando: edição da partitura revisada, e a consequente atualização das separatas dos instrumentos; preparação e edição de uma partitura reduzida para canto e piano (apenas para estudo ou para utilização como separata), a fim de facilitar a leitura da cantora, já que a partitura utiliza claves diferentes para cada instrumento e clarone e clarineta são instrumentos transpositores; e bula explicativa de como executar as indicações de técnica estendida e descritiva das sonoridades desejadas.

Por fim e em um contexto amplo, esta pesquisa procurou promover a discussão sobre o reconhecimento da “Armorialidade” na contemporaneidade e sobre a possibilidade de aceitação de novas linguagens musicais relacionadas ou representativas desse caráter para a renovação do fazer artístico Armorial.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Nelson C. *Portfolio of musical compositions: ('Presepio', 'Xilogravuras', 'Palmares', 'Visagem', 'A Nau', 'Sertoos', 'Quadro Quaderna')*. Keele University: 1999. Disponível em <<http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.391223>>. Acesso em: 18/10/2013.
- ANDRADE, Viviane Lucy Vilar de. MARTINS, Helena Franco. *Sobre a identidade da metáfora literária: uma análise do Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Veredas on line, Temática, Juiz de Fora: p. 202-220, fev. 2011. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2011/05/artigo164.pdf>>. Acesso em: 23/04/2014.
- BAGNO, Marcos. *Gramática Pedagógica do Português Brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- BERTI-SANTOS, Sonia Sueli. *As relações dialógicas evidenciadas na confluência do verbo-visual impressas na obra Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, de Ariano Suassuna*. Congresso BRASA IX, Tulane University: New Orleans: 2008. Disponível em: <[http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA\\_IX/Sonia-Sueli-Berti-Santos.pdf](http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Sonia-Sueli-Berti-Santos.pdf)>. Acesso em 18/10/2015.
- BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo* (1924). Disponível em <<http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>>. Acesso em: 23/04/2014.
- BRETON, André. *What is Surrealism? Selectec Writings*. New York: Ed. Franklin Rosemont, 1978.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.
- COSTA, Maria Cristina Souza. *A imagem aural e a memória do discurso melódico: processos de construção*. Opus, Rio de Janeiro: v. 4, n. 4, p. 52-61, ago. 1997. Disponível em <[http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/4/files/OPUS\\_4\\_Costa.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/4/files/OPUS_4_Costa.pdf)>. Acesso em: 15/04/2014.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FREITAS, Elaine Thomazi. (2005). *Música de Câmara Brasileira pós-1960*. Disponível em <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/numuts/pesqs/etfa1.htm>>. 20/10/2013.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1988.
- LEBARON, Anne. *Reflexions of Surrealism in Postmodern Musics*. In: LOCHHEAD, Judy. AUNER, Joseph (organizadores e editores). *Postmodern Musica/Postmodern Thought*. Nova York: Routledge, 2002. p.27.

- MOJOLA, Celso. *A interpretação da música contemporânea*. In: Cadernos do Colóquio: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, ano II, maio de 2000.
- NEWTON JR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino: a poesia Armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1999.
- NÓBREGA, Ariana. *A Música no Movimento Armorial*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000. Disponível em <[http://minerva.ufrj.br/F/GE7AQ8K7A2LM7V8HSE54IU5CDIPC5U94P88JHQLXBJ2DPSG7B5-46427?func=item-global-exp&doc\\_number=000754195&item\\_sequence=000010&sub\\_library=26](http://minerva.ufrj.br/F/GE7AQ8K7A2LM7V8HSE54IU5CDIPC5U94P88JHQLXBJ2DPSG7B5-46427?func=item-global-exp&doc_number=000754195&item_sequence=000010&sub_library=26)>. Acesso em: 20/04/2014.
- PADOVANI, José Henrique. FERRAZ, Silvio. *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. In: Música Hodie: v. 11, n. 2, 2011. Disponível em <[https://www.academia.edu/3795962/Proto-hist%C3%B3ria\\_evolu%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_situa%C3%A7%C3%A3o\\_atual\\_das\\_t%C3%A9cnicas\\_estendidas\\_na\\_cria%C3%A7%C3%A3o\\_musical](https://www.academia.edu/3795962/Proto-hist%C3%B3ria_evolu%C3%A7%C3%A3o_e_situa%C3%A7%C3%A3o_atual_das_t%C3%A9cnicas_estendidas_na_cria%C3%A7%C3%A3o_musical)>. Acesso em: 07/12/2014.
- PICKER, Débora Cristina Bérghamo. *Aspectos visuais no teatro instrumental e suas implicações na perspectiva do compositor*. XXIV Congresso da ANPPOM: São Paulo, 2014. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2812>>. Acesso em 18/10/2015.
- QUEIROZ, Rucker. *Abordagem analítico-interpretativa da Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000285560&fd=y>>. Acesso em: 13/07/2015.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: Relatos sobre a música e o cérebro*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2ª ed. rev. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 2014.
- VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: Paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. UFRN: 2007. Disponível em <<ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/LeonardoCV.pdf>>. Acesso em 15/04/2014.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## ANEXO A – CATÁLOGO DE OBRAS DE NELSON ALMEIDA

Nº	Título	Forma	Registro	Tempo	Ano/local
1	<i>A Last Appeal</i>	<b>Lied:</b> Canto (Soprano) e Piano	.wav	5 min	1994 Primavera – UK
2	<i>Calunga</i>	<b>Quarteto:</b> Trompete, Trombone, Trompa, Percussão.	.wav Ao vivo	6 min	1994 Outono – UK Ampliado em 2011 – BR.
3	<i>Presépio</i>	<b>Quinteto:</b> Flauta, Oboe, Clarineta, B. Clarineta, Fagote	7ª parte <sup>58</sup> .wav Ao vivo	29 min	1995 Primavera – UK
4	<i>Xilogravuras</i>	<b>Orquestra de Câmara:</b> Flauta, Oboe, Clarineta, Berimbau de latas, Piano, Violino, Viola, Cello, Contrabaixo.	inédito	15 min	1995 Outono – UK
5	<i>Palmares</i>	<b>Poema Sinfônico:</b> Orquestra Sinfônica e Coro	inédito	15 min	1996 Primavera – UK
6	<i>Visagem</i>	<b>Quarteto:</b> Soprano, Viola, Cello, B. Clarineta	.wav Vídeo Ao vivo	15 min	1996 Outono – UK
7	<i>Sertões</i>	<b>Música Eletroacústica:</b> Tape music	.wav	5 min	1996 Outono – UK
8	<i>A Nau</i>	<b>Poema Sinfônico:</b> Orquestra Sinfônica	inédito	16 min	1997 Primavera – UK
9	<i>Quadro Quaderna</i>	<b>Quarteto de cordas</b>	inédito	6 min	1999 – BR
10	<i>Nação</i>	<b>Orquestra de Cordas</b>	inédito	9 min	2000 – BR Ampliado em 2011
11	<i>Ponteio</i>	<b>Sexteto:</b> Flauta, Bandolim, Viola, Violão, Contrabaixo e Percussão.	.wav Vídeo Ao vivo	4 min	2005 – BR
12	<i>Dança do Boi</i>	<b>Coro Infantil e Conjunto de Câmara:</b> Flauta, Bandolim, Viola, Violão, Acordeon, Berimbau de latas, Contrabaixo e Percussão.	CD	45 min	2008/2009 – BR Músicas infantis, temática armorial, gravadas no CD 'Criança canta pra Criança' (FUNCULTURA, 2010)
13	<i>Aracuã</i>				
14	<i>Cantiga de Cego</i>				
15	<i>Romance de Anninha</i>				
16	<i>Arreimá</i>				
17	<i>Coco Travado</i>				
18	<i>Dança do Cavalo Marinho</i>				
19	<i>Guerreiro</i>				
20	<i>Reisado</i>				
21	<i>Bendito</i>				
22	<i>Incelença</i>				
23	<i>A Caça</i>	<b>Trio:</b> Flauta contralto, Cello e Cravo	.wav Ao vivo	5:40 min	2010 – BR

<sup>58</sup> A peça é composta de 8 movimentos mas apenas o 7º movimento está registrado.

24	<i>Vitrais</i>	<b>Fagote e Orquestra de Câmara</b>	.wav Ao vivo	8:45 min	2012 – BR
25	<i>A Iara</i>	<b>Conjunto de Câmara:</b> Conjunto de Flauta doce, Violão, Contrabaixo e Percussão.	.wav Vídeo Ao vivo	7:10 min	2013 – BR
26	<i>Ori</i>	<b>8 Percussionistas</b>	CD	6 min	2013 – BR
27	<i>O Vendedor de Pirulitos</i>	<b>Orquestra:</b> Flautas 1 e 2, Violão/Viola, Cordas.	.wav Ao vivo	5:12 min	2014 – BR
28	<i>Capricho do João Teimoso</i>	<b>Viola solo</b>	CD	8:5 min	2014 – BR
29	<i>Pixaim</i>	<b>Conjunto de Câmara:</b> 3 Trombones, Trombone baixo, Guitarra elétrica, Piano, Bateria, 2 Percussões.	inédito	6:10 min	2014 – BR
30	<i>Dança do Cavalo Marinho</i>	<b>Conjunto de Câmara:</b> Reescrito para Conjunto de Flauta doce, Violão, Contrabaixo e Percussão.	.wav Ao vivo	4:20 min	2015 – BR

**Nelson Almeida.** Estudou harmonia, contraponto e composição com Marisa Rezende e Cleide Dorta. Pela UFPE graduou-se em Letras (1980) e, com láurea, em Música (1986). De 1987 a 1990, fez Especialização em ‘Música do Século XX’ (UFPB), orientado por Alda Oliveira e em ‘Fundamentos da Educação’ (UFPE), orientado por Ilma Lira. De 1995 a 2000 fez Mestrado (MPhil) e Doutorado (PhD) em ‘Composição’ pela Keele University, no Reino Unido, orientado por Rajmil Fischman. Atualmente é professor de ‘Regência Coral’, ‘Composição’ e ‘Tecnologia Musical’ no Departamento de Música da UFPE.

## ANEXO B – ENTREVISTAS

Entrevista com o compositor Nelson Almeida (parte 1).....	121
Entrevista com o compositor Nelson Almeida (parte 2).....	127

### ENTREVISTA COM O COMPOSITOR NELSON ALMEIDA (18'34'')

No Laboratório de Informática da UFPE no dia 11.09.2014 – 1ª Parte

#### [Sobre o contato com os músicos do Movimento Armorial]

**NA** Então, eu acabei assistindo ensaios do Quinteto Armorial que era outro grupo na época também que se destacava muito. E foi lá que eu conheci Egildo (Vieira do Nascimento). Mas não cheguei... conheci, assim, de vê-lo. Mas não cheguei a falar com ele. Não cheguei a conversar com ele não [sic]. Eram todos muito jovens ainda. Aquele fogo e tal. Eu nem ousava me aproximar. Era um fedelho, estudante ainda, não chegava nem perto deles. E conheci Zoca (Antônio Madureira) também, mas também de longe, e Toinho, que é o Nóbrega, o Antônio Nóbrega também. E Toinho eu conheci mais por conta de Eugênia (Nóbrega) que é a irmã dele e tocava comigo na Sinfônica. Era ainda um estagiário da Sinfônica e a gente era amigo [sic], tocou junto em outras ocasiões. Enfim... Aí eu via aquele pessoal tocando e achava muito bonito aquela música. Mas comecei a observar... aí fui estudar, conhecer outras músicas do repertório. Aí vi que havia umas definições pouco claras ainda. E eu entendo perfeitamente ainda hoje, e isso faz trinta anos, sei lá. E ainda entendo perfeitamente.

**VC** Quarenta já!

**NA** Quarenta...

**VC** É, foi de setenta...

**NA** Setenta. É que aquilo era normal porque, como eu costumo dizer, os protagonistas ainda estão vivos [risos]. Pelo menos boa parte, então as definições só vão chegar com o tempo.

**VC** Pois é. Por isso a minha agonia de perguntar a alguém que viveu aquela época qual era o papel da voz. Inclusive eu pensei em falar com (Antônio) Nóbrega. Por que eu acho que daquele povo quem restou...

**NA** Quem se destaca na voz é Nóbrega...

**VC** ...é Nóbrega.

**NA** E ele realmente, ele usa – não sei se a orientação foi de Ariano (Suassuna) direta...

**VC** É isso que eu queria saber também.

**NA** Não sei se... Porque ele canta realmente com uma voz muito característica. Voz de vaqueiro, de boiadeiro.

**VC** Tem aquela coisa [imitando a voz de Nóbrega] que ele faz assim. É uma imitação.

**NA** É, é uma imitação completa.

**VC** Mas é uma imitação tão diferente do que a da gente... do ocidental, não é?

**NA** É, muito comum daqui, dessa região. Nem parece assim com os boiadeiros lá do Mato Grosso, não tem semelhança. Mas o... [tosse]. Do que eu estava falando?

**VC** Do Quinteto Armorial.

**NA** É sim. Aí eu comecei a ver que as músicas que eles faziam e as discussões eram muito em torno do popular eruditizado. Só que a Orquestra Armorial, parece que Ariano nunca foi muito simpático à idéia.

**VC** Era com Cussy (de Almeida) não era?

**NA** Era com Cussy. Era uma orquestra barroca que tocava com sotaque nordestino.

**VC** Inclusive o som de Cussy é muito romântico, não é? Aquela Escola Suíça dele assim [sic]. Aquele arcão pesado...

**NA** É. Então ele fazia isso com o tom do Armorial – em tese, né [sic]?

**VC** Certo [risos].

**NA** Não estou definindo nada, pelo amor de Deus [risos]! Nem me arrisco! Mas o Armorial seria pouco arco, pouco vibrato, portamentos. Isso é [sic] as coisas mais comuns que são dos instrumentos de cordas e dos sopros também. Que também quando é um instrumento artesanal, tipo o berimbau, ele já tem essa característica própria. O portamento do berimbau é quase inevitável.

**VC** Uma afinação assim não muito definida.

**NA** Exato. Uma afinação relativa. Não existe uma escala cromática exatamente. Existe escala até de doze ou treze sons. Mas não são precisos como na música ocidental propriamente dita. Então o Ariano ele primava por uma música a mais próxima possível – isso ele chegou a me dizer, em conversas assim ele disse isso, e disse em muitas entrevistas também – ele queria uma música que se aproximasse o mais possível da sonoridade dos violeiros, dos cantadores, dos repentistas. E aí a voz dos cantadores é uma voz também que é cheia de melismas e cheia de portamentos. Com uma afinação também muito própria e uma imitação, como a gente estava falando também muito própria. Então não existe um estudo, e talvez aí você seja pioneira nisso, um estudo sobre a voz Armorial. Mas as características a gente tem. A gente tem definido pelos próprios criadores do Armorial, que alguns ainda estão por aí.

**VC** Agora, sempre tudo muito masculino não é?

**NA** Sim, mas eu acho que é por conta da sociedade mesmo [sic] patriarcal. Que nós não estamos muito longe dela também, não é?

**VC** Porque uma coisa que eu tava [sic] falando no artigo sobre a sua música é que a personagem é mulher. A ‘Onça Caetana’. Aí eu fui ler a coisa [sic] da transformação da mulher na onça... O anúncio da sentença de morte e tudo. Eu não cheguei a ler ‘A Pedra do Reino’. Eu sei que é uma falha minha, eu deveria ler, mas é muita leitura; não sei se dá

tempo [risos]. É muito, muito volume.

**NA** Agora é gostoso de se ler. Quando você tiver tempo leia por ler mesmo assim.

**VC** Eu queria entender... Porque do seu ponto de vista o narrador, o protagonista é uma mulher.

**NA** É uma mulher. Desse capítulo, não é?

**VC** Desse capítulo. É, eu estou me pegando (atendo) à música.

**NA** Certo.

**VC** Como não tem interação dela com mais ninguém, é ela e ela: acabou-se. Então não tem outra pessoa para falar. Mas...

**NA** Na verdade ela fala em primeira pessoa e em terceira, quando se refere ao antagonista.

**VC** O rapaz. Como é o nome do rapaz?

**NA** Pedro Quaderna.

**VC** Aí eu fiquei pensando assim, por quê que Ariano nunca usou protagonistas femininos? Tudo bem, aí tem essa coisa da sociedade patriarcal e tudo. Mas em momento nenhum vai ter um discurso feminino? Por que o que eu tava [sic] tentando entender era...

**NA** O Auto da Compadecida, na realidade, acaba sendo. Embora ela, a personagem, entre em cena perto do final.

**VC** ...do final, é...

**NA** Mas o título é em torno dela: A Compadecida.

**VC** É, é verdade. [risos] Vou usar isso viu? [risos]

**NA** Essa aí você pode usar. Não tem como dizer o contrário. Tem ‘Uma Mulher Vestida de Sol’ também, que é um texto bíblico inclusive, que refere-se a uma mulher também, o personagem é uma mulher. E é um espetáculo também muito bonito. Tem até na internet, bons pedaços dele. Isso foi rodado em noventa e três (1993) pra noventa e quatro (1994). Foi nesse período aí. Que até fomos um grupo daqui para lá fazer a parte musical.

**VC** É, eu vi no seu currículo.

**NA** Foi um trabalho muito interessante porque a gente participou do *making off* e foi muito legal. Pena que naquela época a gente não tinha os recursos de registro como tem hoje e muita coisa ficou perdida. Coisa de bastidores mesmo que ninguém lembra mais.

**VC** Que é tão importante depois.

**NA** Principalmente nesse estudo, a gente que vive na Academia poderia ter tudo isso guardado.

**VC** Aí uma outra grande dificuldade minha – que isso a gente vai por em prática agora daqui a duas semanas – é o que dizer pra os instrumentistas. Porque, do meu ponto de vista: eu que estou cantando... e no tipo da sua escrita a voz não é o principal.

**NA** Na realidade é. Agora as outras partes não são um mero acompanhamento, eles são co-

participantes da ação.

**VC** Eu sinto... pra cantar eu sinto como se fosse formar um quadro. Cada uma das canções é um quadro. Eu escrevi sobre isso.

**NA** Isso é verdade. Isso é verdade.

**VC** Então, tem um caráter pictórico, imagético, muito forte...

**NA** Com certeza, com certeza.

**VC** ...que se você pegar essa partitura e der para um americano tocar ele não vai entender.

**NA** É, não vai não.

**VC** Porque ele precisa conhecer...

**NA** Nem vai entender o texto também.

**VC** O texto já pra gente é complicado.

**NA** Exato. Por que é metáfora...

**VC** E tem um pedaço totalmente sem verbo e então fica aquela coisa toda solta. Eu fiz um trabalho de *linkar* o que era adjetivo, o que se referia a 'metal', o que se referia a 'morte', o que se referia a 'chão'. Ficou interessante. Assim... para quem vai cantar, pra poder se situar no texto, porque o texto é muito vago. Mas eu sinto que os instrumentistas não sabem o que fazer. E aí o que eu estava tentando fazer, e inclusive isso vai ser um pedaço mesmo da dissertação, é usar imagem. Imagem mesmo do sertão que tenha alguma comparação com o que você quer.

**NA** As carrancas...

**VC** Carranca, aquela coisa [sic] do chão craquelado, com o calor. Sabe aquelas ondinhas de calor que você vê no chão?

**NA** É, é. Tudo etéreo não é?

**VC** Por que tem horas que a viola faz uns... Tem uma folga...

**NA** Arpejos não é?

**VC** Não, você deixa livre. Tem uma folga de afinação mesmo, que você faz o que você quiser. No canto tem hora que você pede um balanço, uma coisa que não é um trinado, não é um *glissando*.

**NA** Uma oscilação.

**VC** Uma oscilação, é! Então tem certas imagens que quem vai tocar precisa saber.

**NA** É, acho que isso aí você pegou pela orelha mesmo por que a imagem sonora como a gente costuma dizer...

**VC** Imagem sonora. É eu usei essa palavra também!

**NA** ...ela descreve. Só ouvindo você descreve. Se você já conhece a imagem do sertão, claro que vai ficar mais fácil: a terra seca, a ondulação do calor e tal. Então vai ficar mais fácil

mesmo e a sonoridade da música ela tenta reconstruir isso aí.

**VC** Aí diga assim: “O” conselho como compositor pra o executante.

**NA** Você fala geral, os instrumentistas e tudo?

**VC** É.

**NA** A primeira coisa que seria interessante era usar a mesma técnica que a gente usa para tocar, por exemplo, Renascença. Ouvir. Ouvir muita coisa da Renascença. Ai você cria uma referência sonora. Então o Armorial também, a mesma coisa. Embora, a gente volta já daqui a pouquinho a esse assunto, que é um Armorial já alterado, mas a raiz é Armorial. Inclusive eu lembro que quando eu terminei de escrever, e foi uma experiência boa por que eu escrevi essa peça para pessoas que nem sabiam falar a minha língua.

**VC** É, isso eu falei lá.

**NA** Então eu tive dificuldade em me expressar, mas essa dificuldade me obrigou a procurar os meios pra como expressar. Como explicar o que é o um sertão? Ah, é a região seca.

**VC** Não basta.

**NA** Não. Região seca não quer dizer nada. Por que a palavra ‘Sertão’ ela é muito mais carregada de sentido poético de que sentido, como é que eu diria isso... sentido real, sentido físico, sei lá como é que se diz isso. Aí você tem de buscar alternativas. Imagens. Exatamente para explicar aquilo que a palavra só não consegue, não é? Aí voltando à questão do Armorial. Quando Ariano definia que o Armorial para ele era algo o mais próximo possível dessa sonoridade que é rústica – tudo isso no bom sentido – que é rústica, que é fanhosa, que é rasgada. Ele usa inclusive a expressão “taquara”: “voz de taquara”. Que é típico! Hoje você escuta Oliveira de Panela [sic], você conhece? Já ouviu alguma coisa?

**VC** Não.

**NA** É impressionante o cara cantando. Ele é violeiro, repentista. E ele tem, ele é um tenor, mas daqueles tenores mesmo que podia estar cantando ópera. AAHHH [cantando]... Aquele vozeirão assim que sai rasgando tudo, mas o timbre ele mantém um timbre perfeito das características da cultura do nordeste.

**VC** Posso usar a referência dele?

**NA** Pode, pode sim. Você pode inclusive entrevistá-lo. Ele vem muito aqui. Quando Ariano tava [sic] por aqui ele vinha de vez em quando para encontrar com Ariano e eu tive também a sorte de tá [sic] ensaiando um dia com O Quadro, com Egildo inclusive, ensaiando lá no trabalho de Ariano, na Secretaria (de Cultura de Pernambuco), e a gente fez um ensaio para ele para mostrar o trabalho da gente e tal [sic], e Oliveira (de Pannels) estava lá. Que era também outro convidado dele para conversar e a gente aproveitou o embalo e eu fiquei para ouvir as conversas de Oliveira. Aliás, muito simpático ele. Então seria interessante também você... Se você quiser... eu não tenho acesso direto a ele, não sei nem onde é que ele mora, mas a gente pode falar com o pessoal que trabalhava com Ariano. Eu conheço duas pessoas de lá, e a gente pode ter acesso ao Oliveira. Eu creio que ele ficará lisonjeado com a referência numa tese de pós-graduação. Bom, então Oliveira é um bom exemplo do que seria o canto Armorial, mais até de que Toinho, de

que Nóbrega. Por que Oliveira nunca saiu dali. Ele faz aquilo a vida toda, nunca saiu daquele ambiente e Antônio não; Antônio já é violinista...

**VC** Tem toda uma instrução.

**NA** Tem toda uma instrução de músico de (orquestra) sinfônica e tudo. Embora, claro, isso não diminui a autoridade dele. Mas é uma comparação boa de se fazer entre uma pessoa que passou pelo mundo cultural e outra que veio dali e ficou por ali mesmo e até hoje repete, repete-se sem se repetir. Deixa eu ver mais... ainda sobre a voz, deixe eu me lembrar alguém que seria muito interessante... Olha tem um cantor aqui no Recife, Geraldo, Geraldo Maia.

**VC** Sim, sei quem é.

**NA** Conhece não é? Tem uma voz belíssima. Aquela voz super natural. Eu acho até... eu já disse isso a ele: “Geraldo, conheço teu timbre. Se tu cantasse [sic] tenor renascentista [risos] ia ser uma maravilha!”. Por que tem pouco, não é? Geralmente os tenores cantam mais liricamente, romântico. Mas ele tem uma voz super leve, sabe? Afinadinha, aguda. Mas ele nunca levou sério o que eu disse [risos]. Mas Geraldo ele é outra referência que a gente tem, pois a música que ele canta não é exatamente música Armorial – e nem sei se ele gostaria de ser referenciado como um cantor Armorial. Por que ele trabalhou muitos anos, gravou muitos discos com o Zoca (Antônio Madureira) que era... sei lá, o principal representante dos músicos Armoriais, foi convidado pelo próprio Ariano para...

**VC** Por isso que eu pensei em falar com ele (Zoca).

**NA** É... Ele tem toda uma importância, inegável, mas também é muito fechado nas opiniões. E outro que eles trabalharam junto era ele e o Ronaldo Brito.

**VC** Ronaldo eu tenho muito acesso por causa do Baile (do Menino Deus).

**NA** Mas Ronaldo é uma dificuldade muito grande. Não de se chegar a ele; de ouvi-lo. Por que se você disser que ele é Armorial ele lhe bota pra correr [risos]. Joga água quente: “sai embora daqui!”. Ele tem uns problemas que eu não discuto, mas não é uma pessoa que você pode ouvir imparcialmente. Não pode.

**VC** Engraçado... já que você tocou no nome de Ronaldo, eu canto lá no Baile há quatro, cinco anos agora nesse. Sempre faço a cigana. E tanto, nem ele nem Zoca que já teve [sic] presente bastante no começo dos ensaios, conseguia me dizer o quê que eles queriam da cigana. Então teve um ano que eu cantei bem lírico, teve um ano que eu cantei bem popular. Eu agora tô naquela assim [sic], estou fazendo mais ou menos o que eu quero. Não é empostado, mas também não é branco total. Mas é engraçado por que eles sempre tinham o que dizer para os homens, e para as mulheres não. Então sempre ficou uma coisa meio desproporcional em termos de timbre, de intenção estética. Sempre ficou desigual os homens e as mulheres. Aí você falando de Ronaldo eu lembrei disso.

**NA** Tem uma pessoa ali no Baile que canta super legal; não é cantor – no Baile ele é ator – que é o Arilson (Lopes). Ele canta super legal assim, popular, nesse estilo. Não sei por que ele não foi reaproveitado como cantor. Mas ele é muito bom. Ele canta esse tipo de música, ele canta bastante próximo do que seria um estilo mesmo. Mas o estilo na visão de quem, né [sic]?

**VC** É, pois é.

**NA** Noto quando a gente está falando que ele tem uma visão muito pessoal, não é? Eu não discuto. Nem me interessa em discutir sobre isso. Mas não é a verdade, é uma verdade.

**VC** Me diga uma coisa: como é que você chegou nesse Armorial de hoje, nesse que você escreve?

**NA** Isso foi a pergunta que eu estava esperando.

## ENTREVISTA COM O COMPOSITOR NELSON ALMEIDA (35''17'')

No Laboratório de Informática da UFPE no dia 11.09.2014 – 2ª Parte

### [Sobre uma nova Estética Armorial]

**NA** Eu lembro que uma vez eu estava falando pra mim mesmo, falando sozinho, aí me veio a seguinte ideia: se eu mostrar essa partitura pra uma pessoa mais acostumada com a cultura da minha região, ele vai dizer assim “ah! isso é Armorial!” sem dar muito valor. E outros vão dizer, se eu assumir que isso é Armorial, “isso é Armorial?! você tá doido!” [sic]. Vai ter um extremo ou outro. E pra mim isso não faz a menor diferença, porque eu não quero ser nem quero não ser; eu quero fazer um *link* naquilo que eu acho que tem que ser feito. Porque, voltando à questão de quando eu conheci o Quinteto (Armorial) e conheci o primeiro repertório da (Orquestra) Armorial, ambos da Orquestra (Armorial), do Quinteto (Armorial), do Quinteto Romançal, da Orquestra Romançal, do Trio Romançal – do qual eu fiz parte um tempo também, tocava como convidado, era um trio de quatro [sic]. Antúlio (Madureira) fazia um espetáculo com o irmão, com Antero (Madureira), no Centro de Convenções. Todo final de semana tinha esse espetáculo. Durante um bom tempo eu tocava lá com eles fazendo participação. Aí convivi muito também com a música de Antúlio.

Mas aí eu percebia que a música era diferente do Quinteto Armorial, do Quinteto Romançal, da Orquestra Romançal, da Orquestra Armorial. Tinha diferenças e tinha tendências que eles faziam questão de puxar, como se dissesse assim: “aqui é isso! aqui não é aquilo! isso é aquilo! isso não é isso!”. Enfim, tinha uma necessidade assim de autoafirmação.

Mas tudo ainda era muito próximo do Barroco, principalmente a música Armorial. A orquestração era barroca, as sessões das peças, a tonalidade quase modal, um modalismo quase tonal. Então era assim: não tinha um passo muito distante. Tanto é que, até os últimos concertos da Orquestra (Armorial), era metade Armorial e metade Barroca.

Aí fiquei pensando: “poxa! já estamos...” – quando foi que eu fui? Na década de 90, 1995 quando eu viajei. Então “já estamos quase no ano 2000, a música está com 30 ou 40 anos, e ainda continua sendo Barroca” ou, como Ariano (Suassuna) fazia questão, mais próxima mesmo do tradicional. É como se fosse assim, numa comparação grossa: – que ninguém escute isso não – como se fosse uma música Medieval que passou pro Barroco pulando a Renascença. Só que quando ela chegou nesse Barroco – e ponho aspas nisso – já estávamos no século XX, na música eletroacústica, e tinha passado despercebido isso. A politonalidade, a música textural, a música eletrônica, a música eletroacústica, a atonalidade, o serialismo, tudo isso já tinha passado, já era coisa velha. E tinha passado

despercebido pela Estética Armorial. E também não tinha que fazer repetir isso não; era outra coisa.

Só que você pegando o texto, por exemplo, das ‘Visagens’, a leitura que eu fiz, eu disse: “isso é ultra moderno! [risos] Isso é mais do que pós-tonal”. Não é simplesmente um pós-tonal; é mais do que isso! – não é? – Isso é surreal! Pode ver que as imagens estão cheias de Surrealismo. E outras coisas de Ariano são surreais pra caramba. Não sei se ele admitiria ouvir isso, mas são Surreais. E agora eu fico à cavalheira e faço a crítica de esteta; e é muita coisa Surreal. Aí eu disse: “a música que eu vou fazer pra isso é Surreal”. Tanto é que eu escrevi essa música em 1996 – eu acho – e vim mostrar pra Ariano em 2000 e pouco [risos], quando já estava aqui na universidade. Tinha voltado e encontrei com ele uma vez, aí falei e foi quando eu perguntei se eu podia mostrar pra ele. Porque até então eu não tinha coragem de mostrar; ela vivia guardada. Ela foi tocada lá na Inglaterra mesmo pelo pessoal que gravou, e eu nunca tive coragem de mostrar pra ele. Eu achava que ele iria ter uma rejeição e eu não queria me indispor também. Eu tinha, tenho ainda, uma admiração pela obra dele e não queria... Prefiro, quando eu e ele morrer, alguém descobre [risos]; aí alguém acabou descobrindo antes. Mas ele nem viu você (Virginia Cavalcanti) fazendo; não chegou a ver não.

Bom, aí eu fiquei pensando porque não fazer uma música com as minhas raízes culturais – que se quiser chamar de Armorial, chame – mas pulando pra música da atualidade, pra música de hoje. Então minha concepção musical foi Surrealista; pensei em algo Surrealista. Que é bastante Romântico pra ser Surrealista, a música ainda é muito Romântica. Eu diria até que é muito Barroca porque, se você for analisar, a forma dela é muito certinha: acabou aqui, começou aqui. E Surrealismo não... [sic]

### [Sobre Surrealismo na Música]

**VC** Eu fui pesquisar pro [sic] artigo o que era Surrealismo em Música, e eu até achei um manifesto do próprio (André) Breton – porque primeiro ele fez o manifesto das artes visuais e depois a convite de uma revista americana ele fez outro manifesto sobre o Surrealismo na Música – e ele defende que Surrealismo musical simplesmente é silêncio. E eu não consegui *linkar* isso com nada no artigo porque ele é tão curto e grosso assim [sic]. Então o que está além, o que transcende o real na Música é o não-som. E eu buscava, eu queria que ele falasse alguma coisa de ordem, de tonalidade e de... sei lá [sic]. Eu buscava alguma coisa realmente...

**NA** É porque, na realidade, a proposta Surreal é próxima mais do Dadaísmo, certo? Do nada. É a negação de tudo. É o Niilismo radical. Nega tudo e pronto. Só que pra você negar tudo e pronto você ter que negar, inclusive, o “negar tudo”. Se você quiser ser realmente enraizado naquilo que você tá [sic] dizendo, você vai negar inclusive o que você tá [sic] dizendo. Não resta nada. Mas o que eu concebo, por exemplo, é: o Surrealismo obviamente rejeitou a tonalidade. Mas não foi o primeiro. Não foi mérito do Surrealismo rejeitar a tonalidade. Desde antes de Schönberg já se fazia isso. Aliás, se você olhar muita coisa da Renascença, que nem tinha “descoberto” a tonalidade ainda e já fazia algo que era – ou na Idade Média, mais ainda – que já era Atonal, quando nem tinha se “descoberto” ainda a Tonalidade. Então não é simplesmente ser contrário. Mas, por exemplo, durante muitos anos predominou na música a melodia, a linha melódica. O que era, por assim dizer, o principal; a harmonia já é uma consequência disso. Desde o canto bizantino que a melodia era o principal. Até o ritmo era inerente à melodia. A harmonia

surgiu...

**VC** A prosódia!

**NA** É, da prosódia. A harmonia surgiu depois para complementar a linha melódica. O Surrealismo, obviamente, de cara ele negaria absolutamente tudo sobre isso. Se você tira a melodia, vai deixar o que? Como a gente viu, a melodia era o princípio de tudo. Se você tira a melodia, vai ter o que? – Ah! Vai ter sons aleatórios. E porque isso não é uma melodia? O que é uma melodia? Qual a definição? É uma organização no tempo e no espaço de sons musicais – eu nem tô [sic] falando notas musicais. Tô [sic] falando sons musicais. Porque você pode ter uma melodia de timbre, que, aliás, pode não, tem. Existe melodia só de timbres. Então não pode negar que... tudo. Não pode negar tudo. Você muda a maneira, inclusive a concepção; mas se você quiser ser fiel ao que tá [sic] dizendo você não pode negar tudo. Você pode mostrar maneira diferente, até cem por cento oposta do que você tá [sic] dizendo, mas negar que existe é dar um tiro no próprio pé [risos].

Aí por isso que eu pensei em fazer algo que fosse o mais próximo do contemporâneo, da linguagem contemporânea, sem perder minha raiz. E eu terminei minha tese, escrevi e defendi, e ainda hoje eu escrevo pensando nisso. Por exemplo, eu escrevi uma peça recentemente: chama-se ‘Vitrais’, para fagote e orquestra. Orquestra não, um grupo de câmara: é violino, viola, violoncelo, contrabaixos e três percussionistas, e o fagote é o solista. E aí eu uso nessa peça – que inclusive tá [sic] sendo peça de estudo também de doutorado de Valdir (Caires), ele tá [sic] estudando essa peça e outra que eu não lembro quem é o autor – e eu começo usando uma coisa, usando literatura popular que é uma sextilha. A melodia é baseada numa sextilha que é uma poesia extremamente popular. Não é unicamente popular porque tem sextilha em qualquer lugar – Gonçalves Dias inclusive. Mas ela é muito comum na literatura de Cordel, nos poetas populares. E a música foi feita primeiramente em cima disso. Só que eu uso sonoridades que não são tradicionais de fagote – inclusive multifônicos, microtonalidades e, enfim, um monte de outras coisas que são da música contemporânea e que eu uso. Mas, formalmente, a música é um A-B-A. É um absurdo [risos]! É um A-B-A: sessão A, sessão B, sessão A de novo – A’ melhor dizendo. Então não teria absolutamente nada que não seja antigo, que não seja do passado. Mas tem coisa que absolutamente é novo. Multifônicos, microtonalidade, isso não tem mais que cem anos. Cinquenta e poucos anos no máximo. Então ainda sou contemporâneo a isso! Bom... então eu acho que você não deve fugir da coisa só porque é antiga. Se deve fugir daquilo que é vulgar, em qualquer sentido da vida; foi vulgar não me interessa. Mas só porque é velho? Ou ao contrário, só porque é muito novo? Não! Tem que pensar nas duas coisas, o que é que realmente você tá [sic] negando. Então eu acho que o Surrealismo ele – como aliás tudo o que é exagero; o Surrealismo é exagero – tudo o que é exagero peca. Não é? Peca exatamente por ser exagerado [risos].

### [Sobre o imagético e a peça ‘Xilogravuras’]

**VC** E essa coisa [sic] da imagem? Esquecendo o texto. Porque o texto é muito... – como é que fala isso?

**NA** Pictórico?

**VC** Não. Não é isso. O texto por si só já é fragmentado, já é Surrealista. Eu tô [sic] tentando

isolar um pouquinho o texto porque o canto vai ter duas possibilidades de expressão: a literal, a da palavra – e aí você entende e você se deixa levar por aquele significado – e a do som. Então, assim, esquecendo a palavra...

**NA** O som, aliás, composto. Porque tem o som da própria melodia que você tá [sic] cantando e o conjunto dos instrumentos que formam também uma camada de...

**VC** Pronto! Era exatamente aí onde eu queria chegar! É! E essa ideia dessa liga de sons e de efeitos e de... – é que eu não sei dizer o que que [sic] eu quero exatamente. Quando foi composto, foi pensado primeiro no efeito da imagem ou não?

**NA** Foi sim.

**VC** Basicamente é isso.

**NA** Eu não me baseei numa imagem real, física.

**VC** Pronto. Era isso que eu queria...

**NA** Não foi; isso não é verdade. Mas eu imaginei essa imagem. Tem algo parecido com isso numa outra peça que se chama ‘Xilogravuras’.

**VC** Que é do mesmo conjunto da tese.

**NA** É, do mesmo conjunto da tese. Exato. Foi, acho que, no ano seguinte ou um ano antes... não sei mais. Que eu queria escrever exatamente... ver a imagem e imaginar que som aquela imagem... ou seja, ler aquela imagem sonoramente. Aí eu até escrevi pra (Sérgio) Godoy aqui – que a gente já era amigo na época – aí eu disse: “Godoy, me arranja aí três xilogravuras e manda pra mim... e em papel mesmo” – não era nem em madeira – “cópias delas, aí enrola direitinho e manda. Uma que seja uma cidade do interior, um enterro, uma missa, alguma coisa assim; uma que seja uma vida idílica num quilombo, alguma coisa assim; e outra que seja referente a uma dança de rua, um tipo Carvahada [sic], alguma coisa assim”. Ele não conseguiu com facilidade. Ele até mandou depois mas já tinha passado o tempo. Aí eu vi que não tinha: “Sabe de uma coisa? Eu vou é fazer essa xilogravura [risos]. Peguei uma folha de papel e desenhei, rabisquei lá um desenho de algumas cenas que eu gostaria de formar um conjunto. Disso eu disse: “Bom... tá bom, já vi o que precisava ver. Agora o resto é som mesmo”. Aí escrevi as ‘Xilogravuras’, que são três peças também e como as ‘Visagens’, são três peças em uma. E tem mais ou menos o mesmo tempo de duração: quinze a dezesseis minutos; mais ou menos o mesmo tempo.

**VC** Qual é a formação?

**NA** A formação é berimbau – berimbau pernambucano – que ele entra como um solista e muito efeito percussivo também; aí vem flauta, oboé, clarineta – ou seja, um trio clássico; aí entra um piano no meio e as cordas em baixo. Não tem outra percussão; a percussão é o próprio berimbau. E as cordas: violino – os primeiros violinos só –, viola e violoncelo, e contrabaixo. A mesma formação de cordas dos ‘Vitrais’ – eu elimino o segundo violino. Até pra facilitar um pouco mais ter músico pra poder gravar. E nessa peça, então, eu imaginava o que seria um enterro numa cidade do interior: o sino tocando, chamando os fiéis – e tem realmente um som de sino “*bem bem bem bem nonorererim*” [melodia], chamando mesmo, como eu ouvia na matriz lá do Cabo, do mesmo jeitinho. Tem o piano que faz uns intervalos de segunda menores “*blein blein blein*” [melodia] que lembra

muito a sonoridade da araponga – aquele pássaro, que no interior, pelo menos por onde eu vivi, chama-se Ferreiro – que parece um som de uma bigorna, alguém batendo na bigorna. E essa bigorna, esse pássaro, com esse canto, dizem que é agorento; quando ele começa a cantar vai morrer gente, não sei o que [sic]. E coincide com o sino da igreja também. Ou seja, [risos] o fundo é fúnebre!

Eu compus essa peça falando... descrevendo toda essa vida de uma morte. Tem quando ele vai pra missa: entra na missa, tem a ladainha do padre. Aí o berimbau é quem faz o solo “*nhai nhai nhai nhai nhai nhai nhain nhain nhain...*” [melodia], aquelas coisas bem de ladainha mesmo de interior. Aí depois ele sai da igreja, o cortejo sai da igreja, o sino começa a tocar, e ele vai entrando pela rua a fora [sic]. Aí quando vai entrando pela rua, o morto já foi esquecido. A vida já continua, já tem a festa. Aí é quando entra no quilombo, numa festa lá. Tem as danças, cantigas de trabalho, num sei o que e tal [sic]. E por último tem a Carvalhada, que é exatamente continuando o caminho. Do segundo pro [sic] terceiro não tem intervalo: é um ataque. “*Taiananarin*” [melodia]: já entra direto no terceiro. Aí é uma dança de Carvalhada – que a Carvalhada é uma dança de rua, primeiramente, mas eu nem conheci ela como dança de rua; conheci como dança de palco. Que ela é transformada numa dança de palco onde os cavalos saem, naturalmente, e entram cavalos de pau. Os cavaleiros entram com aquelas roupas, mas não existe o animal exato; são cavalos de pau. Tem um balé todo que o Balé Popular do Recife ainda faz esse tipo de dança. Começa então a simulação da guerra entre mouros e cristãos. E, como sempre, a história é contada pelo vencedor [risos], e o vendedor é cristão. Aqui no Brasil ninguém vai deixar mouro vencer a batalha; quem ganha é o cristão. Aí começa a guerra entre eles. Tem toda uma onomatopeia de guerra: de som de espada “*tah tah tah*”, luta de espada; “*pāraram pāraram pāraram pāraram*” que é o som dos cavalos corendo; a corneta tocando, aí o oboé tem um solo lá, solo de corneta – é como se fosse o clarim “*pa pa paa pa paa pa paa pa paa*” [melodia] espantando ou dizendo “Foge! Que o negócio tá [sic] feio” [risos]. Aí eles fogem, no final os cristãos conseguem alcançar a batalha ainda, continuam e tal [sic], aí começa o tiro de canhão – que é quando o piano faz os *clusters* “*pah pah*”, parece realmente tiro de canhão [risos], “*pah pah*” [risos]. Ela é muito descritiva, muito descritiva. Bom... enfim... e ela segue por aí. Mas essa é outra peça.

**VC** Eu já tô [sic] aqui pensando em fazer os *links*, usar como referência. Porque tudo é você.

**NA** É, é [risos].

**VC** E no final das contas, o que eu tô [sic] tentando fazer é caracterizar você. É colocar você na História, assim: explicar.

### [Sobre a peça ‘Visagem’]

**NA** Aí nas ‘Visagens’ também eu criei essa imagem sonora e pensava... Primeiramente eu escolhi os instrumentos. Mas os instrumentos eu fui mais ou menos orientado. Porque eu tinha acabado de escrever uma peça pra uma instrumentação, aí meu orientador disse: “Escolhe agora uma instrumentação grande”. Se não me falha a memória, ou era essas ‘Xilogramas’ ou era uma peça orquestral chamada ‘Palmares’ – que é sobre o quilombo dos Palmares, que é bem descritiva também. Enfim, não lembro qual foi mas lembro que ele me disse: “Escolha agora uma instrumentação mais camerística”. Eu já tinha escrito pra metais, já tinha escrito pra um quinteto de madeiras, já tinha escrito pra orquestra. Aí

disse: “Vou usar agora uma instrumentação um tanto misturada”. Aí eu peguei exatamente a formação da ‘Visagem’ que é uma viola, não botei violino, um violoncelo pra fazer o duo com a viola, e um clarinete – um clarone, que tem um momento lá que a clarineta entra. Então a formação não é tão comum assim. E a cantora, que é o fio condutor. Então quando eu li o texto e que pensava musicalmente naquilo, eu pensei mais ou menos... melodia e harmonia foram concebidos mais ou menos, assim, conjuntamente. Essa melodia vou pensar nisso aqui, mesmo passiva de mudanças, obviamente, mas... eu preciso de uma textura aqui. A palavra que me veio na mente foi “textura”. Então vai ser uma harmonia textural. Eu não vou pensar em acordes, notas, escalas, arpejos... vai ser em textura. Então pra isso aqui eu preciso de uma textura tensa, agoniada. Então vou fazer... a viola vai me dar essa sonoridade... ou o violoncelo vai me dar essa sonoridade.

**VC** Você não associou viola a rabeça não? [sic].

**NA** Não. Não associei não [sic]. Embora parece muito comum que fosse, né? [sic]. Tanto é que não tem flauta que associaria com o pífano. Ela não tem uma relação direta não com essa instrumentação tipicamente Armorial não [sic]. Foi mais pensando no que eles eram capazes de fazer texturalmente, porque eu queria uma harmonia textural. Mas também eu queria uma harmonia textural minha, e eu criei essas texturas, e não vou pegar uma peça de ‘fulano de tal’ e – porque textural tem essa visão também: você pega uma música de alguém, tirar um trecho e botar por baixo [sic]. Eu não quis. Eu preferi fazer, criar minha própria textura. E a sonoridade foi concebida mais ou menos assim. Claro, depois você faz – até hoje eu faço assim: eu faço tudo, aí vêm as primeiras leituras e os primeiros “pentes” que eu vou passando, os pentes grossos [risos], por último os finos. Aí vem depois de anos, eu passo ainda pente fino [risos]. Se bem que às vezes eu passo também por conta da escrita mesmo, que foi uma experiência nova pra mim, porque, inclusive, eu cometi a grande falha de usar o ‘Encore’ – que é um programa muito limitado – e comecei escrevendo pra ‘Encore’. Aí o destino me deu uma rasteira boa: depois de um ano de curso os arquivos começaram a dar problema. Eu perdi simplesmente todos! Todos! Depois de um ano. A sorte é que, ainda hoje eu trabalho assim: eu sento no computador – escrevo direto no computador – aí escrevo, digamos, cinco páginas. Aí guardo. Escrevo cinco outras e guardo: arquivo, a data de hoje, a data de amanhã. Depois eu consigo, se num sufoco, eu consigo pegar um pedaço de um, um pedaço de outro, e montar. É mais do que isso: quando tem uma parte grande – sei lá: vinte páginas – eu faço uma impressão porque eu não gosto de corrigir no computador. Eu boto na mesa as partes impressas, com a caneta vermelha eu vou anotando aqui, anotando, anotando o que eu acho que está errado e depois eu volto pro computador e edito. Aí eu tinha essas partes impressas ainda. Olha que sorte! [risos] Aí também, digo: “Não, eu vou me vingar. Nunca mais eu quero saber de ‘Encore’!” [risos]. Escrevi pra lá, pra loja, e comprei o ‘Finale’. Comprei uma coisinha baratinho [sic]: era seiscentos dólares na época. E aí eu comprei por duzentos porque, na condição de estudante, eles me fizeram um preço bem legal. Pronto! Aí eu fiz, editei tudinho [sic] de novo. Escrevi tudo, tudo, tudo, tudo! Foi a melhor coisa que eu fiz. Porque aí foi que eu descobri o quanto tinha coisa escrita errada [risos]. Porque eu fiz no ‘Encore’ e saiu entronxando [sic] tudo. Você bota um bemol, aí ele acha que não: que é sustentado. Ele vai lá e muda. É... Não era atonal mas tinha coisa não... que me prejudicava. Fora texto, que você botava num lugar e ele aparecia na última página. Enfim... era uma loucura, uma loucura.

Aí passei pro ‘Finale’, que também não é a oitava maravilha não, mas...

**VC** É tudo o que a gente tem hoje.

**NA** É... E eu hoje, eu consigo me safar de muitos problemas que o ‘Finale’ dá – semana passada aconteceu um. Eu fui olhar a partitura com Valdir, aí tinha... ele tinha duas vozes: naquele compasso tinha duas vozes. Aí uma voz tava [sic] desalinhada da outra. De vez em quando ele faz isso: ele pega uma das vozes e desalinha; bota uma pausa, escreve, inventa uma pausa ali, e sai botando tudo pra cá, invadindo os outros compassos. A sorte é que também eu tinha impresso e fui lá e corrigi tudinho [sic] de novo. Aí eu faço e quando eu olho que tá [sic] razoável, eu: *pdf* ! [risos] Garanto que ele não vai alterar, né? [sic]. É... é por aí [risos].

**VC** E, só o finalzinho: que que você, naquela segunda peça, das ‘Visagens’, aquela sequência enorme de multifônicos... que que você pensa ali, de imagem? Por que foi o único, é o único lugar que eu não consigo associar muito a uma imagem. E é o pedaço mais tenso, mais forte.

**NA** Porque, na realidade, a música começa ali. Porque a primeira... eu fiz o seguinte: o texto de Ariano é em prosa – eu já falei isso, em algum lugar eu falo isso, não é? – é em prosa. Eu observei que ele sai usando várias palavras com letras capitais. Sem motivo aparente, não é? Ele nunca me disse isso, mas eu desconfio que seja porque aquelas palavras são típicas de um universo Armorial que ele usa na obra dele inteira aquelas mesmas palavras: lajedo, jaguar, suçuarana, gavião. Ele sempre usa essas palavras. É um vocabulário bem típico mesmo. Aí saí separando pra ver o resultado. Acabei criando uma estrofe. Deu certinho [sic] uma estrofe. E são as palavras que pertencem aos versos que estão na ‘Canção 2’.

**VC** É. Que é onde começa a ter verbo.

**NA** Exatamente. São frases. A primeira são palavras soltas. E essas palavras soltas é [sic] como se fosse pontilhadas, pontilhismo mesmo, palavras usadas como pontilhismo da ideia geral. Como se fosse introdutórias daquilo que vem depois. Aí isso só acontece na segunda canção. É quando... a história é que ele (Quaderna) vai à biblioteca. Ele tá [sic] encrocado com a justiça. Ele tá [sic] pra ser preso porque apareceu um cabra morto lá e ele tá [sic] sendo acusado. E ele cada vez, cada coisa que ele diz, ele se complica ainda mais. Ele vai se ferrando por causa das besteiras que ele diz. E ele fala pelos cotovelos, é descontrolado. Então aquilo é como se ele tivesse... ele conta que, segundo o texto, ele almoçou e sentou na espreguiçadeira na casa dele na biblioteca. Sabe o que é espreguiçadeira, né?

**VC** Sei.

**NA** Ele sentou ali... Aí ali ele vai cochilando. Diz que não sabe se foi pelo peso do almoço ou por que tava [sic] cansado ou porque tava [sic] muito tenso porque ele teria uma... – como é que chama que [sic] vai ao juiz?

**VC** Audiência.

**NA** Uma audiência! Ele teria uma audiência naquela tarde. É quando aparece a tal ‘Morte Sertaneja’, a ‘Moça Caetana’. Ele conta que ela aparece assim de frente a uma parede olhando pra ele com aqueles olhos ameaçadores. Aí descreve que ela é uma mulher muito bonita mas tipo “fatal”, com uma cobra enrolada no pescoço...

**VC** ...como um colar.

**NA** Como um colar... dois gaviões... com as unhas enormes, ameaçando mesmo. Um olhar e

a voz, assim, dizendo coisas soltas, aparentemente soltas, mas que eram pra ele. Ele sabia que aquilo era com ele. Essas palavras são as que marcaram esse sonho dele; que ele não sabe, ainda hoje, se é sonho ou se não era. Essas palavras marcam mesmo: sentença, tabuleiro, fogo, cobra, suçuarana. Tudo como se fosse aquelas coisas acusando e ele se enterrando na cadeira. Depois ela começa a escrever a mensagem, grafada com a própria unha – como se fosse sair sangue da unha dela – e ela escreve na parede branca. No sonho ele não sabe exatamente o que são aquelas palavras mas sabe que são com ele, que são ameaçadoras. Ele, no sonho, pega um pedaço de papel e começa a tentar escrever o que ele vê na parede; e tentar escrever pra na hora que passasse o sonho ele tentar traduzir.

O fato é que, ele sonhando ou não, ele escreveu realmente algumas palavras e umas frases soltas que era o que ele supostamente tava [sic] vendo [risos] escrito na parede. Por isso é que essas palavras soltas elas aparecem como uma estrofe à parte. Eu separei o texto em duas partes que servem às duas estrofes e fiz uma estrofe à parte só com as palavras soltas, que pra mim elas têm mais efeito de ameaça do que o próprio texto da segunda canção. O texto da segunda canção é como: “Eu já sei. Você mais me lascar. Eu já tô [sic] sabendo [risos]. Só diga como vai fazer porque coisa boa não vem aí”. Por isso que a sonoridade da primeira é muito solta, como se fosse fragmentos, *flashes* daquilo que ele tava [sic] concebendo como ameaça. E a segunda é mais melosa e declamada também. Tem muito texto – inclusive o começo ela usa...

**VC** Que, pra mim, é um recitativo.

**NA** É, é recitativo. O estilo é recitativo. Tanto é que, pra tocar, você tem que reger esperando a cantora. A cantora pode roubar o tempo que for ali, o regente tem que tá [sic]... ou, no caso, os instrumentistas, se não tiver ninguém regendo. Então: aquela ameaça cantada da mulher fatal ela tem um pano de fundo, que é exatamente o que os multifônicos fazem. Que não seria uma melodia comum tocada pela clarineta – que, aliás, qualquer melodia na clarineta fica bonita [risos] – e a questão ali não era nem ficar bonita: era encaixar no contexto sonoro. A imagem e a imagem sonora elas se intercalam, como se fosse uma coisa única. Como se fosse não: é uma coisa única. É uma coisa única! E eu achei que os multifônicos, a microtonalidade, os efeitos, eles fariam o trabalho perfeito do que eu tinha entendido como sonoridade tanto do multifônico quanto dos outros instrumentos. O tocar por trás do cavalete, na parte que fica entre o cavalete e o estandarte, que tem uma sonoridade bem indefinida, não tem uma altura definida, e é um som impuro – impuro no sentido de chiado, áspero, áspero! Que eu achei que também esse som comporia bem aquele quadro Armorial naquele momento ali. Era um som que daria certo ali. Então não teve outro motivo da escolha daquela sonoridade não. Foi realmente ouvindo. Ouvir e tentar encontrar no instrumento o que seria aquilo.

**VC** E como é que você acha que é a voz da ‘Moça Caetana’?

**NA** Ameaçadora...

**VC** A parte falada.

**NA** A parte falada é ameaçador e, acima de tudo, irônica. Em algum lugar também eu falo. Acho que é na própria partitura que tem assim: “Ironicamente”. Uma indicação pra voz.

**VC** Eu realmente tô [sic] buscando o timbre. Não é nem o drama. Por que pra quem vai cantar, a palavra ‘ironicamente’ diz mais...

**NA** Mas ironicamente com que sonoridade? Qual sonoridade para expressar esse “ironicamente”?

**VC** Porque, quando eu cantei isso, quando a gente fez aqui, eu achei que eu fui muito comportadinha, sabe? [sic]. Muito pouco má [risos]. É, e eu acho que tinha que ser – aí é uma opinião minha – tinha que ser uma coisa assim... perversa, cruel.

**NA** É... porque ironia não diz muito, né? [sic].

**VC** Ajuda. É um caminho. Mas eu vejo mais do que irônico – juntando o significado do texto.

**NA** Eu não sei que palavra exatamente usar. Eu entendo o que você quer dizer, mas não saberia encontrar um sinônimo aí que dissesse tão claramente. Talvez falando ou explicando mesmo, e não encontrar uma palavra. E aí deixar que a pessoa entenda. A ideia é o seguinte: tu tás [sic] na cadeia. Certo? Tu podes ser quem for, mas tu tás [sic] lascado agora. Agora quem manda aqui sou eu. Você tá [sic] errado e eu vou lhe ferrar [risos]. E vou lhe ferrar devagarzinho, em doses homeopáticas.

**VC** Pois é. É cruel.

**NA** É com crueldade, é. Acho que em algum lugar também eu falo “com crueldade”, também na partitura.

**VC** Eu vou procurar.

**NA** É, eu acho que falo também. Não sei se essa versão aí tá [sic]...

**VC** Eu vou catar com carinho.

**ANEXO C – PARTITURAS**

*Visagem* – CANÇÃO 1 (5:15)

*Visagem* – CANÇÃO 2 (5:05)

*Visagem* – CANÇÃO 3 (6:11)

# 'Visagem'

For Soprano, Viola, Cello & Bass Clarinet  
Text by Ariano Suassuna

## *Score*

Duration: 16:20

### **Song 1**

c.a. 5:15

# Visagem

## The First Song (of 3)

Text: Ariano Suassuna\*

Soprano, Viola, 'Cello, Bass Clarinet Bb

Nelson C Almeida

Duration: c.a 5'15"

Keele, Autumn/96

Musical score for the first system of 'Visagem'. It features four staves: Soprano, Viola, Cello, and Bass Clarinet Bb\*. The Soprano part is mostly silent. The Viola part begins with a first ending bracket and a pizzicato (Pizz) instruction, marked *mp*. The Cello part also has a first ending bracket, includes a tempo marking of  $\bullet = 35/40$  and *Lento*, and features a *Pizz* instruction followed by a *sfz* dynamic. The Bass Clarinet Bb\* part starts with a first ending bracket and a *p* dynamic. A note below the staff indicates: *\*Bass Clarinet sounds a second below*.

Musical score for the second system of 'Visagem'. It features four staves: Soprano (Sopr.), Viola (Vla.), Cello, and Bass Clarinet Bb\* (B.Cl.Bb\*). The Soprano part is silent. The Viola part has a first ending bracket, a *Sforzando* (*Sforz*) dynamic, and a *Sforzando* (*Sforz*) instruction. The Cello part has a first ending bracket, a *mf* dynamic, a *Sforzando* (*Sforz*) dynamic, and an *Arco* instruction followed by a *f* dynamic. The Bass Clarinet Bb\* part has a first ending bracket and a *f* dynamic.

5

Sopr.

Vla.

Cello

B.Cl.Bb\*

Musical score for measures 5-6. The Soprano part has a whole rest. The Viola part has a whole rest in 4/4, then changes to 3/4 for two measures, and returns to 4/4. The Cello part has a whole note in 4/4, then changes to 3/4 for two measures, and returns to 4/4. The Bass Clarinet part has a rhythmic pattern in 4/4, then changes to 3/4 for two measures, and returns to 4/4. Performance markings include *ff*, *Pizz*, and *Sul D sfz*.

7  $\bullet = 110$

Sopr.

Vla.

Cello

B.Cl.Bb\*

Sen-ten - ça,

Musical score for measures 7-8. The Soprano part has a quarter rest, then a quarter note, and a half note. The Viola part has a whole rest. The Cello part has a quarter rest, then a quarter note, and a half note. The Bass Clarinet part has a rhythmic pattern. Performance markings include *f*, *Arco Saltando*, *Pizz sfz*, *Arco Salt.*, and *Sul D sfz*.

9 *mp*

Sopr. Ta - bu - lei - ro,

Vla. *mp* Arco *mf* Arco ricochet

Cello *p* Arco *f* Pizz

B.Cl.Bb\* 9

11 *mf*

Sopr. Fo - - - - go,

Vla. *mf*

Cello *p* Arco *sfz* Pizz

B.Cl.Bb\* 11 *mf*

13

Sopr.

Vla.

Cello

B.Cl.Bb\*

15

Sopr.

Vla.

Cello

B.Cl.Bb\*

17 *mp* *pp* *f* *Rall. f.* Tempo

Sopr. *Pás - sa - ro, To - cha de macambi - ra.*

Vla. *Pizz sfz*

Cello *Sul D sfz*

B.Cl.Bb\*

19 *f* *f*

Sopr. *E - fê - me - ro, He - rói - co.*

Vla. *Arco Saltando Pizz sfz*

Cello *Arco Saltando f Pizz sfz sfz*

B.Cl.Bb\* *ff f sfp sfp*



25

Sopr. *mf*  
Bus - ca, Da - mas,

Vla. *f* Arco

Cello *f* Arco Saltando *sfz* *mf* Arco *sfz* Pizz

B.Cl.Bb\* *mf*

27

Sopr. *p* An - - - jos, *f* Sol, *mp* Di -

Vla. *p*

Cello *p* Arco *sfz* Pizz *sfz* Arco *sfz* Pizz *sfz* Pizz

B.Cl.Bb\* *p*

29 *p* *Rall.* ... *f* Tempo

Sopr. *— vi - no, Ga - - vi - ão.*

Vla. *f* *Pizz* *S<sup>no</sup>...* *sfz*

Cello *f* *sfz* *sfz*

B.Cl.Bb\* *p*

31

Sopr. *Sol, Es - tre - la...*

Vla. *f* *Arco* *Pizz* *S<sup>no</sup>...* *sfz* *sfz* *sfz*

Cello *f* *Arco Legato* *Pizz* *Arco* *sfz* *sfz*

B.Cl.Bb\* *f* *mf* *sfp* *sfp*

33

Sopr. *f*  
In - con -

Vla. Arco Saltando Pizz *sfz* Arco Saltando *f* Pizz Sul D *sfz*

Cello Pizz *sfz* Arco *sfz* Pizz Sul D *sfz*

B.Cl.Bb\*

35

Sopr. ce - bí - vel, In - con -

Vla. Arco *mf*

Cello Arco *sfz* *p* *p*

B.Cl.Bb\* *mp*

37

Sopr. *ce - bí - vel,*

Vla. *f* *Arco* *Gliss.*

Cello *Arco*

B.Cl.Bb\* *f* *Legato* *mp* *p* *mf* *p* *f*

39

Sopr. Fron -

Vla. *mf* *Saltando* *mf*

Cello

B.Cl.Bb\* *mp* *f*

41

Sopr. *p*  
tei - ra,

Vla. 41

Cello *mf* *Arco Saltando* *sfz* *Gliss.* *Poco Rall.* *sfz*

B.Cl.Bb\* 41 *mf* *Poco Rall.*

43 ♩ = 85

Sopr.

Vla. 43 ♩ = 85 *mf* *mp*

Cello 43 ♩ = 85 *A Tempo* *Legato* *mf*

B.Cl.Bb\* 43 ♩ = 85 *A Tempo* *mf*

45

Sopr. *f* On - - ça - - Ma - lha - - da

Vla. *p*

Cello *f*

B.Cl.Bb\*

47

Sopr. *mf* *Poco Rall...* *mp* *p* Di - vi - no, Di - vi - no, Di -

Vla.

Cello

B.Cl.Bb\* *mf*

49

Sopr. *vi - no - - - -*

Vla. *A Tempo* *f*

Cello *p* *>*

B.Cl.Bb\* *p* *mp* *mf*

51

Sopr. *mf* *Vi -*

Vla. *mf* *p*

Cello *f*

B.Cl.Bb\* 51

53 *Giocoso, Movido* *Ritenu*

Sopr. *o - la, Vi - o - la, Vi - o - la,*

Vla. *Pizz mf sfz sfz sfz sfz sfz*

Cello

B.Cl.Bb\* *p f*

55 *Dramatico, Ma a tempo* *f fff*

Sopr. Pri - - - - - são

Vla. *p f sfz sfz sfz Arco f*

Cello *f f L.H. Pizz*

B.Cl.Bb\* *tr*

57

Sopr. *\_\_!!*

Vla. *f*

Cello *mf* *sfz* *curta*

B.Cl.Bb\* *ff* *f* *tr* *curta*

60 *mp* *Poco Meno, Triste*

Sopr. Ca - - dei a, Ca - dei - - a - -, Pa - tí - bu-lo,

Vla. *mp*

Cello *sfz* *mp*

B.Cl.Bb\* *60*

63 *Ironically* *p* *mp* *p* *pp* *ppp* (b) *A Tempo, with energy* *ff* *Lento, Suave* *pp* <

Sopr. Macha..., Ma - cha..., Ma-cha - do Es - ti - gma! Ser

Vla. 63

Cello 63 *p*

B.Cl.Bb\* 63 *f* *Poco Rit.* Change to normal cl.

66 *A Tempo, with energy* *ff* *Soave* *p*

Sopr. - - - - pen - te... Cam - po, Cam

Vla. 66 *Pizz*

Cello 66 *Pizz*

B.Cl.Bb\* 66 *pp* *Tempo* *ff* *p*

69

Sopr. *Calmato...*  
 - po, So - nho, So - nho,

Vla. *p*

Cello *Pizz p*

B.Cl.Bb\* *p*

73

Sopr. *f* *Affre -*  
 Di - as, Di

Vla. *f* *Siz...* *L.H. Pizz*

Cello *Arco mp* *Pizz sfz*

B.Cl.Bb\* *Change to Bass* *mf*



# 'Visagem'

For Soprano, Viola, Cello & Bass Clarinet  
Text by Ariano Suassuna

## *Score*

Song 2  
c.a. 5:05

# Visagem

## The Second Song (of 3)

Text from Ariano Suassuna\*

Soprano, Viola, 'Cello, Bass Clarinet Bb

Nelson C Almeida

Keele, Autumn 1996

Performance Time - c.a 5:05

Soprano

B.Clarin. Bb\*

*p*

*Lento* ♩ = 50-55

\*Bass Clarinet sounds a second below

Sopr.

B.Cl. Bb\*

♩ = 60

In free time  
As Legato as possible

Multiphonics

*mf*

\*Note:  
Notate spoken rhythm is  
always approximate.

G#

Eb

F#

F

Eb

F

C#

Sopr.

B.Cl. Bb\*

tença já foi pro-fe-ri-da. Sai-a de ca-sa e cruze-o'Ta-bu-lei-ro pedre-go-so. Só lhe per-

3

3

*p*

7

7

*p*

*p*

Modo ord.

F

C#

G#

Sopr.

B.Cl. Bb\*

ten-ce o que por vo-cê for de-ci-fra-do. Be-ba o Fo-go na

3

3

*f*

*f*

*f*

10

10

Multiphonics

*p*

*p*

*f*

Eb

F

F#

\*Ariano Suassuna

Romance da Pedra do Reino, Folheto XLIV. Livraria Jose Olympio Editora - 1971. Rio de Janeiro - BRASIL

13

Sopr. *f* ta - ça de pe - dra dos La - je - dos. *p* Re - gis - tre as ma-lhas *p* e'o pe - lo ful - vo do Ja - guar, *mf* o pe - lo ver - me - lho da Su - çu - a -

B.Cl. Bb\* 13 *p* R Eb F

16

Sopr. *f* ra - na, o Cac - to com seus fru - tos *mf* *Cresc.* es - tre - la - dos. *p* A - no - te'o *mf*

B.Cl. Bb\* 16 *mf* Modo ord. Col Soprano Multiphonics *pp* *mp* R C#

19

Sopr. *mp* Pás - sa - ro com su - a fle - xa *p* au - ri - ne - gra *f* e a To - cha'in - cen - di - a - da das Ma - cam - bi - ras cor de san - gue. *f* *Stringendo*

B.Cl. Bb\* 19 *f* *p* *f* Modo ord. Multiphonics Eb F

22 *A tempo*

Sopr.

Vla. 22 *f* Arco 3 3

B.Cl. Bb\* 22 *f* *mf* Modo ord. Stacato Slap tongue\*

F#

\*Placing a large amount of tongue on the reed and suddenly releasing ('thud').

♩ = 70  
 Declaimed in high register.  
 Rhythm is approximate.

26 *f* 3 3

Sopr. Sal-ve'o que vai pe - re - cer. O E - fê-me-ro sa-gra-do, as e-nergi'asdes-per-di - ça-das, a

Vla. 26 ♩ = 70 Al tallone Sul Ponticello Martellato Simile... Simile...

B.Cl. Bb\* 26 ♩ = 70

29 *p* *f*

Sopr. lu - ta sengrande-za, o He - rói - co assa-si-na-doem segre - do, o que foi mar-ca - do de es - tre - las:

Vla. 29 Simile... Simile... Simile...

B.Cl. Bb\* 29

32 *Cresc. p*

Sopr. tu-do a-qui-lo que depois de sal-vo e as-si-na-la-do, se-rá pa-ra sempre e ex-clu-si-va-men-te seu.

Vla. 32 *Cresc. p* Simile...

B.Cl. Bb\* 32 *Cresc. p*

35 Al tallone Sul Ponticello Martellato Segue... 3 3 3

Vla. 35 Sul Ponticello Al tallone Martellato Segue... 3 3 3

Cello 35 *f* 3 3 3

B.Cl. Bb\* 35



Sopr. 47 *tas,*

Vla. 47 *f* *p* *f* *p* *f* Pontis Tasto Pontis Tasto Pontis

Cello 47 *f* *p* *f* *f* Pontis Tasto Pontis Tasto Pontis

B.Cl. Bb\* 47 *f* *p* *f*

Sopr. 50 *pp* *ff* *pp* Sotto voce Subito

Vla. 50 *pp* *f* *pp* Tasto Subito Pontis Tasto Subito

Cello 50 *pp* *f* Tasto Subito Pontis

B.Cl. Bb\* 50 *pp* *pp* *ff* *f* *pp* Flt. Subito

*os* *An - jos,* *os*

Sopr. 53 *ff* *mf* Subito

Vla. 53 *f* *f* *mp* *p* *f* Subito Pontis Tasto

Cello 53 *pp* *f* *f* *mp* *p* Subito Pontis Tasto

B.Cl. Bb\* 53 *pp* *ff* Flt. Subito

*An - jos* *os* *An - - - -*

56

Sopr. jos com su - a es - pa - - - - - da,

Vla. 56 Simile... *f* *p* *mp*

Cello 56 Simile...3 *f* *p* *mp*

B.Cl. Bb\* 56 *f* *p*

59

Sopr. *pp* *ff* *pp*  
 Sotto voce Subito

os An - jos, os

Vla. 59 *f* *pp* *f* *pp*

Cello 59 *f* *pp* *f* *pp*

B.Cl. Bb\* 59 *f* *pp* *ff* *pp*

62

Sopr. *ff* *mp* *A tempo*  
 Subito Poco Meno

An - jos, os An - jos

Vla. 62 *f* *p* *f*

Cello 62 *pp* *f* *p*

B.Cl. Bb\* 62 *pp* *ff*

65 *f* *p* *Senza Cresc.* *p* *ff* *Subito*

Sopr. e o Sol ma-lha - do do Di - vi - no, os An - jos!

Vla. *mp* *f* *p* *f* *Senza Cresc.* *f* *Subito*

Cello *mp* *f* *p* *f* *Senza Cresc.* *f* *Subito*

B.Cl. Bb\* *mp* *f* *p* *f* *Flt. Senza Cresc.* *f* *Subito* *ff*

68 *mp* *f* *ff*

Sopr. com seu Ga - vi - ão de ou - ro. Os An - jos!!

Vla. *p* *mp* *f* *ff* *Simile...* *Ponti*

Cello *p* *f* *ff* *Simile...* *Ponti*

B.Cl. Bb\* *p* *f* *ff* *Flt.*

# 'Visagem'

For Soprano, Viola, Cello & Bass Clarinet  
Text by Ariano Suassuna

*Score*

Song 3  
c.a. 6:11

# Visagem

## The Third Song (of 3)

Text: Ariano Suassuna\*

Soprano, Viola, 'Cello, Bass Clarinet Bb

Nelson C Almeida

Performance Time - 6:11

Keele, Autumn/96

Musical score for the first system, featuring Soprano, Viola, Cello, and Bass Clarinet Bb. The Soprano part is a whole rest. The Viola and Cello parts are in 5/2 time, marked *Cantabile, Con vibrato* with a tempo of  $\text{♩} = 25-30$ . Both parts include *Sul D.* markings and the instruction "Attack and let it vibrate." The Bass Clarinet Bb part is a whole rest. The system concludes with a 2/4 time signature change.

Musical score for the second system, featuring Soprano, Viola, Cello, and Bass Clarinet Bb. The Soprano part begins with a circled 3 and a tempo of  $\text{♩} = 60$ , with lyrics "En - tre o Sol e os car -". The Viola and Cello parts are in 2/4 time, marked *Pizz* with dynamics *f* and *p*. The Bass Clarinet Bb part is in 2/4 time. The system concludes with a 3/4 time signature change.

6

Soprano: dos, en - tre a... en - tre a \_

Vla: 2 3 2 Pizz 3

Cello: Pizz mf

B Cl. Bb: Slap tongue 2 3 2 3

10

Ondulation, free time

Soprano: pe - \_ - dra En - tre o Sol..

Vla: 2 3 Pizz, con vib

Cello: Mvb Pizz, con vib

B Cl. Bb: 2 3

15

Soprano: en - tre a Es - tre - - -

Vla: **2** **3**  
**4** **4**  
Pizz *mf*

Cello: *p*  
Arco

B Cl. Bb: Slap tongue *tr* **2** **3**  
**4** **4**  
*mf*

19

Soprano: la,

Vla: **3** **2**  
**4** **4**  
*f*

Cello: *f* Slow vib. *f*

B Cl. Bb: **3** **2**  
**4** **4**

22

*Piu mosso*  
*p*

Soprano: vo - cê ca - mi - nha no...

Viola: *p* *f*

Cello: *p* *f* Slow vib.

Bass Clarinet (Bb):

26

Soprano: vo - cê ca - mi - nha no..

Viola: *p* *f* 3 4

Cello: *p* *f* Slow vib. 3 4

Bass Clarinet (Bb): *mf* 3 4

30

Soprano: *mf*  
In - con - ce - bí - vel,

Vla: *mp* *fp* Arco

Cello: Arco Behind bridge *mf* *Al talone Martelato*  
\* Play between bridge and tail piece, on the indicated string.

B Cl. Bb: *f*

33

Soprano: In - con - ce - bí - vel.

Vla: 5

Cello: Modo ord. Pizz Arco

B Cl. Bb: 5



39

Soprano

Vla. *5* *Simile* *3*

Cello

B Cl. Bb *5* *3*

41

Soprano *Giocoso* *f*

Por is - so, mes-mo sem de-ci - frá - lo, Por is - so,

Vla. *3* *2* *3* *2*

*Modo ord.* *Pizz* *f*

Cello *Modo ord.* *Slow vib.* *f* *Slow vib.* *Slow vib.* *Slow vib.*

B Cl. Bb *3* *2*

45

Soprano: mes - mo sem de - ci - frá - lo, tem que

Vla: *3* *4*

Cello: Slow vib. Slow vib. Behind bridge Al talone Martelato *p*

B Cl. Bb: *f* *3* *4* *mf*

48

Soprano: can - tar o e - nig - ma da

Vla: Arco *fp*  
(Changing from vib. to non-vib, freely)

Cello: Legato

B Cl. Bb: *mf*

51

Soprano: *ff* Shouting (Echo) *p* Sotto voce, rubato *ff*  
 Fron - tei - ra, tei - ra, fron, Fron -

Vla: Behind bridge *p* Martelato

Cello: *p*

B Cl. Bb: *ff* *p* Molto vib. *Cresc. & decresc. Ad Lib*

2 4 2 4

53

Soprano: tei - ra,

Vla: *f* Legato  
 Use the whole bow before changing direction

B Cl. Bb: *f* *Cresc. & decresc. Ad Lib*  
 Lip oscilation, in free time.

2 4 2 4

Entry at any beat.  
 Duration is indeterminate.  
 Give the Soprano a signal.

56

Morbid, sarcastic  
Lento

Soprano  
a es - tra -

(Pitch & duration are approximate)

Vla

Cello

B Cl. Bb

Simile  
Cresc. & decresc. Ad Lib

f

59

Soprano  
- nha es - tra - nha

Vla

Cello

B Cl. Bb

mf

Al niente

Al niente

Al niente

Simile  
Cresc. & decresc. Ad Lib

f

3 4 3 4

63

♩ = 60

*mp*

Sopr. re - gi - ão on - de'o san -

3

♩ = 60

Subito

Vla. Subito

4

Cello. *f* Subito *f* Subito

3

♩ = 60

Mphn.

Senza Cresc.

B Cl. Bb. *f* Subito *p* *fp*

F#

66

Sopr. - gue se - quei - ma aos o - lhos de

2

Subito

3

Calmato

Vla. *f* Subito *p* Calmato

4

4

Cello. *f* Subito *p* Calmato

2

3

Calmato

B Cl. Bb. *p* Calmato

4

4

69

Sopr. *Stacato*

fo - go da On - ça - Ma - lha - da do Di - vi - no.

Vla. *f* **4** L.h.pizz & B. bridge *A tempo*

Cello *f* **4** L.h.pizz & B. bridge  
Play L.h. pizz in the open string whilst tremulando behind Bridge.  
Trem. Quick & irregular

B Cl. Bb *p* **4**

71

Sopr. *A tempo*

Vla. *f* *Simile* *Cresc. & Decresc. ad lib.*

Cello *A tempo* *Simile* *f* *Cresc. & Decresc. ad lib.*

B Cl. Bb *A tempo*

73

Martial

Sopr *mf*  
 Fa - ça is - so, sob pē - nã de mor - te! *p* Mas

Vla

Cello

B Cl. Bb

75

Sopr *f*  
 sa - ben-do, des-de já, *mp* que é i - nú-til, i -

Vla

Cello

B Cl. Bb

77

Sopr. *p* *Sotto voce, rubato*  
 nú - til, i - nú - til, i - nú - til, i - nú - til.

Vla. **3**  
**4**

Cello **3**  
*pp*

B Cl. Bb **3**  
**4**

79

Sopr. *mf*  
 Que - bre as cor - das de pra - ta

Vla. *Curta Behind bridge Pizz*  
*f Subito mp* *mp* (Simile)

Cello *Curta Behind bridge Fingernail Pizz*  
*f Subito mp* *mp* (Simile)

B Cl. Bb *Curta*  
*fp Subito mp* *fp* *Senza Cresc.* *fp*

83

Soprano: da Vi - o - - - - la :

Vla: *f* *mp* Arco

Cello: *f* *mp* Arco

B Cl. Bb: *fp*

86

Soprano: *mf* a Pri-são já

Vla: Arco **2** **4**

Cello: **2** **4**

B Cl. Bb: *Al niente* *Molto vibrato... Cresc. & decresc. Ad Lib* **2** **4** *mf*

89

Soprano: foi de - cre - ta - da! Co - lo - ca - ram gros - sas

Vla: *Molto vibrato... Cresc. & decresc. Ad Lib*

Cello: *Molto vibrato... Cresc. & decresc. Ad Lib*

B Cl. Bb: *f* *mf*

92

Soprano: bar - ras e cor - ren - tes fer - ru - jo - sas na Ca - dei - a.

Vla: **3**  
**4**

Cello: **3**  
**4**

B Cl. Bb: *f* *p* **3**  
**4**

95

Sopr

Vla

Cello

B Cl. Bb

3  
4

3  
4

*mp* Legato

+ L.h.pizz & B. bridge

*f* Play L.H. pizz in the open string whilst tremulando behind.Brdg.  
Trem. Quick & irregular

Slap tongue

*f*

97

Sopr

Vla

Cello

B Cl. Bb

*f*

Er - gue - ram — o Pa - tí -

Simile

*mf*

100

Soprano: *bu - lo com ma - dei - ra no - va*

Vla

Cello

B Cl. Bb

103

Soprano: *Giocoso*  
*Senza Pizz* *Col soprano*  
*e a - fi - a - ram o gu - me do Ma - cha - do.*

Vla

Cello

B Cl. Bb



111

Soprano: si - lên - - - cio

Vla: 3/4, 2/4, 3/4

Cello: 3/4, 2/4, 3/4

B Cl. Bb: 3/4, 2/4, 3/4 (mp, pp)

113

Soprano: \_ \_ quei - ma o ve - ne - no das \_ Ser - pen - \_ - tes,

Vla: 3/4, 2/4 (p, mf)

Cello: 3/4, 2/4 (p)

B Cl. Bb: 3/4, 2/4 (mf, fp, mf)

117

Soprano: e, no Cam - po de so - no en -

Vla: **3**  
**4** *mp*

Cello: *mp*

B Cl. Bb: **3**  
**4** *mp* *f*

120

Soprano: san-guen - ta - do ar -

Vla: **2** **3**  
**4** **4**

Cello: *mf* *mp*

B Cl. Bb: *tr* **2** **3**  
**4** **4**

Sopr. *Poco rit.*  
 - de em bra - sa o So - nho per - di -

Vla *Poco rit.*  
 3 4 2 4 *mf*

Cello *Poco rit.*  
 3 4 *mf*

B Cl. Bb *Poco rit.*  
 3 4 *mf*

Sopr. *f Animato*  
 do, ten - tan - do em vão re - e - di - fi - car seus Di - as,

Vla *Animato* L.h.pizz & B. bridge + *f* *Segue*

Cello *Animato* L.h.pizz & B. bridge + *f* *Segue...*  
 Play L.h. pizz in the open string whilst arco behind. Bridge.

B Cl. Bb *Animato* *f*

Musical score for Soprano, Viola, Cello, and Bass Clarinet. The score is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics and three instrumental lines. The dynamics range from *mp* to *ff*, with a *Cresc.* marking in each part.

**Soprano:** *mp* *Cresc.* pa - ra - sem - pre - des - tro - ça - dos." *f* *ff*

**Viola:** *Cresc.* *ff*

**Cello:** *Cresc.* *ff*

**B. Cl. Bb:** *mp* *Cresc.* *ff*