

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ASPECTOS ANALÍTICO-INTERPRETATIVOS
E A ESTÉTICA ARMORIAL NO CONCERTINO EM LÁ
MAIOR PARA VIOLINO E ORQUESTRAS DE CORDAS,
DE CLÓVIS PEREIRA**

Marina Tavares Zenaide Marinho

**João Pessoa – PB
2010**

MARINA TAVARES ZENAIDE MARINHO

**ASPECTOS ANALÍTICO-INTERPRETATIVOS
E A ESTÉTICA ARMORIAL NO CONCERTINO EM LÁ
MAIOR PARA VIOLINO E ORQUESTRA DE CORDAS,
DE CLÓVIS PEREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (Mestrado), Área de Concentração em Práticas Interpretativas – Violino, em cumprimento aos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Hermes Cuzzuol
Alvarenga

**João Pessoa – PB
2010**

M338a Marinho, Marina Tavares Zenaide, 1973-
Aspectos analítico-interpretativos e a estética armorial no concertino
em lá maior para violino e orquestra de cordas, de Clóvis Pereira /
Marina Tavares Zenaide Marinho. – João Pessoa, 2010.
172f. : il.

Orientador: Hermes Cuzzuol Alvarenga
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Música – Análise. 2. Música – Interpretação. 3. Concertino para
violino. 4. Movimento Armorial.

UFPB/BC

CDU : 78(043)



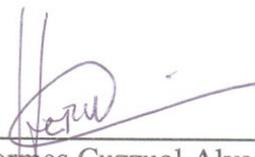
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

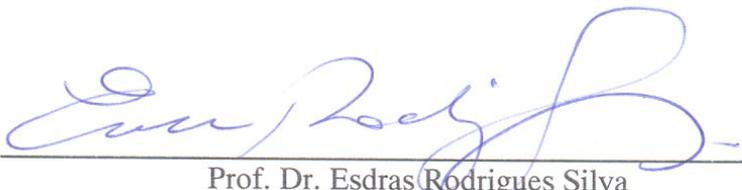
Título da Dissertação: “Aspectos analítico-interpretativos e a estética armorial no Concertino em Lá Maior para violino e orquestra de cordas, de Clovis Pereira”

Mestrando: Marina Tavares Zenaide Marinho

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga
Orientador/UEPB



Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva
Membro/UNICAMP



Prof. Dr. Felipe José Avellar de Aquino
Membro/UEPB

João Pessoa, 26 de agosto de 2010.

Aos meus pais, Hélio Nóbrega Zenaide e Ada Tavares Zenaide; aos meus irmãos, Maria de Nazaré, Maria Valéria e Eugênio Pacelli Tavares Zenaide; aos meus filhos, Luiz Edir e André Luiz Zenaide Marinho; ao meu marido, Vinícius Ramalho Marinho; e à minha sobrinha e afilhada Joana Cariri Valkásser de Oliveira.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder coragem e determinação neste longo caminho.

Ao jornalista e historiador Hélio Nóbrega Zenaide, meu amado pai, pelo exemplo e pelo incentivo.

À minha querida mãe, Ada Tavares Zenaide, por ter sido responsável por minha inserção na música.

Ao meu professor orientador, Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga, pelos ensinamentos, pela dedicação, pela calma e pela confiança em mim depositada ao longo desta jornada.

Ao compositor Clóvis Pereira, por me ceder suas partituras originais, pelas tardes de entrevistas e conversas valiosas, e por abrir mão de todo o seu acervo particular para a realização desta pesquisa.

Ao fiel amigo e professor Samuel Cavalcanti Correia, pelas valiosas discussões e pela generosa colaboração no uso de *software* de notação musical.

Aos professores e amigos de longa data Rucker Bezerra de Queiroz, Yerko Pinto Tabilo e Sandra Kalina Martins Cabral de Aquino, que contribuíram de alguma maneira para a realização deste sonho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da UFPB, Luís Ricardo Queiroz, Maurílio José Albino Rafael, José Orlando Alves, Heloísa Muller, Ibaney Chasin, Didier Guigue, Eli-Eri Moura e Felipe Avellar de Aquino, pelos valiosos ensinamentos.

Ao pianista e professor Dr. José Henrique Martins, pelo apoio incondicional na realização do meu Recital.

À professora Ariana Perazzo da Nóbrega, pela generosa disponibilização de suas fontes bibliográficas.

À Sra. Izilda Carvalho, pela atenção e pela dedicação para comigo e com o PPGM.

Ao professor Dr. Wilson Guerreiro Pinheiro, pela esmerada revisão do manuscrito.

A Maria de Nazaré Tavares Zenaide, Maria Valéria Tavares Zenaide e Eugênio Pacelli Tavares Zenaide, pelo fraternal carinho e pelo desprendido apoio.

Aos meus filhos, Luiz Edir Zenaide Marinho e André Luiz Zenaide Marinho, pelo carinho e pela paciência.

Ao meu amor, Vinícius Ramalho Marinho, pelo incentivo, pela dedicação, pela virtuosa paciência e pelas palavras tão especiais nos momentos mais difíceis.

Cada interpretação de uma obra é, a seu modo, única e individual; ela revela uma faceta do compositor através dos olhos do intérprete, que nos faz ouvir com nova perspectiva, às vezes em êxtase.

(BRONSTEIN, 1981, p. 30, tradução nossa).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo abordar os aspectos históricos, estéticos e interpretativos do Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas (1996-2001), de Clóvis Pereira, única obra armorial concertante para esse instrumento, bem como criar critérios interpretativos através da análise da obra, dentro da perspectiva violinística. A estratégia metodológica empregada consistiu na pesquisa documental e bibliográfica na Fundação Joaquim Nabuco, na Biblioteca da Universidade Federal de Pernambuco e no acervo particular do compositor, bem como entrevistas não diretivas e dirigidas a intérpretes e outros pesquisadores. A análise da obra consistiu na observação dos processos técnico-composicionais, no uso dos instrumentos e no correlacionamento dos argumentos e das referências folclórico-populares como agentes do discurso musical do Concertino. As hipóteses foram confirmadas e avaliadas empiricamente e os resultados demonstraram a importância do estudo teórico em música e da consciência interpretativa para uma melhor *performance*.

Palavras-Chaves: Concertino. Violino. Clóvis Pereira. Práticas interpretativas.

ABSTRACT

This research intends to study the historical, aesthetic, and interpretative aspects of Clóvis Pereira's Concertino in A Major for Violin and String Orchestra (1996-2001) – a unique concertante work written for the violin in the armorial style. Thus, the main goal of this dissertation is to offer interpretative ideas based on the analysis of the most important aspects of this aesthetics. For this intent, we have done personal interviews with the composer, performers and scholars. We have also done extensive research in the composer personal files and archives, as well as at the Joaquim Nabuco's Foundation and the Federal University of Pernambuco libraries. The analysis of the piece was focused mainly on the observation of the compositional process, besides the idiomatic use of the instrument and its relationships with popular and folkloric references as agents of the musical style. The hypotheses were evaluated and confirmed empirically, demonstrating the significance of theoretical study, and its relation to interpretative issues, in the search for a better performance.

Keywords: Concertino. Violin. Clóvis Pereira. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 3.1 Concertino versão 2002 (Primeiro Movimento, comp. 1 e 2)	64
Figura 3.2 Concertino versão 2003 (Primeiro Movimento, comp. 1 e 2)	65
Figura 3.3 Cantiga de Cego recolhida por Lionel Silva (ANDRADE, 2006, p. 122).....	69
Figura 3.4 Detalhe do maracatu “baque das ondas”, de mestre Shacon Viana (SANTOS; RESENDE, 2005, p. 47)	69
Figura 3.5 Frase clássica haydniana	71
Figura 3.6 Frase folclórica brasileira. (VILLA-LOBOS, 1976).....	71
Figura 3.7 Frase cloviniana (Primeiro Movimento, comp. 129 ao 137)	72
Figura 3.8 Métrica cloviniana do Primeiro Movimento (comp. 70 a 75).....	73
Figura 3.9 Métrica binária implícita (referente ao Primeiro Movimento, comp. 70 a 75)	74
Figura 3.10 Proposta de arcada 1 (primeiro tema da obra, Primeiro Movimento, comp. 40 a 45)	76
Figura 3.11 Proposta de arcada 2 (maracatu do Primeiro Movimento, comp. 94 a 98).....	76
Figura 3.12 Proposta de arcada 3 (primeiro tema do Segundo Movimento, em Ré mixolídio, comp. 1 a 9).....	76
Figura 3.13 Proposta de arcada 4 (maracatu do Terceiro Movimento, em Ré nordestino, comp. 77 a 80).....	77
Figura 3.14 Proposta de arcada 5 (cadência do Terceiro Movimento, comp. 133 a 135).....	77
Figura 3.15 Destaque sonoro 1 (<i>Andantino</i> do Segundo Movimento, comp. 25 a 32).....	78
Figura 3.16 Destaque sonoro 2 (finalização da obra, Terceiro Movimento, comp. 255 a 258).....	78
Figura 3.17 Frase inicial da obra (Primeiro Movimento, comp. 1 a 4)	80
Figura 3.18 Alargando métrico (Primeiro Movimento, comp. 18 a 20).....	81
Figura 3.19 Tema na forma original sobre a tônica (Primeiro Movimento, comp. 1 a 4).....	82
Figura 3.20 Primeira transposição sobre a subdominante (Primeiro Movimento, comp. 11 a 14).....	82
Figura 3.21 Segunda transposição sobre a dominante (Primeiro Movimento, comp. 21 a 24).....	82
Figura 3.22 A viola e os instrumentos agudos (Primeiro Movimento, comp. 30 a 32).....	83

Figura 3.23 A viola e os instrumentos graves (Primeiro Movimento, comp. 106 a 108).....	83
Figura 3.24 Entrada do solista na “segunda exposição” (Primeiro Movimento, comp. 40 a 45).....	84
Figura 3.25 Fórmula rítmica do acompanhamento	85
Figura 3.26 O ritmo no contexto harmônico (Primeiro Movimento, comp. 54 a 60).....	85
Figura 3.27 O uso do maracatu no Desenvolvimento (Primeiro Movimento, comp. 94 a 97).....	86
Figura 3.28 Tema original (Primeiro Movimento, comp. 1 e 2).....	87
Figura 3.29 Variação do tema por aumento (Primeiro Movimento, comp. 123 a 129).....	87
Figura 3.30 Ponte para a segunda exposição (Primeiro Movimento, comp. 116 a 122).....	88
Figura 3.31 Do modal para o tonal (Primeiro Movimento, comp. 127 a 138).....	89
Figura 3.32 Fim do Primeiro Movimento (comp. 249 a 252)	92
Figura 3.33 Primeiro tema do Segundo Movimento (comp. 1 a 9).....	95
Figura 3.34 Tema simplificado (Segundo Movimento, comp. 13 a 17)	95
Figura 3.35 Início da seção central do Segundo Movimento (comp. 21 a 28).....	96
Figura 3.36 Destaque bidirecional do solo (Segundo Movimento, comp. 27 e 28).....	96
Figura 3.37 Conjunto das notas do tema (Segundo Movimento, comp. 21 a 25).....	97
Figura 3.38 Bidirecionalidade (Segundo Movimento, comp. 28).....	97
Figura 3.39 II Tema variado do Segundo Movimento (comp. 37 a 40).....	99
Figura 3.40 Harmonia Quartal 1 (Terceiro Movimento, comp. 34 a 36).....	102
Figura 3.41 Harmonia Quartal 2 (Terceiro Movimento, comp. 36 e 37 do violino solo).....	103
Figura 3.42 Harmonia Quartal 3 (Terceiro Movimento, comp. 38, violinos e violas)	103
Figura 3.43 Harmonia Quartal 4 (Terceiro Movimento, comp. 39 nos <i>cellos</i> e baixos)	103
Figura 3.44 Primeiro gesto da Cadência (Terceiro Movimento, comp. 113 a 116).....	105
Figura 3.45 Segundo gesto da Cadência (Terceiro Movimento, comp. 117 e 118).....	105
Figura 3.46 Gesto vivaldiano (Quatro Estações, “Outono”, Terceiro Movimento, comp. 59).....	106
Figura 3.47 Gesto paganiniano (Capricho n.º 1, de Nicolò Paganini, comp. 32).....	106

Figura 3.48 Material cadencial (cadência, comp. 135 a 142).....	106
Figura 3.49 Reutilização do material cadencial (Terceiro Movimento, comp. 144).....	107
Figura 3.50 Cadência tonal 1 (Primeiro Movimento, comp. 134 a 135).....	108
Figura 3.51 Cadência tonal 2 (Primeiro Movimento, comp. 213 a 214).....	109
Figura 3.52 Cadência tonal 3 (Primeiro Movimento, comp. 250 a 251) V-I (cadência autêntica perfeita).....	109
Figura 3.53 Cadência tonal 4 (Terceiro Movimento, comp. 95 e 96)	110
Figura 3.54 Cadência tonal 5 (Terceiro Movimento, comp. 142 e 143), V-I (cadência autêntica perfeita).....	110
Figura 3.55 Intervenção modal 1 (Primeiro Movimento, violinos I e II em Lá nordestino, paralelismo, comp. 7 e 8)	110
Figura 3.56 Intervenção modal 2 (progressão dos <i>bassi</i> em Ré eólio, Primeiro Movimento, comp. 45 e 46)	111
Figura 3.57 Intervenção modal 3 (Primeiro Movimento, comp. 51 e 52, violas e <i>bassi</i> em Si lócrio).....	111
Figura 3.58 Intervenção modal 4 (Primeiro Movimento, comp. 75 a 77, solista em Dó nordestino).....	111
Figura 3.59 Intervenção modal 5 (Primeiro Movimento, comp. 123 a 125, solista em Fá sustenido mixolídio).....	111
Figura 3.60 Intervenção modal 6 (Segundo Movimento, comp. 4 e 5, solista em Ré mixolídio).....	112
Figura 3.61 Intervenção modal 7 (Segundo Movimento, comp. 27 e 28, solista e primeiro violino em Ré lídio).....	112
Figura 3.62 Intervenção modal 8 (Segundo Movimento, comp. 37 a 40, solista em Si dórico)	112
Figura 3.63 Intervenção modal 9 (Terceiro Movimento, comp. 77, solista em Ré nordestino)	112
Figura 3.64 Intervenção modal 10 (Terceiro Movimento, comp. 88, primeiros e segundos violinos em Mi nordestino).	112
Figura 3.65 Oásis Tonal (Primeiro Movimento, comp. 70 a 74 em Mi maior).....	114
Figura 3.66 Maracatu 1 (Primeiro Movimento, comp. 32, orquestra)	117
Figura 3.67 Maracatu 2 (Primeiro Movimento, comp. 200 a 201, orquestra).....	117
Figura 3.68 Maracatu 3 (Primeiro Movimento, comp. 94 a 105).....	118
Figura A.1 Marimbau	128
Figura A.2 Flauta e Pífano	128
Figura A.3 Violino e Rabeca.....	129
Figura A.4 Violão e Viola Nordestina.....	129

Figura B.1	Capa do Programa do Recital do Quarteto da Rádio Tabajara, em Campina Grande, no dia 10 de julho de 1962. Componentes do Grupo: Rino Visani (1.º violino), Arlindo Teixeira (2.º violino), Emílio Sobel (viola) e Piero Severi (cello). Executaram a “Suíte Nordestina”, de Clóvis Pereira.	131
Figura B.2	Contracapa do Programa do Recital do Quarteto da Rádio Tabajara, encerrado com a “Suíte Nordestina”, de Clóvis Pereira, em Campina Grande, no dia 10 de julho de 1962.....	132
Figura B.3	Capa do Programa Inaugural do Movimento Armorial, ocorrido na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em 18 de outubro de 1970, durante o evento “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, cujo regente foi o compositor Clóvis Pereira.....	133
Figura B.4	Contracapa do Programa Inaugural do Movimento Armorial, com texto introdutório – Arte Armorial – assinado por Ariano Suassuna.....	134
Figura B.5	Capa do Programa do Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música, ocorrido na Igreja Catedral, Recife-PE, em 6 de janeiro de 1971	135
Figura B.6	Contracapa do Programa do Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música, com texto introdutório de Ariano Suassuna (Arte Armorial), realizado no dia 6 de janeiro de 1971	136
Figura B.7	Capa do Programa do Concerto realizado pelo Conjunto Armorial de Câmara de Pernambuco na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 5 de junho de 1971, com a regência do compositor Clóvis Pereira.....	137
Figura B.8	Continuação do Programa de Concerto do Conjunto Armorial de Câmara de Pernambuco, sob a regência de Clóvis Pereira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 5 de junho de 1971)	138
Figura B.9	Capa do Programa do Concerto do Coral Universitário da UFPB e da Orquestra Armorial de Câmara em homenagem ao reitor Guilardo Martins Alves, no Auditório da Reitoria da Universidade Federal da Paraíba, em 9 de agosto de 1971	139
Figura B.10	Continuação do Programa de Concerto do Coral Universitário da UFPB e da Orquestra Armorial de Câmara (Auditório da Reitoria da UFPB, em 9 de agosto de 1971)	140
Figura B.11	Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Estado de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba na Temporada de 1972 da Pro Arte em Porto Alegre, no dia 17 de março	141
Figura B.12	Continuação do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Estado de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba na Temporada de 1972 da Pro Arte em Porto Alegre, além de outros grupos musicais, no dia 17 de março	142

Figura B.13	Continuação do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Estado de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba na Temporada de 1972 da Pro Arte em Porto Alegre, no dia 17 de março. Entre as obras executadas na II parte do Programa estava “A Onça, os Guinés e os Cachorros”, de Clóvis Pereira, Cussy de Almeida e Ariano Suassuna.....	143
Figura B.14	Continuação do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Estado de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba na Temporada de 1972 da Pro Arte em Porto Alegre, no dia 17 de março. Relação dos componentes da Orquestra Armorial de Câmara.....	144
Figura B.15	Capa do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara na Sala Martins Pena em Brasília, no dia 7 de maio de 1973.....	145
Figura B.16	Contracapa do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara na Sala Martins Pena em Brasília, no dia 7 de maio de 1973. A peça “Cavalo Marinho”, de Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Jarbas Maciel, encerrou o Programa.	146
Figura B.17	Capa do Programa do 21.º Concerto Extraordinário da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre da Temporada de 1975, realizado no dia 20 de setembro no Auditório do Palácio Farroupilha.....	147
Figura B.18	Contracapa do Programa do 21.º Concerto Extraordinário da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre da Temporada de 1975, realizado no dia 20 de setembro no Auditório do Palácio Farroupilha. Entre as obras executadas constou “Lamento e Dança Brasileira”, de Clóvis Pereira.....	148
Figura B.19	Contracapa do Programa de Concerto da Primeira Audição Mundial da “Missa Nordestina”, de Clóvis Pereira. O Concerto foi realizado na Igreja Nossa Senhora do Rosário, João Pessoa-PB, no dia 17 de dezembro de 1977.....	149
Figura B.20	Continuação do Programa de Concerto da Primeira Audição Mundial da “Missa Nordestina”, de Clóvis Pereira. Texto de apresentação de Carmem Isabel C. Silva.....	150
Figura B.21	Continuação do Programa de Concerto da Primeira Audição Mundial da “Missa Nordestina”, de Clóvis Pereira. Perfil biográfico do compositor.....	151
Figura B.22	Contracapa do Programa de Concerto Oficial da Orquestra Sinfônica do Recife, no Centro de Convenções da Universidade Federal de Pernambuco, em 03 de julho de 1996. A primeira obra executada foi “Lamento e Dança Brasileira”, de Clóvis Pereira.....	152
Figura B.23	Capa do Programa de Concerto do <i>Mauritsstadt Ensemble</i> , no dia 20 de novembro de 1998, no Auditório do Conservatório Pernambucano de Música, Recife-PE.....	153
Figura B.24	Contracapa do Programa de Concerto do <i>Mauritsstadt Ensemble</i> , no dia 20 de novembro de 1998, no Auditório do Conservatório Pernambucano de Música, Recife-PE.....	154
Figura B.25	Capa do Programa de Concerto do Festival 70 anos do Conservatório Pernambucano de Música, no dia 25 de agosto de 2000. A obra executada foi “Terra Brasilis”, do compositor Clóvis Pereira.....	155

- Figura B.26** Capa do Programa de Concerto em Homenagem aos 70 anos de vida e 55 de carreira do Maestro Clóvis Pereira, no dia 15 de maio de 2002, no Auditório do Conservatório Pernambucano de Música156
- Figura B.27** Contracapa do Programa de Concerto em Homenagem aos 70 anos de vida e 55 de carreira do Maestro Clóvis Pereira. Entre as obras executadas estavam “Valsa Risomar”, com a solista Jussara Albuquerque; “Terno de Pifes”, com o Grupo As Grama; “Três Peças Nordestinas”, primeira audição brasileira com a Orquestra de Câmara de Pernambuco; “Príncipe Alumioso”; “Cantiga”; além de “Mourão”, de Clóvis Pereira e Guerra-Peixe157
- Figura B.28** Capa do Programa de Concerto da Estreia Mundial do Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas”, de Clóvis Pereira, durante o VIII VIRTUOSI, realizado entre os dias 12 e 18 de dezembro de 2005, no Teatro de Santa Isabel, em Recife-PE.....158
- Figura B.29** Continuação do Programa de Concerto de Estreia Mundial do “Concertino para Violino”, de Clóvis Pereira. No dia 15 de dezembro de 2005 foram executados, em primeira audição mundial, o “Quarteto de Cordas Nordestinados”, pelo Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, e o “Concertino para Violino e Orquestra de Cordas”, pela Orquestra Virtuosi, sob a regência do compositor Clóvis Pereira, além da “Grande Missa Nordestina”, também pela Orquestra Virtuosi, sob a batuta de Clóvis Pereira159
- Figura B.30** Continuação do Programa de Concerto de Estreia Mundial do Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas”, de Clóvis Pereira durante o VIII VIRTUOSI, realizado entre os dias 12 a 18 de dezembro de 2005 no Teatro de Santa Isabel em Recife. Sinopse das obras do compositor Clóvis Pereira que foram executadas durante esse Festival160
- Figura B.31** Capa do Programa de Concerto da Camerata Armorial, sob a regência do maestro Rafael Garcia, na Aula-Espetáculo *O Reino da Pedra Verde (Sagração n.º 1)*, realizada no Teatro de Santa Isabel, Recife-PE, em 16 de março de 2007161
- Figura B.32** Contracapa do Programa de Concerto da Camerata Armorial na Aula-Espetáculo *O Reino da Pedra Verde (Sagração n.º 1)*. Entre as obras do compositor Clóvis Pereira que foram executadas, estavam “No Reino da Pedra Verde”, “Mourão” (variações sobre um tema de Guerra-Peixe) e, em parceria com Ariano Suassuna, “A Onça, os Guinés e os Cachorros”162
- Figura B.33** Capa do Programa de Concerto da Orquestra Armorial durante o Projeto Circuito de Espetáculos patrocinado pelo SESC Pernambuco, Recife (Santo Amaro), em 11 de outubro de 1999163
- Figura B.34** Contracapa do Programa de Concerto da Orquestra Armorial durante o Projeto Circuito de Espetáculos patrocinado pelo SESC Pernambuco. Entre as obras do compositor Clóvis Pereira, constavam do Programa “Terno de Pifanos”, “Mourão” (variações sobre um tema de Guerra-Peixe), em parceria com Guerra-Peixe, além de “Cantiga”164
- Figura B.35** Capa do Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Recife, Teatro de Santa Isabel, Recife-PE, 09 set. [entre 1972 e 1974].165

Figura B.36 Contracapa do Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Recife. Entre as obras do compositor Clóvis Pereira, constou “Lamento e Dança Brasileira”, em primeira audição mundial, com regência do próprio compositor.....	166
Figura C.1 Capa do Programa do Recital final.	168
Figura C.2 Contracapa do Programa do Recital final	169

LISTA DE TABELAS

Tabela 3.1 Obras do compositor Clóvis Pereira	67
Tabela 3.2 Arcabouço tonal e sua simetria axial	70
Tabela 3.3 Divisão estrutural do Primeiro Movimento	79
Tabela 3.4 Divisão estrutural da Exposição do Primeiro Movimento.....	80
Tabela 3.5 A relação do Tema com a Forma.....	83
Tabela 3.6 Desenvolvimento	85
Tabela 3.7 Reexposição	90
Tabela 3.8 Arcabouço estrutural e metronômico do Segundo Movimento	93
Tabela 3.9 Proporcionalidade das seções do Terceiro Movimento	100
Tabela 3.10 Proporcionalidade das subseções do Terceiro Movimento.....	101
Tabela 3.11 Distribuição do metro na Cadência.....	104
Tabela 3.12 O Discurso ao longo da Cadência.....	105
Tabela 3.13 Esquema formal da Cadência	107
Tabela 3.14 Ocorrência do Maracatu	119

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

abr.	abril
AL	Estado de Alagoas
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
BC	Biblioteca Central
Cb.	Contrabaixo
CCHLA	Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
CD	Abreviação do inglês <i>Compact Disc</i> [= Disco Compacto]
CD-ROM	Abreviação do inglês <i>Compact Disc Read-Only Memory</i> [= Disco Compacto – Memória Somente de Leitura.]
CDU	Classificação Decimal Universal
cf.	confira; confronto
COEX	Coordenação de Extensão Cultural
comp.	compasso(s)
Coord.	Coordenador
DCS	Departamento de Comunicação Social
DEC	Departamento de Extensão Cultural
ed.	edição
Ed.	Editor(a)
EDIPUCRS	Editora Universitária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
et al.	Abreviação da locução latina <i>et alii</i> [= e outros]
EUA	Estados Unidos da América

f.	folha(s)
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
Ibid.	Abreviação do advérbio latino <i>Ibidem</i> [= no mesmo lugar; na mesma obra]
i.e.	Abreviação da conjunção explicativa latina <i>id est</i> [= isto é]
il.	ilustrações
ISBN	Abreviação do inglês <i>International Standard Book Number</i> [= Número Padrão Internacional de Livro]
ISSN	Abreviação do inglês <i>International Standard Serial Number</i> [= Número Internacional Normalizado para Publicações Seriadas]
jan.	janeiro
jun.	junho
mar.	março
MCP	Movimento de Cultura Popular
MG	Estado de Minas Gerais
Mov.	Movimento
n.	nascido; número(s)
NEC	Núcleo de Extensão Cultural
nov.	novembro
Org.	Organizador
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
OSR	Orquestra Sinfônica do Recife
OSUSP	Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo
out.	outubro
p.	página(s)

PB	Estado da Paraíba
PE	Estado de Pernambuco
pizz.	Abreviação do italiano <i>pizzicato</i>
Pno.	piano
PRAC	Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários
SAMR	Sociedade de Arte Moderna do Recife
s.d.	Abreviação da locução latina <i>sine data</i> [= sem data]
SE	Estado de Sergipe
séc.	século
SESC	Serviço Social do Comércio
set.	setembro
s.n.	Abreviação da locução latina <i>sine nomine</i> [= sem nome (do editor)]
TEP	Teatro do Estudante de Pernambuco
TPN	Teatro Popular do Nordeste
UFA	Abreviação do alemão <i>Universum Film Aktiengesellschaft</i> [= (Inglês) <i>Universal Films Incorporated</i>]
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UnB	Universidade de Brasília
UNESP	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNICAP	Universidade Católica de Pernambuco

UNIRIO Universidade do Rio de Janeiro

v. veja; volume

V. Veja

Vc. Violoncelo

Vla. Viola

Vln. Violino

Vol. Volume

LISTA DE SÍMBOLOS

A	Seção do I Mov. do Concertino (Exposição, Desenvolvimento ou Reexposição); seção do II Mov. do Concertino; seção do III Mov. do Concertino.
A'	Segunda seção da Exposição (I Mov. do Concertino); terceira seção (III Mov. do Concertino)
A''	Terceira seção da Exposição (I Mov. do Concertino)
a, b, c	Subseções de A (III Mov. do Concertino)
a', b', c'	Subseções de A' (III Mov. do Concertino)
B	Segunda seção do Desenvolvimento e da Reexposição (I Mov. do Concertino); segunda seção (II Mov. do Concertino); segunda seção (III Mov. do Concertino)
B'	Quarta seção do III Mov. do Concertino
w, x, y, z	Subseções de B (III Mov. do Concertino)
w', x', y', z'	Subseções de B' (III Mov. do Concertino)
C	Terceira seção do Desenvolvimento e terceira seção da Reexposição (I Mov. do Concertino)
D	Quarta seção da Reexposição (I Mov. do Concertino)
E	Quinta seção da Reexposição (I Mov. do Concertino)
F	Sexta seção da Reexposição (I Mov. do Concertino)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	24
CAPÍTULO 1 – O MOVIMENTO ARMORIAL	28
1.1 Ariano Suassuna e a Concepção do Termo Armorial.....	28
1.2 Histórico	30
1.2.1 Fase Preparatória (1946 a 1969).....	41
1.2.2 Fase Experimental (1970 a 1975).....	43
1.2.3 Fase “Romançal” (a partir de 1976)	45
CAPÍTULO 2 – A MÚSICA ARMORIAL	49
2.1 Características.....	56
2.2 Intérpretes	58
CAPÍTULO 3 – CONCERTINO EM LÁ MAIOR PARA VIOLINO E ORQUESTRA DE CORDAS, DE CLÓVIS PEREIRA	63
3.1 Breve Histórico.....	63
3.2 O Concertino dentro da Produção Artística de Clóvis Pereira	66
3.3 Aspectos Estéticos	68
3.4 Considerações Analítico-Interpretativas.....	69
3.4.1 Primeiro Movimento	79
3.4.2 Segundo Movimento	92
3.4.3 Terceiro Movimento.....	99
3.4.4 Cadência	104
3.4.5 Linguagem e discurso (modalismo x tonalismo).....	107
CONCLUSÃO	121
REFERÊNCIAS	123
ANEXO A – INSTRUMENTOS MÚSICAIS UTILIZADOS PELOS ARMORIALISTAS	127

ANEXO B – PROGRAMAS DE CONCERTO COM OBRAS DO COMPOSITOR CLÓVIS PEREIRA.....	130
ANEXO C – PROGRAMA DO RECITAL APRESENTADO POR MARINA TAVARES ZENAIDE MARINHO (VIOLINO) E JOSÉ HENRIQUE MARTINS (PIANO) EM 16 DE AGOSTO DE 2009.....	167
ÍNDICE ONOMÁSTICO	170

INTRODUÇÃO

O processo de escolha do tema – “Aspectos Analítico-Interpretativos e a Estética Armorial no Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas, de Clóvis Pereira” – foi sendo construído ao longo da trajetória desta autora como violinista, num conjunto de experiências vivido em grupos camerísticos e orquestrais que, além do repertório tradicional de concerto, abordaram também repertórios populares, como arranjos e transcrições de obras da música popular brasileira, da música armorial e de compositores brasileiros.

A aproximação com o repertório popular se deu com a participação na Orquestra Sinfonia Cultura, do Quinteto Uirapuru e da Orquestra Sinfônica da Paraíba. A extinta Orquestra Sinfonia Cultura (vinculada à TV Cultura), regida pelo maestro Lutero Rodrigues, desenvolveu um repertório que priorizou composições brasileiras. Já o trabalho realizado pelo Quinteto Uirapuru se concentrou inicialmente nas composições de Sivuca [Severino Dias de Oliveira] (1930-2006), que fora aluno de César Guerra-Peixe (1914-1993), compositor carioca e professor de todos os compositores fundadores do Movimento Armorial. Atualmente, esse quinteto vem pesquisando e elaborando uma programação baseada no repertório armorial. Além dos grupos citados, a Orquestra Sinfônica da Paraíba também vem anualmente realizando concertos populares, divulgando composições locais, regionais e nacionais.

Foi através do Festival Internacional de Música de Pernambuco (VIRTUOSI) que a autora conheceu o compositor Clóvis Pereira, pernambucano nascido no dia 14 de maio de 1932, na cidade de Caruaru, filho de Luiz Gonzaga Pereira dos Santos e de Maria do Carmo Santos. Clóvis Pereira iniciou seus estudos musicais em 1950, quando foi morar na cidade do Recife, e estudou piano na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com os professores Manuel Augusto dos Santos e Josefina Aguiar (1936-2005). Em 1952, torna-se pianista da Rádio Jornal do Commercio, no Recife, enquanto, paralelamente, recebia aulas de harmonia, composição e orquestração do compositor César Guerra-Peixe. Quando se tornou maestro e diretor musical da referida Rádio, em 1953, passou a ser conhecido como o regente mais jovem do país. Um ano após esse acontecimento, escreveu sua primeira música, a “Valsa Risomar”, que dedicara à sua noiva. Na década de 1960, atuou como professor de harmonia do I Curso Nacional de Música Sacra, patrocinado pela Escola de Música da Universidade Federal de Pernambuco, e como professor de harmonia e teoria musical da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Nesse período, também exerceu o cargo de Diretor Musical da TV Jornal do Commercio. Em 1967, venceu o Primeiro Concurso Nacional de “Arranjos para coro misto a quatro vozes” promovido pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nesse mesmo ano, compôs sua primeira obra sinfônica, “Lamento e Dança Brasileira”, cuja primeira audição foi feita pela Orquestra Sinfônica do Recife, sob a regência do compositor, no Teatro de Santa Isabel. Na década de 1970, época do lançamento do Movimento Armorial, Clóvis Pereira, a convite de Ariano Suassuna (n. 1927), começou a compor obras para esse Movimento, além de ingressar como professor de harmonia e teoria musical no curso de música da UFPB. Nessa época, Clóvis Pereira excursionou pelos Estados Unidos como regente do Coral Universitário da Paraíba, apresentando-se no *Lincoln Center* (Nova York) e no *Kennedy Center* (Washington). Em 1977, compõe sua primeira obra sacra em estilo armorial, a “Grande Missa Nordestina”, sob encomenda da UFPB. Em 1980, transferiu-se para o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, e entre os anos de 1983 e 1986, assume o cargo de Diretor Superintendente do Conservatório Pernambucano de Música. Em 1984, recebeu a Medalha do Mérito Educacional pelos serviços prestados à educação do Estado de Pernambuco. Entre os anos de 1962 e 1965, Clóvis Pereira fez um curso de orquestração na *Berklee School of Music*, em Boston (EUA), e em 1991 concluiu seu Mestrado em Composição na *Boston University*. Durante a comemoração dos setenta anos do Conservatório Pernambucano de Música, Clóvis Pereira regeu em primeira audição o seu “Poema Sinfônico Terra Brasilis”. Em 1997, foi homenageado pelo Conselho Municipal de Cultura da cidade do Recife, e em 1999, recebeu a Placa de Santa Cecília, da Prefeitura Municipal de Olinda. Em 2005, foi homenageado no VIII VIRTUOSI, onde foram executadas e gravadas algumas de suas obras, incluindo o “Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas”. Em 2010, Clóvis Pereira concluiu a obra “Abertura OSR 80 anos”, especialmente composta em comemoração aos 80 anos de fundação da Orquestra Sinfônica do Recife (OSR), e que foi apresentada, em primeira audição mundial, no Teatro de Santa Isabel (Recife-PE), em 30 de julho de 2010, pela OSR sob a regência do maestro Osman Giuseppe Gioia (n. 1954).

O Concertino para Violino foi composto para o violinista Clóvis Pereira Filho (n. 1966), e pode ser relacionado à estética armorial. A escolha dessa obra para a presente pesquisa se justifica, primeiro, por ser uma obra pioneira do repertório violinístico armorial; segundo, por tratar-se de uma obra de um compositor fundador e participante do Movimento Armorial, movimento artístico importante para a região Nordeste e campo relevante de pesquisa pouco explorado no meio acadêmico. Entende-se ser a escolha desse tema relevante

para o Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, pois foi com essa Universidade que, na década de 1970, o Movimento Armorial estabeleceu parceria e recebeu, entre outros, o compositor Clóvis Pereira como professor. Pretende-se, portanto, com esta pesquisa contribuir com a área das práticas interpretativas, no intuito de

[...] buscar o ponto de equilíbrio entre produção artística e produção bibliográfica, uma vez que devemos estabelecer níveis de excelência em execução instrumental e, ao mesmo tempo, oferecer os fundamentos teóricos, técnicos e interpretativos necessários para o desenvolvimento desta atividade. (AQUINO, 2003, p. 105).

Esta pesquisa tem como objetivo geral abordar aspectos históricos, estéticos e interpretativos do Concertino para Violino e Orquestra de Cordas, de Clóvis Pereira, e como objetivo específico criar critérios interpretativos através da análise da obra, dentro da perspectiva violinística, esperando-se, dessa forma, oferecer estudos que contemplem a música de um importante compositor brasileiro atuante na região Nordeste.

Foram adotadas as seguintes estratégias metodológicas: a fase inicial, exploratória, se deu a partir da pesquisa documental e bibliográfica na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), na Biblioteca da Universidade Federal de Pernambuco e no acervo particular do compositor Clóvis Pereira. Já a segunda fase, empírica, foi realizada através de entrevistas não diretivas, dirigidas pessoalmente e via correio eletrônico. As informações colhidas foram cotejadas com o material resultante da pesquisa bibliográfica e documental, viabilizando a análise acurada da obra objeto desta pesquisa. A análise consistiu na observação dos processos composicionais, dos aspectos técnicos envolvidos e dos instrumentos utilizados, e no correlacionamento dos argumentos e das referências folclórico-populares como agentes do discurso musical do Concertino. A etapa final consistiu em obter conclusões dentro de uma perspectiva analítica, procurando contribuir com a prática interpretativa. Nessa etapa, procurou-se demonstrar a importância do estudo teórico em música e da consciência interpretativa para uma melhor *performance*, seja confirmando as hipóteses, seja avaliando empiricamente os resultados. Dessa forma, o trabalho dividiu-se em três partes, nas quais os aspectos históricos, estéticos, composicionais e técnico-interpretativos foram dispostos num único sentido: a busca por uma melhor interpretação. No Capítulo 1, procurou-se situar o contexto sociocultural que propiciou a criação do Movimento Armorial, bem como identificar suas fases históricas no período de 1946 a 1976. No Capítulo 2, abordaram-se o processo da produção musical do Movimento, os compositores fundadores, os artistas, as características das composições armoriais e seus intérpretes. O Capítulo 3 apresenta a gênese composicional da obra, sua

inserção na produção artística de Clóvis Pereira, os aspectos analítico-interpretativos dos três movimentos e aspectos gerais da linguagem do compositor.

Seguindo a estrutura capitular, comenta-se aqui o aporte teórico. Das considerações histórico-estéticas, devem-se destacar os livros “O Movimento Armorial”, de Ariano Suassuna, “Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial”, de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, obra resultante de sua Tese de Doutorado na Universidade de Paris; “Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76”, de Maria Thereza Didier de Moraes, e a Dissertação de Mestrado da professora Ariana Perazzo da Nóbrega, “A Música no Movimento Armorial”, que é, em relação à música armorial, a bibliografia mais importante desta pesquisa.

Quanto às considerações analítico-interpretativas, deve-se frisar a importância de “*Interpretación y enseñanza del violín*”, de Ivan Galamian (1903-1981), e “*The Science of Violin Playing*”, de Raphael Bronstein (1895-1988), obras que tratam da técnica e interpretação violinística. Já para os aspectos analíticos, seguiu-se o livro “Princípios de Articulação na Música Homofônica Tonal”, ainda não publicado, do professor Didier Guigue (n. 1954), da Universidade Federal da Paraíba, que trata da estética de compositores neoclássicos, de estruturas harmônico-tonais e de forma.

Inicialmente, fez-se uma análise morfológica com observações, pelo prisma descritivo, delineando as grandes articulações formais da peça e sua inter-relação. Em seguida, optou-se por analisar os aspectos mais específicos, como motivos, frases e temas. Por essa razão, houve um correlacionamento entre diversas áreas do conhecimento musical que contribuíram para um mesmo propósito, sem o qual o trabalho não poderia ser realizado.

Concluída a pesquisa, confirmou-se que o Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas, do compositor Clóvis Pereira, é obra possuidora de características que o inserem na estética armorial.

CAPÍTULO 1

O MOVIMENTO ARMORIAL

1.1 Ariano Suassuna e a Concepção do Termo Armorial

Na década de 1970, surgiu em Pernambuco um movimento cultural e artístico que Ariano Suassuna denominou de Armorial. O dramaturgo, romancista e poeta Ariano Vilar Suassuna nasceu no dia 16 de junho de 1927 em João Pessoa, no Palácio da Redenção, sede do governo paraibano. Filho de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna (1886-1930), na época Presidente da Paraíba (1924-1928), e de Rita de Cássia Dantas Vilar Suassuna (1896-1990). Em 1930, seu pai, então deputado federal, é assassinado no Rio de Janeiro por motivos políticos, obrigando sua mãe a mudar-se com toda a família para sua terra natal, Taperoá, no sertão paraibano. Foi aí que lhe foi revelado o mundo do teatro e da cultura popular. Em 1942, Ariano Suassuna mudou-se para o Recife (Pernambuco), onde estudou e desenvolveu toda a sua vida literária e teatral. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Recife, em 1950, e em Filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco, em 1960. Escreveu vários livros e peças teatrais importantes como o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) e a peça *Auto da Compadecida* (1955), que foi estreada no Teatro de Santa Isabel em 11 de setembro de 1956, projetando-o por todo o País. Em 1990, Ariano Suassuna assumiu a cadeira número 32 da Academia Brasileira de Letras; em 1993, foi eleito para a Academia Pernambucana de Letras; em 2000, ocupou a cadeira número 35 na Academia Paraibana de Letras.

Antes de entrar na história do Movimento Armorial, tratar-se-á de explicitar como Suassuna escolheu essa denominação:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpido em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romancista, 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, 1974, p. 9).

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

Além da definição elaborada por Suassuna para esclarecer o significado da palavra Armorial, Carlos Newton Júnior também relata:

A explicação do nome armorial foi legada ao público, pela primeira vez, quando do lançamento oficial do Movimento, através do texto ‘Arte Armorial’. Suassuna justifica a escolha do nome através de dois motivos. O primeiro é estético – a beleza da própria palavra. O segundo liga-se à sua visão de que a heráldica, no Brasil, é uma arte eminentemente popular, presente desde os ferros de marcar boi do sertão nordestino, dos estandartes das mais diversas agremiações populares, até as bandeiras e camisas dos clubes de futebol das grandes cidades brasileiras. Aproximar-se dessa heráldica seria, então, aproximar-se de um espírito popular brasileiro. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 87).

Suassuna identifica a presença da heráldica nas bandeiras das cavalhadas, nas cores vermelha e azul dos pastoris da zona rural e até nos estandartes das agremiações culturais populares, como os maracatus, os cabocolinhos, os reisados e o bumba-meu-boi.

No programa de lançamento oficial do Movimento Armorial, em 1970, Suassuna destaca como as diversas artes compartilhavam elementos de identificação entre o popular e o erudito, constituindo a ideia de uma unidade que ele conceituou de Armorial.

Era a ligação com tudo isso que dava unidade ao meu trabalho de escritor, à pintura de Francisco Brennand, ao romance de Maximiano Campos, à poesia de Deborah Brennand, Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly, à gravura de Gilvan Samico, ao desenho de Fernando José Torres Barbosa, ao filme ‘A Compadecida’ de George Jonas, à escultura de Fernando Lopes da Paz, a certas preocupações de arquitetos como Reginaldo Esteves, José Luiz Menezes e Arthur Lima Cavalcanti, todos nós procurando fincar os pés nas raízes barrocas e populares do sangue nacional brasileiro. Nos quadros do grande Francisco Brennand certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armas: o Caju vermelho ou amarelo é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a Onça é o nosso animal heráldico mais característico. Foi assim, também, que nasceu a Música armorial de Capiba, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Guerra-Peixe, Cussy de Almeida, Sebastião Vila-Nova e Generino Luna. Pronto! Já estava feito e está, agora, explicado. A Arte Armorial-Popular Brasileira está na rua, à disposição dos inimigos para os ataques e dos amigos para os incentivos e elogios. (SUASSUNA, 1970, p. 2).

Ainda sobre o termo “Armorial”, Clóvis Pereira afirma em entrevista à autora: “A sorte é que Armorial parece com harmonia. Armorial... o nome é bonito e pegou”.

Sintetizando, Armorial é um conceito fundamentado na estética e na arte heráldica sobre metal e pedra que, ao encontrar-se com a música, a literatura e o teatro, renovou as tradições e as raízes culturais, gestando processos e um movimento de resistência cultural que, até hoje, revitaliza não só a música, como também outras áreas artísticas.

1.2 Histórico

Abordar-se-á a história do Movimento Armorial a partir de uma perspectiva narrativa, sem avaliar confrontamentos de correntes divergentes, por entender que essa alçada caberia mais apropriadamente a historiadores, sociólogos, antropólogos e quiçá a musicólogos. O foco será tão somente descrever os fatos históricos para ambientar o conteúdo do terceiro capítulo, muito embora se entenda que inúmeras questões serão suscitadas ao longo da narrativa. É neste capítulo que se pretende conhecer o contexto histórico em que estava inserido o compositor Clóvis Pereira.

Muitas vertentes se delinearam na música brasileira, até que surgiu o Movimento Armorial no Nordeste na segunda metade do século XX (década de 1970). Entre essas vertentes, a que mais provavelmente tenha inspirado o Movimento Armorial tenha sido o nacionalismo advogado por Mário de Andrade (1893-1945).

Ariano Suassuna foi o idealizador e criador do Movimento que objetivava a realização de uma arte erudita, partindo das raízes autênticas da cultura popular brasileira, com os seguintes objetivos:

Em 1970, lançamos o movimento que tinha dois objetivos: o primeiro era dinamizar as atividades do Departamento de Extensão Cultural, o segundo era de lutar contra o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira. Processo esse que estava recebendo um impulso muito grande nessa época por dois motivos: primeiro, a desconfiança que o regime militar tinha em relação à cultura popular, e em segundo lugar, o movimento tropicalista, que pretendia aproximar a cultura brasileira, principalmente a música, das formas da música americana, massificada. (SUASSUNA apud A MÚSICA..., 2004).

A integração da arte popular com a arte erudita, para Suassuna, não se dá na relação de superioridade ou inferioridade, mas de respeito às diferenças, uma vez que ele considera a arte popular como uma expressão do que o povo vê e sente. Em sua opinião, “a base da cultura erudita vem das nossas tradições ibéricas. ‘E, ao ser reinterpretada por negros, índios e mestiços, deu origem à cultura popular.’” (SUASSUNA apud VICTOR; LINS, 2007, p. 83).

A arte popular, desta forma, não é inferior ou superior à arte erudita; são categorias *diferentes*, cada uma com seu valor próprio. Não é uma questão, também, deste ou

daquele artista querer ser popular ou erudito; é, como foi dito, uma questão de formação. Um determinado artista que tenha formação erudita não poderá, mesmo que queira, fazer arte popular. O que ele pode fazer é ligar-se de alguma maneira ao popular, em busca de uma *unidade nacional*. Somente assim estará realizando uma *arte erudita brasileira*, calcada nas raízes populares da nossa cultura. Para Suassuna, a arte universal é aquela que se universaliza pela boa qualidade, e toda arte universal é, acima de tudo, nacional. (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 103-104).

Segundo Moraes (2000), Suassuna valoriza as raízes culturais nordestinas, contribuindo para revitalizar o sentimento de nação presente nos debates políticos e acadêmicos, nos movimentos sociais e populares, na literatura e na arte na década de 1970.

No CD-ROM **Movimento Armorial**, coordenado por Arlindo Teles (2007), Suassuna explica em entrevista:

O Movimento Armorial foi criado na década de 70 do século XX, com o objetivo de procurarmos juntos, os artistas e escritores que dele participaram, e participam, uma arte brasileira erudita, fundamentada na raiz popular da nossa cultura. Procuramos essa arte também com o objetivo de lutar contra o processo de descaracterização e de vulgarização da cultura brasileira. Agora, existem duas coisas que eu gosto de ressaltar a propósito do Movimento Armorial: uma é isso tudo que eu disse até agora, é apenas um ponto de partida, que nos reunia a todos nós. A partir dele cada um segue o seu caminho individual completamente liberto de qualquer norma ou imposição, que isso não existe no Movimento Armorial. Aqui nós procuramos respeitar muito a liberdade criadora de cada um dos artistas que dele participe. Outra coisa que gostaria de destacar a respeito do Movimento Armorial é que ele é realmente um Movimento. Eu tenho visto muita coisa por aí sendo rotulada de Movimento e quando vamos ver, é apenas uma onda musical. O Movimento Armorial é o verdadeiro Movimento como a Escola do Recife, no fim do século XIX; o Movimento Modernista, o Movimento Regionalista. O Movimento Armorial é um Movimento porque é abrangente, ele atua em vários setores, pratica-se nele vários gêneros de arte, artes plásticas, artes literárias, o Romance, o Teatro, a Poesia, a Pintura, a Escultura, a Gravura, o Tapete, a Cerâmica, e por aí vai. Quer dizer então, é realmente um Movimento, como foi o Movimento Modernista e o Movimento Regionalista. Então o sonho que eu tenho para o Armorial é que ele continue, mesmo que não seja sob este nome, ou seja, continue a haver artistas e escritores que se preocupam em fazer de seu trabalho alguma coisa que expresse nosso país e nosso povo. (SUASSUNA apud TELES, 2007).

Segundo Suassuna, o popular ficou vinculado ao que ele chamava de “quarto estado”, ou seja, a parcela majoritária do povo formada pela grande maioria de analfabetos, semianalfabetos e despossuídos. E o erudito, parcela minoritária, era constituída por pessoas que tiveram uma formação diferente daqueles do “quarto estado”, em parte por motivos econômicos. (NEWTON JÚNIOR, 1999).

Squeff e Wisnik (2004), ao tratarem da relação entre o nacional e o popular na arte nas décadas de 1930 a 1960, comentam:

Está formada a cadeia conflitual bem típica da discussão brasileira: a conjunção entre o *nacional* e o *popular* na arte visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura lançados pela

vanguarda estética e pelo *mercado cultural* (onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular). Essa constelação de ideias, onde nacional-popular tende a brigar com vanguarda-mercado, já era incisiva, mas implosiva na música nacional-erudito-popular de 30 e 40, e se tornará decisiva e explosiva na área musical durante as movimentações da década de 60. (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 134).

Ariana Nóbrega (2000) contribui com o presente estudo ao identificar os movimentos culturais e artísticos que buscavam valorizar a cultura popular e que antecederam o Movimento Armorial:

1. Escola do Recife¹ (final do século XIX até início do século XX);
2. Movimento Regionalista e Tradicionalista de 1926;
3. Sociedade de Arte Moderna do Recife com Abelardo da Hora (n. 1924) em 1948;
4. Movimento de Cultura Popular² em 1960.

Suassuna coadunava com algumas reflexões da Escola do Recife e do Movimento Regionalista no que tange à preocupação com a cultura brasileira, sem, no entanto, concordar com o enfoque naturalista dos regionalistas.³ Segundo Moraes (2000), a esses dois atores sociais,⁴ Suassuna denominava de “Grande Escola Nordestina”.

É importante fazer aqui uma breve explanação desses movimentos que antecederam o Armorial.

A Escola do Recife foi um movimento que surgiu no final do século XIX, envolvendo intelectuais da Faculdade de Direito de Pernambuco, como Sílvio Romero (1851-1914) e Tobias Barreto (1839-1889), além de outros. Para Newton Júnior (1990), “a Escola do Recife foi um dos movimentos inspiradores do Armorial”.

A Escola do Recife, por onde passaram intelectuais como Sílvio Romero, foi o primeiro movimento saído de Pernambuco a defender ideais que podem ser identificados com o romantismo, como a valorização da cultura popular e

¹ “Primeiro movimento saído de Pernambuco a defender ideais que podem ser identificados com o romantismo, como a valorização da cultura popular e preocupação com os elementos formadores de uma identidade nacional”. (BRITO, 2005, p. 13).

² “O Movimento de Cultura Popular do Recife compreendia a cultura popular como guardiã das tradições brasileiras. Acreditavam que para a formação de uma cultura nacional era preciso um intercâmbio entre os intelectuais (com a ciência e a técnica) e o povo (com o sentido autêntico do sentimento e das raízes brasileiras).” (MORAES, 2000, p. 92).

³ Suassuna não concordava com as ideias do regionalismo defendidas pelas elites canavieiras, representadas, por exemplo, pelo sociólogo Gilberto Freyre.

⁴ *Atores sociais* são pessoas, grupos ou instituições que exercem um papel histórico num determinado contexto. “Um determinado indivíduo é um ator social quando ele representa algo para a sociedade (para o grupo, a classe, o país), encarna uma ideia, uma reivindicação, um projeto, uma promessa, uma denúncia”. (SOUZA, 1993, p. 12).

preocupação com os elementos formadores de uma identidade nacional, mas essa tendência não se restringiu a ela, pois, desde então, a cada geração de artistas e intelectuais pernambucanos sentimentos semelhantes parecem despertar com nova roupagem, adaptados para darem respostas ao tempo histórico em que surgem. (BRITO, 2005, p. 13).

Em 1926, durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, Gilberto Freyre (1900-1987) escreve o *Manifesto Regionalista*⁵, que foi publicado em 1952. A respeito desse Manifesto, Rezende observa:

A perda de poder econômico das elites pernambucanas foi crucial para o surgimento de focos de aversão à modernidade, ressaltada pela valorização da cultura regional e popular localizada no passado. Isto fica evidente em 1926 com o lançamento do Manifesto Regionalista durante o Primeiro Congresso Regionalista no qual Gilberto Freyre, seu idealizador, buscava se contrapor ao vanguardismo modernista da Semana de 22 do Centro-Sul, defendendo veemente a cultura popular e as tradições. Nesse Manifesto ele deixa explícito que o regionalismo seria o único caminho para consolidar a unidade nacional e enfatiza o que ele considera como responsabilidade histórica de Pernambuco, pela sua tradição, na condução deste processo. (REZENDE apud BRITO, 2005, p. 86).

Outra referência que influenciou o Movimento Armorial foi a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), fundada por Abelardo da Hora na ocasião da primeira exposição de suas esculturas no Recife, em 1948. Abelardo da Hora estudou na Escola de Belas-Artes do Recife e trabalhou durante dois anos, na década de 1940, na fábrica de cerâmica que pertencia a Ricardo Brennand (n. 1927). Santos (1999) relaciona os nomes de alguns artistas pernambucanos que participaram da SAMR, como Augusto Reinaldo (1924-1958), Lula Cardoso Aires (1910-1987), Francisco Brennand (n. 1927), Reinaldo Fonseca (n. 1925), Darel Valença Lins (1924-1984), Gilvan Samico (n. 1928), entre outros, além do grupo Teatro do Estudante de Pernambuco com Hermilo Borba Filho (1917-1976), Joel Pontes (1926-1977) e José Laurênio de Melo.

Era minha intenção fundar no Recife um amplo movimento cultural que resultasse numa expressão cultural brasileira, corrigindo as falhas do Movimento Modernista que ficara só na elite. Deflagrar um amplo movimento de Educação e Cultura com raízes na grande massa brasileira e em todos os setores como Artes Plásticas, Teatro, Música, Canto e Dança, congregando artistas, intelectuais, Governo e povo, independentemente de cor política ou religiosa, interessados e animados na elevação do nível cultural do povo e na educação do povo para a vida e para o trabalho. Para isso, era preciso promover o ensino democratizado, pesquisar toda a criação popular e suas manifestações, os costumes, os tipos, as reações, os hábitos, a maneira de ser enfim, que caracteriza a gente brasileira, para desse intercâmbio surgir uma cultura eminentemente brasileira. (HORA apud SANTOS, 1999, p. 196).

⁵ Disponível em: <<http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoregionalista.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2010.

Foi em 1950 que Abelardo da Hora assumiu a presidência da Sociedade, e em 1951 criou um curso de desenho que denominou de Atelier Coletivo, por onde passaram nomes como Gilvan Samico, entre outros. Posteriormente, Abelardo da Hora participa do Movimento de Cultura Popular (MCP), importante ator social fundado por nomes como Hermilo Borba Filho, Paulo Freire (1921-1997), Germano Coelho, Luís Mendonça e Ariano Suassuna, em 1960, no Recife, que tinham como pressuposto a desalienação do povo brasileiro para, dessa forma, elevar seu nível cultural. Seus mentores acreditavam na cultura popular como guardiã das tradições brasileiras e na possibilidade de desenvolver um intercâmbio entre os intelectuais e o povo, cada um com sua parte, a ciência e a técnica de um lado e do outro o sentido real das raízes e do sentimento brasileiro. (MORAES, 2000).

Osmar Fávero (1983) ressalta que o MCP só surgiu historicamente devido ao movimento popular que acontecia em Pernambuco, destacando o que esse movimento cultural exprimia.

Os interesses culturais do movimento popular têm, portanto, um caráter específico: exprimem a necessidade de uma produção cultural, a um só tempo, voltada para as massas e destinada a elevar o nível de consciência social das forças que integram, ou podem vir a integrar, o movimento popular. (FÁVERO, 1983, p. 91).

Paulo Freire, que participou do Movimento de Cultura Popular do Recife, juntamente com Ariano Suassuna, esboça a compreensão da relação entre o intelectual da cultura e o intelectual do povo.

Sempre rejeitamos fórmulas doadas. Sempre acreditamos que tínhamos algo a permutar com ele, nunca exclusivamente ao oferecer-lhe. Experimentamos métodos, técnicas, processos de comunicação. Retificamos erros. Superamos procedimentos. Nunca, porém, sem a convicção que sempre tivemos de que só nas bases populares e com elas poderíamos realizar algo de sério e autêntico, para elas. Daí jamais admitirmos que a democratização da cultura fosse a sua vulgarização ou, por outro lado, a adoção, ao povo, de algo que formulássemos nós mesmos em nossa biblioteca e que a ele doássemos. (FREIRE, 1983, p. 111).

Para desenvolver um laço mais estreito com o povo, o MCP realizou alguns eventos como: plano de educação e cultura popular, programa de educação para adultos, com o método Paulo Freire, realização institucionalizada de festas tradicionais, promoção de praças de cultura, espetáculos teatrais e festivais. Mais tarde, Ariano Suassuna desliga-se do MCP, pois não concordava com a forma de conceber e utilizar a elaboração artística condicionada a uma forma política, criando posteriormente, mais especificamente na década de 1970, o processo cultural que resultou no Movimento Armorial. (MORAES, 2000).

O Movimento Armorial foi “inaugurado” no dia 18 de outubro de 1970, na catedral de São Pedro dos Clérigos em Recife, Pernambuco, durante o evento “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, com um concerto realizado pela Orquestra Armorial e uma exposição de artes (v. figura B.3, p. 133). Ambos os eventos foram organizados pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da UFPE, cujo diretor era o próprio Ariano Suassuna.

Os que foram à catedral de São Pedro dos Clérigos em 18 de outubro de 1970 puderam ver uma exposição que reunia gravuras, pinturas e esculturas exibindo o conceito de arte defendido pelo Movimento Armorial. A música foi a atração principal. A Orquestra de Câmara Armorial, nascida no Conservatório Pernambucano de Música e sob a direção do violinista Cussy de Almeida, executou, iniciando a noite de festa, músicas barrocas do século XVIII. Os compositores escolhidos para a primeira parte do programa foram os pernambucanos José Lima e Luís Álvares Pinto [...]. O segundo trecho do programa trouxe músicas de compositores do século XX, como Capiba, Jarbas Maciel, Clóvis Pereira e Guerra-Peixe – este um fluminense de Petrópolis que viveu no Recife, onde conheceu e se encantou pela música dos maracatus, dos grupos de cocos e blocos de frevo, paixão que levaria o sociólogo Gilberto Freyre a chamá-lo de “sulista nordestinado”. (VICTOR; LINS, 2007, p. 77).

Após esse concerto inaugural, mais especificamente em 26 de novembro de 1971, aconteceram dois fatos importantes: a segunda exposição de arte armorial na Igreja do Rosário dos Pretos e o concerto que marcou a inauguração do Quinteto Armorial.

Luís Soler (1978),⁶ violinista espanhol, que veio residir no Recife na década de 1960 e que fora professor de alguns dos membros do Quinteto Armorial, comenta sobre o Movimento:

E, sobretudo, testemunhei a arrancada do movimento Armorial. A personalidade, a inteligência e a sensibilidade de Ariano Suassuna postas ao serviço de sua efusiva paixão pelas essências brasileiras. Um movimento que, de entrada, tomou de surpresa a muitos e até ficou difícil de entender para alguns – eu fui um dos tais. Mas “o movimento se demuestra andando” se diz na Espanha. E nos rápidos, destemidos e frutíferos avanços dos estandartes armoriais, todos passamos a ver o quanto havia de certo e genial na intuição de Ariano. Em poucos anos, as conquistas da campanha armorial têm sobrepujado as melhores expectativas nos mais variados aspectos da arte popular: poesia, música, gravura e pintura, escultura, baixo-relevo, etc. Não no sentido de inovar [...] mas sim com o intuito de valorizar, de incentivar, de agrupar esforços e, por cima de tudo, de infundir uma fé comum a tantos artistas e artesãos que trabalhavam e criavam na marginalidade, quase esquecidos e como que envergonhados de sua defasagem em relação aos padrões artísticos da predominante cultura europeia norte-americana. (SOLER, 1978, p. 17).

⁶ Foi também integrante da Orquestra Armorial e professor de Violino, Música de Câmara e Estética Musical na Universidade Federal de Pernambuco. (SOLER, 1978, p. 17).

Segundo Newton Júnior (1990), a repercussão que o Movimento conseguiu na época foi tanta que, em julho de 1971, o *Jornal do Commercio*, Recife-PE, publicou a notícia do sucesso alcançado pela Orquestra Armorial de Câmara em uma turnê ao Sul do país, promovido pelo Ministério da Educação e pela Rede Globo. Nessa excursão, da qual Ariano também participou, a orquestra realizou três concertos: na TV Globo (Rio de Janeiro), na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre). As apresentações eram, na verdade, aulas-concertos ou, como disse Newton Júnior, aulas de cultura brasileira. Nessas aulas, Suassuna explicava cada detalhe sobre a arte armorial e sobre o Movimento: sua origem, objetivos e estética.

A estética armorial revelou de maneira enfática aspectos do universo artístico popular nordestino e as influências ibéricas medievais. A literatura de cordel, a música de viola, rabeça, pífano e as xilogravuras são fontes de inspiração para a arte armorial. Na construção dessa arte, que denominou de brasileira, Suassuna resgatou e recriou, junto com outros artistas (músicos, gravuristas, ceramistas), parte da oralidade e iconografia do sertão nordestino. O escritor, explorando as vinculações entre as culturas popular, ibérica, moura,⁷ negra e índia, defendia a ideia de um “ser castanho”, que seria a mistura desses vários elementos representando o verdadeiro “ser brasileiro”. (MORAES, 2000, p. 17).

Sobre essa “recriação” presente no pensamento Armorial, Clóvis Pereira⁸ comenta:

Ariano defendia na música uma ligação mais profunda com a música do povo, visando uma recriação elaborada sem que ela levasse à perda ou o desconhecimento das nossas raízes populares. Tal recriação, que transformasse os temas musicais populares em música de câmara, música de concerto. O mestre Ariano, não sendo um músico de formação, nos orientava com base na estética de outras áreas do conhecimento universal que ele sabia e conhece profundamente. A recriação admitida por Suassuna deveria basear a obra em alguma coisa de nossa região, do nosso país. Desde rapaz, o pensamento de Ariano foi sempre marcado pela incessante preocupação de fazer com que a música do povo brasileiro pudesse ser recriada por nós, afastando do nosso trabalho as atuais influências externas, bastante propagadas pela mídia radiofônica e televisada. Ariano sempre acreditou que os grandes artistas e pensadores da humanidade tiveram suas obras universalizadas por enfocarem as culturas de seus respectivos países e suas regiões.

Ainda sobre a “recriação” idealizada pelo Movimento, comenta Maria Thereza Didier de Moraes (2000):

O estilo armorial caracterizou-se pela investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, dos sons de viola, dos aboios e das

⁷ Sobre a influência moura no Brasil, Luís da Câmara Cascudo comenta: “Quando o português veio para o Brasil, o mouro fora expulso do Algarve duzentos e cinquenta anos antes. Na Espanha foi preciso esperar os finais do século XV para que o reino de Granada fosse castelhano, justamente em janeiro do ano em que Cristóvão Colombo largaria de Palos para a jornada deslumbrante. O mouro viajou para o Brasil na memória do colonizador. E ficou. Até hoje sentimos sua presença na cultura popular brasileira”. (CASCUDO, 2002, p. 11).

⁸ Entrevista concedida à autora em 28 jun. 2008.

rabecas dos cantadores. Baseando-se nesses elementos musicais, o movimento armorial realizava a sua “recriação”. Procurava articular elementos de um passado preservado com uma linguagem musical que nomeava de nova, autêntica e representativa da cultura brasileira. (MORAES, 2000, p. 102-103).

O Movimento Armorial parte do preceito de que o povo nordestino, em seu argumento popular, tem um fundamento preponderante. Embora seja questionável para alguns, os “armorialistas”⁹ entendem que o Nordeste brasileiro é um dos espaços geográficos que conseguiram resistir a processos de dominação cultural e conservar características originais no campo das artes, livres das influências externas. A esse respeito, Giroux comenta:

A noção de resistência indica a necessidade de se entender mais completamente as maneiras complexas pelas quais as pessoas medeiam e respondem à intersecção de suas próprias experiências de vida com as estruturas de dominação e coerção. (GIROUX, 1986, p. 146).

No Período Colonial, o espaço rural teve centralidade na vida econômica, política e cultural. As tradições dos grupos étnicos promoveram influências nos modos de vida, nas mentalidades, nos costumes e na vida da Colônia. Se, de um lado, o processo de colonização envolveu mecanismos de dominação pelo uso da força sobre os povos originários e escravizados, por outro, para conseguir o consenso destes, foram desenvolvidas algumas práticas culturais. Na literatura, nas danças populares, nos folguedos, na arte de modo geral, é possível ler a presença das múltiplas influências culturais. A esse respeito declara Fernando de Azevedo:

É certo que o Recife judaico-holandês se tornou, no período da ocupação, como observa GILBERTO FREYRE, “o maior centro de diferenciação intelectual na colônia que o esforço católico no sentido da integração procurava conservar estranho às novas ciências e às novas línguas. Com o conde MAURÍCIO DE NASSAU levantou-se dos meios dos cajueiros o primeiro observatório astronômico da América; um jardim botânico e outro zoológico surgiram dentre as jiteranas e os mangues onde outrora só havia buraco de goiamum; apareceram PISO e MARCGRAF, os primeiros olhos de cientistas a estudarem os indígenas, as árvores, os bichos do Brasil; pastores da religião de CALVINO pregando novas formas de cristianismo; FRANS POST pintando casas de engenho, palhoças de índios, mocambos de pretos, cajueiros, à beira dos rios, negros com trouxa de roupa suja à cabeça; PETER POST, traçando os planos de uma grande cidade de sobrados altos e de canais profundos por onde se pudesse passear de canoa como na Holanda”. Mas esses pequenos focos esparsos, últimos testemunhos da grande chama do espírito de cultura que MAURÍCIO DE NASSAU acendeu, não tardaram a ser extintos, já pela pouca duração do domínio holandês, mantido pela força, já pelas hostilidades crescentes contra os invasores, hereges, em que os colonos passaram a ver os inimigos da pátria e da religião. O espírito de integração no sentido católico e português acabaria por dissolver as diferenças, atraindo novamente para a órbita da influência ibérica as populações de Pernambuco. (AZEVEDO, 1944, p. 207).

⁹ Termo dado aos artistas que fizeram parte do Movimento Armorial por alguns pesquisadores como Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 24) e Frederico Machado de Barros (2006, p. 66).

Na história colonial brasileira, é possível identificar processos multiculturais de segregação e repressão às manifestações culturais e religiosas, assim como processos de assimilação de valores, padronização de costumes e hábitos, identidades culturais, língua. As possibilidades de resistência abriram espaços para práticas interculturais como diálogos críticos entre culturas sem imposição ou justaposição de uma sobre as demais. Suassuna e os demais participantes do Movimento Armorial, compreendendo o valor dos processos de resistência cultural das tradições populares e tradições ibero-europeias, vêm desenvolvendo um trabalho de aproximação e diálogo com algumas tradições culturais nordestinas, objetivando não o reconhecimento social, mas construindo novos modos de fazer cultura, pautados no respeito e na valorização do potencial cultural que só a diversidade pode oportunizar.

A região Nordeste é relacionada com o veio primitivo do povo brasileiro, a porção que resiste à racionalidade da massificação industrial. Assim, o Nordeste é evocado por alguns grupos [...] por ser foco de resistência contra influências externas e industrializantes e enfatizado por outros como o espelho do subdesenvolvimento. Nessa aura de tradição preservada, essa região é considerada como contendora dos princípios identitários da Nação. Assim é construída a imagem ambivalente da Região Nordeste, relacionada ao passado, sinônimo de atraso e pobreza; e representando um passado cristalizado, rico de cultura popular, fonte da possível originalidade da cultura brasileira. (MORAES, 2000, p. 35).

Nesse sentido, o Movimento Cultural, à medida que busca enaltecer os aspectos identitários e as raízes culturais como expressão de resistência social, inverte a perspectiva da lógica da indústria cultural¹⁰ na música e nas artes.

Suassuna (1974) entende que a Arte Armorial precedeu o Movimento Armorial, pois o trabalho de idealização, desenvolvido por ele e seus seguidores, começou muito antes do lançamento oficial do Movimento.

Esta inversão da cronologia habitual não deixa de ser significativa: ao contrário da maioria dos movimentos, que nascem a partir de um manifesto ambicioso que se tenta depois concretizar, os membros do Movimento Armorial afirmam a primazia da criação sobre a teoria. Esta anterioridade limita-se, contudo, no tempo e no espaço, a uma época e a um lugar. (SANTOS, 1999, p. 21-22).

¹⁰ A cultura de massa surge com os primeiros jornais. Outros exigem, para caracterizar essa cultura, além dos jornais, a presença de produtos como o romance de folhetim – que destilava em episódios, e para amplo público, uma arte fácil que servia de esquemas simplificadores para traçar um quadro da vida na época (mesma acusação hoje feita às novelas de TV). (COELHO, 1980, p. 9). Theodor Adorno conheceu as primitivas expressões da chamada cultura de massa ainda na Europa (UFA estúdios, Hugenberg Konzern, a febre jazzística). Durante as primeiras décadas do século XX, houve um formidável avanço nas tecnologias de reprodução audiovisual. O cinema, o rádio, os discos e outros meios começaram a modificar a relação dos homens com a cultura. O contato com as obras de arte pouco a pouco foi se tornando motivo de prática cotidiana. Os costumes por sua vez passavam por uma mudança, com o surgimento de uma vigorosa indústria da diversão. A leitura de revistas tornara-se hábito corrente, e a veiculação de anúncios por toda a parte criava as bases de onde surgiria a futura cultura de consumo. (RÜDIGER, 2004, p. 64-65).

Sobre essa época que antecedeu o Movimento, Clóvis Pereira¹¹ declara que, em 1970, recebeu um telefonema de Jarbas Maciel convidando-o para participar de uma reunião que iria ser realizada na casa de Cussy de Almeida (1936-2010). Nessa reunião, Suassuna exporia um projeto musical já pensado há algum tempo, mas que pretendia discutir com todos a melhor maneira de realizá-lo. Por não poder comprometer-se com os colegas devido aos trabalhos artísticos que estava exercendo, Pereira agradeceu o convite e lamentou não contribuir, naquele momento, com o importante projeto de Ariano Suassuna. Mas, nesse mesmo ano de 1970, no mês de junho, o compositor Clóvis Pereira estava de férias da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e o violinista Cussy de Almeida aproveitou-se desse momento para convidá-lo novamente, o que o levou a trabalhar e participar dessas reuniões até o lançamento oficial do Movimento. Esses encontros foram de grande relevância para o surgimento da arte armorial, como declara o próprio Suassuna: “[...] foram as obras, as criações artísticas e literárias, os encontros e as amizades entre os artistas que permitiram definir a arte armorial.” (SANTOS, 1999, p. 21).

Ainda sobre a Arte Armorial, Newton Júnior, em seu ensaio apresentado ao Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística, da Universidade Federal de Pernambuco, para a conclusão de sua Pós-Graduação, com o título de *Os Quixotes do Brasil – O Real e o Sonho no Movimento Armorial*, faz uma referência ao jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 8 de setembro de 1971, onde Suassuna comenta:

É um esforço para encontrar, no Brasil, uma arte que parta de raízes eminentemente populares. Com isso, a pretensão de encontrar uma arte brasileira, latino-americana e universal. O Movimento Armorial não tem uma linha rígida de princípios. É um movimento aberto. Aliás, nós nem gostamos da palavra movimento, porque movimento é quase sempre feito por teóricos, que lançam manifesto e pronto. Nós partimos do trabalho criador. Começamos a criar juntos. Às vezes, isoladamente. Descobrimos, depois, características comuns. Então nos unimos e batizamos o movimento com esse nome, que serve apenas de bandeira nessa busca conjunta de uma arte brasileira. (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 132).

Ainda sobre a Arte Armorial, Suassuna acrescenta:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1974, p. 7).

¹¹ Entrevista concedida à autora em 28 jun. 2008.

Os folhetos do romanceiro popular nordestino (Literatura de Cordel),¹² que é uma das nossas heranças ibéricas, são considerados por Suassuna como uma das mais importantes manifestações representantes da arte popular. Escritos em versos, também podendo ser cantados, os folhetos são muito comuns nas feiras populares do Nordeste brasileiro. Em relação ao “folheto” da Literatura de Cordel, Suassuna (1974) ainda declara que este serve como bandeira do Movimento, pois reúne o caminho para:

- a) Literatura, Cinema e Teatro através da Poesia narrativa de seus versos;
- b) Artes Plásticas (Gravura, Pintura, Escultura, Talha, Cerâmica, Tapeçaria) através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as xilogravuras¹³ que ilustram suas capas;
- c) Música através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem seus “cantares”, o canto de seus versos e estrofes.

Mesmo quando Ariano Suassuna se refere ao romanceiro e ao artista popular como expressão característica de autenticidade e permanente renovação artística, é por entender que, apesar de ocorrerem mudanças nas expressões artísticas do artista popular, a “essência” permanece. Essa permanência essencial define o caráter autêntico da arte popular como tradução de arte genuinamente nacional. É, sobretudo, no passado que a concepção armorial delinea a identidade cultural. (MORAES, 2000, p. 38).

Idelette dos Santos (1999), ao relatar a origem dos artistas que participaram efetivamente do Movimento, declara que todos eram nordestinos, ou, como dizia Suassuna, nasceram quase todos no “coração do Nordeste”, expressão com que ele denominava os estados vizinhos de Pernambuco, como Paraíba e Alagoas.

Nesse contexto, os artistas que tiveram maior relevância foram: Francisco Brennand (n. 1927), Miguel dos Santos (n. 1944), Gilvan Samico (n. 1928), Ariano Suassuna (n. 1927), Marcus Accioly (n. 1943), Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira, Capiba [Lourenço da Fonseca Barbosa] (1904-1997), todos eles armorialistas, além do apoio de

¹² *Literatura de cordel* é uma denominação dada em Portugal e difundida no Brasil, referente aos folhetos impressos, compostos em todo o Nordeste e depois divulgados pelo Brasil. [...]. “No Brasil diz-se sempre *folhetos* referindo-se a estas brochurinhas em versos. Em Portugal dizem ‘literatura de cordel’ porque os livrinhos eram expostos à venda cavalgando um barbante, como ainda acontece em certos pontos do Brasil”. Para Luís da Câmara Cascudo, “a característica da literatura de cordel é sua destinação gráfica, circulando em opúsculos impressos, desde a segunda metade do século XIX”, não se conhecendo nada publicado anteriormente a 1870. (CASCUDO, 2002, p. 332).

¹³ São muitos os poetas populares que escrevem e ilustram suas obras pela técnica da xilogravura, hoje considerada, segundo José M. Luyten, “a verdadeira representação do espírito de cordel”. [...] Os gravadores populares iam ilustrando os acontecimentos do cotidiano, os fatos do momento, as *estórias* relatadas nos folhetos, com as personagens mais difundidas do ideário popular, como o Boi, o Demônio, Deus, os Anjos, o Cangaço, atraindo as populações do Norte e Nordeste para a poesia de cordel. São muitos os poetas populares que utilizam a xilogravura, técnica que da China passou a Inglaterra e Holanda, espalhando-se por toda a Europa, inspirando artistas eruditos como Honoré Daumier, Gustave Doré, William Blake, Matisse, Picasso e muitos pintores contemporâneos. (Ibid., p. 752).

Guerra-Peixe, que fora “o primeiro compositor brasileiro que teve preocupação com a música nordestina, realizando várias pesquisas durante o período que passou em Recife.” (NÓBREGA, 2000, p. 85).

Lancei mão de músicos como Jarbas Maciel e Clóvis Pereira, pedi apoio a dois músicos mais antigos, mas que eu sabia que tinham [...] preocupações parecidas com as minhas: Capiba e Guerra-Peixe. Então dentro dessa linha começamos as primeiras composições partindo daquelas músicas que nós tínhamos gravado. (SUASSUNA, [s.d.], p. 3).

Segundo Nóbrega (2000), outros dois músicos que aderiram ao Movimento foram Marlos Nobre (n. 1939) e Camargo Guarnieri (1907-1993), embora não haja evidências concretas de que eles tenham aderido efetivamente ao Movimento Armorial. Não se pode dizer que eles aderiram, pois isso significaria dizer que defendiam um pressuposto ideológico que nunca chegou a ser esboçado em registro publicado de ambos. A adesão é uma posição mais efetiva que implica trabalhar com a estética de forma mais concreta, usando-a como recurso idiomático. Sobre essa questão, Clóvis Pereira¹⁴ esclarece que “Camargo Guarnieri e Marlos Nobre participaram do Movimento à distância, ou seja, a pedido de Suassuna, esses dois compositores escreveram obras sob encomenda, obras específicas para um concerto ou outro”.

No campo das artes, a música foi a que conseguiu maior repercussão no Movimento Armorial, através da valorização de instrumentos musicais populares como, por exemplo, a rabeça, a viola sertaneja e o pífano. Além da música, o Movimento também envolveu outros campos das artes, já citados anteriormente, como expressão de um processo de resistência cultural. A Música Armorial será abordada com mais detalhes no capítulo seguinte.

O Movimento Armorial abrangeu um período de cerca de trinta e cinco anos que pode ser dividido em três fases, segundo Santos (1999):

- *Fase Preparatória* (1946 a 1969);
- *Fase Experimental* (1970 a 1975);
- *Fase ‘Romançal’* (a partir de 1976).

1.2.1 Fase Preparatória (1946 a 1969)

Em 1946, o Brasil vivia a fase chamada de nacional-desenvolvimentista, após o fim do Estado Novo em 1945. Do ponto de vista cultural, foi um período fértil nas artes. De 1945

¹⁴ Entrevista concedida à autora em 28 jan. 2010.

a 1964, apareceram os movimentos nacionalistas pela cultura através dos centros populares de cultura da União Nacional dos Estudantes (1954-1964) e dos movimentos de cultura popular.

A respeito dessa fase de preparação ou antecipação do Movimento Armorial, Carlos Newton Júnior (1990) nos relata uma entrevista dada por Ariano Suassuna no *Jornal do Commercio* (Recife) em 1975, em que declara:

A literatura, as artes e as diversas iniciativas armoriais começaram antes do lançamento por assim dizer ‘oficial’ do Movimento, cujo início, porém, já com o nome que o consagrou, sucedeu em 1970. Em 1946, escrevi e publiquei meus primeiros poemas ligados ao Romanceiro Popular do Nordeste. Tinha, então, meu trabalho literário muito ligado ao de Francisco Brennand, ao de José Laurênio de Melo, ao de Hermilo Borba Filho e outros. Naquele mesmo ano de 1946, por iniciativa minha, apresentei no Teatro Santa Isabel, juntamente com meu colega de turma Irapuan de Albuquerque e numa antecipação daquilo que seriam, depois, os concertos armoriais – misto de música e espetáculo – uma exibição com cantadores e violeiros, destacando, em artigo publicado então, a importância da ‘poética’ do Romanceiro e a da ‘viola sertaneja’, cujo som eu considerava semelhante ao ‘clavicórdio’. Depois daí, em várias outras ocasiões, falei neste tipo de música – a das violas, pífanos e rabecas, sonhando com uma música brasileira de câmara que, depois, viria a ser realizada pelo Quinteto Armorial e pela Orquestra Romançal Brasileira. (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 101-102).

Foi em 1945, no Colégio Oswaldo Cruz, que Suassuna e Francisco Brennand se conheceram. Segundo Adriana Victor e Juliana Lins (2007), a respeito dessa amizade que perduraria por tanto tempo, Suassuna declara num texto intitulado de “Brennand e eu”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1977, o seguinte:

Tornei-me amigo do artista de gênio que é Francisco Brennand no ano de 1945, quando ele se preparava para expor seus quadros e eu para publicar meus poemas. Logo nos primeiros dias de uma amizade que dura desde aquele ano, ele fez uma ilustração para meu poema “Noturno”, publicado alguns meses depois, em outubro. Desde esse tempo, não digo que tivéssemos consciência daquilo que vai aqui afirmado. Mas, na noite criadora da vida pré-consciente do intelecto (noite talvez mais clarividente do que a luz da razão reflexiva), nós dois procurávamos escrever ou pintar como se a sorte do nosso país dependesse do que fizéssemos. Não sendo políticos, era e é o mais que podemos fazer: indicar com o que fazemos ou tentamos no campo da Arte o caminho para uma Teoria do Poder que, expressando o que nosso povo tem de melhor, esboce o contorno do mapa capaz de definir nosso país como Nação... (SUASSUNA apud VICTOR; LINS, 2007, p. 48).

De acordo com Santos (1999), a fase preparatória do Movimento Armorial refletiu a produção de um conjunto de trabalhos realizados por importantes nomes e entidades ligadas às artes em Pernambuco, que pretendiam conquistar a sensibilização do artista e do público nordestino em relação à cultura popular, elaborando, a partir dessa arte, uma arte brasileira original e autêntica. Como exemplo, podem-se citar os trabalhos de: Suassuna e o grupo do

Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)¹⁵, Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand, Gilvan Samico e Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho. Nessa época, Ariano Suassuna, que tinha apenas 19 anos, organizou juntamente com Irapuan de Albuquerque um encontro de cantadores e violeiros no Teatro de Santa Isabel, no Recife, em 1946, causando certa inquietação, pelo fato de este representar um importante local de divulgação da chamada cultura da elite pernambucana.

Sem pretender, como alguns dos seus detratores, que Ariano Suassuna é o movimento Armorial, deve-se reconhecer que o movimento só existe por ele e graças a ele: não por se tornar um mestre ditatorial que comanda a criação dos artistas, mas porque, ao identificar pontos comuns e tendências paralelas em artistas e escritores, permitiu a sua reunião em torno de um centro, o movimento, e deu-lhes os meios de realizar seus projetos e seus sonhos. Proporcionar aos artistas meios de expressão transformou-se, a partir de 1969, numa preocupação constante de Suassuna, o que o levou a aceitar cargos na administração universitária, mais tarde na municipal, onde podia desempenhar esse papel de promotor e provocador – no sentido positivo – da criação artística (SANTOS, 1999, p. 28).

Na década de 1960, Suassuna foi membro do Conselho Federal de Cultura (1967-1973) e do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco (1968-1973), influenciando no debate acerca das políticas de cultura. Foi também nessa década que Suassuna passou a integrar o Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco, sendo, em 1969, Diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC), transformando-o em um local de integração e relação entre diversos artistas.

1.2.2 Fase Experimental (1970 a 1975)

Em 1970, surge oficialmente o Movimento Armorial juntamente com a Orquestra Armorial de Câmara e o primeiro Quinteto Armorial, que Suassuna denominou de Quinteto Primitivo. Nessa época, a literatura também foi uma atividade que atraiu novos adeptos para o Movimento devido às primeiras publicações de jovens poetas da Geração de 65 na revista *Estudos Universitários*, da UFPE. A esse respeito, o teatrólogo José Antunes Filho (n. 1929) comenta:

Suassuna é isso. Independentemente de suas ideologias, que não me interessam. O que eu quero saber é o seguinte: Suassuna conseguiu, no Armorial, fazer com

¹⁵ Fundado em 1946 por Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Capiba, Aloísio Magalhães, entre outros, foi transformado num lugar de experiências, descobertas e criações artísticas, onde o compromisso seria selado com a cultura popular nordestina. (SANTOS, 1999).

perfeição a síntese do popular e do erudito. E toda obra teatral precisa ser popular. (ANTUNES FILHO, 2006, p. 19).

Antunes Filho (2006) fala da importância da obra *O Romance d'A Pedra do Reino*, de Suassuna, para a literatura brasileira. Ele também comenta sobre Quaderna, que é o herói desse romance, comparando-o com Macunaíma e Policarpo Quaresma, além de ter sido o responsável por adaptar essa obra aos palcos. Suassuna lançou o *Romance d'A Pedra do Reino* e o *Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* em 1971, obra que estava sendo escrita desde 1958 e que esgotou em três edições sucessivas. Sobre essa obra, Bráulio Tavares (2007) comenta que “é provavelmente o romance de toda a literatura brasileira que possui o maior número de pontos de exclamação”. Na nota de apresentação do *Romance*, Rachel de Queiroz declara:

Só comparo o Suassuna no Brasil, a dois sujeitos: a Villa-Lobos e a Portinari. Neles a força do artista obra o milagre da integração do material popular com o material erudito, juntando lembrança, tradição e vivência, com o toque pessoal de originalidade e improvisação. [...] É a sintaxe tradicional, poético-coloquial-declamatório-literária a que recorrem os cantadores e repentistas e os contadores de romances – naturalmente transfigurada pelo trato que Suassuna lhe dá. [...]. Pois o que há principalmente n'A Pedra do Reino é uma força de paixão, uma gana de recaptura, dentro do elemento criador. (QUEIROZ, 2004, p. 16-17).

Quando Suassuna deixa o Departamento de Extensão Cultural da UFPE, em 1974, lança o livro “*O Movimento Armorial*” pela Editora Universitária, recebendo a contribuição de outros artistas e escritores nordestinos, artistas esses que já trabalhavam em torno da cultura local. Na bibliografia existente a respeito do Movimento Armorial, esse livro, na opinião desta autora, é um dos mais importantes, pois, nele, Suassuna esboça todo o pensamento armorial em relação às áreas artísticas contempladas pelo Movimento. (SUASSUNA, 1974). Sobre esse livro, Armando Samico comenta:

Um trabalho desse porte havia de merecer sempre todo apoio da Universidade Federal de Pernambuco, como teve no Reitorado do Professor MURILO HUMBERTO DE B. GUIMARÃES e continua tendo sua égide do Reitorado do Professor MARCIONILO DE BARROS LINS. Nesta plaqueta, lançada nas comemorações do 3.º aniversário do Reitorado do Prof. Marcionilo de Barros Lins, pretende a Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários, por seu Departamento de Extensão Cultural apenas fixar, em linhas gerais, atividades daquele Movimento para que, com um disco em lançamento pelo QUINTETO ARMORIAL, possa oferecer uma imagem de sua participação na pesquisa, no amparo, na defesa e na difusão da cultura de um povo, em sua forma mais simples e bela. (SAMICO apud SUASSUNA, 1974, p. 6).

No período de 1975 a 1978, Suassuna assumiu a pasta da Secretaria de Cultura de Pernambuco, ressaltando seu perfil de engajamento político com a gestão de políticas culturais. Segundo Rodrigues apud Santos (1999, p. 29-30):

Se o período 1970-1975 representa uma fase importante na história do movimento, é também um momento de evolução criadora dos escritores e artistas que participaram do seu renome e que lhe deram vida e forma. Mas os caminhos vão divergindo e, depois de 1975, as diferenças acentuam-se.

A fase experimental envolveu, ao mesmo tempo, movimentos de criação e expansão, assim como de restrição. Se, de um lado, significou o lançamento oficial do movimento com importantes construções coletivas e individuais, de outro, devido aos conflitos, explicitaram-se dissidências e, com elas, afastamentos por distintas razões.

A respeito dessa fase, Newton Júnior (1990) cita esta declaração feita por Suassuna:

Foi assinalada por algumas iniciativas marcantes e de excelente resultado. Outras falharam por diversos motivos, o principal dos quais foi o fato de que, na primeira fase, eu tive que começar várias coisas de qualquer maneira, fechando deliberadamente os olhos para certos adesismos, improvisações, artificialismos e equívocos, algumas vezes graves. Mas um Movimento é assim mesmo: isso era, e é, inevitável; e, em compensação, tivemos também, nessa primeira fase algumas realizações positivas, que foram importantíssimas para a cultura brasileira em geral e para o Movimento em particular. Bastaria o aparecimento de Antônio José Madureira, do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal Brasileira para justificar todo o resto do trabalho. Não esquecer, por outro lado, que Gilvan Samico prestigiou o Movimento, que se engrandeceu com seu nome, respeitado por todo mundo. O tempo vai depurando tudo: uns deixam o Movimento porque, de fato, nunca se interessaram verdadeiramente pela Cultura brasileira; outros porque, mais sensíveis às modas e às críticas, resolveram tomar outros caminhos; outros, porque têm o temperamento mais solitário; e assim por diante. (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 1990, p. 136-137).

A respeito dessa fase, é importante ressaltar que foi a época de inauguração do Movimento e também de estreia da Música Armorial (v. figuras B.3 e B.4, p. 134 e 135), numa excursão de grande repercussão nacional (v. figuras B.7 a B.16, p. 138-147), mas que foi finalizada em razão de algumas divergências entre Suassuna e o Diretor Artístico da Orquestra Armorial de Câmara, o violinista Cussy de Almeida.

1.2.3 Fase “Romançal” (a partir de 1976)

A fase Romançal iniciou-se com a estreia da Orquestra Romançal Brasileira, em um concerto realizado no Teatro de Santa Isabel em Recife. Segundo Santos (1999), é nessa fase que Suassuna assume o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife, indicado pelo então prefeito Antônio Arruda de Farias (1932-1988). Nesse cargo, Suassuna desenvolve

políticas de pesquisas e criações artísticas ligadas a instituições como a Orquestra Sinfônica do Recife, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife e o Coral Guararapes. Ainda nessa época, Suassuna juntamente com Marcus Accioly, Raimundo Carrero (n. 1947), Antônio José Madureira (n. 1949) e Gilvan Samico, todos participantes do Movimento Armorial, assumem a composição do Conselho Municipal de Cultura.

Segundo Suassuna¹⁶:

O trabalho da Orquestra Romançal, o lançamento do Balé Armorial (origem do atual Balé Popular do Recife) e a estreia de Antônio Carlos Nóbrega de Almeida como teatrólogo, com o espetáculo *A Bandeira do Divino*, podem ser caracterizados como alguns marcos desta fase.

Sobre a palavra escolhida por Suassuna para definir a terceira fase do Movimento, Santos (1999) declara:

[...] “romance” designa, em primeiro lugar, este amálgama de dialetos do baixo-latim, língua popular que foi a origem das línguas românticas; é também o termo utilizado, por extensão, para as poesias orais cantadas “em romance”, em oposição à cultura letrada, escrita em latim. Pouco a pouco, a palavra torna-se mais específica e passa a designar uma forma popular privilegiada desse tipo de poesia, o poema em versos heptassilábicos, com assonância nos versos pares e ímpares livres. O termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa, concorrendo com o termo “novela”. Enfim, “romance” remete para o imenso romancero popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas. No plano musical, Suassuna rejeita a conotação romântica e lírica de *romança*, para exaltar o romance, definido como “composição polifônica”. (SANTOS, 1999, p. 31, grifo do autor).

Após essa fase, o Movimento Armorial silenciou. Alguns autores como, por exemplo, Adriana Victor e Juliana Lins (2007) afirmam que foi no dia 9 de agosto de 1981 a provável data do fim do Movimento Armorial. É publicada no Diário de Pernambuco uma carta intitulada de “Despedida”, feita por Ariano Suassuna, com a qual interrompe temporariamente sua vida literária, transformando o Movimento em uma referência.

Estou até tentando conseguir um local que nem minha família saiba onde é, um lugar que eu possa me defender, assim, contra cartas, livros, telefones, revistas e televisões. A decisão está me custando muito, de modo que tenho o direito de pedir que ela seja respeitada. Com a exceção da Universidade, o que eu tinha de dizer, escrever ou fazer em público, já fiz. Basta de tanta grandeza. O resto é segredo, um segredo entre mim e Deus. (SUASSUNA apud VICTOR; LINS, 2007, p. 111-112).

Alguns anos após esse acontecimento, no dia 3 de agosto de 1989, Suassuna é indicado a ocupar um lugar na Academia Brasileira de Letras. Em 1995, foi nomeado

¹⁶ Site oficial de Ariano Suassuna. Disponível em: <<http://www.arianosuassuna.com.br>>. Acesso em: 02 out. 2009

secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, voltando a incentivar a valorização da cultura brasileira e dando um novo impulso ao Movimento Armorial.

Suassuna ressalta três elementos importantes de apoio institucional ao Movimento Armorial, quais sejam: sua participação como Coordenador de Extensão Cultural da UFPE, seu vínculo com a UFPB e sua participação como Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco.

O Quinteto Armorial tinha um trabalho que eu achava de uma importância fundamental, mas acho ainda hoje. Mas quando eu saí do Departamento de Extensão Cultural, eles começaram a ser hostilizados. A sorte é que eu mantinha uma amizade com o reitor da Universidade da Paraíba [...] eu então mandei dizer a ele isso, que o quinteto estava passando por dificuldades. Ele disse: 'Mande para cá que eu fico com eles'. Aí o quinteto se deslocou para lá [...] foi uma fase difícil (SUASSUNA apud A MÚSICA..., 2004).

Ainda com relação à década de 1970, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), especificamente em 1974, foi criada a Coordenação de Extensão Cultural (COEX), que congregava atividades de extensão nas áreas de arte, música, cultura e assistência estudantil. Na busca da preservação e divulgação das tradições paraibanas e nordestinas, e no intuito de conservar a identidade do povo, a UFPB, entre os anos de 1976 e 1978, na administração do reitor Lynaldo Cavalcanti, definiu algumas estratégias básicas reformulando a atividade cultural dessa instituição, para alcançar a forma perfeita da extensão universitária, criando a Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários (PRAC). (FERREIRA, 2006, p. 54).

Foi durante esse período que a UFPB registrou 1.022 (mil e vinte e duas) matrículas nos cursos livres e realizou 101 (cento e um) concertos e recitais, demonstrando a importância da Instituição para o estado. A partir de então, surge o Bacharelado em Música, no *campus* de João Pessoa, juntamente com a criação de vários grupos camerísticos, como a Camerata Universitária, o Duo Pianístico, o Quarteto de Cordas, o Quinteto de Sopros e o Quinteto Itacoatiara, entre outros. No *campus* de Campina Grande, surgiu em 1978 o Núcleo de Extensão Cultural (NEC) em que, entre alguns grupos contratados, se incluiu o Quinteto Armorial. (COSTA, 1979).

Entende-se que os cargos ocupados por Suassuna na UFPE e na Secretaria de Cultura do Recife, bem como o apoio dado ao Armorial pela UFPB, foram importantes para o reconhecimento social e acadêmico do Movimento, para a pesquisa e a valorização da cultura popular como um bem público.

A dinâmica da formação do Movimento Armorial enfrentou avanços e dificuldades dentro do próprio Movimento e fora dele. A esse respeito, Ana Paula Campos produziu em

2004 um documentário com depoimentos de diversos artistas a respeito dos trinta anos da Música Armorial, intitulado “A Música Armorial: Do Experimental à Fase Arraial”,¹⁷ no qual Suassuna aborda algumas dificuldades e resistências enfrentadas pelo Movimento Armorial:

Como era de se esperar, o Movimento Armorial sofreu oposição e preconceito de várias naturezas. Em primeiro lugar, havia a suspeita de subversão de tudo que se falava popular [...] Eu pude enfrentar esse preconceito contra o popular de maneira tal que, nos anos 70, o único lugar onde se falava em arte popular e cultura popular de Pernambuco era a Universidade Federal de Pernambuco, por causa do Movimento Armorial. Por outro lado, havia também o preconceito dos chamados jovens, naquela época chamava Jovem Guarda Musical [...]. Esses nos consideravam arcaicos por causa da nossa ligação com o popular [...]. (SUASSUNA apud A MÚSICA..., 2004).

Apesar do alegado preconceito sofrido pelos armorialistas, o Movimento Armorial valorizou a música nordestina, tornando-a conhecida em âmbito nacional e até internacional, como, por exemplo, através do grupo musical paraibano Quinteto da Paraíba. Como dito no início deste capítulo, há inúmeras questões a serem aprofundadas no âmbito histórico-cultural dos assuntos concernentes a este capítulo e ao próximo. Sobre esses aspectos interdisciplinares por natureza, possíveis desdobramentos são consideráveis tanto em estudos doutorais em música como em diversas áreas das ciências humanas, em que autores já têm apresentado linhas de pensamento distintas, mas que não poderão estar aqui discutidas ou confrontadas em razão dos objetivos do presente trabalho, que são a apreciação analítica do Concertino de Clóvis Pereira (Capítulo 3) e sua devida contextualização histórica.

¹⁷ O lançamento do documentário ocorreu no Recife em 18 out. 2004 no evento **Armorial – movimento preliminar dos 35 anos**, que contou com a participação do próprio Ariano Suassuna. O vídeo foi 1.º lugar no XII Festival de Vídeo de Teresina (2004) e foi também premiado no Cine PE 2005 como Melhor Vídeo Arte e como Melhor Vídeo pelo Júri Popular. Disponível em: <<http://curtadodia.blogspot.com/2009/11/musica-armorial-do-experimental-fase.html>>. Acesso em: 28 mar. 2010.

CAPÍTULO 2

A MÚSICA ARMORIAL

Com o propósito de elaborar uma música que utilizasse elementos da cultura popular brasileira, encontra-se como representante principal o Movimento Nacionalista, que teve Mário de Andrade como seu mais eminente mentor. Com proposta semelhante, porém de abrangência mais regionalista, houve o Movimento Armorial no Nordeste brasileiro. Esse Movimento, concebido por Ariano Suassuna em 1970, tinha como propósito a valorização da cultura popular nordestina através dos vários campos das artes, como a pintura, o teatro, a literatura, as artes plásticas e a música. Apesar de cada um desses Movimentos ter suas características particulares, entende-se aqui que existem algumas semelhanças entre eles. Com o propósito de demonstrar tais características, far-se-á aqui uma abordagem a partir da primeira metade do século XX, mais precisamente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. A utilização de elementos da cultura popular musical foi provavelmente o ponto de maior convergência dessas duas correntes. Santos (1999) oferece uma clara explanação da importância da cultura popular na formação da identidade nacional:

A história da música brasileira no século XX é, como a de outros países da América Latina, dominada por uma constante preocupação: reunir as condições para despertar uma consciência criadora nacional. Esta busca da nacionalidade na arte passa, necessariamente, pelo conhecimento e pela utilização da música popular. Todos os movimentos, escolas ou grupos, tradicionais ou vanguardistas, situam-se em relação a esta problemática. A evolução da música brasileira mostra que este ideal foi realizado e interpretado de formas diversas. (SANTOS, 1999, p. 173).

A preocupação com essa nova linguagem musical estava, em parte, diretamente ligada à utilização de elementos do folclore e da cultura popular, com o objetivo de libertar-se das influências europeias:

Essa raiz, que serviria de base à pesquisa da expressão artística brasileira, deveria ser cuidadosamente separada da “influência deletéria do urbanismo”, com sua tendência à degradação popularesca e à influência estrangeira. (ANDRADE apud SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 131).

A maneira de utilizar esse material preocupava Mário de Andrade, que buscava orientar seus seguidores a respeito dos problemas que poderiam surgir a partir do uso desse material:

Mário alerta os compositores para alguns dos problemas implicados no projeto nacionalista: o perigo do exotismo (quando o uso de elementos da música popular, retirados de seu contexto, resulta simplesmente em efeitos pitorescos) e da banalidade (já que a música popular, muitas vezes aplicada às práticas-rituais, à dança hipnótica, dirigida ao corpo, é fundamentalmente repetitiva, do que pode resultar em pura redundância quando transporta para as formas que procedem pelo desenvolvimento progressivo e pela inovação dirigida ao intelecto como são as formas da tradição sinfônica erudita). (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 143).

Em alguns círculos a música popular é tida como uma atividade artística de menor valor. A esse respeito, Suassuna diz que “esta não é inferior ou superior à erudita, pois são categorias diferentes e cada uma possui o seu valor”. Segundo Clóvis Pereira¹⁸, “Suassuna defendia na música uma ligação mais profunda com a música do povo visando uma recriação elaborada sem que a mesma levasse à perda ou o desconhecimento das nossas raízes populares”. Complementando, Clóvis Pereira ainda declara:

O Movimento Armorial foi criado pelo escritor Ariano Suassuna e por ele era capitaneado. Nós que trabalhávamos com ele, tomávamos parte em reuniões semanais, patrocinadas pelo Departamento de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, a fim de discutirmos como melhor aproveitarmos os temas musicais recolhidos da música-folk, que chegavam às nossas mãos através de gravações em fitas magnéticas, ou em outras ocasiões, trabalhando ao vivo com artistas do povo, do interior, quero dizer da Zona da Mata.

Segundo Nóbrega (2007), os artistas populares que contribuíram com essas pesquisas realizadas pelos armorialistas eram os rabequeiros, violeiros e ternos de pífanos que Suassuna trazia do interior, através do DEC, e que apresentavam temas nordestinos que eram gravados e depois selecionados pelos pesquisadores. Em uma matéria de jornal citada pela mesma pesquisadora, nessas reuniões realizadas pelos armorialistas, cada um teria um papel importante na transcrição e recriação do material pesquisado:

Os temas eram gravados e passados para o papel. Procurou-se conseguir uma sequência melódica e harmônica, baseada nesses temas e que, uma vez ordenada, preservassem suas características. Assim, Cussy de Almeida no violino, Jarbas [Maciel] na viola, Clóvis Pereira com o papel de música e Ariano no assobio e “policimento” estilístico realizaram esse trabalho. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO apud NÓBREGA, 2007, p. 3, interpolação nossa).

Suassuna deu ao Movimento Armorial um suporte estético baseado em suas ideias desenvolvidas desde 1946, quando iniciou seus primeiros trabalhos literários ligados ao Romancero Popular do Nordeste.¹⁹ Em relação à atuação de Suassuna e Andrade na

¹⁸ Entrevista concedida à autora em 02 mar. 2010.

¹⁹ “No Brasil, é um somatório do romance português e do espanhol, a que os brasileiros acrescentaram suas interpretações, resultando num romancero vasto, com características próprias”, comenta Hélio Galvão. [...]. O romancero popular nordestino é um universo de poemas e canções que inclui desde a poesia improvisada dos cantadores até a literatura de cordel e de tradição oral memorizada. (CASCUDO, 2002, p. 602).

elaboração estética do Movimento Armorial e do Movimento Nacionalista, respectivamente, faz-se necessário frisar a distinção entre os dois. No entanto, um estudo mais aprofundado ou pormenorizado a respeito dessas distinções e similaridades cabe, de maneira mais apropriada, às áreas de Musicologia, Antropologia e História. No Movimento Nacionalista, Mário de Andrade discutia com seus seguidores os pormenores musicais, devido à sua formação específica de músico. Suassuna, por outro lado, contava com a colaboração dos compositores fundadores do Movimento nas decisões técnicas e estilísticas, definindo, dessa forma, a estética musical a ser seguida pelos armorialistas.

Verifica-se, então, que, na construção da música armorial, todos os membros fundadores tiveram participação significativa, cada qual na sua especificidade. O Movimento Armorial pode não ter sido uma bandeira de luta do nacionalismo em contexto local, mas é perceptível a existência de alguns elementos de conexão entre essas duas correntes, visto que Andrade já havia visitado o Nordeste, recolhendo temas e registrando manifestações populares. Entende-se que, na construção do emblema sonoro armorial, mesmo tendo os compositores suas próprias linguagens composicionais, o que os unia, de fato, eram as características socioculturais, pois são, em sua maioria, nordestinos, inseridos no mesmo contexto regional. Outro aspecto interessante a ser ressaltado é a linha temporal no mesmo século entre os Movimentos Nacionalista e Armorial. O primeiro foi o marco de diretrizes estéticas para as artes no Brasil do século XX, enquanto que o segundo representou a promoção do emblema sonoro nordestino numa roupagem eruditizada com intenção de expansão da cultura local, na segunda metade do século.

Na opinião de Clóvis Pereira, Guerra-Peixe é a ligação entre o Movimento Nacionalista e o Movimento Armorial. Pereira também afirma que Guerra-Peixe foi não só um importante estudioso do folclore regional, como também ensinou alguns dos compositores que faziam parte do Movimento, como, por exemplo, Capiba, Jarbas Maciel, além do próprio Clóvis Pereira. Segundo Lúcio Aguiar (2007), a ligação entre Guerra-Peixe e o nacionalismo brasileiro, “foi uma consequência natural da evolução musical de um compositor que sempre transitou entre o erudito e o popular”. Sua vinda ao Nordeste brasileiro se deu em 1949, quando Guerra-Peixe recebeu o convite de Teófilo de Barros Filho, este que fora importante na carreira musical do compositor Clóvis Pereira, para colaborar na comemoração do 1.º aniversário da Rádio Jornal do Commercio. Guerra-Peixe viveu no Nordeste por três anos, dando aulas de composição, trabalhando em rádio e construindo um acervo cultural particular que resultou na elaboração do livro *Maracatus do Recife*, um dos mais importantes da

musicologia brasileira. Ainda a respeito de Guerra-Peixe, Clóvis Pereira declara (informação verbal)²⁰:

Guerra-Peixe insistia com os seus alunos aqui no Recife que a fonte para fazermos uma música de concerto essencialmente brasileira está no folclore, como disse Mário de Andrade. [...] Temos que compor nossas obras partindo dos nossos ritmos, analisando as nossas melodias e desenvolver todo o material pesquisado de volta ao povo de maneira tal que as grandes massas sintam a nordestinidade e o brasileirismo que as obras deverão conter. [...] A casa onde morava era habitualmente frequentada por violeiros e cantadores e um músico do Maracatu Elefante que foi por muito tempo seu colaborador. [...] Em 1951, Guerra-Peixe resolveu abrir um curso de música no Recife e escolheu como alunos Capiba, Jarbas Maciel, Sivuca e Clóvis Pereira. As aulas todas gratuitas. Guerra tinha como propósito nos passar o pensamento de Mário de Andrade, fazendo-nos valorizar as constâncias musicais brasileiras, principalmente aquelas contidas na cultura *folk*. Pesquisou e analisou a música dos xangôs, dos cabocolinhos,²¹ do frevo²² e dos maracatus.²³ Adentrando as cidades do interior do nosso Estado, pesquisou a música dos ternos de pifes²⁴ e ainda as incêlências²⁵, lamentos usados nos velórios das cidades interioranas por onde andou.

Através dessa citação, pode-se perceber o quanto o pensamento de Mário de Andrade influenciou não apenas Guerra-Peixe, mas também os compositores fundadores da música armorial. A maneira de usar o material folclórico, com tratamento erudito, era o que todos eles primavam em suas composições. Justamente o que Suassuna sonhava para a música armorial, ou seja, a recriação desse material popular através da utilização de elementos eruditos, não simplesmente reproduzindo a arte popular através de instrumentos eruditos, mas recriando-a:

²⁰ Entrevista concedida à autora em 28 jun. 2008.

²¹ Cabocolinhos são grupos fantasiados de índios, que percorrem as ruas das cidades do Nordeste do Brasil nos dias de carnaval, tocando pequenas flautas e pífanos. Com danças dramatizadas eles representam as lutas entre cabocolinhos e brancos, ao som do Tambor, Ganzá e Pife. É um folguedo popular que ainda se apresenta pelas ruas da Paraíba e do Ceará. Embora pareçam danças de origem ou aculturação ameríndia, na realidade são de influência africana, correspondendo ao Auto dos Congos, verdadeiros Reisados, que, juntamente com o Auto dos Cabocolinhos, deram origem ao Guerreiro. Mas diferem nas personagens e nos trajes. (CASCUDO, 2002, p. 89).

²² Trata-se de uma marcha de ritmo sincopado, obsedante, violento e frenético, que é sua característica principal. [...] O frevo é uma marcha, com divisão em binário e andamento semelhante ao da marchinha carioca, mais pesada e barulhenta e com uma execução vigorosa e estridente de fanfarra. Nele o ritmo é tudo, a sua própria essência, ao passo que na marchinha a predominância é melódica. (Ibid., p. 251).

²³ Grupo carnavalesco pernambucano, com pequena orquestra de percussão, tambores, chocalhos, gonguê (agogô dos candomblés baianos e das macumbas cariocas), que percorre as ruas cantando e dançando sem coreografia especial. [...]. Diz-se sempre *nação*, sinônimo popular de grande grupo homogêneo, e os títulos têm sabor primitivo: Nação de Porto Rico, Nação de Cambinda Velha, Nação do Elefante, Nação do Leão Coroado. (Ibid., p. 361).

²⁴ Pife, pífono, pífaro, gaita, flautim: nomes que indicam instrumento de sopro, flauta vertical ou transversal de bambu (ou de metal). Sem chaves, geralmente com seis orifícios. Os pifes são instrumentos coadjuvantes das zabumbas (ou terno de zabumba) ou terno de pifes – típicos conjuntos instrumentais do Nordeste; dois ou três pífanos e zabumba, podendo ter (ou não) caixas e pratos [...]. (DOS PIFES..., 2009).

²⁵ Incêlência é uma oração cantada nos velórios. Canto entoado à cabeça dos moribundos ou dos mortos, cerimonial de velório, ainda existente na Paraíba, no Rio Grande do Norte e em Pernambuco, na Bahia e, possivelmente, em outros estados. Cantam sem acompanhamento instrumental, em uníssono, em série de doze versos ritualmente. (CASCUDO, 2002, p. 218).

Pois, a Música Armorial, tomando a lição da áspera música sertaneja, procura modos e cânones que, sendo do nosso tempo, remontam às origens, passando por cima da música melódica do século XIX, e da própria música polifônica do século XVIII; e vai se encontrar, a Música Armorial, com o espírito e as formas da música árabe, da norte-africana, da judaica, da grega, da medieval – ora homófona, ora com anúncios de contraponto, mas sempre cortante, modal; despojada e, ao mesmo tempo, com a embriaguez dionisíaca²⁶ e de dança, de festa, celebrativa e sagrativa. [...] Aliás, relembro o que já escrevi em outras ocasiões: é que, no Brasil, tudo isso se une e se expressa através de duas raízes que terminam por se identificar numa só: a popular e a que nos veio do Barroco – não o barroco europeizado e europeizante, mas aquele primitivo e acerado pela raça e pela garra da Onça castanha do Povo brasileiro. (SUASSUNA apud SANTOS, 1999, p. 180).

Sobre a importância do Barroco para a Música Armorial, esclarece Suassuna:

A esse respeito, preciso, aliás, esclarecer um ponto que me parece fundamental. Quando eu falo na importância, para a Arte Armorial, da Arte Barroca, é pensando, principalmente, no Barroco ibérico, muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista do que, por exemplo, da Arte do século XVIII europeu. [...]. Da mesma forma, na Música, os “cantares” do Romanceiro ibérico, e as músicas que os acompanham, são muito mais ligadas ao espírito dos “motetos” medievais, isto apesar de, cronologicamente, grande parte dos “romances” pertencer, já ao período barroco. Assim, quando falo na importância, para a Música Armorial, dos “cantares” que nos vieram para cá nos séculos XVI, XVII e XVIII, é pensando em algo muito mais áspero e primitivo do que a música de Mozart... (SUASSUNA, 1974, p. 61).

Ainda sobre a aproximação do Barroco com o Armorial, Moraes (2000) comenta que, em relação às composições armoriais, Suassuna contemplava pequenos grupos musicais, argumentando que, “quando os compositores brasileiros se defrontam com conjuntos maiores, como a orquestra sinfônica, começam a europeizar, mesmo sem querer.” (MORAES, 2000, p. 110).

Na apresentação do livro de Luís Soler, *As Raízes Árabes na Tradição Poético-Musical do Sertão Nordestino*, que trata da influência ibérico-mourisca nas raízes brasileiras, Suassuna declara:

Entre as várias observações agudas que ele alinha nesse trabalho, encontra-se a suposição de que o caminho através do qual a Música árabe veio roçar com sua asa de fogo os **cantares** do nosso Romanceiro, assim como os **toques** das nossas violas e rabecas, teriam sido os judeus cristãos-novos que para cá vieram, trazendo nas

²⁶ [...] o dionisíaco é trazido a nós, o mais perto possível pela experiência da embriaguez. Seja por experiência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento. (NIETZSCHE, 2001, p. 30). Já a Música dionisíaca corresponde à linhagem pictórica que estudamos no campo da Pintura. É Música de contrastes violentos que chegam à dissonância; dramática, vibrante, mais harmônica do que contrapontística, violenta, “impura” pela presença quase “literária” de sentimentos e expressões estranhas ao campo da Música; nela, a harmonia é conseguida como uma vitória sobre a desordem, como uma união de contrário, para usar a expressão de Santo Agostinho. Assim, podemos comparar a música de Beethoven, que pertence a esta linhagem, como a pintura de Goya, Miguelângelo [sic] ou El Greco. (SUASSUNA, 2007, p. 321-322).

cordas de seus instrumentos e nas de suas gargantas as coplas, xácaras²⁷ e romances cantados em **ladino**²⁸. (SUASSUNA apud SOLER, 1978, p. 11, grifo do autor).

Soler (1978) ainda comenta sobre a influência dos árabes em terras ibéricas, aqui trazida pelos colonizadores, mais precisamente ao sertão brasileiro, onde foi preservada e, assim, não destruída pelos modismos.

Nos centros mais populosos do Litoral, é difícil observar os resquícios da Música primitiva. É importante, este fato, porque essa Música primitiva será o futuro ponto de partida para uma Música erudita nordestina [...]. No Sertão é fácil, porém, estudá-la, pois ali a tradição é mais severamente conservada. A Música sertaneja se desenvolve em torno dos ritmos que a tradição guardou. Não é ela penetrada de influências externas posteriores ao ‘período do pastoreio’, continuando como uma sobrevivência arcaica coletiva que o Povo mantém heroicamente. A Música daquela região é resultado da fusão da Música ibérica com as melodias primitivas dos indígenas, cujos descendentes mamelucos constituem a quase totalidade da população sertaneja. A essas duas influências junta-se a do canto gregoriano, introduzido pelos missionários durante a colonização e que se pode notar aos primeiros acordes das melodias mais trágicas do Sertão – as ‘excelências’ dos mortos e alguns dos ‘baiões’ que servem ao canto. As três influências referidas predisuseram a Música sertaneja para o classicismo; e, como homem do Sertão é, dentro dos limites de toda esquematização, interiorizado e severo, o resultado foi a beleza clássica dos ‘romances’, e a pureza da forma e a profundidade das criações depuradas pela tradição. Foi em 1969 que começamos, propriamente, o trabalho de composição da Música Armorial [...]. (SUASSUNA, 1974, p. 57).

A respeito da concepção da Música Armorial, Pereira²⁹ comenta que:

[...] era uma ligação mais profunda com o povo o que Suassuna defendia para a música Armorial. Uma recriação elaborada, sem perder a essência de nossas raízes populares, transformando dessa forma numa música de concerto ou música de câmara. A grande preocupação de Suassuna era que os participantes do Movimento, ao fazer essa recriação, conseguissem afastar toda e qualquer influência externa, ou seja, propagada pela mídia radiofônica e televisada.

Para Suassuna, qualquer influência externa descaracterizaria a verdadeira música armorial, perdendo, dessa forma, a essência do povo do sertão nordestino. Essa música de concerto ou de câmara seria para ele a melhor representação da Música Armorial, com grupos musicais pequenos que desenvolvessem um trabalho didático e com a utilização dos instrumentos populares.

²⁷ Segundo o dicionário de Domingos Vieira, **ladino** é romance, seguidilha, que se canta acompanhado de viola em som alegre [...]. Não se popularizou no Brasil e aparece no uso literário, nos estudos sobre a poesia tradicional portuguesa no Brasil. **Xácara** será, evidentemente, a canção narrativa, daí sua fácil confusão com o romance. (VIEIRA apud CASCUDO, 2002, p. 747).

²⁸ Segundo o próprio Suassuna, são comunidades que ainda falam em espanhol-judaico do século XVI [...]. São cantos ásperos, belos, fortes, meio salmodiados e monocórdicos, como um aboio ou um canto árabe. (SUASSUNA apud SOLER, 1978, p. 11).

²⁹ Entrevista concedida à autora em 28 jun. 2008.

Apesar de Mário de Andrade sugerir aos compositores nacionalistas o uso de instrumentos populares em suas composições, eles deram grande importância à melodia e ao ritmo, pois, na questão do uso dos instrumentos populares, preocupava-lhes a aceitação dessa música no âmbito internacional. É justamente no tratamento dado aos instrumentos populares e seus timbres que surge uma das diferenças entre esses dois movimentos. (NÓBREGA, 2000).

A música pode ser considerada uma das atividades artísticas do Movimento que mais se destacaram no âmbito nacional. Suassuna, desde muito cedo, se preocupava com a expressão musical do Movimento. Empenhava-se, portanto, em convencer os músicos a tocarem com a rabeca, o pífano, a viola e o marimbau,³⁰ tirando proveito das sonoridades desses instrumentos, principalmente da rabeca e do pífano, dando à música armorial um caráter mais brasileiro. Para Suassuna, pelo menos parte desse repertório deveria privilegiar o uso de instrumentos populares na composição dos grupos musicais.

Os músicos armoriais utilizam todas estas modalidades instrumentais: estruturação da orquestra sobre o modelo popular, utilização de instrumentos típicos, adaptação de instrumentos populares, orquestra mista e transposição da técnica de um instrumento para o outro. A evolução das formações instrumentais armoriais é significativa dessa consciência crescente da importância dos instrumentos populares para criar um som original, brasileiro e nordestino. (SANTOS, 1999, p. 183).

No Movimento, a exploração dos timbres dos instrumentos populares estava relacionada com a maneira como os músicos populares os tocavam. Suassuna tinha a intenção de que os músicos armoriais, através dos instrumentos, fossem estes eruditos ou populares, refletissem a sonoridade do sertão nordestino, de seca, solo duro, paisagens hostis, de fome, que deveria refletir nos sons essa dureza vivida pelo povo nordestino brasileiro. (VENTURA, 2007).

A existência de um “timbre do espaço nordeste” emerge, então, como uma idealização teórica e estética, partindo de preceitos da musicologia erudita europeia, incorporados por Ariano a elementos da dita música popular nordestina – a rabeca, a viola – e que os músicos armoriais pretenderam, em seu trabalho, levar a cabo. (VENTURA, 2007, p. 157).

³⁰ Acerca da origem deste instrumento, foram verificadas várias definições, comprovando a falta de estudos mais aprofundados a esse respeito. Para Suassuna (1974, p. 61), o marimbau foi introduzido na música armorial com a intenção de privilegiar um instrumento usado pelo povo nordestino (berimbau-de-lata). Já Santos (1999, p. 186-187) diz que esse é o instrumento musical mais original utilizado pelos armorialistas. Foi um instrumento recriado (a partir do berimbau-de-lata) pelo artesão nordestino João Batista de Lima, feito de madeira, com duas cordas, colocado entre os joelhos do instrumentista, sempre na posição horizontal. Aloan (2008, p. 19-22) esclarece que o marimbau armorial “possui duas cordas afinadas em oitavas, apoiadas sobre cavaletes numa estrutura de madeira em forma de caixa de ressonância com abertura”. Esse autor ainda esclarece que o instrumento é tocado com uma vareta, sendo, portanto, um instrumento percutido.

A respeito da instrumentação³¹ utilizada pelo Movimento, podem-se conferir no Anexo A desta pesquisa cópias das fotos originais contidas no livro “Movimento Armorial”, de Ariano Suassuna.

2.1 Características

Em se tratando de características da música armorial, a única fonte bibliográfica encontrada foi a Dissertação de Mestrado da professora Ariana Perazzo da Nóbrega, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro no ano de 2000. Suas conclusões estão baseadas em alguns depoimentos dados por armorialistas como Cussy de Almeida, Antônio Madureira, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira. Esse fato demonstra a deficiência de estudos musicológicos nessa área, pois a produção composicional deixada pelo Armorial é considerável, tornando possível um estudo comparativo dessas obras, embasando e comprovando, dessa maneira, a pesquisa realizada pela referida professora.

Segundo Nóbrega (2000), a construção da música armorial frequentemente se dava com o emprego de melodias curtas, com a repetição de pequenas células que podiam intercalar-se ou alternar-se. O desenvolvimento motivico-temático é inexistente, e as melodias encontram-se no sistema modal, encontrado frequentemente na música nordestina, com o uso frequente do “modo nordestino”. Essa escala modal, com seu quarto grau aumentado e sétimo rebaixado, é resultante da combinação dos modos Lídio e Mixolídio.

[...] a música armorial recorre sistematicamente a formas do sistema modal nordestino. O sistema modal nordestino é um herdeiro da modalidade do canto gregoriano. [...]. Toda a música folclórica nordestina está baseada no sistema modal. Alguns músicos nacionalistas já haviam recorrido a este sistema, tornando-o um elemento característico da futura linguagem musical nacional [...]. (SANTOS, 1999, p. 182-183).

Ainda a respeito das características melódicas, Antônio Madureira declara à Ariana Nóbrega (2000) que uma característica comum encontrada é a “nota rebatida”.³² As notas

³¹ Não se entrará em detalhe acerca da instrumentação por não fazer parte do foco desta pesquisa.

³² **Nota rebatida** é expressão que, até o presente momento, não se encontra explanada em nenhum trabalho musicológico ou de cunho analítico. Mário de Andrade (2006, p. 37) relaciona-a com a frase executada pelo pistão no sublime “Rasga Coração” de Choros n.º 10, de Villa-Lobos, e que, na escuta, se pode compreender como repetição de notas. A hipótese mais provável para essa terminologia é que seja, de fato, um jargão popular para um fenômeno musical, não original da Música Armorial, e há muito tempo utilizado em diversos gêneros e estilos ao longo da história da música. Essa especificidade, explicada por Antônio Madureira, carece de um estudo musicológico, focalizado no repertório armorial com fins de comprovação, pois essa peculiaridade rítmica não se restringe à música popular. No entanto, pode-se admitir aqui a ideia de uma inflexão específica, uma agógica própria da música regional ao abordar esses agrupamentos rítmicos. Para Clóvis Pereira (2010), essa expressão deve fazer parte da linguagem violonística, já que fora definida pelo violonista Madureira.

rebatidas “são notas ligadas de duas em duas em grupos de semicolcheias, tendo sempre uma que se repete para ligar à seguinte.” (NÓBREGA, 2000, p. 63). (V. figura 3.22, p. 84). Também será comum o uso de cordas duplas, uso de cordas soltas e ainda poucas mudanças de posição, ou seja, utilizando as posições mais básicas dos instrumentos de cordas – herança dos rabequeiros –, como dissera o compositor Clóvis Pereira àquela pesquisadora. O uso de cordas soltas e duplas nada mais é do que outro indício da herança medieval na música nordestina, pois os instrumentos medievais possuíam, em sua maioria, cordas de ressonância denominadas de “bordões”,³³ afinados na tônica (*finalis*) do modo sobre o qual as músicas eram construídas.

Quanto à concepção formal das músicas armoriais, afirma Nóbrega (2000): “Muitas vezes, o material melódico surge em superposição de terças paralelas, técnica essa frequente na música popular e na polifonia europeia (falso-bordão)³⁴ e acompanhada de nota-pedal.”

Já a exploração timbrística dos instrumentos na Música Armorial se dava, antes de qualquer coisa, na relação dos instrumentos eruditos e populares. Seria um som áspero, cortante, como dissera Suassuna. O uso de cordas soltas e o *non vibrato* iriam contribuir, de forma significativa, na conquista dessa sonoridade rústica, relacionada ao rabequeiro. Além dessas características, Nóbrega (2000) ainda diz que o *pizzicato* e outros efeitos percussivos também seriam utilizados pela Música Armorial.

Quanto ao ritmo explorado pelos compositores armoriais, há uma predominância de anacrusas, acentuações em tempos fracos e a utilização constante das síncopas. Estas, na opinião do compositor Clóvis Pereira, não são bem executadas pelos instrumentistas de formação conservatorial e acadêmica, que estudam quase que exclusivamente a música ocidental europeia. Esse fato, para ele, se refletirá na execução das obras sincopadas, demonstrando uma falta de “balanço”, ou seja, falta da ginga brasileira³⁵. (NÓBREGA, 2000). A esse respeito, é interessante dizer que, no início desta pesquisa, a partitura cedida pelo compositor foi uma edição da qual ele havia tirado algumas síncopas presentes no Concertino para violino, justificando que não seriam bem interpretadas. Depois de algumas discussões a

³³ **Bordão** é termo usado para indicar uma corda ou tubo que emite um som prolongado, habitualmente grave, que pode ser mantido continuamente ao longo de um trecho musical, como num registro de pedal dos órgãos. (GROVE, 1994, p. 122).

³⁴ Em italiano, *falsobordone* é um estilo de recitativo em acordes, baseado em tríades na posição fundamental, com a forma e a melodia de uma salmodia gregoriana. É usado para os salmos das vésperas e o estilo aparece em muitas composições, do séc. XV ao séc. XVIII. O nome está relacionado (mas o estilo não) ao *fauxbourdon* francês. (Ibid., p. 310-311).

³⁵ *Ginga brasileira* é expressão comumente usada na obra para piano de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934).

esse respeito, decidiu-se que a partitura que tinha as síncopas, feita no ano de 2003, seria a melhor opção para o presente estudo.

Quanto à harmonia seguida pela Música Armorial, Ariana Nóbrega comenta:

[...] assim como o “blues” dos negros norte-americanos utilizou amplamente a extensão das tonalidades com empréstimos modais típicos, a Música Armorial utiliza uma técnica que Jarbas [Maciel] chama de “extensão dos modos por empréstimos tonais”, que, segundo ele, seria a junção do sistema tonal e modal, prevalecendo o modal. Jarbas observa, portanto, uma certa simetria entre a linguagem harmônica armorial e a do “blues”. (NÓBREGA, 2000, p. 78, interpolação nossa).

Será a partir das informações da pesquisadora Ariana Nóbrega (2000) que, no capítulo seguinte, se procurará comprovar as características da música armorial no Concertino para Violino, visto que este se situa numa linguagem composicional armorial. A justificativa será feita através de uma abordagem analítica da obra, sem, contudo, ter a pretensão de julgar suas características individuais, como leis gerais de um movimento. Dessa forma, far-se-á uma reflexão mais focalizada na linguagem cloviniana, segundo a pertinência das relações modais/tonais de acordo com o discurso de cada movimento.

2.2 Intérpretes

O primeiro Quinteto Armorial, fundado por Ariano Suassuna em 1969, ou quinteto primitivo, tinha sua estrutura baseada na do “terno” de Mestre Ovídio, ou seja, tinha em sua formação duas flautas, um violino, uma viola-de-arco e percussão. (SUASSUNA, 1974). Essa tentativa de adequação dos instrumentos, já que no Mestre Ovídio se utilizavam dois pífanos e duas rabecas, não deixara Suassuna muito satisfeito. Para ele, a bateria no lugar da zabumba, os instrumentos eruditizados no lugar dos rústicos e a ausência da viola sertaneja fugiam ao que ele imaginava desde 1946 para a Música Armorial. Suassuna ainda comenta que, na tentativa de suprir essas frustrações, pela ausência da viola sertaneja, contava com a ajuda de Jarbas Maciel e Cussy de Almeida, que, para completar o grupo, convocavam o violonista Henrique Annes (n. 1946). Esse grupo, diz Suassuna, “tinha um caráter ‘didático’ inicial, que era um modo de ‘reeducar’ os nossos músicos, encaminhando-os a um despojamento, a uma pureza e a uma estrutura musical brasileira que os afastassem dos padrões convencionais europeus”. (SUASSUNA, 1974).

Os dois primeiros grupos que iriam realizar essa música de concerto foram justamente esse primeiro Quinteto, ao qual Suassuna se referia como Quinteto Primitivo, e, posteriormente, a Orquestra Armorial de Câmara.

As experiências iniciais da música armorial ocorreram com a formação de um quinteto. Entretanto, no Conservatório Pernambucano de Música, o violinista Cussy de Almeida fundara uma orquestra de cordas, e sugeriu a Ariano Suassuna que a estreia da música armorial se realizasse com a orquestra e não com o quinteto (os membros do quinteto foram incorporados à orquestra). Fundou-se, então, a Orquestra de Câmara Armorial [sic], cuja primeira apresentação oficial ocorreu no já mencionado lançamento do movimento armorial. (MORAES, 2000, p. 101-102).

Ainda sobre a junção dos dois grupos, Suassuna (1974) comenta:

Depois da fundação da Orquestra (Armorial de Câmara), o trabalho ficou dividido: a Orquestra, que absorvera inclusive os membros do Quinteto que eu tinha fundado, passou a se encarregar da execução das músicas. As encomendas de partituras continuaram a meu cargo, sendo que eu, inclusive, continuei a fazer sobre os músicos um trabalho de supervisão, escolhendo o que achava bom e rejeitando o que me parecia, não digo mau, mas não muito de acordo com o que eu sonhava para a Música Armorial. (SUASSUNA, 1974, p. 59).

Os concertos realizados por essa Orquestra “eram verdadeiras aulas-espetáculos”, como dizia Suassuna, nas quais ele fazia apresentação a respeito do Movimento Armorial, enquanto que a Orquestra realizava a parte musical. Entre outras obras executadas nessas apresentações, estão: *Galope e Dueto Armorial*, para viola e violão, de Guerra-Peixe; *Forte de Orange e Ponteados*, de Antônio Madureira; *A Pedra do Reino*, de Jarbas Maciel; *Sem Lei nem Rei*, de Capiba; *Terno de Pífanos e Mourão*, de Clóvis Pereira (juntamente com Guerra-Peixe), além de *Cavalo Marinho*, de Clóvis Pereira, Cussy de Almeida e Jarbas Maciel.

Porém, o início das divergências entre Suassuna e o Diretor Artístico da Orquestra de Câmara Armorial, violinista Cussy de Almeida, não demorou a aparecer, principalmente em se tratando da utilização dos instrumentos populares na música armorial, como esclarece Moraes (2000):

O embate entre as posições do músico Cussy de Almeida e as do escritor Ariano Suassuna pode ser indiciado a partir da oposição entre as tradições populares e as prioridades técnicas. (MORAES, 2000, p. 131).

Ainda sobre essa questão, Moraes (2000) complementa:

Como músico, Cussy de Almeida defendia uma maior homogeneidade do som de uma orquestra. Esse ponto de vista do violinista Cussy de Almeida, desde o início da fundação da orquestra, contava com a resistência de Ariano Suassuna. Este acreditava que os instrumentos “realmente” populares poderiam ser incorporados à música armorial, dando-lhe um som áspero, que considerava ainda mais próximo da música nordestina. Essa incorporação ou não de instrumentos populares na música armorial seria alvo de discordâncias dentro do próprio movimento. (MORAES, 2000, p. 112).

Devido a essas discordâncias e à importância que dava à presença de um quinteto dentro da Música Armorial, Suassuna cria o segundo quinteto, que batizou de Quinteto

Armorial. O mentor do Movimento considerou o surgimento de Antônio José Madureira de fundamental importância para a criação desse segundo quinteto, pois ele, além de estar disposto a aprender a técnica da viola nordestina, discutiria com o próprio Suassuna a respeito de novos caminhos para a música armorial. (SUASSUNA, 1974). Esse segundo Quinteto era formado por:

Antônio José Madureira na viola sertaneja; Edilson Eulálio no violão; Antônio Carlos Nóbrega de Almeida no violino; e dois remanescentes do Quinteto primitivo: Jarbas Maciel, na viola-de-arco, e José Tavares de Amorim na flauta. Para esse grupo, Antônio José Madureira começou a compor músicas suas e a adaptar outras, de maneira a iniciarmos o trabalho. Note-se bem que digo “iniciarmos”: é que eu estava bem consciente de que estávamos ainda tateando, em busca do caminho novo, como, aliás, declarei no programa do concerto de estreia, ao afirmar: “Estamos, ainda, na fase experimental”. (SUASSUNA, 1974, p. 61).

Segundo Nóbrega (2000), o Quinteto Armorial foi, para Suassuna, o grupo mais importante na área musical do Movimento Armorial, por privilegiar os instrumentos populares. Esse grupo alcançou grande repercussão, como se comprovará a seguir:

O Quinteto teve uma excelente repercussão pelo país recebendo vários prêmios, como: prêmios de melhor disco do ano em 1974 (pela revista *Veja* e o *Jornal do Brasil*) e em 1976 (pelo *Jornal do Brasil*), bem como o de melhor conjunto instrumental de 1974, pela APCA, Associação [Paulista] de Críticos de Arte. O Quinteto participou de vários festivais, apresentando-se em diversas cidades do país. Entre elas: Fortaleza, Mossoró, Natal, João Pessoa, Recife, Garanhuns, Arcoverde, no Festival de Verão de Marechal Deodoro (AL), Festival de Verão de São Cristóvão (SE), Brasília, Belo Horizonte, Festival de Inverno de Ouro Preto (MG), Sabará, São Paulo, Rio de Janeiro. No exterior, participaram de tournée da Alliance Française em 1975, Festival de Cosquin, Córdoba, Argentina em 1976, tournée em Buenos Aires e Rosário, nos Estados Unidos em 1977 e em vários países da América Latina (Venezuela, Colômbia, Bolívia, Peru e Paraguai) em 1978. (NÓBREGA, 2000, p. 101-102, interpolação nossa).

Dois anos mais tarde, após a estreia, alguns músicos do Quinteto Armorial são contratados pela Universidade Federal da Paraíba, e vão morar na cidade de Campina Grande, localizada no interior do Estado, tendo a oportunidade de conviverem mais próximos com músicos populares dessa região. (NÓBREGA, 2000).

Na década de 1980, com o fim do Quinteto Armorial, alguns dos seus integrantes seguem outro caminho, como o violinista/rabequeiro Antônio Carlos Nóbrega (n. 1952), que foi para São Paulo, e Antônio José [“Zoca”] Madureira, violonista e compositor que fundou o Quarteto Romançal na década de 1990, ambos dando continuidade ao trabalho desenvolvido anteriormente de contribuição para com a música brasileira.

Mesmo com o sucesso musical alcançado através do Quinteto Armorial, Suassuna cria um novo grupo para realizar a música erudita nordestina. Surge, então, no dia 18 de

outubro de 1975, a Orquestra Romançal Brasileira, nome já explicado no segundo capítulo, correspondendo à terceira fase do Movimento. Nessa época, como Secretário Municipal de Cultura do Recife, Suassuna insere também o canto no programa executado pela Romançal com a execução do “Romance da Bela Infanta”.³⁶

Além desses grupos musicais citados anteriormente, também se podem registrar outros nomes que desenvolveram e/ou desenvolvem trabalhos baseados na vertente da música popular e que, de certa maneira, estão ligados ao Movimento Armorial, como: o Quinteto Itacoatiara (1977), o Quinteto da Paraíba (1989), o Grupo Armorial Marista (1998). Em Pernambuco: Gesta, SaGrama, Quinteto Violado, Cordel do Fogo Encantado, Mestre Ambrósio, entre outros. (NÓBREGA, 2000). A respeito desses intérpretes, Suassuna declara:

Existem alguns grupos que produzem novidades, que, ao meu ver, são legítimas. O Mestre Ambrósio, por exemplo, com a rabeca de Siba, que eu gosto muito. Existe agora um grupo no Recife muito bom chamado Cordel do Fogo Encantado. Esses não imitam Luiz Gonzaga e nem era para imitar. Eles fazem o trabalho deles e partiram para uma recriação. É uma novidade, mas feita muito de acordo com a verdade brasileira. Eu não poderia deixar de fazer referência ao Quarteto Romançal, dirigido por Antônio Madureira – que esse é um primor de composição e execução. Daqui, da Paraíba, existe o Quinteto da Paraíba, que, numa formação tradicional, toca a música brasileira de uma maneira muito bonita. (SUASSUNA, 2001, p. 14).

Para se ter uma noção da quantidade de discos lançados por esses artistas, citados anteriormente, no CD-ROM “Movimento Armorial *regional e universal*”, lançado por Arlindo Teles no ano de 2007, constatou-se a produção de vinte trabalhos artísticos que contribuíram para o reconhecimento da música armorial no contexto regional, nacional e internacional. A esse respeito, Suassuna declara no Jornal A União do dia 18 de março de 2001:

Então, na música eu acho que o Movimento Armorial chamou a atenção das pessoas para certas músicas e, em especial, para um tipo de música feita pelo povo e com determinados instrumentos que são usados nesse tipo de música. Você me perdoe novamente a imodéstia, mas no Brasil inteiro você encontra músicos de primeiríssima ordem eruditos, como José Eduardo Gramani, que era um grande instrumentista de São Paulo e veio para o Nordeste especificamente para comprar uma rabeca. Essa valorização da rabeca e da viola de cantador foi feita pelo Movimento Armorial, através do Quinteto Armorial. Acho que essa foi a grande contribuição do Movimento Armorial no campo da música. (SUASSUNA apud JORNAL A UNIÃO, 2001, p. 14).

³⁶ O romanceiro é um gênero poético de origem medieval, composto por uma coleção de romances, obras narrativas que podem ser escritas em versos ou em prosa. Uma das cantigas do romanceiro ibérico aprendida e cantada em Taperoá por Ariano Suassuna durante a infância é “O romance da bela infanta”, da tradição portuguesa. A letra muda de país para país, de região para região, mas permanece a ideia central, o enredo e, quase sempre, a melodia. (VICTOR; LINS, 2007, p. 24).

Para Clóvis Pereira³⁷, as marcas positivas deixadas pelo Movimento, em sua concepção, foram justamente essas gravações da música armorial que, através das rádios e dos programas de TVs, divulgavam o som que representaria a alma nordestina brasileira. Para ele, o Nordeste entendeu, de certa forma, as razões do Movimento, pois, segundo Clóvis Pereira, estudantes universitários das mais diversas áreas têm-se dedicado à pesquisa do Armorial. Se não entenderam, o compositor acredita que um dia entenderão:

Ao nosso ver, basta que algum dia as escolas de ensino do primeiro e segundo grau comecem a adotar métodos de ensino e pesquisa acerca do Movimento Armorial, sua história, seus artistas. Como, por exemplo, o Colégio Exponente que, por dois anos seguidos, realizou trabalhos de pesquisa com os seus alunos, além de pintarem aquarelas em estilo armorial. Em todas as oportunidades, convidaram artistas do Movimento Armorial para serem entrevistados.³⁸

Na concepção da autora, o fim do Movimento se deu apenas em relação àquela época de fervor, vivida por seus fundadores na década de 1970. Mas a estética do Movimento, sua música, sua pintura e outras áreas das artes ainda servem de inspiração para vários artistas atuais, que, de uma forma ou de outra, desenvolvem seu trabalho, sua arte, sua música, baseados num Movimento que deixou marcas significativas para a história do Nordeste brasileiro.

³⁷ Entrevista concedida à autora em 28 jan. 2010.

³⁸ *Ibidem*.

CAPÍTULO 3

CONCERTINO EM LÁ MAIOR PARA VIOLINO E ORQUESTRA DE CORDAS, DE CLÓVIS PEREIRA

3.1 Breve Histórico

O Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas, de Clóvis Pereira, foi composto entre os anos de 1996 e 2001, e foi dedicado ao violinista Clóvis Pereira Filho. A estreia mundial do Concertino aconteceu no dia 15 de dezembro de 2005, durante o VIII Festival Internacional de Música de Pernambuco – VIRTUOSI (v. figuras B.28 e B.29, p. 159-160). Nessa ocasião, o compositor Clóvis Pereira, além de reger o Concertino, foi homenageado pelo Festival. Neste, foi gravado o CD “A Música Erudita de Compositores Populares Pernambucanos”, com obras de Clóvis Pereira, incluindo o Concertino, e de outros compositores pernambucanos, como Capiba e Duda [José Ursicino da Silva] (n. 1935). Essa é a única gravação do Concertino de que se tem conhecimento até o presente momento. O intérprete, Clóvis Pereira Filho, ainda comenta³⁹ sobre a responsabilidade de executar essa obra em primeira audição mundial, sob a direção do compositor:

O “Concertino” é uma obra extremamente representativa para a literatura violinística brasileira. Tem uma grande importância não só por ser uma obra muito rica em informações folclóricas, rítmicas e melódicas, como também por ser uma obra que requer um alto nível técnico para sua execução. A responsabilidade foi em triplo. Primeiramente, por ser uma obra que jamais havia sido executada, requerendo muito estudo com a partitura, e só havia tempo para um único ensaio antes do concerto; em segundo, por ser estreia mundial; e terceiro, por ser uma obra do meu pai.

A respeito da concepção do Concertino, Clóvis Pereira⁴⁰ comenta:

O Concertino foi concebido na oportunidade que a crítica jornalística começou a especular sobre a decadência do Movimento Armorial, e que até fins dos anos de 1980 e início de 1990, pouca coisa havia sido acrescentada a esse repertório. Resolvi compor o Concertino dando ênfase à linguagem musical nordestina, e que, por ser meu filho um violinista estudando na Universidade de Frankfurt, a parte solista deveria trazer um certo grau de virtuosidade para despertar um maior interesse por parte dos violinistas. A parte orquestral, mais leve e menos virtuosística, em muito ajudaria a divulgação do Concertino.

³⁹ Entrevista dirigida concedida à autora em 19 mar. 2010.

⁴⁰ Entrevista concedida à autora em 28 jun. 2008.

Durante a pesquisa, foram cedidas à autora, pelo compositor, duas versões do Concertino, uma de 2002 e outra de 2003. Comparando essas versões, notam-se algumas alterações de ordem rítmica e pequenas mudanças nas tessituras das notas. Um exemplo dessas diferenças encontra-se já nos compassos iniciais da obra. Aqui, acontecem as seguintes modificações: no plano rítmico, há a presença da síncopa na segunda versão (2003), enquanto que na primeira (2002) se prima pelo caráter tético do contorno melódico. Já no plano harmônico, a harmonia quartal⁴¹ é mais evidente na primeira versão, pois a segunda não possui o Dó 3 nos *cellos*, nota que completaria o acorde de quartas. As figuras 3.1 e 3.2 exemplificam essas diferenças no trecho inicial do Concertino.

The image shows a musical score for the first two measures of the Concertino (2002 version). The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features five staves: two treble clefs (Violins I and II), a double bass clef (Violas), another double bass clef (Cellos), and a final double bass clef (Double Bass). The first measure is marked 'f' and the second 'sf'. A bracket above the first measure is labeled 'Divisão regular'. An arrow points to the second measure, labeled 'Harmonia Quartal', highlighting the quartal harmony in the cello part.

Figura 3.1 Concertino versão 2002 (Primeiro Movimento, comp. 1 e 2).

⁴¹ Ao longo de toda a pesquisa, a harmonia em quartas será denominada “harmonia quartal”.

Harmonia quartal

f *sf*

f *sf*

f *sf*

f *sf*

f

ritmo sincopado

Figura 3.2 Concertino versão 2003 (Primeiro Movimento, comp. 1 e 2).

Isso demonstra o caráter inacabado de uma obra ainda não publicada e, provavelmente, em processo de revisão. Na medida em que não se desfaz de versões anteriores, o compositor revela um provável traço herdado de sua aproximação com a música popular ao permitir a coexistência de versões distintas entre si, mas igualmente “interessantes” do ponto de vista musical. É importante frisar que, apesar de versões distintas, há uma essência que as une, e essa concepção é a chave para a interpretação, seja do regente, seja do próprio solista. Entretanto, notou-se que, no registro de áudio do Concertino, o compositor promoveu algumas novas alterações no texto musical, criando, assim, uma terceira versão para a mesma obra, mas que não foi encontrada pelo compositor em seus arquivos. Durante o ensaio, realizado antes de sua estreia, foram feitos alguns ajustes na partitura, todos com o aval do compositor. A esse respeito, Pereira Filho⁴² diz que, nesse ensaio, “alguns acordes tiveram que ser reescritos, devido à enorme dificuldade de executá-los ao violino.”

A presente pesquisa teve acesso às duas versões, e muito embora tenha mantido seu foco na versão de 2003, não se eximiu de fazer comparações entre elas. O critério de escolha

⁴² Entrevista dirigida concedida à autora em 19 mar. 2010.

da versão de 2003 se deu por ser a mais recente e por ter uma maior aproximação com a versão gravada em CD.

As afirmações aqui transcritas se fazem presentes com o intuito de colaborar na elucidação do processo compositivo da obra, das relações extramusicais e/ou referenciais que, porventura, a obra possua, dado o seu caráter pioneiro. Não se pretende aqui, no entanto, buscar justificativas e correlações que exemplifiquem cada afirmação, mas, antes, apenas provocar pesquisas futuras de quaisquer áreas do saber musical.

3.2 O Concertino dentro da Produção Artística de Clóvis Pereira

Entre a produção cloviniana, encontram-se apenas duas obras em estilo concertante, que são o Concertino para Violino (1996-2001) e o Concertino para Violoncelo (2004). Além dessas obras, destaquem-se ainda outras duas, em que há a prevalência dos instrumentos de cordas, como o Quarteto de Cordas “Nordestinados” (2005) e a Suíte Macambira para Violoncelo Solo (2007). Como se pode observar, o Concertino é sua primeira experiência nesse gênero. Entretanto, isso não significa que a obra seja imatura em relação às outras compostas para cordas, nem tampouco em relação ao Concertino para Violoncelo, composto posteriormente. Considera-se que o fato de o compositor ter passado cinco anos compondo essa obra seja um dos motivos prováveis da existência das versões distintas encontradas ao longo dos anos. De acordo com o compositor (informação verbal)⁴³, o Concertino para violino significa “a preocupação em escrever no Nordeste uma obra para violino usando a linguagem armorial.”

Na tabela 3.1, relacionam-se as obras do compositor Clóvis Pereira por ordem cronológica, desde a década de 1950 até a atualidade.

⁴³ Entrevista concedida à autora em 28 jan. 2010.

Tabela 3.1 Obras do compositor Clóvis Pereira.

NOME DA OBRA	ANO
Rapsódia de Ritmos Pernambucanos (frevo de rua)	1953
Valsa “Risomar” (para piano solo)	1954
Terno de Pifes (para duas flautas e percussão)	1954
Luisinho no Frevo (orquestra de frevo)	1967
Lamento e Dança Brasileira (para orquestra sinfônica)	1967
Aninha no Frevo (orquestra de frevo)	1968
Lembrando Nazaré (para piano solo)	1968
Clovinho no Frevo (orquestra de frevo)	1969
Capiba no Frevo (para orquestra de frevo)	1970
Mourão (variações sobre um tema de Guerra-Peixe, para orquestra de cordas e percussão)	1971
Três Peças Nordestinas – No Reino da Pedra Verde, Aboio e Galope (para orquestra de cordas e percussão)	1971
Aveloz (Orquestra de frevo)	1972
Cantiga (original para piano e posteriormente arranjada para a Orquestra Armorial)	1972
O Príncipe Alumioso (para orquestra de cordas, duas flautas e percussão)	1973
A Grande Missa Nordestina (para orquestra sinfônica, coro e solistas)	1978
A Canção do Mar (para barítono e piano)	1981
Cantata de Natal (para orquestra sinfônica e coro)	1986
As Marias (para piano solo)	1989
<i>Electronic Music</i> (atonal)	1990
<i>Piece for Orchestra</i> (atonal)	1990-1991
Seis canções para soprano e piano (com versos de Carlos Penna Filho)	1992
Terra Brasilis (para orquestra sinfônica e coro)	1999
Concertino para violino solo e orquestra de cordas (dedicado ao seu filho Clóvis Pereira Filho)	1996-2001
Ponta de Lança (orquestra de frevo, obra do século XXI)	2001
Concertino para violoncelo e orquestra de cordas (dedicado ao violoncelista Antônio Menezes)	2004
Quarteto de cordas “Nordestinados” (dedicado ao Quarteto da Cidade de São Paulo)	2005
Suíte Macambira (para violoncelo solo, dedicada a João Jerônimo de Menezes)	2007
Fantasia Carnavalesca (para orquestra sinfônica) comemoração do primeiro centenário do frevo	2007
Abertura Orquestra Sinfônica do Recife 80 anos (para orquestra sinfônica)	2010

3.3 Aspectos Estéticos

A linguagem do Concertino para Violino está correlacionada com a estética armorial, no que se refere à utilização de materiais populares, como os ritmos, os gêneros, as melodias e a aproximação com os timbres dos instrumentos populares. Esses mesmos materiais são referências que o compositor traz para sua linguagem, como, por exemplo, os elementos rítmicos, timbrísticos e modais. A respeito da estética do Concertino, Pereira (2005) esclarece:

Valorizando os elementos musicais mais representativos da cultura musical nordestina, e inspirado nas propostas de Mário de Andrade, o Concertino desenvolve algumas das “constâncias musicais” brasileiras ainda hoje existentes na música do Nordeste. Constâncias rítmicas herdadas dos africanos e melódicas trazidas pelos povos ibéricos, que em nosso solo adquiriram cores e formas próprias através do cantar dos nossos repentistas e violeiros. O primeiro movimento da obra é inspirado em certas cenas do maracatu e do frevo. O segundo movimento de caráter triste e lamentoso exprime gestos musicais de uma Cantiga de cego. Segue-se sem interrupção o terceiro movimento reunindo alguns dos elementos antes expostos, reafirmando a força da real e verdadeira música do povo nordestino. (PEREIRA, 2005).

O Concertino para Violino também apresenta características consoantes com as afirmações de Nóbrega (2007), entre as quais se podem destacar: o aparecimento de melodias curtas; o frequente uso de “notas rebatidas”; a presença de quartas no contexto harmônico; repetição de fragmentos melódicos com poucas variações; o constante uso de cordas soltas na intenção de conseguir um som mais próximo dos instrumentos populares, como o da rabeça; a presença de síncopas; acentuação em tempos fracos; células anacrústicas; o frequente uso de semicolcheias; cordas duplas; harmonia modal e o emprego de diferentes e variados ritmos populares, como se demonstrará posteriormente. Segundo Pereira Filho⁴⁴, “a linguagem cloviniana para cordas visa muito o som da rabeça nordestina, algo fundamental para a execução de obras do movimento armorial”, além da exploração das síncopas. De fato, é o entendimento desse vínculo com a rabeça na linguagem cloviniana, destacado por Pereira Filho, que é fundamental para a execução da obra.

Como se verá adiante, a cantiga de cego e principalmente o maracatu são elementos estruturantes do Concertino e fonte de inspiração condizente com os propósitos estéticos do Movimento Armorial. As figuras 3.3 e 3.4 ilustram exemplos de cantiga de cego e maracatu, respectivamente, de outras obras.

⁴⁴ Entrevista dirigida concedida à autora em 19 mar. 2010.



Figura 3.3 Cantiga de Cego recolhida por Lionel Silva. (ANDRADE, 2006, p. 122).

(Baque parado)

$\text{♩} = 98$

Coro

Gonguê

Alfaia Ian

Figura 3.4 Detalhe do maracatu “baque das ondas”, de mestre Shacon Viana. (SANTOS; RESENDE, 2005, p. 47).

Será visto, a seguir, como tais elementos se concretizam no processo composicional do Concertino.

3.4 Considerações Analítico-Interpretativas

Considere-se, inicialmente, o plano estrutural da obra a partir de uma conjuntura tonal. Didier Guigue, ao tratar das dimensões existentes na música homofônica tonal, explica que a percepção se concretiza por meio da concatenação das técnicas fundamentais de composição, nas quais a articulação é sustentada “por uma estrutura harmônica cujo papel é a

expressão de um centro de gravidade tonal, através das funções complementares, porém conflitantes, de tônica – estabilidade, repouso – e dominante – desestabilização, tensão.” (GUIGUE, 2003).

Guigue ainda especifica que uma das técnicas fundamentais de composição é “a repetição destes elementos em pontos considerados estratégicos pelo compositor, e sua alternância com material contrastante, objetivando tornar mais evidente a recorrência dos primeiros.” (GUIGUE, 2003). Pensando dessa maneira, apresenta-se um quadro (v. tabela 3.2) no qual a progressão tonal básica (I-IV-V) é articulada estruturalmente dentro de cada movimento e no todo da obra.

Tabela 3.2 Arcabouço tonal e sua simetria axial.

Arcabouço tonal a partir do eixo Lá					
	I				
	Lá (Tônica)				
	I Movimento				
	<table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>I</td> <td>IV</td> <td>V</td> </tr> </table>	I	IV	V	
I	IV	V			
	1. ^a Exposição				
IV → 5.^a justa		5.^a justa ← V			
Ré (Subdominante)		Mi (Dominante)			
II Movimento		III Movimento			
IV (I-VI-I)*		<table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>IV</td> <td>V</td> <td>I</td> </tr> </table>	IV	V	I
IV	V	I			
Ao longo do movimento		Ao longo do movimento			

*Considera-se aqui o I grau como a subdominante (Ré).

Dentro dessa grande forma tonal I – IV – V, encontram-se enxertos modais como os modos lídio, mixolídio, dórico e “nordestino”, demonstrando que o Concertino possui heranças modais, com linguagem composicional semelhante ao improviso.

Novamente, Guigue (2003) explana sobre esse assunto ao afirmar que três dimensões básicas operam alternada e/ou simultaneamente para a inteligibilidade do discurso musical: “dimensão melódica (horizontal), harmônica (vertical) e rítmica (esta última geralmente não é

autônoma: ela vem associada às duas primeiras)”. A dimensão melódica considerada por Guigue é, no Concertino, primordialmente modal. Muito embora seja a explicação válida aqui, Clóvis Pereira, de maneira nenhuma, é ortodoxo no trato tonal em seu discurso; ele é, antes, um compositor que tem a estrutura homofônica tonal clara em sua concepção enquanto esquema formal, ou seja, dentro da dimensão harmônico-rítmica, enquanto que a dimensão melódica incrementa a articulação tonal, promovendo simultaneamente um resultado sonoro modal/tonal.

O compositor Clóvis Pereira adota uma quadratura clássica, assim como pode ser encontrada nos estudos de fraseologia folclóricos populares: rimas simétricas, metrificação regular. Veja-se uma sequência comparativa da quadratura clássica entre exemplos da música clássica, folclórica brasileira e do Concertino (v. figuras 3.5, 3.6 e 3.7).

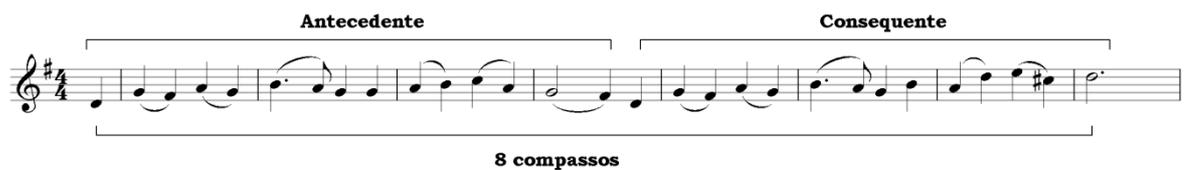


Figura 3.5 Frase clássica haydniana. [Fonte: melodia de “O Servo do Senhor” (ROCHA, 1861-1947)].

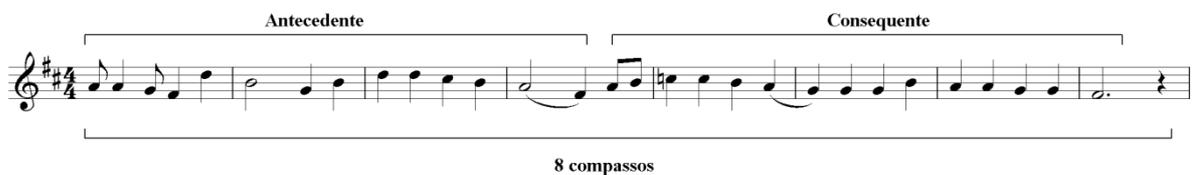


Figura 3.6 Frase folclórica brasileira. (VILLA-LOBOS, 1976).

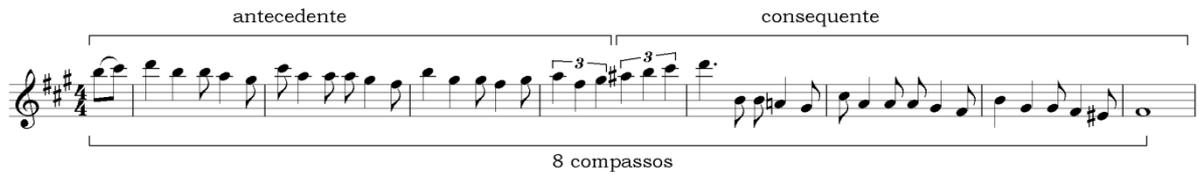


Figura 3.7 Frase cloviniana (Primeiro Movimento, comp. 129 ao 137).

A interpretação das organizações frasais ao longo do Concertino deverá levar em conta a métrica interna que, muitas vezes, não se encontra evidenciada na distribuição por compassos.⁴⁵ Um bom exemplo disso encontra-se no Primeiro Movimento, onde, majoritariamente, a métrica binária é que conduz o discurso. Na figura 3.8, existe uma intensa e permanente mudança de compassos. Essa mudança é um dos recursos escolhidos pelo compositor para adequar suas ideias; no entanto, o intérprete terá de suplantar a subdivisão desses compassos para compreender a métrica existente por trás dessa escrita. Já na figura 3.9, demonstra-se um trecho com a característica métrica binária em relação às subdivisões métricas originais.

O trecho que compreende do compasso 62 ao compasso 92 do Primeiro Movimento deve ser pensado na métrica binária. Cerca de trinta compassos, cuja escrita permanece com a métrica mutante entre os compassos, são, na verdade, um grande trecho de uma ideia que se articula em métrica binária.

⁴⁵ Por essa razão, não caberá aqui um gráfico com a divisão periódica e frasal, considerando a contagem de compassos. Prefere-se, mais adiante, apresentar uma ideia interpretativa do metro interno, a despeito da organização gráfica dos compassos.

The image displays a musical score for a string ensemble, covering measures 70 to 75. The score is divided into three systems, each with six staves: Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo.

System 1 (Measures 70-72): The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measure 70 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs, marked with a '6' (sextuplet). Measures 71 and 72 continue this pattern, with dynamic markings of *p* (piano) and accents.

System 2 (Measures 72-74): The key signature changes to one sharp (F#). The time signature changes to 5/4. Measure 72 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs, marked with a '6' (sextuplet). Measures 73 and 74 continue this pattern, with dynamic markings of *p* and accents.

System 3 (Measures 74-75): The key signature changes to one sharp (F#). The time signature changes to 2/4. Measure 74 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs, marked with a '3' (triple). Measure 75 continues this pattern, with dynamic markings of *p* and accents.

Figura 3.8 Métrica cloviniana do Primeiro Movimento (comp. 70 a 75).

The image displays two systems of musical notation for a symphony orchestra. The top system includes parts for Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The bottom system includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Solo Violin part features a complex sixteenth-note pattern with sixteenth rests, while the other instruments play a simple accompaniment of quarter notes and rests. Dynamics include piano (p) and accents.

Figura 3.9 Métrica binária implícita (referente ao Primeiro Movimento, comp. 70 a 75).

Logo, é de fundamental relevância que o intérprete busque compreender, de fato, as ideias musicais contidas na obra, a despeito da grafia com que ela se apresenta. Nesse sentido, aqui se une, de fato, uma prática analítica ao fazer cotidiano da interpretação.

A esse respeito, Ivan Galamian (1998) comenta:

A interpretação é o objetivo final no estudo de qualquer instrumento, sua única *raison d'être*. A técnica é um meio para alcançar este objetivo, a ferramenta que colocamos a serviço da interpretação artística. Para uma execução correta, não é suficiente dispor, meramente, de uma técnica adequada. Ademais, o intérprete deve compreender em profundidade o significado da música, deve ter uma imaginação criativa e um enfoque pessoal de seu trabalho se pretende que este se eleve acima do (nível) meramente seco e pedante. Sua personalidade não deve ser nem inibida, nem exageradamente manifesta. (GALAMIAN, 1998, p. 19, tradução nossa).

Galamian (1998) ainda fala sobre a importância de o intérprete, para realizar uma execução mais condizente, escutar outras obras do compositor, descobrindo, assim, seu estilo e personalidade composicional, embasando, dessa forma, sua execução. Bronstein (1981), por sua vez, também entende que, para se conseguir realizar uma boa interpretação e uma boa expressão da música, é necessário que o artista tenha uma visão geral da obra.

O som que ouvimos cria movimento, e movimento ajusta o som. Ouvimos sons mentalmente e visualizamos os movimentos – isso é coreografia. Sem esses dois elementos, não pode haver interpretação. [...]. Nós trabalhamos, paradoxalmente, com movimentos contraditórios, o arco criando sons horizontalmente, tocando através da ação da mão esquerda, que é vertical. Essa ação coreografada, esse ajuste do som, torna mais claro e potencializa nossa visão do drama – como se a mão se moldasse à mente, tornando-se um instrumento de visão e abrindo a porta da realização do nosso próprio amor à obra, nossa interpretação. (BRONSTEIN, 1981, p. 30, tradução nossa).

Pensando na interpretação, propõe-se neste trabalho apresentar algumas arcadas em trechos estratégicos do Concertino. Quanto ao pensamento das arcadas, será em função de uma melhor expressão e de uma melhor execução da música. Uma arcada que respeite a naturalidade orgânica corporal (fisiologia) e a sua coesão com as ideias musicais. A esse respeito, Eliseu Ferreira e Sonia Ray (2006, p. 658, grifo nosso) afirmam que é importante “refletir sobre os aspectos do uso do arco que são determinantes no resultado final da *performance*.”

Para esses autores:

Um dos aspectos fundamentais da prática orquestral se refere aos naipes das cordas e suas especificidades de execução. Os instrumentos de cordas constituem um grupo essencial na execução do repertório orquestral de qualquer época, e as particularidades técnicas são um foco de preocupação constante por parte de instrumentistas, professores e regentes. A direção, a distribuição, a velocidade, o ponto de contato e o peso do arco, além do golpe de arco empregado, são fatores determinantes na *performance* musical desse conjunto de instrumentos. Esses aspectos são os que influenciam na sonoridade, na articulação, na dinâmica, na intensidade e no andamento de uma obra musical. (FERREIRA; RAY, 2006, p. 658).

Segundo esses mesmos autores:

Cabe ressaltar mais uma vez que o planejamento de arco deve ser feito de forma minuciosa, tendo sempre como referência os aspectos já citados anteriormente: nível técnico e musical dos executantes por parte, andamento, dinâmica, estilo, além das indicações do compositor. A opção por um determinado plano de arco nunca deve ser tomada como verdade absoluta. (FERREIRA; RAY, 2006, p. 662).

Todos esses aspectos citados serão levados em consideração neste trabalho, para a marcação de uma arcada coerente, sem pretender, com isso, considerá-los como verdade absoluta.

Eis agora cinco destaques de sugestão de arcadas (v. figuras 3.10 a 3.14).

Figura 3.10 Proposta de arcada 1 (primeiro tema da obra, Primeiro Movimento, comp. 40 a 45).

Figura 3.11 Proposta de arcada 2 (maracatu do Primeiro Movimento, comp. 94 a 98).

Figura 3.12 Proposta de arcada 3 (primeiro tema do Segundo Movimento, em Ré mixolídio, comp. 1 a 9).

Figura 3.13 Proposta de arcada 4 (maracatu do Terceiro Movimento, em Ré nordestino, comp. 77 a 80).

Figura 3.14 Proposta de arcada 5 (cadência do Terceiro Movimento, comp. 133 a 135).

Verifica-se na figura 3.14 um exemplo de “notas rebatidas” (comp. 133 e 134) e de “bariolage” (comp. 135), esta última uma característica presente na linguagem armorial, originária da escrita barroca, na qual, por razões técnicas, se executam as notas agudas com o arco para cima no intuito de valorizar o *design* melódico.

As arcadas propostas pela autora nesses exemplos e em todas as figuras contidas nesta Dissertação seguem uma linha interpretativa baseada na naturalidade do movimento, com o intuito de valorizar a execução das síncopas, características do maracatu e presentes ao longo da obra. Por outro lado, a tradição da escrita violinística se faz presente nas figuras 3.7 e 3.8. As sugestões aqui propostas podem servir de ponto de partida para o estudo de outras obras que contenham ideias semelhantes. Outro parâmetro de fundamental importância é o timbre, que será um dos fatores que nortearão uma proposta interpretativa nesta pesquisa.

Recomenda-se que essa interpretação tenha como base a referência sonora da rabeca, não para que o violino simplesmente “imite” aquele som, mas que busque identidade nas relações intervalares e na maneira peculiar da articulação sonora da rabeca. Ressalte-se que não se trata aqui de equivalências técnicas de execução. Entende-se que a ideia deverá ser elaborada quanto à plenitude sonora do instrumento violino; no entanto, o fato de a escrita para a rabeca utilizar-se de bordões-pedais, sob a construção de melodias, e a agógica peculiar na execução desse instrumento são pano de fundo para a interpretação proposta. Ou seja, um referencial indispensável na construção de uma proposta interpretativa que não fecha seus olhos para o meio popular, do qual o Concertino emerge.

Vejam-se agora o exemplo da figura 3.15, em que o tratamento sonoro no violino, quanto à utilização do arco, deve ser próximo ao espelho com o objetivo de alcançar um som mais “velado”, e o da figura 3.16, no qual se deve primar por uma execução mais incisiva, utilizando-se da região inferior do arco. A escolha desses exemplos dá-se pela disparidade entre as possibilidades técnicas do arco.



Figura 3.15 Destaque sonoro 1 (*Andantino* do Segundo Movimento, comp. 25 a 32).

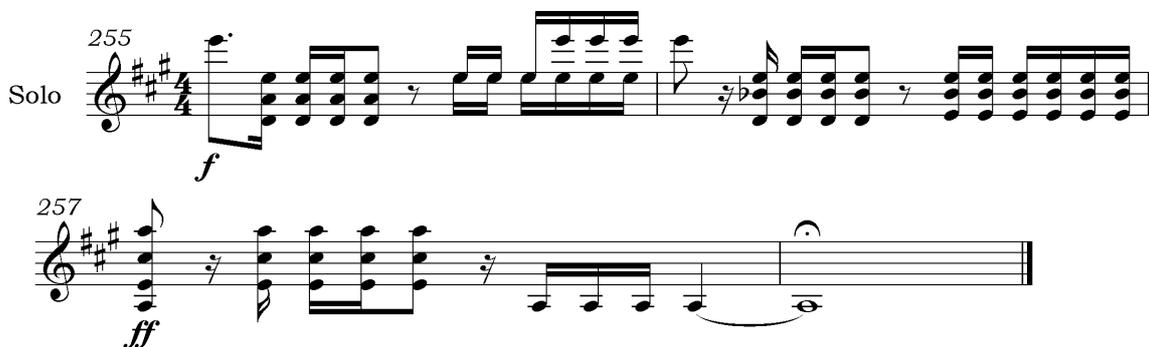


Figura 3.16 Destaque sonoro 2 (finalização da obra, Terceiro Movimento, comp. 255 a 258).

3.4.1 Primeiro Movimento

Em primeiro lugar, será apresentada uma visão analítica da estrutura do Primeiro Movimento, considerando a forma sonata como um princípio gerador, porém, não de maneira estrita (v. tabela 3.3).

Tabela 3.3 Divisão estrutural do Primeiro Movimento.

EXPOSIÇÃO (comp. 1 a 51)				DESENVOLVIMENTO (comp. 52 a 146)			REEXPOSIÇÃO (comp. 147 ao fim)					
A	A'	A''	A	A	B	C	A	B	C	D	E	F
1. ^a Exposição			2. ^a Exposição	X			X					

A forma sonata não será considerada de forma estrita neste movimento, por duas razões: primeira, porque o compositor Clóvis Pereira, ao ser indagado a respeito, afirma não ter preestabelecido um plano rigoroso formal quanto à observância dos detalhes da forma sonata; segunda, porque, a partir das afirmações do compositor, foi realizada uma investigação que levou à conclusão da inexistência da forma sonata tal qual o procedimento concebido no século XVIII.

A tabela 3.4 mostra mais detalhadamente uma visão analítica da estrutura da exposição do Primeiro Movimento.

Tabela 3.4 Divisão estrutural da Exposição do Primeiro Movimento.

1. ^a EXPOSIÇÃO (ORQUESTRA)		
A “Tônica Lá”	A’ “Subdominante Ré”	A’’ “Dominante Mi”
Comp. 1 a 10	Comp. 11 a 20	Comp. 21 a 39 ^(*)
Ré# e Sol natural (Nordestino)	Sol# e Dó natural (Nordestino)	Lá# e Ré natural (Nordestino)
2. ^a EXPOSIÇÃO (SOLISTA)		
A “Tônica Lá”	X	
Comp. 40 a 51		
Ré# e Sol natural (Nordestino)		

^(*) Nos oito últimos compassos (32 a 39), observa-se uma *ponte* que conduz para a entrada da 2.^a Exposição, agora feita pelo solista.

Figura 3.17 Frase inicial da obra (Primeiro Movimento, comp. 1 a 4).

Aí está um arcabouço da Exposição onde a 1.^a frase (quatro primeiros compassos) é apenas transposta do I grau para o IV e o V, ao longo do Primeiro Movimento. Encontra-se aí o que será chamado de “Lá nordestino”, com a presença do trítone entre o I e o IV graus (Lá – Ré sustenido), oriundo do modo lídio, e a subtônica do modo mixolídio (Sol natural). Ainda nessa frase, a métrica é binária, porém o compasso ternário funciona como apoiatura métrica,

justificando a síncopa, que é ainda ratificada pela harmonia quartal e pela acentuação (>), destacando-se do uníssono orquestral. O 3.º tempo do segundo compasso se constitui na quebra métrica que contém o enxerto do modo lídio (Ré sustenido), que funciona como apoiatura para o Dó sustenido, ou ainda como sensível não resolvida de Mi. Essa quebra métrica não pode ser considerada como um “capricho” composicional. Antes, porém, o intérprete deverá, ao compreender esse detalhe, dar o devido valor na execução. Conduzir o Ré sustenido, com essa dupla funcionalidade, e ainda destacá-lo conjuntamente com o Dó para valorizar essa quebra métrica é fundamental, pois trata-se aí da apresentação do primeiro tema. Nesse sentido, a recomendação da autora não se aplica somente para a execução individual do solista, mas, em primeiro lugar, para uma interpretação ampla das características desse tema, seja para os músicos, seja para o regente. Esse é um dos exemplos claros do critério que deve existir por trás de uma ideia interpretativa. Verifica-se ainda a inexistência da sensível, Sol sustenido, provando, dessa forma, que a 1.ª frase e, por conseguinte, todo o movimento não podem ser considerados como tonais, desmoronando, assim, o conceito de Lá maior. Sobre esse ponto de discussão, linguagem e discurso (modalismo x tonalismo) serão tratados oportunamente na subseção 3.4.5.

Outro aspecto a ser ressaltado é a progressão métrica dos compassos 18, 19 e 20, numa espécie de alargando que prenuncia a nova exposição do primeiro tema, agora sobre a região da dominante, ou seja, a partir do compasso 21. Veja-se esse aspecto numa redução para duas claves na figura 3.18.

Figura 3.18 Alargando métrico (Primeiro Movimento, comp. 18 a 20).

Consideram-se os oito compassos finais desta subseção (A’’) como uma ponte que apresenta seqüências cromáticas descendentes, cadenciando a entrada do solista na 2.ª Exposição.

Figura 3.19 Tema na forma original sobre a tônica (Primeiro Movimento, comp. 1 a 4).

Figura 3.20 Primeira transposição sobre a subdominante (Primeiro Movimento, comp. 11 a 14).

Figura 3.21 Segunda transposição sobre a dominante (Primeiro Movimento, comp. 21 a 24).

Se a subseção A (tônica) for considerada modal, como apresentado no início, então A' (subdominante) e A'' (dominante) também o serão. Não há outro julgamento senão o de que a semelhança com o sistema tonal se dá apenas por uma progressão comum a um cadenciamento pelos graus primários I-IV-V. Esse mesmo esquema é projetado no arcabouço da obra, como um todo, quando da determinação dos eixos tonais de cada movimento.

Tabela 3.5 A relação do Tema com a Forma.

Tema principal do I Movimento e suas transposições		
Eixo Lá	Eixo Ré	Eixo Mi
(comp. 1 a 10)	(comp. 11 a 20)	(comp. 21 a 30)
Arcabouço tonal da obra		
I Movimento (eixo Lá)	II Movimento (eixo Ré)	III Movimento (eixo Mi)

Não cabe aqui entrar em detalhes sobre essa macroestrutura contida nos outros movimentos. Contudo, é bom frisar que eles seguem, mais sutil ou explicitamente, o mesmo arcabouço, pois, sem este, não haveria a possibilidade com o sistema tonal.

A textura do Concertino inicia-se de maneira homorrítmica (4 primeiros compassos) e homófona (não tem contraponto) (v. figura 3.17). Mas, após a apresentação da primeira ideia temática, a textura apresenta-se em duas camadas, com *bassi* em uma e cordas agudas noutra, mas a viola funciona como um elemento versátil, unindo as tessituras dos instrumentos graves e agudos (v. figuras 3.22 e 3.23).

The image shows a musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and Viola. The score is in G major (one sharp) and starts at measure 30. The time signature changes from 4/4 to 2/4 at measure 31. The Viola part is marked with a forte (*f*) dynamic at measure 30 and sforzando (*sf*) dynamics at measures 31 and 32. The Violino I and II parts also feature *sf* markings at measure 32.

Figura 3.22 A viola e os instrumentos agudos (Primeiro Movimento, comp. 30 a 32).

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time, starting at measure 106. The Viola part is marked with sforzando (*sf*) dynamics at measures 107 and 108. The Violoncello and Contrabaixo parts also feature *sf* markings at measure 108.

Figura 3.23 A viola e os instrumentos graves (Primeiro Movimento, comp. 106 a 108).

Pode-se observar, nesse Primeiro Movimento, a união de maneira sistemática da viola ao ritmo e à organização melódica dos violinos. Na passagem da ponte para a segunda exposição, agora realizada pelo solista, retorna a ideia de uníssono com a presença dos violoncelos unindo-se aos contrabaixos na função de marcar o pulso métrico.

Na segunda exposição, o solista executa uma textura distinta da anterior, pois o acompanhamento da orquestra se dá de maneira muito sutil, e o solo é caracterizado por acordes duplos e triplos e “notas rebatidas” (v. figura 3.24). Isto é, não somente um recurso da tradição da música de concerto para violino, mas também uma característica marcante da música popular nordestina. Percebe-se que é uma forma contrata da primeira exposição, agora na voz do solista, numa síntese da primeira grande progressão I – IV. Quando a orquestra surge, dá-se de forma condutora do fluxo harmônico, ou como pontes mantenedoras da relação I – IV – IV – I. Em termos de *performance*, é inadmissível que o solista e o regente desconsiderem ou que lhes passem despercebidas a organização formal ou a distribuição de seções em termos proporcionais.

Figura 3.24 Entrada do solista na “segunda exposição” (Primeiro Movimento, comp. 40 a 45).

Veja-se agora na tabela 3.6 como se dá a divisão estrutural do Desenvolvimento, que se inicia no compasso 52. Aqui, assim como na segunda exposição, o uso das “notas rebatidas” pelo solista é uma característica dessa seção A do Desenvolvimento. Para Antônio Madureira apud Nóbrega (2000), “esta característica também é observada com frequência em gêneros musicais nordestinos como forró, repertório de sanfona e de rabeça”.

Clóvis Pereira escreve o Desenvolvimento como sendo primordialmente uma textura de melodia acompanhada. A fórmula rítmica do acompanhamento (comp. 52 a 59) é mostrada na figura 3.25.



Figura 3.25 Fórmula rítmica do acompanhamento.

Veja-se na figura 3.26 como essa fórmula rítmica funciona no contexto harmônico.

Figura 3.26 O ritmo no contexto harmônico (Primeiro Movimento, comp. 54 a 60).

Tabela 3.6 Desenvolvimento.

DESENVOLVIMENTO		
A	B	C
Comp. 52 ao 93 (total de 42 compassos)	Comp. 94 a 122 (total de 29 compassos)	Comp. 123 a 146 (total de 24 compassos)
I (Lá dórico) (comp. 52 a 59)	I (Lá menor) (comp. 94 a 101)	VI (Fá# mixolídio) (comp. 123 a 130)
V (Mi “nordestino) (comp. 60 a 62)	III (Dó nordestino) (comp. 102 a 105)	II (Si menor com sétima) (comp. 131 a 137)
I (Lá nordestino) (comp. 69)	I (Lá mixolídio) (comp. 106 a 108)	I (Lá mixolídio) (comp. 138 a 141)
	IV (Ré mixolídio) (comp. 109 ao 114)	VI (Fá# menor) (comp. 142 ao fim da seção C)*

* O final da seção C é marcado por uma cadência do modo frígio (notas Sol e Fá sustentados, nos compassos 145 e 146). A chamada cadência frígia é usada comumente no jazz e é também encontrada em obras de Camargo Guarnieri e de Villa-Lobos (1887-1959).

Já na seção B, o maracatu se faz presente numa construção em três camadas. A primeira delas está no violino solo e é a mais evidente; a segunda está nos violinos e nas violas, e faz parte da marcação do baque-virado.⁴⁶ A terceira camada corresponde aos baixos e é o contracanto orquestral que rivaliza e divide a atenção com o solista (cf. a figura 3.27).

Figura 3.27 O uso do maracatu no Desenvolvimento (Primeiro Movimento, comp. 94 a 97).

A seção C é precedida por uma ponte de textura homorrítmica que tem a função de não somente preparar uma nova entrada, nova apresentação temática, mas primordialmente conduzir a percepção de uma sonoridade eminentemente modal para uma construção tonal. Dentro da seção C, entre os compassos 130 e 137, há um novo oásis tonal em meio à sonoridade modal. O andamento *Tranquilo* (v. figura 3.29) reporta a um caráter nostálgico ligado ao cancionero popular brasileiro. A melodia é tão somente o tema principal variado por aumentação.

⁴⁶ Também conhecido como maracatu nação, abundante na capital pernambucana, possui essa denominação para diferenciá-lo do maracatu de baque-solto. A expressão se refere ao ritmo tocado pelos maracatus, e virar o baque significa dobrar as batidas de vários instrumentos tocados ao mesmo tempo. Sua formação inclui voz e percussão, esta, formada pelos seguintes instrumentos: gonguê, tarol, caixa de guerra, alfaia, mineiro e o apito do mestre. (SANTOS; RESENDE, 2005).



Figura 3.28 Tema original (Primeiro Movimento, comp. 1 e 2).

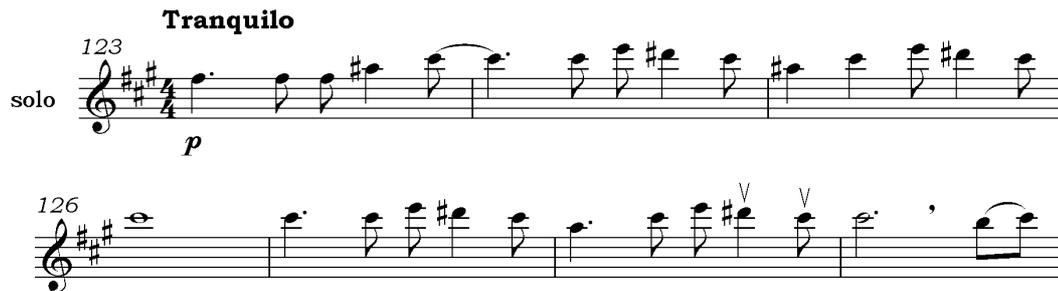


Figura 3.29 Variação do tema por aumentação (Primeiro Movimento, comp. 123 a 129).

Sobre a técnica de variação, Didier Guigue (2003) comenta:

A variação é uma repetição onde alguns parâmetros do modelo estão modificados, enquanto que os demais são conservados na sua forma original. Cada parâmetro identifica um elemento específico da composição musical: alturas, fórmulas rítmicas, harmonia, dinâmica, registo, articulação, instrumentação, agógica, etc. Quando a maioria dos parâmetros fica repetida de forma idêntica ao original, e apenas uma minoria é modificada, a variação será mais facilmente relacionada ao modelo. De modo contrário, quanto mais parâmetros modificados do que mantidos, menos evidente se tornará a identificação com o modelo. (GUIGUE, 2003).

No caso dessa variação por aumentação, apenas o parâmetro da fórmula rítmica é modificado; todavia, as relações de duração entre cada nota permanecem, promovendo, assim, a percepção imediata do tema, muito embora esse recurso seja suficiente para mudar o caráter do novo trecho que, por outro lado, exige uma nova articulação. Por conseguinte, o ataque que o primeiro tema originalmente exige será aqui modificado em busca de uma nova sonoridade.

Do início da obra até a ponte – esta formada pelos comp. 116 ao 122 –, há uma queda de vinte pontos na indicação metronômica ($\downarrow = 96$ para $\downarrow = 76$) e a indicação de andamento *Tranquilo*. Em relação ao pulso anterior, a ponte provoca uma sensação de mudança brusca, ou seja, há uma tranquilidade relativa. Mas é possível, entendendo-a, de fato, como um prenúncio da seção C, na qual se estabelecerá a tranquilidade que o andamento sugere, e a partir de onde o compositor indica a mudança na grafia musical através da barra dupla. Essa mudança brusca não se dá apenas em relação à métrica. A ponte prepara o ouvinte

auditivamente para uma mudança de textura, e possui uma característica harmônica peculiar. Pode-se dizer que esta é construída por uma sequência de acordes não modais, mas que não progridem, por outro lado, no sentido tonal estrito. O acorde de Fá sustenido maior com sétima maior do compasso 120 – início do *cedendo* – destoa completamente da sonoridade modal e se aproxima do tonalismo, mas há, aí, uma cadência que prepara a entrada da seção C, esta, por sua vez, construída sobre o modo de Fá sustenido mixolídio. No entanto, a função primordial da ponte é mantida, a despeito deste fato: uma instabilidade que se põe entre contextos estáveis.

116

p *pp*

Lá7+

120

Fá#7+ **Sol7 e quarta**
(Cadência)

Figura 3.30 Ponte para a segunda exposição (Primeiro Movimento, comp. 116 a 122).

A seção C do Desenvolvimento é basicamente a melodia acompanhada por acordes, com uma sutil intervenção contrapontística. Percebe-se também a ausência do contrabaixo, o que confere menor densidade e, por conseguinte, maior leveza à referida textura. Ainda sobre a seção C, é válido dizer que ela finaliza com a região aguda do violino solo, e a harmonia desse trecho final é baseada no acorde de Fá sustenido menor com nona e sexta maior. Esse acorde é outro indício da referência jazzística encontrada no discurso cloviniano. Mas esse acorde não aparece desconectado de um contexto: ele é o desfecho de uma sombra tonal, que se inicia no compasso 130 (tonalidade de Si menor), e provoca a transformação do modalismo para o tonalismo. O intérprete, aqui, deve estar sensível a essa mudança. A vírgula indicada na

parte do solista do compasso 130 não parece uma mera indicação de articulação. Na verdade, sua função é de separação das sonoridades (modal/tonal), e isso deve ser interpretado de tal maneira que, ao surgir uma tonalidade, ou seja, o oásis de que se falou, o intérprete deverá ser capaz de imprimir aqui um novo caráter, através da intensificação do vibrato e da busca de uma “cor” diferente relacionada à dinâmica.

The image shows a musical score snippet in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The score is marked "solo". It is divided into three lines of music. The first line, starting at measure 127, is labeled "Trecho modal" and ends with a "cesura" (caesura) symbol. The second line, starting at measure 132, is labeled "Trecho tonal" and features triplets and an upward arrow labeled "sensível" pointing to a sharp sign on the G line. The third line, starting at measure 135, continues the tonal section with another upward arrow labeled "sensível" pointing to a sharp sign on the G line.

Figura 3.31 Do modal para o tonal (Primeiro Movimento, comp. 127 a 138).

Se nos modos utilizados nessa obra há apenas a presença de subtônicas, aqui esse trecho se faz duplamente especial, devido a uma das características mais fortes do sistema tonal: a presença da sensível (Lá sustenido e Mi sustenido). Para o intérprete, isso não pode passar despercebido, pois se constitui numa mudança de caráter que a construção melódica impõe.

Tabela 3.7 Reexposição.

Reexposição					
A	B	C	D	E	F
Compasso 147 a 158	Compasso 159 a 168	Compasso 169 a 179	Compasso 180 a 213	Compasso 214 a 241	Compasso 242 ao fim
Material da II Exposição da Exposição	Material do início do Desenvolvi- mento	Material de A” da Exposição e do Desenvolvi- mento	Material de A do Desenvolvi- mento	Material de A, B e D da Reexposição	Material da Coda e do Desenvolvi- mento
I e IV Lá e Ré nordestino	I Lá dórico	V Mi nordestino e Mi menor	III Dó nordestino	X	III Dó nordestino

A Reexposição, além de apresentar materiais da Exposição, retrabalhados orquestralmente, seja pela adição dos contornos frasais do solista, i.e., pelo intercambiamento de materiais entre o solista e a orquestra, seja pela reexposição de materiais do Desenvolvimento, apresenta aqui a grande progressão I-IV-V.

Não se pode considerar no Primeiro Movimento a forma sonata clássica no sentido estrito. É, na verdade, uma forma estilizada que contém princípios gerais da forma sonata, ou seja, uma divisão intercalar de seções que podem ser nomeadas pela divisão tradicional da sonata: exposição, desenvolvimento e reexposição. Todavia, internamente acontece o menos óbvio, ou o menos ortodoxo, que traz uma carga de dubiedade entre seções e dentro de uma mesma seção, como no caso da reexposição. A respeito do entrelaçamento de seções, subseções, pontes, Guigue (2003) esclarece:

Há vários níveis de articulação em música: níveis superficiais, onde o discurso musical elabora-se a partir dos elementos motivicos básicos e a sua concatenação em pequena escala (figuras, frases, períodos), e níveis mais profundos, no qual esses elementos estão organizados de forma coerente, em grande escala, segundo uma lógica sistêmica subjacente, completando o que chamamos geralmente de “forma musical”. Os níveis superficiais são, por natureza, imediatamente perceptíveis pela audição, ou detectáveis na primeira leitura da partitura; os níveis subjacentes necessitam de uma audição ativa, aculturada, e/ou um estudo metódico do texto. O nível mais profundo que contém a estrutura geradora básica (*Hintergrund*), é comum a toda obra tonal: é a dinâmica fundamental que o sistema tonal instaurou entre um centro de gravidade principal, a região da Tônica, um segundo centro de gravidade conflitante, a região da Dominante, e a resolução desta tensão (volta final à região tônica). É comum restringir a prática analítica à descrição da articulação em grande

escala das obras, seccionando-as em várias partes de proporções relativas. Ora, os compositores articulam a forma em todos os níveis, de modo que todos eles exercem uma influência concertada na forma final. (GUIGUE, 2003).

O arquétipo estrutural da forma sonata, em Clóvis Pereira, segue uma macroestrutura tonal que não é destoante do pensamento de Didier Guigue. Os vários níveis de articulação encontrados no Concertino sugerem auditivamente uma lógica sistêmica subjacente, ainda que não consciente no processo composicional. Mas a grande relação do sistema tonal (conflito da dominante e resolução da tônica) não chega a ser instaurada na obra devido ao conteúdo modal que inviabiliza a interpretação da forma sonata enquanto estrutura estrita do tonalismo. Então, pode-se falar aqui de um esqueleto, que é emprestado de um sistema (tonal), servindo de macroarticulação para uma musculatura modal. A dubiedade a que se está referindo se dá principalmente pelo fato de que a forma sonata só existirá no sentido estrito quando resultado das articulações tonais de menor porte (motivos, temas e frases), que geram as seções formais. Sendo este Concertino baseado num conteúdo linear eminentemente modal, dificilmente o arcabouço tonal e os enxertos esporádicos terão peso formal para a definição da forma sonata ou de qualquer outra forma dependente de um contexto eminentemente tonal.

No trecho apresentado na figura 3.32 (os quatro últimos compassos da obra), por incrível que pareça ou por irônico que seja, é escondido no terceiro tempo do antepenúltimo compasso um acorde de 7.^a da dominante (E7), Mi-Sol#-Si-Ré. Esse fato pode ser interpretado como uma justificativa, ainda que insuficiente durante todo o Primeiro Movimento, para o pensamento do compositor de atribuir a essa obra uma visão tonal. Aqui está um exemplo de como o tonalismo se vê como princípio geral de condução por graus, a despeito de uma conjuntura predominantemente modal. Aí se ouviu uma intenção cadencial tonal, mas que é, de fato, uma progressão cadencial modal. O V – I, tão necessário e característico do sistema tonal, se efetiva no último tempo do antepenúltimo compasso com a presença da sensível (Sol#) nos segundos violinos, num crescendo contínuo, que começa no compasso 249 e vai até o fim. Esse Sol#, presente na armadura de clave, aparece ao longo do discurso como nota ornamental e/ou parte integrante de uma escala modal sobre a tônica de Lá.

249 escala pentatônica

solo *mp* *ff*

Violino I *mp* *ff*

Violino II *mp* *ff*

Viola *mp* *ff*

Violoncello *mp* *ff*

Contrabaixo *mp* *ff*

B7 E7 A

V/V V I

Figura 3.32 Fim do Primeiro Movimento (comp. 249 a 252).

3.4.2 Segundo Movimento

Como afirmado pelo próprio compositor, o segundo movimento do Concertino tem como referência o estilo musical da cantiga de cego. A respeito desse estilo, a pesquisadora Vânia Camacho (2004) comenta:

Os cegos formam uma classe característica entre os cantadores nordestinos. Acompanhados da mulher ou de uma criança para guiá-los, tocam e cantam a poesia em verso da tradição oral desta região. [...] As formas poética, melódica, estrutural e instrumental utilizadas pelos cegos assemelham-se à empregada pelos cantadores de modo geral. [...]. As cantigas de cegos, por outro lado, distinguem-se entre si principalmente pela finalidade que cada cego cantador imprime ao canto. Podemos identificar estas distintas espécies: o pedinte cantador que vive de esmolas conseguidas e o profissional que distingue-se dos outros cantadores pela polidez apresentada, tanto no aspecto poético como no musical. (CAMACHO, 2004, p. 71).

A respeito dos elementos encontrados nas cantigas de cego, Camacho ressalta:

A escala modal é um dos elementos principais dos cantos de cegos pedintes, uma característica essencial da música na cantoria nordestina. A presença e constância destas escalas nos cantos da tradição oral nordestina não indicam, nestes, por sua vez, a presença religiosa. A cantoria nordestina tem suas origens no movimento trovadoresco francês que, através de Portugal, contribuiu decisivamente para a formação de uma arte profana. Esta, por sua vez, adaptou-se às condições do nordeste brasileiro. A música trazida pelos portugueses, embora tenha sido mais decisiva na base da formação da nacionalidade musical brasileira, incorporou-se a outras tradições, principalmente a ameríndia e negra. [...]. Além das escalas modais, é comum, nos cantos da tradição oral nordestina, a recorrência de determinados intervalos, como, por exemplo, formações em graus conjuntos, notas repetidas, terças menores e maiores e quartas justas. (CAMACHO, 2004, p. 72-73).

O Segundo Movimento inicia-se sem indicações metronômicas. As cantigas de cego são, em geral, lentas, lamentosas, pois os cegos pedem esmolas e fazem preces em público, pedindo a misericórdia divina e a benção àqueles que deles se compadecem. Numa apreciação musical em relação às composições de Clóvis Pereira, puderam-se observar algumas características, não de forma estrita, do tema do segundo movimento do Concertino na sua obra “Grande Missa Nordestina”, escrita na década de 1970. Pela indisponibilidade de acesso à partitura original, furta-se aqui de apresentar exemplos visuais comparativos. Veja-se agora na tabela 3.8 o esquema estrutural de todo o movimento, bem com a distribuição das indicações de andamento.

Tabela 3.8 Arcabouço estrutural e metronômico do Segundo Movimento.

A		B	C
Recitativo (quaternário simples)		Andantino (binário composto)	Lentamente (métrica mista)
Sem indicação metronômica		♩ = 112	Sem indicação metronômica
Solista (comp. 1 a 9)	Orquestra (comp. 10 a 20)	Solista com orquestra	Solista
Estilo responsorial		Homofonia	Monólogo
(compasso 1 a 20)		(compasso 21 a 67)	(compasso 68 ao fim)

Essa forma responsorial, comum em rezas e procissões, inicia-se e termina com o solista, apresentando as características mencionadas por Vânia Camacho anteriormente. A parte inicial feita pelo solista é o lamento, o monólogo, o prólogo: é o ato solo que se

concretiza no Segundo Movimento de forma estrita. Presume-se que seja lento por uma apreciação geral desse movimento, donde se deduz que, ao retornar essa ideia inicial no compasso 68, aparece a indicação **Lentamente**.

É importante ressaltar que não existe ligação direta entre *Recitativo* e *Lento*. A indicação de Recitativo, no início do movimento, liga-se mais à parte desacompanhada do solo do que ao andamento desse trecho (comp. 1 a 9). Recitativo pressupõe uma ideia articulada, em termos de palavra. Para aprofundar mais sobre o sentido do recitativo em conexão com este movimento do Concertino, convém lembrar que *recitativo* pode ser definido como um “tipo de escrita vocal, normalmente para uma **única voz**, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura.” (GROVE, 1994, p. 769, grifo nosso). Ressalte-se ainda que o “‘stile recitativo’ esteve ligado ao desenvolvimento promovido pela Camerata florentina no final do séc. XVI, de um estilo com notação precisa, apoio harmônico, largo âmbito melódico e um tratamento afetivo (emocionalmente significativo) do texto.” (Ibidem, p. 769.).

O peso do gênero *concerto* e suas características primordiais são importantes para Clóvis Pereira, que segue religiosamente a ideia de *Tempi* do gênero concerto, preservando as divisões de andamento e de pulsações básicas desse gênero (*rápido-lento-rápido*). Conclui-se que é lento, não pela palavra *Recitativo* colocada no início do movimento, mas pela articulação das notas, pois, se a parte do solista for executada de maneira vibrante, ver-se-á que, no compasso 68, a mesma ideia retornará com o detalhe da palavra *Lentamente*. Aí está a resposta para a dúvida em relação ao andamento do Segundo Movimento. Estruturalmente, o *Recitativo* funciona como o primeiro tema, constituído, em grande parte, por acordes triplos com sextas paralelas. A partir da entrada da orquestra (comp. 9), o tema do solista é simplificado e marcado com a sonoridade da quarta corda (corda sol). Esse tema remete a cantigas de roda e canções infantis, dada a sua quadratura e simplicidade, muito embora o compositor não tenha confirmado essa informação.

Com relação à cantiga de cego desse Movimento, é oportuna uma comparação com a da figura 3.3 (p. 69). Ambas têm início anacrústico, e a cantiga de cego original ainda possui a indicação **Lento, recitado**. A quadratura de ambas é clássica, e a cantiga de cego original está em Dó lídio, com armadura apropriada de apenas um sustenido. Já no Concertino se vê o Dó sustenido desnecessário na armadura de clave, enquanto o trecho inicial se encontra em Ré mixolídio. Tanto o modo lídio quanto o modo mixolídio são comuns nos lamentos de cego.

Recitativo

Figura 3.33 Primeiro tema do Segundo Movimento (comp. 1 a 9).

Figura 3.34 Tema simplificado (Segundo Movimento, comp. 13 a 17).

A partir do compasso 20 do II Movimento, as violas prenunciam, com notas pontuadas, a organização rítmica do compasso binário composto que se segue. Observa-se também que o desenho melódico ou organização motívica da orquestra, nesse trecho em compasso binário composto (*Andantino*), toma um caminho em sentido descendente (v. figura 3.35). Pode-se observar esse caminho feito por todos os instrumentos da orquestra, com exceção do solista, que cria uma espécie de contradirecionalidade. É possível observar ainda nesse trecho um discurso que se estabelece, em geral, pela camada uniforme da orquestra, que acompanha harmonicamente o solista. Acontece que, enquanto a camada da orquestra tende ao movimento descendente, ainda que permanecendo numa mesma tessitura e ainda com incursões motívicas que colaboram no contraponto, o solista apresenta um tema sempre construído a partir de motivos ascendentes, em geral triádicos, e que são compensados por graus conjuntos ou por elementos com saltos na segunda parte de cada frase.

Observe-se na figura 3.36 que ocorre no solista a ideia de bidirecionalidade, marcada ainda mais pelo contraponto (compasso 27), no qual o pedal deixa de ser de bordão de sustentação de tônica para ter uma autonomia enquanto voz.

Andantino

21

solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

25

Figura 3.35 Início da seção central do Segundo Movimento (comp. 21 a 28).

27

solo

Figura 3.36 Destaque bidirecional do solo (Segundo Movimento, comp. 27 e 28).

Enquanto o solista faz o movimento descendente de volta à nota de origem, a voz inferior sai da nota pedal e constrói um caminho ascendente, como uma imitação da voz superior, mantendo, ao mesmo tempo, a direcionalidade ascendente da construção temática do solista.

Analisar-se-á a relação da estrutura do que é acompanhamento e do que são motivo e tema, como conjunto de notas. Esse tema surge de uma sonoridade construída pela orquestra, e nela se pode encontrar não somente a coleção de notas que formam o tema, mas as notas do próprio tema de forma diluída na estrutura, como se pode observar nos cinco primeiros compassos da figura 3.37.

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The measure number 21 is indicated at the top left. The Violino I part has a descending line of notes: G4, F#4, E4, D4. The Viola and Violoncello parts have an ascending line of notes: C3, D3, E3, F#3. The Violino II part is mostly empty, with a few notes in the later measures. The score is written on four staves.

Figura 3.37 Conjunto das notas do tema (Segundo Movimento, comp. 21 a 25).

Observe-se na figura 3.38 a simetria da voz inferior do solista (compasso 28) que define a bidirecionalidade simultânea entre os primeiros violinos e o solista (na voz inferior).

The image shows a musical score for two parts: solo and Violino I. The score is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The measure number 28 is indicated at the top left. The solo part has a descending line of notes: G4, F#4, E4, D4. The Violino I part has an ascending line of notes: C4, D4, E4, F#4. Arrows point from the solo part to the Violino I part and vice versa, illustrating the bidirectional relationship.

Figura 3.38 Bidirecionalidade (Segundo Movimento, comp. 28).

Mesmo quando há uníssono, as notas assumem funções diferentes, ou seja, mesmo quando não é bidirecional, a dicotomia permanece com as notas assumindo funções melódico-intervalares distintas, de bifuncionalidade. No entanto, todo o trecho que compreende a entrada do *Andantino* até o compasso 36 é homogêneo em sonoridade, pois apresenta a mesma tessitura, no mesmo plano de dinâmica e com a mesma lógica de atuação.

A incidência do Dó sustenido neste movimento é consideravelmente inferior ao Dó natural. A armadura de clave (remetente à tonalidade de Ré maior) significa uma dicotomia harmônico-escalar, para diferenciar tematicamente a coleção de notas do primeiro tema desse movimento, que é eminentemente modal. No *Andantino*, há a dúvida em relação à nota Dó, se será ou não sustenido. Ao retirar-se o Dó sustenido da armadura, haverá destaque em suas raras ocorrências. Nesse caso, a repetição do Dó natural será normal, sendo necessário opor para voltar à repetição, pois o Dó é um contorno do modo. Quando aparece, o Dó sustenido incrementa a harmonia para quando o Dó natural aparecer novamente, adquirindo *status* de novidade. Por exemplo: os violoncelos já iniciam o *Andantino* (comp. 21) com as notas Ré e Dó natural, seguidos das violas no compasso 22, tocando as notas Dó e Sol no segundo tempo. O Dó natural persiste em todo o trecho que se segue, e o primeiro Dó sustenido acontecerá de igual modo nos *cellos* no compasso 27, seguidos agora pelos violinos (confira a figura 3.35). Ao admitir sua presença na armadura, encobre-se o seu valor e, ao mesmo tempo, a problemática tonal/modal será acentuada.

Segundo Didier Guigue (2003): “A estética clássica prescreve a necessidade da oposição como um princípio que surge a partir da necessidade da repetição. Ou seja, é necessário opor porque será necessário repetir.” Dessa forma, pode-se perceber que, em Clóvis Pereira, o arcabouço é tonal, a herança da organização das ideias, mas o conteúdo é claramente modal. Se não todos os compositores armoriais, mas, pelo menos, Clóvis Pereira nunca poderá ser rotulado como um compositor meramente modal, meramente popular, exclusivamente modal e/ou somente tonal. Na verdade, a partir da obra ora analisada, verifica-se que o compositor tem à sua disposição sistemas, técnicas e procedimentos de diferentes épocas, oriundos dos mais variados contextos culturais, para criar e correlacionar artisticamente, seja isso consciente como resultado de um processo intelectual, seja como um processo já internalizado (inconsciente) da memória criativa de um artista que não fechou sua percepção de todo o meio sonoro circundante.

No compasso 37 (v. figura 3.39), aparece o termo *II Tema*, na intenção de apresentar uma variação do trecho inicial do *Andantino*, agora em Si dórico.

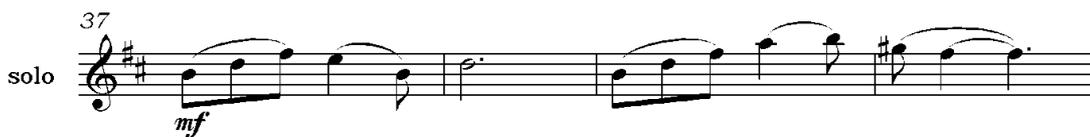


Figura 3.39 II Tema variado do Segundo Movimento (comp. 37 a 40).

Observa-se que essa relação de terças entre o tema inicial e sua variação alude claramente à organização tonal. Ainda que o material escalar de ambos os trechos seja notadamente modal, percebe-se que uma diretriz tonal, subjacente, se faz presente quando se observam as progressões em cada seção. Esse fato pode ser igualmente observado nos outros movimentos. Esse aspecto será tratado mais profundamente na subseção 3.4.5. Aqui, como em outros trechos do Concertino, observa-se uma “falsa” relação tonal, em que o primeiro tema representa “Ré maior” na figura 3.36, e o segundo, “Si menor” na figura 3.39.

A partir da estrutura esboçada na tabela 3.8, verifica-se que a forma do Segundo Movimento é ternária (A-B-A’), forma comum das canções. A cantoria de cego é um dos exemplos comuns dessa forma. A textura e a densidade da construção desse movimento são materializadas pela intervenção orquestral que se faz presente de maneira sistemática na seção central.

3.4.3 Terceiro Movimento

Começa-se, aqui, por uma visão proporcional da estrutura do Terceiro Movimento, considerando até a Cadência (v. tabela 3.9). Há, então, três grandes seções e uma seção mais compacta representando o desfecho da obra. A seção intermediária (Seção B), entre as três grandes seções, corresponde a um material temático próprio, mais a Cadência, perfazendo uma proporção semelhante entre as três primeiras partes, com uma pequena variação de doze compassos. Essa supressão de doze compassos é compensada pela variação de andamento da Cadência, o que promove o alongamento temporal desse trecho.

A última seção nada mais é do que uma versão compactada num corte de 50% em relação às seções A e A’. Existem, pelo menos, duas hipóteses para vislumbrar a concepção estrutural desse movimento: a primeira é considerar a plena consciência do compositor com base em estudos detalhados das estruturas clássicas, sobretudo da primeira Escola de Viena, no que tange à distribuição formal de períodos e seções; a segunda é a inerência temática da música popular, que já pressupõe uma quadratura herdada de períodos anteriores e, portanto,

comparável ao estudo consciente, pois o compositor, mesmo não tendo teorizado sobre essas questões formais, internalizou auditivamente através de suas experiências ao longo de sua carreira. Esse pressuposto não se aplica somente a esse movimento, mas, de um modo abrangente, a segunda hipótese, para a qual o julgamento desta autora se inclina, poderá ser a base da interpretação analítica para todo o Concertino. A escolha da segunda hipótese se correlaciona com conversas e questionários realizados, formal e informalmente, com o próprio compositor, cujas respostas direcionam para uma espontaneidade e fluência no trato composicional que dificilmente estariam ligadas a uma arquitetura previamente planejada. Isso ocorre não somente nessa obra, o que demonstra uma atitude criativa que reflete o pensamento compositivo de Clóvis Pereira como um todo.

Tabela 3.9 Proporcionalidade das seções do Terceiro Movimento.

Proporcionalidade das Seções				
Seção A	Seção B (Maracatu) + Cadência		Seção A'	Seção B'
Total 76 compassos	Total 64 compassos		Total 76 compassos	Total 38 compassos
Compassos 1 a 76	Compassos 77 a 112	Compassos 113 a 142	Compassos 143 a 219	Compassos 220 ao fim

Observar-se-á, então, a distribuição por seções e subseções, de acordo com a proporcionalidade do número de compassos, sem considerar a cadência (v. tabela 3.10).

Comentar-se-á, adiante, a respeito de alguns materiais musicais encontrados no Terceiro Movimento. Quanto ao aspecto de ordem melódico-harmônica, encontram-se sequências de quartas (harmonia quartal), que são um recurso facilmente encontrado no idioma cloviniano, possivelmente oriundo de suas experiências jazzísticas.

Tabela 3.10 Proporcionalidade das subseções do Terceiro Movimento.

Seções	Subseções	Compassos	Total de compassos
A	a	1 a 24	76
	b	25 a 56	
	c	57 a 76	
A'	a'	143 a 168	77
	b'	169 a 199	
	c'	200 a 219	
B	w	77 a 84	36
	x	85 a 91	
	y	92 a 105	
	z	106 a 112	
B'	w'	220 a 225	39
	x'	226 a 232	
	y'	233 a 250	
	z'	251 a 258 (fim)	

Considere-se, primeiramente, a definição mais ampla de harmonia, adotada por Arnold Schoenberg (2001): “O estudo dos complexos sonoros, tendo em conta seus valores arquitetônicos, melódicos e rítmicos e suas relações de equilíbrio [Gewichtsverhältnisse]”. Nesse sentido, a harmonia cloviniana nesse Concertino não destoa da afirmação de Jarbas Maciel, mencionada no capítulo anterior, que aponta as relações entre os sistemas modal e tonal, com a nítida preponderância do modal sobre o tonal. Ou seja, o estudo dos complexos sonoros no idioma cloviniano deverá ser sempre visto em função do *Gewichtsverhältnisse* entre os sistemas modal e tonal. Como foi dito, um dos aspectos a ser ressaltado dessa sonoridade (modal/tonal) será a superposição de quartas. Novamente, é útil a explanação de Schoenberg:

Se estamos falando aqui de acordes por quartas, de maneira alguma isto significa uma proposta de substituir o antigo sistema de construção por terças por um que se estruture por quartas. O sistema de quartas, sendo idêntico a um sistema de quintas, invocaria também, e talvez não menos que o de terças, a natureza, e estaria em condições de apresentar todos os acordes imagináveis com mais unidade do que o sistema de terças. Porém, não se deve esquecer que a contradição com a realidade da música atual não seria pequena: no antigo sistema uma tríade maior é uma configuração simples, todavia mais complexa no novo [...]. Embora em nenhum outro lugar como nos acordes por quartas, cumpra-se o desejo do som de modo que a resolução em um som situado uma quinta abaixo surge francamente como símbolo

da unidade de toda sonoridade simultânea, ainda assim o sistema por quartas vê-se constringido a buscar algumas explicações fora da natureza, mas sem que por isso seja inferior ao velho sistema, o qual muito menos pode dispensar auxílios artificiais. Apesar disso, creio que complementa transitoriamente o sistema por terças, donde uma semelhante tentativa teria que revelar ao teórico determinadas perspectivas novas [...]. Porque a forma exterior da qual esses acordes derivam o justifica, pois, que eu saiba, na literatura musical aparecem, sobre tudo, como quartas superpostas. (SCHOENBERG, 2001, p. 549-550).

Destacam-se agora no Concertino alguns exemplos do uso dessa harmonia quartal. O primeiro deles encontra-se já no primeiro compasso do Primeiro Movimento, e corresponde à téttrade de Dó-Fá-Sib-Mi. Esse acorde é destacado no *design* melódico que é apresentado em uníssono orquestral. Trata-se de usar o recurso harmônico de quartas superpostas com o objetivo de salientar a síncopa, que ainda é reforçada pela acentuação rítmica. Ao fim da primeira frase, outra téttrade, construída da superposição de quartas, demarca a exposição do primeiro tema, tendo, nos baixos, uma pseudocadência perfeita, que não se concretiza devido à sonoridade destoante de um contexto harmônico tonal, mas cabível dentro de uma perspectiva modal (v. figura 3.1). O terceiro movimento segue o mesmo plano harmônico baseado no equilíbrio (*Gewichtsverhältnisse*) entre modalismo e tonalismo, tendo como um dos elos a progressão quartal. Vejam-se agora exemplos-chaves do uso da harmonia quartal no Terceiro Movimento (figuras 3.40 a 3.43).

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is in 4/4 time and has a key signature of two sharps (D major). It begins at measure 34. The first measure is marked with a forte (f) dynamic and features a syncopated melody. The subsequent measures continue the melodic line with various rhythmic patterns and dynamics.

Figura 3.40 Harmonia Quartal 1 (Terceiro Movimento, comp. 34 a 36).



Figura 3.41 Harmonia Quartal 2 (Terceiro Movimento, comp. 36 e 37 do violino solo).

Figura 3.42 Harmonia Quartal 3 (Terceiro Movimento, comp. 38, violinos e violas).

Figura 3.43 Harmonia Quartal 4 (Terceiro Movimento, comp. 39 nos *cellos* e baixos).

Buscou-se apontar no Concertino gestos musicais próprios, distinguindo-os com fins interpretativos para que se possa reconhecer auditivamente e interpretar a obra com consciência. No entanto, não se pretende neste trabalho presumir a linguagem cloviniana, como um todo, por entender que um estudo pormenorizado como esse caberia muito mais à área musicológica, que daria conta, então, de um panorama composicional de Clóvis Pereira.

3.4.4 Cadência

A Cadência possui trinta compassos metricamente organizados, ou seja, há uma pulsação que não é livre, proporcional, e ainda possui indicações metronômicas precisas. A mudança dessas indicações, quer dizer, a inconstância do metro é que provoca a sensação de liberdade auditiva que a grafia não apresenta. Essa constante mutação de indicações metronômicas torna a cadência extremamente desafiadora e, por vezes, impraticável sob a observância *ipsis litteris* das rigorosas modificações metronômicas que se dão de modo brusco, praticamente a cada compasso, como descrito na tabela 3.11. Diante desse fato, é importante definir como deverá ser a abordagem interpretativa, musicalmente falando, e a postura a ser tomada pelo intérprete diante desse desafio rítmico ou métrico.

Tabela 3.11 Distribuição do metro na Cadência.

Distribuição do metro na Cadência por indicações metronômicas			
Metrônomo	Compasso	Fórmula de compasso	Número dos compassos
♩ = 68	binário e quaternário simples	2/4 e 4/4	113 a 123
♩ = 48	binário simples	2/4	124 a 127
♩ = 68	binário composto	6/4	128
♩ = 74 (<i>più mosso</i>)	quaternário simples	4/4	129 a 131
♩ = 100	quaternário simples	4/4	132
♩ = 70	quaternário simples	4/4	133 e 134
♩ = 100	quaternário simples	4/4	135
♩ = 106	quaternário simples	4/4	136
♩ = 112	quaternário simples	4/4	137
♩ = 116	quaternário simples	4/4	138
♩ = 122	quaternário simples	4/4	139 e 140
♩ = 104	quaternário simples	4/4	141
♩ = 60	quaternário simples	4/4	142

Sugerem-se aqui algumas soluções. A primeira é delimitar as ideias musicais contidas na Cadência, relacionando-as com os materiais preexistentes dos movimentos, pois se entende que Clóvis Pereira segue a ideia básica da tradição ocidental de reutilização de materiais previamente expostos no intuito de sintetizá-los na Cadência. A segunda é, uma vez delimitados esses materiais e devidamente dissecados os desafios técnicos, estabelecer seções nos andamentos gerais requisitados pelo compositor. A partir da delimitação metronômica das seções maiores, deverá o intérprete então procurar a progressão (*accelerandi* ou *ritardandi*) entre os *tempi* de cada parte. Nesse sentido, poder-se-ia começar o estudo dessa obra a partir da Cadência.

Tabela 3.12 O Discurso ao longo da Cadência.

Discurso da Cadência	
Gesto “Maracatu”	Gesto Virtuósístico
	Herança dos séculos XVIII e XIX

A Cadência é composta de dois gestos musicais. O primeiro é um tema curto, cuja organização motivica é puramente extraída do maracatu (v. figura 3.44). O segundo gesto, também oriundo do Primeiro Movimento, é um acorde realizado de duas maneiras: um arpejo em um único arco, e o outro, o mesmo arpejo realizado nos sentidos ascendente e descendente, com arco *jeté*, perfazendo o caráter virtuosístico da escrita idiomática para o violino, empregada por compositores desde o período Barroco (v. figura 3.45).

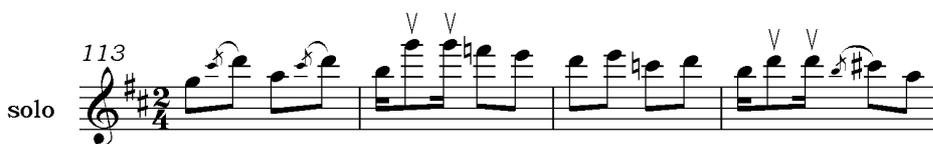
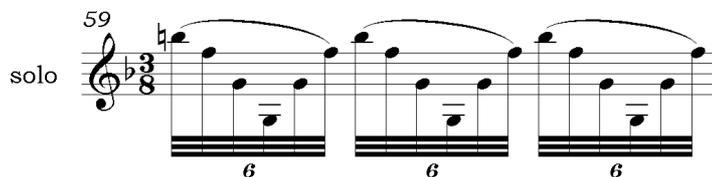


Figura 3.44 Primeiro gesto da Cadência (Terceiro Movimento, comp. 113 a 116).



Figura 3.45 Segundo gesto da Cadência (Terceiro Movimento, comp. 117 e 118).

Cabe aqui apresentar uma comparação entre o segundo gesto e exemplos da literatura violinística (v. figuras 3.46 e 3.47).



O desdobramento do gesto virtuosístico encontrado a partir do compasso 135 é utilizado claramente pelos primeiros e segundos violinos no Terceiro Movimento, no compasso 144, e ocorrerá da mesma maneira no compasso 234.

Figura 3.49 Reutilização do material cadencial (Terceiro Movimento, comp. 144).

Estruturalmente, a cadência pode ser dividida em duas grandes partes: a primeira, com o material maracatu, entremeada com o material virtuosístico (comp. 113 a 132). No compasso 132, há a desinência,⁴⁷ que finaliza no compasso 133 no Lá 2; a base harmônica está sobre a dominante, o que pressupõe tensão e instabilidade. A partir daí, segue-se uma pequena ponte até o compasso 134. No compasso 135, inicia a segunda parte, cuja característica marcante é o pedal sobre a nota Ré (corda solta).

Tabela 3.13 Esquema formal da Cadência.

Esquema formal da Cadência		
Parte A (comp. 113 a 132)	Breve Ponte (comp. 133 a 134)	Parte B (comp. 135 a 142)
Maracatu sobre a nota Sol	Sobre a nota Ré	Pedal em Ré

3.4.5 Linguagem e discurso (modalismo x tonalismo)

Este ponto torna-se importante, pois, após uma descrição geral das especificidades interpretativas em função de uma perspectiva analítica, desde o título, será necessário

⁴⁷ Significa o final de uma estrutura, que não é acentuada.

questionar a abordagem tonal dentro de uma obra cujo modalismo é não somente expressivo, mas dominante na sonoridade geral.

A dicotomia encontrada na organização harmônica do Concertino é materializada com o uso concomitante dos sistemas tonal e modal. Como dito anteriormente, há um arcabouço tonal que sustenta a estrutura da obra, entremeada abundantemente por coleções modais (em sua maioria mixolídio ou nordestino).

Para Clóvis Pereira, o Concertino está alicerçado sobre um pensamento tonal, pois o próprio título indica isso, e, ao ser indagado sobre a impertinência do Lá maior, ele decidiu-se por defendê-la, conduzindo esta autora a advogar aqui uma estrutura harmônica que não seja eminentemente tonal nem exclusivamente modal, mas, antes, uma simbiose de sistemas. Será visto em alguns exemplos como cada movimento é articulado estruturalmente (tonalismo, vertical) e como o uso modal (horizontal) se interpõe no discurso cloviniano.

Cadências tonais:

134

solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

(sexta adicionada)

V^2 I_s

Figura 3.50 Cadência tonal 1 (Primeiro Movimento, comp. 134 a 135).

Cadência autêntica perfeita

213

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

V I

Figura 3.51 Cadência tonal 2 (Primeiro Movimento, comp. 213 a 214).

250

solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

ff

Figura 3.52 Cadência tonal 3 (Primeiro Movimento, comp. 250 a 251) V-I (cadência autêntica perfeita).

95

solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

V⁷ I

Figura 3.53 Cadência tonal 4 (Terceiro Movimento, comp. 95 e 96).

142

solo

f

Figura 3.54 Cadência tonal 5 (Terceiro Movimento, comp. 142 e 143), V-I (cadência autêntica perfeita).

Intervenções modais:

7

Violino I

Violino II

Figura 3.55 Intervenção modal 1 (Primeiro Movimento, violinos I e II em Lá nordestino, paralelismo, comp. 7 e 8).

Figura 3.56 Intervenção modal 2 (progressão dos *bassi* em Ré eólio, Primeiro Movimento, comp. 45 e 46).

Figura 3.57 Intervenção modal 3 (Primeiro Movimento, comp. 51 e 52, violas e *bassi* em Si lócrio).

Figura 3.58 Intervenção modal 4 (Primeiro Movimento, comp. 75 a 77, solista em Dó nordestino).

Figura 3.59 Intervenção modal 5 (Primeiro Movimento, comp. 123 a 125, solista em Fá sustenido mixolídio).



Figura 3.60 Intervenção modal 6 (Segundo Movimento, comp. 4 e 5, solista em Ré mixolídio).

Figura 3.61 Intervenção modal 7 (Segundo Movimento, comp. 27 e 28, solista e primeiro violino em Ré lídio).

Figura 3.62 Intervenção modal 8 (Segundo Movimento, comp. 37 a 40, solista em Si dórico).

Figura 3.63 Intervenção modal 9 (Terceiro Movimento, comp. 77, solista em Ré nordestino).

Figura 3.64 Intervenção modal 10 (Terceiro Movimento, comp. 88, primeiros e segundos violinos em Mi nordestino).

É de fundamental importância que o intérprete se conscientize dessa dicotomia tonal/modal apresentada, para que seu estudo seja realizado sob uma orientação analítico-auditiva da distribuição motivico-temática. Essa consciência propiciará, então, que os contornos melódicos, o direcionamento das linhas e a condução musical sejam realizados de maneira congruente com o discurso cloviniano (cadências tonais e/ou sequências modais).

Nesse sentido, o estudo interpretativo de obras sabidamente modais requer uma percepção desenvolvida das organizações internas de cada modo, com suas cadências peculiares e sua condução própria. Então, não se pode limitar ao sistema tonal, principalmente quando o repertório abordado for de origem folclórica ou popular. Daí, é de suma importância que o ensino de música, desde seu início, valorize uma abordagem teórico-perceptiva mais ampla, e que, de fato, prepare os intérpretes para um panorama além do tonal, pois, no caso da música no Nordeste brasileiro, vê-se uma profunda raiz modal, ainda carente de estudos sistemáticos e sequentes na formação técnico-interpretativa.

Não obstante essa preocupação didático-interpretativa, e após essas considerações em face da opinião do compositor, este trabalho não se exime de posicionar-se quanto à preponderância do modalismo no discurso do Concertino. Entende-se que, muito embora haja cadências, pequenas seções, e um arcabouço tonal, a sonoridade modal é a condutora da percepção em toda a obra. Aqui, novamente se evoca a opinião de Jarbas Maciel quanto à prevalência do sistema modal sobre o tonal em toda música armorial. Daí, a opinião da autora é de que o título assumisse essa característica para, de fato, conduzir a interpretação a uma concepção mais efetiva do conteúdo a ser executado, ou seja, os intérpretes, ao imaginarem Lá maior, poderão esquecer-se, ou minimizar os contornos e peculiaridades modais, comprometendo, assim, a interpretação da obra. Não se nega aqui a existência de enxertos tonais, como exposto anteriormente, e um dos exemplos mais reconhecíveis encontra-se no Primeiro Movimento em três trechos. O primeiro deles está do compasso 70 ao 74, quando a tonalidade de Mi maior é esboçada nas cordas, formando uma textura de melodia acompanhada numa sequência de acordes sob o gesto virtuosístico do solista, que se reporta diretamente a uma escrita barroca, dir-se-ia, até, vivaldiana. Essa analogia com Vivaldi não é de modo nenhum forçosa ou meramente coincidente, como dito no segundo capítulo. Uma das referências estéticas do Movimento é o período Barroco, como falou Suassuna (v. página 53). Vivaldi, então, é uma possível influência para os armorialistas.

70

solo

6 6 6 6

6 6 6 6

72

6 6 6 6

73

6 6 6

Figura 3.65 Oásis Tonal (Primeiro Movimento, comp. 70 a 74 em Mi maior).

O segundo trecho está localizado do compasso 123 até o compasso 146. Corresponde à seção lenta do Primeiro Movimento. Em termos de construção melódica, pode-se dizer que é o desenvolvimento do primeiro tema com relações de valores de tempo aumentados, ou seja, é o recurso composicional de desenvolvimento por aumentação. Nesse momento, a tonalidade apresenta um ambiente harmônico nostálgico; o centro tonal aí está sobre o acorde de Fá# menor e o fim desta seção é concluído com o acorde de Fá# menor com nona maior e sexta maior, um acorde dissonante, se comparado à sonoridade geral desse trecho, e, assim como a harmonia quartal, uma característica recorrente na escrita de Clóvis Pereira. O terceiro trecho nada mais é que a repetição do primeiro trecho, com a única modificação do acompanhamento

das cordas que, no compasso 179, solidifica a ideia da escala de Mi menor, reforçando em unísono o solista num crescendo em direção ao forte do compasso seguinte. O primeiro e o terceiro trechos, um trecho único, dão uma impressão auditiva de uma colagem. Daí, ter-se usado a palavra *enxerto*, pois não somente é destoante da rítmica sincopada apresentada no decorrer do discurso, como também em termos harmônicos, por tratar-se de um “oásis tonal” em meio a uma sonoridade eminentemente modal. Isso ainda se dá de modo brusco, e o acompanhamento da orquestra é apenas acórdico, demarcando o pulso desse trecho. Como direcionamento tonal, não se observa aqui, no entanto, um cadenciamento que justifique a entrada do Mi maior e o direcione para uma nova tonalidade no fim dessa seção, pois o acorde anterior ao início dessa seção é, na verdade, uma sequência quartal (Si-Mi-Lá-Ré) que não funciona como uma dominante de Mi menor, por não possuir uma sensível, e, ao final do trecho, a escala de Mi menor não representa uma ponte para o acorde que se segue de Dó maior (compasso 180). Ainda para reforçar essa ideia, o acorde de Dó maior é, logo em seguida, desmoronado de sua função, pois, com o aparecimento do Si bemol no solista, já não mais se perceberá o acorde de Dó maior, mas, agora, a escala de Dó nordestino, retomando, assim, a sonoridade modal, majoritária do Concertino.

Diante dessas justificativas, o intérprete precisa ter claras em seu estudo as escalas de cada modo utilizado e de cada eventual tonalidade apresentada. Uma das estratégias recomendada aqui para a compreensão dessas escalas é que, antes de iniciar o estudo do Concertino, o intérprete deverá praticar as escalas de Lá, Ré e Mi, mixolídio e nordestino, para que solidifique auditivamente os conjuntos de notas da obra e, ao mesmo tempo, se acostume com as distâncias dos tons e semitons dessas escalas modais. Ainda em relação ao estudo preliminar do Concertino, é importante salientar que a escala de Lá maior não é inútil no decorrer do estudo, mas ineficiente para a aquisição auditiva da consciência da subtônica em detrimento da sensível, e também ineficiente em relação ao centro tonal, pois, apesar de haver um eixo sobre a nota Lá, esta não se desenvolve tonalmente nos sentidos melódico e harmônico.

Outro aspecto da linguagem cloviniana é o fator rítmico como um dos agentes do discurso. Percebe-se que o Maracatu não somente predomina, mas é o argumento rítmico primordial ao longo da obra, promovendo a construção temporal de motivos e temas. Sobre esse gênero, tradicionalmente pernambucano, arraigado na cultura recifense, pode-se dizer que é uma das motivações mais instigantes devido a sua riqueza e variedade rítmica. Como dança e gênero popular, serviu de inspiração não somente a compositores ditos armoriais, mas, antes, a compositores nacionalistas, como Francisco Mignone (1897-1986), que escreveu

um Balé para coro e grande orquestra, intitulado “Maracatu do Chico Rei”⁴⁸ ou ainda a compositores contemporâneos, como é o caso de Eli-Eri Moura, cuja peça “A noite dos tambores silenciosos”,⁴⁹ para grande orquestra, é uma espécie de cerimônia popular em que o maracatu de baque-virado é usado como argumento para a construção de uma obra extremamente complexa do ponto de vista estrutural. Outro dado relevante a ser ressaltado sobre esse compositor é que ele é autor da primeira, e única, ópera em estilo armorial, composta em 2009, cujo título é “*Dulcineia e Trancoso*”, a qual, segundo o próprio Eli-Eri Moura, une elementos da cultura ibérica e do Nordeste brasileiro. É uma ópera neotonal, adentrando em diversos universos sonoros, incluindo manifestações populares do Nordeste e alusões à música ibérica da Renascença, com texto de W. J. Solha (n. 1941).

Ainda sobre o Maracatu de Pernambuco, Climério Santos e Tarcísio Resende (2005) realizaram um importante trabalho a esse respeito, ao apresentarem amostras musicais de seis maracatus, três de “baque-virado” e três de “baque-solto”. Segundo esses autores:

O maracatu nação, também conhecido como maracatu de baque virado, abundante na capital pernambucana, provavelmente recebeu essa denominação para diferenciá-lo daquele que surgiria depois, na zona rural, o maracatu de baque solto, fazendo jus às peculiaridades musicais de cada uma dessas modalidades. Atualmente na Federação Carnavalesca de Pernambuco estão filiados trinta e um maracatus de baque virado, mas estima-se que haja cerca de 65 grupos. Entre os mais conhecidos estão o Elefante, o Leão Coroado, o Estrela Brilhante (Igarassu), o Estrela Brilhante (Recife) e o Porto Rico. A palavra baque quer dizer batida, pancada, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam. (SANTOS; RESENDE, 2005, p. 29).

Outro exemplo mais sutil é quando o maracatu é utilizado simplificadamente em forma de acompanhamento, como se pode perceber no Primeiro Movimento, no trecho que vai do compasso 54 ao compasso 61, entre outros trechos. Ver-se-ão, a seguir, alguns exemplos da presença do maracatu ao longo da obra.

⁴⁸ Denominado bailado afro-brasileiro, sobre libreto de Mário de Andrade e estreado com coreografia de Maria Olenewa. Segundo Mário Tavares, este bailado é constituído de sete partes: *Chegada do Maracatu, Dança das Mucambas, O Príncipe da Dança, Dança dos Seis Escravos, Dança dos Príncipes Brancos, Dança Geral e Dança Final*. (TAVARES, 1997, p. 85).

⁴⁹ Resultado de uma pesquisa de doutorado na *McGill University*, em Montreal, Canadá. É uma obra constituída de três partes interligadas, duas das quais pelo *maracatu de baque-virado* e *maracatu rural*, manifestações populares de Pernambuco. A terceira peça é livre de referências folclóricas, seguindo um processo de transformação construído de acordo com a técnica de “Palimpsesto”. (MOURA, 2003, p. 2).

Na orquestra:

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piece is marked with a tempo of 32. The score features a series of chords and melodic lines. The first staff has a treble clef and contains a series of chords, with a fermata over the final chord. The second staff has a bass clef and contains a series of chords, with a fermata over the final chord. The dynamic marking *sf* (sforzando) is used throughout the piece.

Figura 3.66 Maracatu 1 (Primeiro Movimento, comp. 32, orquestra).

The image shows a musical score for an orchestra. It consists of five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The piece is marked with a tempo of 200. The score features a series of chords and melodic lines. The first staff (Violino I) has a treble clef and contains a series of chords, with a fermata over the final chord. The second staff (Violino II) has a treble clef and contains a series of chords, with a fermata over the final chord. The third staff (Viola) has an alto clef and contains a series of chords, with a fermata over the final chord. The fourth staff (Violoncello) has a bass clef and contains a series of chords, with a fermata over the final chord. The fifth staff (Contrabaixo) has a bass clef and contains a series of chords, with a fermata over the final chord. The dynamic marking *sf* (sforzando) is used throughout the piece.

Figura 3.67 Maracatu 2 (Primeiro Movimento, comp. 200 a 201, orquestra).

No solista:

The musical score is presented in three systems, each with a solo line and a piano accompaniment. The solo line (treble clef) contains melodic phrases with trills (tr) and accents (^). The piano accompaniment (grand staff) features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings such as *sf*. The first system begins at measure 94, the second at 99, and the third at 103. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#).

Figura 3.68 Maracatu 3 (Primeiro Movimento, comp. 94 a 105).

Relacionam-se também, além das figuras apresentadas, outros momentos em que o maracatu se faz evidente, apresentando o mesmo *design* rítmico, apenas com mudanças de altura. No Terceiro Movimento, não há apenas referências motivico-temáticas ao maracatu; na verdade, encontra-se toda uma seção denominada de Maracatu. A primeira ocorrência dela se dá do compasso 77 ao compasso 112, aqui denominada de seção B, e está sobre a base modal de Ré nordestino (v. figura 3.63). A segunda ocorrência, de forma contracta, se dá a partir do

compasso 220 até o 250, aqui denominada de B', que está sobre a base de Mi nordestino, ou seja, vê-se, aí, uma modulação em um tom de uma seção para a outra.

Na Cadência, o maracatu se faz presente como parte constituinte da dicotomia entre os dois gestos apresentados, ou seja, o gesto maracatu e o gesto virtuosístico. No Segundo Movimento, não foi encontrada nenhuma evidência da utilização do maracatu, seja na construção de motivos e temas, seja na estruturação dos períodos e seções. Ver-se-á, logo a seguir, como o maracatu é utilizado no Primeiro e Terceiro Movimentos.

Tabela 3.14 Ocorrência do Maracatu.

Maracatu	I Movimento	III Movimento
Na orquestra	(comp. 205 e 206)	(comp. 77 e 78)
	(comp. 208 e 209)	(comp. 88 e 89)
	(comp. 232)	(comp. 92 a 105)
	(comp. 234)	(comp. 220 e 221)
		(comp. 229 e 230)
No solista	(comp. 100 e 101)	(comp. 77 a 82)
	(comp. 104 e 105)	(comp. 90 a 103)
		(comp. 113 a 116, Cadência)
		(comp. 119 a 122, Cadência)
		(comp. 124 a 127, Cadência)
		(comp. 129 a 131, Cadência)
		(comp. 220 a 225)
	(comp. 231 e 232)	

Vê-se, então, que é fato, seja por causa do argumento Maracatu, seja por causa da concepção neoclássica de Clóvis Pereira, que o Concertino possui uma forma baseada na recorrência. Sobre esse assunto, o musicólogo Didier Guigue assim comenta, enfatizando as condições da percepção das estruturas musicais:

Sendo a música uma arte que necessita do tempo para se concretizar a percepção, ela terá que ser concebida em função da memória de quem a ouve. Isto significa que, ao escutarmos uma obra musical, construímos a nossa percepção a partir do material sonoro que aparece no princípio, o qual vai passar a servir de referência essencial para tudo o que vamos ouvir conseqüentemente. Repetindo este material inicial, de forma clara ou sutil, em lugares estrategicamente escolhidos, e intercalando-o com outro, ou bem diferenciado, o compositor desperta o nosso interesse e permite que acompanhemos a estrutura temporal da obra, a sua dinâmica, a sua história. Ademais, a repetição do material de referência consolida a percepção da obra como um todo unitário, homogêneo, enquanto a inserção de elementos contrastantes dá consistência qualitativa ao tempo que a obra ocupa. (GUIGUE, 2003).

Entende-se que perceber o maracatu posto na obra desde o seu início é uma das condições, como explica Guigue (2003), para a percepção da estrutura do Concertino como um todo. Reconhece-se aqui o maracatu como elemento usado na construção de motivos, frases, temas e seções que se repetem, mas que compõem um “todo unitário”, e todo o material além desse promove o contraste qualitativo sobre o qual a obra se constrói. (GUIGUE, 2003).

CONCLUSÃO

A respeito das características musicais armoriais, a professora Ariana Perazzo da Nóbrega continua sendo a referência para os pesquisadores da música armorial, comprovando a deficiência de estudos musicológicos nessa área. Através desse estudo, foi possível comprovar que a obra escolhida como foco desta pesquisa, o Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas, de Clóvis Pereira, apresenta as características que o identificam como uma obra armorial. Portanto, o caminho traçado para se chegar ao foco partiu da seguinte estratégia metodológica: do geral artístico para a música, da música para o compositor, e do compositor, de sua linguagem composicional, a obra objeto desta pesquisa. Ainda dentro de um olhar focalizado, foram observados na obra as características estruturais, os argumentos do discurso e, principalmente, as peculiaridades violinísticas, a fim de cumprir o objetivo estipulado: dar suporte e autonomia ao intérprete, visando uma *performance* consciente. Por meio deste trabalho, pôde-se descobrir o encantamento da interface, onde as áreas se unem num só propósito: o de desvendar as nuances musicais no mais profundo nível.

A música popular nordestina é essencialmente modal. Já a música erudita divulgada no Brasil e ensinada nas escolas brasileiras é essencialmente tonal. Daí que, se há uma definição de música armorial, esta não é simplesmente a simbiose de técnicas de materiais eruditos com temas e melodias populares, senão mais profundamente aquilo que estes dois mundos representam: o sistema modal e o sistema tonal. Concluiu-se que, sendo resultado do uso concomitante do popular e do erudito, a música armorial, na prática, soará como uma música híbrida por excelência, e esse hibridismo⁵⁰, portanto, é o que define a prática musical em questão.

Não se pode deixar de registrar as inúmeras dificuldades que se fizeram presentes ao longo das etapas desta pesquisa. Decidir por investigar o comportamento musical em obras de compositores vivos nem sempre torna a tarefa fácil. Em princípio, lidar com o compositor ainda em vida pode favorecer no desvendamento de questões cruciais das relações extramusicais, da estrutura associada ao pensamento compositivo e, mesmo, da clareza interpretativa frente à concepção original. No entanto, esta pesquisa pôde provar de algumas vicissitudes que dificultaram o processo, embora não o tendo impossibilitado.

⁵⁰ Entende-se por *hibridismo* qualquer processo sociocultural no qual “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2008, p. XIX).

Ao final do trabalho, tais vicissitudes podem até ser consideradas naturais, ou mesmo previsíveis, dado o caráter humano e pessoal de cada abordagem, seja no trato com o próprio compositor, seja nos procedimentos de entrevistas com intérpretes e figuras importantes relacionadas ao tema aqui abordado. A permanente modificação das partituras, a existência de versões distintas, e ainda o acesso a uma gravação que não corresponde de todo às versões cedidas pelo compositor, tornaram-se uma barreira ou um desafio em alguns momentos de difícil transposição. A maior vicissitude citável aqui foi a de que, já em fase final do trabalho, o compositor Clóvis Pereira desautorizou a inclusão em anexo das partituras cedidas, por tratar-se de obra ainda não editada. Em respeito ao desejo do compositor, tais partituras lamentavelmente não constam dos anexos.

Diante do exposto, espera-se que esta pesquisa contribua efetivamente para um melhor conhecimento da música armorial, bem como da prática interpretativa violinística relacionada ao Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas, do compositor Clóvis Pereira.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Lúcio. **As mídias do Séo Maestro**. In: FARIA, A.; BARROS, L.; SERRÃO, R. (Org.). **Guerra-Peixe**: um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007. p. 129-146.

ALOAN, Rafael Borges. **A Organologia e a Adaptação Timbrística na Música Armorial**. 2008. 43 f. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música), Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

A MÚSICA Armorial: Do Experimental à Fase Arraial. Direção, roteiro e produção de Ana Paula Campos. Recife: DCS-UNICAP, 2004. 1 vídeo (21min), gênero documentário, colorido.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. 150 p.

ANTUNES FILHO. **Teatro de Raiz**. Antunes Filho reflete sobre a fusão entre o erudito e o popular. Entrevista a Janaína Ávila e Káthia Natalie. *Raiz*. Cultura do Brasil. São Paulo: Cultura em Ação, set. 2006. p. 19-20.

AQUINO, Felipe Avellar de. **Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música**: dilemas e propostas. *Opus* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, ano 9, n. 9, p. 103-112, 2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-8.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2010.

AZEVEDO, Fernando de. **A Cultura Brasileira**: introdução ao estudo da cultura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1944. 526 p.

BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de longe**: o movimento armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira. 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. **Ariano Suassuna e o movimento armorial**: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981. 2005. 196 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2005.

BRONSTEIN, Raphael. **The Science of Violin Playing**. 2. ed. Paganiniana Publications, 1981. 288 p.

CAMACHO, Vânia Cláudia da Gama. **As três cantorias de cego para piano de José Siqueira**: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. In: *PER MUSI*: Revista Acadêmica de Música – v. 9, jan./jun., 2004. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2004. ISSN: 1517-7599.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2002. 768 p.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980. 110 p.

DOS PIFES e zabumbas. Programa com Júlio de Paula, apresentado em 16 nov. 2009. In: RÁDIO CULTURA BRASIL. Portal de música brasileira. **Veredas** – Música e tradição popular no Brasil. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.com.br/programas/veredas/arquivo-15/dos-pifes-e-zabumbas-3>>. Acesso em: 28 jul. 2010.

FÁVERO, Osmar (Org.). **Cultura popular / educação popular**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 284 p. (Biblioteca de Educação – 3).

FERREIRA, Eliseu; RAY, Sonia. **Planejamento de arco na prática orquestral**: considerações e aplicações em grupos semiprofissionais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2006, p. 658-664. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao02/06COM_Perf_0204-141.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2010.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. **Caminhos da extensão na UFPB**. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra; FERNANDES, David. **UFPB 50 anos**. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2006. p. 55 a 62.

FREIRE, Paulo. **Conscientização e alfabetização**: uma nova visão do processo. In: FÁVERO, Osmar (Org.). **Cultura popular / educação popular**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 284 p. (Biblioteca de Educação – 3).

GALAMIAN, Ivan. **Interpretación y enseñanza del violín**. Madrid: Pirámide, 1984. 173 p. Título original em inglês, com tradução de Antonio Resines.

GIROUX, Henry. **Teoria crítica e resistência em educação**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GROVE, Dicionário de Música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora-assistente Alison Latham; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Tradução de: *The Grove concise dictionary of music*. ISBN: 85-7110-301-1.

GUIGUE, Didier. **Princípios de articulação na música homofônica tonal**. 2. ed. João Pessoa: Departamento de Música/CCHLA/UFPB, 2003.

MORAES, Maria Thereza Didier de. **Emblemas da sacração armorial**: Ariano Suassuna e o movimento armorial 1970/76. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000. 218 p.

MOURA, Eli-Eri. **Noite dos tambores silenciosos** para orquestra sinfônica. Vol. II: análise. 2003. 45 f. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Música, Universidade McGill, Montreal, Canadá, 2003.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Os Quixotes do Brasil**: o real e o sonho no movimento armorial. 1990. 145 f. Monografia – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1990.

_____. **O Pai, o Exílio e o Reino:** a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999. 262 p.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A Música no movimento armorial.** 2000. 184 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

_____. **A Música no movimento armorial.** In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17., São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APN_obrega.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2010.

PEREIRA, Clóvis. **Notas do autor.** In: FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE PERNAMBUCO (VIRTUOSI), 8., Recife. Programa de Concerto. Recife: [s.n.], 2005.

QUEIROZ, Rachel de. **Um Romance Picaresco?** In: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta.** 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. 754 p.

ROCHA, João G. da. **Salmos e hinos com músicas sacras.** 5. ed. Compiladas e adaptadas por João G. da Rocha. Rio de Janeiro: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1861-1947. 1149 p. (Melodia: Franz Joseph Haydn; harmonia: Arthur Seymour Sullivan).

RÜDIGER, Francisco. **Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural** – comunicação e teoria crítica da sociedade. 3. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. 288 p.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Batuque book maracatu:** baque virado e baque solto. Recife: Ed. do Autor, 2005. 154 p. (Coleção Batuque Book – Pernambuco; v. 1).

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular:** Ariano Suassuna e o movimento armorial. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999. 421 p.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** Introdução, tradução e notas de Marden Maluf – São Paulo: Ed. UNESP, 2001. 579 p.

SOLER, Luís. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro.** Florianópolis: UFSC, 1995. 120 p. Este livro é uma versão, corrigida e ampliada, do que foi publicado pela UFPE, em 1981, sob o título “As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino”.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música:** o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2004. 190 p.

SUASSUNA, Ariano. **Arte Armorial.** In: ORQUESTRA ARMORIAL DE CÂMERA DO CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA. **Programa de Concerto.** Recife: UFPE: Secretaria Federal de Cultura, 18 out. 1970.

_____. **O Movimento Armorial.** Recife: Editora Universitária, 1974.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. 236 p.

TAVARES, Mário. **Francisco Mignone** – O Homem e a Obra. Organizador: Vasco Mariz. 1997. Rio de Janeiro: FUNARTE: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 1997.

TELES, Arlindo (Coord.). **Movimento Armorial** – Regional e Universal. Recife: Maga Multimídia. 1 CD-ROM. 2007.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial. 2007. 199 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna**: um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 135 p.

VILLA-LOBOS, H. **Solfejos**: originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de canto orfeônico. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1976. 60 p.

ANEXO A

INSTRUMENTOS MUSICAIS UTILIZADOS PELOS ARMORIALISTAS

As fotos aqui apresentadas (v. figuras A.1, A.2, A.3 e A.4) foram tiradas do livro original de Ariano Suassuna “O Movimento Armorial”, de 1974, consultado pela autora na Fundação Joaquim Nabuco.

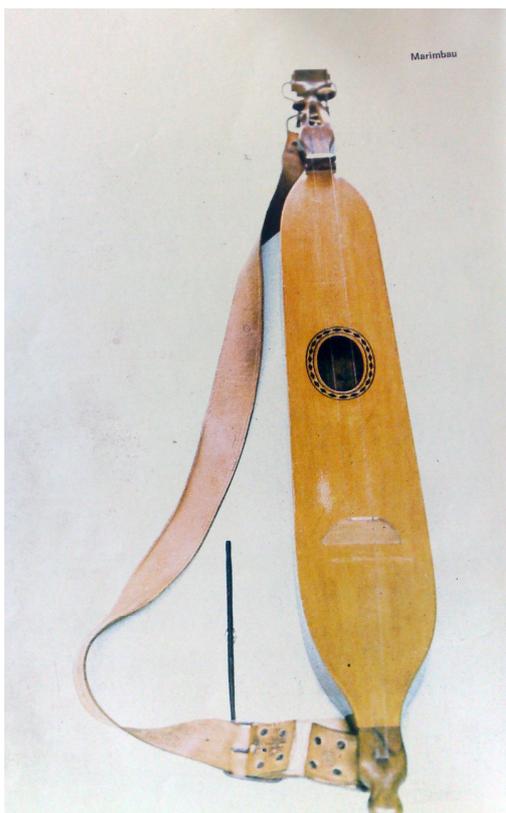


Figura A.1 Marimbau.



Figura A.2 Flauta e Pífano.



Figura A.3 Violino e Rabeca.



Figura A.4 Violão e Viola Nordestina.

ANEXO B

**PROGRAMAS DE CONCERTO COM OBRAS DO COMPOSITOR
CLÓVIS PEREIRA**

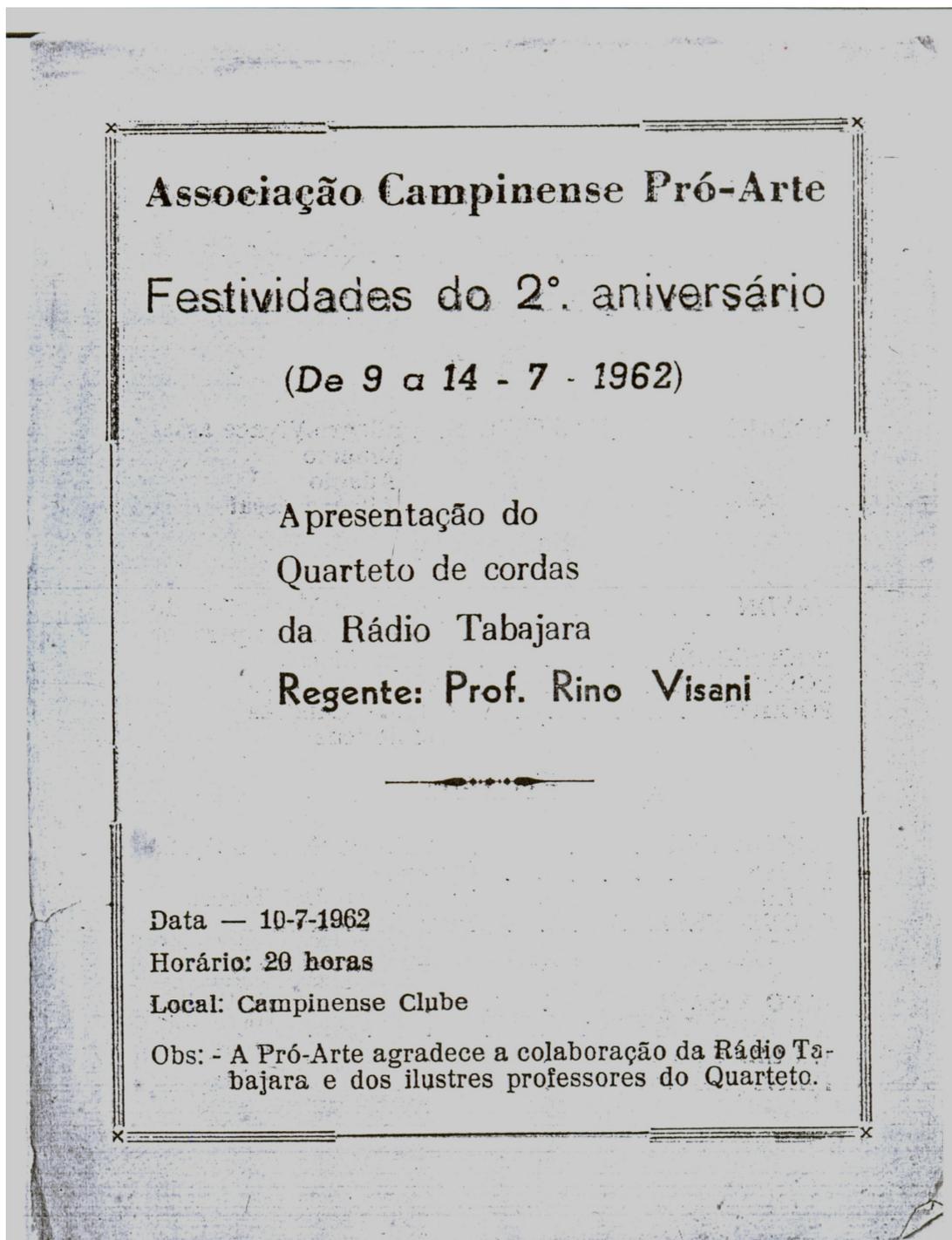


Figura B.1 Capa do Programa do Recital do Quarteto da Rádio Tabajara, em Campina Grande, no dia 10 de julho de 1962. Componentes do Grupo: Rino Visani (1.º violino), Arlindo Teixeira (2.º violino), Emílio Sobel (viola) e Piero Severi (cello). Executaram a “Suíte Nordestina”, de Clóvis Pereira.

**Recital do Quarteto da Rádio Tabajara em
Campina Grande, dia 10 de julho de 1962**

Promoção da Pró-Arte

Ia. parte

MOZART QUARTETO N. 4 allegro Vivace assai
Minueto
Adagio
Allegro assai

IIa. parte

HAYDN Adagio e Variações do
Quarteto do Imperador

BOCCHERINI Dança Alemã

BOCCHERINI Celebre Minueto

POCHON Quatro Canções
Folkloricas

IIIa. parte

BEETHOVEN Minueto do Sexteto Op. 20

HASSE Canzona

TURINA La Oração Del Torero

CLOVIS PEREIRA Suíte Nordestina

RINO VISANI Iº. Violino

ARLINDO TEIXERA IIº. “

EMILIO SOBEL Viola

PIERO SEVERI Cello

Figura B.2 Contracapa do Programa do Recital do Quarteto da Rádio Tabajara, encerrado com a “Suíte Nordestina”, de Clóvis Pereira, em Campina Grande, no dia 10 de julho de 1962.

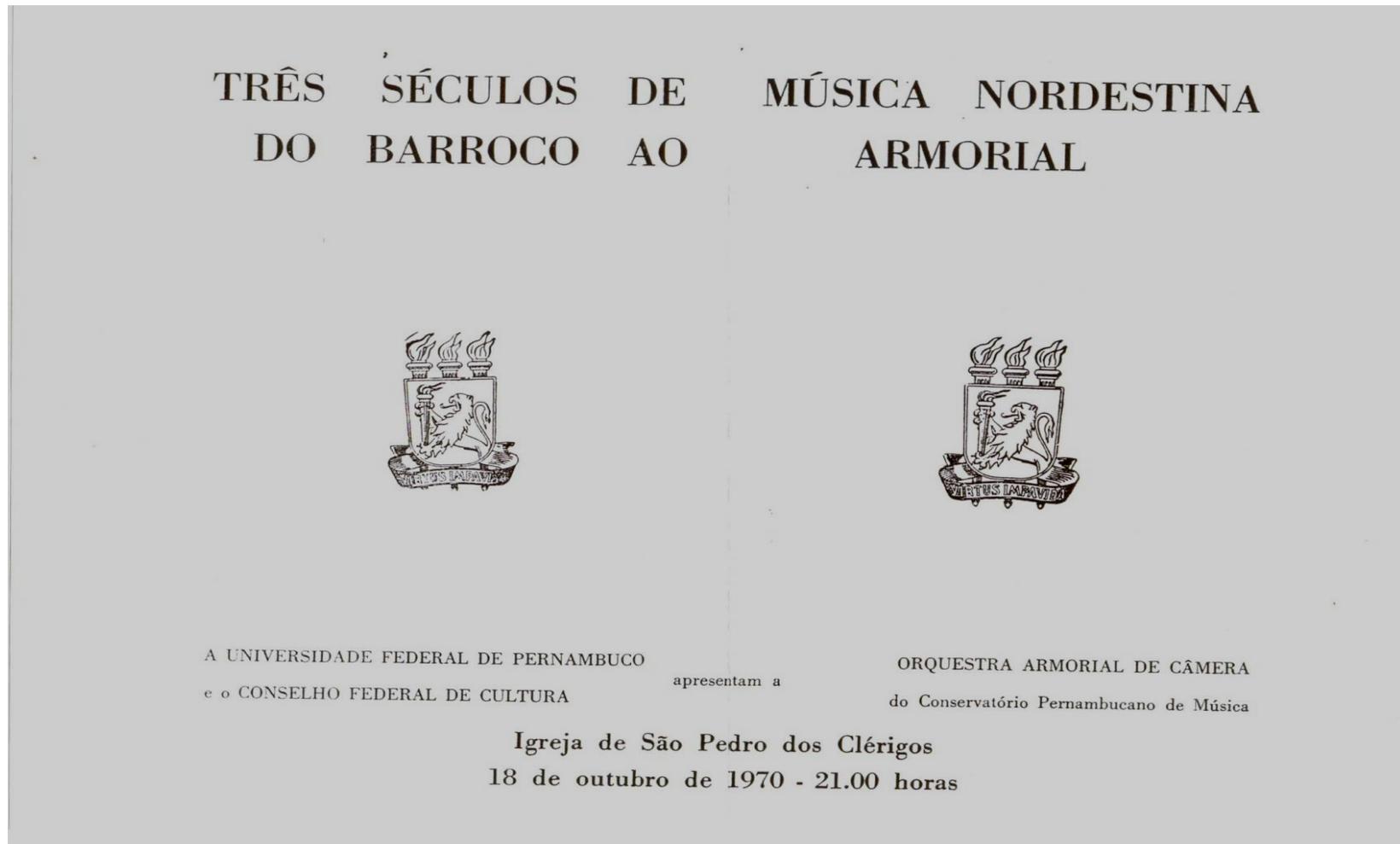


Figura B.3 Capa do Programa Inaugural do Movimento Armorial, ocorrido na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em 18 de outubro de 1970, durante o evento “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, cujo regente foi o compositor Clóvis Pereira.

ARTE ARMORIAL

Em nosso idioma, "armorial" é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas.

Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavahada era "armorial", isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome "armorial" servia, ainda, para qualificar os "cantares" do Romancieiro, os toques de viola e rabeça 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.

Em nosso País, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular, e não burguesa. A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de marcar bois e os autos de Guerreiros, do Sertão, até as bandeiras das Cavahadas e as côres azuis e vermelhas dos pastores da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Cabocolinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. Era a ligação com tudo isso que dava unidade ao meu trabalho de escritor, à pintura de Francisco Brennand, ao romance de Maximiano Campos, à poesia de Deborah Brennand, Janice Japiassu, Angelo Monteiro e Marcus Accioly, à gravura de Gilvan Samico, ao desenho de Fernando José Tôres Barbosa, ao filme "A Compadecida" de George Jonas, à escultura de Fernando Lopes da Paz, a certas preocupações de arquitetos como Reginald Esteves, José Luis Menezes e Arthur Lima Cavalcanti, todos nós procurando fincar os pés nas raízes barrocas e populares do sangue nacional brasileiro. Nos quadros do grande Francisco Brennand certos frutos e folhagens aparecem como sélos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fôsse um enorme escudo de armas: o Caju vermelho ou amarelo é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a Onça é o nosso animal heráldico mais característico. Foi assim, também, que nasceu a Música armorial de Capiba, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Guerra Peixe, Cussy de Almeida, Sebastião Vilanova e Generino Luna.

Pronto! Já estava feito e está, agora, explicado. A Arte Armorial-Popular Brasileira está na rua, à disposição dos inimigos para os ataques e dos amigos para os incentivos e os elogios.

ARIANO SUASSUNA

PROGRAMA

I — MÚSICA BARROCA

1. JOSÉ DE LIMA PASTORAL
2. LUIS ÁLVARES PINTO SEIS PEÇAS BARRÓCAS

II — MÚSICA ARMORIAL

1. CLÓVIS PEREIRA TERNO DE PIFANOS
2. GUERRA PEIXE GALOPE
3. JARBAS MACIEL A PEDRA DO REINO
— Chamada
4. CAPIBA SEM LEI NEM REI
— Repente esporeado
5. CUSSY DE ALMEIDA, JARBAS
MACIEL e CLÓVIS PEREIRA CAVALO MARINHO
— Chamada

Regência do Maestro Clóvis Pereira

As músicas de José de Lima e Luiz Álvares Pinto, compositores pernambucanos do Século XVIII, foram transcritas respectivamente por Luis Soler e Benjamim Wolkoff, a partir da Missa em Si Menor e do Te Deum encontrados pelo Padre Jayme Ciniz. O presente Concerto é dedicado à memória de PIERO SEVERI, com respeito e saudade.

Figura B.4 Contracapa do Programa Inaugural do Movimento Armorial, com texto introdutório – Arte Armorial – assinado por Ariano Suassuna.

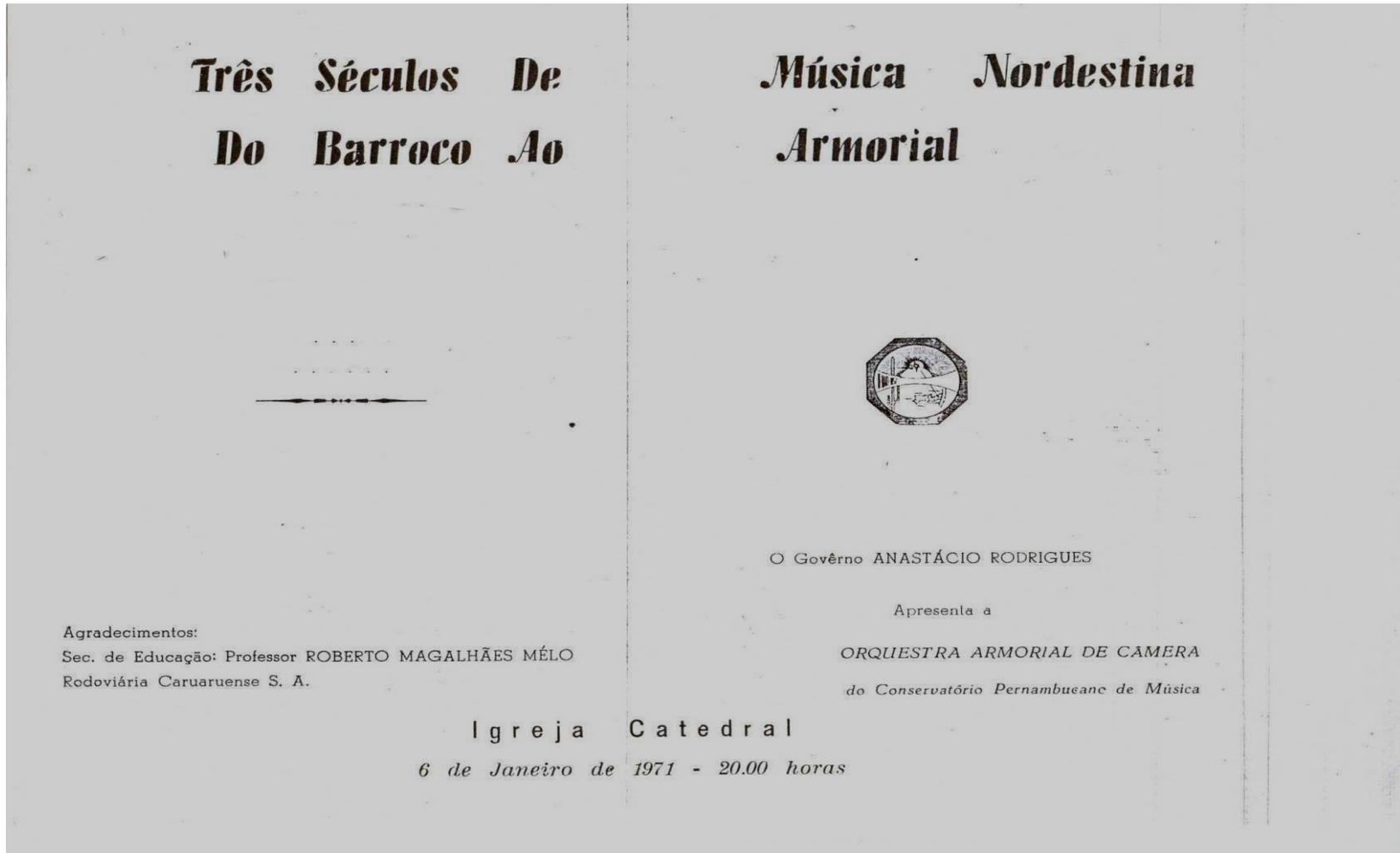


Figura B.5 Capa do Programa do Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música, ocorrido na Igreja Catedral, Recife-PE, em 6 de janeiro de 1971.

ARTE ARMORIAL

Em nosso idioma, "armorial" é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrélas.

Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era "armorial", isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome "armorial" servia, ainda, para qualificar os "cantares" do Romanceliro, os toques de viola e rabeça 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.

Em nosso País, a Heráldica é uma Arte essencialmente popular, e não burguesa. A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente desde os ferros de marcar bois e os autos de Guerreiros, do Sertão, até as bandeiras das Cavallhadas e as côres azuis e vermelhas dos pastores da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Cabocolinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. Era a ligação com tudo isso que dava unidade ao meu trabalho de escritor, à pintura de Francisco Brennand, ao romance de Maximiano Campos, à poesia de Deborah Brennand, Janice Japiassu, Ângelo Monteiro e Marcus Accioly, à gravura de Gilvan Samico, ao desenho de Fernando José Tôres Barbosa, ao filme "A Compadeida" de George Jonas, à escultura de Fernando Lopes da Paz, a certas preocupações de arquitetos como Reginal Esteves, José Luis Menezes e Arthur Lima Cavalcanti, todos nós procurando fincar os pés nas raízes barrocas e populares do sangue nacional brasileiro. Nos quadros do grande Francisco Brennand certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fôsse um enorme escudo de armas: o Caju vermelho ou amarelo é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira assim como a Onça é o nosso animal heráldico mais característico. Foi assim, também, que nasceu a Música armorial de Capiba, Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Guerra Peixe, Cussy de Almeida, Sebastião Vilanova e Generino Luna.

Pronto! Já estava feito e está, agora, explicado. A Arte Armorial-Popular Brasileira está na rua, à disposição dos inimigos para os ataques e dos amigos para os incentivos e os elogios.

ARIANO SUASSUNA

PROGRAMA

I — MÚSICA BARRÓCA

1. JOSÉ DE LIMA PASTORAL
2. LUIZ ÁLVARES PINTO SEIS PEÇAS BARRÓCAS

II — MÚSICA ARMORIAL

1. CLÓVIS PEREIRA TERNO DE PIFANOS
2. GUERRA PEIXE GALOPE
3. JARBAS MACIEL A PEDRA DO REINO
— Chamada
4. CAPIBA SEM LEI NEM REI
— Repente esporeado
5. CUSSY DE ALMEIDA, JARBAS
MACIEL e CLÓVIS PEREIRA CAVALO MARINHO
— Chamada

As músicas de José de Lima e Luiz Álvares Pinto, compositores pernambucanos do Século XVIII, foram transcritas respectivamente por Luis Soler e Benjamin Wolkoff, a partir da Missa em Si Menor e do Te Deum encontrados pelo Padre Jayme Diniz.

Figura B.6 Contracapa do Programa do Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música, com texto introdutório de Ariano Suassuna (Arte Armorial), realizado no dia 6 de janeiro de 1971.

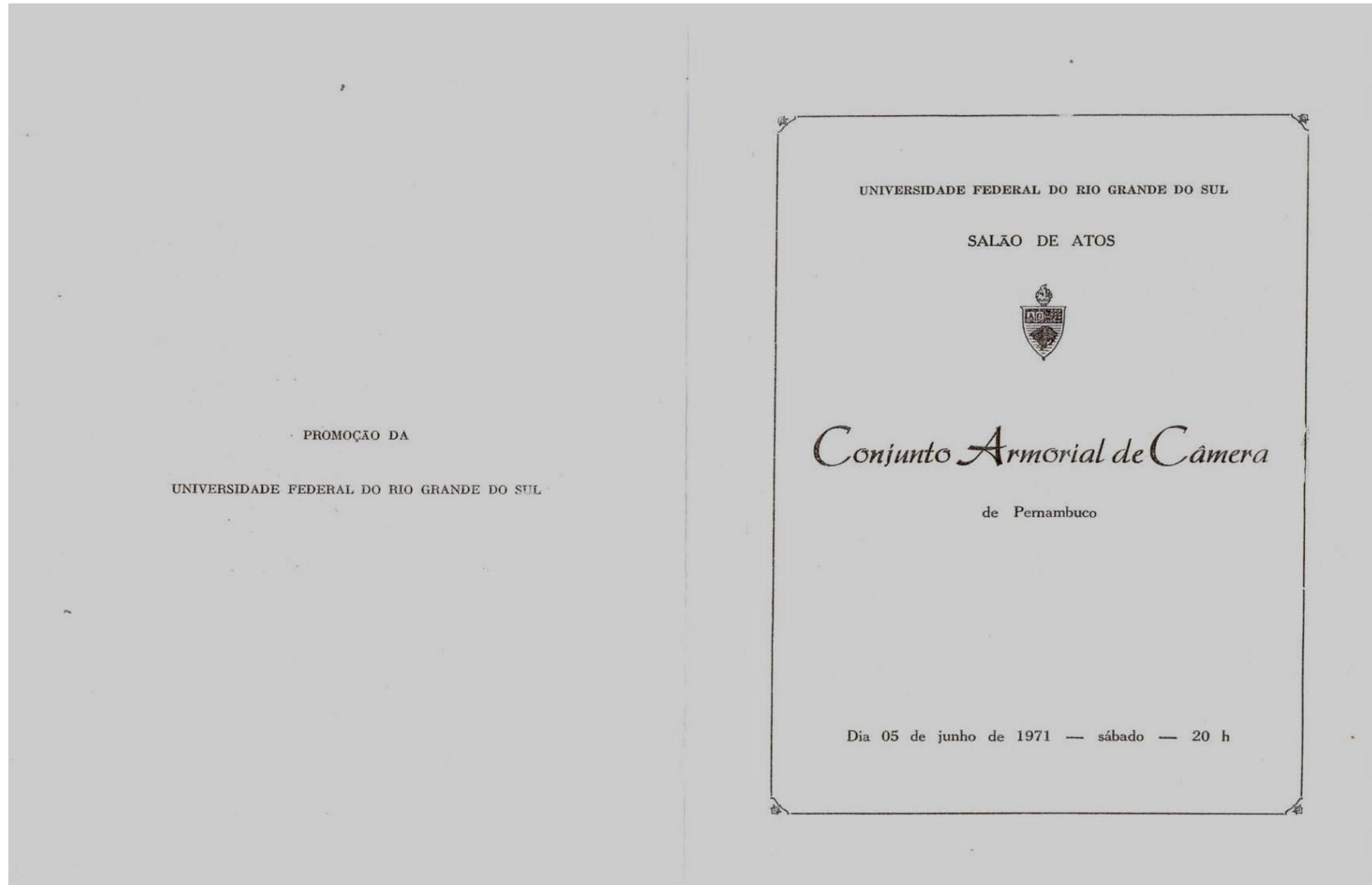


Figura B.7 Capa do Programa do Concerto realizado pelo Conjunto Armorial de Câmara de Pernambuco na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 5 de junho de 1971, com a regência do compositor Clóvis Pereira.

O CONJUNTO ARMORIAL DE CÂMERA

O Conjunto Armorial de Câmara, formado em outubro de 1970 pelo professor e violinista Cussy de Almeida, representa, na área da música, um dos mais importantes movimentos de vitalização da cultura brasileira: o movimento "ARMORIAL", assim denominado por Ariano Suassuna: ... "ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, (...) descobri que o nome Armorial seria ainda para qualificar os "cantares", os toques de viola e rabeça dos cantadores nordestinos-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—".

Assim, partindo das raízes populares atuais e da pesquisa do barroco nordestino, o Armorial — movimento que atualmente se estende a todas as artes — dá uma vestimenta erudita ao sentimento popular, aprofundando-se à busca da essência de brasilidade.

A apresentação do Conjunto Armorial de Câmara será realizada por Ariano Suassuna. O nome deste poeta, romancista e teatrólogo autor do "Auto da Compadecida", dispensa maiores referências. Ainda assim nos fixamos numa: é um dos maiores pesquisadores da cultura nordestina brasileira, e isso transparece, espontâneo, na verve de sua palestra e na seriedade de sua pesquisa. Criou Ariano Suassuna, através do movimento artístico "Armorial", uma retomada nacionalista da cultura brasileira, tendo em vista a sua afirmação no campo internacional.

PROGRAMA

TRES SÉCULOS DE MÚSICA NORDESTINA: DO BARROCO AO ARMORIAL

Luiz Álvares Pinto	—	Seis peças barrôcas: trechos do "Te Deum Laudamos" — séc. XVIII
Cussy de Almeida	—	Abertura: De Faca e de Punhal. Armorial, século XX
Clóvis Pereira	—	Terno para Pifanos. Armorial — séc. XX
Jarbas Maciel	—	Chamada nº 2: A Pedra do Reino. Armorial, séc. XX.
Capiba	—	Sem Lei nem Rei — Armorial — séc. XX
Guerra Peixe	—	Galope — Armorial, séc. XX
Guerra Peixe e Clóvis Pereira	—	Mourão — Armorial, séc. XX
Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Clóvis Pereira	—	Chamada nº 1: Cavalo Marinho — Armorial, séc. XX.

REGÊNCIA
MAESTRO CLÓVIS PEREIRA

Figura B.8 Continuação do Programa de Concerto do Conjunto Armorial de Câmara de Pernambuco, sob a regência de Clóvis Pereira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 5 de junho de 1971).

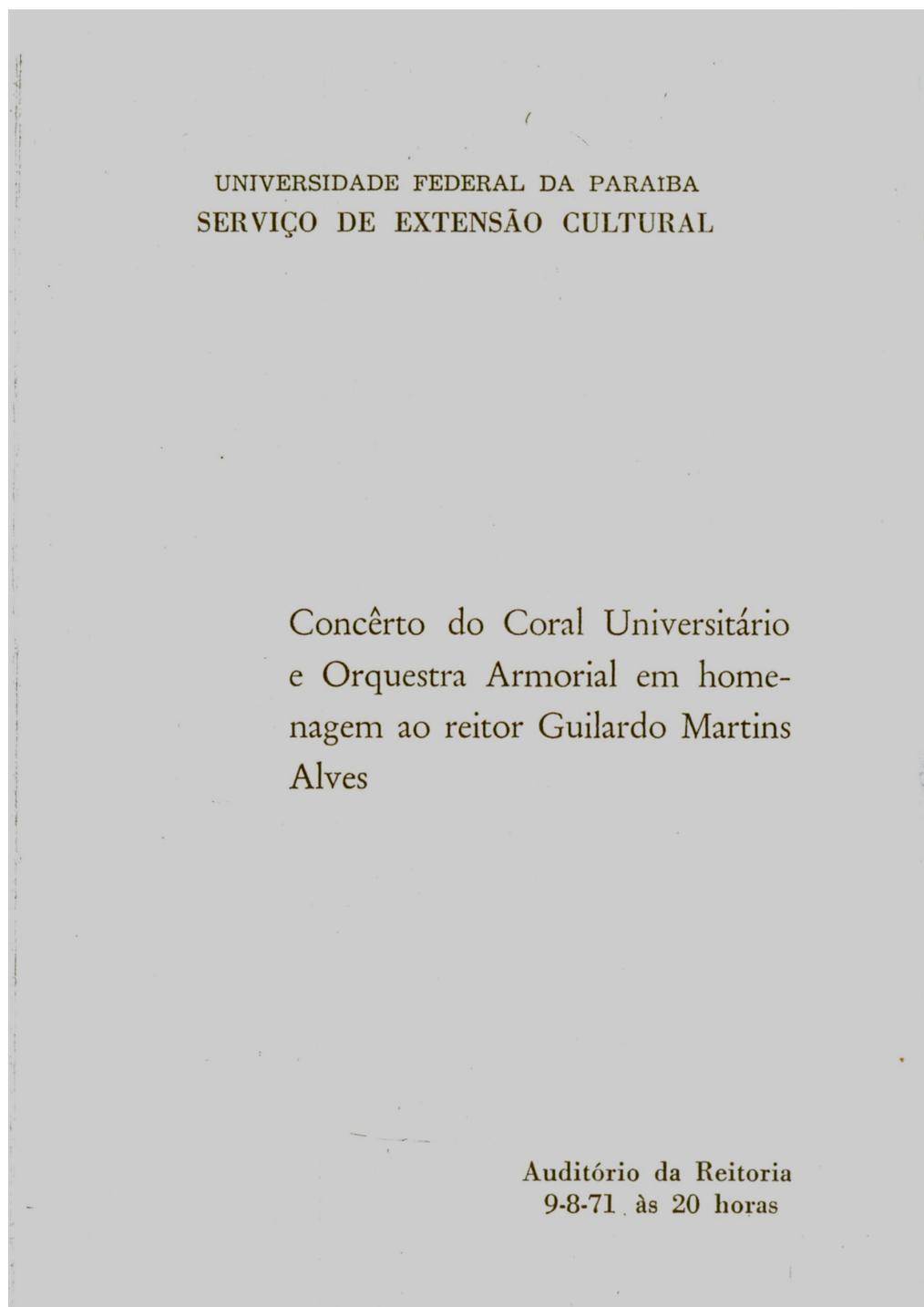


Figura B.9 Capa do Programa do Concerto do Coral Universitário da UFPB e da Orquestra Armorial de Câmara em homenagem ao reitor Guilardo Martins Alves, no Auditório da Reitoria da Universidade Federal da Paraíba, em 9 de agosto de 1971

ORQUESTRA ARMORIAL DE CÁMERA		CORAL UNIVERSITÁRIO	
Vivaldi	— Concêrto em lá menor, para violino e orquestra de cordas, em três movimentos. Solista: Cussy de Almeida	N. Spiritual	— Deep River
		"	— Old Black Joe
Vivaldi	— Concêrto em dó menor, para violoncelo e orquestra de cordas, em três movimentos. Solista: Juarez Johnson	C. A. Fonsêca	— Muié Rendera
João Sebastião Bach	— Jesus, Alegria dos Homens (com o Coral da Universidade Federal da Paraíba, sob a regência de Arlindo Teixeira).	L. Cardoso	— Abôio
Haendel	— Aleluia (com o Coral da UFPb., sob a regência de Arlindo Teixeira).	P. Tapajós e Arlindo Teixeira	— Luciana
Marcus Accioly	— Embolada Armorial em forma de higeira (com ilustração musical de Cussy de Almeida).	J. Ben e Duda	— Zazueira
Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Ariano Suassuna	— A Onça, os Guínés e os Cachorros.	Marcus, Paulo Valle e Cozela	— Viola enluarada
		Simonal e Cozela	— Tributo a Martin Luther King
		Regente: Arlindo Teixeira	
Direção Artística — Prof. Cussy de Almeida			

Figura B.10 Continuação do Programa de Concerto do Coral Universitário da UFPB e da Orquestra Armorial de Câmara (Auditório da Reitoria da UFPB, em 9 de agosto de 1971).

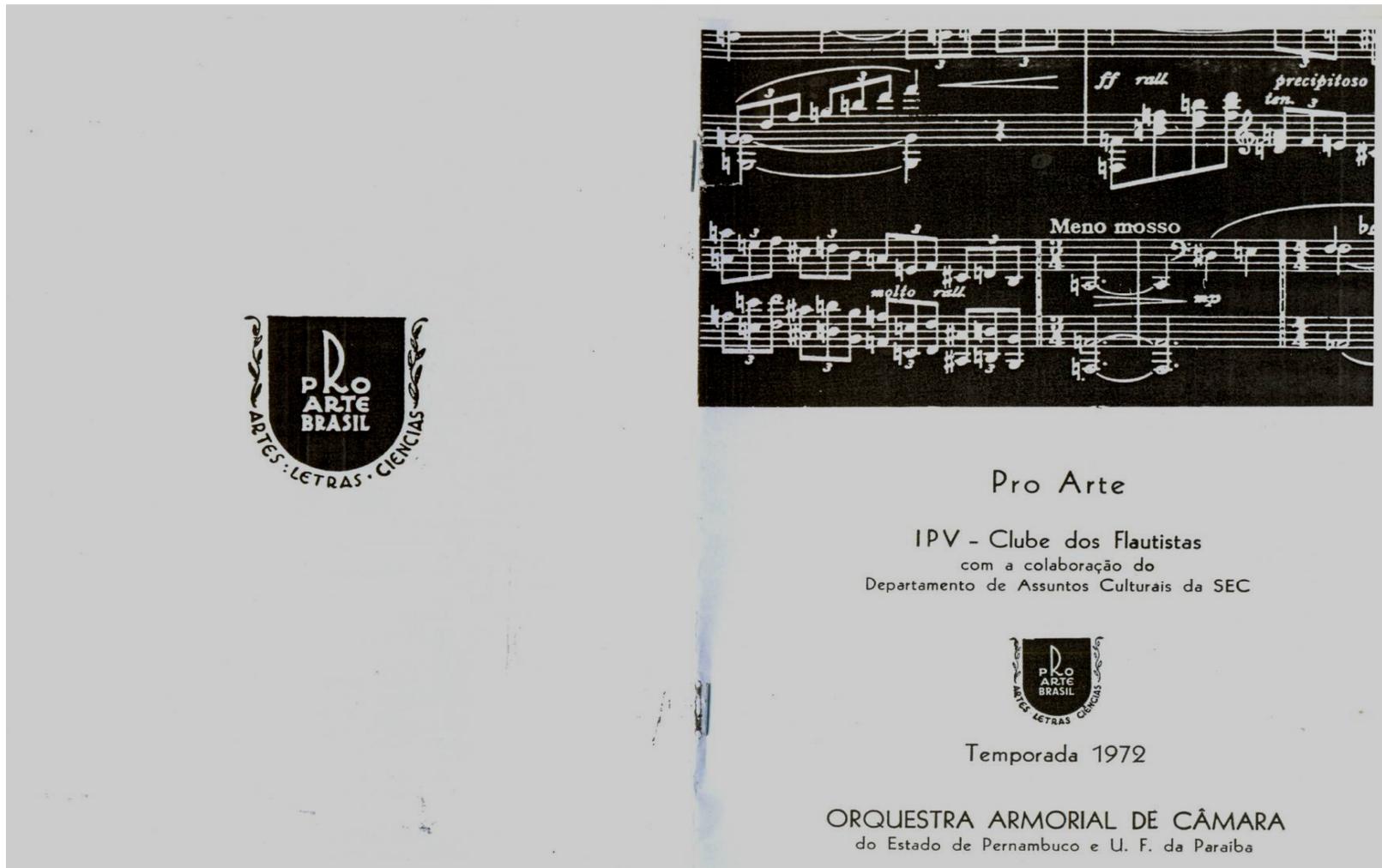


Figura B.11 Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Estado de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba na Temporada de 1972 da Pro Arte em Porto Alegre, no dia 17 de março.

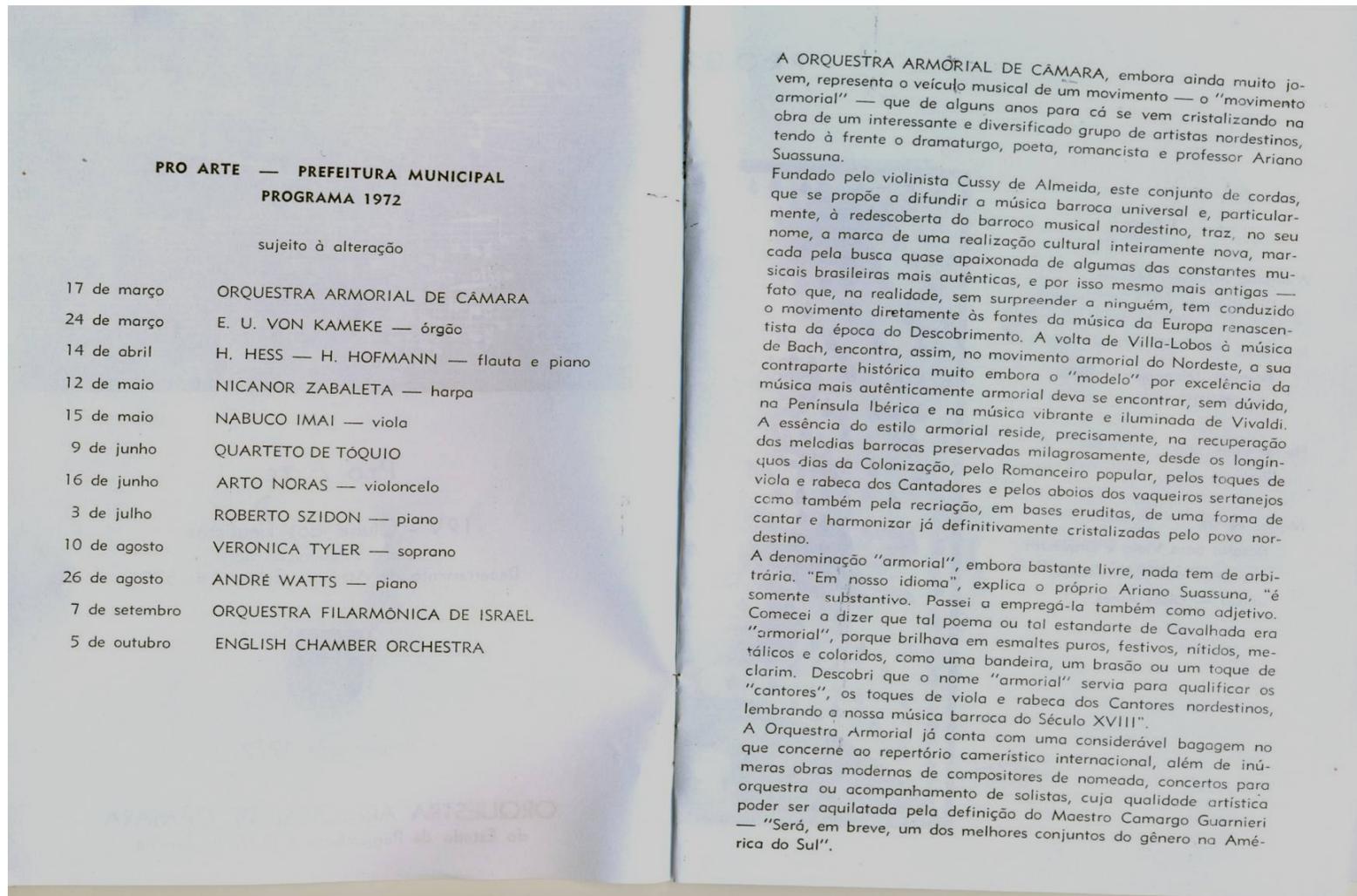


Figura B.12 Continuação do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Estado de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba na Temporada de 1972 da Pro Arte em Porto Alegre, além de outros grupos musicais, no dia 17 de março.

PROGRAMA

I Parte

Wolfgang Amadeus Mozart
Divertimento n.º 1 em ré Maior

José Lima
Pastoral (compositor brasileiro
séc. XVIII)

Heitor Villa-Lobos
Prelúdio

Marlos Nobre
Desafio para Viola e Orquestra
(Primeira audição mundial)
solista — Olafs Alnes



II Parte

Cussy de Almeida e Marcus Accioly
Embalada Armorial em Forma Ligeira
(Primeira audição Mundial)
Declamadores:
Marcus e Nestor Accioly

Antonio José Madureira
Repente Armorial

Clóvis Pereira, Cussy de Almeida
e Ariano Suassuna
“A Onça, os Guinéis e os Cachorros”

Figura B.13 Continuação do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Estado de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba na Temporada de 1972 da Pro Arte em Porto Alegre, no dia 17 de março. Entre as obras executadas na II parte do Programa estava “A Onça, os Guinés e os Cachorros”, de Clóvis Pereira, Cussy de Almeida e Ariano Suassuna.

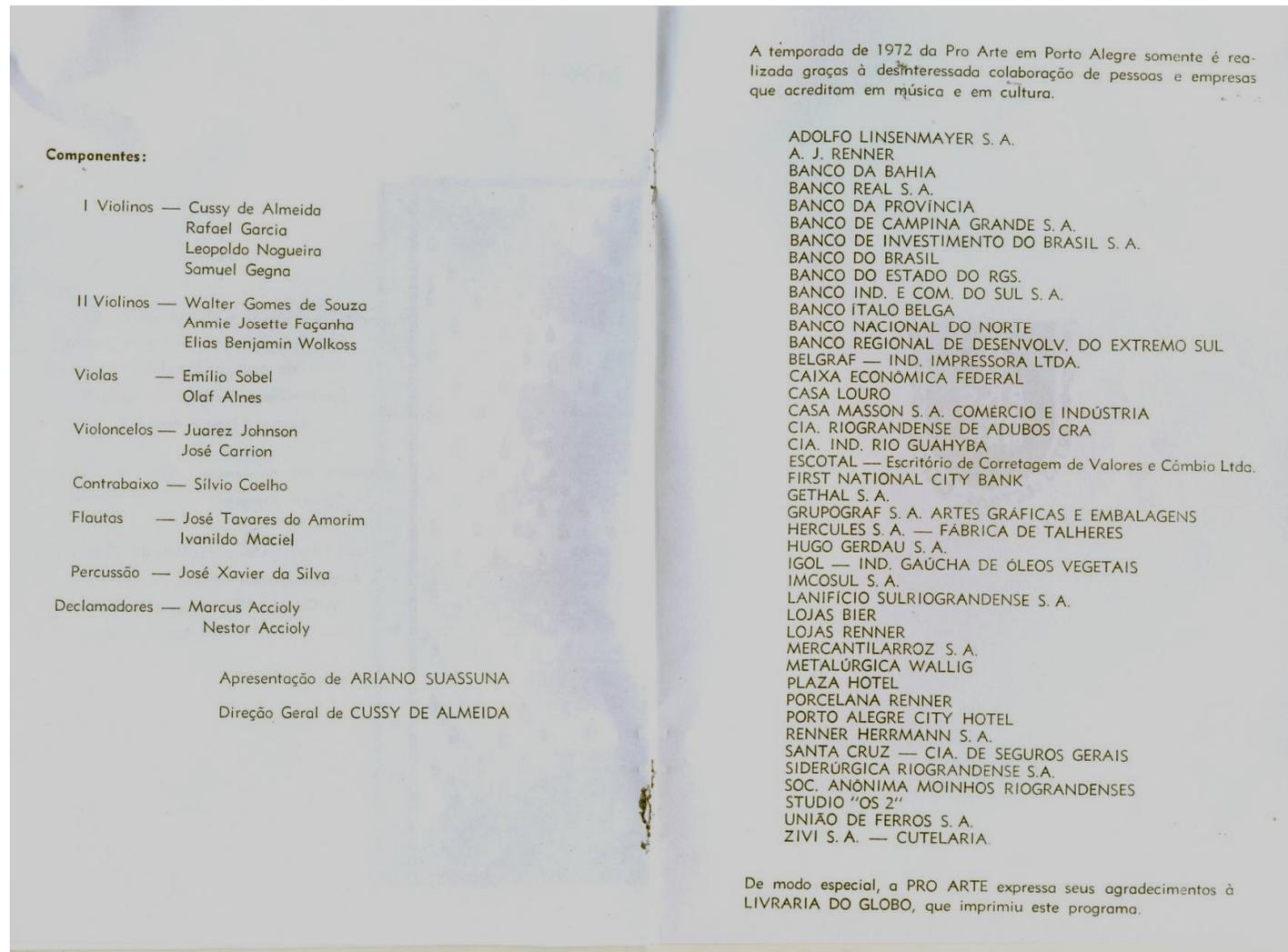


Figura B.14 Continuação do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara do Estado de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba na Temporada de 1972 da Pro Arte em Porto Alegre, no dia 17 de março. Relação dos componentes da Orquestra Armorial de Câmara.

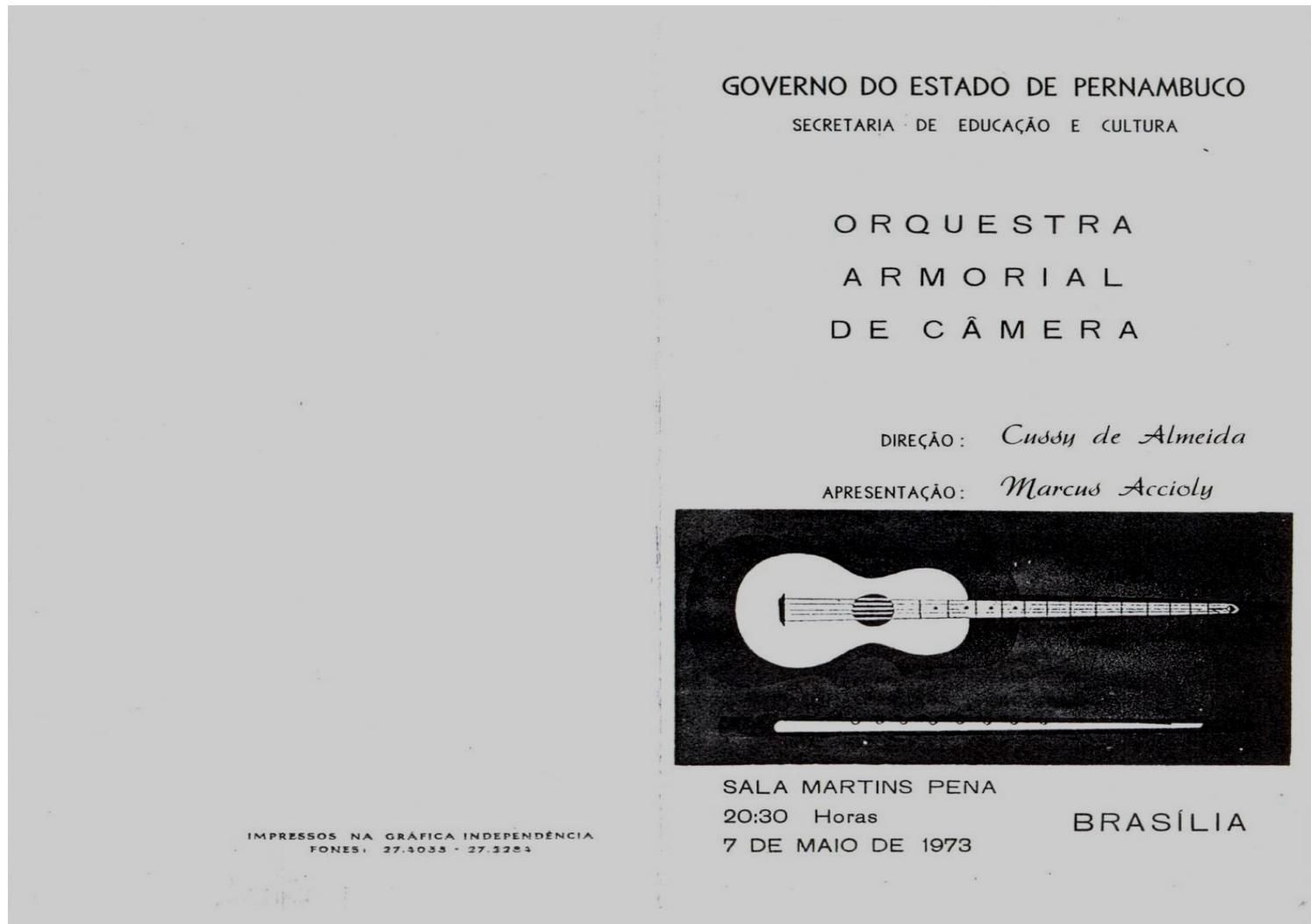


Figura B.15 Capa do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara na Sala Martins Pena em Brasília, no dia 7 de maio de 1973.

<u>PROGRAMA</u>		III - PARTE — MÚSICA ARMORIAL
I - PARTE — MÚSICA BARROCA		
1) STAMITZ - Quarteto concertante para orquestra em dó maior		1) GUERRA PEIXE - Galope
2) J. S. BACH - Concerto para dois violinos e orquestra de câmara		2) ANTONIO JOSÉ MADUREIRA - Forte de Orange
solistas: Cussy de Almeida Rafael Garcia		3) GUERRA PEIXE - Dueto Armorial para viola e violão
— INTERVALO —		solistas: Cussy de Almeida - violino José Carrión - violão
II - PARTE - GRUPO DE BALLET DO RECIFE		4) ANTONIO JOSÉ MADUREIRA - Ponteado
direção: Flavia Barros Ruth Rozenbaum		5) OTACÍLIO BATISTA -Desafio de Violeiros LOURIVAL BATISTA
música: Marlos Nobre		6) MARCUS ACCIOLY - Mourão
RHYTMETRON		co-apresentação: Nestor Accioly
figurino: Bernardo Dimenstein		7) GALO PRETO - Desafio de Cantadores CURIÓ
coreografia: Flavia Barros		8) MARCUS ACCIOLY - Embalada Armorial
tema: Vida		música: Cussy de Almeida
		co-apresentação: Nestor Accioly
		9) CUSSY DE ALMEIDA CLÓVIS PEREIRA - Cavalo Marinho JARBAS MACIEL

Figura B.16 Contracapa do Programa de Concerto da Orquestra Armorial de Câmara na Sala Martins Pena em Brasília, no dia 7 de maio de 1973. A peça “Cavalo Marinho”, de Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Jarbas Maciel, encerrou o Programa.

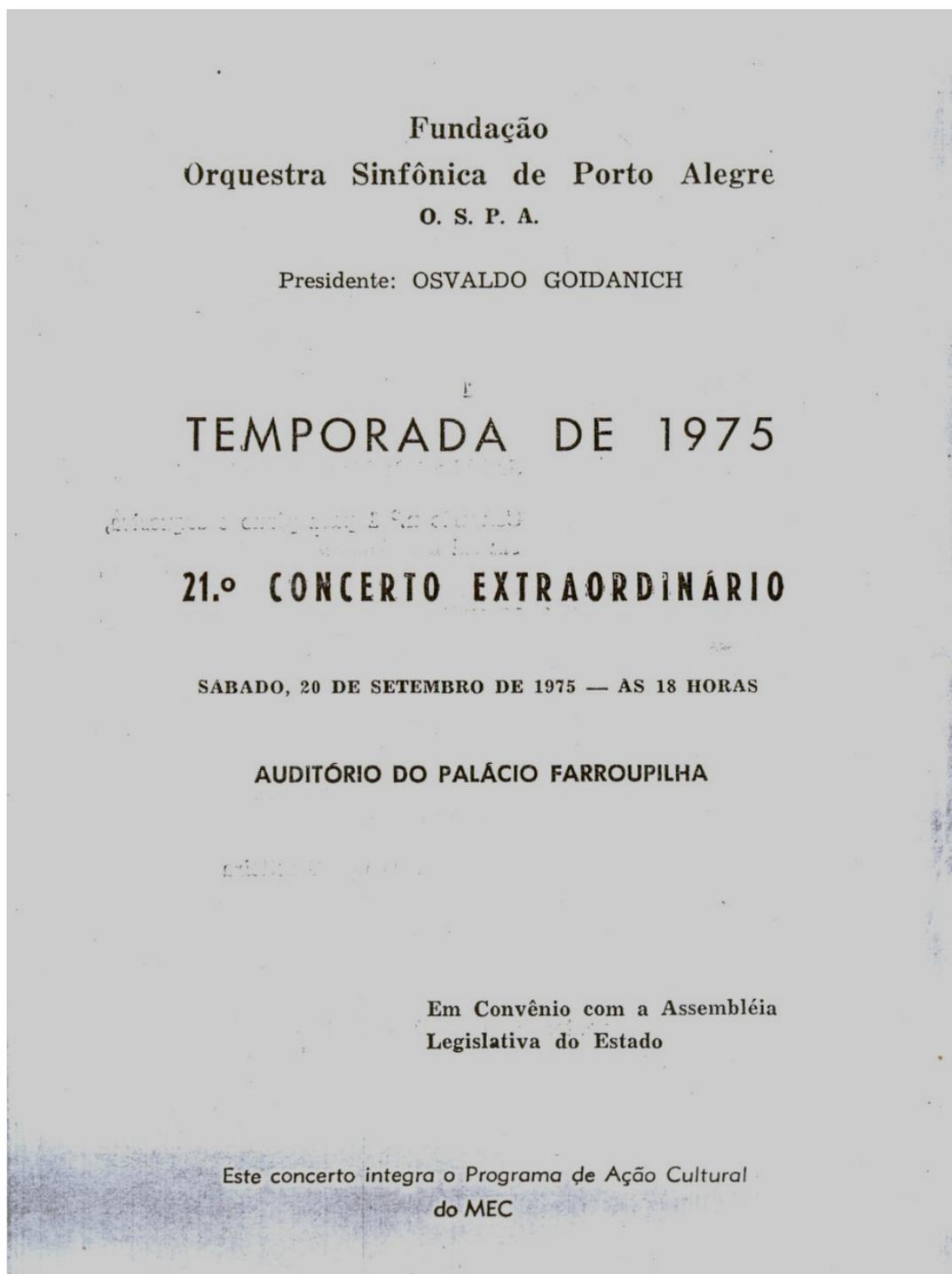


Figura B.17 Capa do Programa do 21.º Concerto Extraordinário da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre da Temporada de 1975, realizado no dia 20 de setembro no Auditório do Palácio Farroupilha.

PROGRAMA

I

WAGNER Prelúdio "Os Mestres Cantores"

LISZT Concerto n.º 1 para piano e orquestra,
em mi bemol maior

Solista: MICHELE CAMPANELLA (Itália)

II

VILLA LOBOS Três Danças Africanas

CLOVIS PEREIRA Lamento e Dança Brasileira

Regente: ARLINDO TEIXEIRA

A posição que a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre desfruta, no cenário musical brasileiro, atinge em 1975 a estabilidade consolidada que proporciona ao Estado do Rio Grande do Sul uma situação ímpar na Federação, na medida em que é identificado como grande centro de cultura musical nacional.

A referida posição coincide com o momento em que a OSPA está comemorando vinte e cinco anos ininterruptos de atividade, período em que, desde a iniciativa arrojada de alguns homens de cultura que, em 1950, acreditaram na possibilidade de possuímos no nosso Estado uma orquestra sinfônica até a presente data, cimentou com imaginação e suor esta Instituição, hoje a mais importante manifestação cultural do nosso Estado e a melhor orquestra sinfônica do País.

O concerto de hoje, 20 de setembro, representa a homenagem do poder legislativo estadual à data magna dos rio-grandenses: aquela em que se comemora a Epopéia Farroupilha. E a evocação dos farrapos tem muito em comum com o jubileu de prata da OSPA: da mesma forma somamos esforços e sacrifícios por uma causa comum, na busca de destacar o nosso Estado no cenário da Nação.

E o termo daquela epopéia de cento e quarenta anos atrás, pela integração do Estado nos propósitos de unidade nacional foram agora identificados novamente pela OSPA: vem a Orquestra de assinar um convênio, através do qual se integra no Programa de Ação Cultural (PAC) do MEC. Esse convênio, que prevê a realização de uma série de concertos sinfônicos foi inaugurado no dia 7 de setembro passado quando, a convite da Presidência da República, a OSPA se apresentou no Palácio do Itamaraty, no Concerto Oficial das Comemorações da Independência. Os demais concertos sinfônicos, entre os quais o de hoje, serão franqueados ao público.

Daí a satisfação de registrarmos a integração da OSPA no PAC-MEC que, se por um lado integra a nossa orquestra num plano nacional de difusão e incentivo à arte, por outro agiganta esse mesmo plano na medida em que soma a adesão de nossa Orquestra.

Figura B.18 Contracapa do Programa do 21.º Concerto Extraordinário da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre da Temporada de 1975, realizado no dia 20 de setembro no Auditório do Palácio Farroupilha. Entre as obras executadas constou “Lamento e Dança Brasileira”, de Clóvis Pereira.

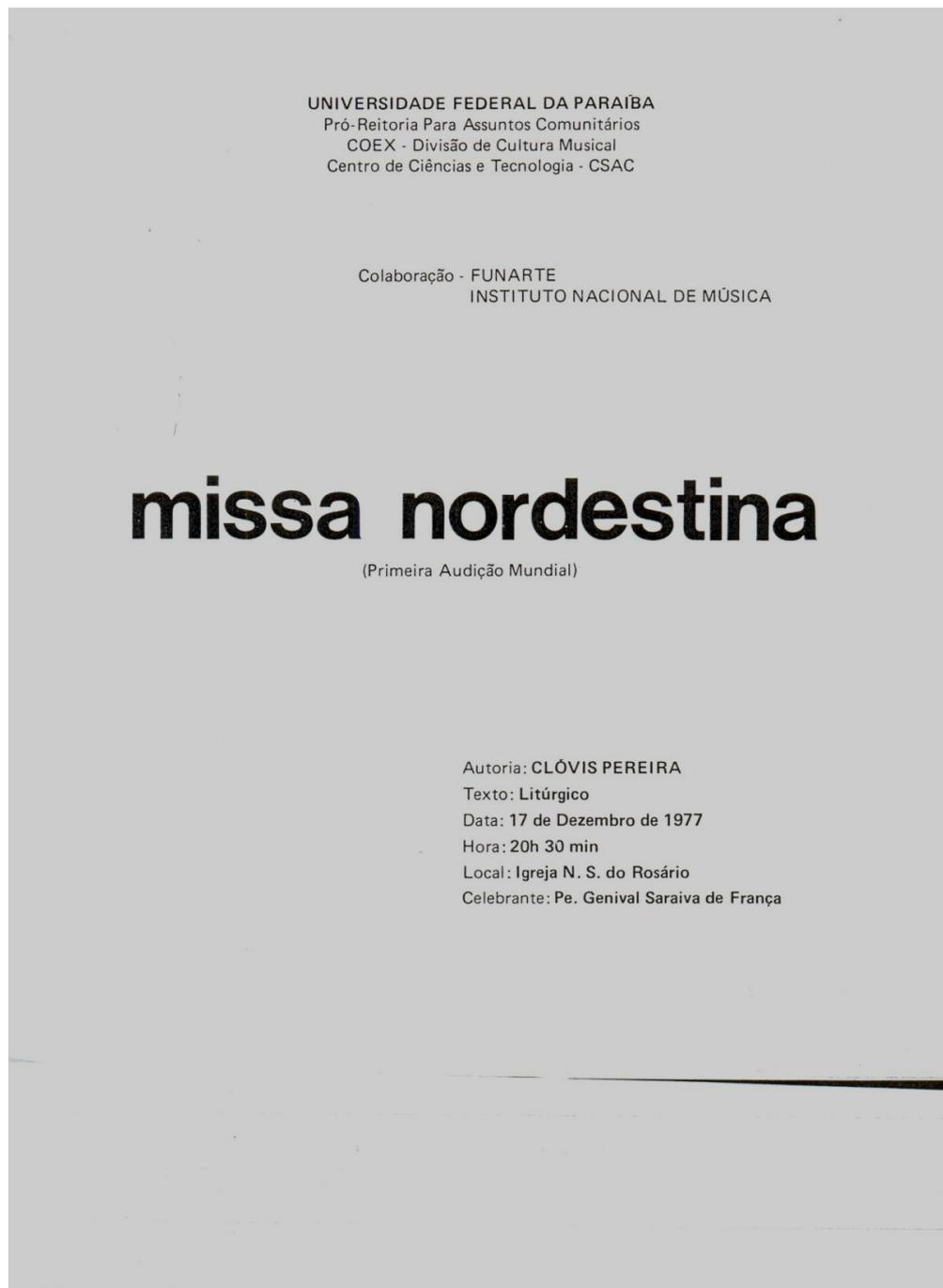


Figura B.19 Contracapa do Programa de Concerto da Primeira Audição Mundial da “Missa Nordestina”, de Clóvis Pereira. O Concerto foi realizado na Igreja Nossa Senhora do Rosário, João Pessoa-PB, no dia 17 de dezembro de 1977.

APRESENTAÇÃO

A GRANDE MISSA NORDESTINA, sendo uma expressão viva de Fé Cristã, representa ao mesmo tempo um ato cultural da maior significação para a Paraíba, notadamente pelo engajamento estilístico partindo das raízes mais autênticas da tradição musical regional.

Neste trabalho composto pelo Maestro Clóvis Pereira, regente do Coral da UFPB, os sons do aboio, os batuques, o dedilhar das violas, a tristeza dos incelenças e a canção Folclórica do Povo nordestino, se misturam numa harmonia instrumental e vocal onde, professores, alunos e coralistas se confraternizam e se exercitam na plenitude artística e Fraternal da música.

Com esta Missa, a Universidade Federal da Paraíba e a Fundação Nacional de Arte do Ministério da Educação e Cultura, enfatizam o Plano de Ação Cultural de 1977, que se compõe de atividades em todos os campos da Arte e da Cultura, como os programas de Folclore, Cinema, Artes Plásticas, Teatro e Literatura, que contribuiram objetivamente para estreitar os vínculos da UFPB com a comunidade.

Participam deste espetáculo religioso e cultural, professores e alunos da COEX, Coral da UFPB, Músicos convidados e o Coral da FISK de J. Pessoa.

Carmem Isabel C. Silva
coordenadora

Figura B.20 Continuação do Programa de Concerto da Primeira Audição Mundial da “Missa Nordestina”, de Clóvis Pereira. Texto de apresentação de Carmem Isabel C. Silva.

O COMPOSITOR



CLÓVIS PEREIRA DOS SANTOS, iniciou seus estudos de música (Teoria e Solfêjo) com seu pai, clarinetista da Banda Musical Nova Euterpe na sua cidade natal, Caruaru, PE. Em 1950 transferiu-se para o Recife onde estudou piano com o Prof. Manoel Augusto dos Santos no Conservatório Pernambucano de Música, ao mesmo tempo estudando Harmonia,

Composição e Orquestração com o Maestro Guerra Peixe. Com o Padre Jayme Diniz também realizou estudos de Contraponto e Harmonia Pura, o que lhe proporcionou a oportunidade de lecionar Harmonia no III Curso Nacional de Música Sacra promovido pela Universidade Federal de Pernambuco.

Em 1967, a convite do Prof. Ariano Suassuna compôs sob encomenda as primeiras obras representativas do Movimento Musical Armorial. O seu Poema Sinfônico "Lamento Brasileiro" tem sido executado por importantes Orquestras Sinfônicas do País como: Orquestra Sinfônica da Rádio MEC, Sinfônica de Porto Alegre e Orquestra Sinfônica do Recife.

Pesquisador de Música Brasileira Popular e Folclórica, foi por várias vezes citado em programas radiofônicos do Projeto Minerva da Rádio MEC, e sua pesquisa musical sobre a Banda de Pífanos foi publicada na Revista Brasileira de Folclore. Na música popular atuou como Diretor Musical do Rádio e Televisão pernambucanos, durante aproximadamente duas décadas.

Suas obras da fase Armorial estão gravadas em discos comerciais e distribuídas em todo o País.

Clóvis Pereira é membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC) com sede no Distrito Federal, onde participou a convite do I Encontro Nacional de Compositores de Música Erudita, tendo ainda o seu nome registrado na Oitava Edição da Enciclopédia Britânica "Who's who in Music".

Figura B.21 Continuação do Programa de Concerto da Primeira Audição Mundial da "Missa Nordestina", de Clóvis Pereira. Perfil biográfico do compositor.

O REGENTE	PROGRAMA
<p style="text-align: center;">CARLOS VEIGA</p> <p>É natural de Salvador. Seu espírito irrequieto, propiciou uma autêntica revolução cultural na Bahia. Fundou diversos conjuntos musicais, como os corais das Faculdades Medicina, Filosofia e Universitário. Obteve o primeiro lugar nos Seminários Internacionais de Música em 1965, o que lhe permitiu - através de bolsa de estudos - trabalhar por dois anos com o legendário maestro Igor Markevitch. Foi aluno também de Hans Swarowsky, H. J. Koellreuter, S. Magnani, J. Hoenderge, Isaac Karabchevsky.</p> <p>Regeu as mais importantes orquestras do país, como as Sinfônicas de Porto Alegre (OSPA), Estadual, Municipal e Mozarteum de São Paulo, Armorial de Pernambuco e Nacional do Rio de Janeiro. Foi regente dos Cursos Internacionais de Violoncelo - Aldo Parisot / Jaurez Johnson. Foi também regente adjunto da Orquestra Sinfônica Brasileira, onde se tornou assistente de Isaac Karabchevsky. Acompanhou solistas de nível internacional, como Yara Benetti, Nelson Freire, Aldo Parisot, Cussy de Almeida, Fernando Lopes, Antônio Menezes, entre outros. Fundou a Orquestra Sinfônica da Paraíba e como regente-titular e diretor-artístico, colocou-a em pouco tempo, entre as melhores da América Latina. Desde 1993, é Regente-Titular e Diretor Artístico da OSR.</p>	<p style="text-align: center;">ORQUESTRA SINFÔNICA DO RECIFE</p> <p style="text-align: center;">03 de julho de 1996</p> <p style="text-align: center;">I</p> <p>Clóvis PEREIRA (1932) — Lamento e Dança Brasileira</p> <p style="text-align: right;">Regente: CLOVIS PEREIRA</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>Zoldan KODÁLY (1882-1967) — Suite da ópera "Háry János"</p> <ul style="list-style-type: none"> • prelúdio • vianarce musical clock • song • the battle and defeat of Napoleon • intermezzo • entranse of the imperator and his court <p>Béla BARTÓK (1881-1945) — Concerto para viola e orquestra</p> <ul style="list-style-type: none"> • moderato • adagio religioso • allegro vivace <p style="text-align: right;">* primeira audição no nordeste</p> <p style="text-align: right;">Solista: RAFAEL ALTINO</p>
<p style="text-align: center;">O SOLISTA</p> <p style="text-align: center;">RAFAEL ALTINO, (viola)</p> <p>Rafael Altino iniciou seus estudos de música na Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa, tendo sido com 11 anos de idade membro da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba. Em 1988 radicou-se nos Estados Unidos, graduando-se "com honra" pelo New England Conservatory do "Honors String Quartet". Em 1988 foi bolsista do Festival de Música de Tanglewood promovido pela Orquestra Sinfônica de Boston e, por dois anos consecutivos, participou como professor de música de câmara no Festival "Strings in the Mountains" no Colorado e do Lexington Music Festival". Como membro de Youth Philharmonic Orchestra do New England Conservatory, participou da tournée de concertos realizada na Coreia e Taiwan.</p> <p>Foi membro da Orquestra Sinfônica de St. Louis, da Boston Pops Symphony Orchestra, viola principal da Boston Philharmonic Orchestra, da New England Chamber Orchestra e da Boston Civic Orchestra. Foi também solista da Orquestra de Câmara de New England executando a Sinfonia Concertante de Mozart.</p> <p>Em junho de 1994 participou do Projeto Solti no Carnegie Hall em New York e em julho deste ano, será membro da Orquestra Sinfônica do Festival de Música do Pacífico no Japão, onde terá a oportunidade de estudar com professores da Filarmônica de Viena. Foi professor de violino e viola do New England Conservatory of Music.</p> <p>Membro da Orquestra de Câmara de Detmold, recebeu por concurso o cargo de viola principal dessa mesma orquestra. No momento é viola principal da Filarmônica Clássica de Bonn sob a direção do maestro Herbert Beissel, com a qual realizou tournée de concertos por várias cidades da Alemanha. Foi solista dessa mesma orquestra em Colonia e Bonn.</p> <p>Entre os professores de viola e música de câmara destacam-se Rainer Moog, principal viola da Filarmônica de Berlim, Burton Fine, principal viola da Orquestra Sinfônica de Boston, Steve Ansell, viola do Muir String Quartet, Louis Krasner, Russel Sherman, professor da Universidade de Harvard, Marjolu speaker Churchill, segundo violino principal da Orquestra Sinfônica de Boston e Samuel Rodles, violista do Juilliard String Quartet.</p> <p>Recentemente foi aceito para cursar o Maestrado em Viola - Performance na Juilliard School of Music em New York, o qual iniciará em setembro próximo.</p>	

Figura B.22 Contracapa do Programa de Concerto Oficial da Orquestra Sinfônica do Recife, no Centro de Convenções da Universidade Federal de Pernambuco, em 03 de julho de 1996. A primeira obra executada foi “Lamento e Dança Brasileira”, de Clóvis Pereira.




**Conservatório
Pernambucano
de Música**

Presidente	Elyanna Silveira Varejão
Diretor de Ensino	Rogério Wanderley
Deptº de Inst. e Canto	Mª Auxiliadora de Melo
Deptº de Mat. Teóricas	Jussiara Albuquerque
Div. de Cordas e Percussão	Múcio Callou
Div. de Sopros	Valderedo Medeiros
Div. de Canto	Elizete Galvão
Div. Iniciação Musical	Sônia Tonello

**SEMANA DA MÚSICA
1998**

**MAURITSSTADT
ENSEMBLE**

Data: 20 de novembro de 1998
 Hora: 20:00H
 Local: Auditório do Conservatório

Figura B.23 Capa do Programa de Concerto do *Mauritsstadt Ensemble*, no dia 20 de novembro de 1998, no Auditório do Conservatório Pernambucano de Música, Recife-PE.

MAURITSSTADT ENSEMBLE

<p>Violinos:</p> <p style="padding-left: 20px;">Andressa D'Ávila (spalla) Emanuel de Carvalho Daniel Tavares Haendel Araújo Susan Hagar</p> <p>Violas:</p> <p style="padding-left: 20px;">Nilzeth Galvão Felix Farias</p> <p>Violoncelos:</p> <p style="padding-left: 20px;">Nilson Galvão Jean-François Bourgeois</p> <p>Contrabaixo:</p> <p style="padding-left: 20px;">Thiago Fournier</p> <p>Cravo *:</p> <p style="padding-left: 20px;">Andréia Rocha de Andrade</p> <p>Percussão **:</p> <p style="padding-left: 20px;">Gilberto Campello</p>	<p>A. VIVALDI</p> <p>A. CORELLI</p> <p>B. WOLKOFF</p> <p>C. PEREIRA</p> <p>GUERRA-PEIXE/C. PEREIRA</p>	<p>Concerto Grosso em lá menor, para dois violinos, cordas e contínuo, op. 3, no 8 Allegro Larghetto spirituosissimo Allegro Solistas: Andressa D'Ávila Emanuel de Carvalho</p> <p>Concerto Grosso em sol menor, para dois violinos, violoncello, cordas e cembalo Vivace- Grave- Allegro - Adagio- Allegro- Adagio- Vivace- Allegro- Pastorale Solistas: Daniel Tavares Handel (violinos) Nilson Galvão (cello)</p> <p>Israel (Suite para Orquestra de Cordas sobre temas populares israelenses) I- Allegro II- Andante III- Allegro moderato IV- Lento V- Allegro vivo</p> <p>Três Peças Nordestinas I- No Reino da Pedra Verde II- Aboio III- Galope</p> <p>Mourão **</p>
<p>Regência: Sérgio Nilsen Barza</p>		<p>Mauritsstadt Ensemble</p> <p>Regência: Sérgio Nilsen Barza</p>
<p>Agradecimentos: Elyanna Caldas, Henrique Gregori, Clóvis Pereira, Rogério Wanderley, Mariza Wolkoff, professores, funcionários e alunos que apoiaram e ajudaram este grupo.</p>		

Figura B.24 Contracapa do Programa de Concerto do *Mauritsstadt Ensemble*, no dia 20 de novembro de 1998, no Auditório do Conservatório Pernambucano de Música, Recife-PE.

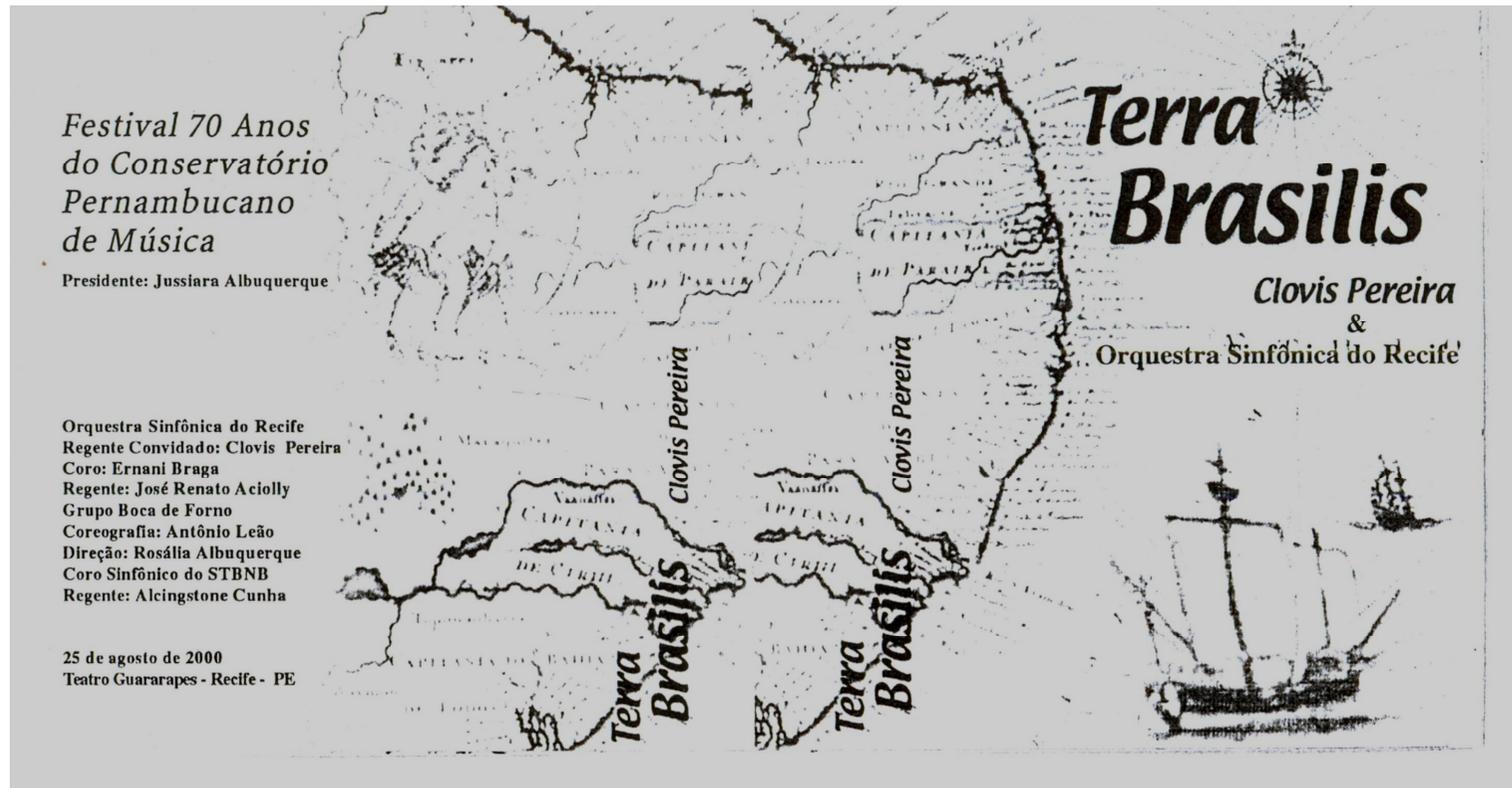


Figura B.25 Capa do Programa de Concerto do Festival 70 anos do Conservatório Pernambucano de Música, no dia 25 de agosto de 2000. A obra executada foi “Terra Brasilis”, do compositor Clóvis Pereira.



Presidente
Jussara Albuquerque C. de Oliveira

<p><i>Diretor de Ensino</i> <i>Diretor Administrativo</i> <i>Dep^o. de Instrumento e Canto</i> <i>Dep^o. de Produção Musical</i> <i>Dep^o. de Matérias Teóricas</i></p> <p><i>Divisão de Cordas</i> <i>Divisão de Sopros</i> <i>Divisão de Canto</i> <i>Divisão de Teclados</i> <i>Divisão de Percussão</i> <i>Divisão de Iniciação Musical</i> <i>Divisão de Ensino Preparatório</i> <i>Divisão de Ensino Médio</i></p> <p>Orquestra de Pernambuco do C.P.M.</p> <p>Violinos: Moisés Mandel Hugo Tagliavini Susan Hagar Emmanuel de Carvalho Viviane Guedes Filipe Johnson Ivo Correia Walter Jânio</p> <p>Violas: Marlinate Buarque Marcos Antunes Roberta Vieira</p> <p>Violoncelos: Mariza Johnson Wolkoff Nivaldo Antônio Junior</p> <p>Contrabaixo: José de Barros Chagas</p>	<p><i>Ilma Lira</i> <i>Márlia Rodrigues dos Santos</i> <i>Maria Auxiliadora H. C. de Melo</i> <i>Jairo Vaz de Oliveira</i> <i>Rosália de Albuquerque Silva</i></p> <p><i>Henrique Amês</i> <i>Valderêdo Medeiros</i> <i>Elizete Galvão</i> <i>Clóvis Pereira</i> <i>Maurício Chiappetta</i> <i>Roberta Belo</i> <i>Janete Florêncio</i> <i>Mariana de A. Lima</i></p> <p>Sa Grama</p> <p>Flautas: Sérgio Campelo Frederika Bourgeois</p> <p>Clarinete: Crisostomo Santos</p> <p>Viola Nordestina: Cláudio Moura</p> <p>Violão: Fábio Delicato</p> <p>Contrabaixo: João Pimenta</p> <p>Percussão: Antônio Barreto Gilberto Campello Tarcísio Resende</p>
--	--





**CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO
DE MÚSICA**

CONCERTO

**Homenagem aos 70 anos de vida
e 55 de carreira do Maestro
CLOVIS PEREIRA**

Lembrando Nazareth Clóvis Pereira



DATA: 15 de maio de 2002
HORÁRIO: 19:30 h
LOCAL: Auditório do C.P.M.

Figura B.26 Capa do Programa de Concerto em Homenagem aos 70 anos de vida e 55 de carreira do Maestro Clóvis Pereira, no dia 15 de maio de 2002, no Auditório do Conservatório Pernambucano de Música.

<p style="text-align: center;">CLOVIS PEREIRA</p> <p>Em 1952 ingressou no Rádio Jornal do Commercio como pianista, onde realizou Estudos de Harmonia, Composição e Orquestração com o Maestro Guerra Peixe.</p> <p>Em 1953 torna-se Maestro da Grande Orquestra do Rádio Jornal do Commercio, passando a ser conhecido como o mais jovem Regente do País.</p> <p>Em 1960 passa a exercer o cargo de Diretor Musical da TV Jornal do Commercio e Professor de Harmonia do I Curso Nacional de Música Sacra patrocinado pela Escola de Música da Universidade Federal de Pernambuco.</p> <p>Em 1964 aceita convite para ser Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.</p> <p>Em 1967 vence o Primeiro Concurso Nacional de "Arranjos para Coro Misto a 4 vozes" promovido pela Universidade Federal da Paraíba. Neste mesmo ano compõe sua primeira obra Sinfônica "Lamento e Dança Brasileira" e no mesmo ano, à frente da Orquestra Sinfônica do Recife, apresenta a obra em Primeira Audição Mundial.</p> <p>Em 1970 ingressa como professor nos Cursos de Música da Universidade Federal da Paraíba. Neste mesmo ano, a convite de Ariano Suassuna escreveu sob encomenda, as primeiras obras representativas musicais do Movimento Armorial.</p> <p>Em 1974 excursionou pelos Estados Unidos como Regente do Coral Universitário da Paraíba, exibindo-se como representante do Brasil nos teatros Lincoln Center Performing for the Arts, - Nova York.</p> <p>Em 1977 sob encomenda da Universidade Federal da Paraíba, escreveu a "Grande Missa Nordestina", primeira obra sacra em estilo Armorial.</p> <p>Em 1980 transferiu-se para o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco. De 1983 a 1986 exerceu o cargo de Diretor Superintendente do Conservatório Pernambucano de Música.</p> <p>Em 1986 foi premiado no Concurso Nacional de Composição "Uma Cantata para o Natal", promovido pela Secretaria de Cultura e Esportes da Paraíba. Neste mesmo ano, a convite do Governo dos Estados Unidos da América do Norte, participou ativamente do Seminário "Music Schools Administrators", visitando em vários estados daquele país, várias universidades e instituições musicais. Ainda em 1986, foi agraciado com a Medalha do Mérito Educacional, Classe Ouro, pelos relevantes serviços prestados à educação em Pernambuco.</p> <p>Agraciado com a Medalha Comemorativa do IV Centenário da Paraíba.</p> <p>Suas obras Armoriais estão gravadas em discos comerciais e distribuídas no Brasil e no exterior, e tem sido apresentadas com frequência em vários concertos e recitais realizados no país.</p> <p>Diplomado em Harmonia Moderna e Orquestração pela Berklee School of Music, Boston - Massachusetts, USA.</p> <p>Em 1991 recebe o grau de Master of Music in Composition, sendo seu Diploma conferido pela School of the Arts, Boston University.</p> <p>Clovis Pereira é membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC) com sede no Distrito Federal.</p> <p>Homenageado pelo Conservatório Pernambucano de Música durante as comemorações dos 70 anos daquela Instituição de Ensino, regeu em Primeira Audição Mundial o seu Poema Sinfônico Terra Brasilis.</p> <p>Em 1995 através da Fundação de Cultura de Caruaru, foi homenageado pelo povo de sua terra com o "Carnaval Maestro Clovis Pereira".</p> <p>Em 1997 recebeu o Troféu Cultural Cidade do Recife - Conselho Municipal de Cultura - Prefeitura Cidade do Recife.</p> <p>Em 1999 recebeu a Placa de Santa Cecília - Prefeitura Municipal de Olinda, Secretaria de Educação e Desportos - Centro de Educação Musical de Olinda, concedida em reconhecimento ao seu trabalho a causa da Música no Estado de Pernambuco.</p> <p>Clovis Pereira recentemente foi agraciado com a Medalha de Honra ao Mérito 18 de maio, concedida pelo Poder Legislativo do Município, Câmara Municipal de Caruaru.</p> <p>Clovis Pereira tem o seu nome registrado em várias edições do "Internacional Who's Who in Music and Musicians Directory" - Cambridge, England.</p>	<p style="text-align: center;">PROGRAMA</p> <p>Clovis Pereira</p> <ul style="list-style-type: none"> - Risomar (Valsa/ 1953) Jussira Albuquerque – Piano - Lembrando Nazareth (Tango Brasileiro) Jussira Albuquerque – Piano Leonício D. da Silva (Pepê) – Violão de 7 cordas Maurício César – Cavaquinho Passarinho Gomes – Percussão <p style="text-align: center;">Orquestra Suzuki do Alto do Céu Coordenação: Ilma Lira</p> <p>M. da Rocha/J. Baptista - Frevo nº 1 dos Vassourinhas Arr. Clovis Pereira Regência: Carmen Lúcia Amorim</p> <p>Arr. Clovis Pereira - Maracatu Chegou, Chegou Regência: Sérgio Barza</p> <p style="text-align: center;">Grupo Sa Grama Diretor Musical: Sérgio Campelo</p> <p>Clovis Pereira - Terno de Pifes</p> <p style="text-align: center;">Orquestra de Câmara de Pernambuco Regência: Sérgio Barza</p> <p>Clovis Pereira - Andante e Allegro (Primeira Audição Brasileira) Três Peças Nordestinas: - No Reino da Pedra Verde - Aboio - Galope</p> <p>Clovis Pereira/Guerra Peixe - Mourão</p> <p>Clovis Pereira - O Príncipe Alumioso - Cantiga Participação especial: Grupo Sa Grama Ao cravo: Jussira Albuquerque</p>
---	---

Figura B.27 Contracapa do Programa de Concerto em Homenagem aos 70 anos de vida e 55 de carreira do Maestro Clóvis Pereira. Entre as obras executadas estavam “Valsa Risomar”, com a solista Jussira Albuquerque; “Terno de Pifes”, com o Grupo As Grama; “Três Peças Nordestinas”, primeira audição brasileira com a Orquestra de Câmara de Pernambuco; “Príncipe Alumioso”; “Cantiga”; além de “Mourão”, de Clóvis Pereira e Guerra-Peixe.

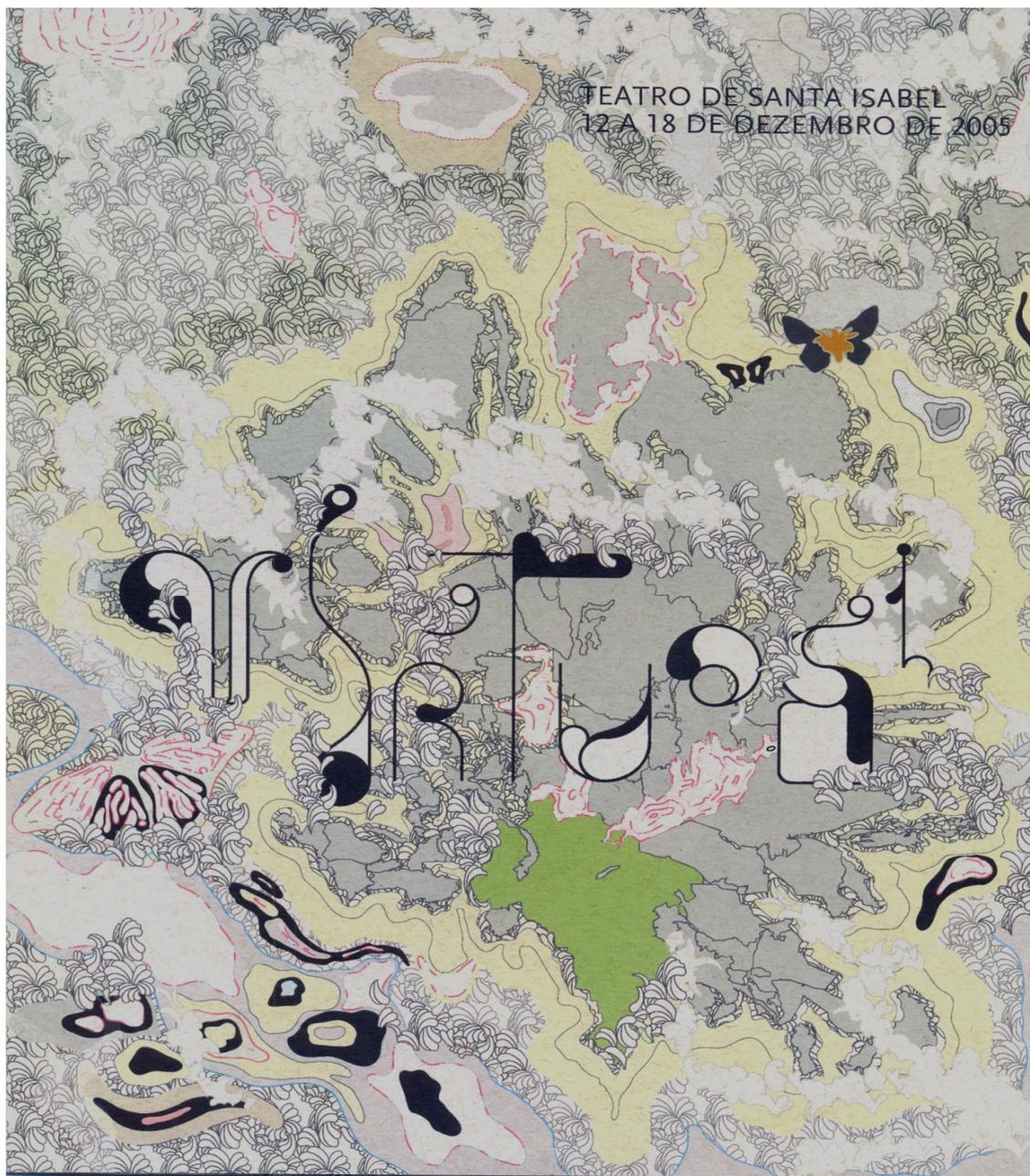


Figura B.28 Capa do Programa de Concerto da Estreia Mundial do “Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas”, de Clóvis Pereira, durante o VIII VIRTUOSI, realizado entre os dias 12 e 18 de dezembro de 2005, no Teatro de Santa Isabel, em Recife-PE.

PROGRAMA

Dia 12 de dezembro | RETRATOS PARA O CAVALheiro DA TRISTE FIGURA
Homenagem aos 400 anos de Dom Quixote de la Mancha

Seqüência Georg Philipp Telemann (1681 – 1767): Burlesque de Don Quichotte
Ouverture - Le Reveil de Quixotte - Son Attaque des Moulins a Vent
Les Soupirs amoureux apres la Princesse Dulcinee - Sanche Panche berne
Le Galoppe de Rosinante - Celui d'Ane de Sanche - Le Couche de Quixotte

Seqüência Jules Massenet : Don Quichotte
Je suis le chevalier errant - baritono
Ne pensons qu'au plaisir d'aimer- mezzo-soprano
Oui, je souffre votre tristesse – mezzo-soprano
Écoute, mon ami, je me sens bien malade - baritono/mezzo-soprano

Seqüência Maurice Ravel (1875 – 1937): Trois chansons de Don Quichotte à Dulcinée
Chanson romanesque
Chanson épique
Chanson à boire

Seqüência Léon Minkus : Don Quichotte
Três cenas do Don Quichotte

Imagens utilizadas dos filmes de:
G.W.Pabst (*Don Quixote/1933*)
Orson Welles (*Don Quixote/1992*)
Arthur Hiller (*Man of la Mancha/1973*)

Homero Velho, baritono
Denise de Freitas, mezzo-soprano
Wagner Alvarenga, bailarino
Vania Pajares, pianista
Orquestra Virtuosi
Rafael Garcia, regente

Concepção e direção: Eddyrio Rossetto
Edição de imagens: Gabriel Letho

Dia 13 de dezembro | GILLES APAP & THE COLORS OF INVENTION
Recriando as 4 Estações de Antônio Vivaldi

Concerto n.1 em Mi "A primavera"
Allegro – Largo – Allegro

Concerto n.2 em sol menor "O verão"
Allegro non molto – Adágio – Presto

Concerto n.3 em Fá "O outono"
Allegro – Adágio molto – Allegro

Concerto n.4 em Fá menor "O inverno"
Allegro non molto – Largo – Allegro

Gilles Apap, violino

The Colors of Invention
Myriam Lafar, acordeon
Ludovik Kovac, cymbalum
Phillipe Noharet, contrabaixo

Dia 14 de dezembro | THE MIRÓ STRING QUARTET

LUDWIG VON BEETHOVEN
1770 – 1827

Quarteto de Cordas n.3 em ré maior Op. 18
Allegro
Andante com moto
Allegro
Presto

FRANZ SCHUBERT
1797 – 1828

Quarteto de Cordas n.14 em ré menor "A Morte e a Donzela"
Allegro
Andante com moto
Scherzo (Allegro molto)
Presto - Prestissimo

II
JOHANNES BRAHMS
1833 – 1897

Sexteto de Cordas . Op.36 em sol maior
Allegro non troppo
Scherzo: Allegro non troppo
Poco adagio
Poco allegro

The Miró String Quartet
Daniel Ching, violino
Sandy Yamamoto, violino
John Largess, viola
Joshua Gindele, cello

Artistas Convidados
Rafael Altino, viola
Leonardo Altino, cello

Dia 15 de dezembro | A MÚSICA ERUDITA DE COMPOSITORES POPULARES PERNAMBUCANOS
Homenagem ao compositor Clóvis Pereira

CLÓVIS PEREIRA
1932

Quarteto de Cordas (primeira audição mundial)
Allegro – Moderato – Allegro molto
QUARTETO DE CORDAS DA CIDADE DE SÃO PAULO

GIUSEPPE TARTINI
1692 - 1770

Sonata em sol menor, "Trilo do Diabo" para violino solo
Judith Ingolfsson, violino

J.S.BACH
1685 – 1750.

Concerto para dois violinos e cordas em ré menor . BWV.1043
Vivace – Largo ma non tanto – Allegro
Sandy Yamamoto, Soh-Hyun Park, violinos

ORQUESTRA VIRTUOSI
RÁFAEL GARCIA, regente

II
CLÓVIS PEREIRA
1932

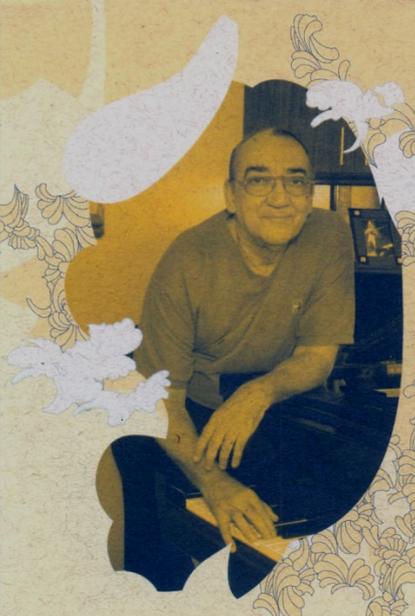
Concertino para violino e orquestra de cordas
Allegro ma non molto - Andante lamentoso - Allegro
Clóvis Pereira Filho, violino

CLÓVIS PEREIRA
1932

GRANDE MISSA NORDESTINA
Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Hosana - Benedictus - Hosana - Agnus Dei - Dona Nobis Pacem
Denise de Freitas, Mezzo-Soprano
Stephen Bronk, baritono
Coro Contracantos: Flávio Medeiros, regente

ORQUESTRA VIRTUOSI
CLÓVIS PEREIRA, regente convidado

Figura B.29 Continuação do Programa de Concerto de Estreia Mundial do “Concertino para Violino”, de Clóvis Pereira. No dia 15 de dezembro de 2005 foram executados, em primeira audição mundial, o “Quarteto de Cordas Nordestinados”, pelo Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, e o “Concertino para Violino e Orquestra de Cordas”, pela Orquestra Virtuosi, sob a regência do compositor Clóvis Pereira, além da “Grande Missa Nordestina”, também pela Orquestra Virtuosi, sob a batuta de Clóvis Pereira.



CLOVIS PEREIRA, compositor.

Aluno do grande mestre e compositor Guerra Peixe, foi Diretor Musical da TV Jornal do Commercio, professor das UFRN, UFPB e UFPE, Diretor do CPM. A convite de Ariano Suassuna escreveu as primeiras obras musicais representativas do Movimento Armorial. Premiado no concurso nacional de composição com Uma Cantata para o Natal, foi agraciado com a Medalha Comemorativa do IV Centenário da Paraíba assim como recebeu a Medalha do Mérito Educacional em Pernambuco. Master of Music in Composition pela BU, é membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Em 1997 recebeu o Troféu Cultural Cidade do Recife e recentemente foi agraciado com o Diploma Oliveira Lima. Entre suas obras mais importantes destacam-se: Três Peças Nordestinas, Concertino para Violino e Orquestra de Cordas, Concertino para Violoncello e Orquestra de Câmara, A Grande Missa Nordestina, Mourão (em parceria com Guerra Peixe), Quarteto em Lá maior (dedicado ao Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo).

Quarteto de Cordas
Composta entre abril e maio deste ano, é dedicada ao Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Os seus três movimentos guardam entre si algumas diferenças melódicas e harmônicas. O primeiro destaca-se dos demais através da técnica imitativa usada no tratamento das vozes do quarteto. A melodia principal é de caráter nordestino. O segundo movimento, cuja melodia inicial se assemelha a uma cantiga nordestina, aos poucos cede lugar a um novo motivo construído sobre uma escala artificial, resultando uma harmonia mais densa e dissonante. O terceiro, um allegro escrito em ritmo ternário, impulsiona a obra para o seu final. A atmosfera aqui predominante contrapontística imprime à obra unidade e coerência. Modelos harmônicos mais "ousados" encerram efusivamente a obra.

Concertino em Lá Maior para Violino Solo e Orquestra de Câmara
Valorizando os elementos musicais mais representativos da cultura musical nordestina e inspirado nas propostas de Mário de Andrade, o Concertino desenvolve algumas das "constâncias musicais" brasileiras ainda hoje existentes na música do nordeste. Constâncias rítmicas herdadas dos africanos e melódicas trazidas pelos povos ibéricos, que em nosso solo adquiriram cores e formas próprias através do cantar dos nossos repentistas e violeiros. O primeiro movimento da obra é inspirado em certas cenas do maracatu e do frevo. O Segundo movimento de caráter triste e lamentoso exprime gestos musicais de uma Cantiga de cego. Segue-se sem interrupção o terceiro movimento reunindo alguns dos elementos antes expostos, reafirmando a força da real e verdadeira música do povo nordestino.

A Grande Missa Nordestina
Representa um ato cultural da maior significação para o Nordeste, notadamente pelo engajamento estilístico que parte das raízes mais autênticas da nossa tradição musical regional. O *Kyrie* tem a sua estrutura melódica baseada nas escalas nordestinas usadas pelos violeiros e cantadores. O *Gloria* explora a influência musical da Península Ibérica. O Coro prepara um ambiente religioso no *Credo* e repassa para o Solista uma atmosfera própria das cantigas de cego. O *Sanctus* toma emprestado do *Kyrie* a sua essência melódica e a transfigura harmonicamente para manter a ambientação litúrgica do momento religioso. O *Agnus Dei* foi inspirado no aboio dos vaqueiros nordestinos. Sob os enfoques acima especificados, a Grande Missa Nordestina, composta a partir de temas originais, é uma re-afirmação dos propósitos do compositor buscando encontrar caminhos para uma nova música nordestina religiosa e de concerto.

NOTAS DO AUTOR

Dia 16 de dezembro | SCHUMANN & O PIANO
IN MEMORIAM DE JOSEFINA AGUIAR

ROBERT SCHUMANN
1810 – 1856

CARNAVAL OP.9
Préambule. Quasi maestoso - Più moto - Animato - Vivo - Presto
Pierrot. Moderato - Arlequin. Vivo - Valse noble. Un poco maestoso
Eusebius. Adagio - Florestan. Passionato - Coquette. Vivo
Réplique. L'istesso tempo - (Sphinxes) - Papillons. Prestissimo
A.S.C.H. – S.C.H.A (Lettres dansantes). Presto
Chiarina. Passionato - Chopin. Agitato - Estrella. Con affetto
Reconnaissance. Animato - Pantalón et Colombine. Presto
Chiarina. Passionato - Chopin. Agitato - Estrella. Con affetto
Reconnaissance. Animato - Pantalón et Colombine. Presto

Valse allemande. Molto vivace - Paganini.
Intermezzo. Presto
Aveü. Passionato - Promenade. Comodo - Pause. Vivo
Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins. Non allegro - Molto più vivo - Animato - Vivo - Animato molto - Vivo - Più stretto.

FANTASIESTÜCKE OP.73 PARA CELLO E PIANO
Zart und mit Ausdruck
Lebhaft, leicht -
Rasch und mit Feuer

MÄRCHENBILDER OP.113 PARA VIOLA E PIANO
Nicht schnell
Lebhaft
Rasch
Langsam, mit melancholischem Ausdruck

ADAGIO E ALLEGRO EM LÁ BEMOLS OP. 70 PARA TROMPA E PIANO

II QUINTETO PARA PIANO E CORO MI BEMOL MAIOR OP. 44
Allegro brillante
In modo d'una márcia, um pouco Scherzo: Molto vivace
Allegro ma non troppo

Jonathan Crow, Soh-Hyun Park, via Rafael Altino, viola
Leonardo Altino, violoncello
Hugh Sung, piano
Luiz Garcia, trompa

Figura B.30 Continuação do Programa de Concerto de Estreia Mundial do “Concertino em Lá Maior para Violino e Orquestra de Cordas”, de Clóvis Pereira, durante o VIII VIRTUOSI, realizado entre os dias 12 a 18 de dezembro de 2005 no Teatro de Santa Isabel em Recife. Sinopse das obras do compositor Clóvis Pereira que foram executadas durante esse Festival.



Figura B.31 Capa do Programa de Concerto da Camerata Armorial, sob a regência do maestro Rafael Garcia, na Aula-Espetáculo *O Reino da Pedra Verde (Sagração n.º 1)*, realizada no Teatro de Santa Isabel, Recife-PE, em 16 de março de 2007.



Figura B.32 Contracapa do Programa de Concerto da Camerata Armorial na Aula-Espetáculo *O Reino da Pedra Verde* (Sagração n.º 1). Entre as obras do compositor Clóvis Pereira que foram executadas, estavam “No Reino da Pedra Verde”, “Mourão” (variações sobre um tema de Guerra-Peixe) e, em parceria com Ariano Suassuna, “A Onça, os Guinés e os Cachorros”.



Figura B.33 Capa do Programa de Concerto da Orquestra Armorial durante o Projeto Circuito de Espetáculos patrocinado pelo SESC Pernambuco, Recife (Santo Amaro), em 11 de outubro de 1999.

CIRCUITO DE ESPETÁCULOS

Levar cultura para os quatro cantos de Pernambuco. Esse é um dos principais objetivos do SESC ao criar o Projeto Circuito de Espetáculos. Através dessa iniciativa, o público da Capital e do Interior tem a oportunidade de apreciar as mais qualificadas apresentações de música, teatro e dança.

ORQUESTRA ARMORIAL

Fundada, em junho de 1970, pelo maestro Cussy de Almeida, a Orquestra Armorial é um dos mais antigos grupos musicais de câmara no país. Foi batizada com o nome Armorial por sugestão do intelectual Ariano Suassuna, fundador e idealizador do Movimento homônimo.

A princípio, havia o objetivo de transpor os rudimentos da música nordestina para o estilo e forma de orquestração européia. A Orquestra trabalhou em parceria com o Movimento Armorial, sendo seu principal divulgador por um período de 3 anos. A partir de 1973, desligou-se do Movimento, passando a incluir no repertório obras da literatura musical universal, porém, mantendo o trabalho de divulgação de obras criadas e arranjadas sobre a temática musical do povo nordestino, sobretudo as de raízes ibéricas.

Em seu repertório, constam obras do maestro Cussy de Almeida, Clóvis Pereira, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e do mestre Capiba. Registram-se mais de 600 apresentações por todo o Brasil e 6 discos gravados, o que a consagra como uma das mais importantes do País.

PROGRAMA

Nordestinados
(Cussy de Almeida)

Terno de Pifanos
(Clóvis Pereira)

Sem Lei nem Rei
(Capiba)

Mourão
(César Guerra-Peixe/ Clóvis Pereira)

Cirandância
(Cussy de Almeida)

Cipó Branco de Macaparana
(Cussy de Almeida)

Aboio
(Cussy de Almeida)

Asa Branca
(Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)

Cantiga
(Clóvis Pereira)

Figura B.34 Contracapa do Programa de Concerto da Orquestra Armorial durante o Projeto Circuito de Espetáculos patrocinado pelo SESC Pernambuco. Entre as obras do compositor Clóvis Pereira, constavam do Programa “Terno de Pifanos”, “Mourão” (variações sobre um tema de Guerra-Peixe), em parceria com Guerra-Peixe, além de “Cantiga”.

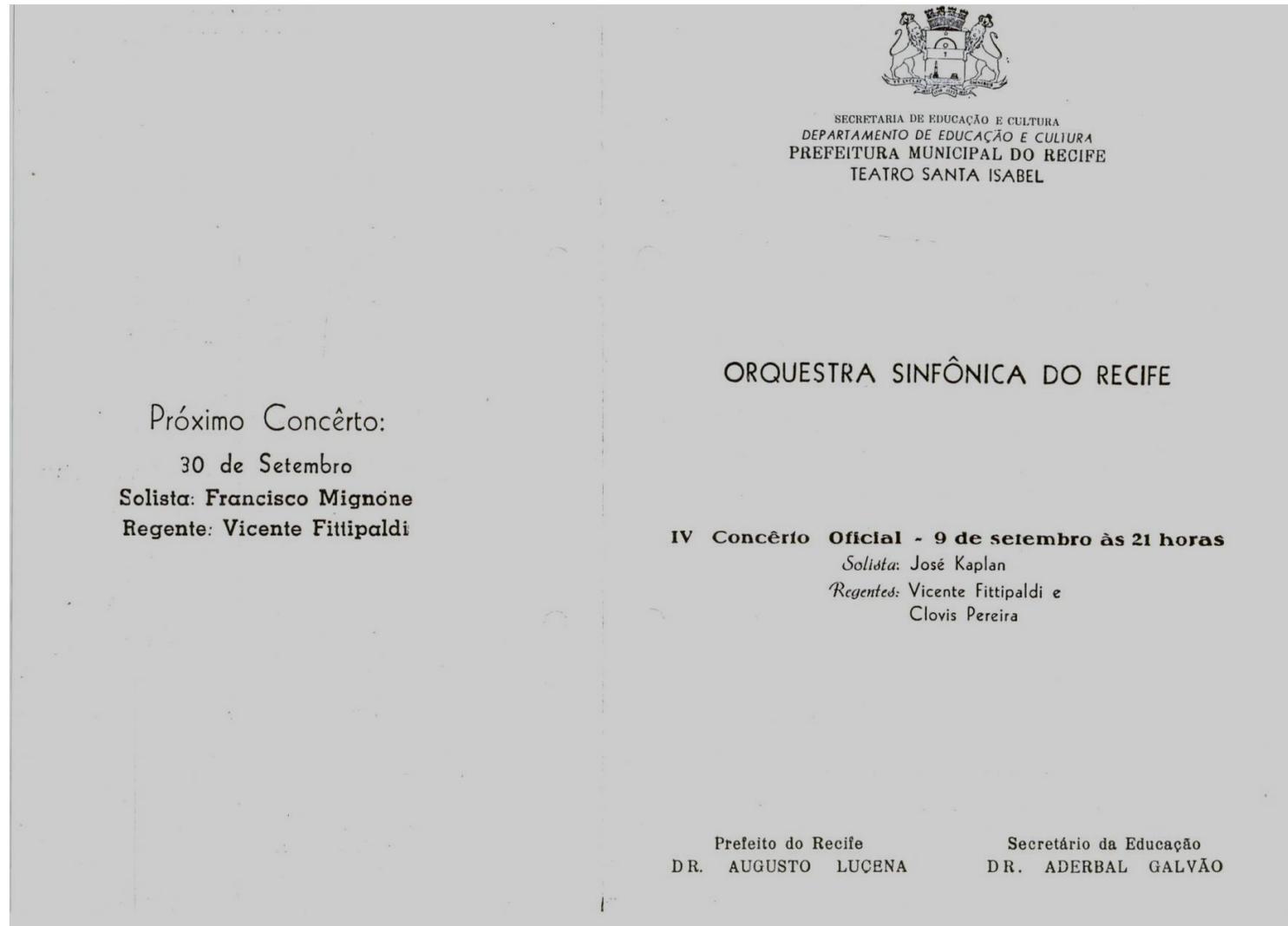


Figura B.35 Capa do Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Recife, Teatro de Santa Isabel, Recife-PE, 09 set. [entre 1972 e 1974].

JOSÉ KAPLAN	PROGRAMA
<p>José Kaplan nasceu em Rosário (Argentina) em 1935. Na sua cidade natal e em Buenos Aires estudou, respectivamente, com os professores Vicente Ingo e Ruwin Erlich. Viajando para a Europa, recebeu aulas dos célebres pianistas Nikolai Orloff, na Itália, e Nikita Magaloff, na Suíça. Obteve, depois, mediante concurso, uma bolsa de estudos do Ministério de Educação da Áustria, para aperfeiçoar-se na Academia de Música de Viena, com o famoso pianista polonês Wladislaw Kedra. Realizou, na Capital austríaca, na Academia de Música e na sala Brahms, concêrtos com muito êxito. Atuou, também com sucesso, em Buenos Aires e outras cidades da Argentina. No Sexto Concurso Internacional de Piano "Maria Canals", de Barcelona obteve um Diploma de honra. Radicado no Brasil desde 1961, atuou em diversas cidades, inclusive com as orquestras sinfônicas da Paraíba e do Recife. Foi professor convidado no II Festival de Inverno de Ouro Preto e será membro do juri do Concurso Nacional de Piano a realizar-se em novembro, em Belo Horizonte.</p> <p>Ocupa, atualmente, o cargo de supervisor e professor de piano dos Cursos Livres de Música da Universidade Federal da Paraíba, e é também, professor contratado do Conservatório Pernambucano de Música.</p>	<p style="text-align: center;">I</p> <p>BRAHMS — 4.ª Sinfonia</p> <p style="padding-left: 40px;">Allegro non troppo</p> <p style="padding-left: 40px;">Andante moderato</p> <p style="padding-left: 40px;">Allegro giocoso</p> <p style="padding-left: 40px;">Allegro energico e pessionato</p> <p style="text-align: center;">II</p> <p>CHOPIN — Aniante spianato e Polonaise, para piano e orquestra (1.ª audição)</p> <p style="text-align: center;">III</p> <p>Clovis Pereira — Lamento e Dança Brasileira</p> <p style="padding-left: 40px;">(1.ª audição mundial)</p> <p style="padding-left: 40px;">Regência do autor</p> <p>DE FALLA — Dança do Moleiro</p> <p style="padding-left: 40px;">Dança Final</p> <p style="padding-left: 40px;">(de «O Tricórnio»)</p>

Figura B.36 Contracapa do Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica do Recife. Entre as obras do compositor Clóvis Pereira, constou “Lamento e Dança Brasileira”, em primeira audição mundial, com regência do próprio compositor.

ANEXO C

**PROGRAMA DO RECITAL APRESENTADO POR
MARINA TAVARES ZENAIDE MARINHO (VIOLINO) E
JOSÉ HENRIQUE MARTINS (PIANO) EM 16 DE AGOSTO DE 2009**



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Subárea: Práticas Interpretativas (Violino)
Orientador: Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga



Recital final do curso de Pós-graduação em Música,
como pré-requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Música (violino)
Mestranda: Marina Tavares Zenaide Marinho

João Pessoa, 16 de agosto de 2009
Cine Bangüê – Espaço Cultural
18 horas

Figura C.1 Capa do Programa do Recital final.

PROGRAMA

“NORDESTINADA” José Alberto Kaplan
(1935-2009)

- I *“Esquentada Mulher”*
- II *“Procissão do Divino”*
- III *“Dança do Cavalo-do-Cão”*

“SINFONIA ESPANHOLA” Op. 21 Edouard Lalo
(1823-1892)

- I *Allegro non troppo*

INTERVALO

“PARTITA II” BWV 1004 Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

- V *Ciaccona*

“SONATA Nº 3” Op. 108 Johannes Brahms
(1833-1897)

- I *Allegro*
- II *Adagio*
- III *Un poco presto e con sentimento*
- IV *Presto agitato*

Violino: Marina Tavares Zenaide Marinho
Piano: Prof. Dr. José Henrique Martins

Figura C.2 Contracapa do Programa do Recital final.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ACCIOLY, Marcus Moraes, 29; 40; 46
ADORNO, Theodor, 38
AGOSTINHO (Santo), 53
AGUIAR, Lúcio, 51
AGUIAR, Josefina Barros de, 24
AIRES, Lula Cardoso, 33
ALBUQUERQUE, Irapuan de, 42; 43
ALMEIDA, Antônio Carlos Nóbrega de, 46; 60
ALMEIDA, Cussy de, 29; 35; 39; 41; 45; 50; 56;
58; 59; 143; 146
ALMEIDA, Marlos Nobre de, 41
ALOAN, Rafael Borges, 55
ALVES, Guilardo Martins, 139
AMORIM, José Tavares de, 60
ANDRADE, Mário Raul de Moraes, 30; 49; 50;
51; 52; 55; 68
ANNES, Henrique José Pedrosa, 58
ANTUNES FILHO, José Alves, 43; 44
AZEVEDO, Fernando de, 37

B

BARBOSA, Fernando José Torres, 29
BARRETO [DE MENESES], Tobias, 32
BARROS FILHO, Teófilo de, 51
BARROS, Frederico Machado de, 37
BEETHOVEN, Ludwig van, 53
BLAKE, William, 40
BORBA FILHO, Hermilo, 33; 34; 42; 43
BRENNAND, Deborah, 29
BRENNAND, Francisco de Paula Coimbra de
Almeida, 29; 33; 40; 42; 43
BRENNAND, Ricardo Coimbra de Almeida, 33
BRONSTEIN, Raphael, 27; 75

C

CABRAL, Edilson Eulálio, 60

CALVINO, João, 37

CAMACHO, Vânia Cláudia da Gama, 92; 93

CAMPOS, Ana Paula, 47

CAMPOS, Maximiano, 29

CAPIBA (*dito*) [Lourenço da Fonseca Barbosa], 29;
35; 41; 43; 51; 52; 59; 63; 67

CARRERO [DE BARROS FILHO], Raimundo, 46

CASCUDO, Luís da Câmara, 36; 40

CAVALCANTI, Arthur Lima, 29

CAVALCANTI [DE ALBUQUERQUE], Lynaldo,
47

COELHO, Germano, 34

COLOMBO, Cristóvão, 36

D

DAUMIER, Honoré-Victorien, 40

DORÉ, Paul Gustave, 40

DUDA (*dito*) [José Ursicino da Silva], 63

E

ESTEVES, Reginaldo, 29

F

FARIAS, Antônio Arruda de, 45

FÁVERO, Osmar, 34

FERREIRA, Eliseu, 75

FONSECA, Reinaldo, 33

FREIRE, Paulo Reglus Neves, 34

FREYRE, Gilberto, 32; 33; 35; 37

G

GALAMIAN, Ivan, 27; 74; 75

GALVÃO, Hélio, 50

GARCIA, Rafael, 161

GIOIA, Osman Giuseppe, 25

GIROUX, Henry Armand, 37

GONZAGA (*dita* Chiquinha) [Francisca Edwiges
Neves Gonzaga], 57

GONZAGA [DO NASCIMENTO], Luiz, 61

GOYA [Y LUCIENTES], Francisco José de, 53

GRAMANI, José Eduardo, 61

GRECO (*dito* EL) [Domenikos Theotokopoulos], 53

GUARNIERI, Mozart Camargo, 41; 85

GUERRA-PEIXE, César, 24; 29; 35; 41; 51; 52;
59; 67; 157; 162; 164

GUIGUE, Didier Jean Georges, 27; 69; 70; 71; 87;
90; 91; 98; 119; 120

GUIMARÃES, Murilo Humberto de Barros, 44

H

HORA, Abelardo Germano da, 32; 33; 34; 43

J

JAPIASSU, Janice, 29

JONAS, George, 29

L

LIMA, João Batista de, 55

LIMA, José, 35

LINS, Darel Valença, 33

LINS, Juliana, 42; 46

LINS, Marcionilo de Barros, 44

LUNA, Generino, 29

LUYTEN, José Maria, 40

M

MACIEL, Jarbas, 29; 35; 39; 40; 41; 50; 51; 52;
56; 58; 59; 60; 101; 113; 146

MADUREIRA, Antônio José (*dito* Zoca), 45; 46;
56; 59; 60; 61; 84

MAGALHÃES, Aloísio, 43

MARCGRAF, Georg, 37

MATISSE, Henri-Émile-Benoît, 40

MELO, José Laurênio de, 33; 42

MENDONÇA, Luís, 34

MENEZES, Antônio, 67

MENEZES, João Jerônimo de, 67

MENEZES, José Luiz, 29

MICHELANGELO BUONARROTI, 53

MIGUELÂNGELO [MIGUEL ÂNGELO] (v.
MICHELANGELO BUONARROTI).

MIGNONE, Francisco de Paula, 115

MONTEIRO, Ângelo, 29

MORAES, Maria Thereza Didier de, 27; 31; 32; 36;
53; 59

MOURA, Eli-Eri Luiz de, 116

N

NASSAU, Maurício de, 37

NAZARETH, Ernesto Júlio de, 57

NÓBREGA, Ariana Perazzo da, 27; 32; 41; 50; 56;
57; 58; 60; 68; 84; 121

O

OLENEWA, Maria, 116

OLIVEIRA, Jussara Albuquerque Correia de, 157

P

PAZ, Fernando Lopes da, 29

PENNA FILHO, Carlos, 67

PEREIRA [DOS SANTOS], Clóvis, 7; 8; 24; 25; 26;
27; 29; 30; 35; 36; 39; 40; 41; 48; 50; 51;
52; 53; 56; 57; 59; 62; 63; 66; 67; 68; 71;
79; 84; 91; 93; 94; 98; 100; 103; 105; 108;
114; 119; 121; 122; 130; 131; 132; 133; 137;
138; 143; 146; 148; 149; 150; 151; 152; 155;
156; 157; 158; 159; 160; 162; 164; 166

PEREIRA FILHO, Clóvis, 25; 63; 65; 67; 68

PICASSO (*dito* Pablo) [Pablo Ruiz y Picasso], 40

PINTO, Luís Álvares, 35

PISO, Willem, 37

PONTES, Joel de Albuquerque, 33

PORTINARI, Cândido Torquato, 44

POST, Frans, 37

POST, Peter, 37

Q

QUEIROZ, Rachel de, 44

R

RAY, Sonia, 75

REINALDO, Augusto, 33

RESENDE, Tarcísio Soares, 116

RODRIGUES, 45

RODRIGUES [DA SILVA], Lutero, 24

ROMERO, Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos,
32

S

SAMICO, Armando, 44

SAMICO, Gilvan José Maria Lins, 29; 33; 34; 40;
43; 45; 46

SANTOS, Climério de Oliveira, 116

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, 27; 33; 40;
41; 42; 45; 46; 49

SANTOS, Luiz Gonzaga Pereira dos, 24

SANTOS, Manuel Augusto dos, 24

SANTOS, Maria do Carmo, 24

SANTOS, Miguel dos, 40

SCHOENBERG, Arnold, 101

SEVERI, Piero, 131

SIBA (*dito*) [Sérgio Veloso de Oliveira], 61

SILVA, Carmem Isabel C., 150

SILVA, Lionel, 69

SIVUCA (*dito*) [Severino Dias de Oliveira], 24; 52

SOBEL, Emílio, 131

SOLER, Luís, 35; 53; 54

SOLHA, Waldemar José, 116

SQUEFF, Enio, 31

SUASSUNA, Ariano Vilar, 24; 27; 28; 29; 30; 31;
32; 34; 35; 36; 39; 39; 40; 41; 42; 44; 45;
46; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 55; 56;
57; 58; 59; 60; 61; 113; 128; 134; 136;
143; 162

SUASSUNA, João Urbano Pessoa de Vasconcelos,
28

SUASSUNA, Rita de Cássia Dantas Vilar, 28

T

TAVARES, Bráulio, 44

TAVARES, Mário, 116

TEIXEIRA, Arlindo, 131

TELES, Arlindo, 31; 61

V

VIANA, Shacon, 69

VICTOR, Adriana, 42; 46

VIEIRA, Domingos, 54

VILA-NOVA, Sebastião, 29

VILLA-LOBOS, Heitor, 44; 56; 85

VISANI, Rino, 131

W

WISNIK, José Miguel, 31