

BEM-TE-VI E MARIMBONDOS PARA PIANO A QUATRO MÃOS DE ALMEIDA PRADO: QUESTÕES INTERPRETATIVAS

autor: Marcelo Greenhalgh Thys
e-mail: mthys@hotmail.com
orientadora: Prof^{ra}. Salomea Gandelman

O conteúdo deste artigo insere-se em um trabalho maior, nossa dissertação de mestrado, que trata das questões práticas do piano a quatro mãos. Nela foi constatada a inestimável importância que a prática com a formação pode ter na evolução do pianista, seja no aprimoramento técnico-artístico, no amadurecimento do coleguismo musical, na consolidação de sua carreira, sem contar com seu uso como ferramenta pedagógica.

Tendo como objetivo complementar nossa pesquisa com uma obra brasileira do gênero, oferecendo sugestões interpretativas, decidimos percorrer, dentre as peças já estudadas por nós e apresentadas em palco, as que mais revelassem qualidades camerísticas, ou seja, um bom diálogo musical entre as partes *primo* e *secondo* e, para nossa dissertação, optamos por pesquisar os *VI Episódios de Animais* de Almeida Prado.

A peça foi composta em 1979¹ para piano a quatro mãos e pertencem à fase na qual Almeida Prado explora a temática ecológica. *VI Episódios de Animais* lhe fez valer o Prêmio Especial *Max Feffer*, em 1993, e foi gravada pelos irmãos Alexandre e Maurício Zamith por ocasião do Concurso Nacional de Música de Câmara de São Paulo.² A obra é constituída de seis peças: *Bem-te-vi*, *Marimbondos*, *Guaiamú* (caranguejo), *Libélula*, *Boicininga* (Cascavel) e *Xauim* (Sagüi); apesar de cada uma delas ser musicalmente independente, o conjunto é importante, pois a última faz referência às demais, ridicularizando os animais de maneira genial. A música tem caráter descritivo e evoca os animais (incluindo a simulação de suas emissões sonoras, movimentos e *habitat*), apresentados na linguagem característica do compositor.

Em cada animal da obra, Almeida Prado constrói o que chama de “jogos rítmicos”. O autor nos informou (em comunicação informal) que usou diversos processos rítmicos constantes em sua *Cartilha Rítmica* para piano (década de 90), que foram explicados por Cohen & Gandelman (2006)³ em seu estudo sobre ela. Dentre os

¹ Em algumas fontes consta, erroneamente, o ano de 1977 como data de composição. Mas o catálogo pessoal do compositor confirma o ano de 1979.

² CD: *V Concurso Nacional de Música de Câmara – São Paulo - Vencedores de 1993*. São Paulo; FASM/CDA, 1993. Interpretes

³ COHEN, Sara & GANDELMAN, Salomea. *A Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro [s.e.], 2006.

processos rítmicos presentes nos *VI Episódios de Animais*, além daqueles usuais à música tonal, podemos destacar: polirritmia⁴, polimetria⁵, mudanças de fórmula de compassos, assincronia⁶ e efeitos de aceleração e desaceleração.

Neste trabalho foram abordadas apenas as duas primeiras peças do grupo: *Bem-te-vi* e *Marimbondos*. Entendemos que interpretação e técnica são inseparáveis, logo usamos o termo *questões interpretativas* para nos referirmos a qualquer problema relacionado à prática do instrumento. Desta maneira, foram tratados temas que se relacionam diretamente com a prática do piano a quatro mãos, como posicionamento dos bancos (para melhorar o conforto), sincronismo, pedalização (que nesta peça ficou sempre ao encargo do *secondo*), tipos de toque, dinâmica e planos sonoros.

Apesar do fato do compositor ter escrito apenas duas peças para piano a quatro mãos (*VI Episódios de Animais* e *IV peças para piano a quatro mãos* (1967), a segunda de menor envergadura), podemos dizer que ele demonstra ter um grande conhecimento do *métier*. Almeida Prado comprova saber o que é idiomático para a formação, ou seja, divide as partes com equivalência de importância, as dispõe de modo a minimizar a colisão, proporcionando maior conforto e evitando a necessidade de redistribuição de partes, bem como domina a utilização dos registros do instrumento, promovendo um melhor equilíbrio sonoro.

Por se tratarem de peças ligadas aos sons da natureza, seria empobrecedor, e mesmo inconcebível, deixar nossa imaginação de lado, sobretudo considerando a questão da *sinestesia*. O termo deriva do grego *syn*, significando “união” ou “junção” e, *aisthánesthai*, “sensação” ou “percepção” (o termo pode ser indicativo tanto do fenômeno, quanto da figura de linguagem metafórica). Seria então uma percepção simultânea de planos sensoriais diferentes, ou seja, a sinestesia ocorre quando “a percepção de determinados estímulos é acompanhada por particulares imagens próprias de outra modalidade sensitiva”.⁷ Casos muito comuns são as associações da visão com a audição, e vice-versa.

⁴ Superposição de dois ou mais ritmos “não facilmente percebidos como derivados um do outro”, como 2 articulações contra 3, 5 contra 4, etc. (Cohen & Gandelman, 2006, p. 27).

⁵ “Simultaneidade de duas ou mais métricas”. (ibid. p. 27)

⁶ “Defasagem entre planos em qualquer dos níveis da hierarquia métrica” (ibid. p. 28).

⁷ PANIZZA, Livio. *A sinestesia na narrativa dannunziana* (sem data).

[Http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/resumos/asinestesiananarrativa.htm](http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/resumos/asinestesiananarrativa.htm)

A respeito das influências metafóricas dos títulos das peças (como acontece nas peças em estudo), Barbaresco (2006)⁸ aponta que eles têm “força representativa de ‘dizer’ algo à obra, sugerir, motivar, envolver estruturas que possibilitam sua interpretação”, tanto para o ouvinte quanto para o executante. O título é um signo, que já tem seu próprio sentido como estrutura lingüística, se ela é familiar ao indivíduo. Mas quando interagindo com outros contextos, tal como uma obra musical, estabelece um fluxo de significância, onde música e palavra podem ser afetadas reciprocamente, remetendo até mesmo a outros signos. Por isso, diz o autor, a sensação de tristeza e dor na *Marcha Fúnebre* de Chopin; não que ela seja triste exclusivamente pelo título, mas, somente por ele, já tem potencial de sê-lo, dado a força semântica da palavra, quando o tradutor é o próprio intérprete.

Alguns compositores, foram extremamente sensíveis a aspectos extra-musicais, como, por exemplo, Debussy (colocava títulos sugestivos ao final dos *Prelúdios*), Scriabin (via cores em cada tonalidade) e Messiaen (“escuto as cores, vejo a música”⁹). Certamente Almeida Prado, como mostra sua produção, também provoca e incentiva nossa imaginação, que mesmo subjetiva e discutível, foi e é um dos combustíveis de nossa ação interpretativa.

3.1.1 – *Bem-te-vi*

“Jogos rítmicos entre pedais de ritmos diferentes sobrepostos. Atmosfera matinal, transparente, onde o canto do Bem-te-vi pontua toda a peça.”¹⁰

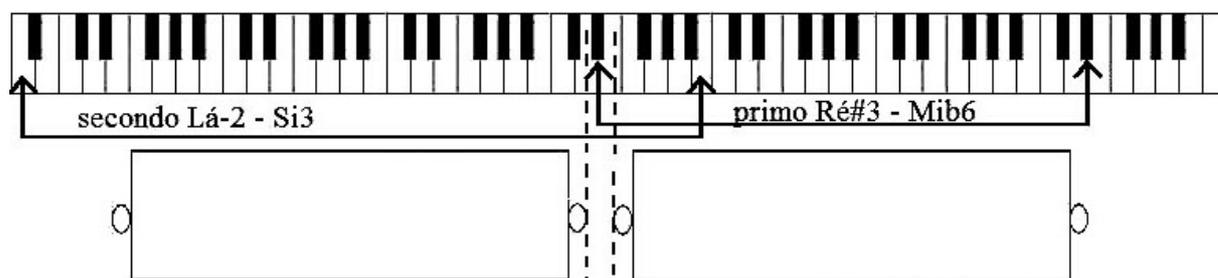


Figura 1 – *Bem-te-vi* – tessitura das partes e sugestão de posicionamento dos bancos

⁸ BARBARESCO FILHO, Eduardo. O título como força polissêmica da obra artístico musical: um estudo do nome e suas interações significativas. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006. p. 862-867.

⁹ NAVARRO, Daniel Pérez. Escucho los colores, veo la música: sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen. *Revista mensual de publicación en Internet Número 48º - Enero 2004*.

[Http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html](http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html)

¹⁰ Almeida Prado no prefácio da partitura editada pela Tonos International Darmstadt.



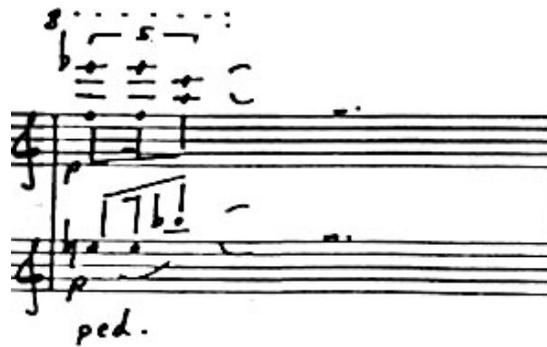
Figura 2 – Bem-te-vi (Fonte: <http://www.crocantefotolog.com/archives/2005/03/index.html>)

Peça de caráter bastante etéreo, o Bem-te-vi canta em meio aos murmúrios da floresta e de outros pássaros, de forma calma, serena, tal como a indicação do compositor na partitura (Calmo, Sereno, ♩ = 56). Lembra o frescor e a tranquilidade de uma manhã, a “atmosfera matinal” a que o compositor se refere. Contribuindo para a atmosfera difusa dos sons, não há indicação de compasso e os elementos temáticos perpassam as barras de compasso, presentes apenas para organizar a leitura, sem conseqüência para os acentos objetivos ou subjetivos das barras de compasso.¹¹

Apesar de seu caráter calmo e aparentemente sem dificuldades “virtuosísticas”, a peça é de extrema dificuldade *camerística*, especialmente no que se refere à precisão dos momentos de ataque e ao colorido sonoro; desta forma ela se configura como uma excelente experiência para a prática camerística. Em relação a outros problemas relacionados a essa prática, a peça não apresenta maiores dificuldades: os dois pianistas não iniciam a peça simultaneamente e a razoável distância de registro entre as partes não exige mudanças de dedilhado e posicionamento corporal, nem redistribuição das partes.

Para a obtenção de um bom resultado sonoro, há necessidade de uma distinção clara dos planos sonoros e, com este propósito, identificamos a presença de quatro elementos temáticos recorrentes – dois no *primo* e dois no *secondo* (designados por letras apenas para facilitar a localização; nos exemplos abaixo), – cada qual com seus intervalos, registros, ritmos e cores próprios.

¹¹ Smither (1960) aponta três razões para a aplicação das barras de compasso, das quais uma diz respeito ao caso em questão. SMITHER, Howard. *Theory of rhythm in the nineteenth and twentieth centuries with a contribution to the theory of rhythm for the study of twentieth-century music*. Tese de Doutorado (Filosofia). Cornell University, 1960.



Exemplo 1 – Almeida Prado - *Bem-te-vi*, elemento *a*.



Exemplo 2 – Almeida Prado - *Bem-te-vi*, elementos *b* e *c*.



Exemplo 3 – Almeida Prado - *Bem-te-vi*, elemento *d*.

Como *ostinatos*, os elementos percorrem toda a peça, apresentando variações quanto à ordem de aparecimento e ao tamanho, tal como acontece na natureza. O elemento *a* retrata o canto do bem-te-vi, merecendo, pois, certo destaque em relação aos demais, por diferenciação dinâmica ou tipo de toque. Almeida Prado já havia retratado o canto do bem-te-vi no *Momento 20* (4º Caderno, 1978), onde as alturas se repetem (diferente do que acontece nos *VI Episódios de Animais*), assim como o ritmo considerado característico, o grupamento , dentro de uma quiáltera de cinco:



Exemplo 4 – Almeida Prado - *Momento 20*, *Bem-te-vi*

Os demais elementos sugerem a atmosfera calma e matinal indicada pelo compositor, incluindo o diálogo com outros pássaros, através da utilização, por exemplo, de apojeturas (visto nos compassos 4.4, 6.4, 8.4, 9.2, 13.3, 16.4 – em crescendo cromático no *secondo*; 10.3, 13, 16.1 – *primo*), usadas para retratar o canto de outros pássaros – aprendizado absorvido de seu mestre O. Messiaen. A sensação de estaticidade harmônica é reforçada pela insistência nos pólos Ré3 (que varia sua duração ao longo da peça), no elemento *b*, e Dó#4, em *c*. Levando em conta o caráter da peça e a imagem sonora dos elementos expostos, optamos por uma interpretação com sonoridade mais *etérea* e menos *concreta*, ou seja, deixando as notas se fundirem para criar a atmosfera difusa dos sons da floresta. A falta de indicação de fórmula de compasso e a natureza *amétrica* dos elementos contribuem para este tipo de interpretação. Para tanto, o toque *legato* pode ser utilizado com frequência, aliado ao amplo uso do pedal, para aumentar as ressonâncias. A peça também requer fina gradação dinâmica dos intérpretes, do *mf* a *pp*, com pedal *una corda* a gosto, e tranquilidade em relação à respiração e exposição dos elementos temáticos, evitando acentos exagerados para não quebrar a atmosfera mencionada. É claro que uma interpretação que ocasionalmente de maior ou menor ênfase a algum elemento (por exemplo, colocando o elemento *b* num plano mais evidente do que *c*, ou vice-versa), tal como observado na interpretação dos irmãos Zamith, se for do gosto de ambos os intérpretes, também é válida.

Observamos, uma vez mais, como Almeida Prado mostra sua maestria na disposição dos registros, para obtenção de um bom equilíbrio sonoro. Sabemos que, na maioria dos pianos, o registro grave soa mais que o agudo. No entanto, o compositor teve o cuidado, ao usar os blocos de 9ª (*d*) no extremo grave (que ascendem por graus conjuntos durante a peça), de indicar que fossem executados em dinâmica *pp*, jamais camuflando o canto do bem-te-vi. Para tanto, escolhemos ataques “pousados”, não agressivos, para aqueles blocos, ou seja, ataques realizados com pouca velocidade e à pequena distância do teclado, para evitar que obscureçam os demais elementos ou que se rompa a atmosfera criada.

Como já referido, vários dos elementos temáticos perpassam as barras de compasso e assim deslocam os acentos, acarretando perda da sensação métrica. Além disso, cada elemento tem seu ritmo característico, tornando mais complexas as

tentativas de contagem dos tempos em conjunto e a execução dos ataques nos momentos precisos. Tendo em vista a dificuldade especial da peça em relação à contagem dos tempos em conjunto, optamos, apenas em caráter de estudo, por fazer sua leitura com o uso do metrônomo, passando o “fardo” para a máquina. Outra possibilidade de resolução desse problema é o treino retirando uma ou duas mãos dos intérpretes, fazendo todas as combinações possíveis entre as partes. Cada uma delas precisa estar bem estudada, especialmente quanto ao momento de ataque dos elementos. Neste sentido, é válido ressaltar que: o canto do bem-te-vi só entra quando a nota Ré³ de *c* e/ou a nota Dó^{#4} de *b* estiverem soando; o elemento *c* só começa após o canto do bem-te-vi, excetuando-se no início da peça e no compasso 7.

Em relação ao andamento, acreditamos que pode haver alguma liberdade de escolha, desde que se tenha em mente o canto do bem-te-vi, cujo andamento é tranqüilo, razão pela qual não é aconselhável um tempo mais rápido que o indicado na partitura.

A interpretação do duo formado pelos irmãos Alexandre e Maurício Zamith parece seguir a mesma aqui exposta: caráter etéreo, andamento semelhante ao nosso, boa distinção dos planos sonoros e alguns efeitos (nem sempre) de eco, no elemento *a*.

3.1.2 – *Marimbondos*

“Jogos rítmicos entre valores irracionais (quíalteras) e um espesso tecido sonoro cromático. Atmosfera imitativa desses insetos.”¹²

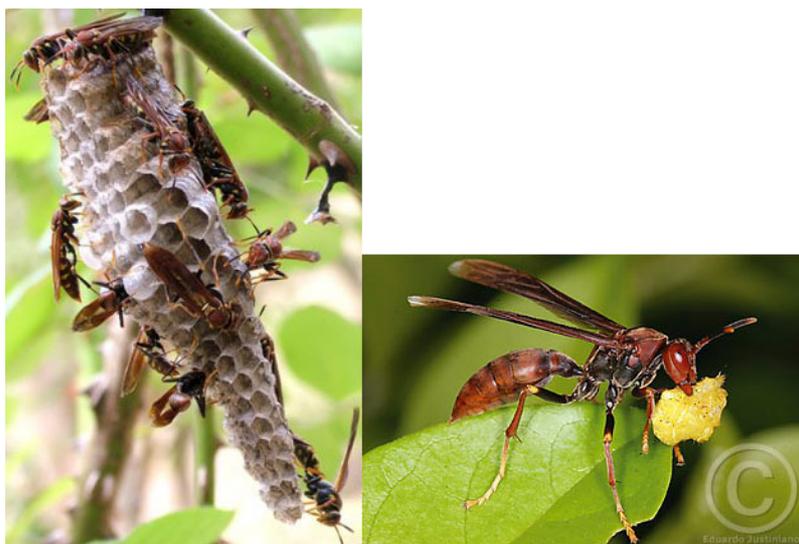


Figura 3 – Marimbondos (Fontes: <http://olhares.aeiou.pt/marimbondos/foto67783.html>; <http://www.imagem.fot.br/imagens/marimbondo.jpg>)

¹² Opus cit. p. 4

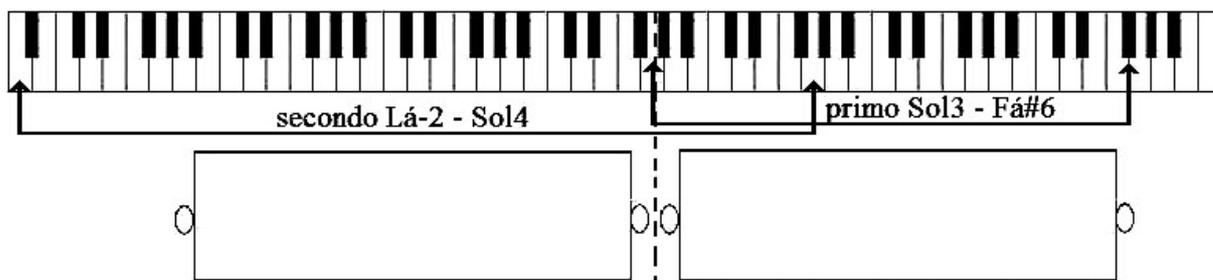


Figura 4 – *Marimbondos* – Tessitura das partes e sugestão de posicionamento dos bancos

Estar perto de um enxame de marimbondos sempre gera uma atmosfera de tensão para qualquer indivíduo. Almeida Prado nos transmite essa sensação com o total cromático, figuras rápidas em desenhos repetitivos (como *ostinatos*), vários deles em progressões de graus conjuntos que, aliados ao amplo uso de polirritmia e de trinados, resultam em uma aglomeração sonora sugestiva do zunido do inseto.

Segundo o Dicionário Aurélio (1ª edição), a expressão “Solar”, indicada pelo compositor, quer dizer “claro; vibrante”, remetendo-nos a uma interpretação com brilho, que pode ser atingido através de andamento vivo, contrastes de toque e/ou dinâmica; e o complemento “envolvente” aponta para aquilo “que prende; atrai, encanta; atraente, sedutor”. Qual elemento poderia trazer tal envolvimento? Pela expressão “espesso tecido sonoro” (nas palavras que precedem as partituras), podemos constatar que seja a textura – resultado da interação dos diferentes elementos e da acumulação sonora, e não alguma melodia em particular – o fator relevante na estruturação da peça e determinante de seu interesse singular. Para privilegiar este aspecto, procuramos tocar as quiálteras de maneira fluente, sem acentos métricos aparentes ou mesmo excessiva clareza de articulação das notas, assim deixando revelar-se uma aglomeração sonora de alturas não definidas: o ruído alusivo ao zunido do inseto.

O recorte dos principais elementos recorrentes da peça foi necessário para nos ajudar a fazer uma melhor identificação dos planos sonoros. Observamos que cada elemento tem seu grupo quialtérico específico (no caso do elemento *a*, dois grupos quialtéricos), configurando os “jogos rítmicos” a que o compositor se refere. A sobreposição de grupos rítmicos distintos em graus conjuntos contribui para a geração do zunido:

Exemplo 5 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 3 -5

A dinâmica, nesta peça, propõe algumas questões muito pertinentes à prática camerística do piano a quatro mãos, possibilitando diferentes caminhos interpretativos. Verificamos que, por exemplo, no princípio da peça (compasso 1) as partes estão colocadas no registro médio; à medida que nos aproximamos do compasso 11, o *primo* vai caminhando para o registro agudo, enquanto o *secondo* alterna registros até atingir o grave, no final dessa passagem.

Se ambos os intérpretes mantiverem a mesma intensidade, no decorrer da passagem dos compassos 1-11, teremos uma sensação de *crescendo*, em que o *secondo* (devido à proeminência do registro grave) se sobressai; se o *primo* aumentar a intensidade, ficará mais equilibrado com o parceiro, e a sensação de *crescendo* será,

obviamente, maior. Mas se os intérpretes almejarem manter a mesma dinâmica total, o *secondo* terá que suavizar a intensidade para manter o equilíbrio.

Do mesmo modo, a introdução de um novo elemento, no *primo* (Exemplo 6) durante a porção final da peça (compassos 29-38), com maior quantidade de notas, faz com que a sensação de aceleração¹³ aumente, a textura se adense, e a dinâmica, conseqüentemente, se intensifique. Todas as opções são, a nosso ver, válidas. Verificamos, por exemplo, que na interpretação do duo Zamith, a dinâmica se mantém mais homogênea, se comparada à nossa, o que pode gerar certa monotonia, até desejada, por corresponder a um dos efeitos que o zunido do inseto pode despertar. Em compensação, perde-se um pouco de brilho, que é sugerido pelas indicações expressivas “Solar, envolvente”; também concebemos o zunido dos marimbondos como algo que gera tensão, que pode aumentar ou diminuir de intensidade, à medida que o percebemos de mais ou menos perto, justificando os contrastes dinâmicos.



Exemplo 6 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compasso 34, *primo*.

A constante permutação dos elementos entre as partes é uma das evidências da equivalência de importância das mesmas e da extrema qualidade camerística com a qual Almeida Prado escreve para a formação (Exemplo 7 ilustra o elemento *a* tocado pelas duas partes, em diferentes momentos). Para uma melhor organicidade sonora, é importante a escolha dos mesmos movimentos pianísticos em passagens técnicas que se assemelham. Visando a atingir a mencionada atmosfera - “Solar, envolvente”-, privilegiamos, de maneira geral, menos a articulação digital e mais os movimentos circulares de pulso, usando o mínimo de distância do teclado. Como possíveis contrastes (para dar mais brilho), podemos usar um pouco mais de articulação nos elementos do extremo agudo, como no do Exemplo 6.

¹³ Ao discorrer sobre os exercícios II.33 e III.14 da *Cartilha Rítmica*, Cohen & Gandelman (2006) dizem que: “a aceleração resulta da utilização de durações cada vez menores no nível inferior da estrutura métrica, com emprego abundante de grupos quialtéricos” (p. 29).

Exemplo 7 – Almeida Prado – *Marimbondos*. Compasso 1 - elemento *a* no *primo*) e 29 (*secondo*). tocado pelo *primo* e *secondo*, respectivamente

Como se trata de uma peça em andamento rápido com notas de valores muito curtos, a dificuldade de sincronismo (típica) proveniente da polirritmia fica amenizada, se comparada à do *Bem-te-vi*. Neste sentido, cabe observar que, nos elementos *b* e *c*, entre toda a “aglomeração” quialtérica, o compositor escreve notas com maior duração ou com marcação de acento, que ficam ao encargo apenas da mão esquerda. Essas notas, feitas no decorrer da obra, primeiramente pelo *secondo*, e depois pelo *primo*, podem receber algum destaque, com um tipo de toque diferenciado, principalmente durante os ensaios, desde que sempre de maneira discreta, sem exagero nos acentos, com exceção, logicamente, dos indicados pelo compositor, que ajudam na execução sincrônica das partes. Esses destaques específicos confirmam a afirmação de Ferguson (1981)¹⁴ de que, quando tocamos em duo, devemos, em geral, pensar mais em nossa mão esquerda (no elemento *a*, não verificamos tal necessidade). Em algumas passagens, a proximidade das partes *primo* e *secondo* pode gerar choques e, conseqüentemente, o já mencionado desconforto na execução (mesmo que mínimo nesta peça). Seguimos, pois, a orientação geral de Ferguson (1981) para a prática de piano a quatro mãos, que é privilegiar o uso do 4º e 5º dedos na zona de colisão, como nos compassos 2 – 3, tal como anotado no exemplo a seguir. Coincidentemente, trata-se de um dedilhado que funcionaria bem mesmo sem o problema do choque. Dada a topografia do teclado, nesta passagem do *secondo* em que a mão direita só toca em notas brancas (enquanto o *primo* faz uso de algumas notas pretas), optamos por ficar o *secondo* com o antebraço por

¹⁴ FERGUSON, Howard. *Style and interpretation – an anthology of keyboard music*. Londres: Oxford University Press, 1971. Vol. 5 e 6.

baixo do *primo*, tocando na extremidade exterior das teclas (notação 'F', significando *por fora*), enquanto o último toca na extremidade interior (notação D, significando *por dentro*):

The image shows a musical score for marimbondos, divided into two systems. The first system is marked with a 'D' and the second with an 'F'. Both systems are in 4/4 time. The first system consists of two staves with complex rhythmic patterns, including slurs and fingerings (1, 3, 4, 5, 4, 3). The second system also consists of two staves with similar rhythmic patterns, including slurs and fingerings (4, 3, 2). The score is labeled 'Exemplo 8 - Almeida Prado - Marimbondos, compassos 2-3'.

Exemplo 8 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 2-3

A seção central (compassos 12-28) apresenta novidades, das quais a mais marcante é a introdução dos trilos. O vôo do marimbondo, que anteriormente (1-11) não tinha muitas perturbações, começa então a sofrer modificações, estabelecendo contrastes interessantes para a peça. Devido à sensação de estaticidade provocada pelos trilos (permanência em uma mesma faixa de alturas), a passagem dos compassos 15 – 20.1, por exemplo, sugere que os insetos estejam, aos poucos, pairando no ar para uma nova agitação, nos compassos 20-28.1 (onde os elementos voltam a ter maior movimentação). Assim como analisado por Pelusch (2004)¹⁵, no seu estudo da *Centopéia* do *Seis Novos Episódios de Animais* (1996) para piano solo, observamos que “os trilos não funcionam como um ornamento, mas sim como um fundo transparente”¹⁶, que enriquece as ressonâncias dos demais elementos, contribuindo para o “ruído”.

¹⁵ PELUSCH, Denise Cristina. *Seis Novos Episódios de Animais by Almeida Prado: a Study with Special Emphasis on Issues of Analysis Related to Performance*. Estudo Independente (Mestrado em Música). University of North Dakota, 2004.

¹⁶ “the trills do not function as an ornament, but rather as a transparent background” (p. 20).

Handwritten musical score for marimbondo, measures 19-21. The score is written on two systems of staves. The top system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains complex rhythmic patterns with fingerings (5, 8, 7) and dynamic markings. The bass staff includes 'Tann' markings and a '6' fingered passage. The bottom system also consists of a treble and bass staff, with the bass staff featuring 'Tann' markings and a '6' fingered passage. The overall style is handwritten and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 9 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 19 – 21

O pedal, de forma geral, pode ser usado generosamente, como habitual nas peças de Almeida Prado. Convém lembrar que a indicação “Sem pedal” do compasso 24 vale para toda a passagem até o compasso 28, já que o silêncio das pausas pode retratar melhor os momentos de interrupção ou diminuição do zunido (o *secondo* mantém a ressonância com os acordes), e criar maior contraste com o trecho que virá na seqüência.

Handwritten musical score for marimbondo, measures 12-14. The score is written on two systems of staves. The top system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains complex rhythmic patterns with fingerings (12) and dynamic markings. The bass staff includes 'pp' marking and a '12' fingered passage. The bottom system also consists of a treble and bass staff, with the bass staff featuring 'pp' marking and a '12' fingered passage. The overall style is handwritten and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 10 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 25-28

As interrupções abruptas do zunido, nos compassos 11, 24, 26, 38-39 e nos dois últimos, sugerem que o marimbondo tenha sofrido um golpe, ou se chocado contra uma parede de vidro, ou mesmo pousado em algum lugar (a imaginação, aqui, fica livre para o intérprete e para o ouvinte). O corte mais abrupto de toda a peça ocorre no compasso 38, antecedido pelo movimento ascendente (34 – 35) e a insistência nas notas Sib e Láb (35 – 38), que acumulam a tensão do zunido, razão porque consideramos o trecho como o mais forte da peça. Momentos de hesitação do zunido no compasso 40 levam ao completo repouso dos insetos (41 – 42). Seria um golpe fulminante ou um mero descanso? A obra novamente provoca nossa imaginação.

Exemplo 11 – Almeida Prado - *Marimbondos*, compassos 38-42