

Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do primeiro Movimento do “Concertino para Violino e Orquestra de Câmara” de César Guerra-Peixe

Débora Borges da Silva¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/PPGmus- Instituto De Artes
SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*
deboraborges@gmail.com

Resumo: Guerra-Peixe, cuja obra “Concertino para violino e Orquestra de Câmara” é abordada nesta pesquisa, contribuiu para a formulação dos caminhos estéticos e estilísticos do Armorial. O Movimento Armorial promoveu a recriação em diversas artes através da modelagem dos elementos das manifestações populares nordestinas. Na música o intuito era o de criar a Música Erudita Nordestina. Visando uma interpretação embasada na estética e no estilo do Movimento Armorial, foi feita uma análise evidenciando os elementos da música popular nordestina presentes na obra, uma pesquisa fonográfica e experimentações com o instrumento rabeca. Esta abordagem serviu de base para consolidar a adaptação timbrística da sonoridade sugerida para a execução na proposta interpretativa que esta pesquisa apresenta.

Palavras-chave: Armorial; Guerra-Peixe; Concertino; Rabeca; Violino.

Armorial Movement and Technical Interpretative Aspects of the first Movement of César Guerra-Peixe’s Concertino for Violin and Chamber Orchestra

Abstract: Guerra-Peixe, wrote the “Concertino for violin and chamber orchestra” during his involvement with the *Movimento Armorial*. This aesthetic movement in northeastern Brazil strived to recreate the tenets of learned art through the use of popular manifestations. This study presents the Concertino’s performance preparation within the Armorial canon. Analysis of the popular rhythms present in the work as well as recording comparisons and experiments with the *Rabeca* were the basis for tone modeling in the interpretive decisions presented in this research.

Keywords: Armorial; Guerra-Peixe; Concertino; Rabeca; Violin.

O Armorial foi um Movimento que surgiu em 1970 em Recife-PE, tinha o propósito de recriar por meio dos elementos da cultura popular nordestina, manifestações artísticas em diversas áreas inspiradas no Folheto de Cordel.

¹ Orientador: Professor Doutor Fredi Vieira Gerling. Bolsista pela CAPES.

A arte Armorial, define-se, portanto, por uma relação “fundadora” com a literatura popular do Nordeste e particularmente com o folheto de feira, que o artista Armorial ergue como bandeira por unir três formas artísticas distintas: a poesia narrativa de seus versos, a xilogravura de suas capas, a música (e o canto) de suas estrofes. (SANTOS, 2009, p. 13).

Considerando a influência das raízes ibéricas a sonoridade da música popular nordestina é proveniente da rabeca, viola sertaneja, Banda de Pífanos e cantorias. Houve a busca pela representação sonora desses timbres, através do Quinteto Armorial (1969) e da Orquestra Armorial de Câmara (1970), que foram os primeiros grupos musicais do Movimento.

O Quinteto Armorial de 1969 seguia a instrumentação do Terno, que era composto por dois pífanos e duas rabecas. No Quinteto Armorial, os pífanos eram representados pelas flautas, as rabecas pelos violinos. Quando a Orquestra Armorial foi fundada por Cussy de Almeida, que em 1970 ocupava o cargo de diretor do Conservatório de Música de Pernambuco, o Quinteto Armorial veio a integrar a Orquestra em sua formação (SANTOS, 2009).

A substituição dos instrumentos populares pelos eruditos ocorria com base nos recursos similares aos instrumentos, porém os instrumentos eruditos não deveriam imitar os instrumentos populares, e sim buscar uma aproximação timbrística de acordo com o estilo Armorial.

Muitos compositores aderiram ao Movimento, segundo Santos (2009), César Guerra-Peixe, considerado um dos maiores compositores brasileiros, colabora diretamente com o grupo Armorial. Guerra-Peixe teve um papel importante na formulação estética do grupo. Sua obra: Concertino para violino e Orquestra de Câmara, 1972, foi dedicado a Cussy de Almeida e a Orquestra Armorial de Câmara. É uma obra inspirada na sonoridade da música popular nordestina, e apresenta características dos instrumentos populares. Para o solista, as dificuldades que a obra apresenta estão relacionadas à adaptação timbrística entre a rabeca e o violino, Guerra-Peixe comenta que:

Em uma partitura o que está escrito não é suficiente para interpretar uma obra, defende que deve existir uma tradição de interpretação como há de composição, e ainda afirma que para a interpretação das nossas músicas é essencial a intimidade com as “falas” das nossas culturas, seus acentos, ritmos e outros aspectos. (apud NÓBREGA, 2007, p. 7).

Com base nessas informações e na declaração de Guerra-Peixe foi realizada a pesquisa buscando caminhos para a interpretação da obra de maneira embasada na estética e estilo do Movimento Armorial. Neste artigo apresentarei as características e resultados do primeiro movimento Allegro comodo.

A pesquisa foi desenvolvida em três fases: a Fase de preparação, com o estudo e pesquisa das manifestações artísticas, visando compreender a origem dos elementos que tanto influenciaram a sonoridade da música Armorial. A Fase de experimentação onde tive a oportunidade de manusear uma rabeca com o intuito de pesquisar diferentes timbres para a adaptação sonora ao violino. E a Fase de execução que consistiu na execução da obra em recital público.

A construção da interpretação partiu da análise dos aspectos estéticos relacionados com as características de Forma, Textura, Melodia, Ritmo e Timbre que definem a estética da música Armorial e que estão sempre presentes no primeiro movimento do Concertino de Guerra-Peixe. As gravações do Quinteto Armorial, da Orquestra Armorial de Câmara e o artigo de Ariana Perazzo da Nóbrega intitulado: A música no Movimento Armorial, (2007), serviram de substrato para as considerações que se seguem.

Segundo Nóbrega (2007), a Forma e a Textura na música Armorial apresentam características do Barroco devido à influência ibérica espanhola. As composições armoriais apresentam a repetição de fragmentos melódicos em diferentes vozes, sobrepondo com uma variedade de material rítmico. No primeiro movimento do Concertino, essa característica pode ser observada, como no exemplo 1.

The image shows a musical score for the first movement of the Concertino by Guerra-Peixe. The score is in 4/4 time and marked 'Allegro comodo'. It features a woodwind section (Flute 1 and 2, Piccolo), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabaixo), and a Percussion section. The Violin I part is highlighted with purple boxes, showing a melodic motif that is repeated in the Violoncello and Contrabaixo parts. The score is divided into two systems, both labeled 'Guerra-Peixe'.

Exemplo 1: 1. Mov. *allegro comodo* – comp. 1-8.

Neste trecho da obra, o violino solo apresenta o fragmento melódico, e os violoncelos e contrabaixos apresentam os fragmentos invertidos em um procedimento composicional de pergunta e resposta.

The image shows a musical score for four violin parts (Vln. princ.) from measures 74 to 82. The first violin part (top) starts at measure 74 with a melodic line. The other three violin parts (middle and bottom) play inverted versions of this melody. The score includes dynamic markings such as 'cresc. poco a poco', 'f', 'mp', and 'più cresc.'. The notation uses treble clefs and includes various musical symbols like slurs and accents.

Exemplo 2: 1. mov. *allegro comodo* – comp. 74-82.

Segundo Nóbrega (2007), uma característica bastante comum na música Armorial é a nota rebatida. Esta figuração que consiste em semicolcheias ligadas de duas em duas onde a segunda nota é repetida e ligada à seguinte, pode ser vista no exemplo 2.

Essa é uma articulação bastante presente na música barroca europeia, porém no Armorial, o que caracteriza essa figura é a acentuação da nota repetida. O uso de semicolcheias organizadas dessa maneira é uma qualidade das melodias do coco nordestino², do coco de embolada³, da cantoria⁴ e do baião⁵. Nesse caso a acentuação rítmica ocorre fora dos tempos fortes, reforçando as características do baião, gênero musical recorrente no estilo Armorial. A nota rebatida também está presente em outros gêneros musicais nordestinos como forró, repertório de sanfona e rabeca.

No primeiro movimento encontramos os ritmos Baião e Xote. O ritmo baião segundo Raymundo (1999), surgiu no Norte e Nordeste brasileiro no séc. XIX como um

² Coco nordestino é uma *cantigada* para dançar na forma estrofe e refrão (solo e coro) com acompanhamento instrumental e em ritmo binário com acentuação característica (NÓBREGA, 2007).

³ Coco de embolada é uma manifestação dançada da poesia oral nordestina, podendo ser improvisado ou não, utilizando instrumentos de percussão como o pandeiro e o ganzá, uso característico da sextilha e refrão (NÓBREGA, 2007).

⁴ Forma poético-musical muito comum nos sertões nordestinos baseada no improviso, em que dois repentistas realizam uma disputa poética. A ênfase é dada à poesia, sendo a música, de perfil modal, pouco variável e sem acompanhamento instrumental durante o canto (NÓBREGA, 2007).

⁵ Dança popular muito comum no Nordeste do Brasil. Conserva células rítmicas e melódicas do coco (NÓBREGA, 2007).

gênero instrumental ligado à dança. Raymundo (1999), afirma que existem três padrões rítmicos para o baião expressos na Tabela 1

| | |
|---|--|
| A |  |
| B |  |
| C |  |

TABELA 1: Padrões rítmicos do baião.

No primeiro movimento do Concertino aparecem os padrões A, B e C durante o primeiro movimento tanto na voz solista como nas demais vozes, no exemplo 3 o padrão A acontece nos violoncelos e contrabaixos. O ritmo xote possui os mesmos padrões rítmicos do baião, diferindo deste no andamento por ser mais lento.

Com relação às características de construção rítmica da obra, um atributo bastante comum dos ritmos nordestinos é o uso da síncope, que promove a movimentação rítmica com o deslocamento do tempo forte. A síncope pode ser utilizada como recurso para enfatizar o sentido rítmico. No caso exposto no exemplo 3, enfatiza o ritmo baião.

Concertino



Exemplo 3: 1. mov. *allegro comodo* – comp. 54,55.

A escuta do repertório do Quinteto Armorial e da Orquestra Armorial de Câmara ajudaram a direcionar a pesquisa sonora na rabeça. A oportunidade de pesquisar os sons de uma rabeça e experimentar sonoridades diversas no violino foi decisiva nesta fase.

As considerações acima foram valiosas na Fase de execução da pesquisa, pois o desafio maior na construção da interpretação do primeiro movimento do Concertino foi relacionado à adaptação timbrística e às dificuldades técnicas geradas por esta investigação.

O trabalho de buscar alternativas sonoras é contínuo e constantemente realimentado pelas soluções encontradas ou rejeitadas. Para melhor expor a última fase da metodologia adotada, Fase de execução, citarei alguns exemplos do processo de busca de soluções interpretativas.

Como já foi mencionado, o Concertino foi escrito para violino, porém inspirado na sonoridade Armorial, onde o violino foi escolhido como melhor instrumento para se aproximar da sonoridade da rabeça. O primeiro movimento contém passagens de virtuosismo que refletem diretamente a sonoridade do violino, e passagens com características do repertório para rabeça. Assim, para a interpretação do primeiro movimento, adotei a idéia de que o violino e a rabeça estão dialogando um com o outro.

No início do primeiro movimento, a indicação “*con molta sonorità e IV.c. ad. lib*” sugere que o compositor tem em mente uma sonoridade típica do violino. Bartok, Saint-Saëns e Glazunov, para citar apenas alguns, também iniciam seus concertos com melodias na IV corda. No primeiro movimento do Concertino a utilização da IV corda do instrumento é deixada para a decisão do intérprete e sua utilização implica em um maior nível de dificuldade na execução, porém afeta diretamente a sonoridade de toda a passagem.

Exemplo 4: 1. mov. *allegro comodo* – comp. 1-9

Decidi iniciar o concerto com a concepção sonora do violino porque o trecho que o segue na obra, faz referência à rabeça. Com esta decisão, logo no início, evidencio a ideia

de diálogo entre o violino e a rabeça. Consequentemente, os dedilhados foram pensados de acordo com os portamentos que possibilitam e o vibrato, juntamente com o arco, foram idealizados para promover maior densidade sonora. A opção de executar o portamento glissando⁶, indicado em vermelho no exemplo 5, mais lentamente e com vibrato contínuo em toda a seção visa uma maior intensidade expressiva.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 4/4 time, marked 'Allegro comodo circa ♩ = 112'. It features a triplet of eighth notes on the first staff, with a red '3' above it and a red bracket below it. The second staff has a triplet of eighth notes with a red '3' above it. The dynamic marking is 'f con molta sonorità'. The bottom staff is marked '(II.c.)' and has a triplet of eighth notes with a red '3' above it. The dynamic marking is 'mf'. There are also some other markings like '(V)' and '(0)'.

Exemplo 5: 1. mov. *allegro comodo* – comp. 1-9.

O diálogo entre o violino e a rabeça continua nos compassos 29 e 30 como mostra o exemplo 6.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked '(IV.c.)' and has a tempo change to 'Moderato c. ♩ = 80'. It features a triplet of eighth notes with a '3' above it. The dynamic marking is 'mf'. The bottom staff is marked '(II.c.)' and has a tempo change to 'A Tempo'. It features a triplet of eighth notes with a '3' above it. The dynamic marking is 'mf'. There are also some other markings like 'dim.' and 'poco rit.'.

Exemplo 6: 1. Mov. *Allegro comodo* – comp. 29-32.

Considerarei que o uso de cordas duplas, nos compassos 29 até a primeira nota do segundo tempo do compasso 30, faz referência à sonoridade do violino e para realçá-la utilizei a IV corda para executar a melodia. Para o restante da seção, busquei aproximar o som do violino às características sonoras da rabeça. Após pesquisa sonora comparativa tocando o trecho na rabeça e no violino, adotei para o restante da passagem, a partir do compasso 30, o uso da primeira posição com o uso das cordas soltas para criar a mudança de sonoridade para um som mais aberto e menos aveludado.

⁶ Indica que as notas serão executadas com o mesmo dedo, arrastando-o sobre a corda.

A ocorrência de notas rebatidas no primeiro movimento do Concertino já foi mencionado, no entanto cabe esclarecer que os acentos dos tempos fracos nesta seção a caracteriza mais como a voz da rabeca do que do violino. A rabeca não possui uma sonoridade muito focalizada, o que pode ser ouvido nas gravações e na pesquisa sonora com o instrumento e declarações como a de Elomar, músico e compositor-BA: “A rabeca soa fosco e frágil de cor melano, em confronto ao seu modelo de sonoridade penetrante, vazada e de brilho cortante” (*apud* SANTOS, 2011, p. 95).

As notas rebatidas são o elemento marcante na parte do violino solista nos compassos de 9 a 17, vide exemplo 7.

Exemplo 7: 1. mov. *allegro comodo* – comp. 9-17.

Como vimos anteriormente, as notas rebatidas são uma das características da estética Armorial, portanto identifiquei nesta passagem a voz da rabeca cuja sonoridade foi o modelo para sua execução. Assim, busquei uma sonoridade flautada no violino, utilizando o peso natural do arco e a velocidade com pressão da crina suficiente apenas para o arco não pular. A região de arco adotada foi a parte superior. Nas figurações de notas rebatidas, a valorização da segunda nota, foi feita utilizando maior velocidade no final da ligadura acentuando a parte fraca do tempo para melhor caracterizar o ritmo. O mesmo princípio foi adotado para os trechos compreendidos entre os compassos 22, 75-84, 115 e 116 do primeiro movimento, que apresentam as mesmas características.

Finalmente no exemplo 8 podemos ver uma instância do uso de cordas duplas para aproximar a sonoridade da rabeca. Não podemos perder de vista que Guerra-Peixe além de compositor era também violinista. Utilizou seu conhecimento da escrita idiomática do instrumento, aliado ao vasto conhecimento da música popular brasileira, obtido antes e

durante seu envolvimento com o Movimento Armorial. Teve facilidade em representar através da escrita, as características da rabeça como mostra esta passagem no Concertino.



Exemplo 8: 1. mov. *allegro comodo* – comp. 18-21.

Aqui, a nota mi é utilizada como nota pedal, que executada na corda solta do violino promove uma sonoridade mais aberta enquanto a execução na primeira posição também remete à rabeça, que utiliza apenas esta posição para sua execução. Os intervalos predominantes no trecho são de segunda maior e segunda menor gerando uma sonoridade mais estridente.

O Armorial promoveu novas possibilidades sonoras para a música, em especial, a recriação baseada nos elementos das manifestações populares nordestinas no intuito de criar uma música erudita nordestina.

Guerra-Peixe já pesquisava sobre a música popular brasileira e inseria elementos populares em suas composições antes do Movimento. Talvez por esse fato ele tenha contribuído para a formulação dos caminhos estéticos e estilísticos do Armorial, e a obra “Concertino para violino e Orquestra de Câmara” reflete essa parceria entre o compositor e o Movimento.

Com base em minha experiência como violinista, posso afirmar que o estudo da tradição cultural onde uma obra está inserida é algo encorajado, quase uma exigência. No âmbito da música erudita observações como, “está afinado, a sonoridade está bonita, porém está fora do estilo”, são muito comuns. Em outras palavras, a execução de um Concerto de W. A. Mozart com princípios da estética Armorial não é considerada aceitável e tampouco, devemos aceitar uma obra Armorial executada dentro das normas estéticas do período Clássico.

Esta pesquisa apresentou apenas um caminho para uma interpretação embasada no Movimento Armorial. Em nenhum desses estágios houve a intenção de encontrar verdades

absolutas, mas sim a disposição de encontrar novos caminhos para futuras pesquisas e múltiplas alternativas criativas.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum Vitae – Principais traços evolutivos da produção musical*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, V. 12 f. Texto datilografado, 1971.

NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. *A rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba: um estudo de caso*. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ. 1998.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A Música no Movimento Armorial*. Dissertação (mestrado em Musicologia). UFRJ, Rio de Janeiro, RJ. 2000.

_____. *A Música no Movimento Armorial*. 2007. Artigo publicado no XVII CONGRESSO DA ANPPOM em São Paulo-SP. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html>, último acesso em 22.01.2014.

RAYMUNDO, Sônia Marta Rodrigues. *A Influência do Baião no repertório brasileiro erudito para Contrabaixo*. 1999. XIV CONGRESSO DA ANPPOM em Porto Alegre-RS. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF>, último acesso em 01.03.2014

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Frevendo no Recife. A Música Popular Urbana do Recife e sua consolidação através do Rádio*. 297 f. Tese de Doutorado em Música – Universidade Estadual de Campinas, SP. 2008.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Editora Unicamp, SP, 2009.

SANTOS, Roderick. *Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeca do Nordeste*. Editora UFRN, Natal, RN, 2011.