

A estética e a poética musical no repertório armorial para clarineta

Xxxxxx

Rua Xxxxx, nº xx - Xxxx – XXXXXXX

xxxxxxx@hotmail.com

Resumo: *Esse trabalho é uma proposta de estudo da clarineta em diálogo com o contexto social. Tem como foco o desenvolvimento de uma ação promotora de uma relação entre a formação do instrumentista e reflexões críticas sobre a cultura popular. Destaca a importância da motivação, produção e transmissão de conhecimentos musicais sistematizados. Tem como objeto da pesquisa e referência prática um repertório de aspecto idiomático para clarineta, onde através de um enfoque histórico, social e estilístico procura apresentar uma contribuição de caráter técnico instrumental. A intervenção e levantamento de dados relativos ao tema, sinaliza uma significação e melhor compreensão sobre a estética e poética musical do estilo armorial no repertório para clarineta.*

Palavras-chave: *Música e Contexto, Identidade, Cultura Popular, Regionalismo, Clarineta.*

The aesthetic and poetic musical in armorial repertoire for clarinet.

Abstract: *This work is a study proposal of the clarinet in dialogue with the social context. It focuses on the development of an action promoting a relationship between the formation of the instrumentalist and critical reflections concerning popular culture. Through a participatory action research - develop a dialogical practice, highlighting the importance of motivation, production and transmission of systematized musical knowledge. The object of research and practical reference is an aspect idiomatic repertoire for clarinet, which through a historical approach, social and stylistic seeks to present an instrumental technical character input. The intervention and survey data on the subject, it signals a meaning and understanding of the musical aesthetics and poetics of armorial style in the repertoire for clarinet.*

Keywords: *Music and context, Identity, Popular culture, Regionalism, Clarinet.*

Este trabalho apresenta uma proposta de estudo da clarineta em diálogo com o contexto social, combinando a formação do músico com reflexões sobre a cultura popular. Procuro, portanto, observar o processo de transferência de elementos musicais exclusivamente orais para o contexto acadêmico, como procedimento criativo e constitutivo de uma performance contextualizada. Faço uma abordagem de um

repertório de linguagem *Armorial*¹ para clarineta a partir de contextos sociais, filosóficos e culturais, como ferramentas de análise do discurso sonoro e da elaboração de uma interpretação musical.

Nessa abordagem teórica utilizo-me, como referência prática, de um repertório de caráter armorial: *Sonatina* para Clarineta e Piano (Siqueira 1978); *Quatro Coisas* – transcrição para clarineta e piano (Guerra-Peixe 1987). *Maracatú* para clarineta e piano (Torres 2001); *Suite Armorial nº 1* para clarineta e piano (Morais 2013); *Toada e Desafio* para clarineta e piano (Torres 2016).

É certo que a clarineta não esteve ativamente presente na origem do Movimento Armorial, entretanto, no repertório em tela os compositores apresentam criações em caráter armorial e exploram em suas composições uma versatilidade idiomática, enriquecendo o elenco de obras camerísticas brasileiras para o referido instrumento.

Historicamente esboçado em um universo cultural onde o modelo europeu de sociedade se impunha o armorial, reproduz comportamentos, modos de sociabilidade, rituais religiosos, gêneros literários e musicais regionais. Sua estética revela um caráter que se origina nas músicas do cancioneiro popular, alcançando a magnitude de música erudita, todavia incluindo elementos sonoros de domínio popular e da religiosidade da região nordeste do Brasil.

Desenvolvo ao longo desse estudo uma perspectiva com um viés etnomusicológico, muito marcada pela visão de Alan Merriam, segundo a qual a música deve ser estudada em diferentes dimensões (Merriam 1964), entre elas som e comportamento. Compreendendo a necessidade de uma prática performática que contemple a dinâmica e diversidade da sociedade na contemporaneidade, portanto, pretendo apontar para as possibilidades de relacionar a performance musical com seu contexto social.

Acredito que a definição de um universo de análise e de observação que se socorre da história pode oferecer dados indispensáveis para compreender algumas questões relacionadas diretamente com a prática instrumental. Existem, portanto, relações de dependências entre diferentes tipos de informações coletadas que condicionam a necessidade do estabelecimento de uma sistematização conceitual. Assim como para uma melhor compreensão da proposta interpretativa, faço uma breve diferenciação entre a *estética* apenas como foco do estereótipo ou intenção de uma obra e a *poética* como uma parte do estudo das artes em que tudo é desenvolvido a partir de um conjunto de princípios ou pressupostos.

Apresento estruturas em forma de diagrama, numa perspectiva tridimensional, nas quais considero a música armorial como um eixo de convergência e difusão, pelo qual elementos ou características culturais são reproduzidos como recortes sonoros de

¹ O Movimento Armorial surgiu sob a inspiração e direção de Ariano Suassuna, com a colaboração de um grupo de artistas e escritores da região Nordeste do Brasil. Ganhou proporções no âmbito externo ao meio acadêmico através do apoio da Prefeitura do Recife, da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco e do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, quando foi lançado oficialmente, no Recife, no dia 18 de outubro de 1970. “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 com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo romanceiro relacionados.” (Suassuna 1975).

um cenário regionalista, produzindo caracteres que não decorrem de invenção independente. Observa-se, em geral um instrumento estilístico autóctone, em busca de uma representatividade. Assume nesse processo um papel de marco divisor ideológico.

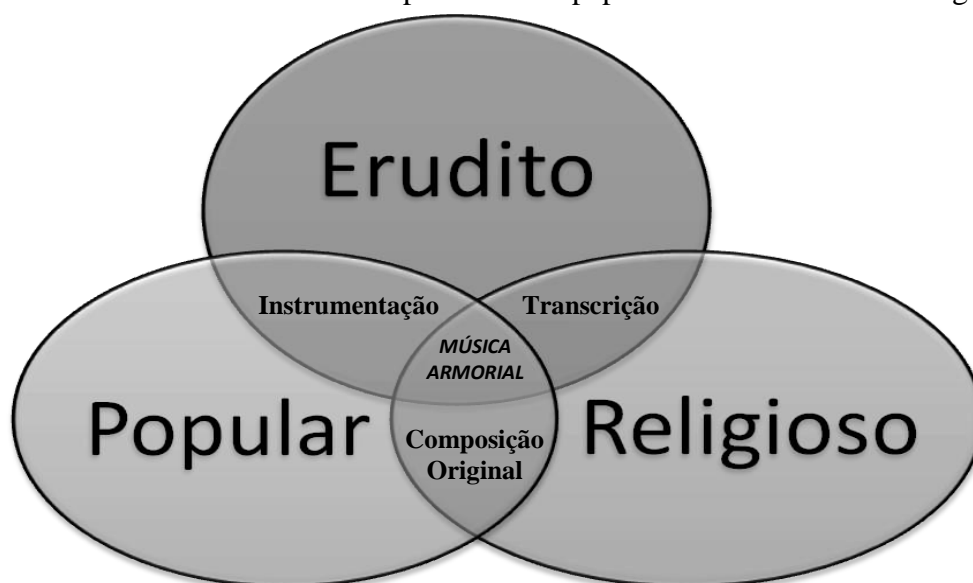


Figura 1: Representação gráfica do caráter constitutivo do repertório Armorial. Descreve em forma de diagrama o processo originário da Música Armorial

No plano da trilogia apresentada, em uma leitura a partir das extremidades da figura, convergindo para interseção central é possível observar uma confluência de elementos ou características germinatórias do estilo armorial. Suassuna observou três caminhos possíveis para o compositor na construção do estilo.

Partindo da simples imitação das formas populares, passará ela (a superação do popular) por uma fase de transposição para chegar finalmente à recriação, sua forma mais alta. A **imitação** é, no caso, o campo do compositor popular; a **recriação**, a do erudito; e a **transposição**, o de uma espécie intermediária, importantíssima para a criação de uma música nacional (Suassuna 1951, 44-45) [grifo meu].

Utilizo-me da forma tripartite como ferramenta de análise, com base na concepção de Veit Erlmann, onde numa análise de um contexto social de caráter polissêmico (Erlmann 1998, 18), ele propõe que este seja interpretado com base em três aspectos: a prática performativa, a prática social e a prática histórica. Também Thomas Turino (Turino 1999), propõe um modelo teórico com base na teoria semiótica de Charles Peirce, no qual relaciona três componentes: música, emoções e identidade (Turino 1999, 221). Partimos, portanto, do princípio segundo o qual a música é um fator importante, senão principal, para a definição da identidade pessoal e coletiva, e que por sua vez, é fundamental no caminho da participação política, econômica e social.

A música impõe e expõe caracteres implícitos nas múltiplas intervenções, ou seja, apresenta-se como vetor de comunicação nas relações sociais supracitadas. Segundo S. Sardo:

“a música permite repor equilíbrio psicológico, que se manifesta nos domínios dos afetos e das emoções/ [...] permite cruzar todos os limites, sejam eles geográficos, temporais, geracionais ou sociais, confere-lhe um papel vital na vivência ética e estética da própria identidade mais do que na sua definição”. (Sardo 2004, 65)

Dentre os diferentes aspectos de uma manifestação cultural, a música parece ser de fato, aquele mais impactante no esboço e na exposição da identidade individual e coletiva. Por sua característica dialogante, permite comunicar muito mais do que a própria língua que é, por vezes, irreconhecível por “outros”.

Na verdade o caráter polissêmico da música permite fazer associações no domínio cognitivo, cultural e emocional, atribuindo-lhe um papel primordial na demarcação e na transformação sociais, tornando-a mais eficaz na construção de uma identidade que propriamente outros comportamentos expressivos. Conforme Allan Merrian (Merrian 1964, 126), “se a música permite expressão emocional, dá prazer estético, diverte, comunica, provoca reações físicas, impõe conformidade às normas sociais e valida instituições sociais e religiosas, é claro que ela contribui para a continuidade e estabilidade da cultura”.

Nesse processo a música armorial passou a representar uma ferramenta de identificação do legado, acolhimento, ou “agir criativo”, assim como uma forma de reivindicação e resistência, na intenção do estabelecimento de uma autenticidade estética. Consequentemente, surge um estilo musical com característica de um universo cultural próprio – entende-se por universo cultural próprio um conjunto de práticas com peculiaridades de seu território.

Considerando a estética musical como a ciência filosófica da arte, entende-se por um juízo estético ou juízo sobre a arte e sobre o belo, doutrina das formas *a priori* do conhecimento sensível. Contemporaneamente fala-se que a estética pode ser entendida como qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por objeto a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas.

Segundo S. Barza (Barza 2015, 08) “A ideia do repertório armorial era a interpretação de peças de compositores brasileiros que tivessem ligação com a música da região nordeste”. A estética já havia sido delineada pelo movimento nacionalista de 1922, o armorial apenas recria a música nacional a partir de temas coletados de seu contexto.

Muito da concepção sonora do armorial advém da interpretação que se baseia principalmente no regionalismo do canto, da agógica, das peculiaridades presentes no sotaque nordestino e nas expressões das manifestações populares. Algumas palavras utilizadas na designação de andamentos ou movimentos das respectivas obras são típicas do cotidiano do respectivo povo, tais como:

Aboio - vocalize dolente e monótono com que os vaqueiros guiam as boiadas;

Toada - Cantiga que em geral reflete as peculiaridades regionais brasileiras: ora melodia simples, ora chorosa e triste, ora viva e buliçosa, ora cômica ou satírica;

Repente - música, verso ou poema composto a partir do improviso, sem preparação ou reflexão; estrofe composta por seis versos;

Mamulengo - é um tipo de fantoche típico do nordeste brasileiro; espetáculo de fantoches, de conteúdo frequentemente crítico, que representa cenas entre o boneco e o público;

Xaxado - dança de origem pernambucana, originalmente restrita ao sexo masculino, que se expandiu pelo Nordeste levada por cangaceiros;

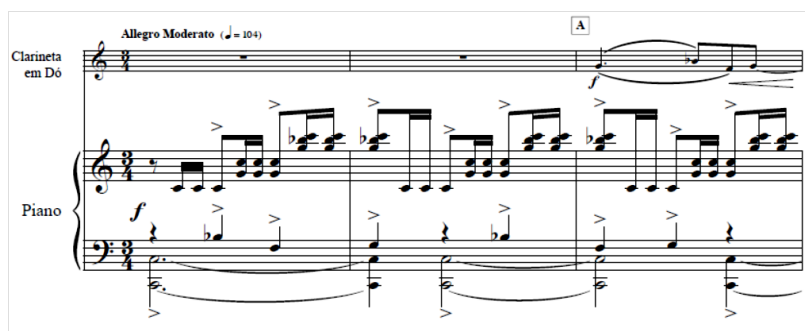
Caboclinho - dança do folclore popular brasileiro de origem indígena sendo um dos ritmos mais tradicionais do carnaval de Pernambuco e de todo o nordeste; é uma mistura de danças e músicas com raízes indígenas;

Desafio - Folgado sertanejo em que se canta em caráter de competição e provocação.

Foi também identificada uma relação associativa entre os andamentos *Allegro-Adágio-Presto*, da Música Erudita e os denominados, *Chamada-Aboio-Cavalo Marinho* do Armorial, característicos no Concerto Barroco e na Suite Armorial respectivamente.

Observo nos recortes abaixo, das obras selecionadas, elementos sonoros os quais considero como fragmentos de cenas armoriais:

Figura 02: Recorte da Sonatina para Clarineta e Piano (Siqueira 1978)



Trecho do primeiro movimento com uma curta introdução elaborada pelo piano, representando a *Chamada*, através de células rítmicas com semicolcheias, notas repetidas e arpejadas.

Figura 03: Trecho do segundo movimento da Sonatina de Siqueira



O compositor propõe a indicação de expressão *dolentamente*, revela uma melodia em caráter de *aboi* (vocalize dolente e monótono com que os vaqueiros guiam as “boiadas”). Melodia com frases longas em *mui legato* e caráter nostálgico.

A *Sonatina* de Siqueira segue a forma de uma suíte armorial descrita acima (*Chamada-Aboio-Cavalo Marinho*), sendo que o terceiro movimento, em substituição ao cavalo-marinho, o compositor usa elementos característicos ao *coco nordestino* - notas ligadas de duas em duas em grupos de semicolcheias, tendo sempre uma que se repete para ligar a seguinte. Essa característica é observada no padrão de acentuação de uma colcheia pontuada, uma semicolcheia, e duas colcheias simples do acompanhamento do piano, peculiar da “batida” do pandeiro:

Figura 04: Trecho do terceiro movimento da Sonatina de Siqueira



Figura 05: Recorte da Toada e Desafio para clarineta e piano (Torres 2016)

Toada e Desafio

Duração: 4:35
Piano Para Jailson Raulino Dierson Torres

Lento ♩ = 60

Clarinet in B \flat

Piano

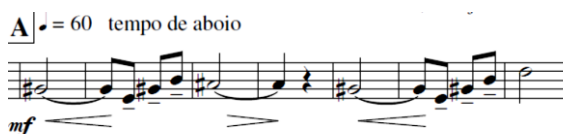
Obra oferecida ao amigo clarinetista Jailson Raulino. Uma peça curta, pouco mais que 04:00 min., em movimento único, porém em quatro partes (andamentos) interligados, ou seja, uma sequência de andamento *Lento* – *Alegre* – *Lento* – *Alegre*. Inicia-se com uma introdução ao piano, em uma cena expressiva de um processional fúnebre por 15 compassos. Segue em uma espécie de ladainha, responsório entre a clarineta e o piano.

Figura 06: Compassos 82-90 da Toada e Desafio para clarineta e piano



Interceptado subitamente por um movimento *Alegre* (semínima=108), com um diálogo entre os dois instrumentos, estabelecendo um *desafio*, onde é muito enfática a agógica e as inflexões de acentos propostos. Quando no compasso 82, é introduzido um trecho característico de um canto indígena (caboclinho) distribuído entre a clarineta e o piano em caráter responsivo até o compasso 109.

Figura 07: Recorte da Suite Armorial nº 1 para clarineta e piano (Morais 2013)



A *Suite Armorial nº 1* utiliza-se de um movimento inicial lento também em tempo de aboio.

Figura 08: Suite Armorial nº 1 para clarineta e piano (compassos 206-211)



O terceiro movimento, denominado “Mamulengo e Xaxado” apresenta temas típicos do cenário do sertão nordestino, a partir do compasso 206 (*xaxado*) a clarineta desenvolve um fraseado emblemático da viola sertaneja.

Figura 09: Recorte de Quatro Coisas (Guerra-Peixe 1987)



Quatro Coisas transcrito para Clarineta e Piano (Guerra-Peixe 1987) a escreveu originalmente para “harmônica de boca”, transcrita também para flauta ou violino, pelo próprio compositor. Ganhou também versão para instrumento solista e orquestra de cordas em abril de 1991, cuja estreia regida por Ernani Aguiar (seu ex-aluno), Rildo Hora na harmônica e a Orquestra da Uni-Rio. Escrita nos últimos anos da sua vida é uma obra que representa realmente uma “síntese nacional” da derradeira fase composicional do Mestre. Guerra-Peixe faz uma homenagem ao gaitista Rildo Alexandre Barreto da Hora, Pernambucano de Caruaru, também seu ex-aluno de harmonia, contraponto e composição na Escola de Música Pró-Arte. O recorte abaixo, do movimento final (IV – Caboclo-de-Pena), descreve o *caboclinho*, uma paisagem sonora de uma dança popular tradicional no litoral nordestino, caracterizado por um ritmo bastante marcado, visto que é representativo das batidas dos pés, numa celebração indígena.

Figura 10: Trecho do Maracatú para clarineta e piano



No *Maracatú* para clarineta e piano (Torres 2001), a melodia no referidos compassos abaixo (33 – 40), representa o canto de senhoras na procissão religiosa de São João Batista, um misticismo religioso entre o catolicismo e o candomblé, manifestação do período junino denominado “Acorda Povo”, caracterizados por vozes femininas, gritantes e metálicas.

Figura 11: Trecho do compasso 40 ao 44 do Maracatú para clarineta e piano



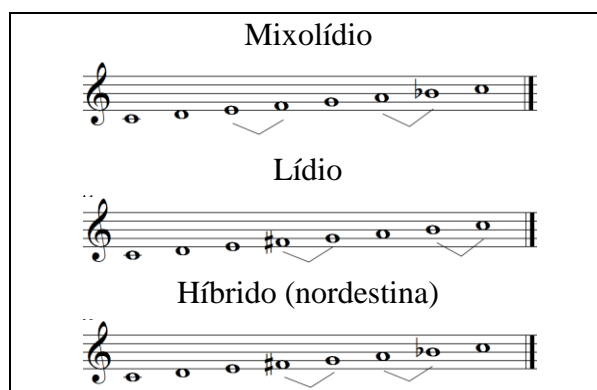
Nos compassos acima (40 - 44) a clarineta assume uma interpretação rítmica, o instrumento melódico representa o papel de instrumentos de percussão. É importante enfatizar a acentuação proposta no uso das sincopas, que geralmente são executadas de uma forma “métrica”, sem o que se chama de “balanço”, ou seja, sem a expressividade idiomática, característica do regionalismo em tela.

Quanto a poética musical observo-a a partir do princípio de como os estudos literários se propõem a sistematizar, como processos que dizem respeito às normas constitutivas de uma obra de arte e os componentes teóricos de que se revestem. Mediante concepção de Stravinsky (Stravinsky 1996, 35), quanto à poética no sentido etimológico, refere-se ao estudo de uma obra, do verbo no original proveniente significa estrutura do fazer. Procurarei aplicar a poética musical como uma perspectiva de concepção estrutural do fazer armorial, ou seja, uma explicação de elementos constitutivos do estilo.

Conforme, J. Siqueira (Siqueira 1981, 11) “A música de um povo ou tem um fundo folclórico, ou independe deste. O folclore brasileiro, dos mais encantadores, possui uma variedade que ultrapassa os limites de nossa imaginação”. Em análise de traços de nacionalidade, O. Alvarenga (Alvarenga 1950, 225-235), estudando a obra de C. Guarnieri, esboça dentre os elementos determinantes, fragmentos melódicos permeados de inflexões modais. O entrelaçamento de modos é uma ocorrência peculiar na música nordestina como padrão escalar, gerando um modo híbrido, segundo Alvarenga (p. 193). Segundo ele, “Bartók na Europa central já havia detectado e recolhido formações escalares semelhantes” (p. 233), assim como Debussy de maneira análoga fez uso de tal processo de elaboração.

Observam-se, entretanto, na música do folclore do nordeste brasileiro, características próprias, dentre as quais, Siqueira atribui ao uso de uma harmonia com base no sistema modal, sistematicamente a utilização do correspondente ao Mixolídio e Lídio do sistema modal eclesiástico, e ainda um terceiro derivado da mescla dos dois anteriores.

Figura 12: Figura demonstrativa dos modos



A harmonia é estruturada frequentemente com o uso da quarta aumentada. Usando-se ainda fragmentos melódicos quase sempre com omissão ou abaixamento da sensível e a presença de acordes alterados sem modulações, contrariando o modo clássico. O tratamento harmônico consagram acordes que são constituídos por intervalos diferentes dos usados na construção dos acordes da harmonia tradicional.

A melodia apresenta-se modal, com uso muito frequente de escalas com quarto grau aumentado e a sétima abaixada, contendo fragmentos que se repetem, sendo de duração curta e constituída de elementos melódicos que se alternam e intercalam-se, não existindo desenvolvimento temático. Outra característica muito comum, observada são notas ligadas de duas em duas em grupos de semicolcheias, tendo sempre uma que se repete para ligar a seguinte. Essa característica também é observada com frequência em gêneros musicais nordestinos como forró, baião, coco, repertório característico da sanfona e da rabeca.

Quanto ao ritmo, considera-se que uma das maiores dificuldades dos músicos na execução do repertório armorial é o uso das sincopas. Geralmente é executada de uma forma “métrica”, sem o que se chama de “balanço”, ou seja, sem a expressividade idiomática do regionalismo. Sendo assim importante o direcionamento do ensino técnico instrumental nas escolas de música e conservatórios que contemple as particularidades vernáculas da música em tela. A fonética nordestina apresenta acentos, ritmos, entre outros aspectos musicais que são essenciais à interpretação da música autóctone. É constante a presença das inflexões, acentuações nos tempos fracos, polirritmia, células anacrúsicas e acéfalas, pedal sonoro e rítmico e uso de semicolcheias repetidas à mesma altura ou articuladas e duas a duas agrupadas.

O que considero como concepção poética musical do armorial teve sua origem não apenas a partir do repertório da “Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco”, sob a liderança do maestro Cussy de Almeida, o qual recebera grande influência de Villa-Lobos, quando em sua estada em Paris. A presença do compositor Guerra-Peixe no Recife a partir de 1950, também foi determinante na criação de uma escola de composição, da qual surgiu um grupo de compositores que estiveram envolvidos diretamente nesse processo embrionário do armorial, dentre eles Jarbas Maciel, Clóvis Pereira, Capiba e Sivuca.

No Brasil do século XX nasce uma nova fase de produção em perspectivas de novos horizontes estéticos. Essa busca teve seu marco inicial na Semana da Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, em São Paulo. Há quem diga que Mário de Andrade, além de líder do movimento modernista, foi considerado o “mentor” intelectual dos compositores adeptos ao nacionalismo.

Em contrapartida aos ideais defendidos pelo movimento nacionalista, em Pernambuco, Ariano Suassuna foi o idealizador e organizador do Movimento Armorial, o qual surgiu com a finalidade de lutar pelo processo de descaracterização (desconstrução) da cultura brasileira em curso, pretendendo assim, criar “*uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura*”, fundamento defendido numa perspectiva, por sua vez regionalista, reunindo, investigando e recuperando o popular em consonância com o erudito.

É imprescindível, portanto, nesse processo, o entrelaçamento de conceitos e modelos teóricos de análise, e assim, uma constante investigação em interface com outras áreas do conhecimento musical para identificar e consolidar elementos estilísticos

musicais. Consequentemente, considero a música como forte componente, o qual reflete elementos da cultura que a originou.

Referências Bibliográficas:

- Alvarenga, Oneyda. 1950. Música popular brasileira. 2a edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Barsa, Sérgio Nilsen. 2015. Orquerstra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos: partituras editadas. Recife: Cepe. Vol. 01.
- Erlmann, Veit. 1998. “How Beautiful is small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local”, in YTM.
- Merriam, Alan. 1964. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press.
- Sardo, Susana B. S. 2004. Guerras de Jasmim e Mogarim: música, identidade e emoções no contexto dos territórios pós-coloniais integrados. O caso de Goa. Tese de Doutorado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Siqueira, José de Lima. 1981. Sistema modal na música folclórica do Brasil. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura.
- Stravinsky, Igor. 1996. Poética Musical em 6 Lições. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Suassuna, Ariano. 1951. Torturas de um coração. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- _____. 1974. O Movimento Armorial. Recife: Ed. Universitária – Universidade Federal de Pernambuco.
- _____. 1975. A Arte Armorial. In: Jornal da Semana. Recife, 20 de maio.
- Turino, Thomas. 1999. “Signs of Imagination, Identity and Experience: a peircian semiotic theory for music”, in Ethnomusicology. (43), pp. 221-255.

Partituras (não publicadas)

- Guerra-Peixe, César. 1987. Quatro Coisas – transcrição para clarineta e piano. Rio de Janeiro:
- Morais, Fernando. 2013. Suite Armorial nº 1 para clarineta e piano. Rio de Janeiro.
- Siqueira, José. 1978. Sonatina para Clarineta e Piano. Rio de Janeiro.
- Torres, Dierson. 2001. Maracatú para clarineta e piano. Recife.
- _____. 2016. Toada e Desafio para clarineta e piano. Recife.