

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
CURSO DE MÚSICA**

**RAPHAEL DA SILVA MORAES**

**OS SONS DO NORDESTE NA OBRA CAJARANA  
PARA QUARTETO DE CORDAS**

**MANAUS  
2019**

**RAPHAEL DA SILVA MORAES**

**OS SONS DO NORDESTE NO OBRA *CAJARANA*  
PARA QUARTETO DE CORDAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao curso música da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para integralização dos créditos e obtenção do título de Bacharel em Música, com habilitação em violão.

Orientador: Prof. Me. Nelson Fernando Caiado

**MANAUS  
2019**

**RAPHAEL DA SILVA MORAES**

**OS SONS DO NORDESTE NA OBRA CAJARANA  
PARA QUARETO DE CORDAS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
considerado aprovado para obtenção do  
título de Bacharel em Música.

Manaus, 13 de fevereiro de 2019.

Banca:

---

Prof. Me. Nelson Fernando Caiado.  
Orientador

---

Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

---

Prof. Me. Márcio Pacheco de Carvalho

## RESUMO

Este trabalho teve como objetivos subsidiar a compreensão analítica e estrutural, bem como as características musicais constantes em *Cajarana*<sup>1 e 2</sup>, através da descrição pormenorizada do processo composicional. Com isto, pretendeu-se também contribuir para com a construção interpretativa desta obra, para eventuais interpretações futuras. Realizou-se o exame detalhado de elementos musicais que dizem respeito à estruturação harmônica, melódica, rítmica e formal, além da conceituação do termo *modo* e uma breve abordagem histórica sobre os gêneros *baião*, *maracatu* e *frevo*, aqui presentes. Foram utilizados pressupostos, dentre outros autores constantes neste trabalho, de Schoenberg (2008), Persichetti (1985) e Almada (2008) referentes ao processo composicional; e Paz (2002), Fretias (2008), Guerra-Peixe (1955) e Tinhorão (1974) referentes ao termo modo e aspectos históricos dos gêneros citados.

Palavras-Chave: Composição Musical – Modalismo – Análise - Ritmos do Nordeste.

## ABSTRACT

This work had as objectives to subsidize the analytical and structural understanding, as well as the musical characteristics of *Cajarana*, through the detailed description of the compositional process. With this, it was also intended to contribute to the interpretative construction of this work, for possible future interpretations. A detailed examination of musical elements related to the harmonic, melodic, rhythmic and formal structuring was carried out, as well as the conceptualization of the term mode and a brief historical approach on the *baião*, *maracatu* and *frevo* genres present here. We used assumptions, among other authors in this paper, by Schoenberg (2008), Persichetti (1985) and Almada (2008) regarding the compositional process; and Paz (2002), Fretias (2008), Guerra-Peixe (1955) and Tinhorão (1974) referring to the term mode and historical aspects of the cited genres.

---

<sup>1</sup> Vide apêndice A.

<sup>2</sup> Vide apêndice B, áudio da obra

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Estruturas Modais, ou “modos escalísticos” segundo Persichetti .....	15
Figura 2 - Modos jônico, lícrio e eólio.....	15
Figura 3 - Alteração ascendente do sétimo grau do modo eólio .....	17
Figura 4 - Alteração ascendente do sexto e sétimo grau do modo eólio.....	17
Figura 5 – Notas e intervalos característicos. As linhas em azul correspondem ao intervalo que caracteriza o modo. As notas circuladas em vermelho correspondem às notas características geradas a partir do intervalo. ....	19
Figura 6 - PERSICHETTI, 1985, pág. 31.....	20
Figura 7 - SENA, 1985, pág. 171 .....	20
Figura 8 – Acordes de centro, característicos e evitados.....	21
Figura 9 – Acordes de centro, característicos e evitados em cifras. ....	21
Figura 10 - Levada de baião ao violão. ....	23
Figura 11 - Condução rítmica empregada pelo zabumba e triângulo.....	24
Figura 12 - <i>Baião</i> 1949, música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira composta no modo mixolídio. ....	25
Figura 13 - <i>Pau-de-arara</i> , música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira composta no sistema tonal. ....	25
Figura 14 - Toque dobrado + variação. (PEIXE, Guerra, 1955, p.78) .....	27
Figura 15 - Toque “Luanda” (PEIXE, Guerra, 1955, p.79).....	28
Figura 16 - Motivo básico .....	32
Figura 17 – Período binário seguido de frase suspensiva.....	32
Figura 18 – Antecedente do período. ....	33
Figura 19 – Consequente.....	33
Figura 20 - Utilização do período inicial da obra .....	34
Figura 21 - Sequencia harmônica modulatória.....	35
Figura 22 – Início do Solo do violoncelo.....	35
Figura 23 – Ostinato rítmico característico do baião. ....	36
Figura 24 - Frases apresentadas pelo primeiro violino.....	36
Figura 25 – Repetição de frases anteriores.....	37
Figura 26 – Período binário.....	37
Figura 27 – Repetição literal do período binário.....	38

Figura 28 – Codetta e transição para o desenvolvimento..	38
Figura 29 – Início do desenvolvimento.I.	39
Figura 30 - Fragmento melódico do motivo básico	39
Figura 31 – Harmonia paralela em <i>Cajarana</i> .	40
Figura 32 - Harmonia paralela constante em trecho do Quarteto de cordas em Fá maior de Ravel.	40
Figura 33 - Fig.27: Persichetti (1986) pág.201	40
Figura 34 - Escalas Octatônicas utilizadas na obra	41
Figura 35 - Escala de tons inteiros utilizada na obra	42
Figura 36 - Fragmento melódico utilizado.	42
Figura 37 - Variações do fragmento melódico acima norteado pelo uso da escala octatônica	42
Figura 38 - Estruturação rítmico-melódica.	43
Figura 39 - Chegada do clímax no desenvolvimento.	44
Figura 40 - Trecho de distensão do clímax.	44
Figura 41 – Coda do primeiro movimento.	45
Figura 42 - Fragmentos apresentados no primeiro período da obra.	46
Figura 43 - Conclusão do movimento com reafirmação do motivo básico	46
Figura 44 - Apresentação do centro modal	48
Figura 45 - Início do recitativo e apresentação do motivo básico.	49
Figura 46 - Frases que compõe o recitativo.	49
Figura 47 - Transição do recitativo para o maracatu.	50
Figura 48 - “Baque” de maracatu.	51
Figura 49 - Período compreendido entre c.17.2 e c.21.1.	51
Figura 50 – Período binário compreendido entre c.21. a c.25.1.	52
Figura 51 - Período binário compreendido entre c.25 e c.33.1.	52
Figura 52 - Parte instrumental de Lamento Sertenjo.	53
Figura 53 - Extensão do período.	53
Figura 54 - Seção A´	54
Figura 55 – Período Binário inicial.	55
Figura 56 – Frase conclusiva independente.	56
Figura 57 – Antecedente do período.	56
Figura 58 – Consequente do período.	57

Figura 59 - Transcrição da seção A do frevo <i>Mosquetão</i> . .....	57
Figura 60 - Transcrição da seção A do frevo <i>Cabelo de Fogo</i> . .....	58
Figura 61 - Transcrição da seção A do frevo Duda no frevo. ....	58
Figura 62 - Transcrição da seção B do frevo <i>Luzia no frevo</i> . ....	58
Figura 63 – “Passagem” da Seção A para a Seção B do frevo <i>Cabelo de Fogo</i> .....	59
Figura 64 – “Passagem” da Seção A para a Seção B do frevo <i>Mosquetão</i> . ....	60
Figura 65 – “Passagem” da Seção A para a Seção B deste movimento.....	60
Figura 66 – Frase independente e sua repetição. ....	61
Figura 67 – Frase independente + extensão. ....	61
Figura 68 – Nova frase suspensiva. ....	62
Figura 69 – Harmonia do trecho na seção B. ....	63
Figura 70 - Repetição literal do trecho ouvido entre c.20 e c.30. ....	63
Figura 71 - Trecho ouvido entre c.20 e c.30.....	63
Figura 72 - Repetição de frase independente executada pelo primeiro violino ouvida entre c.14 e c.18/19.....	64
Figura 73 - Frase independente ouvida entre c.14 e c.18/19. ....	64
Figura 74 – Repetição integral da seção A.....	65
Figura 75 – Coda.....	65
Figura 76 – “Rasgado” do frevo <i>Coqueirinho</i> de Geraldo Costa e Milíades Neves ...	66
Figura 77 – “Rasgado” do frevo <i>A volta ao mundo</i> de Mário Guedes da Silva.....	67

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 CONCEPÇÃO DA OBRA</b> .....	<b>11</b>
<b>2 CONSIDERAÇÕES SOBRE MODALISMO E MÚSICA NORDESTINA</b> .....	<b>12</b>
2.1 BAIÃO .....	22
2.2 MARACATU .....	25
2.3 FREVO.....	25
<b>3. ANÁLISE ESTRUTURAL DA OBRA</b> .....	<b>30</b>
3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO .....	30
3.1.1 Exposição .....	31
3.1.2 Desenvolvimento .....	39
3.1.3 Reexposição .....	45
3.2 SEGUNDO MOVIMENTO.....	47
3.2.1 Considerações sobre a seção A.....	47
3.2.2 Seção A.....	48
3.2.3 Seção B.....	50
3.2.4 Seção A´ .....	54
3.3 TERCEIRO MOVIMENTO .....	54
3.3.1 Seção A.....	54
3.3.2 Seção B.....	60
3.3.3 Seção A´ .....	65
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>69</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>71</b>



## INTRODUÇÃO

Fruto de um projeto intitulado *Composição de um quarteto de cordas referenciado no repertório tonal com alusões ao modalismo*, desenvolvido em Programa de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Amazonas, (PAIC 2015/2016), sob orientação do Prof. Me. Gustavo Medina e coorientação do Prof. Me. Nelson Caiado, como resultado estava criada uma obra em três movimentos para a formação supracitada, intitulada *Impressões sobre a terra seca*. Essa obra foi estreada em 2016, no Teatro Gebes Medeiros – Manaus – AM, por discentes do Curso de Música da Universidade Estadual do Amazonas (UEA), por ocasião do II Seminário Internacional Sociedade e Cultura na Panamazônica (II SIScultura).

Posteriormente, o título foi mudado. No livro *Invenção do Nordeste*, de Durval Muniz de Albuquerque Jr., há uma crítica quanto ao olhar estereotipado de outras regiões do país para o Nordeste. Segundo ele, o Nordeste é sempre associado ao “cangaço”, “Padim Cíço”, à “seca”. Portanto, decidiu-se pela mudança do título, por chegar à conclusão que *terra seca* imprimia à composição essa visão estereotipada e pejorativa da região nordeste.

Este TCC aproxima-se, em alguns aspectos, de um Memorial de Composição, trabalho final, obrigatório, que discentes dos cursos de composição, seja em nível de graduação ou pós-graduação, devem produzir. Este, em geral, é uma descrição abrangente, ou seja, não pormenorizada, sobre alguma obra criada durante o curso, constando a motivação composicional, intenção expressiva, imaginário sonoro, as principais ideias motivicas e seus desdobramentos, o referencial teórico utilizado e, por vezes, uma análise não minuciosa da obra.

Diferentemente de um Memorial de Composição, neste TCC, procurou-se descrever, pormenorizadamente, todo o processo compositivo que levou à criação de *Cajarana*, obra em três movimentos, para quarteto de cordas. Nesta descrição apresentam-se os elementos motivicos geradores de cada movimento, bem como o desenvolvimento dos mesmos e uma análise estrutural e harmônica detalhadas, descrevendo “compasso a compasso” os elementos formais, estruturais e os acordes presentes nesta obra, visando proporcionar a futuros intérpretes, sejam

discentes do Curso de Música da UEA, egressos do Curso ou outros músicos, maiores subsídios para eventuais execuções futuras.

Além disso, intencionou-se também que este trabalho possa se tornar uma fonte de consulta e pesquisa para os discentes do Curso de Música a UEA, para um melhor entendimento das estruturas presentes em composições semelhantes.

Todo, o processo compositivo foi norteado para imprimir em *Cajarana* uma “sonoridade nordestina”. A chamada “música nordestina” sempre despertou grande interesse a este discente, especialmente pelo ritmo pulsante e pelo uso frequente do modalismo na construção das melodias e harmonias, resultando em uma sonoridade que difere de uma obra composta no sistema tonal. Por exemplo, ao identificar uma linha melódica no modo mixolídio, em um “ritmo de baião<sup>3</sup>”, imediatamente associava à “Música do Nordeste” ou nela inspirada.

É comum ver em mídias diversas, artigos e livros de música, expressões como “música flamenca”<sup>4</sup>, “música inglesa”<sup>5</sup>, “ópera alemã”<sup>6</sup> entre outras, cada uma com suas especificidades e características. Assim, se é possível despertar a ideia de sonoridade a partir do par conceitual música/espço geográfico, acredita-se ser correto atribuir-se certas “características sonoras” à Região Nordeste ou nela inspiradas.<sup>7</sup>

Portanto, as relações entre o *imaginário sonoro*<sup>8</sup> deste discente, pautada na vivência com a música popular urbana, em particular com os “gêneros nordestinos” como - *frevo*, *baião*, *maracatu* entre outros - associado ao interesse pelas atividades composicionais relacionadas à música de concerto, constituíram a *intenção expressiva*<sup>9</sup> que deflagrou um processo criativo, resultando na composição supracitada.

---

<sup>3</sup> O baião é um dos ritmos mais populares do universo rítmico brasileiro e, com certeza, o mais difundido na região Nordeste do país. (PEREIRA, 2007)

<sup>4</sup> ZANIN, Fabiano Carlos. Aspectos Gerais da Música Flamenca. Dissertação de Mestrado, USP, 2005.

<sup>5</sup> GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. História da música ocidental. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2000.

<sup>6</sup> GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. História da música ocidental. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2000.

<sup>7</sup> Vários compositores brasileiros compuseram obras inspiradas nessas “características nordestinas” como por exemplo, Radamés Gnattali (Pequena Suíte Nordestina) e Guerra Peixe (Suíte Nordestina para piano), entre outros.

<sup>8</sup> Imaginário Sonoro é entendido como os sons característicos de determinado ambiente, oriundos de manifestações de diversas naturezas e variadas fontes sonoras, sejam elas musicais ou não, e, sobretudo, os sons que formam o repertório musical de determinado compositor. (MENDES, 2013, p.3)

<sup>9</sup> Por definição, intenção expressiva “parece quase sempre fortemente vinculada a uma ideia de determinado desenho formal” (REYNOLDS, 2002, apud MENDES, 2013, p.2). É a primeira formação

Este Trabalho de Conclusão de Curso está dividido em três capítulos. No primeiro encontram-se considerações sobre as estruturas modais citadas por Baptista Siqueira (1951) e José Siqueira (1981)<sup>10</sup> relacionando-as com as estruturas modais citadas por Persichetti (1985)<sup>11</sup>, além das relações harmônicas inerentes a elas. No segundo pontuou-se aspectos históricos e características musicais inerentes aos gêneros baião, maracatu e frevo, oriundos da região nordeste e comumente identificados como “musica nordestina”. No terceiro apresenta-se uma explanação detalhada da obra, analisando elementos musicais como, forma, ritmo, melodia e harmonia e relacionando-os com as características dos gêneros musicais citados.

Como referencial teórico para subsidiar esta análise foram utilizadas referências bibliográficas bastante conhecidas em cursos de graduação em música, em especial, nas disciplinas de estruturação musical, morfologia e análise como: *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg, *Tratado de la forma musical* de Julio Bas e *Structure e Style* de Leon Stein. Quanto à análise harmônica, foram utilizadas referências que utilizam o conceito da “harmonia funcional”, privilegiando trabalhos acadêmicos de professores que lecionam em cursos de graduação em música, como por exemplo, Carlos Almada<sup>12</sup> e Marco Pereira<sup>13</sup>, além de autores referenciais em trabalhos que tratam de harmonia funcional, como Chediak e Guest.

## 1 A CONCEPÇÃO DA OBRA

A obra *Cajarana*, antes intitulada, *Impressões sobre a terra seca* foi originalmente composta para quarteto de cordas, tendo como principais referências, gêneros musicais populares oriundos de estados nordestinos. Em *Cajarana*, os três gêneros presentes são: baião, maracatu e frevo, constantes, respectivamente, no primeiro, segundo e terceiro movimentos. Vale acrescentar que, harmonicamente,

---

subjétiua das pretensões composicionais, um desenho geral ‘não tão vago, mas certamente não tão específico’ que permite a organização de uma obra por onde o compositor manifesta ou expõe algo, ou seja, propõe uma experiência sonora ao ouvinte. (MENDES,2013 p.2)

<sup>10</sup> Citados na obra *O modalismo na música brasileira*, de Ermelinda de Azevedo Paz.

<sup>11</sup> Citados no livro *Armonia do Siglo XX*, de Vicent Persichetti.

<sup>12</sup> Professor de Hamonia Funcional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>13</sup> Professor de Hamonia Funcional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

alguns trechos diferem da concepção original, ou seja, do que consta em *Impressões sobre a terra seca*. Nesse sentido, mudou-se as linhas melódicas das vozes do quarteto e, conseqüentemente, ocorreram rearmonizações nesses trechos.<sup>14</sup>

Observando-se a literatura musical brasileira constata-se que vários compositores notórios como, Guerra Peixe, Radamés Gnattali, Marlos Nobre, dentre outros utilizaram elementos característicos de gêneros musicais populares nordestinos em suas obras<sup>15</sup>

Outra importante motivação para a criação desta obra foi o desejo de desenvolver e aprimorar, por parte deste discente, a escrita para a formação quarteto de cordas, uma das mais tradicionais formações de câmara da música ocidental. Para tanto, ouviu-se obras referenciais de renomados compositores que escreveram para esta formação como: Haydn, Beethoven, Ravel, Shostakovich e Villa-Lobos. Paralelamente, realizaram-se estudos relacionados à orquestração, timbres, articulações e tessituras dos instrumentos que compõem o quarteto de cordas tradicional, ou seja, violinos, viola e violoncelo.

## 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O MODALISMO E MÚSICA NORDESTINA

Um das características da chamada “música nordestina” é justamente a utilização de estruturas modais em sua elaboração. Segundo Baptista Siqueira, no Nordeste predominam cinco estruturas:

- Primeiro Tipo, escala maior sem sensível (hexacordal);
- Segundo tipo, escala maior com sétima abaixada (mixolídio);
- Terceiro tipo, escala maior sem sensível e com o quarto grau elevado (lídio sem sensível);
- Quarto tipo, escala menor com sétimo grau abaixado (eólio);
- Quinto tipo, escala menor com sétimo grau abaixado e sexto grau elevado (dórico). (BAPTISTA SIQUEIRA, 1951, pg.83 apud PAZ, 2002 pg. 32),

---

<sup>14</sup> Vide apêndice C

<sup>15</sup> Essas características podem ser encontradas, por exemplo, nas obras: *Suíte Nordestina n° 2* (1954), *Pequena Suíte* (1985) e *Ciclos Nordestinos I, II, III e IV* (1960, 1963, 1966, 1977), respectivamente de Guerra-Peixe, Radamés Gnattali e Marlos Nobre.

De acordo com José Siqueira os modos mais utilizados no Nordeste seriam:

- I Modo Real (Mixolídio),
- II Modo Real (Lídio),
- III Modo Real – misto maior (mescla os modos mixolídio e lídio).

(JOSÉ SIQUEIRA, 1981 apud PAZ, 2002, pg. 33)

Além destes, Siqueira (1981) cita também:

- I Modo Derivado (frígio)
- II Modo Derivado (dórico) e
- III Modo Derivado – misto menor (mescla frígio e dórico). (*ibidem*)

Segundo Paz (2002), alguns modos citados por pesquisadores, dentre eles Baptista Siqueira (1951) e José Siqueira (1981), correspondem às estruturas escalares dos “modos eclesiásticos” citados por Persichetti (1981), quais sejam: jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio.

Neste trabalho, não faremos qualquer apontamento que se refira à origem dos modos na música nordestina, pois muitos autores divergem entre si, sobre este tema. Acredita-se ser mais importante a utilização das estruturas modais em determinado contexto, bem como procurar definir com clareza o significado de “modo”.

O termo *modo* pode ser preliminarmente entendido como as relações intervalares entre as notas no âmbito de uma oitava, ou “a maneira como as notas estão situadas em relação a um determinado som central” (PERSICHETTI, 1985, p. 29).

“Literalmente, o modo é *uma forma de ser e de fazer*, cujo elemento essencial em música é a escolha de uma escala fundamental que será objeto de um tratamento apropriado. Numa acepção mais restrita este termo designa a repartição

dos intervalos numa escala-tipo de um sistema habitual” (CANDÉ 1989, p.146, apud FREITAS 2008, p.1).

Não é possível definir *modo*, sem contextualiza-lo. Há obras referenciais que associam “modo” às estruturas escalares utilizadas pela Igreja Cristã ao longo da Idade Média.

Para Persichetti (1985), o que é relevante na música do século XX, é somente a estrutura intervalar dos modos já conhecidos desde a idade média (jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio), não havendo nenhuma semelhança quanto ao seu uso.

De acordo com Freitas, “modal” remete a um vasto campo de entendimentos abarcando desde a música da antiguidade grega até a música do século XX:

O *modal* é parte de cenários amplos, sua compreensão depende de diferenciações ou localizações (históricas, geográficas, de gêneros, estilos, etc.) das diversas concepções teóricas e realizações artísticas que, agrupadas a partir de suas tradições, relações sociais e dos seus valores culturais, com incontestável direito e segurança, expressam sentidos alternativos e diferentes. Consagrados e inevitáveis os nomes gregos (e suas misturas) se movem com muita facilidade, cheios de uma certeza que espalha a confusão ainda mais. (FREITAS, 2008, pg.5).

Tendo em vista os conceitos acima, neste trabalho abordaremos um campo de entendimento que diz respeito ao “*modalismo da geração romântica – o modal é visto como um tipo de ocorrência exótica, uma coloração diferenciada que os românticos fazem surgir no interior da tonalidade*”. (Freitas, 2008).

Sena (2008) corrobora Freitas (2008) ao falar da utilização do modo como forma de estruturação harmônica tendo origem no Romantismo tardio através de movimentos nacionalistas.

Logo, os modos citados por Baptista Siqueira (1951) e José Siqueira (1981) serão tratados conforme denominação utilizada por Persichetti em *Armonia do Siglo XX*. Segundo ele, a maior parte desses modos leva os nomes dados durante a idade média. Porém, no século XX, a semelhança é apenas de construção e não de uso (PERSICHETTI, 1985, pág. 30). Portanto, outras denominações utilizadas como, modos litúrgicos, modos eclesiásticos ou modos gregorianos não constarão neste deste trabalho.

De acordo com Persichetti (1985) existem sete modos que se distinguem dos demais de acordo com a ordem de tons e semitons. São eles:

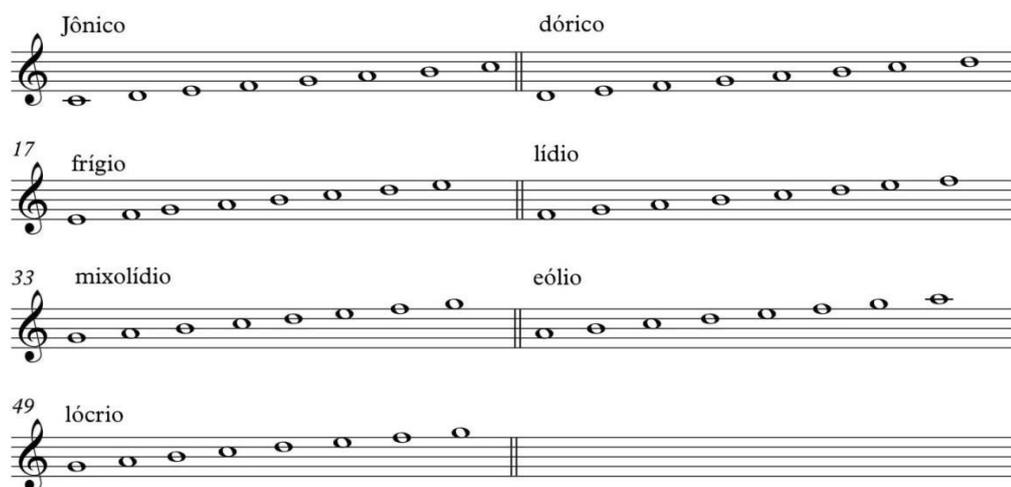


Figura 1- Estruturas Modais, ou “modos escalísticos” segundo Persichetti

Persichetti também afirma que a maneira como um som central relaciona-se com outros, pode estabelecer uma tonalidade, e a maneira como esses outros sons estão dispostos ao redor do som central produz a modalidade (*ibidem*).

Segundo Mello (2001) esses modos podem ser usados dentro de um contexto harmônico tonal, seja por se adequarem a gêneros musicais específicos, seja como recurso harmônico para adicionar um “colorido” especial à composição. Vários gêneros musicais e práticas populares se utilizam dessas estruturas escalares como: blues, flamenco, baião, cantos de candomblé, jazz, dentre outros, porém nem todos os modos são capazes de adicionar esse “colorido” harmônico à composição, especialmente os jônico, eólio e lócrio.

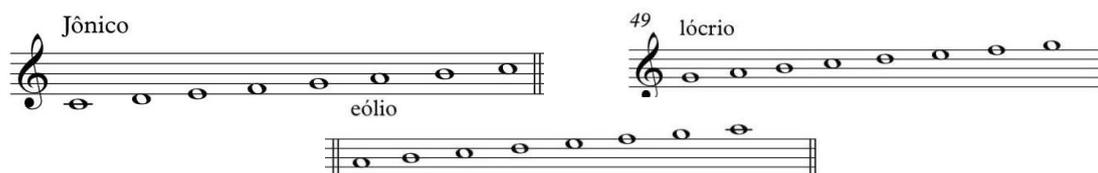


Figura 2 - Modos jônico, lócrio e eólio.

De acordo com Persichetti (1985), o modo jônico é familiar à escala maior; o modo eólio à escala menor natural e o modo lícrio é inconfundível, devido a sua tríade diminuta. O modo jônico é extremamente familiar ao sistema tonal, impossibilitando a evidenciação do “colorido” harmônico-melódico que a estrutura modal causa em um ambiente tonal. No caso do modo lícrio, a tríade encontrada a partir do primeiro grau possuiu uma quinta diminuta (trítono) e justamente por essa razão seria “infreqüentemente utilizado” por ter esse acorde como centro, ou seja, primeiro grau.

Neste trabalho, o modo jônico não será serã abordado como os demais, por possuir enorme relação com o sistema tonal. Apesar de ser possível obter uma “sensação modal”, sua relação com o modo maior é bastante próxima e, além disso, de acordo com Baptista Siqueira tal modo não é freqüentemente utilizado no universo da música nordestina, mas sim, a escala hexacordal (modo jônico sem sensível). (BAPTISTA SIQUEIRA, 1951 apud PAZ, 2002, p.33).

No modo lícrio, a instabilidade o situa fora do contexto modal e, de acordo com Paz (2002) não há indícios de utilização desse modo na documentação musical oriunda do folclore brasileiro, incluindo a música folclórica nordestina.

Como dissemos, Persichetti (1985) não relaciona a escala eólia à uma estrutura modal, por não possuir “el sabor distintivo”, justamente pela equivalência com a escala menor natural.

De acordo com Schoenberg o modo menor nada mais é do que resíduo do modo eólio.

Os modos eclesiásticos se esforçavam para imitar a peculiaridade do modo jônico, o qual possuía uma sensível ascendente como seu sétimo som, distante do oitavo grau apenas um passo de semitom. Considero esse esforço, como motivo para a dissolução dos modos eclesiásticos. Dessa forma, aboliram-se as peculiaridades dos modos, antes perfeitamente individualizados, tornaram-se semelhantes e ficaram reduzidos a dois tipos principais: o modo maior (jônico) e o modo menor (eólio). O modo menor, portanto, é um mero produto artístico, e são vãos os intentos de apresentá-lo como algo natural. Sua naturalidade não é imediata, mas indireta como a dos modos eclesiásticos. (SCHOENBERG, 2001, pág.154).

Para ele, o nosso atual modo menor é, portanto o antigo modo eólio com possíveis alterações cromáticas ascendentes nos sexto e sétimo graus. (SCHOENBERG,2001, p.156).

Esse ponto de vista é corroborado por Almada (2009) ao afirmar que, os compositores passaram a considerar o movimento melódico de semitom entre a sensível e a tônica, uma forma mais eficaz de expressar as conclusões de suas ideias melódicas. Porém, a sensível no modo eólio resultou no surgimento de um outro problema: o intervalo de segunda aumentada, uma dissonância “praticamente intransponível<sup>16</sup>” para os ouvidos da época, tendo em vista que a música era essencialmente vocal.



Figura 3 - Alteração ascendente do sétimo grau do modo eólio

Conseqüentemente, fez surgir uma nova alteração no VI grau do modo eólio para “compensar” o intervalo de segunda aumentada. Posteriormente, essas alterações se tornaram autônomas, originando as formas “menor harmônica” e “menor melódica” do tonalismo ocidental.

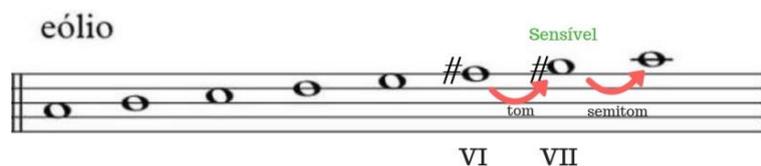


Figura 4 - Alteração ascendente do sexto e sétimo grau do modo eólio.

Sobre o modo eólio, Ulanowsky também afirma:

O modo eólio é idêntico à escala natural menor e, portanto, não possui uma qualidade modal usual. A maior parte da tonalidade menor harmônica, no entanto, baseia-se em acordes das escalas menores harmônica, natural e possivelmente melódica, bem como em acordes secundários, dominantes secundários e substitutos. Quando uma música é composta exclusivamente de acordes e cadências eólias, possui uma sonoridade modal. (ULANOWSKY, 1988, pág. 25 - tradução nossa).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Conforme Almada, 2002, pág 166)

<sup>17</sup> The aeolian mode is identical to the natural minor scale and therefore does not have an usual modal quality. Most minor harmony key, however, draws on natural harmonic and possibly melodic minor chords as well as secondary and substitute secondary dominants. When a piece of music is composed exclusively of aeolian chords and cadences it does have a modal sound.

Chediak faz a seguinte consideração sobre o modo eólio:

Este modo é normalmente identificado como natural. É usado no tonalismo juntamente com a menor harmônica e melódica. Entretanto, numa composição que contenha harmonia exclusivamente do modo eólio, esta terá o sabor modal eólio bem mais do que uma simples tonalidade menor. (CHEDIAK, 1986, pág. 94).

Portanto, as considerações de Chediak e Ulanowsky são contrárias às de Persichetti no que diz respeito ao “sabor distintivo” do modo eólio.

As estruturas melódicas e harmônicas, pouco a pouco, consolidaram-se na música ocidental, principalmente na elevação do sétimo grau – ou do sexto e sétimo graus – no modo eólio, cujas estruturas, respectivamente, passariam a ser denominadas por: “escala menor harmônica” e “escala menor melódica”.

É comum em muitos livros de teoria musical ou harmonia, relacionar o modo eólio com a escala menor natural o que pode causar grandes dúvidas se esta última pertence ou não ao sistema tonal<sup>18</sup>.

Geralmente, os livros que tratam de harmonia tonal apresentam a escala menor em três formas distintas, a natural, a harmônica e a melódica, sem expor suas origens<sup>19</sup>.

Tomando como base as considerações dos teóricos citados acima, neste trabalho, o modo eólio será entendido como uma estrutura modal diferente da escala menor natural. Por se tratar de modalismo, chamaremos por modo eólio.

Quanto ao sistema tonal, consideramos a escala menor com relações melódicas e harmônicas específicas, sobretudo o intervalo de sensível e a cadência: dominante=>tônica menor (V- Im).

O “colorido” melódico-harmônico que uma estrutura modal causa em um ambiente tonal é possível em modos que possuem um intervalo característico a partir de sua primeira nota, distinguindo essa estrutura das escalas maiores ou menores harmônicas ou melódicas do sistema tonal e dos demais modos. Esse

---

<sup>18</sup> Quanto a esta questão, concorda-se com o ponto de vista do Prof. Me. Márcio Pacheco de Carvalho, de que esta escala não pertence ao sistema tonal, pois a escala menor modelo desse sistema é a escala menor harmônica.

<sup>19</sup> Por exemplo, em: *Armonia del siglo XX*; *Harmonia I* (Ian Guest); *Harmonia e Improvisação I* (Almir Chediak); *Harmonia* (Alex Ulanowsky); *Curso de Harmonia* (Caio Sena).

intervalo gera, como resultado, uma nota característica<sup>20</sup> que pode ser considerada “uma marca registrada” do modo.

The image displays four musical staves, each representing a different mode. Above the first staff, a blue box labeled 'dórico' spans the interval from the 1st to the 6th degree, with '6M' written below it. A red circle highlights the 6th degree. Above the second staff, a blue box labeled 'frígio' spans the interval from the 1st to the 7th degree. A red circle highlights the 6th degree. Above the third staff, a blue box labeled 'lídio' spans the interval from the 1st to the 4th degree, with '4 Aug' written below it. A red circle highlights the 4th degree. Above the fourth staff, a blue box labeled 'mixolídio' spans the interval from the 1st to the 7th degree, with '7m' written below it. A red circle highlights the 4th degree. Below each staff, Roman numerals I through VIII are listed, with some degrees marked with accidentals (b for flat, # for sharp).

Figura 5 – Notas e intervalos característicos. As linhas em azul correspondem ao intervalo que caracteriza o modo. As notas circuladas em vermelho correspondem às notas características geradas a partir do intervalo.

Gomes (2002) não atribui nenhuma nota característica ao modo eólio, mas Chediak (1986) e Ulanowsky (1988) sim, afirmando ser o sexto grau a nota característica<sup>21</sup>. Por consequência, as tríades que possuem a nota característica gerarão acordes característicos<sup>22</sup> do modo. De acordo com Sena (2002) existem dois acordes característicos para cada modo. A tríade diminuta estaria fora do contexto modal, devido sua instabilidade.

Persichetti (1985) afirma que as relações diatônicas de cada modo são definidas entre acordes primários e secundários. Os acordes primários são o centro<sup>23</sup> do modo e também seus acordes característicos<sup>24</sup>, por possuírem a nota característica do modo. Ou seja, os acordes secundários são os demais. Persichetti (1985) também afirma que a tríade diminuta, apesar de possuir a nota característica, sugere um acorde de sétima da dominante, inerente ao sistema tonal.<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Nota característica é a nota que distingue uma estrutura modal das escalas maiores e menores do sistema tonal. Por exemplo, o modo lídio se distingue do modo maior (tonalismo) por ter o quarto grau elevado. Vale lembrar, que não estamos falando de modalismo puro, mas sim da utilização de estruturas modais no sistema tonal.

<sup>21</sup> Para eles, na escala lá-si-dó-ré-mi-fá-sol-lá, a nota fá seria a nota característica.

<sup>22</sup> São acordes que possuem em sua estrutura a nota característica do modo.

<sup>23</sup> Persichetti (1985) utiliza o termo tônica para se referir ao primeiro grau do modo, porém neste trabalho será utilizado o termo “centro”.

<sup>24</sup> Persichetti (1985) utiliza a expressão “dominantes equivalentes”. Por ser entender que o termo *dominante* é inerente ao tonalismo, neste trabalho, será usada a expressão “acordes característicos”.

<sup>25</sup> Nota característica é aquela que distingue uma estrutura modal das escalas maiores e menores inerentes ao tonalismo. Por exemplo, o modo lídio se distingue do modo maior (tonalismo) por ter o quarto grau elevado. Como foi dito anteriormente, alguns teóricos pesquisados – Persichetti (1985) e Gomes (2002) – não atribuem nenhuma nota característica ao modo eólio, por entenderem que o mesmo é idêntico à escala menor natural. De acordo com essa assertiva, esse modo não possuiria acordes característicos e, conseqüentemente, não seria possível haver cadências modais inerentes a ele; ou seja, acordes que fizessm cadência com o centro. Por outro lado, Chediak (1986) e Ulanowsky (1988) consideram o sexto grau como nota característica do modo eólio. Portanto, os



Figura 6 - PERSICHETTI, 1985, pág. 31

Sena (2002) afirma que as cadências modais são construídas encadeando-se um acorde característico qualquer com o centro do modo<sup>26</sup>. Tomando como exemplo, 'Dó Lídio como temos os seguintes acordes característicos:



Figura 7 - SENA, 1985, pág. 171

acordes característicos a fazer cadência com o centro do modo eólio, seriam o quarto e sexto graus, sendo o primeiro, um acorde menor e o segundo um acorde maior. Ou seja, em lá eólio: Dm – Am ou Fá - Am. Porém, observando composições, dentre diversos gêneros e estilos, constata-se movimentos cadenciais recorrentes do modo eólio, especialmente: Vm – Im ou VII – Im. Ou seja, em lá eólio: Em – Am ou G – Am. Esses movimentos cadenciais podem ser encontrados, por exemplo, nas obras *Farewell* (Sérgio Assad) e *Un dia em noviembre* (Leo Brouwer). Assim, acredita-se ser possível considerar o sétimo grau como importante fator de diferenciação entre o modo eólio e o modo menor do sistema tonal; sendo este o grau característico ou nota característica do modo eólio. Ou seja, os acordes construídos sobre o quinto e sétimo graus seriam os acordes característicos: Vm e VII. Porém, como esta questão demandaria muito tempo de pesquisa, e não é crucial para a conclusão deste trabalho, não nos aprofundaremos na mesma, podendo ser objeto de investigação em trabalhos acadêmicos futuros.

<sup>26</sup> Sena (2002) também salienta que, apesar da definição apresentada, encadeamentos modais não obedecem a qualquer estrutura funcional. Não existe hierarquização funcional como é no tonalismo. Dessa forma, o autor de se contradiz, em suas afirmações. Porém, acreditamos que, as principais características que contribuem para o “sabor modal”, hierarquicamente são: (a) não resolução do trítone (b) evitar o padrão D-T (b) o uso de acordes diatônicos do modo em questão (c) notas e acordes característicos.

As considerações apresentadas no que diz respeito aos conceitos de nota característica e acorde característico estão explicitadas nas figuras abaixo.

17 frígio  
nota característica: bII

33 mixolídio  
nota característica: bVII

dórico  
nota característica:  $\flat$  VI

lídio  
nota característica: #IV

Figura 8 – Acordes de centro, característicos e evitados. Os acordes circulos em azul correspondem ao centro do modo. Os acordes circulos em vermelho correspondem aos acordes característicos do modo, ou seja, os acordes que possuem a nota característica. Os acordes circulos em lilás correspondem aos acordes que possuem o tritono.

Em cifras:

Modo dórico  
**Dm** • **Em** • **F** • **G** • **Am** • **Bm(b5)** • **C** • **Dm**

Modo frígio  
**Em** • **F** • **G** • **Am** • **Bm(b5)** • **C** • **Dm** • **Em**

Modo Lídio  
**F** • **G** • **Am** • **Bm(b5)** • **C** • **Dm** • **Em** • **F**

Modo Mixolídio  
**G** • **Am** • **Bm(b5)** • **C** • **Dm** • **Em** • **F** • **G**

Figura 9 – Acordes de centro, característicos e evitados em cifras. Os acordes circulos em azul correspondem ao centro do modo. Os acordes circulos em vermelho correspondem aos acordes característicos do modo, ou seja, os acordes que possuem a nota característica e que fazem cadência com o centro. Os acordes circulos em roxo correspondem à tríade diminuta evitada.

Quanto ao uso de tétrades nos modos os teóricos pesquisados também divergem. Assim sendo, constata-se que o uso das tétrades em harmonia modal necessitaria de uma abordagem mais aprofundada, por isso as mesmas não serão aqui tratadas.

De toda a sorte, o “colorido harmônico” que uma estrutura modal causa em um ambiente tonal só é possível quando são evitados procedimentos que caracterizem a harmonia tonal como, por exemplo, o movimento cadencial dominante – tônica (D-T) ou a resolução de acordes que possuam tritono. Vale

ressaltar que, em estruturas modais, os acordes que possuem a nota característica são usados como cadenciais do acorde de centro.

## 2.1 Baião – considerações históricas

O *baião* é um dos gêneros mais populares do universo rítmico brasileiro, e talvez o mais difundido na Região Nordeste. Antes de ser identificado como gênero da música popular urbana, o termo foi empregado em diversos contextos, e com acepções associadas a diversas manifestações musicais como: “interlúdios instrumentais de manifestações folclóricas e até mesmo o repicar dos sinos das igrejas do Recife”. (GUERRA-PEIXE, 1955 p.1 e 3). Assim sendo, cremos que qualquer afirmação sobre a origem do termo é ainda imprecisa.

Guerra Peixe (1955 apud BAPTISTA SIQUEIRA, 1951 pg. 72) salienta que “baião” seria a corruptela do termo do termo “bailão”, ou seja, “baile grande”, porém, segundo ele, *baião* tenha derivado do termo *baiano*, cuja dança teria se originado do *lundu*<sup>27</sup> – “uma forma musical, popular que, em certa modalidade, se teria designado o lundu-baiano” (GUERRA-PEIXE, 1955 p.1).

Tinhorão, (1974) corrobora Peixe (1955) ao citar que o baião teria nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem o *lundu* na zona rural do nordeste e que teria chegado ao nome de *lundu baiano* e posteriormente, *baiano*.

Essa forma especial, teria se consolidado e passado a designar o toque que os cantadores faziam em suas violas.<sup>28</sup> “Esse toque, em sua forma mais simples, não passa de primitiva articulação da base rítmico-harmônica sugerida pelos bordões do instrumento” (GUERRA-PEIXE, 1955). Acredita-se

---

<sup>27</sup> O lundu (landum, lundum, londu) é dança e canto de origem africana introduzido no Brasil provavelmente por escravos de Angola. (CRAVO ALBIN, Ricardo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 13 Jan. 2019).

<sup>28</sup> Segundo a folclorista Marisa Lira, o baião é de um modo geral o ritmo da viola sertaneja. Tanto que no Ceará, Pernambuco e Paraíba, tocar baião significa marcar na viola o ritmo alegre e contagiante com que se acompanham os cantadores nos improvisos, desafios ou pelepas. (TINHORÃO, 1974 P.220).

que “essa toque” seja algo semelhante ao que conhecemos atualmente como uma variante da “levada”<sup>29</sup> de baião ao violão:



Figura 10 - Levada de baião ao violão.

O baião passa a ser identificado como gênero musical urbano a partir da década de 40, tendo como seu principal expoente o compositor e sanfoneiro Luiz Gonzaga<sup>30</sup> (1912 – 1984). Em algumas mídias, atribui-se a criação do baião a Luiz Gonzaga, identificando-o como o “Rei do Baião”. Para Tinhorão (1974), a atribuição quanto à criação do gênero lhe parece precipitada, apesar de Luiz Gonzaga ter sido uma figura importante para a estilização do baião, mas não para a sua criação tendo em vista as diversas acepções que o termo já possuía. O que se pode atribuir à figura de Luiz Gonzaga é a estilização e a consolidação do baião como fenômeno da música popular urbana, como o próprio compositor atesta em entrevista de 1972, afirmando que o baião teria sido ideia dele e de seu parceiro letrista Humberto Teixeira:

“Quando toquei um baião para ele, saiu a ideia de um novo gênero. Mas, o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando faz o tempero para entrar na cantoria e dá aquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem de *baiano*, outros que vem de baía grande. Daí o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era uma coisa que se falava: “Dá um baião aí...” Tinha só o tempero, que era o prelúdio da cantoria. É aquilo que o cantador faz, quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração”. (TINHORÃO, 1974, p.213)

Dessa forma, como gênero popular urbano, o baião “explodiu” na década de 40, e o gênero “inventado” por Luiz Gonzaga foi conquistando espaço no mercado musical em nível nacional.

<sup>29</sup> Condução rítmico-harmônica ou acompanhamento.

<sup>30</sup> Luiz Gonzaga do Nascimento (1912 – 1984)

A condução rítmica empregada no baião é executada principalmente com zabumba<sup>31</sup> e triângulo<sup>32</sup> enquanto a melodia e harmonia são executadas pela sanfona<sup>33</sup>. Essa formação, segundo Severiano (2002), se tornaria o conjunto padrão adotado pelos cultores do baião. A zabumba marca os graves fornecendo o pulso do baião. O zabumbeiro também executa contratempos com uma baqueta de bambu de nome “bacalhau”<sup>34</sup>. O triângulo executa acentuações nos contratempos, respondendo ao zabumba. A sanfona, um instrumento harmônico e com uma gama de possibilidades rítmicas, completa a formação típica do gênero baião.



Figura 11 - Condução rítmica empregada pelo zabumba e triângulo

Em relação à melodia, destaca-se a presença de estruturas modais, em especial, os modos mixolídio e dórico, porém a linguagem melódico-harmônica do baião não é essencialmente modal, podendo haver baiões compostos no sistema tonal.

<sup>31</sup> Grande tambor de fabricação popular, ou seja, não industrializado. Atualmente, o zabumba recebe o nome de alfaia.

<sup>32</sup> Instrumento de percussão feito de metal utilizado principalmente em gêneros nordestinos.

<sup>33</sup> Instrumento do tipo do acordeão, dotado de teclado, registros e botões. O som é produzido pela compressão e distensão de um fole "sanfonado". (CRAVO ALBIN, Ricardo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 11 Dez. 2018).

O nome do instrumento em questão pode variar de acordo com a região do país. No sul, é comum chama-lo de “gaita”, no nordeste, “sanfona”, e acordeom, para as demais regiões, sendo este um nome mais genérico. 3 José Domingos de Moraes (1941 – 2013) renomado sanfoneiro e compositor pernambucano.

<sup>34</sup> Baqueta fina feita de bambu ou plástico – tocado na pele debaixo do zabumba. (BERGAMIMI, 2014 p. 106).

Figura 12 - *Baião 1949*, música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira composta no modo mixolídio.

Figura 13 - *Pau-de-arara*, música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira composta no sistema tonal.

## 2.2 Maracatu

De acordo com Guerra-Peixe, a palavra “maracatu” é oriunda do termo primitivo “maracatucá”:

Em Gonçalves Fernandes, encontramos um registro que nos parece merecer cuidadosa atenção. O autor obteve a explicação de uma famoso babalorixá, de que antigamente os dançadores diziam “muracatucá” ou “maracatucá” ao se despedirem, isto é, ao deixarem a porta da igreja do rosário. Os estudantes gostavam de assistir as danças e “ouvindo sempre a

palavra, engendraram, com os negros mesmo, uma dança semelhante (...) chamando-a “Maracatu”. (GUERRA-PEIXE, 1955 p.26).<sup>35</sup>

Sobre o instrumental utilizado, o pesquisador afirma que a orquestra de maracatu é constituída somente por instrumentos de percussão, especialmente: gonguê<sup>36</sup>, tarol<sup>37</sup>, caixas de guerra<sup>38</sup> e zabumbas<sup>39</sup> (GUERRA- PEIXE, 1955, p.58).

Ao padrão rítmico empregado no maracatu dá-se o nome de “baque”<sup>40</sup>(ou “toque”) e possui basicamente duas denominações: “baque virado”, quando há presença de mais de um zabumba (ou “toque virado”) e “baque solto” (ou “toque solto”), em que participa apenas um zabumba, típico dos maracatus-orquestra. A palavra “virado” recebe a acepção de dobrado, logo, pode ser entendido também como baque dobrado (ou toque dobrado).

O maracatu de “baque virado”, também chamado de “nação” é típico da zona metropolitana do Recife e está diretamente ligado ao candomblé. De acordo com Guerra-Peixe (1955) sua origem remonta ao início do século XIX, em Olinda.

Já o maracatu de “baque solto”, também chamado de “rural” surge no século XIX, típico da zona da mata em Pernambuco e representa uma fusão de outros folguedos populares, como bumba-meu-boi e caboclinhos. (*idem ibidem*)

Outro fator que diferencia o “toque virado” do “toque solto” é o número de zambumbas presentes na orquestra de maracatu, que por sua vez, é responsável pelo “sincopado” característico do folguedo (*idem ibidem*).

De acordo com Gomes (2008) ao falarmos em maracatu como gênero musical, estamos nos referindo ao maracatu de “baque virado”, ou seja, aquele

<sup>35</sup> Guerra-Peixe salienta que, de acordo o pesquisador Gonçalves Fernandes, maracatu é “palavra africana entendida na acepção de batuque” e maracatucá significa o ato de fazer o batuque.

<sup>36</sup> “Gongué” ou “gonguê” é corruptela de **ngonge**, palavra de procedência banta. Designa o instrumento que consta de duas chapas de ferro fundido com aço e ligadas entre si. De um dos lados sai um cabo do mesmo material, por onde o músico o segura para executar. É a mesma peça de metal usada nas cerimônias públicas dos Xangôs, onde se denomina “agogô” do ioruba **akoko**. (GUERRA-PEIXE, 1955, p.59).

<sup>37</sup> O menor tambor do maracatu. Há quem faça distinção entre tarol e caixa. Tarol seria aquele instrumento cujos couros são apertados à corda, com aro de metal ou não. (GUERRA-PEIXE, 1955, p.60).

<sup>38</sup> Instrumento de mais agudo que o tarol, oriundo das bandas de música do Recife.

<sup>39</sup> Grande tambor de fabricação popular, ou seja, não industrializado. Atualmente, o zabumba recebe o nome de alfaia.

<sup>40</sup> Segundo Guerra-Peixe o termo possui três acepções: a) o ritmo particular executado por cada instrumento; b) a polirritmia que resulta da execução em conjunto dos instrumentos de percussão. c) a festa com música e dança realizada na sede do Maracatu ou em qualquer local. (GUERRA-PEIXE, 1955, p.67).

executado em rituais de candomblé. Segundo ele, o maracatu de “baque solto” (ou rural) é executado em andamento muito mais rápido e além dos instrumentos de percussão, há instrumentos do naipe com metais, assemelhando-se ao frevo.

Gomes (2008) também relata que há diferenças na concepção dos “baques”<sup>41</sup> (toques) virando de nação para nação<sup>42</sup>. Por exemplo, o “baque” do “Maracatu Elefante” é diferente do “baque” do “Maracatu Estrela Brilhante”, dentre outras “nações” de maracatus existentes.

Guerra-Peixe relata que nos maracatus antigos apenas dois toques<sup>43</sup> eram executados: “virado” (ou “dobrado”) e “luanda” (arranjo instrumental para os maracatus de “baque virado”). No primeiro, seria permitido executar variações rítmicas, com o intuito de “animar a música por alguns instantes, enquanto o entusiasmo é transmitido aos dançadores”. Já no segundo, qualquer variação rítmica era proibida, pois o “toque” contém características explicitamente sagradas, de modo a conservar toda a sua essência e simplicidade. (GUERRA-PEIXE, 1955 p.67).

Neste sentido, em *Cajarana*, procurou-se empregar algumas peculiaridades dos toques mencionados como subsídio para compor o trecho no gênero maracatu.

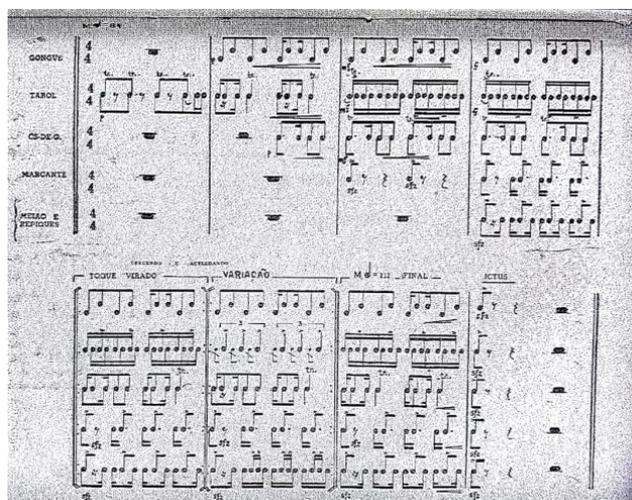


Figura 14 - Toque dobrado + variação. (PEIXE, Guerra, 1955, p.78)

<sup>41</sup> Aqui também entendido como a polirritmia que resulta na execução em conjunto dos instrumentos de percussão. (GUERRA-PEIXE, 1955, p.67).

<sup>42</sup> Grupos festivos que festejavam a coroação dos reis negros, eleitos e nomeados na instituição Rei do Congo. Desses grupos, decorriam as razões porque os maracatus são também chamados de nações. (GUERRA-PEIXE, 1955. p.12 e 13 e 23)

<sup>43</sup> Aqui, o termo é entendido como a polirritmia que resulta na execução do conjunto, ou seja, um arranjo instrumental percussivo.

Figura 15 - Toque "Luanda" (PEIXE, Guerra, 1955, p.79)

É possível constatar a presença do gênero em diversas obras no repertório brasileiro, erudito e popular, como, por exemplo: *Ciclo Nordestino n°4* (1977), *Suíte Nordestina* (1966), e *Maracatu* (1971), compostas respectivamente por Marlos Nobre (1939), José Ursencino do Silva<sup>44</sup> (1935) 10 e Egberto Gismonti (1941).

### 2.3 Frevo

O frevo é uma manifestação artístico/cultural diretamente ligada ao estado de Pernambuco, particularmente, à cidade de Recife e segundo Tinhorão, está “entre as mais originais criações dos mestiços de baixa classe média urbana brasileira, no campo da música e da dança” (TINHORÃO, 1971 p.139).

Apesar de comumente ser entendido somente como gênero musical, o frevo surgiu da interação entre música e dança, logo, é impossível distinguir se “o frevo, que é a música, trouxe o passo<sup>45</sup>, ou se o passo, que é a dança, trouxe o frevo” (OLIVEIRA, 1971 p.11).

Tinhorão (1974) também salienta que o frevo teria sido uma criação de músicos brancos e mulatos, em sua maioria instrumentistas de bandas militares e componentes de grupos especialistas especializados em música de dança. Gêneros

<sup>44</sup> Conhecido como Maestro Duda.

<sup>45</sup> Nome atribuído às figurações improvisadas pelos dançarinos ao som da música. (Tinhorão, 1971, p.139).

musicais como, a polca<sup>46</sup>, o maxixe<sup>47</sup> e principalmente o dobrado<sup>48</sup> contribuíram para a criação do gênero. Oliveira (1971) corrobora Tinhorão (1974) quando diz que:

Foram aproveitando os elementos harmônicos, rítmicos e melódicos das músicas em voga, dançadas ou cantadas. A pena corria ao gosto popular da época. E o mais que se fazia era apelar para os instrumentos de metal e para um aligeiramento dos desenhos melódicos, em certas partes da obra, destinadas à dança. (OLIVEIRA, 1971, p.27).

De acordo com Oliveira (1971), o termo *frevo* é corruptela da palavra *ferver* que, na linguagem pernambucana, virou *frever* e posteriormente, *frevo*. Pereira (2002), afirma que o gênero possui três modalidades comumente encontradas nas cidades de Recife e Olinda, são elas: o frevo-de-bloco<sup>49</sup>, o frevo-canção<sup>50</sup> e o frevo-de-rua<sup>51</sup>. Afirma também que das três, a modalidade mais consagrada é o frevo-de-rua, pela exuberância técnica de seus passos e pela instigante divisão rítmica de seus temas melódicos e de suas orquestrações, considerando-o como o mais independente e mais autêntico dos tipos de frevo.

Indispensável no carnaval Recifeense, o frevo-de-rua, também possui três tipos: são eles o frevo *ventania*<sup>52</sup>, o frevo *coqueiro*<sup>53</sup>, e o frevo *abafo*<sup>54</sup>.

---

<sup>46</sup> Dança de salão em compasso binário, geralmente em tom maior e andamento *allegretto*, originária da Boêmia (parte do império austro-húngaro, depois Tchequia e atualmente República Tcheca). Chegou a Paris em meados dos anos de 30 do século XIX, difundindo-se daí para todo o mundo ocidental e tornando-se nele a principal dança de salão. (CRAVO ALBIN, Ricardo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 13 Jan. 2019).

<sup>47</sup> Dança urbana surgida no Rio de Janeiro por volta de 1870. Segundo José Ramos Tinhorão, o maxixe desenvolveu-se a partir do momento em que a polca, gênero musical de origem europeia e tocado nos salões da corte imperial e da alta classe média carioca, sempre ao piano, passou a ser tocada por músicos populares chamados chorões com a utilização de flauta, violão e oficleide. (CRAVO ALBIN, Ricardo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 13 Jan. 2019).

<sup>48</sup> Derivado da marcha militar de passo dobrado, assim como o *pasodoble* espanhol, ou o *pás redoublé* francês, de compasso binário e andamento *alegro*. Tem seus títulos geralmente associados a datas e episódios cívicos, nomes de políticos ou cidades. (DANTAS, 2002 apud Lopes, 2018, p.18).

<sup>49</sup> Frevo de andamento moderado executado por orquestra de “pau e corda” constante de cavaquinhos, bandolins, violões e flautas e cantado por um coro feminino. (OLIVEIRA, 1946).

<sup>50</sup> Frevo de andamento rápido executado por uma orquestra típica de frevo com metais e palhetas essencialmente cantado. (OLIVEIRA, 1946)

<sup>51</sup> Frevo de andamento rápido puramente instrumental executado por uma orquestra típica de frevo com metais e palhetas. (OLIVEIRA, 1946).

<sup>52</sup> Tecido quase exclusivamente, por semicolcheias. Este “subtipo” dá destaque aos instrumentos de palheta (saxes e clarinetes) que executam grupos de semicolcheia em andamento rápido (Oliveira, 1971, p.53)

### 3 ANÁLISE ESTRUTURAL DA OBRA CAJARANA

A obra aqui em estudo segue o modelo formal da sonata clássica<sup>55</sup> em três movimentos e está referenciada no sistema tonal com passagens modais. O primeiro movimento consiste na grande forma denominada forma sonata<sup>56</sup> enquanto os movimentos seguintes estão estruturados em forma ternária A/B/A´

SONATA CLÁSSICA	
1º movimento	Forma sonata
2º movimento	Forma ternária
3º movimento	Forma ternária

#### 3.1 Primeiro Movimento

No primeiro movimento predomina a tonalidade de Ré maior, permeada por trechos modais (principalmente com o centro em Ré) e assim estruturado:

<sup>53</sup> Esta subtipo de frevo dá destaque aos metais que executam notas bastante agudas, pois a melodia possui tessitura alta. (Oliveira, 1971 p.73)

<sup>54</sup> Este “subtipo” tem com principal objetivo “abafar o adversário”. Ou seja, as orquestras de frevo, quando inevitavelmente se encontram nas ruas, tocam o mais forte possível, sobretudo os trombonistas e trompetistas. A despeito disso, geralmente os “frevos abafó”, são de execução mais fácil para o músico. (Oliveira, 1971, p.74).

<sup>55</sup> Tal como a encontramos em Haydn, Mozart e Beethoven, a Sonata é uma composição em três ou quatro movimentos com atmosferas e andamentos distintos. (GROUT e PALISCA, 1997, pág. 486). A grande maioria das sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e concertos, desde os tempos de Haydn, utilizam este princípio estrutural (SCHOENBERG, 2008, pág.241)

<sup>56</sup> A forma “allegro-de-sonata” ou “forma sonata” é, essencialmente, uma estrutura ternária: A | B | A´. Suas divisões, ou partes, principais são: [exposição], [elaboração ou desenvolvimento] e [recapitulação]. A exposição, geralmente, é constituída por duas seções contrastantes, em tonalidades distintas; a elaboração ou desenvolvimento é construído a partir da reelaboração dos elementos apresentados na exposição; e a recapitulação, ou reexposição, é constituída pela reapresentação, integral ou não, da exposição, apresentando, geralmente, as duas seções na mesma tonalidade. Seu grande mérito, que lhe permitiu uma posição de destaque durante cento e cinquenta anos, é sua extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de ideias musicais (pequenas ou grandes, poucas ou muitas, ativas ou passivas), em quase todos os tipos de combinação. (SCHOENBERG, 2008, pág. 243 e SADIE, 1994, pag.337).

### **Exposição (c.1 ao c.95)**

Tema A (c.1 a c.6, Ré lídio e c.7 ao c.29.1 predominando Ré maior)

Transição modulante (c.29.2 a c.53) Construída como passagem modulatória entre os temas A e B. Em *Cajarana*, apresenta instabilidade harmônica e indefinição de centro.

Tema B (c.54 a c.95 sol mixolídio e dórico)

### **Desenvolvimento (c.96 a c.125).**

**Reexposição do Tema A (c.126 a c.143)** Comumente, são reapresentados os temas A e B da exposição, mas, nesta obra apenas o tema A foi reexposto.

**Coda (c.144 a c.161).**

#### **3.1.1 Exposição**

O primeiro movimento inicia com um período binário<sup>57</sup> (c.1 a c.4), com o antecedente suspensivo e o conseqüente conclusivo, seguido de uma frase suspensiva (c.5 e c.6). No antecedente (c.1 a c.3.1), o primeiro violino apresenta o motivo principal seguido da repetição integral na viola. Esse motivo é o material temático sobre o qual todo o primeiro movimento será construído. Schoenberg (2008) o chamaria de “motivo básico” ou “germe da ideia”, pois grande parte do primeiro movimento dele deriva ou com ele se relaciona. Vale ressaltar que esse procedimento proporciona maior unidade à composição.

É importante ressaltar que o motivo básico apresentado é modal, mais precisamente, Ré lídio.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Período binário é constituído por duas frases, no qual a primeira pergunta e a outra responde (BAS, Julio, 1947). Em outras palavras, o período binário é constituído por uma frase suspensiva e uma frase conclusiva, ou seja, antecedente e conseqüente, respectivamente.

<sup>58</sup> O modo lídio apresenta a seguinte estrutura: T- T- T- SM-T-T – SM.



Figura 16 - Motivo básico

O Consequente (c.3 a c.4) deriva do motivo básico. É apresentado pelo segundo violino e repetido pelo violoncelo.

A frase a seguir (c.5 a c.6) tem caráter suspensivo. Porém, vale ressaltar a cadência modal VII – I, em Ré mixolídio.<sup>59</sup>

Figura 17 – Período binário seguido de frase suspensiva. Os retângulos em vermelho correspondem à apresentação do motivo básico seguido de sua repetição integral na viola. Os retângulos em azul correspondem à derivação do motivo básico e sua repetição ao violoncelo. O retângulo em verde corresponde à frase suspensiva após o período binário. Os retângulos amarelos correspondem à cadência modal VII-I do modo mixolídio.

Entre c.7 e c.23.1 há outro período binário, este com dezesseis compassos, sendo o antecedente de c.7 a c.14 e o consequente de c.15 a c.23.1.

O antecedente tem caráter suspensivo. Quanto à harmonia, é estritamente tonal, mas apresenta acordes dissonantes em sua construção, encontrados em c.8 e c.10, respectivamente. Tais acordes possuem função dominante<sup>60</sup> porém não resolvem em Ré maior. Em c.8 temos o acorde de A7(b5)(b9) que consiste em um acorde dominante alterado, enquanto em c.10 temos o acorde de A7(#5) que

<sup>59</sup> O modo mixolídio apresenta a seguinte estrutura: T- T- SM – T-T-SM – T.

<sup>60</sup> Função harmônica que gera tensão. No sistema tonal, após um acorde de dominante espera-se a sua resolução.

consiste em um acorde aumentado<sup>61</sup>. O antecedente finaliza no acorde de Lá Maior (c.4), dominante de Ré maior.

Figura 18 – Antecedente do período. Os retângulos em amarelo correspondem aos compassos onde há dominantes alteradas. O retângulo em vermelho corresponde ao acorde dominante de Ré maior.

Melodicamente o conseqüente apresenta uma variação do antecedente,. Ressalta-se a utilização do motivo básico (c.19/c.20 e c.21/c.22) e de sua transposição (c.20/c.21 e c.22/c.23). Quanto à harmonia, prevalece o caráter modal mesclando acordes oriundos dos modos lídio e mixolídio: D – E/D – G – C – D<sup>62</sup>. Vale ressaltar a cadência VII – I de Ré mixolídio, ou seja, C – D<sup>63</sup>.

Figura 19 – Conseqüente. As cifras em verde correspondem à cada acorde do trecho e os números romanos em vermelho correspondem às funções dos acordes. Os retângulos azuis indicam a utilização do motivo básico e os retângulos amarelos correspondem à transposição do mesmo.

<sup>61</sup> Segundo Almada (2010), assim são denominados os acorde de dominante com notas alteradas, podendo essas alterações ser ascendentes ou descendentes.

<sup>62</sup> Essa progressão evidencia o “sabor modal” justamente por não apresentar procedimentos harmônicos característicos do tonalismo. De acordo com Chediak (1986) a harmonia modal pode ter o caráter puro (utilizando somente acordes inerentes a um modo determinado) ou misto (utilizando acordes de outros modos e/ou oriundos do tonalismo).

<sup>63</sup> O conseqüente finaliza com um solo de violoncelo, mas ressalta-se que esse solo foi executado anteriormente pela viola.

Em c.23.1.2 e c.29 foram utilizados elementos extraídos do período inicial da obra (c.1 a c.6), objetivando reafirmar o motivo básico. Entre c.27 e c.28., decidiu-se pela repetição literal da extensão ouvida em c.6 e c.7, ou seja, o movimento cadencial VII-I de Ré mixolídio. Porém, para evidenciar a conclusão do Tema A, optou-se por afirmar o primeiro grau em c.29.1.<sup>64</sup>

Figura 20 - Utilização do período inicial da obra Os graus sublinhados em azul se referem à cadência oriunda do modo mixolídio.

A transição (c.29.2 a c.57.1) apresenta instabilidade harmônica com acordes alterados, dominantes não conclusivas e dominantes estendidos. Em c.29.2 se inicia uma sequência harmônica modulante<sup>65</sup> com dissonâncias, especialmente segundas e quintas diminutas, iniciada através do modelo melódico apresentado. Em c.34/35/36 temos o encadeamento Eb7 D7 G7 (dominantes estendidas) que evidencia a ausência de centro tonal “por não estar diretamente vinculado a nenhuma tonalidade” (CHEDIAK, 1985, pg.107) ou centro modal.

<sup>64</sup>A reapresentação, literal ou variada, de elementos anteriormente ouvidos, ou a construção de novos materiais derivados desses elementos, contribui para com o sentido estético e melhor compreensão estrutural da obra. Procurou-se sempre a interconexão de ideias, visando tornar a composição inteligível, pautada na lógica e na coerência do discurso.

<sup>65</sup>A sequência harmônica é a transposição sistemática de um modelo melódico, rítmico e harmônico como recurso de desenvolvimento da forma musical. (MEDINA, 2012)

Figura 21 - Sequencia harmônica modulatória. Os retângulos em amarelo correspondem ao modelo melódico da sequencia.

A sequência avança até o c.36, onde tem início um solo no violoncelo, que finalizará em c.52. Esse trecho, c.36 a c.52, traz em si, uma ambiguidade analítica, pois não é possível determinar se é tonal, ou seja, uma melodia construída sobre o acorde de G7 (dominante de dó maior ou menor) ou modal (alternando entre sol mixolídio e sol lídio). Tal ambiguidade contribuiu para o prolongamento da instabilidade harmônica, impossibilitando determinar, um único entendimento. Em c.52, optou-se por um movimento cadencial para Sol Lídio<sup>66</sup> caracterizado pelo movimento descendente, por graus conjuntos, em direção à nota característica do modo lídio (dó#); concluindo, em c.53 no centro Sol. Ou seja, pretendeu-se que o acorde de G7, ouvido a partir de c.36, fosse um acorde pivô para o estabelecimento de um centro modal que só se concretiza em c.52.

Trecho de ambiguidade

Figura 22 – Início do Solo do violoncelo. O círculo em azul ressalta a confirmação da nota sol como centro modal.

<sup>66</sup> Schoenberg (1999 pg. 204) ressalta a eficácia de uma cadência enfatizada por uma melodia: “a eficácia do horizontal é maior do que a do vertical. Uma conclusão realizada horizontalmente resultará mais vigorosa do que realizada verticalmente”. Para ele, essa eficácia é mais completa quando ocorre conjuntamente nas dimensões harmônica, melódica e rítmica. No entanto, o autor adverte não haver necessidade da utilização de todos esses elementos para haver uma cadência, algumas vezes basta um, outras necessita-se vários”.(SCHOENBERG apud DUDEQUE 2008. Pg.1)

Em c.54, ocorre mudança de andamento: (lento-rápido), e o violoncelo inicia um ostinato rítmico característico do baião<sup>67</sup>. Entre c.54 e c.57.1 a rítmica empregada pelo violoncelo prepara a entrada do tema B em c.57.2. O padrão rítmico permanece até o compasso c.73.1.

Figura 23 – Ostinato rítmico característico do baião.

Inteiramente construído em Sol mixolídio, o tema B está compreendido entre c.57.2 e c.95, apresentando, inicialmente, duas frases independentes que não constituem período. Ambas são executadas pelo primeiro violino; a primeira entre c.57.2 e c.61.1 e a segunda c.61.2 a c.65.1.

A harmonia deste trecho é inteiramente construída por acordes diatônicos do modo mixolídio tendo a nota sol como centro.

Figura 24 - Frases apresentadas pelo primeiro violino.

<sup>67</sup> O baião é um dos gêneros mais populares do universo rítmico brasileiro, e com certeza, o mais difundido na Região Nordeste do país. O termo deriva de baiano, uma dança popular nordestina. Em fins do século XIX já era conhecido no interior nordestino, sendo executado em sanfonas pelo sertão, sempre em unidades do compasso par. Restrito e esquecido no interior nordestino, o baião chegaria à música popular brasileira urbana através da dupla: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. (CRAVO ALBIN, Ricardo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 02 Jan. 2019).

Entre c.65.2 e c.73.1 optou-se pela repetição integral das frases anteriores, porém, executadas agora pelo segundo violino e pela viola. Ressalta-se o paralelismo em terças entre c.66 (como anacruse) e c 69.1.

Figura 25 – Repetição de frases anteriores. O retângulo vermelho corresponde à primeira frase executada pelo segundo violino e a viola paralelismo de terças compostas. O retângulo azul corresponde à segunda frase repetida pela viola.

Entre c.73.2 e c.81.1 temos um período binário, estando o antecedente compreendido entre c.73 e c.77.1 e o consequente entre c.77.2 e c.81.1, ambos executados pelo primeiro violino. Concluindo o período, temos uma cadência modal IV - I (modo mixolídio)<sup>68</sup>. Harmonicamente, os acordes desse trecho são oriundos dos modos mixolídio e dórico, tendo a nota sol como centro.

Figura 26 – Período binário. O retângulo em vermelho corresponde ao antecedente. O retângulo em azul corresponde ao consequente. O retângulo em preto corresponde à cadência que finaliza o período.

<sup>68</sup> A cadência IV-I é oriunda do modo mixolídio. Apesar de a cadência não ser entre o acorde característico e o centro (VII-I ou Vm- I), possui um “sabor modal” como foi explicitado. Tal cadência é largamente encontrada no cancionário da música popular e folclórica brasileira. Em Paz (2002) é possível encontrar essa cadência em diversas melodias do modo mixolídio.

Entre c.81.2 e c.89.1, decidiu-se pela repetição literal do período binário anterior (c.73.2 a c.81.1).

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

C7 G7 C7 G7 C7 D7 C G

IV7 I7 IV7 I7 IV7 V7 IV I

modo dórico modo mixolídio modo dórico modo mixolídio modo dórico modo mixolídio cadência modo mixolídio

Figura 27 – Repetição literal do período binário. O retângulo em vermelho corresponde ao antecedente. O retângulo em azul corresponde ao conseqüente. O retângulo em preto corresponde à cadência que finaliza o período.

Concluindo a exposição, entre c.89.1 e 93.1 construiu-se uma codeta<sup>69</sup>. A nota sol, executada de c.93.2 a c.95, tem a função de transição para o Desenvolvimento.

G C G C G

I IV I IV I

cadência modo mixolídio

rit.

Figura 28 – Codetta e transição para o desenvolvimento. O retângulo em vermelho corresponde à codetta e o retângulo em verde corresponde à uma pequena transição que leva ao desenvolvimento.

<sup>69</sup> “Pequena cauda”. Ou seja, diminutivo de Coda.

### 3.1.2 Desenvolvimento

Compreendido entre c.96 e c.125, o desenvolvimento foi construído a partir de fragmentos melódicos e rítmicos extraídos do motivo básico, utilizando-se, também, de variação melódica e modulações para tons vizinhos ou afastados, além de outras técnicas composicionais.<sup>70</sup>

Figura 29 – Início do desenvolvimento. Os retângulos correspondem à fragmentos melódicos extraídos do motivo básico inicial.

Figura 30 - Fragmento melódico do motivo básico

Harmonicamente, o desenvolvimento inicia com uma progressão de acordes maiores com sétima maior. Tal progressão foi inspirada em um trecho do *Quarteto de Cordas em Fá maior* de Maurice Ravel, no qual todas as vozes movimentam-se

<sup>70</sup> De acordo com Schoenberg, o desenvolvimento ou elaboração tende a ser modulatório para regiões mais afastadas da tonalidade da exposição. Além disso, “O material temático, retirado dos temas da exposição, pode ser apresentado em qualquer ordem. Em geral, um pequeno número de elementos insignificantes na exposição dominam toda a seção de elaboração” (SCHOENBERG, 2001, pág. 249-250).

na mesma direção até chegar ao acorde desejado. Esse recurso harmônico é chamado por Persichetti de “harmonia paralela”. (PERSICHETTI, 1985, pág. 200)<sup>71</sup>.

Figura 31 – Harmonia paralela em *Cajariana*. Os retângulos em vermelho correspondem aos acordes devidamente cifrados acima.

Figura 32 - Harmonia paralela constante em trecho do *Quarteto de cordas em Fá maior de Ravel*. Os retângulos em vermelho indicam os acordes maiores com sétima maior.

Figura 33 - Fig.27: Persichetti (1986) pág.201

<sup>71</sup> Persichetti (1985) afirma que a “harmonia paralela” pode ser real ou tonal. Sendo “real”, as progressões se movimentam na mesma direção, com transposições exatas, não pertencendo a um nenhum centro. Se pertencerem, as considera “tonal”. Ressalta-se que a harmonia paralela pode ser utilizada para introduzir ou abandonar a atonalidade, sendo também adequada para transições modulatórias e exposições temáticas, se a tonalidade tende a ser obscura.

Em *Cajarana*, a progressão Ab7M – F#7M – F7M – Db7M foi concebida como transição para um trecho de grande instabilidade (c.108 a c.125), construído com base em duas escalas octatônicas: tipo A (tom-semiton) e tipo B (semiton-tom)<sup>72</sup> e outra de tons inteiros<sup>73</sup>.



Figura 34 - Escalas Octatônicas utilizadas na obra

<sup>72</sup> Muito utilizadas a partir do século XX, por compositores como: Stravinsk, Scriabin, Rmsky-Korsakov e Villa-Lobos, as escalas octatônicas são simétricas, promovendo a correspondência de vários acordes em intervalos de um tom e meio (terça menor ou segunda aumentada). Teóricos como Kostka (2006) e Araújo e Borém (2013) afirmam que há apenas dois tipos de escalas octatônicas, uma alternando intervalos de tom e semitom (Tipo A), por exemplo: Dó – Ré-Mib – Fá-Fá# – Sol#-Lá – Si-Dó) e outra alternado intervalos de semitom e tom (Tipo B), por exemplo: (Dó-Do# – Ré#-Mi – Fá#-Sol – Lá-Sib – Dó). Como é possível construirmos ambos os tipos a partir de cada uma das 12 notas cromáticas, temos o total de 24 escalas, sem considerar notas enarmônicas. (ARAÚJO e BORÉM, 2013 pág.56). Segundo Kostka, elas são riquíssimas fontes de materiais melódicos e harmônicos, pois contém todos os intervalos, desde a segunda menor até a sétima maior. Todas as tríades formadas por terças, exceto a aumentada, estão ali contidas. Ou seja, das quatro tríades possíveis presentes no sistema tonal: X, Xm, Xm<sup>(b5)</sup> e X<sup>(#5)</sup>; considerando-se a escala maior, escala menor harmônica, escala menor melódica e escala maior harmônica somente não seria possível, nas escalas octatônicas, a construção da tríade aumentada: X<sup>(#5)</sup>. Quanto às tétrades, Kostka afirma não ser possível a construção de acordes com sétima maior. Assim sendo, considerando as escalas do sistema tonal supracitadas, das sete possibilidades de tétrades : X<sup>7M</sup>, Xm<sup>7</sup>, X<sup>7</sup>, Xm<sup>7(b5)</sup>, Xm<sup>7M</sup>, X<sup>7M(5#)</sup> e X<sup>o</sup>; somente a construção de quatro tétrades seriam possíveis a partir das escalas octatônicas: Xm<sup>7</sup>, X<sup>7</sup>, Xm<sup>7(b5)</sup> e X<sup>o</sup>. Essa construção simétrica, característica também encontrada na escala de tons inteiros, dificulta o estabelecimento de um centro tonal (tradução nossa). “The octatonic scale is a rich source of melodic and harmonic material. It contains all of the intervals, from minor 2nd up to major 7th. All of the tertian triads except for the augmented triad can be extracted from the is scale, as can four of the five common 7th-chord types (the major-7th chord cannot). If it has a weakness, it is its symmetrical construction, a characteristic it shares with the whole-tone scale, which can make establishment of a tonal center more difficult. (KOSTKA, 2006, pág. 31).

<sup>73</sup>A escala de tons inteiros é formada somente por intervalos de segunda maior. Segundo Kostka, foi a única escala de seis notas que foi largamente utilizada na música de século XX. Segundo ele, uma das segundas maiores pode ser analisada como terça diminuta. Considera, também, somente ser possível, se obter duas escalas de tons inteiros, pois qualquer outra transposição ou ‘modo’ acarretaria na duplicação da classe de alturas. (tradução nossa). (KOSTKA, 2006 pág.24). “The only six-note scale to see much use in the twentieth century is the whole-tone scale. It is constructed entirely from major 2nds (although one of them has to be notated as a diminished 3rd). In terms of pitch-class content, only two whole-tone scales are possible; any other transposition or “mode” will simply duplicate the pitch-class content of one of the scales in Example 2-5. The actual spelling of the scale is usually irrelevant; for instance, the first scale in the example could have used G~A~B~ instead of Fj- G!- A!. The scales in Example 2-5 are labeled according to a convention that identifies the whole-tone scale that contains a C as WT -0 and the scale that does not as WT -1.

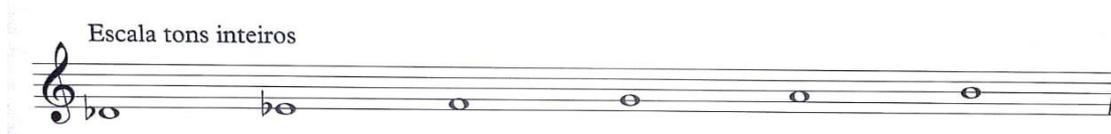


Figura 35 - Escala de tons inteiros utilizada na obra

Entre c.108 e c.111, utilizou-se o fragmento melódico apresentado no início da obra, porém com variações rítmicas e intervalares norteadas pelas escalas octatônicas Tipo A e Tipo B. Esse trecho caracteriza-se pela instabilidade, não sendo possível definir um centro tonal ou modal. Procurou-se, também, criar a sensação de “obscuridade e angústia”, somando-se à instabilidade a indicação de dinâmica: pianíssimo.

VIVO

Figura 36 - Fragmento melódico utilizado.

Escala octatônica tipo B

Escala octatônica tipo B

Escala octatônica tipo A

Escala octatônica tipo B

Figura 37 - Variações do fragmento melódico acima norteadas pelo uso da escala octatônica

Entre c.112 e c.115, o segundo violino e a viola dão sustentação rítmica e harmônica à melodia. Intencionou-se, também, proporcionar a sensação de movimento, principalmente através das indicações de dinâmica (p – mf – f; e dos

“crescendos e decrescendos” entre elas) e da linha melódica, ligeiramente ascendente, em c.113 e c.114.

Harmonicamente, os acordes de D(#5) e C° possuem como base as escalas de tons inteiros e a octatônica tipo A, respectivamente.

The musical score for Figure 38 is presented in four staves. The top staff shows the melodic line with four measures. Above the staff, the chords and scales are labeled: D(#5) (green), Tons inteiros (green), D(#5) (green), C° (blue), Octatônica (blue), and C° (blue). The bottom three staves show the rhythmic accompaniment. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the lower voices. Orange circles mark the dynamic markings *p*, *mf*, and *f*.

Figura 38 - Estruturação rítmico-melódica. O retângulo em vermelho corresponde ao padrão rítmico que se repete ao longo do trecho. Os círculos em laranja correspondem à dinâmica exigida no trecho.

Em c.116 e c.117 ouve-se arpejo do acorde C°, executado, sequencialmente, por todas as vozes do quarteto. Em c.118 há transposição cromática para C#°. Com isso, buscou-se reforçar a sensação de movimento, através dos arpejos distribuídos entre todas as vozes, além de evidenciar a sensação de instabilidade e tensão, pois as tétrades diminutas possuem dois trítomos. Em c.119, buscou-se intensificar, ainda mais, a sensação de movimento e tensão, através da indicação da dinâmica (*forte* para *fortíssimo*) e do crescendo entre essas indicações, chegando ao clímax em c.120 e c.121 com o acorde alterado D7(b5), estando presente, também, a mesma rítmica apresentada em c.5 e c.6..

Figura 39 - Chegada do clímax no desenvolvimento. Os retângulos vermelhos correspondem à célula rítmico/melódica, repetida em todas as vozes do quarteto. Os retângulos verdes correspondem à transposição desta célula meio tom acima.

Após isso, criou-se um o trecho de distensão (c. 122 e c.125), produzido tanto pela agógica (ritardando) e pela variação de dinâmica (de fortíssimo para piano). Finalizando o desenvolvimento, temos o acorde E7(b5) (c.125.2) que faz a transição para a reexposição.

Figura 40 - Trecho de distensão do clímax. O retângulo em vermelho correspondente ao trecho de distensão. O retângulo azul corresponde ao acorde de transição para a reexposição.

### 3.1.3 Reexposição

Compreendida entre c.126 e c.161, a reexposição consiste na repetição integral do Tema A (c.7 ao c.19.1). Geralmente, aqui são rerepresentados os Temas A e B da exposição - integralmente ou modificados, estando ambos na tonalidade principal do movimento - porém, em Cajarana decidiu-se reexpor somente o Tema A,

acrescido de uma coda (c.144 a c.161), sendo esta também construída a partir do motivo básico, com a intenção de, mais uma vez, reafirmá-lo como o “germe” estruturante deste movimento.

Entre c. 144. a c.155, temos a repetição literal do motivo básico, preservando-se todos os elementos melódicos e harmônicos, porém, “alargando” ritmicamente algumas notas. Há duas frases de seis compassos estruturadas nos modos lídio (c.144 a c.149) e mixolídio (c.150 a c.155), ambas executadas pelo primeiro violino. O acorde de Ré maior, executado pelas demais vozes do quarteto, dá suporte rítmico/ harmônico à melodia.

Figura 41 – Coda do primeiro movimento. Os retângulos em vermelho correspondem à repetição literal do motivo básico, porém alargado ritmicamente. Os retângulos verdes correspondem às frases 1 e 2 respectivamente.

Entre c.156 e c.159, temos a repetição literal da frase apresentada entre os c.23 e c.26; derivada do motivo básico e de fragmentos melódicos apresentados no primeiro período deste movimento (c.1 a c.6). Harmonicamente, optou-se por substituir o encadeamento Gm - D (IVm – I, conforme consta em c.23 e c.24) por Eb - D (bII – I). O acorde de Eb maior (bII) tem origem no modo frígio. Assim, espera-se a resolução no acorde de Dm, ou seja, bII – Im, porém decidiu-se por resolver no acorde homônimo maior.

bII I bII I

Figura 42 - Fragmentos apresentados no primeiro período da obra. Os retângulos em vermelho correspondem à repetição da frase apresentada entre c.23 e c.29. Os retângulos em azul correspondem à fragmentos apresentados no primeiro período da obra. Os retângulos em amarelo correspondem ao acorde bil.

Em c.160 e 161 há a conclusão do movimento, com a reafirmação do motivo básico. Este executado por todas as vozes do quarteto.

Figura 43 - Conclusão do movimento com reafirmação do motivo básico

### 3.2 Segundo Movimento

Construído em forma ternária e predominando o modo lá mixolídio, este movimento apresenta as seguintes seções:

#### Seção A (c.1 ao c.16)

Lá mixolídio (c.1 ao c.16)

**Seção B (c.17 ao c.45)**

Lá mixolídio (c.17 ao c.32) e Fá# dórico (c.33 ao c.45)

**Seção A´ (c.46 ao c.56)**

Lá mixolídio (c.46 ao c.56)

**3.2.1 Considerações sobre a Seção A**

Nesta seção se compôs um recitativo cuja melodia foi extraída de uma cena do filme *O milagre de Santa Luzia*<sup>74</sup> (2008). O filme mostra manifestações culturais em diversas regiões brasileiras, tendo como “fio condutor” o instrumento acordeão, conhecido popularmente na Região Nordeste como sanfona<sup>75</sup>. Nele são vistos alguns dos principais intérpretes brasileiros desse instrumento e seu “jeito de tocar”.

Na cena em questão, um vaqueiro inicia um canto improvisado à capela, em homenagem a Dominginhos<sup>76</sup>. Esse canto é típico do sertão nordestino e recebendo a denominação de aboio. De acordo com Mário de Andrade (1982):

O marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiáto, etc. O ato de cantar assim chama de aboio. (ANDRADE, 1982 apud DOS SANTOS, 2012).

Segundo Luís da Câmara Cascudo, o aboio consiste em “um canto sem palavras, marcado exclusivamente sem vogais, entoado pelos vaqueiros quando

<sup>74</sup> **O MILAGRE de Santa Luzia**. Uma viagem pelo Brasil que toca sanfona Direção: Sérgio Roizenblit. Produção: Sérgio Roizenblit. Roteiro: Sérgio Roizenblit. Brasil: Miração Filmes, 2010. 1 DVD.

<sup>75</sup> Instrumento do tipo do acordeão, dotado de teclado, registros e botões. O som é produzido pela compressão e distensão de um fole “sanfonado”. O nome do instrumento em questão pode variar de acordo com a região do país. No sul, é comum chama-lo de “gaita”, no nordeste, “sanfona”, e acordeom, para as demais regiões, sendo este um nome mais genérico.(CRAVO ALBIN, Ricardo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:<<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 05 Jan. 2019).

<sup>76</sup> José Domingos de Moraes (1941 – 2013) renomado sanfoneiro e compositor pernambucano.

conduzem o gado” (CASCUDO, 1954 apud FERREIRA, 2014). Longe de ser somente um canto, Cascudo ainda descreve o aboio como:

Jamais cantam versos, tangendo gado. O aboio não é um divertimento. É coisa seria, velhíssima, respeitada. Aboia-se no mato, para orientar a quem se procura. Aboia-se sentado no morão da porteira, vendo o gado entrar. Aboia-se guiando o boiadeiro nas estradas, tarde ou manhã [...] Aboiar para vaca de leite não é aboio para um vaqueiro que se preze e tenha vergonha nas vendas (CASCUDO, 2012, p.3 apud FERREIRA, 2014).

É possível encontrar o termo aboio em obras do repertório erudito brasileiro, sobretudo em compositores nacionalistas, como por exemplo, Osvaldo Lacerda (1927-2011) no terceiro movimento da *Brasiliã n° 8* (1978) e no *Aboio para oboé e piano* (1972) e Clóvis Pereira (1932) nas *Três peças nordestinas* (1972), cujo o segundo movimento, também recebe a denominação de aboio.

### 3.2.2 Seção A

Iniciou-se o segundo movimento apresentando o centro modal no qual será construída a melodia: Lá mixolídio.

Adagio ♩ = 54  
Recitativo

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

*mf* *mf* *mf*

*mf* *pp* *pp*

*muito legato* *muito legato*

Figura 44 - Apresentação do centro modal

Em c.3 o primeiro violino inicia o recitativo instrumental, ouvindo-se também o motivo básico da seção.

Figura 45 - Início do recitativo e apresentação do motivo básico. Os retângulos em vermelho correspondem ao mesmo e suas variações.

Compreendido entre c.3 e c.13, o recitativo possui duas frases independentes que não constituem período, estando a primeira compreendida entre c.3 e c.9 e a segunda entre c.10 e c.13. Harmonicamente, o trecho também está inteiramente construído em lá mixolídio.

Figura 46 - Frases que compõe o recitativo. Os retângulos azuis correspondem às duas frases respectivamente.

Entre c.14 e c.16 temos uma transição para a seção seguinte (com início em c.17), assim composta:

c.14: reafirmação do motivo básico do recitativo;

c.15 e c.16: apresentação de estrutura rítmica característica do gênero marcatu.

Figura 47 - Transição do recitativo para o maracatu. O retângulo em vermelho corresponde à transição para a seção seguinte. Em verde se vê a reafirmação do motivo básico. Em azul, temos à estrutura rítmica correspondente ao maracatu.

### 3.2.3 Seção B

Para esta seção, pensou-se em criar duas partes contrastantes. Temos a primeira entre c.17 e c.24, apresentando padrões rítmicos característicos ao gênero maracatu, iniciado em c.15; e a segunda entre c.25 e c.37, apresentando um tema lírico baseado na obra *Lamento Sertanejo*, composta por Dominginhos e Gilberto Gil<sup>77</sup>.

O “baque” do maracatu (c.15 a c.24) é executado pelo segundo violino, viola e violoncelo, que realizam ostinatos rítmicos, típicos do gênero, respectivos aos seguintes instrumentos de percussão: gonguê, tarol e zabumba.

<sup>77</sup> Obra composta em 1967 e gravada pela primeira vez por Gilberto Gil em 1975, no disco *Refazenda*.

Figura 48 - “Baque” de maracatu. O retângulo em azul corresponde ao padrão rítmico do gonguê, o verde ao tarol e o vermelho ao zabumba (também chamado alfaia).

Melódica e harmonicamente composta em Lá mixolídio, a primeira parte desta seção possui dois períodos binários, estando o antecedente do primeiro período entre c.17.2 e c.19.1 e o conseqüente entre c.19.2 e c.21.1.

Figura 49 - Período compreendido entre c.17.2 e c.21.1. O retângulo em vermelho corresponde ao antecedente; em azul ao conseqüente.

O segundo período tem o antecedente compreendido entre c.21.2 e c.23 e o conseqüente entre c.23.2 a c.25.1. Ressalta-se que em c.24.3 ocorre um movimento melódico cadencial em direção ao acorde F#m (c.25), pensado como um “acorde pivô”, que iniciará o processo de mudança do centro lá mixolídio para fá# dórico.



Entre c.33.2 e c.37, compôs-se uma extensão do período baseada no trecho instrumental da obra *Lamento Sertanejo*<sup>78</sup>.

**Lamento sertanejo** 1

Autor: Dominginhos Escrito por: Gilberto Feitosa

Figura 52 - Parte instrumental de Lamento Sertanejo. Disponível em: [www.dominginhospartituras.com.br](http://www.dominginhospartituras.com.br) Acesso em: 15 Jan 2019.

Figura 53 - Extensão do período. O retângulo em vermelho corresponde à concepção deste autor com base no trecho instrumental supracitado

<sup>78</sup> Apesar de não ser inteiramente modal o referido trecho instrumental o é, figurando a cadência do modo dórico (IV-I).

### 3.2.4. Seção A´

Finalizando este movimento, optou-se por repetir literalmente a Seção A.

Figura 54 - Seção A´

## 3.3 Terceiro movimento

Inspirado em um dos gêneros mais representativos da região nordeste, principalmente nas manifestações carnavalescas da cidade de Recife (PE), este movimento consiste em um frevo estritamente composto na tonalidade de Sol Maior, estruturado em forma ternária e apresentando as seguintes seções:

**Seção A (c.1 ao c.19)**

**Seção B (c.20 ao c.51.)**

**Seção A´ (c.52 a c.69.1)**

**Coda (c.69.2 a c.84)**

### 3.3.1 Seção A

Esta seção consiste em um período binário, sendo o antecedente compreendido entre c.1 (com anacruse) e c.4.1.1 e o consequente entre c.4.1.2 e c.8.1. Ressalta-se que apesar do segundo violino ser mais agudo, as diferenciações

de dinâmica coloca a viola em primeiro plano em relação ao violino. Quanto a harmonia, o trecho apresenta acordes diatônicos de Sol maior, além da dominante secundária de Lá menor, no segundo tempo de c.3.

Figura 55 – Período Binário inicial. O antecedente corresponde ao retângulo vermelho e o consequente ao retângulo azul. As setas em azul indicam a diferença de dinâmica entre a viola e o segundo violino, em preto, indicam a dominante secundária de Lá menor.

Entre c.6 e c.13, temos uma frase conclusiva independente (não constituindo período) executada pelo primeiro violino. A seguir, entre c.14 e c.18, a viola executa outra frase conclusiva independente. Ressalta-se que o mesmo material rítmico/melódico é utilizado em ambas.

Esse trecho foi harmonizado com acordes diatônicos de Sol maior. Temos também a dominante secundária de Lá menor, além de um acorde diminuto com função dominante, realizando uma “resolução” ao I grau (C#° - G/D)<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Tal procedimento se destina a uma situação bem específica: o acorde diminuto surge como ponte cromática (considerando os baixos) entre o IV grau e o I em segunda inversão. A prática musical fez dessa resolução um clichê, uma espécie de atalho que quase sempre prenuncia a cadência final. (ALMADA, 2009. p. 139).

Figura 56 – Frase conclusiva independente. O retângulo vermelho e o retângulo azul correspondem as frases conclusivas independentes executadas pelo primeiro violino e pela viola respectivamente. As setas em azul indicam a dominante secundária de Lá menor e a seta em roxo indicam o acorde diminuto.

Ressalta-se que todo esse grande trecho apresenta diversos acentos em contratempos, característica marcante da rítmica do frevo. De acordo com Barreto (2008), eles são frequentes no gênero, especialmente em orquestras de frevo, nas quais a caixa e os metais acentuam simultaneamente os contratempos. Barreto afirma também que “às vezes a harmonia se desloca junto também, ou seja, o acorde que estaria no compasso seguinte é tocado junto com a última semicolcheia”. (*ibidem*, p.148 e 149)

Figura 57 – Antecedente do período. As setas indicam os acentos, uma das características rítmicas do gênero.

Figura 58 – Consequente do período. As setas em azul indicam os acentos, uma das características rítmicas do gênero

Essa peculiaridade é encontrada em diversos frevos, em especial, os frevos de rua<sup>80</sup> como, por exemplo: *Mosquetão* e *Cabelo de Fogo* de José Nunes de Sousa (1931-2016)<sup>81</sup>, *Duda no Frevo* de Senival Bezerra do Nascimento (1932 - 2000)<sup>82</sup> e *Luzia no frevo* de Antônio Sapateiro<sup>83</sup>.

Figura 59 - Transcrição da seção A do frevo *Mosquetão*. As setas indicam as antecipações da melodia. (Cifragem nossa)

<sup>80</sup> Frevo inteiramente instrumental e de andamento rápido. Diferencia-se de outra modalidade chamada frevo-de-bloco que é inteiramente cantada e possui andamento mais lento que o frevo-de-rua.

<sup>81</sup> Mais conhecido como Maestro Nunes, foi um dos grandes personagens do frevo.

<sup>82</sup> Mais conhecido como Senô, foi um compositor, orquestrador, regente e musicista pernambucano.

<sup>83</sup> Antônio Sapateiro (1880- 1940) foi um compositor que viveu na cidade do Recife no momento da consolidação do frevo enquanto gênero musical. Ficaram registradas apenas cinco composições de sua autoria, todas elas frevos: *Metralhadora pesada*, *Recordação*, *Fuxico*, *Melancolia* e *Luzia no frevo*.



comumente chamado de “passagem”<sup>84</sup>. Filho (2008) tece algumas considerações sobre o significado do termo:

Estamos nos referindo a uma espécie de ponte, transição da parte “A” para a parte “B”, representada pela segunda casa de repetição da primeira parte, onde o movimento melódico apresenta a um contraste ou ruptura abrupta, separando e unindo diferentes partes da música (...). Essa ruptura pode ser caracterizado por presença de pausas, síncopas e notas acentuadas e contrastes na dinâmica podendo conter um ou mais compassos. (FILHO, 2008, p.71).

A definição de “passagem” assemelha-se a transição das pequenas e grandes formas ternárias, sendo um momento em que o compositor pode exercitar sua capacidade inventiva. É possível observar no repertório “passagens” das mais variadas formas:

Em *Cabelo de Fogo*, a “passagem” é executada pelo naipe de metais:

Figura 63 - O retângulo vermelho corresponde à passagem da Seção A para a Seção B do frevo Cabelo de Fogo.

<sup>84</sup> Espécie de ponte, transição da parte A para a parte B, representada pela segunda casa de repetição da primeira parte, onde o movimento melódico apresenta a um contraste ou ruptura abrupta, separando ou unindo diferentes partes da música. (FILHO, 2008, p.71).

The image shows a musical score for brass instruments. It includes staves for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, and Tuba. A red box highlights a section labeled 'Passagem' between measures 18 and 19. The score includes first and second endings for each instrument.

Figura 64 - O retângulo vermelho corresponde à passagem da Seção A para a Seção B do frevo Mosquetão.

Neste movimento, a “passagem”, encontrada em c.19, é caracterizada pela acentuação do acorde de tônica da tonalidade, no contratempo.

The image shows a musical score for strings. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. A red box highlights a section labeled 'Passagem' between measures 18 and 19. The score includes chord symbols (E, E7, Am, C#°, G, G, D, D, G, G, G, B, D7) and Roman numerals (V/II, V/II, II, #IV°, I, I, V, V, I, I, I, V) for each instrument.

Figura 65 – “Passagem” da Seção A para a Seção B deste movimento..

### 3.3.2 Seção B

Esta seção inicia com uma frase de início acéfalo: (c.20 a c.23.1); repetida em c.24 a c.27.1.1. Ressalta-se que, apesar da harmonia desse trecho ser conclusiva, consistindo em D7 – G, (V7–I), a frase apresenta caráter suspensivo, devido à melodia finalizar no quinto grau, (Ré).

The image shows a musical score for a violin part. The top staff is labeled 'Violin 20'. Above the staff, there are chord symbols: B, D7, D7, G, G, D7, D7, G. A red box highlights measures 20-23, and a blue box highlights measures 24-27. A black arrow points to a note in measure 27, labeled 'caráter suspensivo (nota ré)'. Below the staves, the letters 'V I V I V I' are written. The score includes staves for Violin II, Viola, and Violoncello.

Figura 66 – Frase independente e sua repetição. O retângulo vermelho e o retângulo azul correspondem a frase e sua repetição, respectivamente. A seta preta indica o caráter suspensivo da nota Ré.

Entre c.27.1.2 e c.30.2.2 há outra frase com a mesma característica, ou seja, harmonia conclusiva com caráter melódico suspensivo. Vale destacar o cromatismo descendente em âmbito de terça menor.

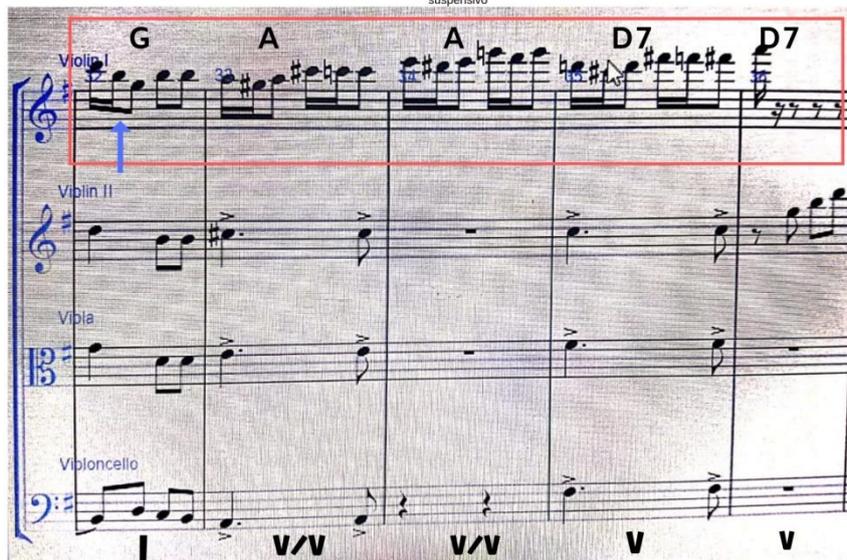
Em seguida, temos uma extensão dessa frase, até 32.1.2. Ressalta-se que apesar da nota, e também o acorde, em 32.1.2 ser o I grau (Sol) a extensão também não apresenta caráter conclusivo; pelo fato de não se perceber cesura, devido ao andamento: presto.

The image shows a musical score for a violin part. The top staff is labeled 'Violin I 26'. Above the staff, there are chord symbols: D7, G, G7, C, Cm, G, G. A red box highlights measures 26-31, and a green box highlights measures 32-33. Above the staves, there are labels: 'caráter melódico suspensivo' above the red box and 'caráter melódico suspensivo' above the green box. Below the staves, the letters 'V I V/IV IV IVm I I' are written. The score includes staves for Violin II, Viola, and Violoncello.

Figura 67 – Frase independente + extensão. O retângulo em vermelho corresponde à frase independente de caráter suspensivo e em verde a uma extensão da mesma.

Nova frase suspensiva é apresentada entre c.32.2.2 e c.36, âmbito de oitava. Vale ressaltar a utilização da célula rítmica  apresentada na extensão, e agora figurando como elemento rítmico predominante neste trecho.

caráter melódico  
suspensivo



The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I part is highlighted with a red box and contains a blue arrow pointing to a rhythmic cell. Above the Violin I staff are chord symbols: G, A, A, D7, D7. Below the Violoncello staff are Roman numerals: I, V/V, V/V, V, V.

Figura 68 – Nova frase suspensiva. O retângulo em vermelho corresponde a nova frase de caráter melódico suspensivo. A seta em azul indica a célula rítmica recorrente no trecho.

Vale destacar que entre c.20 e c.36 a melodia principal é inteiramente executada pelo primeiro violino, sendo a harmonia sustentada pelos demais instrumentos. O violoncelo executa notas pedais, enquanto o segundo violino e a viola apresentam uma célula rítmico-melódica em sextas compostas, respondendo à melodia principal.

Harmonicamente ouvimos acordes diatônicos de Sol maior, dominantes secundárias desses graus, e o acorde do IV grau de Sol menor (Cm)<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> Para Almada, os acordes de empréstimo são “fontes de obtenção de acordes não diatônicos pelo sistema tonal, possuindo “estreitos laços de afinidade com o centro tonal de referência”, ou seja, “suas tonalidades mais afins”, quer sejam as “regiões de dominante, subdominate” e “homônima”, à qual denominou “tonalidade paralela” (ALMADA, 2009, p.145-146). Assim sendo, o acorde “Cm” é um acorde de empréstimo, ou acorde de empréstimo modal - AEM, como alguns autores também o denominariam, oriundo do IV grau da escala de Sol menor.

**B** D7 D7 G G D7 D7 G G7 C Cm G G A D7

Célula rítmico-mélica

V V I I V V I V/IV IV IVm I I V/V I

Nota

Figura 69 – Harmonia do trecho na seção B. Todas as cifras representam acordes diatônicos de Sol maior, exceto às indicadas pelas setas azuis, que correspondem às dominantes secundárias e a seta vermelha que corresponde ao acorde de empréstimo modal.

Entre c.36 e c.46 decidiu-se pela repetição literal de todo o trecho apresentado entre c.20 e c.30, porém, trocando as respectivas vozes entre o primeiro e o segundo violinos.

Figura 70 - Repetição literal do trecho ouvido entre c.20 e c.30.

Figura 71 - Trecho ouvido entre c.20 e c.30.

De c.47 a c.51, encerra-se a Seção B, com o primeiro violino executando a frase conclusiva independente ouvida entre c.14 e c.18/19 (Seção A, viola). O violoncelo pontua a harmonia, que é idêntica ao mesmo trecho citado (c.14 e c.18/19).

Figure 72 shows a musical score for measures 47 to 52. The first violin part is highlighted with a red box, showing a melodic phrase. The cello part below shows the harmonic accompaniment with fingerings IV, I, I, IV, IV, I. Chords G, G, D7, D7, G are indicated above the first violin staff. A box labeled 'A' is at the end of the section.

Figura 72 - Repetição de frase independente executada pelo primeiro violino ouvida entre c.14 e c.18/19.

Figure 73 shows a musical score for measures 14 to 20. The viola part is highlighted with a blue box, showing a melodic phrase. The cello part below shows the harmonic accompaniment with fingerings I, I, V, V, I. Chords G, G, D7, D7, G, G are indicated above the first violin staff. A box labeled 'B' is at the end of the section.

Figura 73 - Frase independente ouvida entre c.14 e c.18/19.

### 3.3.3 Seção A'

Compreendida entre c.52 e c.69.1, esta seção consiste na repetição integral da Seção A (c.1 ao c.18/19) acrescida de uma coda.

The image shows a musical score for Section A'. At the top, a sequence of guitar chords is listed: G G G E Am Am Am D7 G G E E7 Am C#° G/D G D7 D7 G. Below the chords, there are four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I staff has a red box around measures 52-56 and a blue box around measures 57-69. Below the staves, there is a series of rhythmic symbols: | I | I | I | V/II | II | II | V | I | I | V/II | V/II | #IV | I | I | V | V | I.

Figura 74 – Repetição integral da seção A. O retângulo vermelho corresponde ao antecedente e o azul ao consequente.

A coda (c.69 e c.84) foi construída utilizando-se trecho melódico da seção A (c.14 a c.18/19) e da seção B (c.47 a c.51) como uma extensão, executada pelo segundo violino (c.69.2 a c.73.1.1) e primeiro violino (c.73.1.2 a c.78).

Entre c.77 e c.79 ouve-se o acorde de Sol maior em contratempos e, concluindo o movimento, temos um *tutti*, figurando o acorde de “Sol alterado”.

The image shows a musical score for the Coda section, measures 70 to 84. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. A red box highlights measures 73-78 in the Violin I and II staves. A green box highlights measures 81-84 in the Violin I and II staves, showing a chord of altered Sol.

Figura 75 – Coda. O retângulo vermelho corresponde à extensão do período e o verde o acorde de Sol alterado.

O *tutti*, ao qual nos referimos, de acordo com Filho (2008), recebe o nome de “rasgado”<sup>86</sup>, e é muito encontrado em finais de seção ou em finais de frevo-de-rua.

<sup>86</sup> Rasgado: Acorde estridente dos instrumentos de metal de uma fanfarras tocando frevo-de-rua (Carvalho, Mota e Barreto 2000, 93 apud Filho 2008 p.72).

COQUEIRINHO - 50 ANOS DE FREVO

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

DS. al Coda 0

Figura 76 – “Rasgado” do frevo *Coqueirinho* de Geraldo Costa e Miliades Neves

The image displays a musical score for the brass section of the piece "A volta ao mundo" by Mário Guedes da Silva. The score is divided into two systems of staves. The first system includes parts for Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone 1 and 2, and Baritone Trumpet 1 and 2. The second system includes parts for Baritone Trumpet 3, Trombone 1 and 2, and Tuba. The music is written in 2/4 time and features a "Rasgado" (ragged) texture. The score is marked with "D.S. al Coda" and includes first and second endings. The first ending is marked with a "1" and the second ending with a "2". The score concludes with a Coda symbol. The page number "58" is visible at the beginning of the first system.

Figura 77 - Rasgado do frevo A volta ao mundo de Mário Guedes da Silva

## Conclusão

Este trabalho procurou descrever todo o processo criativo, e reflexivo, que norteou a elaboração da obra *Cajarana*, composição deste discente, em três movimentos, escrita para a formação quarteto de cordas.

Intencionou-se imprimir nesta obra uma “sonoridade nordestina”, seja pelos gêneros musicais escolhidos para seus movimentos, respectivamente: baião, maracatu e frevo, seja pelas estruturas modais ali constantes. Ressalta-se que essas estruturas são uma característica marcante em músicas oriundas da Região Nordeste, ou nela inspiradas, seja em composições eruditas de caráter nacionalista, composições populares ou canções folclóricas<sup>87</sup> presentes inclusive em obras folclóricas.

Foram abordados também aspectos históricos referentes aos gêneros supracitados, porém não se realizou pesquisas aprofundadas, devido a estes aspectos não serem objetos centrais neste trabalho.

Acredita-se que este Trabalho de Conclusão de Curso oferece informações importantes sobre o processo composicional na obra *Cajarana*, contribuindo assim, para um melhor entendimento e possível construção interpretativa, se vier novamente a ser apresentada.

Quanto à análise estrutural aqui constante, um aspecto central neste TCC, acredita-se que seja algo não usual, pois não é frequente um compositor fazer uma análise sobre suas próprias obras.<sup>88</sup> Com esta análise espera-se também contribuir para com o curso de música da UEA, na medida em que a mesma, descrevendo “compasso a compasso” os elementos musicais presentes em *Cajarana*, como: forma, ritmo, “motivos básicos”, células rítmico/melódicas, frases e períodos, encadeamentos e cadências harmônicas, etc. pode servir como valiosa fonte de

---

<sup>87</sup> Além de Radamés Gnattali e Guerra-Peixe, outros compositores nacionalistas ou que criaram obras com esse viés, que podemos citar, dentre outros, são: Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e Cláudio Santoro. Inúmeros são os compositores de música popular urbana criadores de obras com “sonoridade nordestina”. Já citamos Gilberto Gil, Dominginhos e Luiz Gonzaga, mas há muitos outros. Quanto à música folclórica, além das pesquisas de Guerra-Peixe, relevantes são os trabalhos da pesquisadora Profa. Dra. Ermelinda Azevedo Paz, sobretudo nas publicações: *Quinhentas canções brasileiras*, *O modalismo na música brasileira* e *Estruturas modais na música folclórica brasileira*, trabalhos nos quais são apresentadas, em partitura, diversas canções nos modos eólio, dórico, frígio, jônio, mixolídio e em outras com “dualismo modal”: jônio-lídio, mixolídio-jônio, e mixolídio-lídio.

<sup>88</sup> Arnold Schoenberg (1874-1951), Milton Babbitt (1916-2011), Flô Menezes (1962) e Edson Zampronha (1963) estão entre aqueles que fazem isso.

consulta e pesquisa aos discentes que desejem compreender melhor composições semelhantes à *Cajarana*, no que diz respeito à estruturação melódico/rítmica e harmônica..

## REFERÊNCIAS

**Livros e trabalhos acadêmicos**

ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. Campinas: Editora da UNICAMP. 2008.

BARRETO, Almir, C.. **Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2012, Tese de doutorado.

BAS, Julio. **Tratado de la forma musical**. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA, 1947.

BERGAMINI, Fábio. **Márcio Bahia e a “Escola do Jabour”**. Campinas: Dissertação de mestrado. 2014.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação I**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1986.

DA SILVA, Davi Nunes. **Análise Estrutural das Obras: The Frog Galliard, Fantasia (John Dowland); Oración (Agustín Barrios) e Estudo 11 (Villa Lobos)**. Manaus: UEA, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso, Orientador: Me. Nelson Fernando Caiado.

FILHO, Ayrton, M, B. **O frevo-de-rua no Recife: características sócio-históricomusicais e um esboço estilístico-interpretativo**. Salvador: UFBA, 2008. Tese de doutorado.

GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale. 2008.

GROUT, Donald, J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva–Publicações, 1994.

GUERRA-PEIXE, Cesár. **Variações sobre o baião**. [S.l]: Revista da Música Popular nº5, Fevereiro, 1955.

GUEST, Ian. **Harmonia, Método Prático Vol I e II**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2006.

KOSTKA, Sthefan M. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. Texas: University of Texas at Austin, 2006.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996.

MEDINA, Gustavo J. **A sequência**. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, Escola Superior de Artes e Turismo-ESAT, 2012. Apostila para a disciplina Harmonia III.

OLIVEIRA, Valdemar. **Frevo, Capoeira e Passo**. Recife: Ed. Companhia editora de Pernambuco, 1971.

PAZ, Ermelinda, A. **Quinhentas canções brasileiras**. Rio de Janeiro: Luis Bogo Editor, 1989.

PAZ, Ermelinda. **Estruturas Modais na Música Folclórica Brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. Cadernos didáticos UFRJ.

PAZ, Ermelinda, A. **O modalismo na Música Brasileira**. Brasília: Musimed, 2002.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights, 2006.

PEREIRA, Marco. **Cadernos de Harmonia**. Vol I, II e III. Rio de Janeiro: Garbolights, 2011.

PERSICHETTI, Vicent. **Armonia do Siglo XX**. Madrid: Real Musical, 1985.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seicman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SENA, Caio. **Curso de Harmonia**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. São Paulo: USP, 2008. Tese de doutorado.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

ULANOWSKY, Alex. **Harmony 4**. Boston: Berklee College Of Music. 1988.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos Espaços: Paisagem Sonora do Nordeste no Movimento Armorial**. Natal: UFRN, 2007. Dissertação de Mestrado.

## Artigos, trabalhos apresentados em eventos

DE FREITAS, SÉRGIO P. R. Espécie de oitavas: **Usos e significados do termo “modo” em diferentes práticas musicais teórico-musicais** In: VII Seminário Nacional de Pesquisa em Música, 2008.

DOS SANTOS, Ana Lygia. **“Pela longa estrada, eu vou, eu sou”:** a canção de aboio na cultura popular e na literatura Roseana. Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica da PUC-RIO, 2012.

DUDUQUE, Norton. A Invenção das Cadências e o exemplo de Schoenberg. **Anais do IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais.** (IV SIMCAM), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, maio de 2008.

MELLO, Marcelo. Curso de Harmonia Avançada. **1ª Festival de Música de Ourinhos, Ourinhos**, 2001. Revisão 2006.

MENDES, Daniel Guimarães. **Imaginário Sonoro e Motivação Composicional: reflexões sobre o compor** In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, Natal, 2013.

OLIVEIRA, Valdemar de. **O Frevo e o Passo, de Pernambuco.** Boletim Latino-Americano de Música, v.6, 1946.

## Dicionários e Enciclopédias

DE ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro.** Ministério da Cultura, 1989.

MARCONDES, Marcos Antônio (org). **Enciclopédia da música brasileira – popular, erudita e folclórica.** São Paulo: Art Editora/ Publifolha, 1998.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música: edição concise/editado;** editora assistente, Alison-Lahtman; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

## FONTES ELETRÔNICAS

ARAÚJO, F.; BORÉM, F. **A teoria tonal de Schoenberg: uma proposta para a análise.** Belo Horizonte: Per Musi-Revista Acadêmica de Música Online, n.28, 2013. Disponível em: <[http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/28/num28\\_cap\\_04.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/28/num28_cap_04.pdf)> Acesso em: 03 Jan. de 2019.

CRAVO ALBIN, Ricardo. **Dicionário da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: < <http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: Novembro e Dezembro de 2018 e Janeiro de 2019.

GOMES, Alan. **Harmonia I**. Disponível em: [https://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/tecnicos/teoria/harmonia\\_funcao\\_1.pdf](https://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/tecnicos/teoria/harmonia_funcao_1.pdf) Acesso em: 17 Nov. 2018.

## **FILMES**

**O milagre de Santa Luzia**. Uma viagem pelo Brasil que toca sanfona Direção: Sérgio Roizenblit. Produção: Sérgio Roizenblit. Roteiro: Sérgio Roizenblit. Brasil: Miração Filmes, 2010. 1 DVD.

**APÊNCICE A – Partitura integral da obra *Cajarana***

**APÊNDICE B** – Gravação em MIDI da obra *Cajarana* no formato mp3

**APÊNDICE C** – Modificações rítmicas e harmônico-melódicas em *Cajarana* em comparação com original *Impressões sobre a terra seca*

a) Mudança da fórmula de compasso do primeiro movimento

**A**  
Vivo  
Violin I pizz.  
Violin II pizz. *mf*  
Viola pizz. *mf*  
Violoncello pizz. *mf*  
arco  
pizz.  
*Cajarana*

**A**  
Vivo arco  
Violin I pizz.  
Violin II pizz. *mf*  
Viola pizz. *mf*  
Violoncello pizz. *mf*  
arco  
pizz.  
*Impressões sobre a terra seca*

b) Mudança do acorde A7M(#5) para o acorde A7(#5)

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
*Cajarana*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
*Impressões sobre a terra seca*

## c) Mudança no final do desenvolvimento

123 pizz. *mf* *p* *mf* rit. **Vivo** *mf* pizz.

Vln. I *mf* *p* *mf*

Vln. II *mf* *p* *mf* pizz.

Vla. *mf* *p* *mf* pizz.

Vc. *mf* *p* *mf* pizz.

Cajarana

149 pizz. *dim.* *p* *mf* arco

Vln. I *dim.* *p* *mf*

Vln. II *dim.* *p* *mf*

Vla. *dim.* *p* *mf*

Vc. *dim.* *p* *mf*

Impressões sobre a terra seca

## d) Mudança da formula de compasso do segundo movimento

Adagio  $\text{♩} = 54$  **II** Recitativo

1 *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. I *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. II *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Cajarana

Recitativo

1 *mf* *f* *mf* *dim.* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. I *mf* *f* *mf* *dim.* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. II *mf* *f* *mf* *dim.* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. *mf* *f* *mf* *dim.* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. *mf* *f* *mf* *dim.* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Impressões sobre a terra seca