



A escrita idiomática da rabeca ao violino: Guerra-Peixe e a sonoridade nordestina*

Priscila Araújo Farias**

Resumo

O *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* (1970-1972), de César Guerra-Peixe, foi composto sob a inspiração do Movimento Armorial e fundamentou-se nas pesquisas de campo empreendidas pelo compositor no Nordeste brasileiro. Um dos aspectos mais importantes dessa composição reside na escrita idiomática, em que o violino solista assume o papel de uma rabeca nordestina e a orquestra, o papel de um conjunto regional. A análise idiomática instrumental busca compreender como o compositor explorou as sonoridades folclóricas nos instrumentos eruditos e, especificamente, como o compositor transportou a técnica da rabeca para o violino. A análise comparativa entre as técnicas de instrumentos típicos e folclóricos nordestinos e de instrumentos de orquestra erudita identificou os tipos de sonoridades características da música nordestina e os recursos técnico-instrumentais para a realização dessas sonoridades na orquestra erudita. Concluiu que o compositor não se ateu às limitações técnicas dos instrumentos folclóricos para reconstruir o universo sonoro nordestino, mas o cunhou com uma gama ampla de recursos técnicos dos instrumentos eruditos. A identificação e classificação de sonoridades e recursos técnico-instrumentais oferece parâmetros para a execução dessa obra, e similares do repertório nacionalista brasileiro.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – nacionalismo – escrita idiomática – estilo musical.

Abstract

The *Concertino for Violin and Chamber Orchestra* (1970-1972), by César Guerra-Peixe, was composed under inspiration of the Armorial Movement, and was based on field research undertaken by the composer in the Brazilian Northeast. One of the most important features of such composition is the idiomatic writing created by the composer, where the solo violin plays the role of a Northeastern fiddle and the orchestra plays like a regional ensemble. The idiomatic instrumental analysis seeks to understand how the composer explored the folk instruments sonorities in the European orchestra instruments, and specifically, how the composer carried the technique from the fiddle to the violin. The comparative analysis between the techniques of typical Brazilian Northeastern folk instruments and European instruments identified the types of characteristics of Brazilian Northeastern music sonorities and technical resources to carry out the instrumental sonorities of the Brazilian Northeastern music in classical orchestral. Concludes that the composer did not stick to the technical limitations of the folk instruments to rebuild the Brazilian Northeast sound universe, but coined it with a large array of technical resources of the European orchestra instruments. The identification and classification of sonorities and technical-instrumental resources aims to provide parameters for the performance, as well as similar pieces of the Brazilian nationalist repertoire.

Keywords

Brazilian music – 20th century – nationalism – idiomatic writing – musical style.

*Artigo extraído da dissertação de mestrado A escrita idiomática do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* de César Guerra-Peixe, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003, sob a orientação de Alysio de Mattos e co-orientação de Maria Alice Volpe.

** Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: priscilafariasviolino@gmail.com.



O *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* foi composto por César Guerra-Peixe (1914-1993), entre os anos de 1970 e 1972, sob a inspiração do Movimento Armorial, que tinha entre seus objetivos a releitura de diversos padrões melódicos, rítmicos e formais da música folclórica, forjando um repertório para representar a cultura nordestina. A obra se baseia nas pesquisas de campo empreendidas pelo compositor no Nordeste brasileiro, especialmente no estado de Pernambuco.¹ O presente estudo propõe uma análise idiomática instrumental que visa compreender como o compositor explorou as sonoridades folclóricas nos instrumentos eruditos e, mais especificamente, como o compositor transportou a técnica da rabeca para o violino. A metodologia baseia-se numa análise comparativa entre as técnicas de instrumentos típicos ou folclóricos nordestinos e de instrumentos de orquestra erudita, com ênfase no instrumento solista (violino a" rabeca) e no agrupamento acompanhador (orquestra a" conjunto regional). Entre os critérios analíticos consta a identificação e classificação de: 1) os tipos de sonoridades características da música nordestina presentes na obra em questão e 2) os recursos técnico-instrumentais para a realização dessas sonoridades características da música nordestina nos instrumentos de orquestra erudita, presentes na obra analisada. Embora utilize instrumentos europeus, o compositor escolheu uma formação instrumental reduzida, como a dos conjuntos típicos desta região, mas não se ateve a suas limitações. Com este trabalho procuramos oferecer possibilidades técnicas pertinentes ao estilo de execução da rabeca, tanto para compositores como para intérpretes, que possam servir de parâmetro para a execução de outras peças do repertório nacionalista brasileiro, e eventualmente para futuras composições.

A RABECA

Os especialistas² consideram provável que a rabeca, sendo um instrumento popular na Península Ibérica na época do descobrimento do Brasil, tenha chegado ao país já nos primórdios da colonização portuguesa. E desde então tenha se tornado uma presença marcante na zona da mata do Norte de Pernambuco, que abrange os municípios da faixa territorial desde o litoral até o agreste do Estado, entre a cidade de Recife e a divisa com a Paraíba. O cultivo da cana-de-açúcar, que compartilha o território, abrange dezenas de grupos de maracatu rural, de pastoril (cantos e lou-

¹ Guerra-Peixe (1958, 1980 e 2007). A coletânea organizada por Samuel Araújo (Guerra-Peixe, 2007) reúne artigos publicados por César Guerra-Peixe em jornais diários e estudos de maior fôlego em revista especializada. Esse conjunto de textos expressa pesquisa de campo intensiva, empreendida por Guerra-Peixe, sobre práticas musicais de diversas tradições populares das regiões Nordeste e Sudeste do Brasil. Segundo Araújo, destaca uma contribuição metodológica original, embora desconhecida, de Guerra-Peixe aos campos de etnomusicologia e de estudos de música popular urbana entre as décadas de 1950 e 1960.

² Câmara Cascudo (1988[1945]), Veiga de Oliveira (1982), Lima (1988), Veloso de Oliveira (1994), Murphy (1997), Nóbrega (2000), Pacheco e Abreu (2001), Souto Maior e Valente (2001).



vações que antecedem a missa da meia-noite de Natal, representando a visita dos três reis magos ao estábulo de Belém), de coco (dança popular nordestina, de origem alagoana e em compasso binário) e de diversos outros folguedos. Não se pode precisar quantos rabequeiros estão em atividade nessa região. Provavelmente não ultrapassam duas dezenas, e se encontram espalhados por municípios como Ferreiros, Itambé, Goiana, Condado e Aliança; em geral, são homens mais velhos, quase sempre analfabetos, que trabalham na roça ou na lavoura da cana-de-açúcar.

A rabeça aparece como integrante de quatro expressões da cultura popular da região: os bailes de forró, os ternos de pífano, o babau e o cavalo-marinho. Os bailes de forró eram reuniões informais em que os moradores de sítios e engenhos se juntavam para dançar ao som da rabeça, acompanhada por instrumentos de percussão. O deslocamento dessas populações para os centros urbanos reconfigurou esse tipo de evento social. Os ternos de pífanos constituem-se de pífanos, pratos e percussão, também podendo ser encontrados acrescidos de uma ou duas rabeças, utilizados em procissões e festas populares do interior. Babau é o nome dado em certas regiões da zona da mata de Pernambuco e da Paraíba ao teatro popular de bonecos, também conhecido em outras regiões do Nordeste pelos nomes de mamulengo, casimiro-coco e João-redondo. Juntamente com a percussão, podemos encontrar uma rabeça ou, mais freqüentemente, um fole de oito baixos. O cavalo-marinho é um folguedo realizado entre os meses de setembro e fevereiro, mas principalmente na época do Natal, entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro. É uma variante do bumba-meu-boi pernambucano (dança dramática nordestina, que narra a morte e a ressurreição do boi), distinguindo-se, entre outras características, pela presença da rabeça.

O rabequeiro é um músico autodidata, que aprende a tocar as músicas pela tradição oral e a improvisar “de ouvido”, sem frequentar nenhum curso regular de música. Muitas vezes ele mesmo vai cantar, além de tocar.

CARACTERÍSTICAS ORGANOLÓGICAS E TÉCNICO-INSTRUMENTAIS DA RABECA E SUA TRANSPOSIÇÃO PARA O VIOLINO

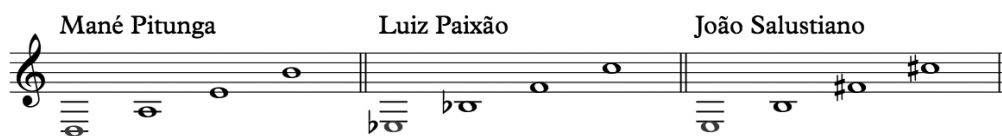
As dimensões da rabeça são similares à de uma viola pequena (a que pertence à família do violino). Algumas peças que constituem a rabeça terão o seu nome modificado em relação ao violino: “coipo” (caixa de ressonância), “aima” (alma), “língua” (espelho), “suporte e umbigo” (estandarte e o botão que o prende à caixa de ressonância), “cabeça” (voluta), “dente” (pestana), “aico” (arco) etc. (cf. Nóbrega, 2000).³ Os cavaletes de um e de outro também são muito diferentes: no violino é

³ A terminologia empregada é a mesma utilizada pelo Cavalo Marinho da cidade paraibana de Bayeux, cf. Nóbrega (2000).



curvo, o que deixará cada corda em uma altura diferente; na rabeça, o cavalete é totalmente plano, o que deixa todas as cordas na mesma altura em relação ao “coipo” do instrumento. Por este fato, é muito comum ouvir na execução da rabeça notas pedais resultantes de cordas soltas adjacentes às que estiverem sendo tocadas. O uso de uma nota pedal é recurso frequente no *Concertino*, de Guerra-Peixe, pela repetição da corda solta adjacente, como ocorre no cavalete plano da rabeça.

A afinação utilizada pelo rabequeiro é baseada na tradição oral, cabendo ao executante ter boa memória, uma vez que não há um diapasão padrão para a realização desse processo. E, embora a afinação da rabeça assemelhe-se à do violino – feita geralmente em intervalos de 5ª justa – sua altura não é absoluta e varia de rabequeiro para rabequeiro. Veja as afinações utilizadas por três diferentes rabequeiros de Pernambuco, coletadas pelo etnomusicólogo norte-americano:⁴ podemos observar que todos utilizam a afinação em 5ª justa, partindo, porém, de notas diferentes (Exemplo 1).



Exemplo 1. Afinações da rabeça conforme três rabequeiros de Pernambuco (Murphy, 1997, p. 157).

A técnica da rabeça explora suas características peculiares quanto à relação corporal do músico e seu instrumento, em que se nota 1) o modo de segurar a rabeça sem o uso do acessório da queixeira e 2) o modo de segurar o arco. A rabeça é colocada de encontro ao ombro esquerdo ou de encontro ao peito, também do lado esquerdo. A “voluta” permanece inclinada, apontada para o chão. É diferente da colocação do violino, que busca sustentar o instrumento através do encaixe entre o pescoço e o ombro esquerdo, deixando a mão esquerda livre. Na rabeça, esta mesma mão tem a função de sustentar o instrumento, o que acabará limitando as suas possibilidades virtuosísticas, cujas peculiaridades descreveremos abaixo.

Segundo Nóbrega, não há regras de postura entre os rabequeiros. Será de acordo com a característica física de cada instrumentista, de sua própria concepção pessoal de como o instrumento deve ser executado:

⁴ Murphy (1997) acaba cometendo um equívoco na numeração das cordas da rabeça ao denominar 1ª corda a corda mais grave, desconsiderando a convenção para os instrumentos de corda pela qual a numeração parte da corda mais aguda para a mais grave. Nóbrega (2000) não comete o mesmo equívoco e numera as cordas de acordo com a convenção.



Apesar de alguns procedimentos se manterem estáveis entre os rabequeiros da região, não existem regras fixas, cada instrumentista tem suas características físicas que podem modificar a forma de tocar (mão, tamanho dos dedos, braço); e sua personalidade própria, diversificando maneiras de segurar o arco e de tratar o instrumento (Nóbrega, 2000, p. 91-92)

A pesquisadora acrescenta que rabequeiros mais antigos, como Mané Pitunga, preferem tocar com o instrumento de encontro ao peito e os mais jovens, como Antônio Félix de Freitas, já seguram o instrumento contra o ombro, o que dá maior autonomia de movimentos para a mão esquerda e facilita o virtuosismo, qualidade muito apreciada naquela comunidade. O encaixe da rabeca entre o ombro esquerdo e o pescoço, como no violino, praticamente não é mencionado.

A mão esquerda ficará estática, sem realizar mudança de posição, ficando limitada apenas à 1ª posição. A tessitura, neste caso, mal ultrapassará duas oitavas. Também não haverá *vibrato*, *pizzicato* ou harmônicos. O toque será feito sempre com o arco. O pulso ficará virado para trás, já que ajudará a sustentar o instrumento. Devido a esta peculiaridade, a articulação dos dedos não será por igual. Em alguns casos, como o do rabequeiro Artur comentado por Nóbrega (2000), o 4º dedo da mão esquerda não é muito utilizado. Isso pode ser compensado pela utilização da corda solta adjacente mais aguda. Enquanto alguns rabequeiros, como o mesmo Artur, não têm o costume de prender duas notas, simultaneamente, com a mão esquerda, outros rabequeiros podem proceder de diferente modo. As notas podem ser atingidas tanto através de movimento vertical de dedos como de movimento horizontal, que consiste em deslizar o mesmo dedo de uma nota para outra através de *glissando*.

A mão direita não terá o polegar encaixado como no arco de violino. Ela estará sobre o arco, com o polegar segurando o talão por baixo. Não haverá movimento de pulso, apenas de braço e o cotovelo direito estará mais próximo do corpo do que como ocorre na condução do arco de violino. O paralelismo do arco em relação ao cavalete não terá a mesma importância exigida na escola violinística formal. O polegar ficará alinhado com o indicador e não com o dedo médio, como na escola violinística tradicional. Ele ainda poderá ter a função adicional de ajudar a esticar a crina, se ela não estiver suficientemente firme.

O timbre, quanto mais próximo o arco estiver do cavalete, mais penetrante; e é nisso similar ao violino. Do mesmo modo, estando mais próximo do espelho, o timbre será bem mais suave, quase aflautado.

As peculiaridades quanto à maneira de segurar a rabeca e o arco têm implicações para a textura e os padrões de contornos melódicos.



A rabeça dá um clima harmônico às peças, de forma pouco variável (com muitas notas repetidas, semelhante a um bordão harmônico), utilizando basicamente *as duas primeiras cordas* (si, mi), tocando acordes em geral de dois sons, com intervalos de terças, sextas, sétimas, oitavas e principalmente quintas, adicionados ou não às melodias cantadas. [...] As quintas não são utilizadas como notas de passagem, mas *de forma sistemática*, às vezes fazendo linhas de quintas paralelas, tanto no momento dos “cantos” quanto nas “danças”. (Nóbrega, 2000, p. 104-105)

Tendo identificado e classificado as peculiaridades técnicas instrumentais, apresentamos análise da escrita idiomática plasmada por Guerra-Peixe em seu *Concertino*.

ANÁLISE DA ESCRITA IDIOMÁTICA DO CONCERTINO PARA VIOLINO E ORQUESTRA PRIMEIRO MOVIMENTO: ALLEGRO COMODO

A entrada do solista, no compasso 2, já remete à sonoridade estridente da rabeça (Exemplo 2, c. 2-8). O compositor utiliza a 4ª corda (sol) em posições bem altas, pedindo muita sonoridade. Por ser a mais grave do violino, acarreta um som com timbre mais áspero em uma passagem com notas agudas, como esta apresentada pelo solista. A maior proximidade do arco em relação ao cavalete ajuda a reforçar esse tipo de timbre.

Nos compassos 4, 7 e 8 o compositor pede arcadas consecutivas para baixo nas duas colcheias e na primeira semicolcheia de cada um desses compassos. O executante pode usar bastante movimento de braço nessas retomadas de arco, para se assemelhar ao movimento de braço dos rabequeiros.

Exemplo 2. Entrada do violino solista: sonoridade estridente e arcadas consecutivas com movimento de braço para baixo.



O respectivo acompanhamento realizado pelo conjunto orquestral nos pareceu remeter ao ritmo coletado pelo autor e chamado “Abaianada” (Exemplo 3), em que o acompanhamento das cordas lembra a figuração rítmica do tarol.

$\text{♩} = 116$

Pratos

Taró

Zabumba

Variações do Taró e do Zabumba

Taró

Zabumba

Exemplo 3. Acompanhamento orquestral semelhante à abaianada (Guerra-Peixe, 1970).

Entre os compassos 18-21 (Exemplo 4), o violino solo apresenta um ritmo incisivo e marcante que sugere o ritmo da dança do coco, porém com uma pequena modificação na segunda metade da colcheia do quarto tempo, que foi substituída por quiálteras de três semicolcheias. A 1ª corda, utilizada novamente como nota pedal (corda solta mi) à maneira do cavalete plano da rabeca, pode ser novamente observada.

18

più f

19

20

21

Exemplo 4. Violino solista: ritmo da dança do coco e nota pedal.



Nos compassos 23-25 (Exemplo 5) podemos observar o uso de nota pedal (corda solta lá) intercalada com notas presas na corda mi, também à maneira do cavalete plano da rabeça.



Exemplo 5. Violino solista: uso de corda pedal intercalada com notas presas à maneira do cavalete plano da rabeça.

A passagem a seguir, entre os compassos 26-27 (Exemplo 6), pode ser executada em *détaché* bastante amplo, o mais próximo possível do cavalete, com as devidas acentuações nas primeiras notas de cada um desses compassos. Isso permitirá um estilo de execução mais próximo ao de um rabequeiro.



Exemplo 6. Violino solista: *détaché* amplo, próximo ao cavalete.

A partir do compasso 28 (Exemplo 7), o violino solo, sem acompanhamento da orquestra, inicia uma passagem com nota pedal na 3ª corda (ré), inicialmente em semicolcheias. Nos compassos 29-30 ocorre a mudança da figuração para quiálteras. O caráter é rústico e incisivo. À maneira do toque da rabeça, também pode ser executada com *détaché* amplo, bem próximo ao cavalete. O timbre começa a ser suavizado a partir do compasso 30, em que o arco poderá, gradativamente, caminhar em direção ao espelho.

O acompanhamento orquestral retorna a partir do compasso 33, conduzindo ao tema de caráter contrastante que inicia no compasso 34. Ele será apresentado pelo 1º violino e nos compassos 41-47, pelo violino solista (Exemplo 8). Para a obtenção de um timbre mais suave, quase “aflautado” à maneira da rabeça, o arco poderá estar bem próximo ao espelho e com menos peso e velocidade em sua condução.



28 *(due corde)* 29 IV.

30 31 **poco rit..**

32 *dim.* 33 34 *mp*

mf

Exemplo 7. Violino solista: nota pedal e *détaché* amplo, próximo ao cavalete, gradativamente em direção ao espelho.

41 **A tempo** 42 43 44 45

mf <

Exemplo 8. Violino solista: arco próximo ao espelho com menos peso e menor velocidade.

Entre os compassos 47-52 (Exemplo 9) ocorrem ritmos incisivos, marcados pelo caráter vibrante do solista, em cordas dobradas. Trata-se de mais uma passagem que extrapola as possibilidades técnicas oferecidas pela rabeca. O uso do golpe de arco *spicatto* em forte e o emprego da arcada com acento, reforçará a síncope da segunda metade do 4º tempo. Esta acentuação de notas sincopadas, que ocorre entre os compassos 47-51, é uma característica do toque da rabeca, como visto anteriormente.

Em seu livro *Maracatus do Recife*, Guerra-Peixe (1980, p. 65) esclarece sobre o “toque”. O autor analisa os diferentes papéis que desempenham os instrumentos no conjunto. Por “toque”, entende-se o ritmo particular executado em cada instrumento, a polirritmia que resulta da execução em conjunto na festa com música e dança realizada na sede da “nação” do maracatu ou em qualquer outro local. Segundo o autor, um sinônimo de toque é “baque”. O toque “virado” (termo também designado como “dobrado” pelo fato de os antigos maracatus participarem com mais de uma zabumba ou com outros instrumentos característicos) é solenemente executado



em andamento *moderato*, tornando-se aos poucos animado e acelerado. Isso obriga os músicos a alterarem o andamento inicial, urgindo observar a máxima atenção na execução dos ritmos sincopados.

Exemplo 9. Violino solista: cordas dobradas, golpe de arco *spicatto* e arcada com acento.

Exemplo 10. Violino solista: cordas dobradas em sextas, intercaladas por cordas soltas, golpe de arco *spicatto* e progressão ascendente da 1ª até a 7ª posição.

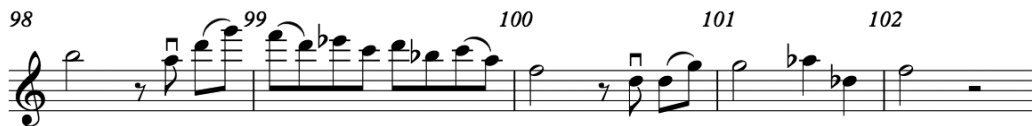
114 Em seu livro *Maracatus do Recife*, Guerra-Peixe (1980, p. 65) esclarece sobre o “toque”. O autor analisa os diferentes papéis que desempenham os instrumentos no conjunto. Por “toque”, entende-se o ritmo particular executado em cada instru-



mento, a polirritmia que resulta da execução em conjunto na festa com música e dança realizada na sede da “nação” do maracatu ou em qualquer outro local. Segundo o autor, um sinônimo de toque é “baque”. O toque “virado” (termo também designado como “dobrado” pelo fato de os antigos maracatus participarem com mais de uma zabumba ou com outros instrumentos característicos) é solenemente executado em andamento *moderato*, tornando-se aos poucos animado e acelerado. Isso obriga os músicos a alterarem o andamento inicial, urgindo observar a máxima atenção na execução dos ritmos sincopados.

Nos compassos 87-92 (Exemplo 10), o compositor apresenta uma passagem em cordas dobradas que exige alto virtuosismo do solista. Trata-se de cordas dobradas em sextas, intercaladas por cordas soltas em acordes de lá e mi e desenvolvida em um desenho rítmico de rápidas semicolcheias, que seguem uma progressão ascendente da 1ª até a 7ª posição. Nessa passagem, o compositor explorou vários recursos técnicos que o violino é capaz de oferecer para a execução, exigindo virtuosismo do executante: precisão no ritmo, na afinação e na mudança de posição. E nisso extrapola as possibilidades técnicas da rabeca; por não haver, neste instrumento, mudanças de posição e golpe de arco em *spiccato*. Nesses compassos, a figuração apresentada pelo violino solista está na escala de ré (em que ora a 7ª é maior ou menor, dó# ou dó natural), entre os modos maior e mixolídio. É o que Baptista Siqueira (1951, p. 83) chama de “ambiguidade modal”: “um dos processos de estética da música nordestina. Tem o mesmo papel melódico das alterações cromáticas ante o sistema modal, por não provocarem modulação”.

Nos compassos 98-110 (Exemplo 11), apresenta-se um material temático que remete ao anteriormente ouvido nos compassos 34-46. Da mesma forma, ele poderá ser executado com o arco mais próximo do espelho, resultando em um timbre mais suave.



Exemplo 11. Violino solista: arco próximo do espelho.

A partir do compasso 117 (Exemplo 12), inicia-se uma passagem em cordas dobradas que remete à anteriormente ouvida entre os compassos 47-52. No compasso 123 ocorre uma mudança na figuração apresentada pelo solista em que o golpe de arco se torna um *détaché* bem amplo, em *forte* e próximo ao cavalete, que conduz ao término desse primeiro movimento no compasso 126.



Exemplo 12. Violino solista: cordas dobradas, *détaché* amplo próximo ao cavalete.

SEGUNDO MOVIMENTO: ANDANTINO

É iniciado pelo solista (Exemplo 13), sem acompanhamento, até o compasso 26 e será constante o uso da 3ª corda (ré) como pedal, à maneira do cavalete plano da rabeca. Justamente por tocar uma passagem longa como essa totalmente *a capella*, o executante deverá ter um cuidado especial com a sonoridade. O arco não precisará correr tão próximo ao cavalete nas dinâmicas mais intensas nem com peso excessivo sobre ele, para que o timbre não fique “arranhado”.

A partir do compasso 27, retorna o acompanhamento orquestral, adensando a textura com o acréscimo de notas pedais realizadas por todas as cordas. O solista utilizará a 2ª ou a 1ª corda (lá e mi, respectivamente) como notas pedais (Exemplo 14), à maneira do cavalete plano da rabeca. Por ser de caráter contrastante em relação à passagem anterior, o executante poderá conduzir o arco bem mais próximo do cavalete nas dinâmicas mais intensas (especialmente no *fortissimo* do compasso 34), com maior velocidade e peso exercido sobre as cordas, com amplo *détaché*, o que deverá resultar em um timbre mais penetrante. O solista voltará a executar *a capella* a partir do compasso 36.

A partir do compasso 39, o solista volta a executar o material temático do início deste movimento. As mesmas observações referentes ao uso da corda pedal, à condução de arco em timbre menos penetrante e não tão próximo ao cavalete nas passagens mais intensas continuam válidas.



Andantino ♩ = 63 (*semplice, quasi senza vibrato*)

Exemplo 13. Violino solista: nota pedal e certa distância do cavalete.

Exemplo 14. Violino solista: nota pedal por todas as cordas, arco próximo ao cavalete e *détaché* amplo.



Podemos dizer que esse segundo movimento é o que mais se encontra passível de execução na rabeca. Ele apresenta notas pedais em corda solta, à maneira do cavalete plano da rabeca, quase o tempo todo. A tessitura não é tão elevada, alcançando no máximo a 3ª posição do instrumento, que está longe de ser das mais altas na execução violinística.

TERCEIRO MOVIMENTO: ALLEGRO UN POCO VIVO

Podemos dizer que o início deste movimento, com um *tutti* orquestral nos compassos 1-14, remete ao ritmo da “Marcha de Estrada”, registrado pelo compositor.

Prato

Taró

Zabumba

Zabumba

Variante da *marreta* no Zabumba

Taró

Variante do Taró

Exemplo 15. Marcha de Estrada (Guerra-Peixe, 1970, p. 32)

O ritmo apresentado pela percussão, juntamente com 2º violino e viola, é relacionado ao toque de tarol (Exemplo 16). A percussão (pratos) reforça a cabeça de cada tempo e esses instrumentos de corda tocam duas semicolcheias na segunda metade de cada tempo. Uma segunda associação pode ser feita em relação ao toque do violoncelo, que executa em *pizzicato* um ritmo típico da zabumba.

As duas flautas começam a apresentar o tema principal desse movimento, tocando em terças paralelas à maneira dos pífanos da zabumba nordestina. Ressalte-se aqui, conforme esclarece Guerra-Peixe (1958), que “o nome ‘zabumba’ não indica apenas o bombo popular. Pelo menos no nordeste ‘Zabumba’ é também uma orquestra típica daquela região cultural”.



Exemplo 16. Ritmo relacionado ao toque de tarol e pizzicato em ritmo da zabumba.

Exemplo 17. Flautas em terças paralelas à maneira dos pífanos da zabumba nordestina.

É interessante acrescentar uma observação do compositor a respeito do emprego da acentuação no último tempo dos compassos, como realizado pela percussão, violoncelo e contrabaixo nessa passagem:

Existe, de fato, uma acentuação muito sensível que caracteriza o acompanhamento do instrumento de percussão. [...] Esta acentuação é tão marcante que muitas vezes o executante é levado a eliminar



uma outra pancada que serve de contraste – esta sem acento – para dar o completo realce à primeira. Porém, esta acentuação sistemática e que muitas vezes nos parece exagerada, não nos autoriza a afirmar que em certas regiões brasileiras o tempo forte é no segundo tempo do compasso. (Guerra-Peixe, 1950)

O solista entra no compasso 14 (Exemplo 18) e apresenta a mesma melodia em terças paralelas em duo com as flautas até o compasso 24. Nesta melodia podemos observar que o solista não se comporta como uma rabeca, mas como um pífano. Pelo fato do compositor pedir a dinâmica *mezzo forte*, o arco não precisa correr tão próximo ao cavalete; entre o cavalete e o espelho seria o ideal. Pode-se também usar um *détaché* mais amplo, mas não com peso excessivo sobre o arco, o que resultaria em um som “arranhado”.

2a. sola

Flauta

Violino solo

mf (duo col flauta)

15

16

17

18

Fl.

Vln.

Exemplo 18. Flautas e violino solista à maneira de pífano; arco entre o cavalete e o espelho e *détaché* amplo sem peso sobre o arco.

A próxima intervenção do solista ocorrerá entre os compassos 28-38, no ritmo de “frevo-de-rua”⁵ (Exemplo 19). O violino solista volta a apresentar características inerentes ao toque da rabeca, como cordas dobradas no intervalo de 5ª justa; notas

⁵ Sobre a origem do frevo, Guerra-Peixe (1959, p. 6) comenta: “Depois do aparecimento das primeiras marchas pernambucanas (antigos agrupamentos populares recifenses chamados ‘blocos’), todas cantadas, os compositores e executantes foram introduzindo nelas ‘o molho’ que estimulasse os passistas. Deformaram tanto a maneira inicial da marcha que esta acabou tomando a feição que agora se conhece na marcha moderna (ou seja, ‘marcha-frevo’ ou de ‘frevo de rua’).”



ligeiramente marcadas em seu ataque inicial, seguidas de *diminuendo* (no compasso 28) e as síncopes bem acentuadas, para marcar os “passos” da dança. O arco pode estar entre o espelho e o cavalete nas passagens de *mezzo forte* e bem próximo ao espelho nas passagens em *piano*, para suavizar o timbre. A partir do compasso 34, o *détaché* deverá ser ampliado aos poucos, com o arco começando a se aproximar do cavalete, buscando um timbre mais penetrante, até estar bem próximo dele no compasso 37.

Exemplo 19. Ritmo frevo-de-rua. Violino solista: cordas dobradas, arco entre o espelho e o cavalete ou próximo ao cavalete, ampliação gradativa do *détaché*.

Após novo *tutti* orquestral, o solista retornará no compasso 40 (Exemplo 20), sendo que entre os compassos 41-44 observa-se uma progressão ascendente de semicolcheias arpejadas em hemiola, à maneira das cantorias em versos. Na realização do *détaché*, perto do cavalete, à maneira da rabeça, o executante deverá estar atento à sincronização do movimento de arco com a mão esquerda, especialmente nas mudanças de corda. Nas mudanças de posição que ocorrem a partir do compasso 48 (saltos em oitavas), o executante deverá evitar um *portamento* exagerado. Podemos dizer que este não deverá ser mais proeminente que o *glissando* realizado por um rabequeiro.

A partir do compasso 52 (Exemplo 21), o violino solista inicia uma sequência de cordas dobradas em 5ª justa (notas lá e mi) em diversas regiões do instrumento e com o uso de harmônicos, simulando o toque de um tarol no ritmo da dança do coco. Enquanto isso, o tema principal deste movimento é apresentado pelos violoncelos a partir do compasso 53. A utilização desses harmônicos em cordas dobradas e do golpe de arco em *ricochet* são atributos essencialmente violinísticos, que extrapolam as possibilidades técnicas da rabeça.



41 *f* *dim.* 42 *p* *cresc.*
43 44
45 *f brillante* 46
47 48 *tr* 49 50 *8va*
tallone

Exemplo 20. Violino solista: *détaché* próximo ao cavalete e hemiolas à maneira de cantoria.

Harmônico natural
53 54 *simile*
mf
55 56 57
mf

Exemplo 21. Toque de tarol no ritmo da dança do coco. Violino solista: cordas dobradas, golpe de arco em *ricochet* e uso de harmônicos.

Nos compassos 64-80 (Exemplo 22), o violino solo expressa um material temático baseado na cantoria dos violeiros. Ele se desenvolve com as características inerentes ao gênero, como a repetição das mesmas notas em uma progressão descendente por graus conjuntos. Guerra-Peixe reforça a linha melódica utilizando oitavas em cordas dobradas, com sucessivos golpes de arco para baixo, próximos ao cavalete, que podem ser realizados com bastante movimento de braço, à maneira da execução na rabeça.



As mudanças de posição ascendentes entre os compassos 67-68, assim como entre os compassos 71-72, podem ser realizadas sem *portamento* devido às pausas de semínima que ocorrem nos compassos 68-72. Já entre os compassos 75-76, em que não haverá pausa alguma entre a mudança de posição, o cuidado de evitar um *portamento* muito exagerado deverá ser observado.

Exemplo 22. Cantoria dos violeiros. Violino solista: mudanças de posição sem portamento e golpes de arco para baixo próximos ao cavalete com movimento de braço.

O acompanhamento realizado por violoncelos e contrabaixos remete ao ritmo da zabumba (Exemplo 23).

Pode-se associar essa figuração rítmica ao registro da zabumba apresentado a seguir (Exemplo 24), feito por Guerra-Peixe com base no conjunto de “Baião” ou “Baiano” do ceramista Vitalino, de Caruaru. Da mesma forma, as acentuações utilizadas pelo solista no compasso 81 e pelas cordas nos compassos 82-98 podem ser remetidas ao toque de tarol desse mesmo registro.



Exemplo 23. Violoncelo e contrabaixo: ritmo da zabumba.



Exemplo 24. Toque do tarol: ritmo do baião (Guerra-Peixe, 1982, p. 102).

A próxima intervenção do solista, a partir do compasso 86 (Exemplo 25), ocorre de maneira semelhante à inicial deste terceiro movimento. É uma passagem que remete à música dos “cabocolinhos” em que o solista, à maneira de um pífano, toca em terças paralelas com a 1ª flauta.



Exemplo 25. Cabocolinhos. Violino solista em terças paralelas com a flauta à maneira de pífanos.



Nos compassos 93-95 (Exemplo 26), em uma passagem que mais uma vez extrapola as possibilidades técnicas da rabeça, o solista toca cordas dobradas em terças paralelas, à maneira de pífanos.

Exemplo 26. Violino solista: cordas dobradas em terças paralelas à maneira de pífanos.

Nos compassos 99-104 (Exemplo 27), o solista apresenta uma passagem em harmônicos, que remete ao tema dos “cabocolinhos”, com trêmulos em *ponticello* nas cordas. O arco poderá ser conduzido equidistante entre o cavalete e o espelho, com pouquíssimo peso exercido sobre ele.

Exemplo 27. Cabocolinhos. Violino solista: arco equidistante entre o cavalete e o espelho com pouco peso e uso de harmônicos; seção das cordas em *ponticello*.

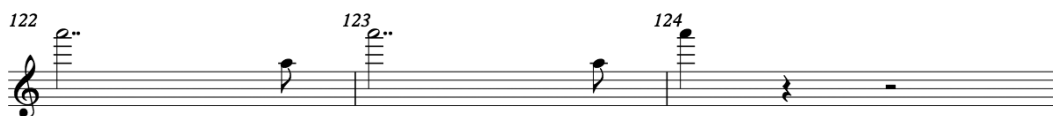
A partir do compasso 107 (Exemplo 28), o solista inicia, sem acompanhamento, uma sequência de semicolcheias arpejadas, o que exige do executante sincronização do arco com a mão direita ao executar o *détaché* na dinâmica *forte*, bem próximo do cavalete, à maneira da rabeça.



Exemplo 28. Violino solista: *détaché* próximo ao cavalete.

O acompanhamento orquestral retorna a partir do compasso 110, à maneira da “Marcha de Estrada”. O tema principal será reapresentado em terças paralelas pelas duas flautas, à maneira dos pífanos. As cordas acompanham em semínimas, com *pizzicato* no violoncelo e contrabaixo.

A partir do compasso 122 (Exemplo 29), o acompanhamento é modificado com a presença de arpejos em colcheias no 1º e 2º violino e um *ostinato* nas violas e baixos. Essa mudança no acompanhamento ocorre simultaneamente com a mudança da figuração apresentada pelo solista, que atinge uma nota numa região bastante aguda do instrumento (lá 5), intercalada com a sua 8ª inferior (lá 4). Trata-se do ponto culminante de mais uma passagem que extrapola as possibilidades oferecidas pela rabeça, devido às várias mudanças de posição exigidas para a sua execução.



Exemplo 29. Violino solista: diversas mudanças de posição da mão esquerda.

Ocorre um grande rolamento na percussão (bombo, com baqueta de tímpano) entre os compassos 122-123, que proporcionará um efeito percussivo semelhante à preparação dos rufos nos grupos de maracatu, além da expectativa de uma resolução final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise idiomática instrumental do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* concluiu que o compositor não se ateu às limitações técnicas dos instrumentos folclóricos para reconstruir o universo sonoro nordestino, mas o cunhou com ampla



gama de recursos técnicos dos instrumentos eruditos. Ao remeter às características da música nordestina, escreveu idiomáticamente para o instrumento solo e a orquestra de câmara visando recriar a sonoridade dos conjuntos regionais. Guerra-Peixe utilizou instrumentos de origem europeia em formação instrumental com poucos integrantes, como a dos conjuntos típicos regionais, aproveitando diversos elementos estilísticos da música nordestina. Inspirado no Movimento Armorial, Guerra-Peixe, entretanto, se sentiu desobrigado de seguir a estética de Ariano Suassuna, que defendia que as composições armoriais utilizassem os instrumentos regionais “autênticos”; este princípio acabou causando dissensão no movimento cultural liderado por Suassuna, pois nem todos os integrantes do Movimento concordavam com essa restrição. Guerra-Peixe se manteve à margem da polêmica e, quando compôs o *Concertino para Violino*, escolheu a instrumentação que lhe causaria um resultado artístico mais satisfatório; ao violino solista foi outorgado o papel da rabeca nordestina e à orquestra de câmara, o de um conjunto regional. Tal escolha exigiu um tratamento especial para a orquestração dos instrumentos “eruditos” de uma orquestra de câmara convencional. Coube a cada instrumento da orquestra de câmara reunir as características rítmicas, melódicas e interpretativas de um instrumento regional.

A obra apresenta várias características da rabeca nordestina no violino solista: passagens rápidas em *forte* com o arco bem próximo ao cavalete, buscando um timbre mais áspero, uso constante de cordas dobradas e cordas pedais, à maneira do cavalete plano da rabeca. A escrita idiomática por ele realizada no *Concertino* manteve as características estilísticas do toque da rabeca, mas não se ateu às suas limitações de ordem técnica, como a ausência de mudança de posição. Tais limitações técnico-instrumentais foram deliberadamente ignoradas pelo compositor.

A identificação e classificação de sonoridades e recursos técnico-instrumentais oferecem subsídios para um estilo de execução informada pela estética cultural da composição, especialmente no que tange os parâmetros de execução violinística próximo ao toque da rabeca. A análise interpretativa aqui apresentada oferece, tanto para compositores como para intérpretes, possibilidades pertinentes ao estilo de execução da rabeca que poderão servir para a execução dessa obra, bem como de peças similares do repertório nacionalista brasileiro, e também futuras composições.



REFERÊNCIAS

- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988 [1945].
- Didier, Maria Tereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970-1976*. Pernambuco: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- Guerra-Peixe, César. “Engano na apreciação de um ritmo brasileiro”. *Diário de Notícias*, 19 set. Salvador, 1950.
- Guerra-Peixe, César. “Zabumba, uma orquestra típica nordestina”. *A Gazeta*, 25 out. São Paulo, 1958.
- Guerra-Peixe, César. “A música e os passos do frevo”. *A Gazeta*, p. 6, 26 dez. São Paulo, 1959.
- Guerra-Peixe, César. “Zabumba, orquestra nordestina”. *Revista Brasileira de Folclore*, 10 (26), p. 15-38, jan.-abr. Rio de Janeiro, 1970.
- Guerra-Peixe, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores; Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1980.
- Guerra-Peixe, César. “A influência africana na música do Brasil”. *III Congresso Afro-brasileiro*. Recife, set. 1982.
- Guerra-Peixe, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Krieger, Edino. “Guerra-Peixe: razão e paixão na obra de um mestre da música brasileira”. *Revista Piracema*, ano 2, nº 2, p. 77-84. Rio de Janeiro: IBAC, Funarte, 1994.
- Lima, João Gabriel. *Instrumentos musicais brasileiros*. São Paulo: Rhodia, 1988.
- Marcondes, Marco Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Arte Editora, 2001.
- Murphy, John. “The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil”. *Latin American Music Review*, v. 18, nº 2, p. 147-172. Austin (Texas): University of Texas Press, 1997.
- Nóbrega, Ana Cristina Perazzo da. *A rabeca no Cavalinho de Bayeux, Paraíba*. João Pessoa: UFPB, Editora Universitária, 2000.
- Pacheco, Gustavo; Abreu, Maria Clara. *Rabecas de Mané Pitunga*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- Siqueira, Baptista. *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Brasil, 1951.



Souto Maior, Mário; Valente, Waldemar. *Antologia pernambucana do folclore*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangadna, 2001.

Veiga de Oliveira, Ernesto. *Instrumentos populares portugueses*. Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian, 1982.

Veloso de Oliveira, Sergio Roberto. *A rabeca na Zona da Mata, Norte de Pernambuco: levantamento e estudo*. Recife: Departamento de Música, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 1994.

PRISCILA ARAUJO FARIAS é violinista da Orquestra Sinfônica Nacional desde 1993 e da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro. Mestre em Música (Práticas Interpretativas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003) e Bacharel em violino pela mesma universidade; possui Pós-graduação em Docência do Ensino Superior da Universidade Cândido Mendes com a monografia “Inteligência Emocional Aplicada ao Ensino de Violino” (2004). Aperfeiçoou seus estudos violinísticos com Perside Leal. Foi professora da Escola Municipal de Música de Nilópolis, Rio de Janeiro (1999-2011). Tem apresentado trabalhos no Brasil e no exterior, incluindo-se o congresso da ANPPOM e as Jornadas Internacionales sobre Musica Academica Latinoamericana da Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.