

“Dois Momentos Nordestinos” de Calimério Soares: estruturas composicionais e propostas interpretativas

ROSIANE VIANNA LEMOS

■ 192

Doutorado em andamento - Música/Piano - Práticas Interpretativas (UFRGS-PPGMUS); Mestrado em Música/Piano- Práticas Interpretativas (UFMG); Bacharelado em Música/Piano - (UFMG). Formação pianística: Ney Fialkow (UFRGS); Lucas Bretas (UFMG); Celina Szrvinsk (UFMG); Eduardo Hazan (UFMG); Henedina Zarattini (FUMA). Gravações de CD: Memória da Música Latino-Americana - piano solo - 2003 (Villa-Lobos, Santoro, Ernest Widmer, Ronaldo Miranda, Aylton Escobar, Oiliam Lanna, Nelson Salomé e Cergio Prudêncio); O Álbum para a Juventude op. 68 de Robert Schumann - piano solo (2004); participação no CD - Ronaldo Miranda- Obras para Teclado (2015). Desde 2009 é professora efetiva de Piano e Música de Câmara no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, onde além das atividades docentes, dirige os projetos Ouvindo, Gostando e Aprendendo e Prelúdio, importantes iniciativas de cunho social voltadas para formação de público (<<http://lattes.cnpq.br/8277526073539231>>).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlandia-UFU, Uberlândia, Minas Gerais.

■ RESUMO

Este texto apresenta meu roteiro interpretativo para os “Dois Momentos Nordestinos” de Calimério Soares (1944-2011), indicando uma condução para a construção da performance com base na reflexão estrutural e imagética do texto musical. As descrições de imagens foram inspiradas nos rituais do nordeste brasileiro, em especial aos que acontecem na Chapada Diamantina. Segundo a proposta analítica, o compositor apresenta uma estrutura orgânica ao equilibrar a estrutura rítmico-melódica, densidade, efeitos harmônicos, consonâncias e dissonâncias e efeitos de dinâmica. O discurso musical se dinamiza através de tratamentos motivicos contrastantes e bem dimensionados nos “Dois Momentos Nordestinos”, “Lamento e Dança”.

■ PALAVRAS-CHAVE

Análise Musical, Piano Solo, Música Brasileira, Calimério Soares.

■ ABSTRACT

This paper presents my interpretative guideline on “Dois Momentos Nordestinos” composed by Calimério Soares (1944-2011), suggesting the construction of a performance based on the structural and imagery reflection of the musical text. The descriptions of images are inspired by the Brazilian Northeast rituals, especially those that occur in “Chapada Diamantina”. According to the analytical proposal, the composer presents an organic structure to create a balance between the melodic and rhythmic structures, density, harmonic effects, consonance and dissonance and dynamic effects. The musical discourse becomes dynamic through the contrasting motivic and well-measured treatments in “Dois Momentos Nordestinos”, “Lamento e Dança”.

193 ■

■ KEYWORDS

Musical Analysis, Piano Solo, Brazilian Music, Calimério Soares.

Introdução

Este artigo apresenta a análise da obra “Dois Momentos Nordestinos”, composta em 1981 pelo compositor mineiro Calimério Soares (1944-2011).¹ A análise aqui apresentada foi realizada sobre a edição Silva e Alarcão (1986) e procurou apresentar um panorama estrutural da obra, assim como imagens que criei relacionadas ao imaginário do Nordeste Brasileiro. Cabe esclarecer que esta análise foi compartilhada com meus alunos de graduação com efeitos positivos para execução da obra.

A obra intitulada “Dois Momentos Nordestinos” composta em 1981 e editada pela Academia Brasileira de Música em 2010, apresenta-se em dois movimentos: “Lamento” e “Dança” e, destaca-se na produção para piano solo do compositor. No ano de 2001 as duas peças integraram o CD intitulado “Toccata”. O projeto foi dirigido pelo próprio compositor e a execução ficou a cargo da pianista argentina Beatriz Balzi (1936-2001). Posteriormente, a pianista reproduziu esta gravação em CD intitulado Compositores Latino Americanos 4.

1. Análise

Constituída por dois movimentos, “Lamento” e “Dança” têm a duração média de 6’00” e sua linguagem, apesar de conter elementos aleatórios, é bastante acessível e atrativo.

1.1 “Lamento”

O primeiro movimento “Lamento” tem a duração média de 3’00” e, está grafada em uma página de manuscrito que apesar de editada mantém a grafia original. O compositor não determina a fórmula de compasso, mas ao apresentar o andamento Lento e a marcação metronômica ($\text{♩} = 40$), indica o encaminhamento temporal dos eventos e deixa implícito o pulso de semínimas. Ao mesmo tempo, a ausência de explicitação métrica convida à flexibilidade na sucessão de eventos musicais. No decorrer do breve movimento, há uma alternância entre gestos contrastantes constituídos de glissandos ascendentes, descendentes e verticalizados com clusters com repetição obstinada e com variações rítmicas seguidos de melodia dobrada em oitavas.

Percebe-se que “Lamento” apresenta uma notação utilizada na música contemporânea ao mesclar a escrita convencional e o uso das cordas do piano bem como a simultaneidade entre o uso das cordas e do teclado. Esse equilíbrio entre dois planos que se desdobram paralelamente, cada um com suas próprias reitera-ções, torna-se um elemento técnico que demanda uma nova gama de recursos tím-

¹ Natural de São Sebastião do Paraíso, Calimério Soares participou da consolidação do Departamento de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Além de compositor, era um instrumentista versátil no cravo, órgão, flauta doce e piano. Uma parte considerável de sua produção foi dedicada ao piano através de obras didáticas e piano a 4 mãos. Suas composições são executadas e gravadas por renomados intérpretes tanto no Brasil como no exterior, assim como em festivais importantes, como: Festival World Music Days/ISCM em Moldávia, 1994, no IV Encontro de Compositores e Intérpretes Latino Americanos em Belo Horizonte, 2002, no VII Encontro em Porto Alegre, 2001, nas edições de 2007 e 2009 do Festival Anual de Nova Música de Órgão em Londres, Inglaterra, e em várias edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, do Rio de Janeiro, entre 1997 a 2011.

bricos. Considero necessário haver um jogo corporal para que a execução não fique comprometida devido ao deslocamento entre teclado e bojo do instrumento. O compositor detalha instruções para a execução do “Lamento”.

Já no início do “Lamento” há recorrência de gestos musicais contrastantes, segmentos percussivos alternam-se às melodias modais ao longo da página permeando todo o movimento. O efeito dessa superposição de ressonâncias é ampliado através do uso do pedal contínuo assinalado na partitura (vide Figura 1).

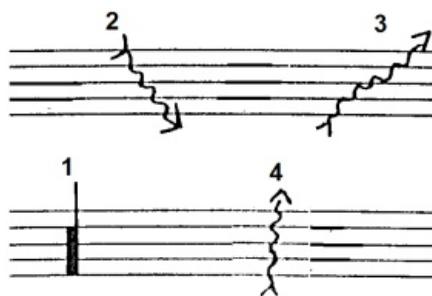


Figura 1. Cordas percutidas, glissandos ascendentes e descendentes e glissandos verticalizados

Com relação à comunicação expressiva da obra, imaginei nomes específicos para cada um dos quatro tipos de gestos musicais. Nesse sentido, a concepção de Vasconcelos (2008) sobre gestos, reforça minhas convicções. Segundo o autor:

Os gestos apresentam linhas de força delineadas com clareza e se recortam do contexto sonoro. Caracterizam-se, frequentemente, por uma expressividade mais codificada, por uma espécie de carga semântica trazida da história[...] nesse sentido, pode ser interessante qualificar os gestos com adjetivos como enérgico, impetuoso, frágil, indeciso, delicado, etc. Os gestos criam tensões locais, impõem direcionalidade e estriam a superfície sonora e linhas de força expressiva (VASCONCELOS, 2008, p. 55-56).

Assim, denomino o primeiro gesto percutido com lateral das mãos de gesto tônico (mais determinante por causa do ataque direto). O segundo, composto de glissandos descendentes nas cordas, interpreto-o como um gesto conclusivo (direção para o grave com caráter de repouso). Já o terceiro, com glissandos ascendentes cumpre o caminho inverso, ou seja, sugere um momento de tensão e suspense. Portanto, denomino-o de gesto interrogativo. O ultimo gesto formado pelo glissando vertical no grave, tem o mesmo caráter de repouso semelhante ao primeiro. Apesar da variação tímbrica entre o gesto tônico e o verticalizado, ambos geram o mesmo sentido de finalização. Portanto, denomino-os de gesto tônico (vide Figura 2).

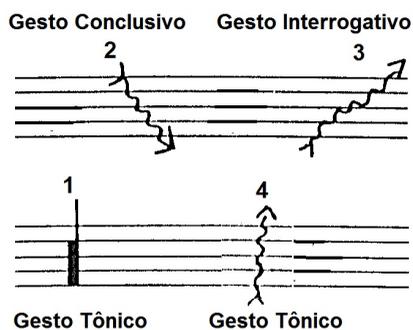


Figura 2. Classificação dos gestos musicais

A combinação dos gestos designados por tônicos, conclusivos e interrogativos expostos na primeira pauta resultam em dois segmentos separados por pausas de semínima e geram impulso para o início dos próximos segmentos. Na segunda pauta é introduzido um breve e delicado

fragmento melódico no modo dórico em dó. As ressonâncias produzidas logo após a finalização da melodia deixam como que um rastro sonoro. Novamente, interpreto a pausa de semínima após o gesto conclusivo como um elemento de ligação com a próxima melodia. O fragmento modal retorna à distância de três oitavas sugerindo um ambiente nordestino. O discurso musical amplia a descida inicial e muda de direção até o Ré bemol incorporando tercinas e síncopes. Vale notar o ponto culminante da passagem em Ré bemol, marcado com um acento expressivo e prolongada através da ligadura, articula o retorno dos gestos musicais iniciais (vide Figura 3).

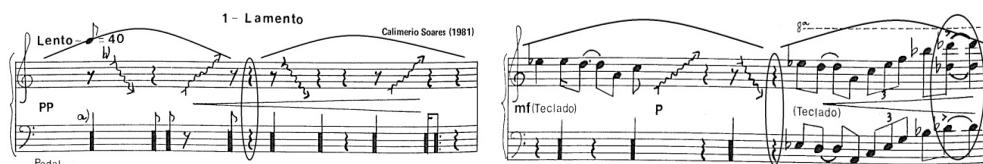


Figura 3. Primeira e segunda pautas

■ 196

A terceira pauta é marcada pela reiteração do gesto interrogativo que interrompe o fluxo do gesto tônico da mão esquerda para substituí-los por um glissando verticalizado. Como anteriormente citado, interpreto este gesto verticalizado como uma pontuação tônica, porém com o timbre mais metálico. A última pausa de semínima presente no final da terceira pauta prepara o segundo desenvolvimento do material melódico (vide Figura 4).



Figura 4. Terceira pauta

Na quarta pauta, a melodia modal mantém o paralelismo à distância de três oitavas e expande seu alcance em um movimento descendente lento e com redução de dinâmica. Cada retomada do material melódico utiliza parte do material anterior que se expande em seguida. A presença das síncopes é recorrente e valorizada através dos acentos expressivos. Nesta passagem, há uma desaceleração através do *rallentando* que contribui para o caráter lamentoso. A finalização da frase prolonga-se com dois gestos, o tônico e o interrogativo criando uma sensação de amplificação, ou seja, um alargamento da sua duração. No prosseguimento, na região média do piano, surge um fragmento melódico na mão direita soando como um melisma. Os gestos em glissando, tanto interrogativo quanto o tônico, criam uma sensação de fechamento. A pausa de semínima logo após o gesto verticalizado prepara para o penúltimo segmento (vide Figura 5).

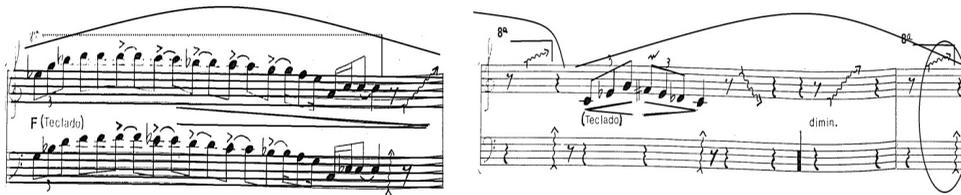


Figura 5. Quarta e quinta pautas

Na última pauta, o silêncio gera uma tensão crescente culminando em extenso glissando que emerge da região grave e prossegue até o agudo, criando um efeito brilhante e explosivo. Na minha interpretação, considero este ponto como o de maior intensidade. Após essa onda sonora surgem pequenos glissandos agudíssimos que se diluem aos poucos através do *rallentando* para concluir esta página (vide Figura 6).

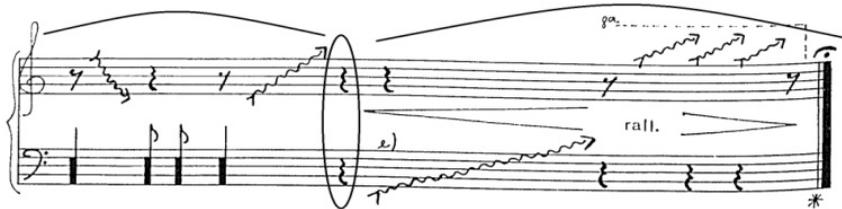


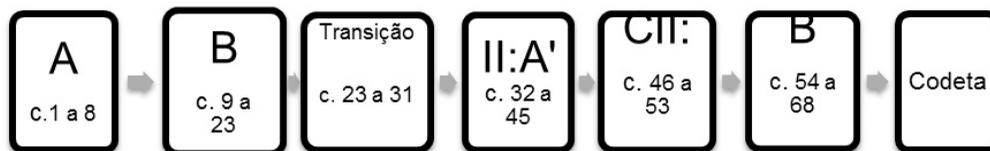
Figura 6. Sexta pauta

Como intérprete, crio para o “Lamento” um caráter ritualizado de procissão, pois vejo nas pontuações graves e nos glissandos os passos dos fiéis. As melodias modais soam como cantos das rezadeiras. O andamento Lento sugere o trajeto lento dos rituais de lamentação tradicionais do Brasil. Pedreira (2014), em seu trabalho “Velas que são almas e velas que são caboclos”, deixa claro que ainda que os ritos dessa natureza tenham existido em todas as regiões do país, o imaginário sobre a penitência está diretamente ligado à imagem do nordeste brasileiro. Segundo a autora, na cidade de Andaraí situada na Chapada Diamantina, um grupo de mulheres chamado de “Terno das Almas”, sai pelos becos, ruas e beiras de rio envoltas em lençóis brancos e entoando litânias em favor de almas santas e as que as partiram e precisam ser alimentadas com rezas e luzes de velas (PEDREIRA, p.2).

As imagens apropriadas procuram traduzir em música estas características anunciadas por Pedreira, a matraca associada aos sons relacionados aos glissandos ascendentes e descendentes e as melodias modais com os cânticos das rezadeiras. Após esse ritual religioso, o segundo movimento dará lugar a um ritual mágico, tendo a dança como o elemento principal do discurso.

1.2 “Dança”

Para o segundo movimento, “Dança” exposto em 70 compassos, proponho o seguinte esquema formal:



Quadro 1. Esquema Formal “Dança”
(Fonte: A autora)

1.2.1 Parte A (c. 1 a 8)

A Parte A inicia com dois compassos executados com a mão fechada na caixa do piano com ritmo sincopado, percussivo e incisivo. A partir do terceiro compasso, a mão direita se une a esse elemento percussivo através de ostinatos com notas repetidas em grupos de oito semicolcheias organizadas em *tresillo*². Os acentos internos realçam o ritmo percutido na mão esquerda e provocam um adensamento da textura através do acréscimo de intervalos que vão sendo ampliados, adensando-se harmonicamente até o ponto culminante no c.8. A acumulação de som e a ligeira pedalização nos acentos acompanham e enfatizam este adensamento (vide Figura 7).

A

Vivo - $\text{♩} = 100$ Calimerio Soares (1981)

Com Pedal - a) Com a mão fechada, bater o ritmo na madeira do instrumento.
Knock the rhythm on the instrument's wood.

Detalhes da partitura: O trecho é em 2/4, com uma velocidade de 100 batidas por minuto. O tempo é marcado 'Vivo'. A partitura mostra a mão esquerda tocando um ritmo sincopado com a mão fechada, e a mão direita tocando ostinatos de oito semicolcheias em grupos de *tresillo*. Há acentos internos e uma pedalização crescente.

Detalhes da partitura: Este trecho mostra a parte superior da partitura, com a mão direita tocando ostinatos de oito semicolcheias em grupos de *tresillo*. Há acentos internos e uma pedalização crescente.

Figura 7. Parte A (c.1 a 8)

² Segundo Sandroni (1997), apesar de não haver um consenso sobre sua origem exata, vários estudos propõem uma interpretação para a origem dessa fórmula rítmica. O termo utilizado internacionalmente como “ritmo de habanera”, é enganoso, pois dá a entender que através desta dança esta figuração rítmica teria sido introduzida na música latino-americana. O autor complementa que habanera é apenas uma das manifestações de figurações sincopadas encontradas na música latino-americana. Essa fórmula rítmica presente em especial na música cubana foi nomeada de tresillo pelos musicólogos daquele país (SANDRONI 1997, p. 140-62).

1.2.2 Parte B (c.9 a 23)

A Parte B caracteriza-se por uma escrita idiomática do piano, ou seja, arpejos paralelos que caem bem nas mãos. O intervalo de segunda menor (nona) mantido entre baixo e voz superior resultam na projeção de uma intensa energia sonora adensando-se através de progressões harmônicas e mudanças de acentuações e direções. Padrões rítmicos agrupam-se por semelhança (c.9-10-11) e (c.12) por contraste. O modelo é replicado (c.13-14-15), (c.16). Já no próximo grupo, há uma quebra. Enquanto o padrão (c. 17-18-19) é mantido, o trecho (c. 20-21-22) apresenta um novo desenho descendente e a acentuação privilegia a clareza do *tresillo*. O ritmo insistente e marcado no seu continuo subir e descer caracteriza a Parte B (vide Figura 8).



Figura 8. Parte B (c.9 a 23)

A Parte B apresenta também um contracanto nas vozes internas realizado por acentos que caracterizam o *tresillo*. Esses dois eventos musicais que acontecem simultaneamente e de forma independente, criam uma textura polifônica, transformando o trecho musical aparentemente simples numa rica combinação sonora. No âmbito melódico, a melodia que se forma a partir das acentuações cria um movimento contrário em relação à direção ascendente ou descendente das semicolcheias (vide Figura 9).



Figura 9. Superposição rítmica e melódica (c.9)

1.2.3 Transição: c.23 a 31

Uma vez executado o *sf* no c.23, abre-se um campo de ressonâncias ocasionado por padrões de terças reiteradas (c. 23 a 27). No entanto, observa-se também a aplicação um recurso composicional, qual seja, o deslocamento do acento que não incide no início do padrão rítmico e sim na colcheia intermediária () enfatizando o ritmo sincopado e a sensação de freio no fluxo rítmico. O segundo acorde em *sf* no c. 27, dá início a uma segunda passagem em terças paralelas em movimento contrário. A segunda sequência de síncopes é também realçada por acentos deslocados. Neste trecho, há uma desaceleração rítmica com súbita mudança de dinâmica (*p*) que reconduz sem interrupções para a Parte A' (vide Figura 10).

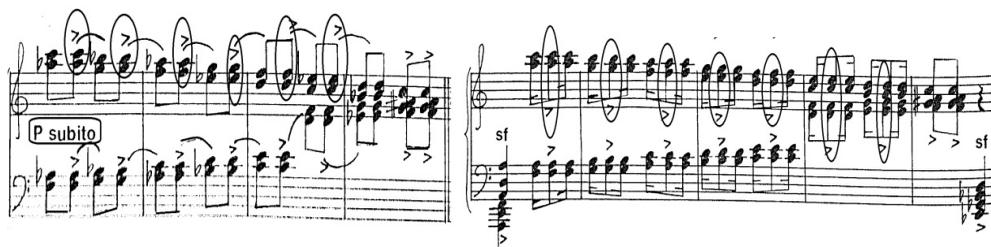


Figura 10. Transição (c.23 a 31)

1.2.4 Parte A' (c.32 a 45)

A seção de recapitulação do trecho inicial apresenta-se como uma expansão da Parte A, causando um acréscimo no volume de som com ostinatos e adensamento dos intervalos, de um som (c. 32) até dez sons (c.45). A passagem apóia-se no padrão de *tresillo* na mão esquerda (vide Figura 11).

Figura 11. Parte A' (c. 32 a 45)

A incorporação de sons aumenta a densidade melódica e culmina em *più forte* e *rallentando* (c.45). A resolução desse ponto de tensão ocorre no acorde assinalado com *ff* (c. 46, vide Figura 12).

Resolução do ponto de tensão

Figura 12. Resolução do ponto de tensão (c.46)

1.2.5 Parte C

A Parte C contém uma ampliação gradativa da sonoridade através de progressões que adensam a textura em ostinatos ressonantes no registro mais grave do instrumento. A mudança para o quaternário reflete no andamento e contribui para reforçar o caráter solene. A repetição da Parte A' ocasionada pela presença da casa 1, retoma a insistência rítmica que lhe é característica. (vide Figura 13).

Figura 13. Parte C (c. 46 a 53)

No c.53, casa 2, a partir da alteração para Si bemol da mão esquerda, o discurso musical torna-se tenso, criando expectativa para o retorno da Parte B'. No ultimo compasso do movimento, o direcionamento contrário entre as duas mãos (c.65 a 68) e a indicação do crescendo proporcionam a sensação de expansão contribuindo para o clímax final (vide Figura 14).



Figura 14. Retorno da Parte B' (c.54-68)

Mais uma vez me inspiro nos rituais do “Jarê”³, relatados pro Pedreira (2014), sustentando minha interpretação de um ritual mágico tendo por base os toques de percussão na madeira do piano. Esse efeito percussivo dos atabaques prepara para as ambientações das danças. Partindo dessa paisagem descrita, a idéia do ritual religioso libera as decisões interpretativas dos “Dois Momentos Nordestinos” de Calimério Soares.

³ Segundo Pedreira (2014), os rituais do Jarê, religião de matriz africana existente na Chapada Diamantina, podem ser divididos em festas e trabalhos. Nas festas ou samba, qualquer pessoa pode participar. O samba começa gradativamente acompanhado dos atabaques e duas ou três mulheres dançando ao meio. O samba adentra a madrugada e algumas pessoas denominadas “aparelhos” incorporam os caboclos durante a festa. Os trabalhos são rituais de cura onde acontecem incorporações. Nesse caso sem a existência da dança e batuques, porém com a presença de cantigas e rezas (PEDREIRA, 2014, p. 30-31).

Conclusão

A proposta de análise apresentada nesse texto pretende contribuir para a compreensão dos “Dois Momentos Nordestinos” de Calimério Soares, destacando tanto o aspecto estrutural quanto narrativo da obra. Considerando a importância que atribuo à análise da obra na aprendizagem instrumental, compartilhei minhas considerações a respeito da estrutura da obra, assim como imagens que criei ligadas ao cenário imaginário do nordeste brasileiro com alunos de graduação em piano. Em se tratando de obra escrita em uma linguagem mais contemporânea no primeiro momento e a linguagem de teor nacionalista do segundo, a recepção foi positiva para a compreensão musical e expressiva principalmente quanto à estruturação das frases e sugestões imagéticas. Procurei destacar o lirismo e a expressividade alcançada em “Lamento”, por sua linguagem que mescla a escrita convencional com técnicas expandidas. Alguns procedimentos de exploração tímbrica nesse movimento exigem do instrumentista uma habilidade corporal para lidar com a execução simultânea entre as cordas e o teclado do piano.

Ressaltei o elemento rítmico da “Dança”, em especial as acentuações internas realçando o *tresillo* e clusters que vão sendo ampliados, adensando-se harmonicamente enfatizados pela dinâmica. Através de um ritmo pulsante, a “Dança” exige flexibilidade técnica, regularidade e conscientização dos movimentos do instrumentista. Através da paleta variada de timbres e sonoridades, evidenciadas por meio da exploração rítmica, salientei como o compositor revela sua habilidade para equilibrar o lirismo e a coesão de um pensamento musical estruturado.

203 ■

REFERÊNCIAS

BALZI, Beatriz. Compositores Latino-Americanos 4 (Independente), CD Echo-295, 1995.

PEDREIRA, Carolina Souza. Velas que são almas e velas que são caboclos. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em Natal/RN, entre os dias 3 e 6 de agosto de 2014.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do *tresillo*. Revista Eletrônica da ANPPON, v. 8, p. 102-113, fev.2002.

SOARES, Calimério. Dois momentos nordestinos: piano. Uberlândia: Editora da EDUFU, 1986.

VASCONCELOS, R. Escuta/Escritura: Entre olho e ouvido a composição. Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2008, p. 55-56.e

Recebido em 28/02/2019 - Aprovado em 18/03/2019

Como citar:

Lemos, R, V. (2019) "Dois Momentos Nordestinos" de Calimério Soares: estruturas composicionais e propostas interpretativas. *OuvirOUver*, 15(1), 192-204. <https://doi.org/10.14393/OUV24-v15n1a2019-13>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.