

O Gesto Musical nos *2 Momentos Nordestinos para piano* de Calimério Soares

Ernesto Hartmann

Universidade Federal do Espírito Santo | Orcid: 0000-0002-9452-5806

Resumo

Investigo neste trabalho o Gesto Musical, conceito elaborado por Robert Hatten e suas relações com a corporalidade e o significado na obra *2 Momentos Nordestinos para Piano* (1981) do compositor mineiro Calimério Soares. Após o reconhecimento dos Gestos Musicais na obra, discute-se as suas implicações e como elas interagem com o processo composicional. Conclui-se que os Gestos Musicais primordiais de ataque e de técnica expandida deflagram e sustentam não só os processos de produção da forma, mas, sobretudo, as incursões textuais sugestivas do nacionalismo inscritas no título.

Palavras-chave: Gesto Musical; *2 Momentos Nordestinos para Piano* (1981); Calimério Soares.

The Musical Gesture in the *2 Momentos Nordestinos* for Piano by Calimério Soares

Abstract

In this paper I investigate the Musical Gesture as proposed by Robert Hatten and its relations with the corporeal component in Calimério Soares' *2 Momentos Nordestinos for Piano* (1981). After identifying the Musical Gestures present in the work I discuss their implications and how they interplay with the compositional process. As a conclusion it becomes clear that the primary Musical Gestures made of a simple attack and the use of extended technique for piano not only trigger and support the shaping of musical form, but also their title's textual incursions that suggests a nationalistic aesthetical.

Keywords: Musical Gesture, *2 Momentos Nordestinos for Piano* (1981), Calimério Soares.

El Gesto Musical en los *2 Momentos Nordestinos para piano* de Calimério Soares

Resumen

En este trabajo investigo el Gesto Musical, concepto elaborado por Robert Hatten y sus relaciones con la corporeidad y el significado en la obra *2 Momentos Nordestinos para Piano* (1981) del compositor minas Gerais Calimério Soares. Tras el reconocimiento de los Gestos Musicales en la obra, se discuten sus implicaciones y cómo interactúan con el proceso compositivo. Se concluye que los gestos musicales primordiales de ataque y de técnica expandida desencadenan y sostienen no solo los procesos de producción de la forma, sino, sobre todo, las incursiones textuales sugerentes de nacionalismo inscritas en el título. Resumen

Palabras Clave: Gesto Musical; *2 Momentos Nordestinos para Piano* (1981); Calimério Soares.

Recebido: 2020-05-22 | Aprovado: 2021-05-11

I ntrodução

Motivado pelo estudo da obra e suas consequências em diversas performances, fui instigado a indagar quais as relações e implicações dos gestos necessários à performance dos *2 Momentos Nordestinos* de Calimério Soares e a sua constituição temática, enquanto discurso musical. Adjacente a esta indagação, emergiu a problematização da estética nacionalista, que advém e é naturalmente acentuada em virtude da incursão textual promovida pelo próprio nome da obra.

Se por um lado o conceito de Janelas Hermenêuticas de Lawrence Kramer, e mesmo o modelo cognitivo de Lawrence Zibkovsky, enquanto ferramentas, nos permitem construir inúmeras associações válidas entre o conteúdo narrativo da obra (inclusive seus processos composicionais compreendidos como procedimentos) extraindo deles possíveis significados de grande auxílio para a construção do universo imaginário do intérprete, por outro, a sua realização física – esta fatalmente materializada em cada performance – parecia fadada a limitar-se à compreensão meramente mecânica dos movimentos, logo, restrita ao estudo do mecanismo, este, via de regra, apenas rudimentarmente imbricado à interpretação – os estudos de técnica pianística.

Desta forma, um abismo, a princípio, intransponível, se interpunha, disciplinando estas áreas do conhecimento, que, em uma situação real e cotidiana de performance desta obra, demonstravam-se estranhamente (a partir da perspectiva desta segmentação) unificados e, sobretudo, coesos. Durante a performance não havia nenhum traço de divisão entre estes campos do saber, ao contrário, harmoniosamente estavam eles absolutamente unos, dentro de uma mesma ação com o mesmo propósito final.

Justamente na reflexão sobre esta ação (conjunto de movimentos com o mesmo propósito, em si, a própria definição de gesto) que emergiu a ideia de se pensar esta obra no sentido de movimento, de gesto, resgatando a sua corporeidade excluída de forma sumária dos estudos analíticos que até então se apresentavam. Surgiu assim, após uma pesquisa que buscou uma ferramenta analítica apropriada à essas demandas, a possibilidade de se aplicar o conceito proposto por Robert Hatten de *Gesto Musical*, para tanto ampliar o mencionado universo imaginário para a performance (tal qual qualquer outra ferramenta analítica o faria) como, simultânea e prioritariamente, resgatar o componente corporal perdido em algum momento na história da construção dos discursos sobre música da tradição ocidental. Isso tornou-se necessário, ou mesmo imperativo, em particular para esta obra (o que ao mesmo tempo a justifica como objeto para este estudo), dado o componente visual e performático que o uso – ainda que mesclado à técnicas tradicionais da técnica expandida – promove.

Sendo assim, esse trabalho tem o conceito de Robert Hatten – *Gesto Musical* – como sua principal referência teórica ao qual soma-se a revisão da literatura sobre Aboio e Baião que tem como autores referenciais Oneyda Alvarenga, Evan Megaro, Mário de Andrade, Adriano Mendes, Câmara Cascudo e César Guerra-Peixe. A partir deste referencial identifiquei qual ou quais Gestos Musicais estão presentes e como eles se operacionalizam no objeto investigado de forma a articular a obra (com consequências diretas na performance), como quão são capazes de produzir significados que possam se correlacionar com a incursão textual proposta pelo autor em seu título: *Nordestinos*.

O trabalho, inicialmente, apresenta uma breve biografia do compositor Calimério Soares, uma pequena descrição da obra investigada, revisa o referencial teórico acerca dos

conceitos de Gesto, Gesto Musical, Aboio e Baião, analisa e, a partir dos dados e de questões levantadas nesta análise, discute quatro pontos essenciais para compreensão do modo de operação do Gesto na obra.

Sobre o compositor Calimério Soares

Calimério Soares nasceu em 1944 na cidade de São Sebastião do Paraíso/MG e faleceu aos 66 anos em 2011 na cidade de Uberlândia/MG. Graduiu-se pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) em 1976 tanto como Bacharel em piano como Licenciado em Música, tendo estudado composição com Estêrcio Marquez Cunha. Contava também com uma sólida formação em cravo e órgão, tendo estudado cravo com Helena Jank no Brasil e, posteriormente, no País de Gales, com Andrew Wilson-Dickson, além de órgão com Mallory Bransford nos Estados Unidos, o que lhe permitiu ao longo de sua carreira organizar e dirigir diversos conjuntos tanto de Música Antiga como de Música Contemporânea. Seu Doutorado foi realizado na Universidade de Leeds na Inglaterra (1996), tendo estudado, entre outros, com David Cooper.

Foi docente do Departamento de Artes Cênicas e Música da UFU e, além de sua atuação como compositor e diretor de grupos musicais, teve uma expressiva atuação na área acadêmica, publicando regularmente artigos, resenhas de livros e CDs sobre órgão e cravo em importantes revistas acadêmicas e periódicos musicais no Brasil e no exterior. Em Junho de 2003 recebeu da Câmara de Vereadores de Uberlândia o título de Cidadão Honorário.

2 Momentos Nordestinos

Os *2 Momentos Nordestinos* de Calimério Soares são duas pequenas peças compostas para piano em 1981 com características contrastantes e cujas inclusões textuais¹ indicam uma opção por uma estética nacionalista (talvez, pela data, até mesmo neo-nacionalista).

Maria Helena Pozzo tece alguns breves comentários sobre esta obra em seu trabalho sobre a indeterminação e o acaso na música brasileira para piano. Para a autora, em linhas gerais, o *Lamento* “contrapõe dois elementos principais no encordoamento (percussão dos bordões com a lateral da mão esquerda e *glissandi* em vários registros) com uma melodia modal no registro médio e agudo do teclado, produzindo um efeito timbrístico característico” (POZZO, 2007, p. 292). A peça apresenta uma estrutura métrica com certo grau de liberdade, sem divisão de compasso, sendo construída através da sucessão alternada dos três eventos citados acima. Por sua vez, a *Dança* “se divide em seções bem delineadas, concatenadas sucessivamente sem a presença de procedimentos de elaboração” (POZZO, 2007, p. 292).

De fato, na partitura constam as instruções para a apropriada execução das técnicas expandidas (*clusters* no registro grave do instrumento, *glissandi* nas cordas e percussão na madeira do piano), inclusive com alternativas para sua realização em pianos verticais. Além

1 “Inclusões textuais – incluem textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas na partitura e eventualmente até mesmos sinais de expressão. Ao lidar com estes materiais é relevante lembrar – especialmente a respeito dos textos de obras vocais – que eles não estabelecem (autorizam ou fixam) um significado que de certa forma a música reitera, mas apenas convidam o interprete a encontrar significado na interação com os atos expressivos. A mesma observação se aplica aos outros dois tipos” (KRAMER, 1996, p. 9).

do manuscrito existe uma edição de boa qualidade digitalizada e editada pela Universidade Federal de Uberlândia.

Carvalho e Heuser (2005) apontam para a influência da composição organística medieval na obra de Calimério Soares, particularmente na década de 1980, década de composição dos *2 Momentos Nordestinos*. Em analogia com algumas técnicas composicionais utilizadas já no século XX por compositores franceses como Debussy, Eliana Monteiro da Silva destaca o paralelismo de intervalos e acordes diatônicos, superposição de acordes emulando micro-regiões politonais ou mesmo tétrades arquetípicas. Porém, a autora indica o estudo do período medieval como mais determinante para a concepção do estilo de Calimério Soares na década de 1980 do que o seu estudo de compositores Franceses, particularmente os impressionistas (naturalmente com ênfase em Debussy)

Em *2 Momentos Nordestinos*, pode-se notar a presença do paralelismo no uso de melodias em sextas e oitavas, no primeiro movimento, e na sobreposição de arpejos à distância de 9ª menor no segundo. É o paralelismo que garante a coerência entre os dois momentos (ou movimentos) da obra de [Calimério] Soares, além do uso de arpejos sobre acordes de sétima, ritmos sincopados e clusters (SILVA, 2014, p. 222).

Esses procedimentos – representativos do processo de acumulação e adensamento característico do Baião – são essenciais na estruturação harmônica da *Dança* como podemos ver nas figuras 1 a 4 abaixo, posto que todos os quatro elementos temáticos principais da peça ou são adensados ou são harmonizados com dobramentos/paralelismo.

Figura 1 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos*; *Dança*, c.1-6. Primeiro elemento temático. Processo de adensamento progressivo por acréscimo de segundas

Vivo - ♩ = 100 Calimério Soares (1981)

Piano

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

4

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 2 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos*; *Dansa*, c.10-15. Segundo elemento temático - superposição de intervalos consonantes perfeitos resultando, ora em dissonâncias por tritono (c.14) ora em estruturas cordais arquetípicas como a tétrede de LáB Maior com 7ª Maior (c. 13)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 3 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos*; *Dansa*, c. 25-27. Terceiro elemento temático. Dobramentos em 3ªs diatônicas (exceto a última) e por movimento contrário

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 4 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos*; *Dansa*, c. 47-49. Quarto elemento temático. Acorde em Quartas deflagrando movimentos contrários até sua resolução em uma tríade estável. Camada sobreposta a um bordão de 5ª e 8ª, elemento típico do Baião

Fonte: Elaborado pelo autor.

Contudo, a oposição binária presente no par *Lamento e Dança* (até mesmo como consequência do gesto musical deflagrado pelo *Lamento*), em seu sentido, tal qual proposto por Derrida, também promove a unidade da peça enquanto gesto musical em si, questão de certa forma reconhecida pela autora ao aproximar o modelo binário a um arquétipo Barroco: O Prelúdio e Fuga. Por si, o arquétipo do par Prelúdio e Fuga nos remete ao instrumento de teclas, dentre os quais, naturalmente o órgão. Procedimentos de dobramentos estão presentes na própria constituição do instrumento, assim como no cravo e no alaúde, através dos diversos manuais e do uso de cordas de dobramento de oitavas. Neste repertório, que incorpora esta linguagem, destacam-se os compositores do norte da Alemanha e Dinamarca, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbell e, principalmente J. S. Bach, cujos procedimentos, naquela época considerados arcaizantes, remetem às técnicas de paralelismo associadas ao aprofundamento da linguagem tonal (particularmente J. S. Bach), “a forma em dois movimentos com o caráter escolhido por [Calimério] Soares remete-nos ao tradicional Prelúdio (do caráter mais livre e improvisatório) seguido de Fuga – ou melhor, neste caso, de Tocata, usado no período Barroco” (SILVA, 2014, p. 222).

Por fim, Silva também aponta para a utilização da técnica expandida, sonoridade e recurso de fundamental relevância estrutural da obra,

além do paralelismo, os *2 Momentos Nordestinos*, relacionam-se com a obra para órgão dos anos 80 de [Calimério] Soares pela variação timbrística e textural, em função da qual o compositor usa o acesso direto ao encordoamento do piano, bem como batidas na caixa de madeira, para substituir o uso da pedaleira do Órgão (SILVA, 2014, p. 222)

posto que é a partir dela que se constitui o primeiro gesto musical da peça no *Lamento* – um *cluster* nos bordões do instrumento com uma reprodução do *glissando* descendente típico do Aboio nas cordas do piano, assim como também se inicia o processo de adensamento da *Dança* a partir da percussão na madeira do instrumento com o ritmo típico do Baião.

O Gesto

Como sua primeira definição do conceito de Gesto Musical, “*Shapping in time*” (HATTEN, 2004), Hatten imediatamente nos convoca a repensar a mencionada divisão entre corpo e mente. Se *Shapping* é um delineamento, uma maneira de se moldar, eis então a própria natureza do gesto, uma ação corporal intermodal² que traduz o projeto de Hatten de reintegração entre corpo e mente e, possivelmente, (talvez de forma controversa) uma terceira instância: O intelecto (independente do conceito patrístico de alma³) representado pela linguagem⁴. Ao advogar esta integração, Hatten se distancia de uma musicologia exclusivamente centrada na crítica cultural (claramente se posicionando desta forma nas diversas críticas à Susan McClary presentes no texto), sem promover um mero retorno a uma musicologia denunciada por Kerman, já na década de 1980, como “positivista”. A performance, agora faz parte do universo analítico da obra promovendo uma dimensão

2 Visual, Auditivo, Tátil, etc...

3 Contrariando Santo Agostinho que profere: *A mente e o espírito não tem significação relativa, mas demonstram a essência.*

4 Trata-se de uma constatação, não sendo do escopo deste trabalho discutir as questões desta separação em detalhe.

concreta cujas metodologias e o discurso musical vigentes (inclusive o da crítica cultural) tenham até então opacado, posto que é nela (contudo, não exclusivamente nela) que se materializa a fisicalidade do gesto.

Hatten destaca que é fundamental para nossa existência “a habilidade de reconhecer o significado de um delineamento energético através do tempo⁵”, (HATTEN, 2004, p. 94) em si, o próprio conceito seminal de gesto. A fisicalidade e corporeidade do gesto e suas implicações significativas enquanto ação significativa permitem sustentar toda uma rede de perspectivas e discursos sobre a música que admita seu potencial significativo, posto que é possível a existência do Gesto sem a música, porém, o contrário é falso enquanto afirmação.

Hatten enumera as competências cruciais para a materialização e interpretação do gesto humano em geral:

1. Coerência funcional (a subsunção de múltiplas ações em direção a um único objetivo ou propósito, concebido dentro de sistemas dinâmicos e de uma reconhecida estrutura cognitiva),
2. Intermodalidade (a capacidade de representação análoga através de todos os sentidos e do sistema motor),
3. Integração perceptiva (a habilidade de sintetizar múltiplas sensações em objetos e eventos que apresentam continuidade),
4. Intersubjetividade (um termo aplicado ao desenvolvimento inicial da motivação comunicativa, a ação e o caráter emotivo atribuído ao gesto).

Essas competências interativas sustentarão a demonstração da quase inevitável interpretação gestual da música, mesmo quando a organização simbólica de um determinado estilo impuser demandas mais elevadas nas competências interpretativas dos ouvintes do que puderem ser explicadas somente pelas perspectivas biológica, psicológica e desenvolvimentista⁶ (HATTEN, 2004, p. 97).

De um modo geral, o protótipo de gesto é uma *Gestalt* de duração relativamente curta em relação à experiência temporal do sujeito (aproximadamente 2 segundos) e almeja atuar em duas das principais formas de representação do cérebro: a imediata ou imagística e a sequencial ou temporal. A primeira é crucial para a identificação de símbolos e emblemas (imagens) a segunda para reconhecimento de indivíduos e objetos a partir do movimento que eles desempenham.

5 The ability to recognize the significance of energetic shaping through time.

6 The following competencies are crucial to the performance and interpretation of human gesture: (1) functional Coherence (the subsuming of multiple actions toward a single goal or purport, conceived within a dynamic systems and event cognition framework), (2) intermodality (the capacity for analogous representation across all the senses and motor systems), and (3) perceptual integration (the ability to synthesize multiple sensations into objects and events that have continuity). I will also explore the expressive origins of gesture in (4) intersubjectivity, a term applied to the early, interactive development of the communicative motivation, agency, and emotive character attributable to gesture. These interactive competencies will be shown to support the near-inevitability of meaningful gestural interpretation of music; even as the further symbolic organization of a musical style places higher demands on listeners' interpretative competencies than can be explained from biological, psychological, and developmental perspectives alone.

Gesto Musical

Em relação ao *Gesto Musical*, Hatten preocupa-se imediatamente na introdução à distingui-lo do simples motivo musical,

Apesar do Gesto Musical frequentemente ser constituído e identificado por sua articulação específica, dinâmica, e obter seu contorno singular pelo potencial sistemático do ritmo e da métrica, da textura, e do timbre, ele não pode ser satisfatória e completamente descrito sem referência aos níveis mais sintáticos da estrutura musical e do processo em jogo. Esses níveis sintáticos são moldados pelas imbricações dos conteúdos de harmonia, condução de vozes, fraseologia e morfologia e, em muitos casos, até mesmo pela variação em desenvolvimento⁷ (HATTEN, 2004, p. 1),

e por esta problematização reincorporar a fisicalidade do gesto musical, convocando o intérprete a sentir-se participante e, primordialmente, reconhecendo-o como parte da própria obra, tanto a partir de suas decisões interpretativas sobre os parâmetros que, frequentemente, são inerentes ao gesto, mas que, via de regra, são considerados secundários na tradição analítica que privilegia a forma e os parâmetros de altura e duração (não coincidentemente, os mais visíveis no plano cartesiano da partitura em notação tradicional), quanto por sua ação de tocar propriamente dita.

é preciso distinguir o Gesto Musical das típicas concepções do motivo e da *Grundgestalten*, que são frequentemente definidas em termos da estruturação das alturas (células gerativas) e padrões rítmicos, em detrimento da articulação, dinâmica e andamento. Quando se trabalha em uma perspectiva gestual, esses elementos [parâmetros] negligenciados podem assumir uma posição de destaque como constituintes essenciais de um específico delineamento energético no tempo [gesto]. Uma perspectiva gestual pode então promover esses elementos que são, de um modo geral, subestimados pelos teóricos ou meramente considerados como nuances expressivas superficiais da performance. Idealmente, uma abordagem gestual pode unir teóricos e intérpretes na medida em que eles compartilham suas perspectivas sobre as diversas tradições estilísticas⁸ (HATTEN, 2004, p. 3).

A associação musicista/intérprete-corpo é, mais adiante, novamente reiterada, desta vez de forma mais assertiva,

Os Gestos Musicais podem ser inferidos da notação musical dado o conhecimento do estilo musical, sua relevância e cultura. Mesmo sem acesso à informação cultural e estilística, musicistas buscarão encontrar movimentos

7 although musical gestures are often made distinctive through specific articulations, dynamics, and pacing or timing – and given unique shape by systematic potential of rhythm and meter, texture, and timbre – they cannot be fully described without reference to the more “syntactic” levels of musical structure and process. These syntactic levels are shaped by the overlapping disciplines of counterpoint, harmony, voice-leading, phrase structure and form, and in many cases, motivic development variation.

8 One must distinguish the gestural from typical assumptions about motive and Grundgestalten, which are often defined in terms of pitch structure (generative cells) and rhythmic patterns, to the neglect of articulation, dynamics, and temporal pacing. When one works from a gestural perspective, these neglected elements may move to the foreground as essential constituents of a characteristic energetic shaping through time. A gestural perspective can thus lend significance to elements that are often overlooked by theorists or relegated to surface expressive nuance by performers. Ideally a gestural approach can bring theorists and performers closer together as they share perspectives on various stylistic traditions.

corporais expressivos correspondentes ao conteúdo musical em questão, talvez acomodando-o ao estilo de expressão do seu próprio corpo⁹ (HATTEN, 2004, p. 94),

assim como sua associação entre gesto e significado por meio da corporalidade,

Os Gestos Musicais têm um significado que é tanto complexo quanto imediato, e, geralmente, motivados por movimentos básicos e expressão humana. Eles transcendem o texto [partitura] para incorporar o intrincado processo de moldagem dos movimentos que tenham direto sentido biológico e social para os seres humanos¹⁰ (HATTEN, 2004, p. 94).

É possível que o gesto musical seja tematizado¹¹, e mesmo aventa-se a possibilidade de que haja Gestos formados de Gestos (Gestos compostos ou Hipergestos)¹². Todavia, caso ele seja tematizado, o que permite sua investigação mais sistemática em uma determinada obra, tal como proponho neste trabalho, Hatten (2004, p. 123) recomenda que ele não seja abstraído de suas motivações gestuais. Ao contrário, ele deve ser generalizado como um motivo. Ele também sugere que seus modos de desenvolvimento não se limitem nem resultem nas calculadas formas de fragmentação, inversão, transposição, técnicas governadas pelos processos composicionais, mas mais pelo seu desdobramento expressivo de seus significados gestuais. E, por fim, que suas características possam ser inferidas sem necessariamente serem exclusivamente perceptíveis somente na performance, não obstante seja ela decisiva enquanto meio heurístico de comprovar a riqueza da nuance expressiva.

Através de uma abordagem, definida pelo próprio autor como tanto estruturalista – por reconstruir as correlações do gesto com o significado, como hermenêutica – por interpretar os significados gerados pelo próprio *Gesto Musical*, Hatten busca resgatar uma síntese negligenciada pela tradição da teoria musical e do discurso sobre a música, particularmente o analítico. Gestos envolvem sínteses cujas interpretações emergentes não podem ser compreendidas somente *a posteriori*, tal qual um detalhe analítico. Tampouco podem estas interpretações serem reconstruídas de alguma forma quase que voluntariamente na mente do ouvinte. Ao contrário, os modos de síntese e emergência dos significados devem estar presentes na própria constituição do discurso sobre a música, no discurso analítico. Interpretação, seja no nível da percepção ou cognição, reside e, ontologicamente depende de categorias sintéticas tais qual o *Gesto Musical*.

Discutidas as condições para a compreensão do Gesto Musical, prossigo definindo dois conceitos de interesse para este trabalho: o Aboio e o Baião.

O Aboio

Entende-se por Aboio um canto dos vaqueiros, geralmente sem palavras,

9 Gestures may be inferred from musical notation, given knowledge of the relevant musical style and culture. Indeed, even without access to relevant stylistic and cultural information, musical performers will seek to find a suitably expressive gestural embodiment of a musical score, perhaps by accommodating it to their own bodies' expressive styles.

10 Musical Gestures have meaning that it is both complex and immediate, and often directly motivated by basic human expressive movements. They “go beyond” the score to embody the intricate shaping and character of movements that have direct biological and social significance for human beings.

11 Muito provavelmente, dado a esta propriedade, sua compreensível confusão com o motivo.

12 Essa problematização não está presente no texto de Hatten.

vagaroso e entoado em *glissandos* com vogais e que serve para ajudar na condução do gado pelas pastagens ou em direção ao curral. Não obstante, uma suposta direta associação com o folclore nordestino, o Aboio também pode ser observado em outras regiões do país como o Sudeste, o Centro-oeste, e Sul.

O Aboio de trabalho é um exemplo de melodia modal. Nele podemos perceber que o canto é uma estrutura de recorrência sonora ritualizada pelo uso. As oscilações frequenciais das notas musicais que compõem suas melodias não são aleatórias e constituem uma sonoridade tão marcante que nos remete (nós brasileiros) imediatamente a uma “imagem” sonora do nordeste. (MENDES, 2015, p. 64)

Além de uma célere identificação imagética, o Aboio apresenta características monótonas e cíclicas, sem grandes variações melódicas ou rítmicas, propiciando uma atmosfera árida, onde quase podemos sentir o vento quente, as paisagens de caatinga e o caminhar sereno de homens guiando o rebanho. Valendo-se de técnica expandida para o instrumento (essencialmente percussão e *glissando* sobre as cordas), o compositor Calimerio Soares ambienta muito claramente a primeira peça de seus *Dois Momentos Nordestinos*, o *Lamento* a partir de tais traços peculiares, realçando a atmosfera misteriosa, hipnótica e repetitiva que caracteriza de Aboio,

O canto de Aboio de trabalho possui as características musicais sonoras e sensoriais que caracterizam um canto modal: é hipnótico, posto que sua estrutura cíclica “atrai homens e animais” na concepção do imaginário dos aboiadores. É misterioso, e, principalmente, sua estrutura musical não é artificializada pela “correção” física do som que aconteceu na escala diatônica no ocidente (MENDES, 2015, p. 64).

Após sua visita ao Nordeste na década de 1920 e a realização de seu projeto *Missão de Pesquisas Folclóricas* em alguns estados do Sudeste, Nordeste e Norte do Brasil chefiada por Luiz Saia (1938), missão essa onde foram observadas *in loco* e documentadas em registro fonográfico alguns Aboios entoados por vaqueiros locais, Mario de Andrade definiu em duas funções gramaticais distintas o Aboio. Para ele, enquanto substantivo (*As melodias do Boi*) Aboio significa:

um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais A e Ô. A expressão de impulso final “Oh dá!” também muda para “Êh, boi!”. (ANDRADE, 2002, p. 54).

Como verbo (no infinitivo), definição esta presente no *Dicionário Musical Brasileiro*, Aboiar significaria:

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 se não por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de aboiar. Ao canto chama de aboio” (ANDRADE, 1989, p. 1-2)

Oneyda Alvarenga, em seu livro *Música Popular Brasileira* (ALVARENGA, 1960, p. 259), destaca a relevância dos Aboios enquanto canto de trabalho e como uma das manifestações mais típicas e notáveis desta categoria. Para a pesquisadora, entende-se Aboio por “lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas onde entoam-se

Figura 6 – Abôio. Cantos de Trabalho.



Fonte: Alvarenga (1960, p. 263-264)

César Guerra-Peixe também teve algo a dizer sobre o assunto após suas pesquisas no Nordeste na década de 1950. No texto *Variações sobre o Boi*, publicado no Jornal *O Tempo* de São Paulo em 14 de Novembro de 1958 e disponível em sua página oficial, ele chama a atenção para o fato de que no Sertão de Pernambuco, por exemplo, cada fazenda tem um Aboio diferente para que, uma vez domesticados, os animais possam obedecer somente a aquele chamado, minimizando a mistura entre boiadas de distintas procedências. Para Guerra-Peixe, *Abôio*¹³

Vem de abôiar, isto é, de reunir o gado, mantendo-o manso e ordenado. Por extensão, o termo abôio, designa também a cantoria feita pelo vaqueiro ao conduzir a boiada de um para outro lugar, servindo ainda, para embelezar o aboiar. Praticado em vários países, é abundante no Brasil e segundo se pode deduzir, herdamos-lo de Portugal, onde subsiste no Minho. Entretanto, se em algumas das expressões mais vulgares do nosso abôio é notada a sua origem portuguesa, os seus traços melódicos já acusam profunda modificação processada no Brasil (GUERRA-PEIXE, 1954b).

Ainda, ele informa que,

Quando no trajeto, por qualquer circunstância, a boiada se assusta e tendo a se desconjuntar, diz-se que há engalhe, isto é encalhe, estorvo, embaraço. Alguns bois param, outros retrocedem. Para ordená-los, o tangirim encaminha os dispersos, procurando centralizá-los novamente sob a sua direção. Para isso, ele emite sons a uma certa altura escalar [mesmo não sendo intencional, essa altura], sem deixar de observar alguma unidade rítmica ao pronunciá-las: <Ôda!...Ou!...> - sílabas que podem ser proferidas sem determinada ordem (GUERRA-PEIXE, 1954b)

e elucida sobre a questão das formas entoadas e cantadas, sem, contudo, utilizar o termo *Toada*, tal qual proferido por Mendes

No Aboio de trabalho, que são formas de canto e interjeições a fim de estabe-

lecer uma comunicação direta com os animais do rebanho, a palavra aboio se refere às melodias e interjeições feitas de improviso para a condução do gado. A palavra toada se refere a essa manifestação musical quando a mesma possui versos e rimas e tem uma “aura” de produto acabado. Ou seja, são melodias e versos memorizados. É comum, inclusive, duplas de aboiadores cantarem essas toadas a duas vozes em intervalos harmônicos de terças e/ou quartas. Neste sentido, toada difere de aboio (MENDES, 2015, p. 25),

substituindo-o por Grito,

O abôio – cântico também denominado grito, talvez por influência do Coco – contém em si apenas um pequeníssimo texto, muitas vezes repetido. Sirva de exemplo este recolhido em Pernambuco, onde é cantado em Vila Bela e que, diga-se de passagem, é parecido com tantos outros já publicados: Ei-lá, meu boi!... (GUERRA-PEIXE, 1954b).

A partir das características gerais destacadas pelos três primeiros autores, é possível inferir ao Aboio características particulares que podem ser observadas também no exemplo musical apresentado. Já no caso de César Guerra-Peixe parece este autor, muito mais preocupado com um resgate objetivo, “quase científico” da origem dos Aboios do que uma descrição subjetiva das suas características. De qualquer modo, no breve texto ele não se aprofunda em quais são as características da influência portuguesa presente nos Aboios, tampouco quais são as profundas modificações que este sofreu no Brasil.

Não obstante, expressões como “canto melancólico” (Andrade), “coisa séria, velhíssima e respeitada” (Cascardo) e “infinitas e melancólicas” (Alvarenga) estabelecem no imaginário popular (e mesmo acadêmico), a partir da relevante e influente literatura sobre o assunto produzida pelos três autores que citamos, imagens do campo, da vida pastoril, da boiada, do crepúsculo e da solidão das vaquejadas, da conexão com a natureza e os animais, de uma romântica e romantizada tristeza da alma do vaqueiro. Enfim, um sem número de expressões e lugares comuns, e situações que são tanto reais como ficcionais e que podem fomentar a criatividade artística, particularmente a interessada em explorar os valores e a cultura nacional, seja tentando retratá-la ou buscando criar, a partir de um referencial ideológico, uma imagem específica.

O Baião

A segunda peça dos *Dois Momentos Nordestinos*, intitulada *Dança*, apresenta referências à diversos elementos típicos do baião, “um gênero musical originário do Nordeste do Brasil, influenciado pelas danças folclóricas africanas Lundu, Coco, Calango e Batuque, que chegaram ao país, no século XVI” (MEGARO, 2013, p. 14). De forma geral, a rítmica pontuada e os constantes acentos percussivos realçam as características do Baião, bem como a utilização persistente de repetição de notas em processos de adensamento. Como afirma Megaro,

Um dos recursos composicionais do baião é o emprego de notas repetidas. É muito comum ver grupos inteiros, formados de notas iguais ou, com pelo menos, três ou quatro notas repetidas. [...] No baião, também, se observa o adensamento da textura, onde a melodia pode ocorrer, ao mesmo tempo, no canto e noutros instrumentos, como a sanfona ou o violão, com o mesmo ritmo, mas em intervalos de terças ou sextas (MEGARO, 2013, p. 39-40).

É possível inferir outra camada de significação a partir da conjunção de estruturas rítmicas, melódicas, métricas e articulatórias, que forjam Gestos Musicais alusivos à própria instrumentação típica do baião.

Os instrumentos utilizados nas apresentações do baião são o zabumba, o triângulo e a sanfona. [...] o padrão rítmico principal consiste na sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia e é, normalmente, tocado pelo zabumba e/ou pela sanfona. O pulso é mantido pelo triângulo, a harmonia é tocada pela sanfona ou pelo violão, e a melodia é cantada ou tocada pela sanfona ou por um instrumento de sopro. (MEGARO, 2013, p. 14)

Mais antiga, porém pioneira, e uma das mais relevantes discussões sobre o que é o Baião, de autoria de César Guerra-Peixe, é a que está publicada na *Revista da Música Popular* e disponível no site oficial do compositor. Neste trabalho, Guerra-Peixe destaca a relação de proximidade entre Baião e Baiano além de discriminar outras características desta dança. O autor afirma que há dificuldade em se estabelecer uma estrutura geral para o Baião, quer seja ele como dança ou como música, pois as origens e os aspectos são bastante diversos, aliado a uma escassez de material colhido nas fontes genuinamente populares. Quanto ao nome, Guerra-Peixe recorda Baptista Siqueira que assinala que,

baião” é corruptela de “bailão”, ou melhor, de “baile grande” [Influência Ameríndia na Música Folclórica do Nordeste, pág. 72]. O autor se apóia [*sic*] em Gustavo Barroso ao explicar o processo de deformação da palavra na voz do povo brasileiro. O vocábulo não nos pareceria distanciado dessa origem se considerássemos os arcaísmos e populismos portugueses sobrevivendo no linguajar nordestino, embora tantas vezes tomando forma nacionalizada ... Por outro lado, acredita-se que “baião” venha a ser corruptela de “baiano”, opinião da qual compartilham alguns dos nossos estudiosos mais autorizados, talvez por se julgar que a dança tenha se originado no lundu – uma forma musical popular que, em certa modalidade, se teria designado lundu-baiano. “Baiano” indicaria, então, a procedência geográfica: Bahia. Não obstante, o processo poderia ter se dado inversamente, quer dizer, de “baião” teria surgido a expressão “baiano”. Tal como o “Maneiro pau” – outra forma de dança popular – que nada tem a ver com Minas, embora seja este o modo pelo qual o nordestino chama o “Mineiro pau”. Ou, como na questão do “fardo português”, que os estudiosos, baseados nos mais antigos registros, afirmam haver sido criado no Brasil Colonial, sem que até hoje haja contestação e muito menos prova em contrário. (GUERRA-PEIXE, 1954a)

Ao reiterar a grande diversidade desta manifestação, Guerra-Peixe apontou para uma já então presente padronização da indústria fonográfica de forma a uniformizar o modelo do Baião, reduzindo-o à sequências melódicas e rítmicas que não representam nem de longe a totalidade de soluções musicais observadas *in loco*. O elemento da improvisação e sua realização exclusivamente instrumental é destacada quando o autor afirma que

As Bandas-de-pifé de todo o Nordeste executam o seu baião, como música instrumental. Consta de um pequeno tema sobre o qual os pifeiros improvisam infinitas variações. Acredito que essas Bandas executam também o baião cantado, pelo menos quando animam os bailes em que tomam parte. (GUERRA-PEIXE, 1954a)

e, que, “A meu ver, “baião” – na sua multiplicidade de formas – é tão generalizado no Nordeste, que se pode equiparar – em diversidade – às manifestações populares qualificadas de “samba” e “batuque”, correntes em todo o Brasil” (GUERRA-PEIXE, 1954a).

Também neste texto, Guerra-Peixe frisa o caráter geral do Baião, esta sim, uma característica mais universal, posto que o substantivo transformou-se em verbo justamente para conferir ao novo sujeito estas características. Em três momentos no texto o autor enfatiza o tempo e a vivacidade deste gênero.

Do sentido de música “alegre”, “variada” e “apressada”, parece haver surgido, do baião, a aplicação de vocábulos derivados, exatamente para reforçar a indicação desse sentido. Assim, a Banda-de-pife executa uma peça musical ainda mais acelerada que o baião, e que, como este, se compõe de variações sobre um tema: é a “abaianada”... Vimos, assim, que são diversas as manifestações musicais qualificadas de “baião” ou “baiano”, todas ligadas por traços comuns: alegria, variação e vivacidade ... Portanto, a palavra “baião” e suas derivadas traduzem – pelo menos nos exemplos apontados – “alegria”, “variação” e “vivacidade”. É, ainda, “interlúdio”, já que se intercala às falas do Bumba-meu-boi às manobras dos Cabocolinhos e se entremeia à poesia dos cantadores. (GUERRA-PEIXE, 1954a)

Quanto à estrutura geral do Baião, Guerra-Peixe sugere que a simplicidade harmônica seja uma característica mais marcante, não necessariamente universal. Ele define como uma articulação “primitiva” de base rítmico-harmônica que se adapta aos bordões do instrumento (frequentemente coincidente com os acentos do toque inicial em cada compasso de Azabumba). Fragmentos melódicos a maneira de interlúdio também são elementos possíveis (assim como os bordões) de oposição à linha melódica principal, esta, frequentemente impregnada de repetições de notas.

Guerra-Peixe relembra que Câmara Cascudo indaga se esses Baiões Violeiros não seriam uma “reminiscência dos *Prelúdios* e *Postlúdios* com que os rapsodos gregos evitavam a monotonia das longas histórias cantadas” (Vaqueiros e Cantadores”, pág.142), indagação esta condizente com o progressivo emprego dos instrumentos musicais na cultura ocidental, inicialmente qualificados como

“bordões”, tais como a cornamusa, a musette e outros do gênero, os quais produziam sons graves, prolongados e invariáveis. Adquirindo novos recursos, as melodias se foram tornando mais evoluídas, enquanto eram formados os modos escalares a que os historiadores chamam de “sistema grego”. A par desse desenvolvimento, os instrumentos acompanhantes passaram a intercalar sons intermediários entre os sons das melodias cantadas [como podemos reparar, ainda hoje, ouvindo alguns violeiros], processando uma elementar variação, à maneira das “variantes” que o pesquisador de folclore observa no material comparado” (GUERRA-PEIXE, 1954a)

Ao realizar esta reflexão, Guerra-Peixe delinea alguns dos elementos mais marcantes na música do violeiro nordestino, a sua forma de cantar, a insistência nos bordões, geralmente sobre o pólo tonal e sua quinta justa superior e a utilização da melodia preferencialmente em um dos modos ou mistura dos mesmos (questão abordada de forma mais ampla que o Baião por José Siqueira na sua proposta de Sistema Trimodal),

Bem, na música do violeiro nordestino, tudo isso é evidente: a maneira de cantar, valorizando mais a poética do que a música; o insistente som grave, repetido [em lugar de prolongado] e invariável, executado no bordão da viola, assim como o pequeno interlúdio instrumental fazendo às vezes do ritornelo.

Estes – bordão e interlúdio – caracterizando o baião-de-violão; as escalas dos modos medievais gregos e, não raro, as discretas primitivas variações [ou “variantes”] acompanhando a melodia vocal. Certamente, compreender-se-á que todas essas particularidades tomaram feição própria no Brasil, não lhes cabendo, a rigor, a terminologia tradicional, da qual me vali apenas para favorecer a comparação (GUERRA-PEIXE, 1954a)

Vale ressaltar, que um dos recursos muito utilizados no Baião padronizado, do qual fala Guerra-Peixe e presente na *Dança dos 2 Momentos Nordestinos* de Calimério Soares é o dobramento em terças da linha melódica. Esta característica não é apontada por Guerra-Peixe como uma das mais marcantes para o Baião, e chega mesmo a ser questionada em alguns trabalhos como autêntica da música nordestina (TEIXEIRA, 2007), não obstante, atualmente, talvez pelas condições de padronização mercadológica mencionadas por Guerra-Peixe, seja ela simbólica deste gênero.

Análises: I – Lamento

O andamento *Lento*, *Seminima* = 40 e a ausência de marcação ou mesmo barras de compasso sugerem nesta peça uma liberdade de agógica, reiterada pela irregularidade dos ataques do baixo e dos *glissandi*. Como já foi demonstrado, é característica do Aboio a liberdade rítmica e agógica, outrossim, neste contexto, a similaridade de procedimentos fortemente indica a representação musical deste tipo de canto.

Essencialmente, a obra se desenvolve em torno de quatro frases que são enunciadas no teclado (técnica convencional), introduzidas e intermediadas pelos *clusters* nos bordões e pelos *glissandi*. Todavia, a análise contrária que considera as frases articuladas no teclado como interlúdios de uma temática centrada na técnica expandida, também é uma interpretação válida e sustentável. Ambas as mencionadas perspectivas em nada alteram a discussão sobre o gesto musical presente na obra.

É nas quatro frases de altura definida que se concentra o material temático que será reelaborado na peça seguinte, projetando ambas como uma única entidade pela continuidade da coerência deste material e, sobretudo, por meio do Gesto Musical. Esse Gesto tem como um dos seus componentes, porém não exclusivo, a técnica expandida, que inicia a segunda peça, mas quase que imediatamente após o sexto compasso é abandonada para não mais retornar. Destarte, posteriormente demonstrarei que o Gesto Musical nesta obra se desenvolve, primordialmente, a partir de outros processos, esses sim capazes de projeção temporal e responsabilizando-se pelo sentido de continuidade e necessidade da contraposição ao *Lamento*, no caso a *Dança*.

As frases do *Lamento* não se definem de forma inequívoca em nenhum modo escalar específico, não obstante ser possível determinar as coleções de Mi^b Lídio e Dó Dórico, e até mesmo, uma breve polarização na terceira frase com o uso de uma cadência melódica típica após a peroração da frase (Figura 7)

Figura 7 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Lamento. Superposição de modos Mi^b Lídio (Clave de Sol) e $Dó$ Dórico (Clave de Fá)



Fonte: Elaborado pelo autor.

O Gesto Musical presente aqui se define claramente através da técnica composicional empregada continuamente: o paralelismo e suas diversas variantes (inversão, movimentação contrária e dobramentos) e, sobretudo, o processo de adensamento/rarefação que, apesar da liberdade rítmica, melódica e formal do *Lamento*, pode ser percebido de forma bastante nítida.

A proximidade (não a precisão) de número de ataques presentes em cada uma das quatro frases notavelmente assemelha-se à série de Fibonacci (5-8-15-9 em comparação aos termos da série: 5-8-13-8) delineando um arco de adensamento que condiz com o processo de harmonização, construção melódica e progressiva complexidade. A primeira frase é apresentada em solo e apenas delimita um espaço textural de sons definidos (o primeiro da peça) no âmbito ambíguo de um Trítone ($Lá^3-Mi^b4$), não admitindo nenhuma percepção inequívoca de algum modo escalar.

A segunda, em dobramento de 8^a Justa, poderia indicar a coleção Lídia de Mi^b , mas falha, justamente, em sua última nota, onde articula um Re^b após um arpejo da Tríade de Mi^b Maior, que, dentro do contexto, admite a sugestão de uma polarização do Mi^b , porém, com uma mistura de modos ainda não muito clara (ambígua entre o Lídio e o Mixolídio); a terceira apresenta dobramento de 6^as compostas.

Estabelece-se, então, uma expectativa para a definição do modo na terceira frase, que também representa o ponto culminante desta peça e das quatro frases. Calimério novamente engana o ouvinte fixando o modo com uma coleção diatônica mais clara, porém, em duas alturas e registros distintos mas simultâneos. Sobrepondo $Dó$ Dórico e Mi^b Lídio, o compositor mantém a ambiguidade permitida pela total correspondência das coleções entre estes dois modos e alturas em particular, ao mesmo tempo em que prossegue com seu processo de adensamento. Sendo um dobramento em 6^as , e não mais em Uníssono ou 8^a Justa, ele aproveita para inverter o direcionamento da frase (as duas primeiras realizavam um arco de cima para baixo) e, pela sua maior dimensão, apresentar duas células rítmicas que serão utilizadas na Seção B^{14} da *Dança* que se segue (Figura 8).

14 De acordo com a análise da *Dança* que será apresentada em seguida.

Figura 8 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Lamento. Células da Dança presentes na terceira frase do Lamento

Fonte: Elaborado pelo autor.

Por fim, a quarta frase (Figura 9), que representa um retrocesso no processo de adensamento, elimina os dobramentos, mas instaura mais indefinição no que diz respeito a percepção do polo principal da peça. Ao utilizar a coleção 5-19¹⁵ (Dó, Ré^b, Mi^b, Fá[#], Sol), indica um modo sintético que se polariza no Dó, somente pela trajetória do arco melódico e seu posicionamento rítmico, mais concentrados (nove ataques, inclusive com ornamentação) que se articulam em apenas três semínimas. Essa polarização momentânea que finaliza as ações com alturas definidas do *Lamento* se contrapõe ao direcionamento até então, simultaneamente, sugerido e protelado pelo compositor de polarização em alguma coleção diatônica, seja Mi^b Lídio ou Dó Dórico, e, cujo resultado deste gesto musical implica no sentido de continuidade, fato que, efetivamente, se dará na *Dança*.

Figura 9 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Lamento. Concentração rítmica e melódica na quarta frase do Lamento

Fonte: Elaborado pelo autor.

Análises: II – Dança

Também é possível admitir um certo grau de ambiguidade formal, essencialmente nas funções específicas de cada Seção (estas claramente delineadas na *Dança*, tanto motivica como texturalmente). O problema se dá em como interpretar (classificar) a primeira estrutura, uma estrutura de adensamento (c.1-8), cujo processo realiza o gesto musical presente na obra (processo de adensamento e paralelismo). Essa estrutura pode

ser compreendida como Seção A, contudo, para este trabalho, defino-a como Introdução. Essa decisão levou em consideração a sua textura continua e sem articulação cadencial, e, sobretudo, sua repetição parcial, onde está ausente um dos componentes mais marcantes e que poderia reivindicar para si a condição de tema – a percussão na madeira pelo pianista (c. 32 à 45).

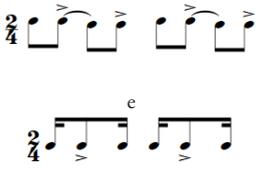
Sendo assim, foram escolhidos os compassos 9-23 como Seção A apesar de sua disfarçada, porém, factual assimetria métrica, denominando os oito compassos iniciais como uma estrutura auxiliar da forma – Introdução, e sua reprise variada (c. 32-45) de Transição, também outra estrutura auxiliar da forma. Desse modo, a peça se apresenta com a seguinte forma: Introdução, A, B, Transição, C, A.

A tabela 1 ilustra os processos empregados em cada uma das Seções e os motivos rítmicos (quase que repetidos obsessivamente em cada Seção). Não há desenvolvimento dos motivos, sendo eles apresentados em oposição. Não obstante, no aspecto textural, e no uso das articulação tanto para a confecção dos motivos, como para sua contextualização harmônica, o processo de adensamento e paralelismo está onipresente, sendo a força geradora da obra e em si o próprio gesto musical cujas consequências definem a estrutura dos *2 Momentos Nordestinos*.

Tabela 1 – Processos presentes na II - Dança de Calimério Soares

Seção	Dimensão	Processo		Âmbito total do Espaço Textural	Rítmica básica
Introdução	8 compassos (c.1-8)	Adensamento a cada dois compassos desde a batida na madeira até o pentacorde 5-23 (0,1,3,8,T)	Uso exclusivo do movimento contrário de ampliação do espaço textural	Quinta Justa (Lá ^b 2 – Mi ^b 3)	
A	15 compassos (c.9-23)	[0,1,7,6,8] (5-7); movimento direto ascendente para [0,7,3,8]; movimento contrário para [2,3,7,T] (ambos 4-20-tétrade X ^{ma7}); movimento direto descendente (ampliado – sonoridade 3-8) para 4-26 [0,2,5,9]	Mistura de movimento direto com contrário como elemento articulador das estruturas cadenciais	Quatro Oitavas e uma Sexta Maior (Fá-1 – Ré5)*	

* No compasso 31 um tetracorde de ligação [2,3,6,T], 4-19 (Mi^bm^{Maj7}) é articulado em um registro distinto (Mi^b1-Ré2) da estrutura em questão.

B	8 compassos (c.24-31)	Movimento contrário em terças – 2 Frases quadradas. A primeira usando a coleção diatônica (sugerindo Fá Lídio) indo em direção ao tetracorde [0,5,8,9] (Fá maior/menor), a segunda, deslocada metricamente por uma semínima com bemolização do Si, Mi e do Lá (sugerindo Fá Dórico) indo ao mesmo tetracorde.	Uso exclusivo do movimento contrário de contração textural	Duas Oitavas e uma Quinta Justa (Fá2 – Dó5)	
Transição	14 compassos (c.32-45)	Adensamento a cada dois compassos (7 eventos) desde a altura [9] progressivamente ao nonacorde 9-8 (0,1,2,3,4,6,8,9,T) (dobramento de [6])	Uso exclusivo do movimento contrário de ampliação textural	Uma Oitava e uma Sexta Maior (Dó3 – Lá4)	
C	8 compassos (equivalentes a 16 de 2/4) (c.46-53b)	Miniaturização do movimento contrário – Compasso expandido para 4/4	Uma Acorde de Quartas é ornamentado com bordaduras em suas extremidades e resolve em sua tríade consonante vizinha	Três Oitavas e uma Quinta Justa (Sol-1 – Ré 4)	
A'	15 compassos (c.54-68)	[0,1,7,6,8] (5-7); movimento direto ascendente para [0,7,3,8] – c.12; movimento contrário para [2,3,7,T] – c.16 (ambos 4-20-tétrade X ^{maj7}); movimento direto descendente (ampliado – sonoridade 3-8) – c.20-22 para 4-26 [0,2,5,9] – c.23	Mistura de movimento direto com contrário como elemento articulador das estruturas cadenciais. Finalização com claro movimento contrário e expansão máxima do espaço textural.	Quatro Oitavas e uma Sétima Maior (Fá-1 – Mi5)	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após o exame da tabela acima, sobre o processo de adensamento e paralelismo, é possível afirmar que:

- No Espaço Textural (Seções A e A1 apresentam grande amplitude textural, em contraste com a Introdução, Transição, e as Seções B e C. Mais do que mero elemento de contraste, o processo de ampliação/redução é parte inerente do Gesto Musical primordial desta obra).
- A organização métrica demonstrada na tabela permite concluir que as Seções B e C são quadradas, assim como a Introdução. A Transição poderia ser também quadrada por analogia à Introdução (não obstante com maior densidade harmônica), porém, ela sofre diminuição, justamente por não apresentar o que poderia ser considerado um motivo essencial na obra – os dois compassos de percussão na madeira que inauguram o movimento, e que, aqui, estão ausentes.
- A sonoridade do Nonacorde 9-8¹⁶, por seu posicionamento na seção áurea da peça, através de sua negação, paradoxalmente afirma um símbolo da música nordestina, o tricorde 3-8, fragmento mais relevante do acorde de X⁷, sonoridade típica do modo Mixolídio (aqui representado por Sol, Si, Fá). Essa sonoridade aparece apenas duas vezes na obra, porém, de forma ornamental, como passagem na Seção A ou parte da bordadura na Seção B. No segundo caso há um bordão em pedal que obscurece a sonoridade desse acorde. Vale lembrar que a ambiguidade de modo foi atingida no *Lamento* (especificamente na segunda frase) justamente pela alternância entre as notas Ré e Ré^b após a enunciação de um arpejo da Tríade de Mi^b maior. A primeira sonoridade resultante, mais característica do modo Lídio de Mi^b, resulta no Tetracorde 4-20, seminal para a Seção A da *Dança*, conquanto a segunda, resulta no Tetracorde 4-27 (X⁷), este virtualmente ausente da peça e só presente em sua “ausência”, pela propriedade de complementariedade¹⁷ do Nonacorde 9-8, esta potencializada pela articulação do Nonacorde na posição estratégica de ponto culminante e por ser ele a estrutura harmônica (verticalização) mais densa de toda a obra. A representação simbólica associada ao modalismo da Tétrade Maior com Sétima Menor (especificamente quando não há resolução de seu Trítone em uma Tônica Quarta Justa abaixo) se faz então pela ausência e não pela presença. Eis o ápice de um processo de adensamento resultante do Gesto Musical, cuja culminância por justaposição de sons não seria apropriada ao emprego de um pouco denso Tetracorde, mas totalmente pertinente ao uso simultâneo de uma agregação sonora de nove sons.
- A Introdução, a Transição, e as Seções A e A' são construídas com diferentes variantes da pulsação constante em semicolcheia, em oposição às Seções B e C que são mais diversificadas nas durações. Não obstante, o processo de acréscimo ao grau de complexidade é quase que linearmente seguido. Os contrastes entre as movimentações apontam para o uso sucessivo de movimento direto, movimento contrário em ampliação, movimento contrário em contração e em C movimento contrário em um extrato da textura sobreposto ao bordão (superposição de

16 Conforme informado na tabela anterior composto por (0,1,2,3,4,6,8,9,T), que tem como seu complementar a Tríade 3-8 (5,7,11), esta última subconjunto da coleção da Tétrade de V7.

17 Vide Forte (1973).

movimentos, contrário e oblíquo extratificados pelo contraponto de objetos)
(Figuras 10 a 14).

Figura 10 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimento unidirecional na Introdução
INTRODUÇÃO (c.1-8)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 11 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimentos em A

A (c.9-23)

17

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 12 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimentos em B

B (c.24-31)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 13 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimentos em C
C (46-53b)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 14 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos* – Dança. Movimento final de Ampliação ao máximo espaço textural

A' (c.56-70)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Discussão

Durante a análise da obra, algumas questões se destacaram merecendo maior atenção e detalhamento. Enumero as principais:

a) A liberdade Rítmica e Agógica do Lamento

Calimério trabalha sem alturas definidas nas seções que nos sugerem o canto de Aboio, utilizando dois gestos fundamentais: i) percussão nos bordões, implicando um gesto

performático descendente e pesaroso que, por seu encadeamento sucessivo, nos remete à uma lenta caminhada, aludindo ao vagaroso andar do vaqueiro e seu rebanho; ii) *glissando* sobre as cordas, em um gesto que insinua, musicalmente e performaticamente, a imagem do cálido vento do sertão na paisagem nordestina, bem como o próprio canto de aboio, que em geral se inicia com um *glissando* da frequência grave para a aguda conforme já demonstrado. Na Figura 15, destacam-se estes dois elementos que são apresentados imediatamente, já no início da peça.

Estes dois gestos, que propiciam a atmosfera geral do “*Lamento*”, concatenam-se como uma interlocução entre duas vozes distintas e complementares. Embora cada gesto seja caracteristicamente singular e expressivo, “há um novo significado que emerge do diálogo entre as vozes” (HATTEN, 2004, p. 164), caracterizando-se como gestos dialógicos: “aqueles que parecem responder uns aos outros, ao longo das linhas de uma conversação entre iguais [...], uma oposição dialética de temas, ou uma oposição textural.” (HATTEN, 2004, p. 164). Tais gestos prosseguem continuamente, sendo interpostos apenas em três momentos pela ocorrência de trechos melódicos ao teclado, nos sistemas 2, 4 e 5. Complementando o Aboio, o compositor insere tais linhas melódicas de alturas definidas como provável alusão à Toada, que, por sua vez, apresenta melodia mais claramente delineada.

As pausas figuram como outro gesto expressivo significativo ao longo da breve peça. Elas assinalam sistematicamente as respirações entre as frases, quase como tomadas de fôlego antes de cada verso do Aboio ou da Toada, bem como potencializam o caráter lento, andante e pesaroso do “*Lamento*”.

O *Lamento* é um excelente exemplo do esvaziamento da relação determinante de uma altura definida ou ritmos definidos enquanto parâmetros característicos do motivo. Aqui, é o timbre, e, sobretudo o gesto performático agregado à ele os componentes que definem as características essenciais do motivo, agora, evidentemente, reconhecido enquanto *Gesto Musical*.

Um gesto temático é tipicamente projetado para encapsular o tom e o caráter da obra ou movimento; assim, suas propriedades expressivas ajudam o ouvinte a entender e interpretar o significado musical em níveis mais elevados. O que poderia de outra forma parecer acessório – as articulações, dinâmicas e caráter temporal do motivo – são potencialmente estruturais aqui, por sua incorporação no gesto temático, contribuem para moldar uma trajetória expressiva emergente (HATTEN, 2004, p. 135).

Figura 15 – Calimério Soares. *2 Momentos Nordestinos – Lamento*

1

DOIS MOMENTOS NORDESTINOS
1 - Lamento

Calimério Soares (1981)

Lento - ♩

Piano

ppp

a)

Pedal...

mf (Teclado) *p* (Teclado)

p

f (Teclado)

(Teclado) *dimin*

rall

e)

Copyright 1985 by Calimério A. Soares Netto
All rights reserved

Fonte: Elaborado pelo autor.

b) A concentração do material temático a ser empregado já no motivo de Toada do Lamento

É no *Lamento* onde melhor observa-se a relação simultânea e a dialógica concorrente e formando uma espécie de Gesto Composto ou *Hipergesto*. Isoladamente, os *glissandi*, somados à percussão nos bordões (sensação de peso) em um contexto de agógica a-métrica não necessariamente representam o Nordeste, posto que, mesmo sua insinuação do ambiente

sonoro do Aboio esteja clara, há Aboios em diversas partes do país conforme já era sabido mesmo por Mario de Andrade. Destarte, a “nordestinidade” da sonoridade resulta da relação de justaposição deste gesto com o processo de adensamento/rarefação e de manipulação das misturas modais na melodia tocada nas teclas (alturas definidas). Aqui estão em jogo dois Gestos que, isoladamente, são capazes de representar o Aboio, e Nordeste, porém, só a sua justaposição é que permite compreender que este Aboio é no Nordeste.

Acrescenta-se a este fato que a Dança subsequente é um Baião, retroativamente ressignificando estes Gestos. É notável que a música fala por si através destes Gestos, uma vez que os títulos específicos da *Dança* em nada apontam para o Nordeste, diferentemente do título geral da obra. Isoladamente *Lamento* e *Dança* não são representativos da cultura especificamente nordestina.

C) O emprego do paralelismo e o processo de adensamento/rarefação transversal à obra.

É o exemplo da ação prolongada e de continuidade do *Gesto Musical* em plena funcionalidade na obra. O processo de adensamento e paralelismo está onipresente, sendo a força geradora da obra e em si, o próprio Gesto Musical cujas conseqüências definem a estrutura dos *2 Momentos Nordestinos*. O Adensamento se manifesta de forma clara no Espaço Textural – na *Dança*, por exemplo, as Seções A e A' apresentam grande amplitude textural, em contraste com a Introdução, Transição, e as Seções B e C. Esse *Gesto Primordial* da obra se apresenta como alicerce para os eventos, como uma entidade multidimensional que potencializa o processo de variação, valendo-se de questões que, como já foram ditas, superam e transcendem os parâmetros de altura e duração, pressupondo uma interação entre elementos articulatórios, dinâmicos, expressivos e performáticos.

Nele, pode-se constatar a pertinência de um simples elemento como fio condutor do discurso na obra: um apoio em região grave na cabeça do tempo, pressupondo um gesto performático descendente e bem marcado, que por ora aparece lento e pesaroso (no *Lamento*), por ora rítmico e articulado (na *Dança*). Embora apresentem naturezas contrastantes, trata-se, essencialmente, do mesmo gesto expressivo caracterizado por um movimento impregnado de força e aspereza, ainda que sofra variações de dinâmica e articulação que os distingua no decorrer da obra. Na Figura 16 tal elemento gestual primordial está destacado em cada uma das peças que compõem a obra.

Figura 16 - Do gesto primordial da obra item c)

1

DOIS MOMENTOS NORDESTINOS
1 - Lamento

Calimerio Soares (1981)

Lento - ♩

Piano

pp

Pedal...

2

DOIS MOMENTOS NORDESTINOS
2 - Dança

Calimerio Soares (1981)

Vivo - ♩

Piano

p

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

44

(piu forte) rall *ff*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Embora este gesto temático seja essencialmente um simples ataque, fica clara a sua dimensão significativa através de seu desenvolvimento. O que à primeira vista pode parecer apenas um ataque, delinea-se nitidamente como gesto primordial com o qual o compositor alicerça o discurso musical e expressivo e cujo processo de adensamento o alçará à condição de Gesto Musical principal dos *2 Momentos Nordestinos*. Ele é fisicamente vivenciado e percebido como tal.

d) Ambiguidade formal da Obra

Valendo-se frequentemente de estruturas repetitivas na *Dança*, Calimério enfatiza a rítmica de forma constante, formando um Gesto de *ostinato* rítmico quase que incessante. Mesmo em distintas configurações, tal característica rítmica claramente perpassa todo o desenrolar do discurso. Além do recurso de repetição de notas, quase toda ideia ou compasso é repetido uma ou duas vezes durante toda a *Dança*.

Ainda, na *Dança*, Calimério define e delimita três camadas distintas, que poderiam aludir à cada um dos instrumentos representativos do Baião: triângulo, sanfona e zabumba. O gesto oriundo dos grupos de notas repetidas, sempre em registro médio e desenvolvidos

através de adensamento, sugerem o emprego do triângulo, mantendo o pulso com seu timbre peculiar (Introdução e Transição). As seções de arpejos ascendentes e descendentes personificam a utilização da sanfona, com seu movimento de fole característico, conferindo a dimensão harmônica à estas seções – A e A'). Por fim, um grupo marcado por um ataque sustentado na região grave, em fortíssimo, insinuando a participação da zabumba (seção C). Os três grupos apresentados, formados em sua essência por gestos peculiares, se encadeiam sucessivamente no decorrer da peça formando momentos distintos, porém, assegurando a continuidade e projeção temporal do Gesto Musical. A própria estruturação da peça, constituída como uma sucessão de elementos organizados em Seções e a ausência de desenvolvimento corroboram para realçar o caráter popular e pitoresco de dança, bem como o andamento “vivo” sugerido pelo compositor – o Dionisiaco, enfim, o corpo.

Figura 17 – Referência ao triângulo

DOIS MOMENTOS NORDESTINOS 2

2 - Dança

Calimerio Soares (1981)

Triângulo

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 18 – Referência à sanfona

Sanfona

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 19 – Referência à zabumba

The image shows a musical score for a piece titled 'Zabumba'. It consists of two systems of staves. The first system has a bass staff on top and a piano staff below it. The second system has a piano staff on top and a bass staff below it. In both systems, several rhythmic patterns in the piano and bass staves are circled in red. These patterns consist of groups of notes, often with stems pointing downwards, suggesting a specific rhythmic motif. The word 'Zabumba' is written in blue at the bottom center of the score.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Conclusões

Uma perspectiva gestual, conforme advoga Hatten, pode impor novas significâncias ao revigorar e destacar elementos que são pouco valorizados no discurso analítico tradicional. Mais do que isso, a principal contribuição da obra de Hatten se constitui em sua ousadia de proferir um discurso sobre a música que incluísse a corporalidade, problematizando-a, ciente da história da teoria musical ocidental que, em virtude de uma divisão entre o corpo e a alma, entre o físico e o metafísico, consequência de desleitura platônicas e cartesianas, inevitavelmente promoveu esta cisão.

No sentido de conceber a forma enquanto um processo, o Gesto Musical se reintegra como condição primeira para respostas à indagações sobre a obra. Em suma, uma análise nesta perspectiva deve conter respostas que contemplem os movimentos físicos realizados na performance, assim como elucidar o modo como esses movimentos se tematizam e se desenvolvem ao longo do discurso musical. Essa trajetória, ou itinerário do movimento é imbuído pelos significados e os constrói por consequência da própria natureza significativa do gesto humano, do qual, obviamente, o Gesto musical é composto.

No objeto em questão, cada gesto isoladamente concorreu para a formação de um significado que se comprovou coeso à incursão textual proposta pelo compositor no título. O “Nordeste” não se produziu singularmente pelo Aboio/*glissando* - Baião/acento, e sim por todo o significado emergente da interação destes mesmos gestos e suas trajetórias dentro da obra – uma hermenêutica do gesto.

Naturalmente, de posse destas conclusões, não só o universo imaginário do interprete, mas, sobretudo, o seu próprio gesto performático se impregna dessa nova perspectiva sendo re-significado no horizonte de seu próprio alcance, propósito e relevância dentro da obra.

Referências

- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura, 1989.
- _____. *As Melodias do Boi e outras peças*. Preparação e introdução de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- HAUSER, Martin; CARVALHO, Any Raquel. Tendências pandiatônicas na obra para órgão solo de Calimerio Soares. *Per Musi*, n.11, Belo Horizonte, 2005, p. 113-129.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1954.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- GUERRA-PEIXE, César. “Variações sobre o baião”. *Jornal O Tempo*, São Paulo, 15 ago. 1954a.
- _____. “Variações sobre o boi”. *Jornal O Tempo*, São Paulo, 14 nov. 1954b.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- KRAMER, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge*. University of California Press, 1996.
- MEGARO, Evan Alexander. “A Presença Do Baião Na Música Erudita Brasileira Para Piano Solo: Um Estudo Em Três Obras Dos Compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul.” Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- MENDES, Adriano Caçula. “Aboio No Sertão Paraibano: Um Canto No Trabalho, Um Trabalho No Canto”. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, 2015.
- POZZO, Maria Helena del. “Da forma aberta a indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano.” Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- SILVA, Eliana Monteiro da. “Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de cds compositores latino-americanos”. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo (USP), 2014.
- SOARES, Calimerio. *Dois Momentos Nordestinos*. 1981. Musica Brasilis. http://musica-brasilis.org.br/sites/default/files/partitura/dois_momentos_nordestinos_cs.pdf. Consultado em 19 de Junho de 2017.
- TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. “Torneios Melódicos, a Poesia cantada em Mario de Andrade,” Tese (Doutorado), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 2007.