José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite

Josélia Ramalho Vieira (UFPB)

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da *Suíte Sertaneja* para violoncelo e piano de José Siqueira (1907 – 1985) tomando por base o modelo tripartite de Nattiez –Molino e o sistema trimodal do compositor. A análise semiológica no nivel imanente, poiético e estésico torna possível ao intérprete uma visão mais ampla da obra e, partindo desta visão tripartite, proporcionar uma performance embasada e consciente. O artigo se aterá à análise do primeiro movimento: o baião.
Palavras-chave: análise semiólogica; José Siqueira; *Suíte sertaneja* para violoncelo e piano.

Abstract: This article presents an analysis of José Siqueira´s (1907-1985) *Suíte Sertaneja* for cello and piano based on the Tripartite model of Nattiez–Molino as well as the "trimodal" system of the composer himself. A semiological analysis on the immanent, poietic, and esthesic levels unveils a broader view of the work, making it possible to convey a more grounded and conscious performance. This article deals with the analysis of the first movement of the Suite, namely the "baião".
Keywords: semiologic analysis; José Siqueira; *Suite sertaneja* for cello and piano.

VIEIRA, Josélia Ramalho. José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 110-128, dez. 2007.

José de Lima Siqueira foi um dos expoentes na defesa da música erudita nacional, com intensa atuação político-social no seu tempo. Nascido em 1907, em Conceição, localidade do chamado Alto Sertão da Paraíba, começara a compor em 1933 no estilo neoclássico passando, a partir de 1943, a adotar o nacionalismo. Sua obra, totalmente voltada para a temática nacional, principalmente a nordestina, utilizou as escalas nordestinas em um sistema que denominou de trimodal. A escolha de uma análise do modelo tripartite que leva em conta o processo do compositor, da obra em si e do ouvinte, veio a ser uma ferramenta eficaz para a compreensão e interpretação da *Suíte sertaneja para violoncelo e piano.* Este artigo pretende aplicar o modelo tripartite de Nattiez para a análise desta obra de José Siqueira investigando as dimensões poiética, estésica e do nível imanente e verificar a aplicação do sistema trimodal proposto pelo compositor paraibano como recurso poiético para através de uma visão mais ampla e profunda da obra embasar uma prática interpretativa consciente.

Fundamentação teórica

A concepção tripartite desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez (1990, 2002), adotada neste trabalho, foi proposta por Jean Molino, e fundamentada na concepção peircena do signo.[1] O termo *forma simbólica* deve ser tomado em um sentido geral como "a capacidade da música (com todas as outras formas simbólicas) de dar origem a uma complexa e infinita rede de interpretantes" (NATTIEZ, 1990, p. 37).[2] O modelo tripartite considera que uma forma simbólica é constituída de três níveis: a dimensão poiética, a dimensão estésica e o nível neutro ou imanente. Finaliza Nattiez (2002, p. 39) em seu artigo:

> Ninguém é obrigado a dar conta de uma obra em sua integralidade, e sob todos os aspectos. Uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma das contribuições do projeto de semiologia musical é de provocar uma tomada de consciência em relação a diferentes dimensões que, no seio da obra, possam ser objeto de uma análise – cada uma das seis situações analíticas aqui mostradas pode se aplicar às remissões taxionômicas ou lineares, bem como aos diferentes tipos de significações. Cabe a cada um decidir sobre suas prioridades, tendo em mente que, afinal de contas, um certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade.

[1] Charles Sanders Peirce (1839-1914), lógico e cientista americano, pai do pragmatismo e da semiótica.

[2] No original: "designating music's capacity (with all symbolic forms) to give rise to a complex and infinite web of interpreters"

Na análise poiética indutiva o analista pensa através do compositor, considerando os procedimentos composicionais na sua obra ou em um conjunto de obras. Nesta análise da *Suíte sertaneja para violoncelo e piano* de José Siqueira enfocarei a utilização do sistema trimodal proposto por José Siqueira em *Sistema modal na música folclórica do Brasil*, sistema sobre o qual o autor afirma ter largamente utilizado ao compor diversas obras, entre elas a *Suíte sertaneja.*

No livro lançado em 1946, Siqueira expôs as conclusões a que chegou depois de pesquisar materiais folclóricos para utilização em suas composições, principalmente os de procedência nordestina. O autor justifica seu intento ao teorizar o sistema: "Não tenho a pretensão de haver criado algo novo, nem de desfazer do que existe de concreto sobre a matéria. O que fiz foi, apenas, ordenar o emprego de três modos brasileiros, tão comuns dos povos do Nordeste, a quem presto esta singela homenagem, ao mesmo tempo em que espero haver contribuído para a fixação de algumas normas que serão definitivas à formação da Música Brasileira" (SIQUEIRA, 1981, p. 33).

Os três modos – denominados por Siqueira de modos reais, são: I Modo – abreviado para I M.R., II Modo – abreviado para II M.R., III Modo – abreviado para III M.R. Os modos derivados – como no sistema clássico estão a uma terça menor abaixo do modo real: I Modo derivado ou I M.D., II Modo derivado ou II M.D., III Modo derivado ou III M.D.

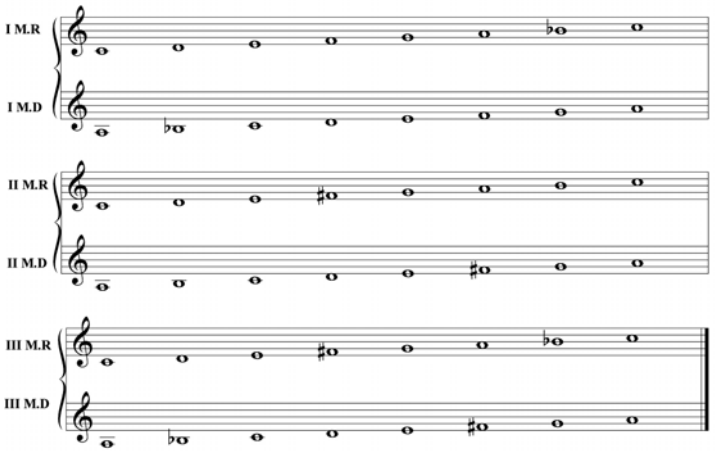


Fig. 1: Os três modos reais e os derivados.

A análise estésica investiga processos, e é uma análise descritiva. Pretende determinar como, se e por que determinados sujeitos, ligados a um tipo de cultura, reagem com determinada música. Nattiez (1990, p. 103) sugere como ponto de partida os quatro tipos de julgamento proposto pelo psicólogo Robert Francès, que fez pesquisas sobre a percepção musical.

i) Julgamento normativo (pessoal, de valor, de gosto);
ii) Julgamento objetivo, ou de natureza técnica, sobre as propriedades dos estímulos musicais (timbre, tempo, vibrato), a forma da música (gênero, estilo histórico, partes) ou tipo de escrita;
iii) Julgamentos sobre significado, no qual o sujeito atribui ao estímulo um conteúdo alusivo a um referencial extra-musical;
    a) Referencial individual: relacionado a uma experiência pessoal, acompanhado ou não de imagem.
    b) Significado concreto: relacionado a um aspecto da natureza, o fenômeno está no mundo exterior ou numa situação dramática.
    c) Significado abstrato: traços psicológicos (felicidade, prazer, serenidade) ou representações generalizadas (ordem, desordem, hierarquia).
iv) Afirmações de ordem interior relacionado aos efeitos psicológicos experienciados pelo sujeito.

Na análise dos questionários, as respostas às questões abertas serão classificadas de acordo com o que propõe Nattiez a partir de Francès.

Procedimentos metodológicos

A pesquisa se desenvolveu em três fases. Na primeira houve a seleção para leitura do levantamento bibliográfico, aspectos teórico e metodológico e a contextualização, conectando fatos históricos e a história de vida de José Siqueira.

A coleta de dados, feita na segunda fase, localizou e visitou acervos na Paraíba (Centro Musical José Siqueira; Musicoteca da Escola Anthenor Navarro; Musicoteca da Universidade Federal da Paraíba) e no Rio de Janeiro (Musicoteca da Universidade Federal, Biblioteca Nacional, acervo da família Siqueira na casa da neta, Mirella Sanmartini e na sala

do Edifício Andrada). As entrevistas a familiares e contemporâneos foram aplicadas nesta fase.

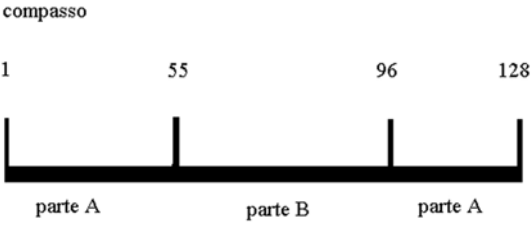
A terceira e última fase analisou a Suíte utilizando o modelo tripartite. No nível imanente / poiético indutivo verificou-se a aplicação do sistema trimodal e foram identificados os elementos da cultura popular presentes na Suíte Sertaneja. No nível estésico procurou-se encontrar duas respostas através de entrevistas a ouvintes. A utilização do sistema trimodal imprimiu à obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte? O ouvinte reconhece os elementos da tradição oral transliterados para o violoncelo e o piano explícitos no título de cada movimento (baião – aboio – coco)? Os cinco grupos de entrevistados foram compostos por alunos, professores e estudantes de música e leigos inseridos na cultura nordestina.

Resultados e discussão

Nesta análise do nível imanente considerarei alguns parâmetros do sistema trimodal proposto por Siqueira. Os graus serão designados por numerais como prevê o sistema trimodal, no entanto, como comenta Camacho (2000), Siqueira utiliza os modos em um ambiente tonal. Desta forma utilizarei, em algumas passagens, a palavra tonalidade. Apesar da afirmação do autor que a aplicação do sistema trimodal "destruiu por completo a tonalidade" (SIQUEIRA, 1981, p. 34), após um exame mais profundo na estrutura da obra, nota-se isto não se confirma.

Análise do nível imanente / poiético indutivo do primeiro movimento: "eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião"

Baião, música de Luiz Gonzaga, lançada em 1946, tornou o ritmo nordestino um sucesso nacional. O baião da *Suíte sertaneja* está caracteristicamente em compasso 2/4 e disposto em forma ternária. A armadura está em Ré maior, entretanto o dó aparece sempre bequadro, isto é, com a sétima abaixada ou no *I modo real* do sistema trimodal. A armadura deveria, portanto, constar de apenas um sustenido, como prevê o sistema. Esta peça pode ser segmentada, em sua estrutura mais ampla, da seguinte forma:



A **parte A** inicia com uma introdução do piano de oito compassos, que segue a seguinte célula:

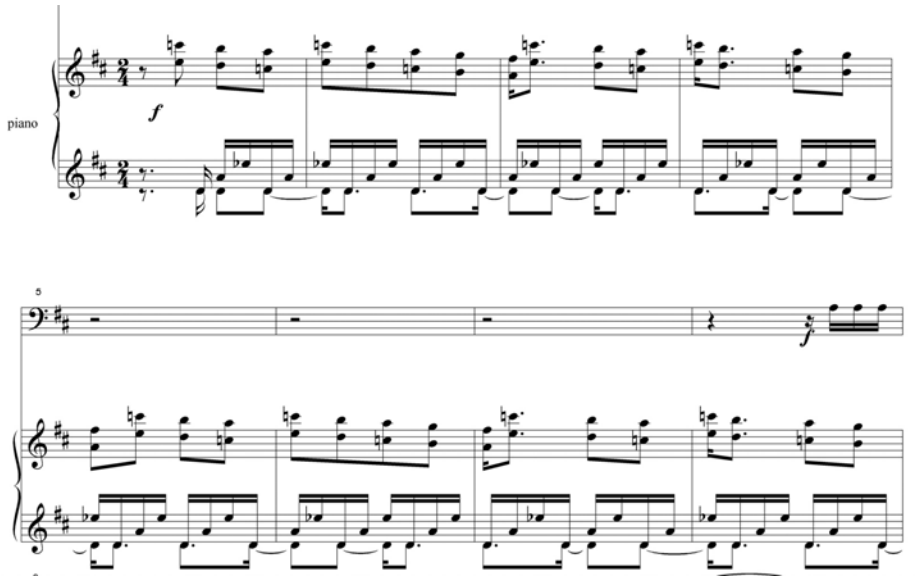


Fig. 2: Compassos 1-8.

A célula da mão esquerda do piano, a nota mais grave não marca o ritmo característico do baião (ver Fig. 3 e 4) e o *ostinato* contra a frase de quatro compassos da mão direita completa seu ciclo, apenas, no compasso 31.

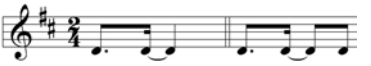


Fig. 3: Baixo característico do baião.

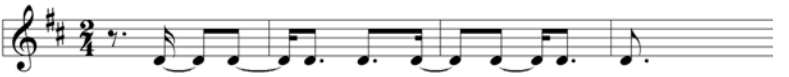


Fig. 4: Célula do acompanhamento do piano, compassos 1-35.

Os acordes do sistema trimodal tomam por base o número de notas. Neste caso a mão esquerda obedece a uma justaposição de quintas, uma justa e outra diminuta, enquanto a mão direita preenche o contracanto com sextas maiores e menores. Sobre este patamar do "piano-sanfona" entra o violoncelo para dançar o baião. A melodia do violoncelo foi segmentada em cinco frases. Analisando as três primeiras frases, do compasso 8 ao 35, conforme figura abaixo, podemos verificar: A frase **1a** pode ser subdividida em três motivos – *a', a", a'"*. A frase **1a'** é uma variação da primeira, uma oitava acima. A terceira frase, **2a**, é bem mais curta que as anteriores. Primeiro se repete literalmente e depois de maneira reduzida, coincidindo com fim do ciclo do piano. O material do motivo *ab* é utilizado nesta frase, a extensão é a mesma, (sétima descendente do-ré; terça descendente do-lá).

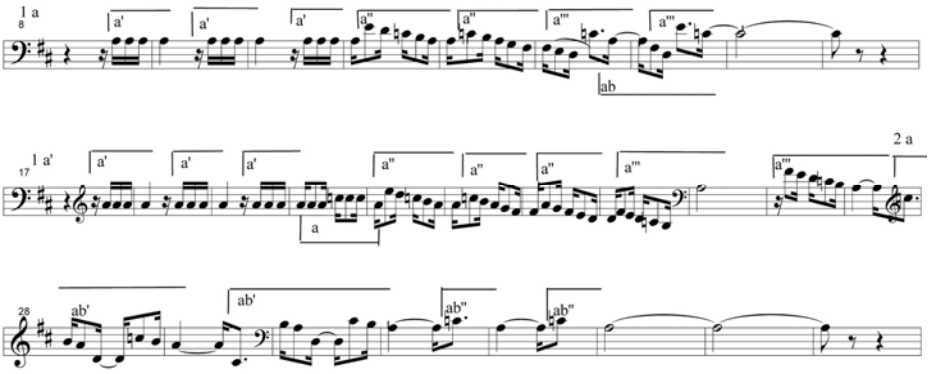


Fig. 5: Violoncelo, compassos 8-35.

Ao completar o ciclo do acompanhamento no compasso 31, o piano repete o motivo *ab"*do violoncelo. A harmonia que esteve o tempo todo utilizando o 1° grau apresenta acorde de superposição com uma quinta justa e uma diminuta na mão esquerda, enquanto na mão direita aparecem todas as outras notas da escala (I M.R.) em sextas descendentes, configurando o acorde de Ré maior – 1° grau.

O acorde da mão direita (comp. 31) que harmoniza *ab",* é uma superposição de terça menor e quinta justa, depois terça menor e quarta aumentada. Em um raciocínio harmônico tradicional sentimos a terça do acorde do primeiro grau aparecer primeiro maior, depois menor, remetendo a sensação de tensão e repouso. A articulação marcada na partitura impulsiona esta tensão-repouso, como podemos ver no exemplo abaixo. O acorde final, no compasso 36, caracteriza o 7° grau diminuto, contendo a sensível.

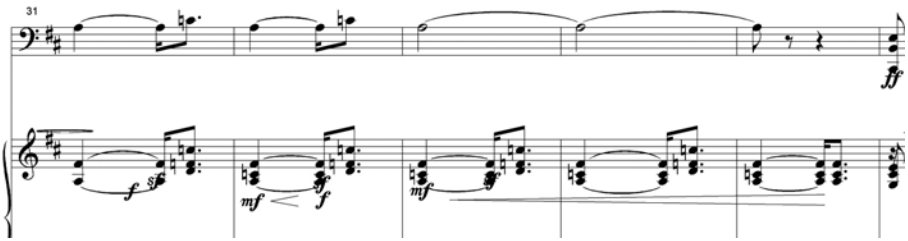


Fig. 6: Violoncelo e mão direita do piano, compassos 31-36.

O piano segue com a frase **3a**, uma variação da frase *a* (compasso 20, Fig. 5), com o dó bequadro, modo mixolídio, caracterizando o I M.R. de Ré.

O violoncelo acompanha esta frase **3a** com intervenções harmônicas em *pizzicato,* a superposição é de quinta diminuta e sexta no primeiro acorde e de quinta justa e sexta no segundo. Considerando os acordes do piano, no mesmo compasso, podemos configurar harmonicamente o 1°grau (maior, com quinta diminuta e sexta) e o 7° grau (maior com sexta) do I M.R. de Ré, isto é, a sétima abaixada – dó natural.

A frase **3a** do violoncelo é a resposta da frase do piano, e os dois últimos compassos são de transição pelo fato de ter dois parâmetros novos: o mi bemol, caracterizando o 4° grau menor e o andamento *molto ritardando* e *diminuendo*, marcados pelo compositor e que preparam a próxima parte.

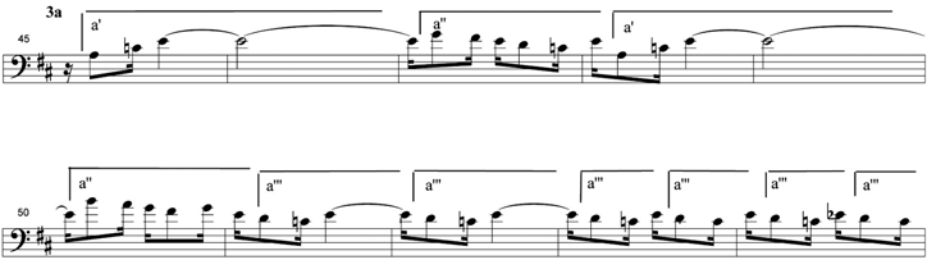


Fig. 7: Violoncelo, compassos 45-54.

Na **Parte B,** segundo o sistema trimodal a melodia fez um transporte, ou seja, trocou de modo. Saiu de ré para sol, também no I M.R. Este transporte de quarta era o mais comum nos modos gregos. O caráter lento, andamento com semínima igual a quarenta e seis, não caracteriza o baião, mas sim a atmosfera nordestina. A parte do violoncelo é praticamente um solo com cordas duplas, grandes acordes em arpejos. As intervenções do piano são de delicada textura (Fig. 8). A frase **1a** foi subdividida em três motivos *a, a, a'*. A frase **1b** (*b, b'*) é repetida nos compassos 69-73, com nova harmonização. As frases **1a** e **1b** são repetidas integralmente, oitava acima e em terças (comp. 75-90). O trecho em terças em tessitura aguda do violoncelo parece aludir à maneira sertaneja de cantar e tocar em terças (rabecas, pífanos, cantadores e violeiros).

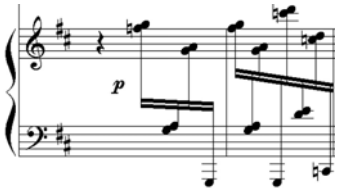


Fig. 8

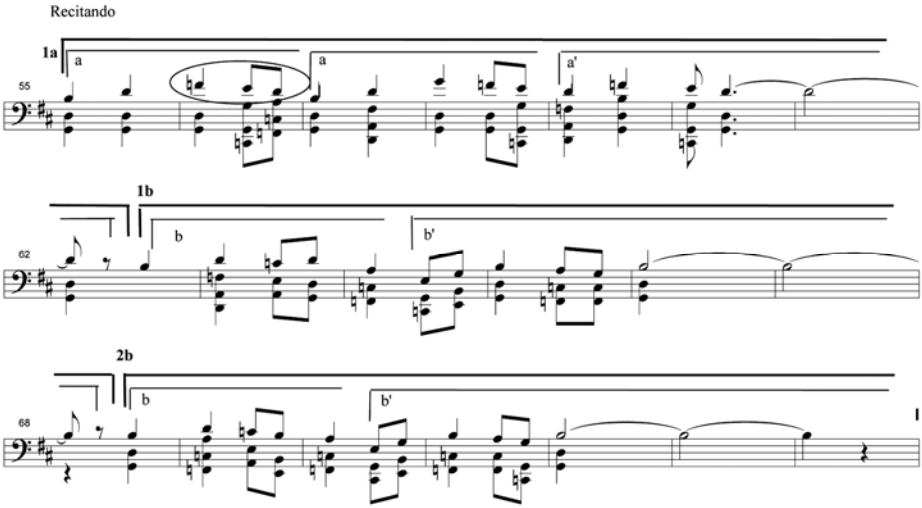


Fig. 9: Violoncelo, compassos 55-74.

A frase **2a** encerra a primeira parte com apenas três notas – fá, mi, ré, oriundas da frase **1a.** Observe que estas notas aparecem três vezes nos compassos 55 a 61 (Fig. 9). Nesta última frase, o ritmo e a acentuação estão modificados.

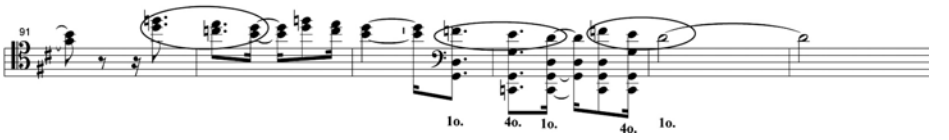


Fig. 10: Violoncelo, compassos 91-97

A **parte A** repete-se integralmente até o compasso 120, na frase **2a** há uma troca, o piano faz a melodia enquanto o violoncelo segue o *ostinato* da mão esquerda do piano. No final da frase, o motivo *ab"* é modificado funcionando como *coda* reforça o quinto grau do I M.R. de ré, a nota lá. A nota da tônica é reforçada na última semicolcheia do primeiro tempo, a partir de seis compassos antes do final. No penúltimo e no último compasso, também estão nas últimas semicolcheias do segundo tempo, reafirmando ao mesmo tempo a tonalidade e o caráter rítmico do baião. O acorde de ré maior, a tônica, encerra o baião.

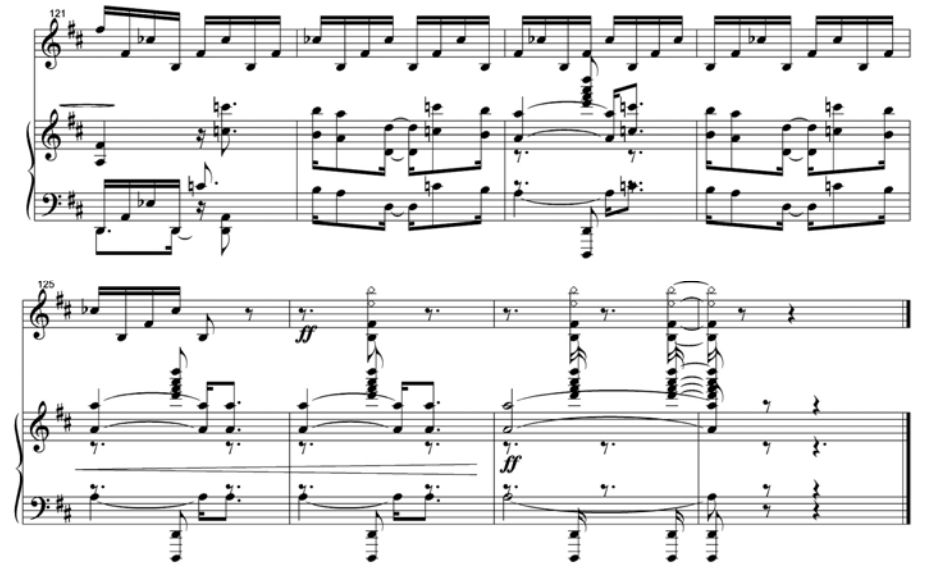


Fig. 11: Compassos finais do primeiro movimento

Análise do nível estésico

A análise estésica parte da experiência auditiva. Nesta análise estésica a investigação se restringirá as seguintes questões: A utilização do sistema trimodal imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte? O ouvinte reconhece os elementos da tradição oral transliterados para o violoncelo e o piano explícitos no título de cada movimento (baião – aboio – coco)?

Para a análise do nível estésico esta pesquisa valeu-se de questionários semi-estruturados aplicados a cinco grupos de ouvintes em João Pessoa e Campina Grande, cidades do estado natal do compositor, para averiguar melhor se os ouvintes reconhecem os elementos do próprio entorno. O procedimento da aplicação dos questionários seguiu o modelo utilizado por Luiz Paulo Sampaio (1999) em sua tese orientada por Jean-Jacques Nattiez, ao analisar o nível estésico das "Variações, Opus 27", de Anton Webern.

A experiência dos três movimentos aplicados a cinco grupos, num total de setenta e seis entrevistados, obedeceu a um mesmo protocolo, começando com a apresentação da pesquisadora e a leitura da primeira página do questionário onde se lê:

> Este questionário faz parte da pesquisa de campo para minha dissertação de mestrado em música. Esta não é uma prova de conhecimentos sobre música, mas de como cada um percebe as obras escutadas. Agradeço a sinceridade nas respostas, lembrando que nas questões subjetivas não existem respostas consideradas certas ou erradas. Não é necessário assinar ou se identificar de qualquer maneira. As informações são confidenciais.

Nesta primeira página, que ficou com os entrevistados, constava ainda o nome da instituição, da orientadora, endereço eletrônico do programa de pós-graduação, da orientadora e da pesquisadora.

A *primeira questão* trata da data e local de nascimento, a *segunda questão* do tempo de moradia na cidade e onde morava antes, no caso de estar há pouco tempo na cidade. O propósito destas questões é delimitar o percentual de sujeitos que estão inseridos na cultura nordestina, contudo não excluindo os oriundos de outros lugares. Os questionários foram aplicados apenas em duas cidades do estado da Paraíba, desta forma a maioria dos entrevistados é da região nordeste. O assunto da *terceira questão* procura saber o grau de envolvimento com música e o tempo médio de estudo formal.

As *questões quatro* e *cinco* deveriam ser respondidas após a primeira experiência auditiva. Foi colocada a peça *Dança Negra*, de Camargo Guarnieri, para piano solo, sendo que nenhuma informação sobre a obra ou autor foi dada. A intenção foi investigar se os entrevistados reconheciam elementos que identificassem esta peça como representativa do

período nacionalista. Outro critério para escolha desta obra foi o contexto temporal, pois foi composta em 1949, mesmo ano da *Suíte Sertaneja*.

A segunda experiência auditiva se deu com a *Suíte Sertaneja* (SIQUEIRA, 2002) na interpretação gravada em estúdio do Duo Quanta, [3] onde cada grupo vivenciou um movimento diferente. Mais uma vez os entrevistados não tiveram qualquer informação sobre a obra ou autor. Na *questão seis*, solicitei que fossem escritas as impressões pessoais ao escutar a peça, deixando claro que não interessava opiniões técnicas, mas alguns se ativeram nesse aspecto. Esta questão visava averiguar se os ouvintes se remeteriam de alguma forma à música ou ao povo nordestino. A *questão sete* perguntava se esta peça poderia ser enquadrada em algum estilo musical e qual seria este estilo. A *questão oito* apresentava várias opções de ritmos da tradição oral e pedia para o entrevistado enquadrar a peça em algum deles. Estas duas últimas questões investigavam a capacidade do ouvinte de reconhecer as manifestações musicais da tradição oral intencionadas pelo autor no título de cada movimento.

Foi colocada uma outra gravação, do Duo Tetis, [4] do mesmo movimento da *Suíte Sertaneja* para a terceira experiência auditiva e na *questão nove* solicitou-se uma comparação entre as duas versões, de qual mais agradou o entrevistado e o porquê. Para os entrevistados sublinhei que esta segunda versão se tratava da mesma obra, com outros intérpretes em uma execução ao vivo.

Resultados do primeiro movimento: Sentindo o baião

A experiência do primeiro movimento da *Suíte Sertaneja*, o baião, foi realizada na Escola de Música Anthenor Navarro em João Pessoa, em Maio de 2006. O primeiro grupo era integrado por estudantes do décimo primeiro período do curso de teoria, num total de dezesseis estudantes. O segundo grupo, do sétimo período de teoria, era constituído por nove estudantes.

As *questões um* e *três* permitiram fazer o seguinte perfil dos entrevistados. A idade média era de 20, 5 anos e o tempo médio de estudo formal de música de 6,8 anos. A *questão dois*, sobre a região de origem e tempo de moradia no nordeste, obteve o seguinte resultado: 23 sujeitos eram da região nordeste, 1 do centro-oeste (tempo de moradia, 10 anos), 1 do sudeste (tempo de moradia, 15 anos) e 1 do sul (tempo de moradia, 4 anos).

[3] Integrado por Raiff Dantas (violoncelo) e Paulo Gazzaneo (piano).

[4] Gravação ao vivo com Kayami Satomi Farias (violoncelo) e Marina Spoladore (piano).

Questões quatro e cinco: sobre o reconhecimento da obra e do estilo da peça *Dança negra* de Camargo Guarnieri. Cinco (20%) entrevistados afirmaram reconhecer a obra, apesar de nenhum deles saber indicar o título ou o autor; vinte (80%) entrevistados desconheciam a obra; Dez (40%), identificaram corretamente a obra no estilo nacionalista; treze (52%), identificaram-na no estilo contemporâneo e um (4%) sujeito identificou como barroco brasileiro.

Apesar de 80% dos entrevistados não reconhecer a obra escolhida para a primeira experiência auditiva, quase a metade identificou esta peça como representante do período nacionalista.

Questão seis: sobre as impressões ao escutar o baião da *Suíte sertaneja*.

As respostas foram classificadas em quatro diferentes tipos de julgamento. Nesta questão, eu buscava obter, principalmente, o julgamento sobre o significado e, apesar de ter norteado os entrevistados neste sentido, ocorreram outros tipos de respostas.

Julgamento normativo	Duas respostas (8%)

- Ritmo marcado, cadência bonita, muito diferente, o sentimento da peça me impressionou e adorei a passagem das cordas duplas e a dissonância em algumas notas do piano; meio estranho, mas interessante, no meio se mostra tranqüila e depois retoma o tema.

Julgamento objetivo	Seis respostas (24%)

- Peça para piano e violoncelo com bastante dissonância e caráter; música regionalista, um pouco de nordeste; animada, [depois] meio lento para emocionar, forma ternária, equilibrada; início dançante, alegre, rápido, segunda parte é mais lenta, melancólica, volta à primeira parte; o ritmo mais animado dá a impressão de ser música característica do povo nordestino, depois ficou lenta e deu uma idéia de tristeza; peça claramente composta sob influências rítmicas e harmônicas da música tradicional nordestina, trato e roupagem bastante refinada.

Julgamento sobre significado	Dezessete respostas (68%)

a) Referencial individual

- Lembra o nordeste, a força do povo nordestino, com seus vários sentimentos com diversidade de facilidades e dificuldades que o nordeste apresenta; como se mostrasse a beleza de certo lugar, beleza cultural e natural e depois como estivesse mostrando uma triste realidade das pessoas daquele local, retrata a força deste povo. Lembra o ambiente sertanejo.

b) Significado concreto

- Dá a impressão de turbulência, agitação, o centro de uma metrópole; transmite a sensação do raiar do dia seguido do anoitecer e de um novo alvorecer.

c) Significado abstrato

- Suspense, calmaria, como algo de ruim tivesse acontecido; sensação de alívio e reencontro; confusão, embaraço, espanto, tristeza, calma; entusiasmo, nostalgia, lamento, caminhada e correria, tensão, alegria, dinâmica, sentimento de saudade, liberdade, momento de reflexão, paz.

Afirmações de ordem interior	Nenhuma resposta

Questão sete: quanto ao estilo no qual poderia ser enquadrada a obra. Seis (24%) participantes opinaram pelo nacionalismo; cinco (20%), disseram que era música de caráter regional, nordestino; quatro (16%), classificaram como baião; dois (8 %), de maracatu; quatro (16 %) participantes não opinaram, um (4%), de música popular; um (4%), de contemporânea e um (4%), de barroco brasileiro.

Somando as respostas as quatro primeiras respostas encontramos um percentual de 68% de ouvintes que puderam reconhecer nesta obra características da música regional, nordestina e/ou nacionalista.

Questão oito: [5] quanto à música de tradição oral que poderia ser relacionada a este movimento. Dezesseis (64%) ouvintes classificaram o movimento como sendo um baião; quatro (16%) escolheram o maracatu; dois (8%), identificaram como aboio; dois (8%) ouvintes marcaram a ciranda como ritmo característico deste movimento e um (4%) ouvinte escolheu o xote.

Questão nove: da comparação das interpretações. Sete ouvintes (28%) preferiram a 1ª versão, quatorze (56%) preferiram a 2ª, três ouvintes (12%) não fizeram distinção.

Diversas foram as justificativas pela preferência entre as interpretações, eis algumas relacionadas à primeira interpretação executada pelo Duo Quanta.

- Mais ritmada, caracterizando melhor a idéia rítmica; mais viva; ritmo mais nordestino; passou mais sentimento; mais empolgante; mais romântica.

[5] Como este primeiro movimento é composto de duas partes, sendo a segunda lenta, deixei claro que a questão se relacionava à parte rápida do movimento.

Enquanto a interpretação, gravada ao vivo, do Duo Tetis obteve os seguintes comentários.

- Mais acentuação, mostra os elementos regionais da forma como eles são, sendo possível passar os sentimentos que a música tenta passar [*sic*]; o estilo do violoncelista é diferente, mais empolgante; é mais leve e fluída; mais musicalidade, mais maleabilidade, passa mais sentimentos; aproxima-se mais da realidade; mais viva; mais enérgica; os sentimentos fluíram com mais intensidade e força; passa uma idéia mais melódica.

A palavra 'sentimento' apareceu diversas vezes nos comentários tanto para a primeira interpretação quanto para a segunda. Talvez a parte lenta da obra remeta para uma reflexão em que seja necessário haver, para o ouvinte, sentimento dos intérpretes.

Resultados e considerações interpretativas do "baião"

Verificamos após a análise do baião da *suíte sertaneja* todas as características registradas pelo maestro Guerra Peixe (*apud* CASCUDO, 1988, p. 96-97):

> Escalas de do a do – a) todos os graus naturais; b) com o sétimo grau abaixado (si bemol); c) com o quarto grau aumentado (fá sustenido); d) com qualquer mistura de dois modos anteriores, ou mesmo os três; e) algumas vezes em modo menor clássico europeu; f) raramente, no modo menor, com o sexto grau maior. E os ritmos melódicos; semicolcheia, colcheia, semínima e mínima prolongada em compasso de dois por quatro. Harmônicas: emprego dos acordes de, em modo maior: a) I, V, IV graus, em ordem variável; b) I, II, graus com a terceira do acorde alterada (fá sustenido). [grifos meus]

Com exceção do quarto grau alterado, Siqueira utilizou, de acordo com o sistema trimodal, unicamente o I M.R. em ré e em sol. As síncopes e a pausa de semicolcheia no início das frases também são características deste gênero.

Após a investigação sobre o baião, o contexto histórico, o fato de o baião ser tocado em sanfonas no nordeste e, principalmente, a composição *Zabumba* na qual o compositor utiliza realmente este instrumento, cheguei à conclusão que a escrita para piano, neste trecho, é uma transliteração da sanfona sertaneja. Siqueira começa no agudo com cruzamento de vozes e utilizando três notas da mão esquerda em *ostinato*, fazendo as vezes da mão direita da sanfona. Esta forma de fazer o acompanhamento é comum aos

sanfoneiros (não só para o baião), é o que me confirmou Dominguinhos, conhecido sanfoneiro brasileiro, em comunicação pessoal.[6]

Respondendo a questão se a utilização do sistema trimodal imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte, podemos responder que sim. Um expressivo percentual de quase 80% de ouvintes reconheceu nessa obra características da música regional, nordestina e/ou nacionalista. Nas respostas encontramos por diversas vezes alusão ao nordeste, ambiente sertanejo, música de caráter regional e uma definição de um dos ouvintes que sintetiza: "Lembra o nordeste, a força do povo nordestino, com seus vários sentimentos com diversidade de facilidades e dificuldades que o nordeste apresenta".

Quanto à segunda questão, se o ouvinte reconhece o baião como gênero proposto para o primeiro movimento, a análise estésica externa identificou 64% de ouvintes que classificou o primeiro movimento como baião, isto é, um alto índice dentro de sujeitos inseridos na cultura.

Quanto às considerações interpretativas penso que o ambiente do "baião" deve começar antes mesmo do início das notas do piano. Sugiro que o intérprete se conscientize do ritmo, podendo lembrar da célula do baião, (Fig. 3), para depois atacar, deixando claro para o violoncelista o primeiro tempo do compasso. Como a análise demonstrou, se este acompanhamento quer imitar uma sanfona, o pianista deve fazer a mão esquerda *molto legato* sem, entretanto, buscar uma igualdade milimétrica no que diz respeito ao volume, podendo buscar *crescendos* e *diminuendos* característicos da sanfona.

Para fazer as articulações dos compassos 31-35, ***sf*** e *crescendo*, o pianista deve recorrer à mão esquerda, já que o *crescendo* na mão direita corresponde a um acorde. O violoncelista tem uma nota *lá* de duração longa para crescer. Minha sugestão é que se utilize a corda solta aludindo à rabeca nordestina, com exagero na execução.

No compasso 35, o início da frase **3a** deve ser precedida de uma breve respiração. Nesse compasso o dó sustenido da cópia manuscrita foi corrigido para dó bequadro, de acordo com o modo utilizado. Os acordes do 1° grau seguido do 7°, compassos 37, 40, 46 e 49, poderão ser todas as vezes *crescendo*, acompanhando o *crescendo* do violoncelo. O pianista deve lembrar mais uma vez da sanfona nordestina. Pode-se obter um bom resultado técnico, iniciando o acorde sem apoio de braço e depois utilizando o peso deste para crescer o volume.

[6] Na cidade de Pedro II, Piauí, 16 de Junho de 2006.

O recitativo da **parte B** deve valorizar a melodia, pois apesar da escrita ser violoncelística, ela não é idiomática. Existem acordes que utilizam cordas soltas, com mais presença de harmônicos, e os que não podem ser tocados ser ter que manter todas as cordas presas, não se deve exagerar no volume dos primeiros para não "escurecer" demais o segundo. Como demonstrou a análise harmônica, as diferentes harmonizações devem ser valorizadas pelo intérprete. As intervenções do piano com segundas maiores descendentes, terminando numa nota grave, são de delicada textura, o toque deve ser sem ataque. Se nos inspirarmos no ambiente sertanejo, essas intervenções poderiam sugerir gotas de água caindo.

A partir do compasso 75 o piano deve destacar as notas das extremidades dos acordes, pois estão dobrando a melodia do violoncelo, que nesse trecho toca em terças. O traço nas notas *mi-ré* e *lá-sol*, da mão esquerda do piano, deve ser valorizado com um leve acento, enquanto que as notas iguais em três oitavas diferentes estabelecem um patamar harmônico que auxilia a difícil execução e afinação das terças do violoncelo. O equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos é o fator mais importante nesse trecho.

As acentuações marcadas no início da frase **2a**, no final do primeiro movimento, exigem certo exagero por parte do pianista para auxiliar a correta marcação do ritmo do *moto perpetuo* do violoncelo que inicia no compasso 121. O reforço da nota lá, o quinto grau, e da nota ré, a tônica, nos últimos seis compassos, deve ser feito com a acentuação marcada pelo compositor, utilização do pedal deve ser comedida para que soem as pausas e destaque os acentos que conduzem ao final.

N.B.: Esta comunicação é fruto da pesquisa para a dissertação de mestrado em música (práticas interpretativas: piano) concluída em 2006 na Universidade Federal da Paraíba sob orientação de Alice Lumi Satomi.

Referências

CAMACHO, Vânia Cláudia. *As três cantorias de cego para piano de José Siqueira: Um enfoque sobre o emprego da tradição oral*. Porto Alegre, 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário musical brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de "La Cathédrale Engloutie", de Debussy. *Debates*, n. 6, p. 7-39, 2002.

_____. *Music and discourse: toward a semiology of music.* New Jersey: Princeton University Press, 1990. Tradução de Carolyn Abbate.

SAMPAIO, Luiz Paulo. *Reflets dans le miroir: essai d'analyse sémiologique tripartite des Variations, opus 27 de Webern.* Montreal, 1999. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Montreal.

SIQUEIRA, José. *Suíte sertaneja para violoncelo e piano.* Cópia de manuscrito. Rio de Janeiro, 1949.

_____. *Sistema modal na música folclórica do Brasil.* João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

_____. Suíte sertaneja para violoncelo e piano, intérprete: Duo Quanta. In: *Duo Quanta*. YB Music, 2002. 1 CD, digital, estéreo. Faixas 1, 2, 3.

_____. Suíte sertaneja para violoncelo e piano, intérprete: Duo Tetis. Recital em João Pessoa. Gravação ao vivo, 2005. 1 CD. Acervo particular. Faixas 1, 2, 3.

Josélia Ramalho Vieira. Bacharel em violoncelo e piano e mestre em música (prática interpretativas, sub-área: piano) pela Universidade Federal da Paraíba. Violoncelista da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Professora do Departamento de Educação Musical da UFPB (piano).