As Danças Fascinantes do 4º Ciclo Nordestino para piano de Marlos Nobre: Caboclinhos e Maracatu

Maristella Pinheiro Cavini (USC)

Resumo: O presente ensaio aborda duas peças que pertencem ao quarto e último *Ciclo Nordestino* para piano de Marlos Nobre: *Caboclinhos* e *Maracatu*. O objetivo deste ensaio é demonstrar como Marlos Nobre reproduz o ambiente sonoro dos grupos de caboclinhos e de Maracatu do carnaval do Recife, mesmo sem utilizar temas populares ou tradicionais pré-existentes. Através de pesquisa bibliográfica e análise técnico-interpretativa das peças de Nobre, foi possível estudar as danças em questão tanto em sua manifestação folclórica como em sua manifestação erudita. Isso permitiu a comparação entre essas duas manifestações distintas e a constatação dos recursos musicais a que Nobre lançou mão para se aproximar da ambiência folclórica.
Palavras-chave: *Ciclo Nordestino* para piano; folclore; música e danças tradicionais.

Abstract: This essay examines two pieces from the fourth and last *Ciclo Nordestino* (Northeastern Cycle) for piano by Marlos Nobre: *Caboclinhos* and *Maracatu*. The objective of this study is to show how Marlos Nobre succeeded in reproducing the sound ambiance of the *caboclinhos* and *maracatu* groups from Recife's carnival even without making use of pre-existing popular or traditional elements. Through a bibliographic research and technical-interpretative analysis of Nobre's pieces, I have studied these dances both as folklore and art music, and that allowed me to identify the musical material that Nobre has used in his approach to the folkloric ambiance.
Keywords: *Ciclo Nordestino* for piano; folklore; traditional dance and music.

CAVINI, Maristella Pinheiro. As Danças Fascinantes do 4º Ciclo Nordestino para piano de Marlos Nobre: Caboclinhos e Maracatu. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 25-49, jun. 2008.

Marlos Nobre é um compositor bastante produtivo, com obras escritas para os mais variados instrumentos e formações instrumentais, revelando um espírito marcado pela busca de novas possibilidades de expressão musical. Para Tomás Marco (2006, p. 11), "Marlos Nobre tem vivido uma etapa artística que cruza os cenários dos mais interessantes e que vão se modificando técnica e esteticamente com o tempo".

Seguramente se encontram, em toda produção musical de Nobre, as mais variadas técnicas de composição contemporâneas, as interessantes pesquisas tímbricas e o ritmo vital que todos os recursos da percussão lhe proporcionam. Entretanto, é em seus *Ciclos Nordestinos* para piano que se percebe uma maior representação de todo seu interesse pelas raízes musicais do nordeste e do Brasil, como conclui Barankoski (1997, p. 131):

> Quando comparamos com outras peças para piano solo de Nobre, os *Ciclos Nordestinos* se diferenciam por terem uma relação mais próxima com a música folclórica, e uma linguagem harmônica mais tradicional.

Entretanto, mesmo que a linguagem harmônica dos ciclos nordestinos seja um pouco mais tradicional que em outras peças para piano solo de Marlos Nobre, pode-se observar, analisando os quatro ciclos, toda a trajetória da linguagem musical do compositor: as variedades de textura, o nível de transformação temática, a complexidade e extensão da estrutura formal, por exemplo.

O 4º Ciclo Nordestino para piano op. 43 (1977/2006) foi estreado por Marlos Nobre em 16 de março de 1977 no Auditório da PUC/RS. Este Ciclo é formado por cinco peças: *Caboclinhos*, *Cantilena*, *Maracatu*, *Ponteio de Viola* e *Frevo*, das quais somente *Caboclinhos* e *Maracatu* serão abordados neste ensaio.

Este ciclo, apesar de composto onze anos depois do terceiro (1966) e editado praticamente trinta anos depois de sua concepção original, também preserva a intenção didática do compositor em resgatar a música folclórica do nordeste brasileiro. Entretanto, o 4º Ciclo entra na esfera do pianismo mais amplo, explorando o instrumento de maneira mais aberta, mais total desde o ponto de vista sonoro. As peças têm toda sua estrutura sobre idéias contrastantes: textura, níveis de dinâmica, articulações e registros empregados; outra característica deste ciclo é que as peças são bem mais extensas que as dos ciclos anteriores. Outro aspecto a observar é a progressão da idéia do compositor com relação à característica especificamente nordestina que utiliza nas peças dos ciclos nordestinos, ou seja, o emprego direto ou não de temas folclóricos já existentes.

Nos três primeiros ciclos, Nobre utiliza alguns temas folclóricos preexistentes, mas a maioria dos temas são totalmente de criação do compositor, com base nos

elementos folclóricos nordestinos, principalmente as características modais e rítmicas do folclore de Recife e que permanecem em sua memória.

Com relação ao 4º Ciclo, Marlos Nobre relata (2007):

> Um dado importante que gostaria de sinalizar é que não fiz qualquer tipo de consulta nem anotações de temas folclóricos das duas danças, mas apenas me valho da memória interior que guardei destas danças quando as ouvia, absolutamente fascinado, desfilarem diante de minha casa na Rua São João, no Bairro de São José, no carnaval de Recife. Foram os caboclinhos e o maracatu os que mais me fascinaram, e eu ainda me recordo que saía pela rua, atrás destes folguedos carnavalescos, pulando e dançando. Estes ritmos e temas impregnaram então para sempre minha própria mente, no que tem ela de mais profundo. Creio que isto fica claro como trabalho estas reminiscências de minha infância nestas peças.

Por este motivo, é importante ressaltar que todas as músicas dos quatro ciclos, sobretudo as danças nordestinas contidas neles, ainda que apresentem temas emprestados do folclore, não são peças folclóricas, mas criações do compositor Marlos Nobre, inspiradas pelo folclore e que, ao mesmo tempo, o estilizam.

Caboclinhos folclórico

Os caboclinhos enquanto manifestação folclórica podem ser definidos como uma dança dramática inspirada nos costumes indígenas, geralmente dramatizando as lutas dos índios contra os colonizadores brancos. É uma dança de rua que enriquece o carnaval pernambucano com sua indumentária característica e coreografias que relembram danças, rituais e lutas indígenas.

Os caboclinhos são formados por partes distintas, chamadas manobras, que, dependendo de alguns fatores, podem ser cantadas ou puramente instrumentais. As manobras representam a vida dos índios, suas atividades de guerra e caça, suas crenças sobre religião e morte, e seguem uma ordem específica, acompanhando o desenrolar da trama dessa história.

A música, apesar de não ser tão importante quanto a coreografia, é bem interessante. As melodias, em sua maioria, são derivadas do repertório do pífano, o instrumento principal. Segundo Mário de Andrade (1959, p. 189), "o gaiteiro literalmente improvisava, tendo apenas como elementos condutores da improvisação, dois, três, quatro motivos rítmico-melódicos específicos pra cada peça". Estes motivos se repetem por várias

vezes formando toda a dança. A música é continua até que termine toda a coreografia, quando, ao apito do Mestre, a melodia simplesmente pára, sem resolução final.

Cada peça geralmente é formada por duas partes: prelúdio e dança. No prelúdio aparecem os elementos específicos de cada peça onde o pífano improvisa livremente, sem acompanhamento rítmico. Na dança, o motivo é mais definido, de dois compassos, que se repetem indeterminadamente; nesta parte entra o acompanhamento de percussão feito por tarol, maracá e surdo. Assim, o conjunto instrumental dos caboclinhos é formado por apenas quatro músicos.

Em muitas das manobras dos caboclinhos, o uso do arco e flecha – brecha e preaca, como são popularmente chamados –, é importantíssimo por atuar como instrumento de percussão e também por produzir na coreografia uma forte dramaticidade.

Ribeiro (1972, p. 325-326) comenta que os cantos são mais falados que cantados, mesmo assim, geralmente sua última sílaba tem um som mais grave. As loas, que são os versos improvisados referentes à História do Brasil, se dividem em glosas (tipo de composição poética que desenvolve um assunto; verso único no qual se inclui o assunto de um ou dois versos; variação), solo do cacique e resposta, e coro dos caboclos.

Dependendo da manobra, a coreografia é diferente, assim como a música. Do grupo Caboclinhos "Canindés" de Recife (fundado em 05/03/1897), por exemplo, Renato Almeida nos dá a seguinte descrição (1961, p. 55):

> O pífano, de taquara ou metal, tem várias melodias, conforme as manobras que executam, dentre elas: aldeia (em círculo), emboscada (disputa de dois grupos diferentes), toré (dança batendo o pé no chão, espécie de samba), traidor (preacas assinalando o ritmo). Cada qual tem suas falas.

Caboclinhos de Marlos Nobre

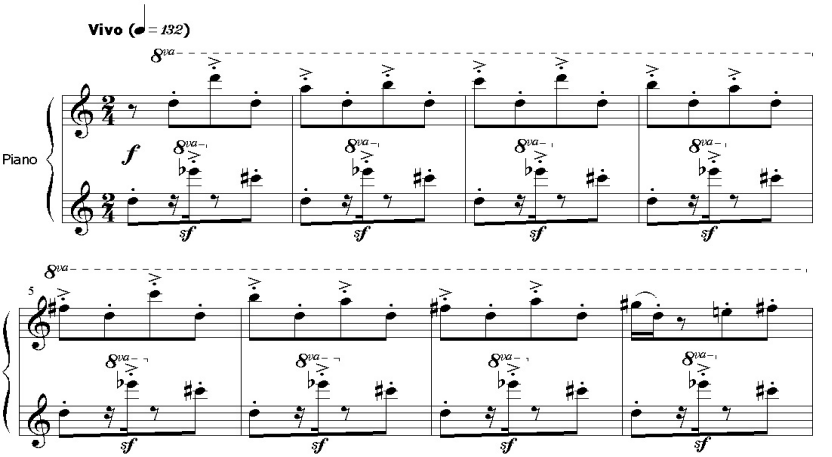
Caboclinhos é a primeira peça do 4º Ciclo Nordestino para piano op. 43, de Marlos Nobre, que teve sua revisão final concluída em 22 de julho de 2006. É composta em compasso binário simples, com indicação para ser tocado em *Vivo* a semínimas a 132 batimentos por minuto.

Com 155 compassos, uma característica interessante desta peça é que está praticamente toda estruturada na região aguda e super-aguda do piano, ou seja, raríssimos são os momentos em que as regiões médio e grave do piano são utilizadas. Aqui já se pode perceber a intenção do compositor em aproximar o ambiente de seu caboclinhos com o dos caboclinhos folclóricos: usando melodias agudas, Nobre faz referência ao pífano.

A estrutura formal de *Caboclinhos* é: A-A¹-B-B¹-A². Ao final de cada uma dessas seções um trecho não temático é apresentado; este trecho é bastante rítmico e formado sempre por quatro compassos, recebendo pequenas variações em cada uma das cinco vezes em que aparece. Uma vez mais se percebe a estreita relação de *Caboclinhos* de Marlos Nobre com o caboclinhos folclórico, pois é possível comparar cada seção a um tipo de manobra, cada tema presente nas seções A e A¹ com as duas partes que formam cada manobra (prelúdio e dança) e o trecho não temático com a ligação entre uma manobra e outra, já que na dança de caboclinhos a música é contínua.

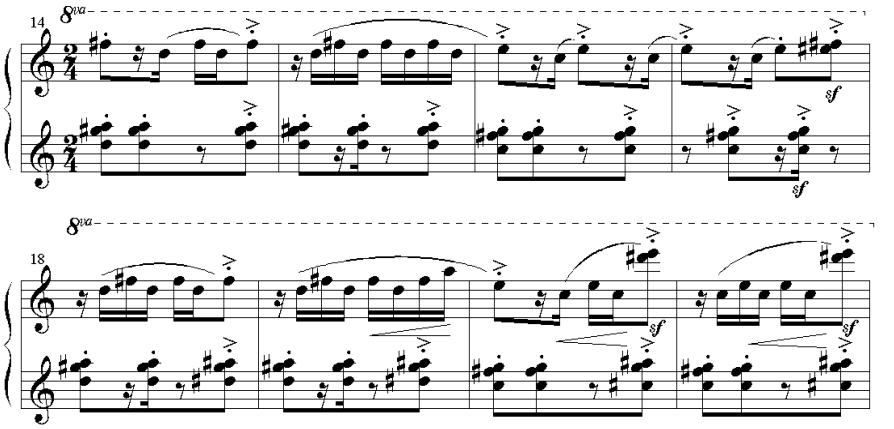
A seção A (compassos 1-29), formada pela apresentação do tema a (compassos 1-13) e tema b (compassos 14-29), é ambientada em ré, às vezes apresentando características de um ré maior e às vezes de um ré modal.

O tema a (seção A) é assimétrico e é formado por duas frases: a primeira frase, compassos 1-8 (Ex. 1); a segunda frase, compassos 9-13. As duas frases são compostas com o mesmo material temático, e a segunda frase é nada mais que uma modificação da primeira. Cada uma delas é formada por uma melodia bastante aguda e simples, de ritmo simples, que é tocada pela mão direita; essa característica recorda a improvisação do pífano no prelúdio das manobras. A mão esquerda realiza um *ostinato*, também na região aguda do piano, o qual, mais que um simples acompanhamento, se mescla com a melodia, sugerindo os tons e quartos de tons emitidos pelo pífano.



Ex. 1: *Caboclinhos* – 1ª frase, tema a, seção A, compassos 1-8.

O tema b (seção A) é simétrico, também formado por duas frases, a primeira do compasso 14 ao 21 (Ex. 2); a segunda do compasso 22 ao 29. Aqui, as duas frases também são compostas com o mesmo material temático, e a segunda frase é uma variação da primeira, escrita uma oitava acima. Fazendo alusão à parte da manobra em uma dança, o motivo é melhor definido: a mão direita faz a melodia aguda do pífano e a mão esquerda desempenha o papel do acompanhamento percussivo. Interessante notar que o motivo do tema b é formado por duas idéias de dois compassos que vão se alternando, uma em ré (compassos 14-15) e outra em dó (compassos 16-17).



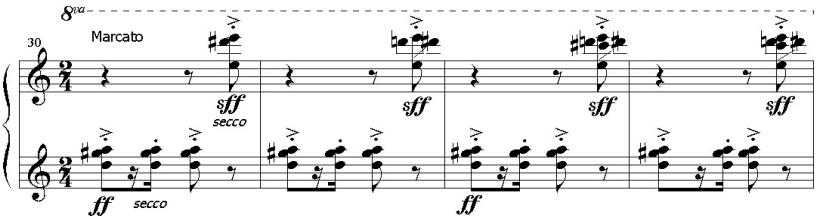
Ex. 2: *Caboclinhos* – 1ª frase, tema b, seção A: compassos 14-21.

Com relação à dinâmica, toda a seção A está escrita em *forte*, com a indicação de alguns *sforzati* em determinados momentos, geralmente em notas ou acordes na parte fraca do tempo ou em contratempo. Provavelmente esses *sforzati* estão relacionados com a utilização percussiva do arco e flecha nas manobras dos caboclinhos folclóricos.

Quanto às articulações, muitos *staccati* e acentos são usados em toda a seção A, entretanto, é possível perceber um pequeno contraste entre os temas a e b. O tema a, basicamente está composto por *staccati* e acentos e somente em três compassos (8, 12 e 13) é que aparece alguma indicação de *legato* de duas, três ou quatro notas. Ao contrário, o tema b, além de alguns *staccati* e acentos, tem indicações de *legato* de duas ou mais notas que aparecem constantemente.

Como ligação de uma seção a outra, encontra-se o primeiro trecho não temático

(compassos 30-33), que é apresentado em *fortissimo*, com *staccati*, acentos e *sforzati*, reforçados pela expressão *secco* além do *marcato* indicado no começo do compasso 30 (Ex. 3). Interessante notar que o ritmo apresentado aqui é o ritmo típico dos caboclinhos folclóricos.

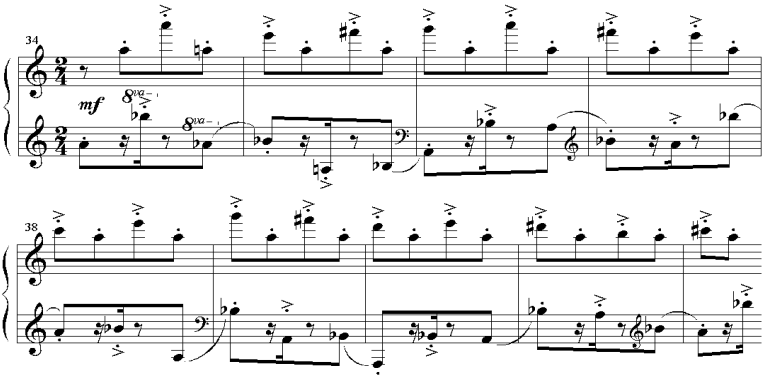


Ex. 3: *Caboclinhos* – 1° trecho não temático: compassos 30-33.

Este trecho não temático apresenta pequenas modificações em cada uma das vezes em que aparece na peça se comparados a sua primeira aparição. Pode ser uma modificação de dinâmica, de textura, de caráter, de registro ou ritmo, por exemplo.

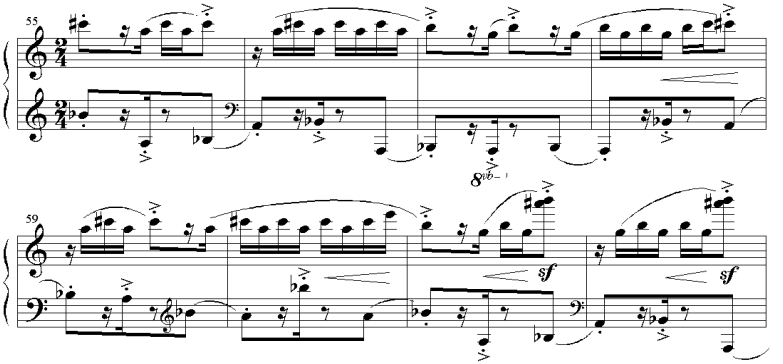
A seção A^{1} (compassos 34-66), ambientada em lá, também é formada por dois temas (a^{1} e b^{1}) que por sua vez são formados por duas frases cada um. Nesta seção há uma troca de registro significativa: a mão direita explora uma oitava mais grave se comparada à seção A e a mão esquerda passeia por toda a extensão do teclado, praticamente.

O tema a^{1} da seção A^{1} (compassos 34-54), também assimétrico, tem sua primeira frase (Ex. 4) ampliada em oito compassos se comparada à primeira frase da seção A, sendo a primeira frase do compasso 34 ao 49, e a segunda frase do compasso 50 ao 54. As duas frases também são compostas com o mesmo material temático e a melodia da mão direita segue simples, de ritmo simples, como na seção A. A mão esquerda também realiza um *ostinato*, mas agora percorrendo toda a extensão do teclado, sendo este um dos poucos momentos de toda a peça em que as regiões médio-grave do piano são utilizadas.



Ex. 4: *Caboclinhos* – 1ª frase, tema a', seção A': compassos 34-42.

O tema b' (seção A'), ao contrário do tema b (seção A), é assimétrico. A primeira frase compreende os compassos 55 a 62 (Ex. 5), e a segunda frase, os compassos 63 a 66. Entretanto, as mesmas idéias desenvolvidas no tema b também são desenvolvidas no tema b', ou seja, frases compostas com o mesmo material temático, segunda frase escrita oitava acima, e idéias de dois compassos que se alternam entre lá (compassos 55-56) e sol (compassos 57-58), como se observa no exemplo 5. A diferença entre o tema b e b', além do ambiente tonal/modal, reside também no acompanhamento, que segue com o *ostinato* realizado pela mão esquerda.

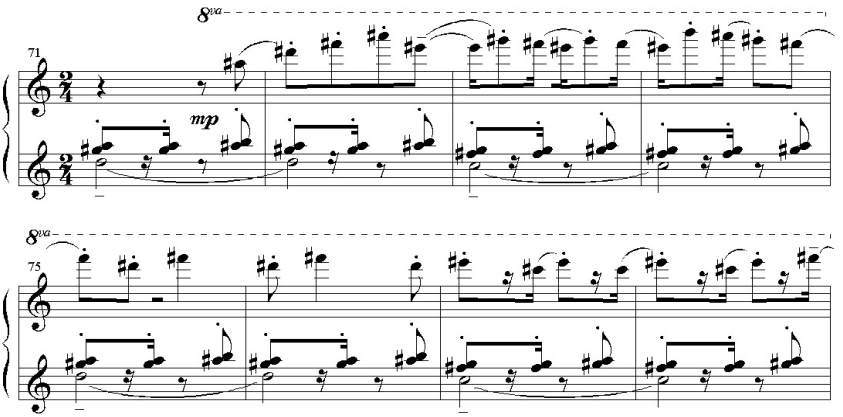


Ex. 5: *Caboclinhos* – 1ª. frase, tema b', seção A': compassos 55-62.

Na seção A¹ a articulação feita pela melodia nos temas a¹ e b¹ segue os moldes da seção A, com *staccati*, acentos e momentos de *legato* de duas, três ou mais notas, entretanto, no *ostinato*, um legato de duas notas entre a última parte do segundo tempo de um compasso à primeira metade do primeiro tempo de outro compasso é acrescentado (ver exemplos 04 e 05). Com relação à dinâmica, toda a seção A¹ está escrita em *mezzo forte*, com algumas indicações de crescendo e *sforzati*, sobretudo no tema b¹.

A seção B (compassos 71-90), composta em um ambiente de ré sustenido, é formada por duas idéias temáticas. Nesta seção se observa uma textura de características polifônicas, onde a mão direita continua desempenhando o papel principal (melodia) e a mão esquerda executa duas vozes em *ostinato*: um baixo sustentado por dois compassos que se alterna entre ré e do, e uma linha rítmica, seguindo o padrão do tema b da seção A.

A seção B é assimétrica, dividida em dois temas: tema c, abrangendo os compassos 71 a 78 e tema b², compassos 79 a 90. Os dois temas são compostos na região aguda do piano, sendo o tema c (Ex. 6) uma mescla das idéias dos temas a e b das seções anteriores e o tema b² uma variação do tema b e b¹ também das seções anteriores.

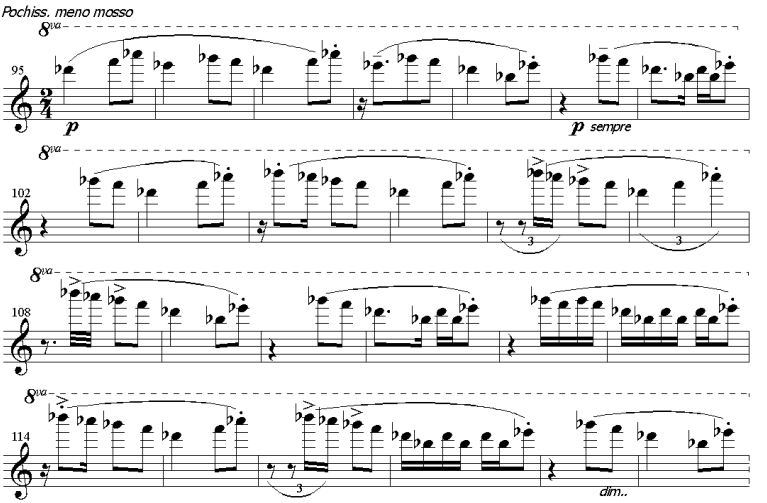


Ex. 6: *Caboclinhos* – tema c, seção B: compassos 71-78.

Na seção B há uma mudança de dinâmica, que passa para *mezzo piano*. As indicações para um *mezzo forte* que cresce até um *forte* aparecem somente no final da segunda frase, no compasso 86. Quanto às articulações, acompanham as idéias do tema b e b¹ das seções A e A¹, com acréscimo de alguns *tenuti*.

A seção B¹ (compassos 95-119) é composta em um ambiente de ré bemol, apresentando somente uma idéia temática (c¹), baseada no tema c da seção B. A textura tem características polifônicas, pois, assim como na seção B, a mão direita executa a melodia principal e a mão esquerda executa duas vozes, também em *ostinato*, onde o baixo em mínimas se alterna entre ré e dó a cada compasso e a linha rítmica se desenvolve a exemplo do tema b (seção A).

O tema c¹ (exemplo 07) é formado por motivos melódicos curtos semelhantes e que se repetem sempre com pequenas variações. Este trecho também faz alusão à improvisação melódica do pífano nos momentos do prelúdio nas manobras.



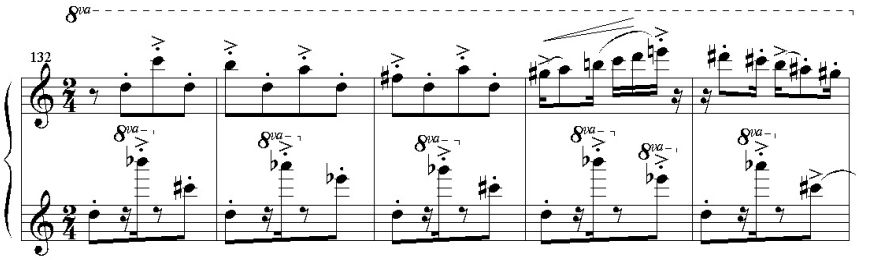
Ex. 7: *Caboclinhos* – tema c¹, seção B¹: compassos 95-119

Interessante notar que a indicação de andamento para esta seção é *pochissimo meno mosso*, ou seja, com menos agitação. Este caráter mais intimista e um pouco mais tranqüilo é reforçado por outra indicação, *con molta simplicità*, escrito para a mão esquerda, e também pela dinâmica sempre em *piano*. Com relação às articulações, mesmo a mão esquerda seguindo os moldes da seção B com *staccati*, acentos e *tenuti*, o fraseado da linha melódica da mão direita é mais amplo, sugerindo um *cantabile*.

A seção A² (compassos 124-149) retoma o ambiente de ré modal/tonal e também as características das seções A e A¹, entretanto, desenvolve somente as idéias dos temas a e

a¹ dessas seções anteriores. Nesta seção a indicação *Tempo I°*, com semínimas a 132 batimentos por minuto é acrescida da expressão *con alegria!*

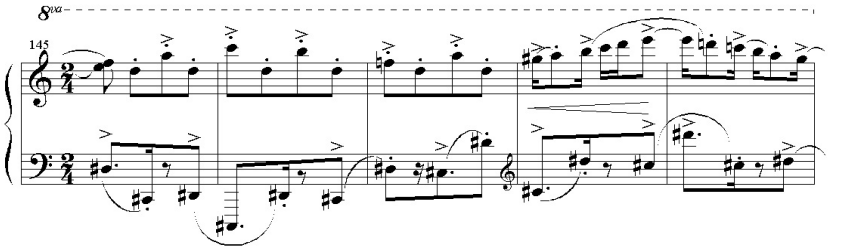
O tema a' (compassos 124-136) é assimétrico e é formado por duas frases: a primeira, compassos 124-131; a segunda, compassos 132-136. A exemplo do tema a (seção A), a mão direita desempenha o papel da melodia principal e a mão esquerda do acompanhamento em *ostinato*, que agora recebe um tratamento diferencial, como se vê no exemplo 08.



Ex. 8: *Caboclinhos* – 2ª. frase, tema a', seção A²: compassos 132-136.

As articulações seguem o padrão das articulações do tema a (seção A), ainda que não tenham os *sforzati* nas notas mais agudas do acompanhamento da mão esquerda.

O tema a¹' (compassos 137-149) também é assimétrico e formado por duas frases: a primeira, compassos 137-144; a segunda, compassos 15-149. Este tema é baseado no tema a¹ (seção A¹), ainda que não esteja escrito no mesmo ambiente de lá, mas em ré. A mão direita continua com a melodia principal e a mão esquerda com um *ostinato* que se desenvolve por toda a extensão do teclado. O *ostinato* tem uma característica diferente da seção A¹: Nobre acrescenta pontos de aumento em algumas das colcheias (Ex. 9).

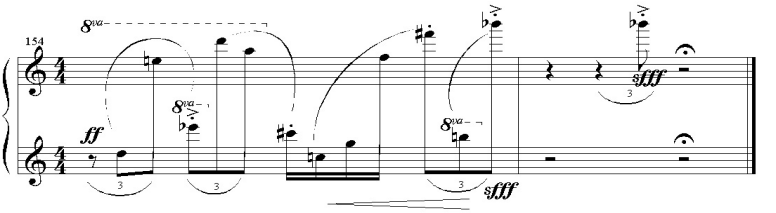


Ex. 9: (*Caboclinhos* – 2ª. frase, tema a1'', seção A2: compassos 145-149)

As articulações permanecem as mesmas da seção A1 e a indicação de dinâmica para toda a seção A2 é de *fortíssimo*, ao contrário do *forte* da seção A e do *mezzo forte* da seção A1.

Como se observa no exemplo 10, a *codeta*, de características dodecafônicas, faz alusão a uma última participação do pífano que improvisa sua melodia e a última nota, o si bemol, faz referência ao apito do Mestre que, inesperadamente, indica o término das músicas e da apresentação dos caboclinhos.

Na *codeta* também há a única indicação para uma mudança de compasso em toda a peça: de 2/4 passa a 4/4.



Ex. 10: *Caboclinhos – codeta*: compassos 154-155.

Aqui o emprego das articulações é bastante variado, associado às tercinas. A dinâmica segue em *forte*, com um crescendo até o último compasso da peça.

Maracatu folclórico

Assim como os caboclinhos, o maracatu também é uma dança dramática, apresentando um forte componente de representação.

Guerra Peixe (1955, p. 26-27) define o termo maracatu como uma "palavra 'africana' entendida na acepção de 'batuque'. E 'maracatucá' exprime a ação de praticar o 'maracatu', tal como 'batucar' enuncia o ato de fazer 'batuque'". Mas, a palavra maracatu é sinônimo de cortejo, de nação, segundo o entendimento popular e na definição de Hermilo Borba Filho (1951, p. 8):

> O Maracatu é uma representação dramática das cortes africanas, agora na nova terra e com o passar dos anos conservando a tradição num simulacro de grandeza, recebendo influência do catolicismo, num sincretismo muito comum nas relações religiosas do negro do Brasil.

Se o início da história do maracatu está perdido nos anos, autores modernos concordam que o maracatu representa um cortejo real com base nas tradicionais festas religiosas de coroação dos reis negros. Com isso, o maracatu tem em sua estrutura um aspecto religioso um aspecto profano. Religioso, pois ainda conserva a tradição de dançar nas portas das igrejas, evocando o antigo ato da coroação do Rei do Congo, tradição que se liga às irmandades de Nossa Senhora do Rosário e o culto a São Benedito. Profano, pois se transformou em entretenimento popular, uma mistura de música tradicional e teatro, que passou a ser praticado somente na época do carnaval.

A orquestra de maracatu[1] é formada unicamente por instrumentos de percussão, o que lhe empresta uma grandiosidade sonora e textura polirrítmica. Os instrumentos são um gonguê, um tarol, de duas a cinco caixas e zabumbas. As dimensões do gonguê são maiores que de costume, para que se possa produzir sons mais fortes e assim sobressair-se aos toques das zabumbas. As zabumbas, por sua vez, são a alma do Maracatu. Em maior número, estão divididas em marcante (som grave), meião (som médio) e repique (som agudo), e todas são percutidas com duas baquetas, a maçaneta e a resposta.[2]

[1] Aqui entendido o maracatu nação, ou maracatu de baque virado; ver adiante.

[2] A maçaneta é feita de material pesado e produz o "forte"; a resposta é feita com material mais leve e produz o "suave".

A música é bastante ritmada e de forte caráter religioso. O chamado toque ou baque é o que vai diferenciar o estilo de maracatu.[3] Nos maracatus tradicionais, somente dois toques são executados: o toque virado (baque virado) e o toque de Luanda. No primeiro toque pode haver variações rítmicas, mas no segundo, por ser um toque sagrado, não são permitidas variações, pois a simplicidade do toque deve ser respeitada. Neste estilo, o maracatu recebe as designações de maracatu nação, maracatu de baque virado ou maracatu tradicional.

O início de todo baque virado é solene e executado em andamento moderado, somente depois é que se torna mais animado e acelerado. Isso acontece porque os músicos têm a necessidade de manter o mais possível a segurança nas execuções sucessivas das síncopes, o que os obriga a mudar o andamento original da peça para ir ajustando-a à marcação da polirritmia.

Giffoni (1964, p. 186) observa que "as toadas do Maracatu não são improvisadas, mas tradicionais. Têm ritmo próprio e os seus temas dizem respeito à dança ou assuntos a ela ligados. Sucedem-se dentro de certa ordem, estabelecida pela tradição". Estas canções são chamadas toadas e são compostas a uma voz. Às vezes ocorre um diálogo entre solista e coro, outras vezes, o canto é totalmente entoado pelo coro. Além do tirador de loas (solista) e as baianas (coro), ninguém mais canta no cortejo de maracatu.

Hoje em dia as nações de maracatu, ainda que tentem preservar o mais possível a tradição dos séculos passados, apresentam características distintas dos maracatus do passado, pela modernização e pelas modificações impostas pela própria sociedade. Um exemplo disso foi o surgimento, no início do século XX, de uma nova versão de maracatu: o maracatu rural, tambám conhecido como maracatu de baque solto ou maracatu de orquestra. Apesar desta transformação, o maracatu nação, mesmo entrando em pequena decadência, não deixou de existir, mesmo porque o governo pernambucano se empenha para resgatar toda a história e beleza destas nações de maracatu tradicionais.

O maracatu rural tem uma orquestra diferente, com gonguê, ganzá, tarol, cuíca, surdo, zabumba, além de instrumentos de sopro, como saxofones, trompetes e trombones.

A música, vocal ou instrumental, é sempre designada toada, e a parte vocal é cantada por um coro feminino que faz um diálogo com a orquestra. A sua vez, os instrumentos de sopro executam as melodias em uníssono e às vezes o trombone executa uma passagem melódica como contracanto.

[3] O toque pode designar: 1) o ritmo específico executado por cada instrumento; 2) a polirritmia que é o resultado da execução em conjunto; 3) a festa de Maracatu propriamente dita.

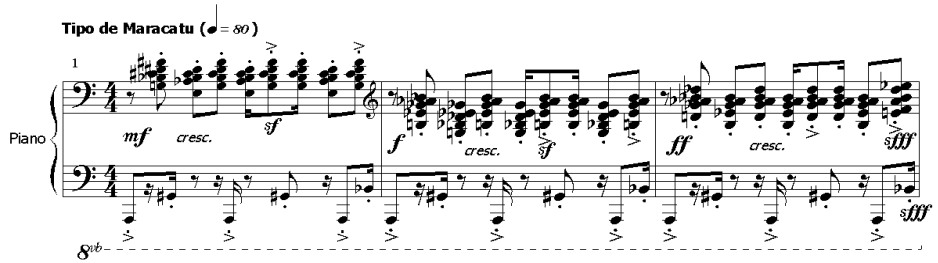
Com relação aos instrumentos de percussão, todos eles, inclusive o gonguê, podem fazer variações rítmicas sem preocupar-se com a polirritmia, já que as síncopes deste estilo de maracatu não são tão complexas quanto às do maracatu nação. Outro aspecto que contribui para a livre variação rítmica dos instrumentos é o emprego de somente uma zabumba, por isso, maracatu de baque solto.

A música é bastante animada, geralmente em andamento em semínimas a 112 batimentos por minuto, o que obriga as dançarinas a dançarem de uma maneira rápida, com movimentos e coreografias pouco delineadas, como se fosse uma mescla entre a marcha e o samba.

Maracatu de Marlos Nobre:

Maracatu é a terceira peça do 4º Ciclo Nordestino para piano op. 43 de Marlos Nobre e que também passou por uma revisão final que foi concluída em 27 de julho de 2006. A composição original está escrita em compasso quaternário simples, com o andamento estipulado em *Tipo de Maracatu*, com semínimas a 80 batimentos por minuto e formada por 91 compassos.

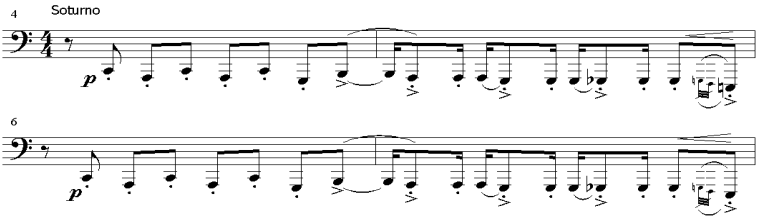
Esta é uma peça bastante rítmica, com alternância entre os compassos quaternário e binário simples em alguns momentos e que explora toda a extensão do piano, mas, de uma maneira especial, a região grave do instrumento. É interessante perceber a intenção do compositor em aproximar o ritmo, os registros e os intervalos melódicos de sua peça com os ritmos, registros e intervalos dos instrumentos mais característicos do Maracatu folclórico, o gonguê e a zabumba.



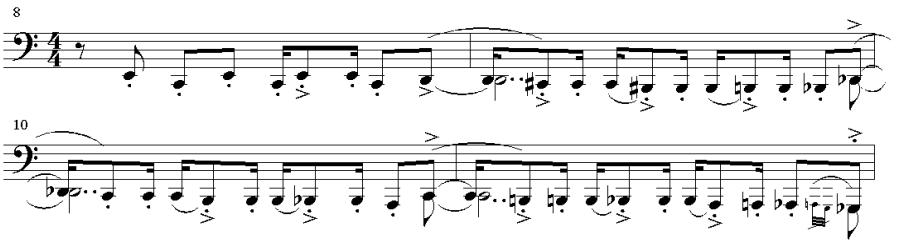
Ex. 11: *Maracatu* – Introdução: compassos 1-3.

A estrutura formal do maracatu é: A-B-A¹-B¹, com uma introdução e uma *coda*. O exemplo 11 mostra a introdução e a idéia de Marlos Nobre em fazer alusão ao gonguê (mão direita) e às zabumbas (mão esquerda). Interessante observar as articulações, com acentos sincopados e também a dinâmica em um crescendo gradativo.

A seção A (compassos 4-27) é formada por duas frases que são desenvolvidas na região grave do piano, tocadas pela mão direita. Estas duas frases são melodicamente simples, formadas por intervalos de terças e segundas, em movimento descendente. A primeira frase (Ex. 12a), mais simples, é formada por dois compassos que se repetem em seguida. Já a segunda frase (Ex. 12b), ainda que com as mesmas características da primeira frase, é mais ampla com uma pequena idéia polifônica na linha melódica.



Ex. 12a: *Maracatu* – 1ª. frase, seção A: compassos 4-7.

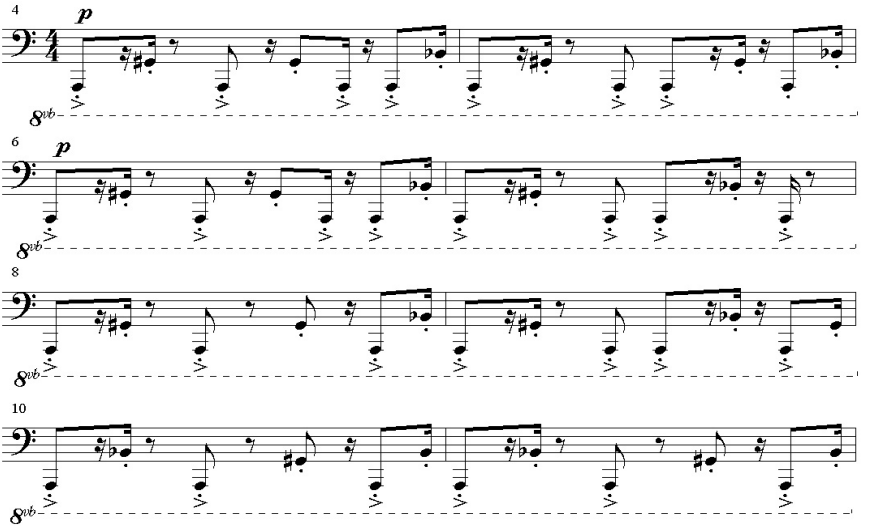


Ex. 12b: *Maracatu* – 2ª. frase, seção A: compassos 8-11.

Na seção A, estas duas frases se repetem por mais duas vezes, entretanto, começando em notas e com dinâmicas diferentes.

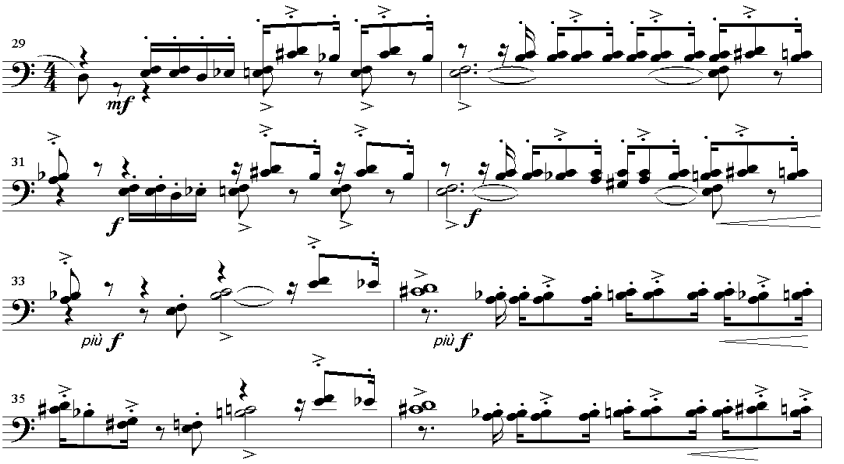
Com relação ao acompanhamento da mão esquerda, é interessante notar que Nobre utiliza somente três notas: lá, sol♯ e si♭. Entretanto, estão dispostas em um ritmo bastante sincopado, fazendo alusão ao ritmo tocado pelas zabumbas do maracatu folclórico. O exemplo 13 mostra esse acompanhamento durante as duas primeiras frases da seção A e

que é totalmente repetido quando começa a segunda e terceira vez em que essas frases aparecem, já comentado anteriormente.



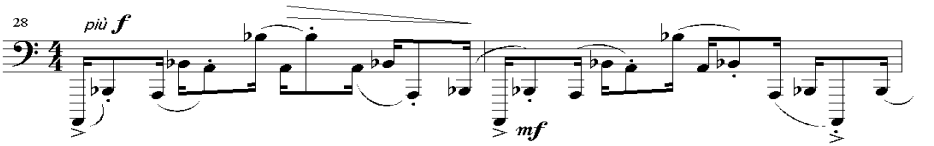
Ex. 13: *Maracatu* – acompanhamento, seção A: compassos 4-11.

A seção B (compassos 28-44) é formada por uma frase escrita em clave de fá e que depois é repetida em clave de sol com algumas modificações rítmicas. Esta frase, composta por oito compassos, é bastante ritmada e dissonante, sobretudo pelos intervalos de segunda maiores e menores que Nobre utiliza. Nesta frase (Ex. 14) é nítida a característica polifônica na linha realizada pela mão direita, que pode evocar o diálogo do meião e dos repiques ou mesmo dessas zabumbas com o gonguê.



Ex. 14: *Maracatu* – frase 1, seção B: compassos 29-36.

Um acompanhamento em *ostinato* de dois compassos e duas notas (lá e si♭) é realizado pela mão esquerda e recorda o marcante de uma orquestra de maracatu. No exemplo 15 é possível observar o *ostinato* realizado na frase principal quando aparece pela primeira vez.

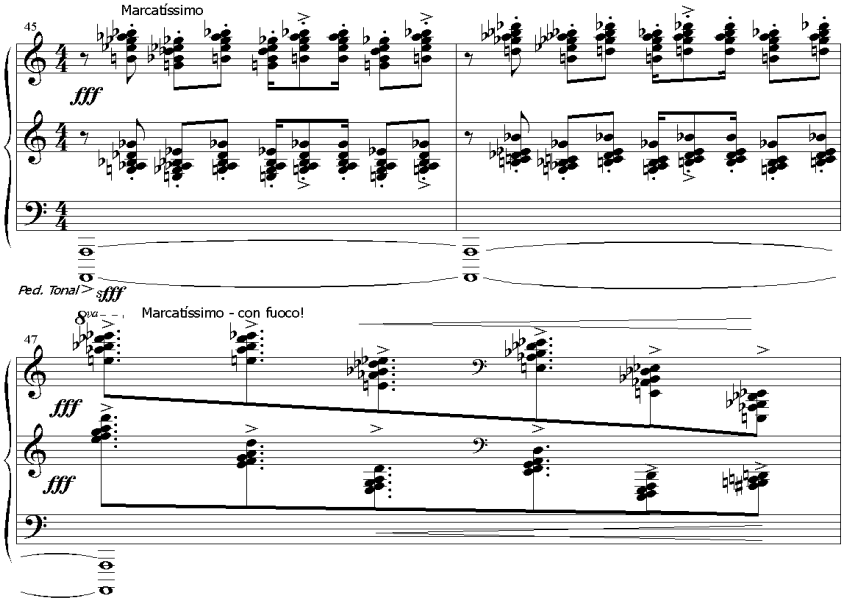


Ex. 15: *Maracatu – ostinato*, seção B: compassos 28-29.

Quando a frase principal é repetida (compassos 37-44), a linha da mão direita é escrita duas oitavas acima, com pequenas variações rítmicas, e a linha da mão esquerda continua fazendo um *ostinato*, com o mesmo desenho, mas com ampliação de uma oitava. As articulações permanecem as mesmas, com *legato* de duas ou três notas somente na linha do acompanhamento, e a dinâmica realiza um crescendo até *fortíssimo* e *più fortíssimo*.

Como ligação entre as seções B e A¹, existem três compassos que são compostos

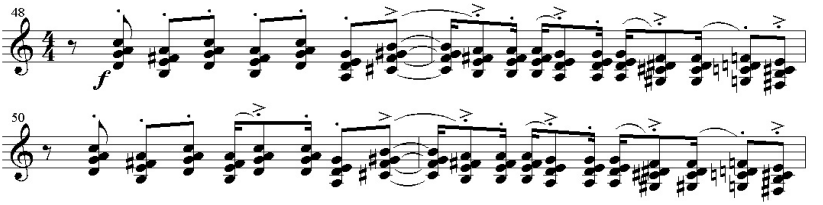
com elementos da introdução. Pode-se dizer que é uma nova introdução à seção A¹. No exemplo 16 é possível perceber como esta nova introdução é mais sonora e mais agressiva que a primeira, levando a peça a um efeito espacial de grande agitação, como se toda uma orquestra de Maracatu se aproximasse do público, ou estivesse passando pelas ruas, diante uma residência.



Ex. 16: *Maracatu* – nova introdução: compassos 45-47.

Aqui se percebe toda a sonoridade em *forte*, crescendo, com emprego de articulações como *staccati*, acentos e a combinação dos dois. Neste momento, Marlos Nobre faz a primeira indicação de pedal em sua peça, um pedal tonal que sustenta a oitava grave (lá) durante três compassos.

Na seção A¹ (compassos 48-71), a idéia de duas frases que se repetem é retomada da seção A. Com isso, são duas frases que se desenvolvem e se repetem por duas vezes, fazendo o mesmo caminho até a região mais aguda do piano, como na seção A. Entretanto, a melodia tocada pela mão direita na seção A¹ é trabalhada em acordes, em harmonia quartal, mesmo conservando os intervalos já trabalhados na seção A nas notas mais agudas destes acordes (a melodia principal). O exemplo 17 mostra a primeira frase da seção A¹.



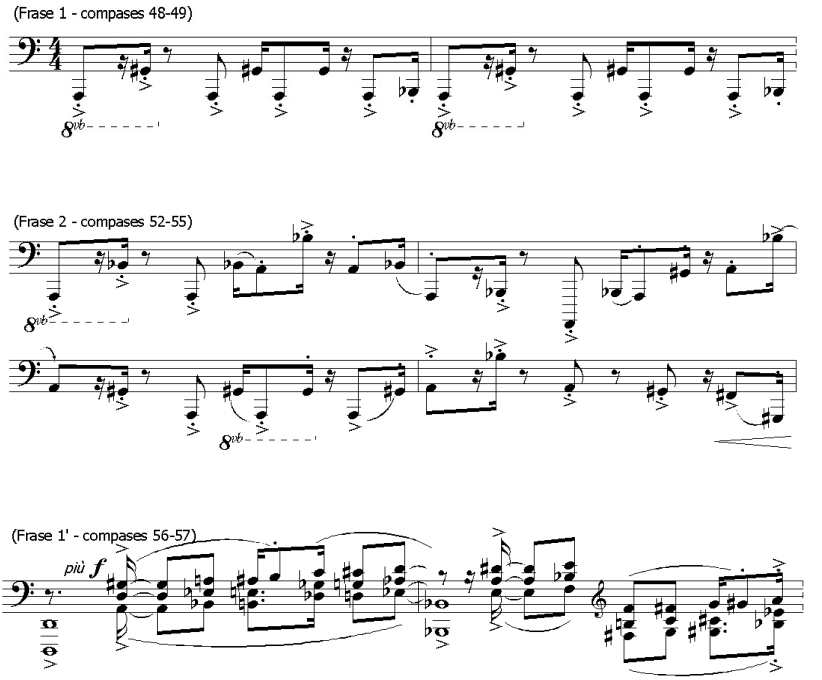
Ex. 17: *Maracatu* – frase 1, seção A[1]: compassos 48-51.

A seção A[1] é, portanto, mais densa com relação à textura e sonoridade que a seção A, ainda que esteja escrita em clave de sol, caminhando, cada frase, para os registros mais agudos do piano.

Esta seção começa com uma indicação de dinâmica em *forte*, que cresce no compasso 56 para um *più forte* até um *fortissimo* no compasso 64, com a indicação de *grandioso* no início do compasso. As articulações são mantidas com *staccati*, acentos, *staccati* e acentos combinados, e *legato* de duas ou mais notas, que se desenvolvem, no acompanhamento.

Interessante notar que a linha do acompanhamento tocada pela mão esquerda tem um desenvolvimento diferente. Começa como na seção A, ainda que englobando uma oitava a mais, mas em seguida, muda para a idéia do acompanhamento da seção B (Ex. 15), mesclando as duas idéias, até chegar ao compasso 56 onde oitavas que se mantêm se misturam a acordes, a exemplo da nova introdução (Ex. 16). Neste momento é possível perceber o emprego da harmonia quartal também na linha tocada pela mão esquerda.

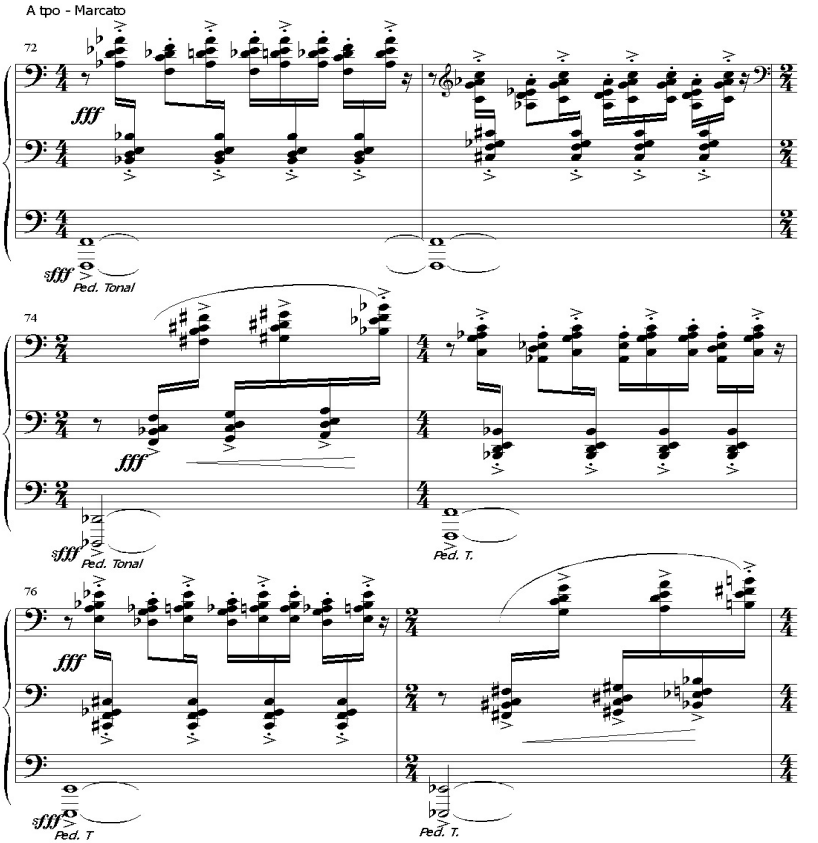
O exemplo 18 mostra o desenvolvimento do acompanhamento, destacando que a partir do compasso 56 (frase 1'), a mão esquerda faz um desenho em acordes cromáticos ascendentes, portanto, o caminho contrário ao que faz a mão direita na frase 1', que é um desenho cromático descendente (Ex. 17).



Ex. 18: *Maracatu* – acompanhamento, seção A¹: comp. 48-49, 52-55, 56-57.

Os compassos 72 a 77 são uma ligação entre as seções A¹ e B¹. Neste momento, a idéia principal da introdução é novamente retomada, mas um pouco modificada, também recebendo modificações na fórmula de compasso, de quaternário simples para binário simples.

Esta ligação é bastante sonora, com a utilização de *fortississimo*, acentos e *staccati* e, uma vez mais, indicações para o emprego do pedal tonal, como se observa no exemplo 19.



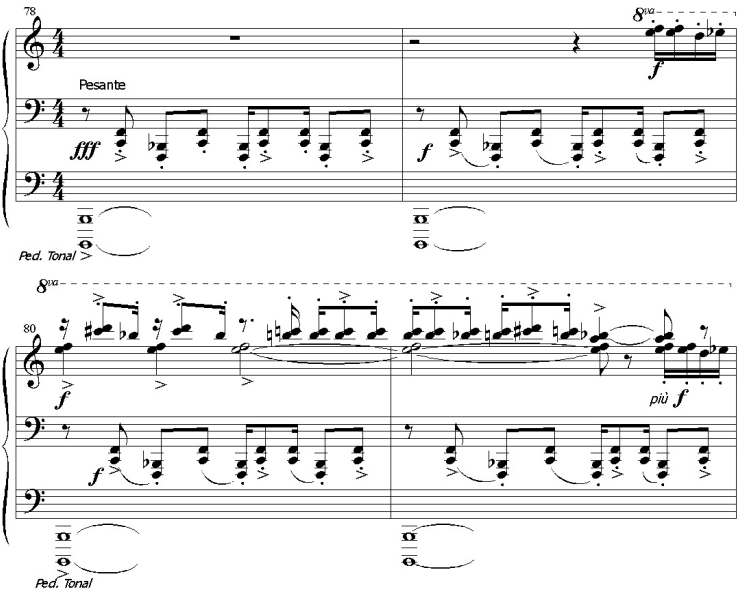
Ex. 19: *Maracatu* – ligação: compassos 72-77.

A seção B¹ (compassos 78-87) começa com uma indicação *pesante* e desenvolve a segunda frase da seção B, mas oitava acima e começando no quarto tempo do compasso, o que provoca um deslocamento nos acentos métricos e se faz necessário uma mudança para o compasso binário simples no compasso 87 desta seção. O acompanhamento realizado pela mão esquerda mescla idéias das oitavas sustentadas e também o ritmo típico do maracatu apresentado na introdução da peça, mas com intervalos de quarta justa, realizando um *ostinato* por toda a seção B¹. A indicação para se usar o pedal tonal também aparece nesta seção.

A indicação de dinâmica para a seção B¹ é *forte* que cresce até um *fortissimo* no

final do compasso 83. As articulações mantêm os moldes das seções anteriores, com muitos acentos, *staccati*, acentos combinados com *staccati* e alguns *legati* de duas notas, principalmente no acompanhamento.

O exemplo 20 mostra alguns destes detalhes comentados.

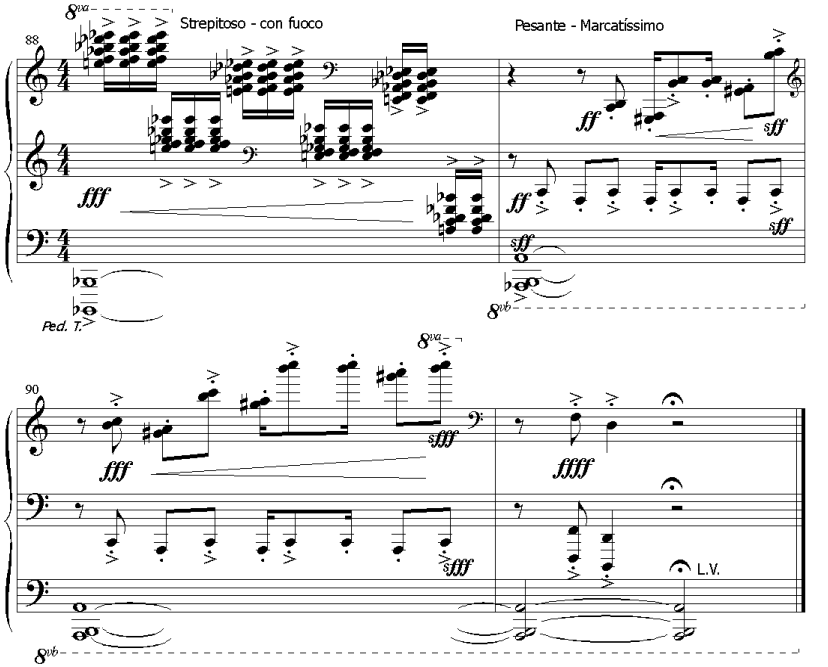


Ex. 20: *Maracatu* – trecho frase 1, seção B¹: compassos 78-81.

Por fim, a *coda* (compassos 88-91), bastante sonora, dissonante e ritmada. Marlos Nobre emprega duas indicações de caráter distintos: *strepitoso – con fuoco* e *pesante – marcatissimo* para ajudar na preparação do ambiente de finalização da peça.

Na *coda*, Nobre também engloba toda a extensão do piano, como é possível observar no exemplo 21, explorando toda a sonoridade do instrumento em todas suas possibilidades: de registro, timbre, sons e efeitos com os pedais.

Interessante observar a harmonia quartal utilizada uma vez mais (compasso 88), assim como o ritmo típico do maracatu (compassos 89-90). Aqui, o compositor conserva as articulações já empregadas anteriormente e exige do piano o máximo que ele possa dar com relação a sua sonoridade quando escreve dinâmica como os três e quatro efes, isto é, extremamente *forte*.



Ex. 21: *Maracatu – coda*: compassos 88-91.

Através do estudo comparativo dos aspectos musicais das danças dramáticas caboclinhos e maracatu em seu contexto original com as peças *Caboclinhos* e *Maracatu* compostas por Marlos Nobre, é possível identificar como o compositor procurou exprimir uma ambiência folclórica mesmo utilizando materiais e técnicas contemporâneas.

Com uma linguagem composicional contemporânea, Nobre utiliza os recursos musicais disponíveis de uma maneira especial: cada articulação, cada dinâmica, cada indicação de caráter ou andamento é pensada para favorecer ao intérprete subsídios válidos para uma interpretação mais próxima possível da realidade da música tradicional nordestina. Isso significa que um acento ou *staccato*, um crescendo ou diminuindo, um *sostenuto* ou *marcato*, não deve ser tratado de uma maneira tradicional, mas sim, com base nos sons e imagens característicos que cada uma dessas danças folclóricas suscitam na mente e sentimentos do intérprete.

Referências

ALMEIDA, Renato. *Tablado folclórico*. São Paulo: Ricordi, 1961.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*, vol. 2. São Paulo: Martins, 1959.

BARANCOSKI, Ingrid. *The interaction of Brazilian national identity and contemporary musical language: the stylistic development in selected piano works by Marlos Nobre*. Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services, 1997.

BORBA FILHO, Hermilo. *Danças pernambucanas – é de Tororó: Maracatu*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1955.

MARCO, Tomás. *Marlos Nobre: el sonido del realismo mágico*. Madrid: Fundación Autor, 2006.

NOBRE, Marlos. Correio eletrônico para a autora, 27 de janeiro de 2007.

RIBEIRO, José. *Brasil no folclore*. 2 ed. Rio de Janeiro: Aurora, 1972.

Maristella Pinheiro Cavini graduou-se em instrumento/piano pela Universidade do Sagrado Coração (USC, Bauru, SP) em 1998 e está finalizando seu doutorado em Ciências sobre Arte – especialidade História, Teoria e Crítica da Música, no Instituto Superior de Arte de Havana, Cuba. Participou de vários recitais e concertos como solista e pianista acompanhante, além de cursos e encontros internacionais de interpretação pianística. Atualmente leciona disciplinas de teoria, análise, pedagogia e interpretação musical nos cursos de música da Universidade do Sagrado Coração.