

Análise da peça *Caravela* da *Suíte da Epopéia Brasileira* de Delsuamy Vivekananda Medeiros

Daniel R. Medeiros
(Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR)
drmedeiros25@yahoo.com.br

RESUMO:

Este trabalho apresenta uma análise da peça *Caravela* de Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938 - 2004). O objetivo desta investigação visa a discussão em torno de elementos que caracterizem o estilo composicional deste compositor/violonista ainda desconhecido pelo meio acadêmico.

PALAVRAS-CHAVE: Análise musical; Teoria Musical; Literatura Violonística Brasileira.

ABSTRACT:

This article presents an analysis of the piece *Caravela* by Delsuamy Vivekananda Medeiros. The purpose of this investigation is to discuss the characteristic elements concerning the compositional style of this composer/guitarist, still unknown to the academy.

KEYWORDS: Musical analysis; Musical theory; Brazilian Literature of Classical Guitar.

INTRODUÇÃO

Este trabalho representa uma pequena amostragem da pesquisa de mestrado que vem sendo realizada a qual visa caracterizar o estilo composicional do violonista, compositor e professor Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938 - 2004). As análises estarão focadas em aspectos pertinentes ao parâmetro harmônico e buscarão responder as seguintes questões: qual é o idioma harmônico que a peça *Caravela* apresenta? Como este idioma se caracteriza? Soma-se a isso, através de um diálogo comparativo com obras de Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959), a observação de recursos técnico/violonísticos que possuam, num primeiro momento, elementos que possibilitem uma contextualização neste parâmetro. Também serão observados alguns dados da trajetória profissional de Vivekananda que foram extraídos de documentos levantados até o momento, a fim de que se tenha uma pequena dimensão de sua trajetória profissional.

BREVE BIOGRAFIA

Delsuamy Vivekananda Medeiros nasceu na cidade de Pelotas (Rio Grande do Sul) no ano de 1938. Teve uma intensa atuação no meio violonístico gaúcho, principalmente nos anos da década de 60. Segundo consta em seu currículo, bem como em atestados e demais documentos¹, foi o vencedor do concurso para intérpretes do primeiro Seminário Internacional de Violão do Liceu Musical Palestrina no ano de 1969. Também atuou como docente em várias instituições, destacando-se aqui sua importância na criação (ano de 1967) e consolidação do curso de Violão no Conservatório de Música da UFPel.

O VIOLONISTA

Márcio de Souza², no artigo *1968: O violão chega à faculdade*, destaca a participação de Delsuamy como concertista em importante momento do violão no Rio Grande do Sul (final da década de 60). O texto trata da concessão dada pelo Governo Federal ao Liceu Musical Palestrina (Porto Alegre), conferindo a esta o status de primeira instituição de nível superior em música no Estado do Rio Grande do Sul, englobando também o ensino de violão. Para as comemorações foi promovida uma homenagem ao violonista uruguaio Isaías Sávio, fundador da primeira cadeira de violão no Brasil, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (DUDEQUE, 1994, p.103), e um dos principais expoentes na consolidação do ensino do instrumento em diversas instituições do país³. Sobre a participação de Vivekananda, Souza (2001) comenta: “No palco do Theatro São Pedro aconteceu uma homenagem a Sávio, quando dois professores locais (João Dornelles e Delsuamy Vivekananda), [...] apresentaram um recital público” (SOUZA, 2001, p.5). O referido evento também é destacado na revista *Violão e Mestres*, onde se encontra o seguinte comentário: “Vivekananda [...] interpretou com expressividade o *Prelúdio nº 1* de Villa-Lobos, através de um fraseio claro e sensível” (ANTÔNIO, 1968, p.28).

Dentre os diversos documentos levantados junto à família de Vivekananda, foi encontrada uma carta assinada por Isaías Sávio, à qual faz a seguinte referência:

“Por ocasião do 1º Seminário Internacional de Violão [...], tive o grato prazer de ter como meu aluno o senhor Delsuany Vivekananda, na categoria concertista [...] Não foi quimera casualidade a sua classificação, obtendo nota máxima de 10 (dez), mas sim, foi a imposição do esforço e da qualidade. Delsuany Vivekananda merece todo o apoio do Govêrno de sua terra e da cultura dêsse País, pois suas qualidades devem ser apresentadas em qualquer ponto do Brasil e do exterior” (SÁVIO, 1969)^{4 5}

¹ Documento levantado junto à família de Vivekananda.

² Pesquisador e professor do curso Superior de Música da Universidade Federal de Pelotas - UFPel.

³ Segundo Giácomo Bartoloni (1995 apud OROSCO, 2001), Sávio “é o maior responsável pela implantação do ensino sistemático do violão em São Paulo e por extensão, no Brasil”. Sendo assim, nota-se a importância do evento.

⁴ Carta escrita por Isaías Sávio em 1º de agosto de 1969. Documento levantado junto aos familiares de Vivekananda.

⁵ Em muitos documentos ocorre o nome de Vivekananda errado, palavras em português antigo, etc. Essa nota vale para as próximas transcrições de documentos.

Vale destacar que essa carta está anexada ao currículo do violonista juntamente com uma série de documentos referentes a um processo aberto pelo Departamento de Canto e Instrumentos do Conservatório de Música da UFPel, o qual trata do pedido de concessão do título de *notório saber* para o então professor da instituição Delsuamy Vivekananda.⁶ Em outra, desta vez redigida pela direção do Liceu Musical Palestrina e dirigida ao secretário executivo do Plano Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura é destacada a informação de que Vivekananda obteve o primeiro lugar no concurso de intérpretes realizado no 1º Seminário Internacional de Violão do Liceu, que foi realizado de 2 a 30 de julho de 1969 na cidade de Porto Alegre. Segundo o documento:

[...] o Seminário Internacional de Violão, revelou dentre uma centena de seminaristas, um elemento de altíssima capacidade técnica. Nos referimos ao cidadão Delsuamy Vivekananda. Efetivamente o referido seminarista revelou tão grandes qualidades técnicas, que a Banca Examinadora, formada entre outros, pelos professores Isaías Sávio e Eny Camargo, não titubearam de lhe conferir a nota máxima. Não apenas fêz jus ao prêmio maio do Seminário, como também esta Direção empenha-se no sentido de apresentá-lo oficialmente a todos os setores culturais e artísticos do Brasil. (LICEU MUSICAL PALESTRINA, 1969)⁷

Em *História do Conservatório de Música de Pelotas*, Pedro Henrique Caldas confirma a informação descrita acima, referindo-se a Delsuamy Vivekananda como “um concertista premiado no 1º Seminário Internacional de Violão da Faculdade Musical Palestrina” (CALDAS, 1992, p.44).

Em vários programas de concerto⁸ é destacada a viagem do violonista à capital uruguaia para a realização de recitais, bem como uma referência elogiosa feita por Abel Carlevaro – um dos principais intérpretes e pedagogos do violão no século XX. Conforme um dos documentos, Carlevaro teria comentado que Delsuamy possuía “condições naturais de violonista nato de primeira linha.”⁹ É interessante notar que não há nenhuma referência documental como fotos, por exemplo, que confirme o encontro entre os dois violonistas em Montevidéu. Entretanto, uma matéria encontrada e redigida em espanhol indica a visita do músico gaúcho à capital uruguaia¹⁰. Esta se refere à divulgação de concertos a serem realizados por Vivekananda no Sodre¹¹, Radio El Espectador e no Centro Folklórico Teluria no ano de 1965. Segundo a matéria intitulada *Delsuamy Vivekananda: una passion, la guitarra*:

⁶ Estes documentos foram levantados junto aos familiares de Delsuamy Vivekananda.

⁷ Carta escrita pelo diretor presidente da instituição em 1º de agosto de 1969. Provavelmente a assinatura seja de Antônio Crivellaro.

⁸ Muitos deles estão disponíveis no Centro de Documentação Musical da UFPel.

⁹ Recital de Violão – Delsuamy Vivekananda, Teatro Sete de Abril, 24 de novembro de 1965; Centro de Documentação Musical da UFPel, Recital de Violão – Delsuamy Vivekananda, Sociedade de Cultura Artística de Pelotas, 1968 (Programa de concerto).

¹⁰ Provavelmente de jornal uruguaio e que Delsuamy descreve no currículo como sendo o jornal El Paiz.

¹¹ Serviço oficial de difusão – radiotelevisão e espetáculos (SODRE)

(<http://www.sodre.gub.uy.asp1-4.websitetestlink.com/Sodre/Sodre/Quiénessomos/tabid/59/Default.aspx>)

Chama-se Delsuamy Vivekananda, [...], e espera obter uma bolsa para completar seus estudos de violão em nosso país junto a Abel Carlevaro. Esteve esta noite em nossa redação e podemos escutá-lo em um estranho concerto. [...] faz dois dias que chegou a Montevideo. Aqui estará uma semana e só atuará amanhã, Sábado, em uma radio-emissora e no centro folklórico Teluria. Depois [...] para voltar e aperfeiçoar-se junto a Abel Carlevaro.^{12 13}

Ainda sobre a visita do violonista gaúcho à capital uruguaia, outra matéria faz o seguinte destaque: “[...] viajou na manhã de hoje para Montevideu, onde se apresentará em salas de concerto [sic] e outros ambientes de arte [...]” (Jornal Diário Popular, em 6 de junho de 1965).

O PROFESSOR

Caldas (1992) faz um breve registro sobre a atuação de Vivekananda no campo da docência. Nas palavras do autor, o curso de violão no Conservatório de Música de Pelotas:

“[...] surgiu em 1967 sob direção do violonista Delsuamy Vivekananda, que deu aulas por dois anos em caráter não-oficial. A partir de 1973 o curso foi regulamentado, assim como a situação funcional de Vivekananda, um concertista premiado no 1º Seminário Internacional de Violão da Faculdade Musical Palestrina.” (CALDAS, 1992, p.44)

Essa citação somada às diversas matérias de jornais, assim como ao currículo do professor, reitera o trabalho de Delsuamy relacionado ao ensino do violão. No currículo também é destacada a informação de que Vivekananda foi professor no II Seminário Internacional de Violão do Liceu Musical Palestrina no ano de 1970¹⁴, provavelmente em decorrência do primeiro lugar obtido no concurso para intérpretes realizado no 1º Seminário Internacional de Violão do Liceu Musical Palestrina .

O COMPOSITOR

O trabalho de Vivekananda no campo da composição está registrado em quatro tipos de fontes: programas de concertos (circulação), matérias de jornais (anúncios e críticas sobre suas composições), currículo (catálogo) e partituras manuscritas. Dentre as várias peças descritas em seus programas de concertos, encontram-se: *Fantasia Espanhola Nº 3*, *Oásis (tema oriental)*, *Estudo Nº 3 em lá menor*, *Rumores Malagueños*, assim como a própria *Suíte da Epopéia Brasileira*. Em seu currículo há um catálogo de composições, as

¹² Tradução do original em espanhol pelo autor.

¹³ Segundo descrito no currículo de Vivekananda, se trata do jornal El Paiz. Porém, ainda se trata de documento sem data e sem instituição de procedência. Trabalha-se ainda na concretização da informação contida no currículo.

¹⁴ Informação contida no currículo de Delsuamy Vivekananda.

quais não foram estão anexadas ao documento. O catálogo apresenta as seguintes obras:

Catálogo de composições		
1. <i>Suíte da Epopéia Brasileira ([s.d.])</i>	Encontrada	Manuscrito
2. <i>Estudos em Mi maior, Lá maior, Lá menor e Dó maior</i>	Não encontradas	-----
3. <i>Valsa em Sol maior</i>	Não encontrada	-----
4. <i>Valsa em Lá maior</i>	Não encontrada	-----
5. <i>Milonga em Mi menor, Sol menor e Lá maior</i>	Não encontrada	-----
6. <i>Recordações de minha infância</i>	Há uma partitura encontrada com o título de <i>Recordando a infância (1957)</i> . Pode-se tratar da mesma peça.	Manuscrito
7. <i>Ressurreição</i>	Não encontrada	-----
8. <i>Oásis</i>	Há uma partitura encontrada que possui o título <i>Oásis ([s.d.])s</i> , porém, esta encontra-se em estado de rascunho.	Manuscrito
9. <i>Torneio Medieval</i>	Não encontrada	-----
10. <i>Chorinho</i>	Não encontrada	-----
11. <i>Romance (1963)</i>	Encontrada	Manuscrito
12. <i>Canção de ninar Carrossel</i>	Não encontradas	-----
13. <i>Fuga dos pássaros</i>	Não encontrada	-----

Tabela 1: Catálogo registrado no currículo de Vivekananda.

Além das peças observadas acima, foram encontradas mais duas: *Dança macabra* de 1962 e *Recordando os pagos (milonga)* de 1965. Outras obras descritas em matérias de jornais (críticas e programas de concertos) ainda não foram encontradas.

A única fonte bibliográfica que menciona a atividade composicional de Vivekananda é o artigo escrito por Márcio de Souza no livro *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*, organizado pela professora e pesquisadora Isabel Nogueira. Segundo o texto, além de intérprete e professor, Delsuamy “foi também compositor, apresentando com regularidade uma suíte descritiva que compôs sobre temas, paisagens e aspectos históricos do descobrimento do Brasil até nossos dias” (SOUZA in NOGUEIRA, 2005, 278).

A breve trajetória profissional apresentada traz à tona um personagem com uma forte atuação no meio violonístico do Estado do Rio Grande do Sul. Porém, o foco deste trabalho se dirige à análise de somente uma peça. Cabe lembrar que essa abordagem

não se caracteriza como estratégia definitiva no que diz respeito à investigação das características da obra como um todo. Essa pequena amostragem da peça *Caravela* mostrará:

1. Parte do trabalho de pesquisa que se encontra em andamento;
2. Uma análise que pretende gerar uma série de questionamentos em torno de aspectos inerentes à peça;
3. Apresentar, mesmo que de forma sucinta, alguns elementos que possam futuramente estabelecer parâmetros pertinentes para o trabalho de análise estilística;
4. Parte de um trabalho de pesquisa que abordará um autor ainda não investigado no meio acadêmico, o que acaba por atribuir um caráter inédito da pesquisa que está em andamento.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A SUÍTE DA EPOPEIA BRASILEIRA – PEÇAS CARACTERÍSTICAS

Registrada em manuscrito, pouco se sabe sobre o ano em que foi escrita. Porém, na partitura o próprio compositor descreve no prefácio algumas características da obra que refletem de forma explícita suas intenções artísticas:

“A obra em si é totalmente descritiva com alguns aspectos impressionistas. Aliam-se recursos sonoros e harmoniosos objetivando vincular as causas aos efeitos. Depois de sentirmos todas as nuances melódicas e seus acordes, em que procuramos traduzir, em notas musicais, a grandiosidade dos feitos de nossos irmãos brasileiros, cremos ter atingido nosso desiderato.” (MEDEIROS, [S/d], p.1)

Nota-se um aspecto interessante e que deve ser explorado no decorrer da pesquisa: o caráter nacionalista que se observa na intenção composicional, ou seja, o aspecto motivador do ato composicional é o de fazer uma homenagem ao povo brasileiro e ao Brasil. No capítulo *Caráter e expressão* de *Fundamentos da composição musical*, Arnold Schoenberg tece algumas considerações sobre as motivações artísticas que permeiam o ato composicional. De acordo com o autor, pode-se dizer que Vivekananda compôs sua suíte sob a influência de associações emotivas que, através de peças características, buscam refletir elementos históricos, identitários, antropológicos, sociais e culturais relacionados ao nosso país (SCHOENBERG, 1991, p.119).

Para melhor exemplificar as primeiras observações feitas acerca da suíte, observemos os títulos das peças que a compõem: *Caravela* – Os preparativos e viagem rumo ao desconhecido; *Pindorama*¹⁵ - O despertar de uma geração de gigantes; *O Mestiço* – Os elementos básicos de nossa etnia; *Senzala* – A escravidão, o clamor do cativo; *A Corte* – Os fidalgos, os grandes bailes; *Independência* – A conquista de nossa soberania; *Rosário* – Uma homenagem à família brasileira; *Brasília* – A apoteose. Ou seja, o título de cada

¹⁵ O termo Pindorama significa: 1. Região ou país das palmeiras. 2. Nome dado ao Brasil pelos Pampianos. (PINDORAMA. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL: **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1981. p.1334.)

peça remete a aspectos ligados a história do Brasil. Pode-se dizer que neste ponto começam a aparecer características ligadas ao processo composicional.

Conforme as observações feitas por Daniel Quaranta em *Considerações sobre processos composicionais na criação musical*, observa-se que a suíte representa uma tentativa de “[...] recriação musical de alguma situação ou estado, real ou imaginário [...]”, apresentando assim, “[...] características programáticas ou ilustrativas” (QUARANTA, 2002, p.14). Dessa forma, as considerações em torno da obra começam a delinear um aspecto interessante, o qual nos dirige à caracterização de um processo composicional programático. O *Dicionário Grove de Música* apresenta a seguinte definição de *música programática*:

“A expressão foi criada por Liszt, que definiu um programa como ‘um prefácio apostado a uma peça de música instrumental... para dirigir a atenção [do ouvinte] para a idéia poética do todo, ou para uma parte especial dele.’ A música programática [...] distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos.” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p.636)

Segundo Joaquín Zamacois em *Curso de Formas Musicales*, pode-se dizer que a suíte de Vivekananda apresenta elementos que delinham os seguintes gêneros:

“[...] *programático*, assim chamado por estar sujeito ao desenvolvimento das composições a um programa argumental; o *descritivo*, no qual se aspira dar a sensação de coisas concretas, materiais ou imateriais, e o *impressionista*, que pretende criar ou evocar ambientes, situações...[...].” (ZAMACOIS, 1982, pp.5-6, tradução nossa).

Em relação à observação que Zamacois (1982) tece sobre os alguns aspectos que caracterizam o impressionismo na música, bem como o que Vivekananda coloca no prefácio da partitura da *Suíte da Epopéia Brasileira*, vale considerar mais algumas questões que giram em torno deste assunto dentro do processo de análise que será apresentado mais adiante. Segundo consta no *Dicionário Grove de Música*, o conceito de impressionismo – no que se refere somente aos aspectos técnico/musicais – diz respeito à “música que dissolve os contornos da progressão tonal tradicional com aspectos modais ou cromáticos [...]” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p.450). Embora ainda não tenha sido abordada a análise da peça *Caravela*, é interessante colocar aqui a importância que um olhar analítico mais atento tem sobre o que foi observado até então. No que se refere à Seção A da peça, embora a análise demonstre uma consideração tonal, uma escuta mais detalhada da sonoridade dos acordes utilizados pode gerar discussões sobre possíveis características impressionistas, mesmo que estas ocorram em trechos focalizados dentro desta seção. Essas considerações buscam estabelecer um diálogo entre o que Zamacois (1982) coloca sobre o assunto – ver segunda citação da página 6 –, bem como com o que o próprio compositor destaca no prefácio da partitura enquanto características da *Suíte da Epopéia Brasileira* – ver citação na página 5.

Quanto ao conjunto de peças que constituem a suíte de Vivekananda, é importante abordar algumas questões. Conforme Clemens Kühn, em *Tratado de la forma musical*, a forma da suíte barroca apresenta as seguintes características:

“[...] sucessão de distintos tipos de dança [...] A peça de suíte é binária. Suas duas seções se repetem. O fundamental desta forma é o curso harmônico: a primeira seção de uma peça em *modo maior* conduz à dominante, enquanto que a segunda regressa da dominante à tônica. [...]” (KÜHN, 2003, p.178, tradução nossa).

As características que o autor coloca caracterizam o modelo de suíte barroca. Entretanto, este modelo não é utilizado na *Suíte da Epopéia Brasileira*. A não caracterização de um modelo barroco de suíte é estabelecido em praticamente todos os parâmetros, ou seja: não há danças (Sarabanda, Minueto, Giga, etc); as formas das peças da suíte de Vivekananda são variadas; a estruturação harmônica não apresenta nenhuma característica tonal comum às suítes do século XVIII; etc. Conforme Zamacois (1982), pode-se dizer que a peça de Vivekananda enquadra-se dentro da definição de suíte moderna, que segundo o autor, “só conserva [...] o significado original do vocábulo francês: uma série de peças que formam um todo” (p.165). Quanto ao estilo e outras questões pertinentes às peças que a constituem, Zamacois (1982) faz considerações pertinentes no que diz respeito à liberdade que os compositores do século XX dispunham. No caso da *Suíte da Epopéia Brasileira*, o que se observa é uma sucessão de peças que apresentam um programa argumental organizado cronologicamente dentro do período histórico brasileiro, que vai desde o descobrimento até a construção de Brasília.

No *Dicionário Grove de Música*, há uma série de observações que consideram a trajetória da suíte dentro da história da música. Segundo o dicionário,

“No séc. XIX, ‘suíte’ foi cada vez mais utilizado para título para uma seleção orquestral de uma obra maior (sobretudo balés e óperas) e para uma seqüência de peças livremente relacionadas por um programa descritivo [...], ou ligadas por uma temática exótica, ou ainda nacionalista (como em algumas das suítes de Grieg, Sibelius, Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov)[...]” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p.916).

As últimas considerações citadas vão ao encontro do que Zamacois (1982) observa quando se refere a algumas características da suíte moderna mencionadas anteriormente, bem como vão ao encontro dos aspectos inerentes à suíte de Vivekananda.

Em torno da idéia de suíte moderna, pode-se buscar o diálogo da peça de Vivekananda, por exemplo, com a *Suíte Popular Brasileira* de Heitor Villa-Lobos. Esse diálogo pode se dar no nível da análise do conteúdo musical propriamente dito, e/ou pode ocorrer como um aspecto somente contextualizador enquanto prática composicional dentro do escopo da produção violonística brasileira no século XX. Segundo consta, a suíte de Villa-Lobos foi composta entre os anos de 1908 e 1912, e compõe-se das seguintes peças: *Mazurka-choro*, *Schottisch-choro*, *Valsa-choro*, *Gavota-choro* e *Chorinho*. Cabe ressaltar que as obras para violão de Villa-Lobos se estabelecem como parâmetros técnico/musicais dentro da literatura violonística no século XX. Conforme Norton Dudeque, em *História do Violão*, “seus achados técnicos, melódicos e harmônicos [...] abrem um novo caminho na escrita idiomática para o instrumento” (DUDEQUE, 1994, p.90). Embora não seja o foco deste artigo, é importante salientar que o diálogo entre a obra de Vivekananda com a de Villa-Lobos constitui um exemplo de como este processo de análise estilística pode ser

trabalhado. Segundo Jan LaRue, em *Guidelines for Style Analysis*, o trabalho de identificação de aspectos significantes da obra de um determinado compositor deve ser observado através de um diálogo que considere o relacionamento estilístico com obras de outros compositores de seu ambiente social e cultural, ou seja, contemporâneos (LARUE, 1992, p.2). Sendo assim, revela-se uma das principais estratégias e objetivos da análise estilística.

Pode-se visualizar (a priori) que a suíte de Vivekananda apresenta elementos culturais assimilados. Estes podem ser considerados enquanto procedimento organizacional de um grupo de peças, o qual pode manifestar o contexto cultural em que a produção composicional de Vivekananda está inserida. Sendo assim, vislumbra-se através da obra para violão de Villa-Lobos um bom modelo – dentre vários a serem levantados durante a pesquisa - para o diálogo com as composições de Vivekananda.

Segundo a definição de estilo de Leonard Meyer em *Style and music: theory, history, and ideology*:

“Estilo é a replicação de um modelo, quer no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resultam de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de limitações.” (MEYER, 1996, p.3, tradução nossa)

Em que:

“[...] na medida em que o que quer que seja replicado na obra de um artista, um movimento, uma época, ou até mesmo uma cultura, deve ser considerado como tendo sido uma escolha feita pelo artista através de um conjunto de restrições, [...] E por essa razão constitui um aspecto do estilo do artista, assim como o estilo de um movimento, época, ou cultura.” (MEYER, op. cit., p.7, tradução nossa)

CARAVELA - OS PREPARATIVOS E VIAGEM RUMO AO DESCONHECIDO

Essa análise será conduzida através da dimensão média (*middle dimension*) preconizada por Jan LaRue (1992). Segundo o autor, essa dimensão analítica se concentra sobre o caráter individual das partes de uma peça (LARUE, 1992, p.7, tradução nossa). Também serão feitas breves observações em torno da *large dimension* e *small dimension* quando se achar necessário.

ESTRUTURA FORMAL (SEÇÕES)

A peça *Caravela* está organizada em três seções:

|| **Seção A** :||: **Seção B** :||: **Seção C** :|| **Coda** ||
 (Comp. 1 - 17) (Comp. 18 - 50) (Comp. 51 – 91) (Comp. 92 - 93)

As seções A e B possuem uma estruturação harmônica fechada, ou seja, não apresentam movimento de uma entidade tonal à outra. A seção C, por sua vez, está construída através da movimentação de uma entidade à outra. Vejamos de forma detalhada cada seção.

Seção A (compassos 1 - 17)

Esta seção apresenta a indicação de andamento *Andante* e está em compasso de 2/4 (dois por quatro). Caracteriza-se pela elaboração de arpejos (com variações intervalares) sobre o acorde de Lá maior, o qual é desdobrado através dos compassos 1 ao 12. Este acorde não se apresenta como uma formação triádica. Os intervalos de nona (Si) e de sétima menor (Sol) estão presentes. O primeiro encontra-se em todas as formatações do acorde de Lá maior; o intervalo de sétima menor não se apresenta em todas as formações, porém, é bastante recorrente:



Figura 1: Sucessão harmônica em torno do mesmo acorde de Lá maior (comp. 1 - 12).

Através da figura 1 podemos observar a manutenção do mesmo acorde durante todo o trecho. A teoria schenkeriana apresenta o conceito de prolongamento de função, o qual se refere ao modo “em que um componente musical – uma nota (prolongação melódica) ou um acorde (prolongação harmônica) – permanece vigente sem estar literalmente representado em cada momento” (FORTE, 1992, p.201, tradução nossa). Porém, o que se vê na superfície dos compassos iniciais da peça *Caravela* é, conforme mencionado à pouco, a manutenção do mesmo acorde. Transpondo o conceito de prolongação harmônica para o contexto da peça em estudo, pode-se dizer que o trecho não apresenta movimentação de uma entidade harmônica à outra através do “prolongamento” de um mesmo acorde que ocorre através de permutações de algumas notas. Dessa forma, caracteriza-se a idéia de uma estruturação harmônica estática.

Conforme Douglass Green em *Form in tonal music: na introduction to analysis*, nota-se que o trecho não reflete características tão comuns à estruturação tradicional na música tonal, ou seja, não há uma elaboração de frases que estejam sustentadas por sucessão (*chord succession*) ou progressão de acordes (*chord progression*). A primeira se refere a uma movimentação de acordes dentro de uma área harmônica, ou seja, não apresenta movimentação de uma entidade à outra¹⁶; a segunda caracteriza-se pela movimentação de uma entidade à outra (GREEN, 1979, p.18). É importante salientar que essas colocações sobre o movimento harmônico estão dirigidas sob a perspectiva de uma organização das frases muito utilizada ao longo do período da história da música, o que manifesta as características do período da prática comum. Contudo, as observações dessa espécie servem para mostrar que tais características não são inerentes ao trecho

¹⁶ Abaixo veremos como Salzer (1952) aborda este assunto.

observado na peça de Vivekananda. Para observarmos o caráter harmônico estático, vejamos a figura 2:

The figure displays a musical score reduction for measures 1 through 12, organized into five staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staves, measure groupings are indicated: 'Comp. 1-4', '5-6', '7-10', and '11-12'. The first staff shows a sustained D major chord (D4, E4, F#4, G4) with a slur over it. The second staff features a similar chord with a dashed line underneath labeled 'Bord.' (Bordão), indicating a tremolo effect. The third staff includes a trill on the G4 note, marked 'Tr.', and a slur over the chord. The fourth staff shows the chord with parentheses around the notes, possibly indicating a specific articulation or phrasing. The fifth staff shows a single note (G4) with a slur, likely representing the final part of the sustained chord.

Figura 2: redução do trecho referente aos compassos 1 a 12.

Através do gráfico podemos entender melhor o prolongamento do acorde de Lá maior ao longo destes 12 compassos. Pode-se dizer que este acorde fora prolongado por si mesmo e não por acordes que possuam função contrapontística¹⁷ dentro da estruturação de uma frase. Dessa forma, reafirma-se o caráter estático da estrutura harmônica. Segundo Félix Salzer, em *Audición estructural: coherencia tonal en la música*, a idéia de movimentação na música tonal reflete o conceito de movimento dirigido, o qual apóia-se sobre o que o próprio autor chama de *acordes estruturais*¹⁸ (SALZER, 1952, p.34). Dessa forma, nota-se que o trecho se caracteriza pelo prolongamento do seguinte acorde:

¹⁷ Este conceito será abordado mais adiante.

¹⁸ Este conceito será abordado mais adiante.

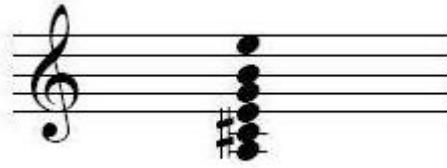


Figura 3: acorde de Lá maior com sétima menor e nona maior.

É importante mencionar que as abordagens tomadas nesta análise irão ao encontro do ponto de vista de Salzer (1952), que no capítulo 1 de seu livro estabelece uma ampla discussão acerca dos problemas que envolveram a dissolução do sistema tonal tradicional na virada dos séculos XIX ao XX, assim como do problema da utilização dos conceitos schenkerianos de forma a estabelecer somente as idéias de Schenker. Segundo o autor, que apresenta exemplos que mostram uma ampliação dos conceitos schenkerianos através da análise de obras de Hindemith, Strawinsky, dentre outros, a tonalidade:

“[...] depois de ter atravessado um período de crise, está emergindo com maiores mudanças e novas possibilidades estruturais, constituindo um enriquecimento de suas potencialidades arquitetônicas. Este é também o ponto de vista deste autor que crê firmemente no desenvolvimento de uma <nova> tonalidade tronada possível através das poderosas influências de Hindemith, Bartók e Strawinsky” (SALZER, 1952, p.28, tradução nossa)

Ainda no que se refere ao ambiente apresentado no trecho que perfaz os compassos 1 ao 12, observa-se a reincidência de um padrão rítmico que nos remete à sensação de *ostinato rítmico e harmônico*.

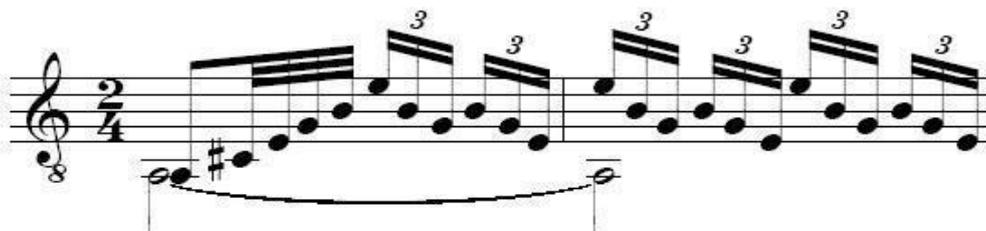


Figura 4: padrão rítmico utilizado nos compassos 1 – 12.

No *Dicionário Grove de Música*, há a seguinte referência ao *ostinato*:

Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. [...] A progressão de um acorde constantemente repetido produz um ostinato harmônico, [...] enquanto um ostinato rítmico ocorre no *Bolero* de Ravel (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p.687).

Outro aspecto inerente ao trecho (comp. 1 - 12) e que se torna interessante ao ser problematizado é a questão relacionada à funcionalidade harmônica dos acordes. Nota-se que o acorde de nona não apresenta uma característica tonal tradicional. A inclusão das notas sol bequadro (sétima menor) e si bequadro (nona maior) trazem a sensação de

ambigüidade¹⁹ harmônica. Mais adiante, essa questão será abordada dentro do contexto da cadência da seção A.

No que diz respeito à funcionalidade harmônica tradicional (conjunto de regras do sistema tonal), Rimsky Korsakov, em seu *Tratado Prático de Armonia*, comenta que o acorde de nona se caracteriza como “parte da harmonia dominante” (KORSAKOV, 1997, p.63, tradução nossa). Além disso,

“o acorde de nona resolve no acorde perfeito fundamental de tônica; a nona descende por grau conjunto à quinta do acorde de I grau e as demais vozes marcham segundo as regras enunciadas para a resolução do acorde de sétima de dominante” (KORSAKOV, op. cit., p.64, tradução nossa).

Nenhuma dessas resoluções tradicionais aparecem no trecho em estudo, caracterizando a utilização destes acordes sob uma outra perspectiva funcional.

Além das considerações estritamente musicais abordadas acima, o material musical do trecho sugere uma elaboração muito mais por consequência de aspectos idiomáticos do instrumento do que exclusivamente teórico/musicais. Por exemplo: os acordes trabalhados acima estão dispostos em arpejos que delineiam toda a extensão vertical das cordas do violão (cordas Mi, Lá, Ré, Sol, Si e Mi)²⁰. A partir do compasso 7 há uma leve compressão na amplitude destes (e consequentemente na formação dos acordes), restringindo-os às cordas Lá, Ré, Sol, Si e Mi. Sendo assim, observa-se que boa parte do material musical é elaborado através de características intrínsecas ao idioma do instrumento, o que confere muitas vezes, uma certa peculiaridade ao contexto harmônico.

É interessante notar que o material musical apresentado no trecho, bem como as considerações feitas, apresentam a utilização de um recurso violonístico muito característico na obra para violão de Villa-Lobos. Segundo Alan Goldspiel, em seu artigo intitulado *A new look at musical structure and the guitar in the music of Villa-Lobos*, a linguagem do compositor brasileiro, em suas obras para violão, está permeada pelo uso extensivo de acordes com cordas soltas que funcionam como notas pedais (*open string pedal tones*). Estes recursos são muito recorrentes e possuem importantes funções estruturais. Para o autor, Villa-Lobos claramente encontrou nestas formações cordais (*open string pedal tones*) um dispositivo composicional atrativo, permitindo um reforço nos *legatos* (as notas soltas geram essa sensação), conexões harmônicas distintas, dissonâncias e variedade de cor (GOLDSPIEL, 2000, p.8). A sonoridade das formações do acorde de Lá maior (com suas nonas e sétimas menores) apresentadas na seção A da peça *Caravela*, refletem a replicação deste recurso composicional muito recorrente na obra de Villa-Lobos. Dessa forma, através do diálogo com a obra para violão solo de Villa-Lobos, pode-se estabelecer um referencial técnico/instrumental e musical interessante para a análise das peças de Vivekananda. É importante destacar que nos programas de concertos (de Delsuamy) levantados até o momento, encontram-se com frequência obras de Villa-Lobos. Essa informação pode reforçar o processo de análise estilística das peças do compositor gaúcho através da confirmação de sua exposição a determinadas obras,

¹⁹ O termo “ambíguo” é utilizado aqui, para referenciar a volatilidade em torno de um tonalismo que, em alguns momentos, remete a sonoridades modais. O aspecto harmônico tonal é aqui observado no contexto da peça inteira.

²⁰ Ver figura 4.

que por sua vez, caracterizam uma ou outra vertente estética dentro da produção composicional violonística brasileira no século XX.

Considerando aspectos puramente musicais e técnico/violonísticos, vale a pena mencionar uma observação sobre o acorde que é apresentado nos compassos 1 ao 4 (Ver figura 1). Uma interpretação isolada deste pode se dirigir à consideração de um poliacorde (combinação de dois ou mais acordes). Segundo Antenor Ferreira Corrêa, em seu artigo intitulado *Polinômio: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais*, a utilização de poliacordes caracteriza a utilização de um elemento que “mascara” a tonalidade, sendo que, primordialmente, ocorrem em passagens ou em seções inteiras (CORRÊA, 2005, p.158). Porém, dentro da discussão que o autor faz sobre a idéia de tonalidade suspensa, observa-se que não há um rompimento com o centro tonal, no caso Lá maior. Sendo assim, a tonalidade encontra-se presente, mesmo que de forma ambígua ou não explícita (p.159). Analisando o acorde discutido como um poliacorde, teríamos a sobreposição de uma tríade de Mi menor sobre uma tríade de Lá maior:

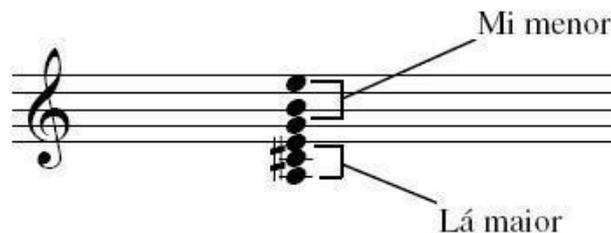


Figura 5: poliacorde.

É interessante notar que a consideração aqui feita é reforçada pela distinção tímbrica entre as duas tríades. A de Lá maior está concentrada nas três últimas cordas do violão; a de Mi menor, nas três primeiras.

No âmbito da peça *Caravela*, a consideração sobre o poliacorde não determina uma abordagem politonal, ou seja, nada mais é que uma observação focalizada em uma única formação cordal. Porém, este poliacorde representa um aspecto que já fora abordado anteriormente, o recurso de acordes com cordas soltas (*open string pedal tones*) mencionado por Goldspiel (2000).

Nos compassos 13 a 15, apresenta-se o seguinte material:

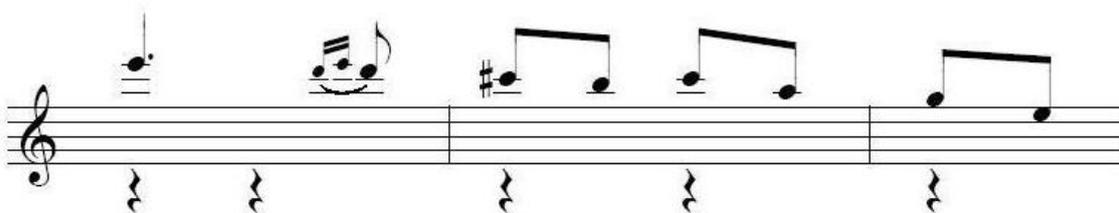


Figura 6: compassos 13 a 15.

Este breve trecho melódico nos traz a mente uma característica bastante peculiar à música vocal: o *estilo recitativo*. Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o recitativo é:

Um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue o ritmo e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura. [...] Muitos compositores introduziram passagens à guisa de recitativo em suas obras instrumentais. [...] A passagem para violoncelos e contrabaixos no final da Nona Sinfonia de Beethoven tem a marcação 'selon le caractère d'un Récitatif mais *in tempo*' (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, pp.269 - 270).

Este caráter quebra o fluxo contínuo caracterizado pelo ostinato harmônico e rítmico apresentado nos compassos 1 ao 12. Dessa maneira, é estabelecido um contraste dentro da seção antes de se chegar à cadência.

A cadência ocorre nos compassos 16 e 17. De amplitude pequena, apresenta a seguinte configuração:

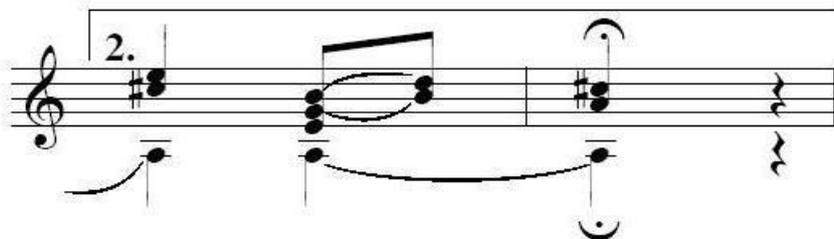


Figura 7: cadência da Seção A (comp. 15 - 16).

Observando a figura 6, nota-se que a cadência apresenta uma característica peculiar dentro do conjunto de regras do tonalismo: o acorde de quinto menor (v)²¹ se dirigindo para o acorde de tônica maior. Segundo Schoenberg, que em *Funções estruturais da harmonia* aborda a tríade menor artificial sobre o V dentro do contexto do processo histórico/evolutivo da harmonia tonal²²: “Uma Dominante é uma tríade maior. Se uma terça menor substituir a terça natural, esta tríade deve ser chamada *quinto menor* (v) [...]” (SCHOENBERG, 2004, p.34). A explicação de Schoenberg (2004) fornece uma observação interessante sobre o assunto e que pode ser utilizada na compreensão deste acorde dentro da cadência da seção. Conforme Meyer (1989) - quando discorre sobre a harmonia como um parâmetro representativo de um conjunto de regras sintáticas (*syntactic rules*) - pode-se apontar que essa cadência estabelece um dos diversos “conjuntos de relacionamentos funcionais possíveis dentro dos parâmetros” (MEYER, 1989, p.19, tradução nossa). Estes relacionamentos nem sempre ocorrem da maneira mais provável dentro do tonalismo, como por exemplo, uma esperada cadência $V^7 - I$. Sendo assim, se manifesta, mesmo que num primeiro momento, um aspecto da estratégia do compositor frente às possibilidades de relacionamentos funcionais da harmonia. O fato de a cadência apresentar uma característica híbrida (tonalismo-modalismo), não representa, na visão de Meyer (1989), uma mudança das regras, mas sim, uma estratégia em particular adotada pelo próprio compositor.

²¹ Segundo a terminologia utilizada por Schoenberg em *Funções Estruturais da Harmonia* (2004).

²² Em *Harmonia*, Schoenberg observa que os modos maior e menor (tonalismo) possuem um parentesco com os modos eclesiásticos. Baseado nisso, o autor entende que os sons estranhos à escala são oriundos dos modos eclesiásticos.

Cabe mencionar aqui algumas considerações interessantes sobre a tríade menor de dominante que Walter Piston faz em seu livro *Armonia*. Segundo o autor, a aparição do acorde menor de dominante - resolvendo sobre um acorde de tônica maior ou menor dentro do âmbito da cadência - pode ser explicado pelo “ressurgimento do interesse pela harmonia modal [...]” (PISTON, 1998, p.453, tradução nossa). O autor, após apresentar a utilização do acorde menor de dominante resolvendo em acordes de tônica maior ou menor em trechos de obras de compositores como Grieg e Ravel, deixa claro que estes “exemplos se diferenciam da prática comum somente pelo emprego do sétimo grau menor no lugar da sensível” (PISTON, 1998, p.454, tradução nossa).

Em relação aos aspectos sobre a ambigüidade harmônica mencionados até o momento, vale observar algumas colocações de Piston (1998) sobre o assunto. Segundo o autor,

A música do século XX, considerada em conjunto, mostra a gama mais ampla de estilos, técnicas e filosofias compositivas diferentes [...] [...] A tonalidade na música é parte de um sistema formal, pelo qual se cria um tipo de relação organizada entre os sons, com todas as variações e exceções que os compositores foram capazes de elaborar (PISTON, 1998, p.506, tradução nossa).

Sendo assim, pode-se dizer que a seção A da peça *Caravela* delinea um contorno harmônico tonal, embora apareçam aspectos que determinem desvios de funções harmônicas tradicionais.

Seção B (compassos 18 ao 50)

Esta seção apresenta uma mudança na indicação de andamento: *Allegro*. Também ocorre a manutenção do caráter binário, só que agora de forma composta na indicação de 6/8 (seis por oito). Conforme mencionado anteriormente, no que diz respeito à estruturação harmônica, esta seção apresenta um movimento de uma entidade à outra:

Lá maior: I

V

Figura 8: compassos iniciais da Seção B (comp. 18 - 25).

Conforme visto na figura 7, nota-se a movimentação do I ao V. Porém, vejamos de forma mais aprofundada:

Bord. dupla Bord. dupla

I

Bord. dupla Bord. dupla

Bord. Repetição

V

Figura 9: redução referente aos compassos 18 a 25 da Seção B.

Eliminando as notas ornamentais, segundo os conceitos da teoria de schenkeriana:

The image shows two musical staves in G major. The top staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. There are slurs and ties connecting some of these notes. The bottom staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. A slur labeled 'ascensão' covers the notes from G4 to E5. A box highlights the interval from E5 to G5. Below the bottom staff, a bracket labeled 'I' spans from the first note (G4) to the fifth note (E5), and a bracket labeled 'V' is positioned under the fifth note (E5).

Figura 10: compassos 18 a 25 da Seção B.

Observa-se que os compassos 18 ao 23 apresentam o prolongamento do acorde de Lá maior através de seu arpejamento, o que confere um grau de acréscimo de tensão em sua ascensão até o intervalo de quinta (Mi). A expansão deste acorde é quebrada quando atinge a nota Mi 4²³, descendendo por graus conjuntos até Mi 3, que recai sobre o V grau da tonalidade de lá maior.

O trecho que se segue está construído sobre um procedimento técnico/violonístico bastante característico, ou seja, trata-se do desdobramento de pequenas formações triádicas em torno do dedilhado de *p*, *m*, *i* através das três primeiras cordas do instrumento. Este dedilhado perdura em todo o trecho, até atingir o acorde de Lá maior ao final da seção B:

²³ Para a classificação da altura das notas, será levada em consideração a nota real. Isso deve-se ao fato do violão ser um instrumento transpositor de oitava.

The musical score consists of six staves. The first staff starts with a circled '3' and a circled '2' under the first two notes, with fingerings 'p m i' above them. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first five staves show a continuous eighth-note pattern. The sixth staff shows the pattern transitioning into chords, with a double bar line at the end.

Figura 11: compassos 26 a 50.

Observa-se que através deste procedimento técnico/violonístico ocorre um desdobramento de pequenas formações intervalares constituídas por terças maiores ou terças menores somadas ao pedal sobre a nota Mi 3 na primeira corda solta do instrumento.

The musical score for Figure 12, measures 26 to 50, is presented in six staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first four staves illustrate the structure of the music, with brackets above and below the staff indicating 'Estrutura 1' and 'Estrutura 2'. 'Estrutura 1' is marked with 'Cr.' (Crescendo) and 'Bord.' (Bordão). The fifth staff shows a double bar line with a diagonal slash, indicating a repeat. The sixth staff shows a melodic line with a slur and a final chord with a slur.

Figura 12: compassos 26 a 50.

É interessante notar que este trecho apresenta, além do aspecto idiomático, uma estrutura que pode ser interpretada como assimétrica. Os colchetes colocados sobre o pentagrama representam a idéia de pequenas estruturas frasais, enquanto que os colchetes dispostos sob o pentagrama, representam estruturas frasais de maiores proporções. A primeira estrutura de maior proporção apresenta a seguinte configuração – observar os colchetes acima do pentagrama: estrutura 1 + estrutura 2 + estrutura 2. A barra dupla (disposta em diagonal no pentagrama) no compasso 36 representa o final da primeira estrutura de maior proporção e indica o retomada da mesma. Porém, agora ocorre de maneira modificada: estrutura 1 + estrutura 2. Como se pode ver, houve uma compressão da estrutura de maior proporção exposta nos compassos 26 ao 36.

No compasso 44, começa um movimento que se dirige ao término da Seção B. É interessante notar que o trecho apresenta características que geram a sensação de preparação a uma finalização através de notas pedais e de um movimento melódico que delinea uma sonoridade pentatônica:

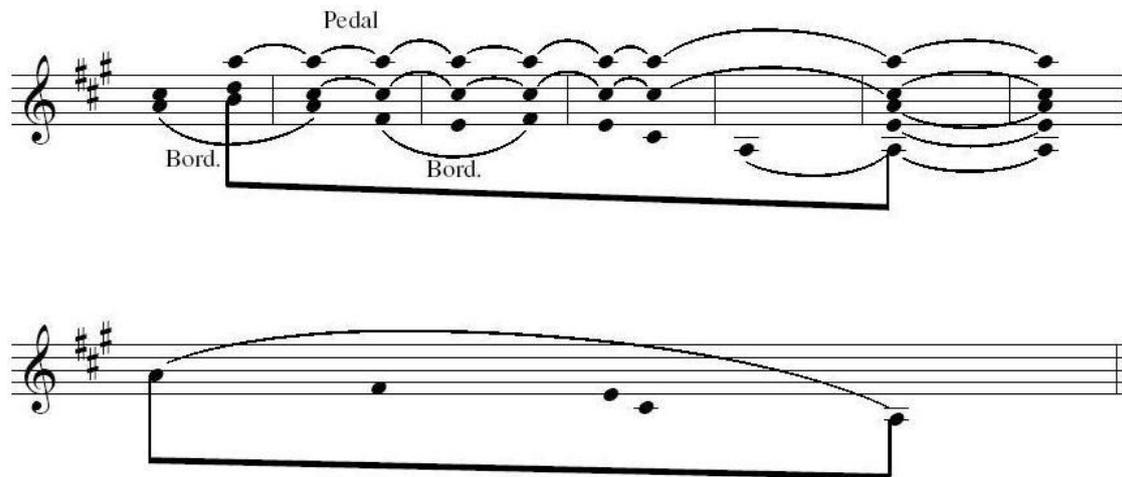


Figura 13: resumo do final da Seção B.

Podemos considerar que através de uma visão ampla do parâmetro harmônico a Seção B se apresenta como um prolongamento do acorde de Lá maior:

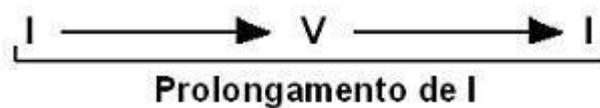


Figura 14: resumo harmônico da Seção B.

Seção C (compassos 51 ao 91)

A seção C apresenta um contraste harmônico em relação às seções anteriores: está em Lá menor. Outra diferença está em que, mesmo estando no contexto de 6/8, há uma mudança na indicação de andamento: *Moderato*. O plano harmônico geral não apresenta nenhuma novidade em relação aos direcionamentos tonais e às características das seções anteriores:



Figura 15: compassos 51 a 56 (Seção C).

O início da seção C remete a um caráter harmônico modal, principalmente em decorrência da não utilização da sétima sensível do modo de Lá menor harmônico, caracterizando a sonoridade do modo eólio em Lá. Apesar disso, a característica de direcionamento harmônico tonal do trecho não é dissolvida:

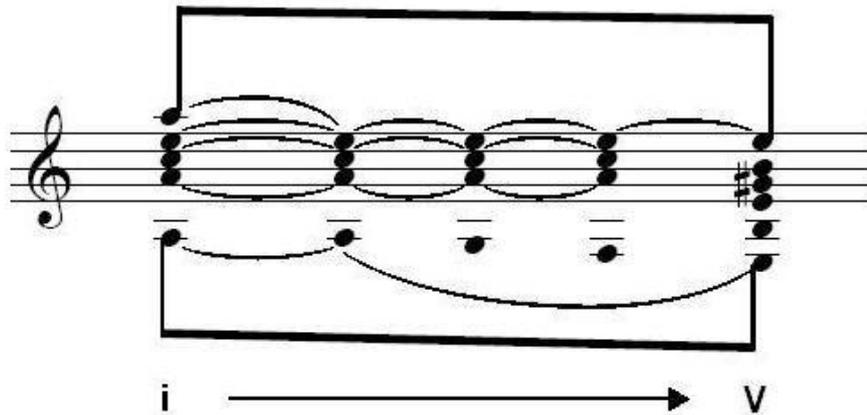


Figura 16: compassos 51 a 56 (Seção C).

Através da figura 15 observa-se que, embora haja ocorrências que remetem à sonoridade modal, os direcionamentos tonais se encontram claramente dentro de um âmbito mais amplo. Dessa forma, pode-se dizer que os acordes de características modais ocorrem como harmonias contrapontísticas, e os acordes que se estabelecem sobre os graus tonais $i - V$, se caracterizam como harmonias estruturais²⁴.

Reforçando a idéia de hibridismo mencionada anteriormente, vale a pena observar o resumo harmônico do trecho que vai do compasso 64 ao 69:

Figura 17: compassos 64 a 69 (Seção).

O material rítmico utilizado neste trecho é praticamente o mesmo do apresentado na figura 16 (comp. 51 - 56), agora com uma nova roupagem harmônica. Observa-se que a sonoridade do modo eólio de Lá é agora mais explícita do que anteriormente. Isso se dá

²⁴ Conforme os conceitos abordados por Salzer (1952).

através da sucessão de acordes formados sobre os seguintes graus do modo eólio: i – v – iv. A título de ilustração, vejamos as formações cordais utilizadas no trecho e que surgem através dos graus do modo eólio de Lá:

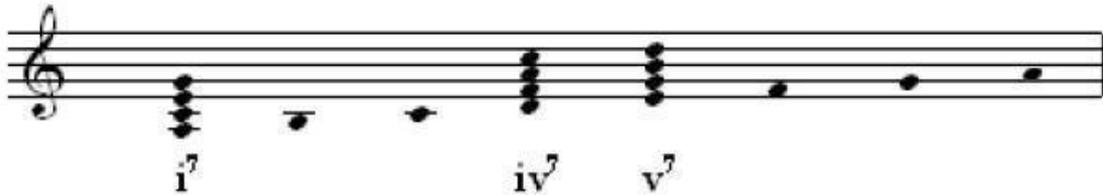


Figura 18: acordes sobre os graus do modo eólio em Lá.

As formações destes acordes são características de encadeamentos que remetem a aspectos bastante idiomáticos, principalmente em decorrência do já mencionado paralelismo de acordes:

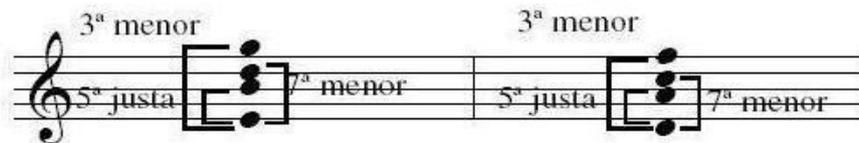


Figura 19: acordes de mesma estrutura intervalar (comp. 66 - 67).

Ainda no âmbito da Seção C, veremos agora alguns aspectos referentes ao idiomatismo instrumental, assim como a lembrança de materiais que foram apresentados em outras seções da peça.

Do compasso 70 ao 78 observa-se um trecho que lembra os arpejos apresentados nos compassos 1 ao 12 da Seção A. Pode-se pensar em uma espécie de recapitulação de uma idéia que fora ouvida anteriormente:

Figure 20 shows a musical score for five staves. The top staff is the vocal line with the lyrics "a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i". The notes are mostly eighth and sixteenth notes. The four lower staves are for instruments, likely guitar, showing a complex accompaniment with many sixteenth notes, slurs, and articulation marks such as "s" and "7".

Figura 20: compassos 70 a 78 (Seção C).

O movimento harmônico direciona-se ao acorde de dominante:

Figure 21 shows a single staff with four chords. The first three chords are triads or dyads, and the fourth is a full dominant chord (V). A large arrow points from the first three chords towards the fourth, indicating the direction of the harmonic movement.

Figura 21: acordes nos compassos 70 a 78 (Seção C).

Cabe lembrar que os acordes a partir deste trecho, apesar de configurarem um movimento direcionado ao acorde de V, não possuem, conforme mencionado anteriormente, funcionalidade harmônica tonal tradicional, o que confere um caráter harmônico ambíguo se analisarmos cada acorde individualmente.

Outro exemplo similar vai do compasso 83 ao 88:

Figura 22: compassos 83 a 88 (Seção C).

Pode-se considerar estes acordes como *acordes contrapontísticos*. Segundo Salzer (1952), os *acordes contrapontísticos* são “produtos do movimento, direção, e embelezamento, [...] possuem uma tendência horizontal” (SALZER, 1952, p.37, tradução nossa). Sendo assim, pode-se dizer que o trecho que vai do compasso 83 ao 91 reflete a tendência de prolongamento dos seguintes *acordes estruturais*²⁵: V (comp. 81) e o i (que ocorre no retorno do compasso 51). Conforme Salzer (1952), os *acordes estruturais* constituem a base estrutural, e os *acordes contrapontísticos* são “acordes de prolongação porque prolongam e elaboram o espaço entre os membros da progressão harmônica” (p.37, tradução nossa):

Figura 23: movimento de uma entidade harmônica à outra.

O trecho ainda denota uma provável construção harmônica muito mais por aspectos idiomáticos do instrumento do que estritamente musicais. Conforme dito anteriormente, uma explicação harmônica referente à funcionalidade dos acordes apresentados neste trecho seria inadequada. A figura abaixo mostra um resumo destes compassos, bem como o resultado harmônico decorrente do paralelismo das fôrmas de mão esquerda:

²⁵ Ver Salzer (1952, pp.36-37).

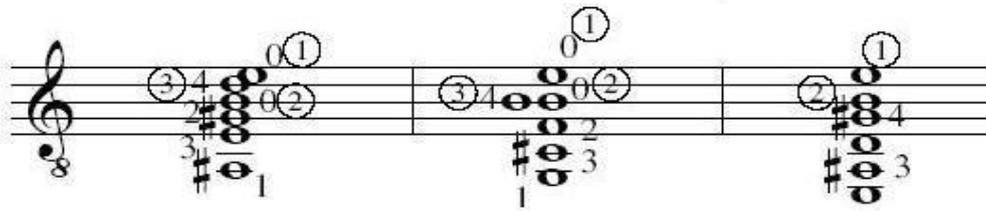


Figura 24: mesmo padrão de digitação para os três acordes.

Pode-se traçar um paralelo entre o trecho apresentado na peça *Caravela* com o trecho que corresponde aos compassos 12 a 22 do *Estudo nº 1* de Villa-Lobos. Este recurso é freqüente nas obras do compositor brasileiro, o qual, gerou uma série de possibilidades composicionais para o instrumento através de soluções advindas mais em decorrência de um processo técnico/violonístico do que técnico/musical somente. Isso nos leva a considerar mais uma das observações de Goldspiel (2000) sobre o estilo composicional villalobiano para o instrumento. O autor chama a atenção para o uso recorrente do recurso de movimentação paralela de acordes, ou seja, a sucessão harmônica apresenta em cada acorde a mesma configuração intervalar, assim como de digitação de mão esquerda. Um exemplo interessante do uso deste recurso está no *Estudo nº 12*:



Figura 25: Max Eschig (1953).

Nota-se que o exemplo que ilustra o *Estudo nº 12* de Villa-Lobos apresenta os mesmos recursos já mencionados: corda solta (Lá no baixo) funcionando como um pedal, dando a idéia de que a sonoridade não se desprende de Lá menor, bem como o paralelismo cordal, ou seja, as mesmas estruturas de acordes.

Os mesmos recursos no *Estudo nº 1* de Villa-Lobos com indicações de mão esquerda:



Figura 26: Max Eschig (1954).

É interessante colocar aqui uma das muitas afirmações que Teresinha Prada faz em seu livro *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. Segundo a autora, Villa-Lobos foi o maior representante da composição para o violão na primeira metade do século XX (PRADA, 2008, p. 207), deixando a idéia de que o compositor tornou-se um dos principais parâmetros técnico/musicais para compositores que trabalharam com o instrumento posteriormente.

Conforme as considerações feitas sobre o paralelismo de acordes, vemos que os trechos da peça *Caravela* mencionados através desta análise, apresentam elementos que trazem à tona uma das várias possibilidades de contextualização da *Suíte da Epopéia Brasileira*.

Para finalizar, a *coda* ao final da peça *Caravela*:

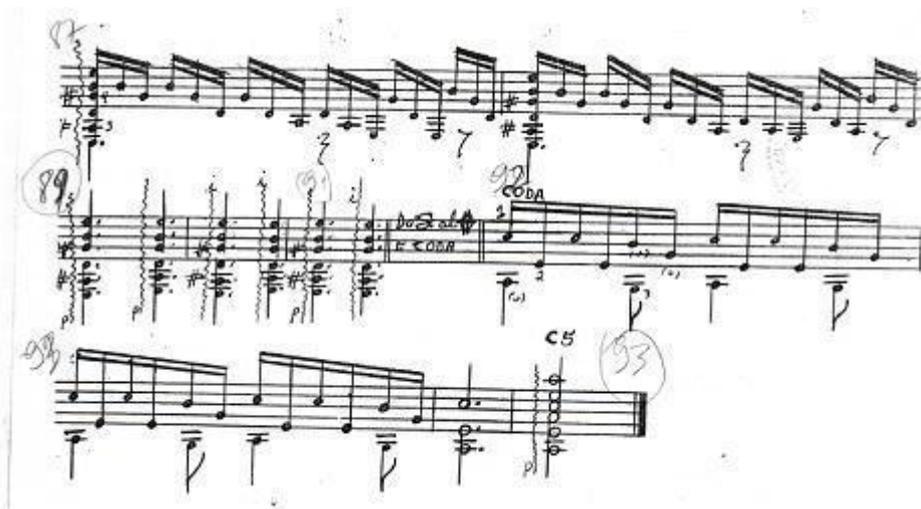


Figura 27: últimos compassos da peça *Caravela* (Coda).

Após toda a trajetória da peça abordada ao longo do texto, esta termina no acorde de Lá menor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta análise, observou-se que a peça *Caravela*, a qual faz parte da *Suíte da Epopéia Brasileira - Peças características*, possui características harmônicas que

manifestam um relacionamento tonal. Embora alguns direcionamentos precisem ser explicitados através de uma visão mais aprofundada – dentro do conceito de movimento dirigido abordado por Salzer (1952) -, crê-se que a abordagem trabalhada ao longo do texto reforça os traços que caracterizam harmonicamente esta peça de Delsuamy Vivekananda Medeiros. A observação de poliacorde, sonoridades ambíguas que giram em torno de sensações tonais e modais, elementos melódicos que caracterizam uma sonoridade pentatônica, etc, nada mais são do que aspectos de traços estilísticos da atividade composicional de Vivekananda que se manifestam dentro da peça *Caravela*. Dessa forma, acredita-se que as questões geradas ao longo do texto sobre qual o idioma harmônico e como ele se caracteriza nesta peça foram respondidos.

Alguns apontamentos sobre características técnico/violonísticas tais como a utilização de acordes com cordas soltas (*open string pedal tones*), remetem a elementos que possibilitam supor a replicação de padrões relacionados ao estilo das composições para violão de Heitor Villa-Lobos.

Embora as considerações neste trabalho se coloquem ainda como observações iniciais, acredita-se que estes parâmetros demonstram ser de grande utilidade para o trabalho que seguirá. Portanto, acredita-se que o que foi apresentado durante todo o texto coloca em evidência algumas das considerações que Meyer (1996) observa no final do primeiro capítulo de *Style and Music*. Segundo o autor:

Se as escolhas feitas pelos compositores [...] são explicadas, então as limitações que governam tais escolhas devem ser explicitadas. Tornar tais regras explícitas e desenvolver hipóteses sobre seus relacionamentos é a tarefa central da análise estilística (MEYER, 1996, p.37, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÔNIO, Paulo. Sávio homenageado em Pôrto Alegre. *Violão e Mestres*, São Paulo, n.9, pp.27-28, 1968.
- CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas: Semeador, 1992.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. Poliônimo: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. *Revista Opus*, n.11, pp.153-175, 2005. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus11/sumario.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2009.
- DELSUAMY Vivekananda foi apaludido de pé: recitais – Seguiu, hoje, para Montevidéu. *Diário Popular*, Pelotas, 6 jun. 1965.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão / Norton Dudeque*. Curitiba: UFPR, 1994.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL: *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1981. 1334p.
- FORTE, Allen. *Introducción al análisis schenkeriano*. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor, 1992.
- GOLDSPIEL, Alan. A new look at musical structure and the guitar in the music of Villa-Lobos. *Soundboard Magazine*, n. 2, pp. 7-13, 2000.
- GREEN, Douglass. *Form in tonal music: na introduction to analysis*. USA: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- KORSAKOV, Rimsky. *Tratado practico de armonia*. Trad. Jacoboy Miguel Fischer. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Trad. Luis Romano. Espanha: Idea Books, 2003.

- LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. Warren: Harmonie Park Press, 1992.
- MEDEIROS, Delsuamy Vivekananda. *Suíte da Epopéia Brasileira – Peças Características*: [S.d.]. Pelotas: manuscrito, 29p. Violão solo.
- MEYER, Leonard. *Style and music: theory, history, and ideology*. Chicago: University of Chicago, 1996.
- OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O Compositor Isaías Sávio e suas obras para violão*. 2001. 273f. Dissertação (Mestrado em musicologia)-Universidade de São Paulo/USP, São Paulo.
- PISTON, Walter. *Armonía*. Espanha: Span Press Universitaria, 1998.
- QUARANTA, Daniel. *Considerações sobre processos composicionais na criação musical*. 2002. 174f. Dissertação (Mestrado em composição)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 1334p.
- SALZER, Felix. *Audición estructural: coherencia tonal en la música*. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor, 1952.
- SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- _____. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.
- _____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001.
- SOUZA, Márcio de. 1968: O violão chega à faculdade. *Assóvio*, Porto Alegre, n.7, p.5, mar, 2001.
- _____. Violonistas. In NOGUEIRA, Isabel Porto (Org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *12 Estudos*. 1953. Paris: Max Eschig, --p. Violão solo.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1982.

Sobre o autor

Daniel Ribeiro Medeiros é Bacharel em Violão pelo Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas (2004) sob a orientação do Prof. Ivanov Basso. Durante o curso, foi contemplado duas vezes com Bolsa de Desempenho Acadêmico no projeto Violão Camerístico, atuando como pesquisador de repertório, arranjador e recitalista. Também atuou como monitor da disciplina de Prática Violonística, sob a orientação do prof. Clayton Vetromilla. Como recitalista, atuou como solista e camerista. Destaca-se sua participação no Grupo Camerístico de Violões (Fábio Dalla Costa e Ivanov Basso). Foram mais de 60 apresentações. No ano de 2006, o trio foi selecionado pela FUNARTE/MinC para a realização do projeto Concertos Didáticos nas Escolas Públicas, com o patrocínio da PETROBRAS. No período de 2006 a 2008 trabalhou como professor substituto no curso de Licenciatura em Música da UFPel, onde ministrou as disciplinas de Violão, Teoria e Percepção Auditiva, Arranjo Vocal e Instrumental, dentre outras. No final de 2006, fez parte da comissão organizadora do V Encontro de Violonistas do Conservatório de Música da UFPel. Atualmente é mestrando em música pela UFPR. É orientado pelo prof. Norton Dudeque na linha de Teoria e Criação.