

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCELA ROHSBACKER GONZALEZ

SUÍTE CAIÇARA: COMPOSIÇÃO E CULTURA DO FANDANGO

FLORIANÓPOLIS – SC

2019

MARCELA ROHSBACKER GONZALEZ

SUÍTE CAIÇARA: COMPOSIÇÃO E CULTURA DO FANDANGO

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestre em Composição Musical.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade

FLORIANÓPOLIS – SC

2019

Gonzalez, Marcela Rohsbacker
Suíte Caiçara : composição e cultura do fandango / Marcela
Rohsbacker Gonzalez. -- 2019.
107 p.

Orientador: Acácio Piedade
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música,
Florianópolis, 2019.

1. Fandango caiçara. 2. Kilza Setti. 3. Processos criativos em
música. I. Piedade, Acácio. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música.
III. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC.

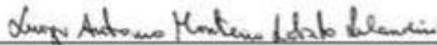
MARCELA ROHSBACKER GONZALEZ

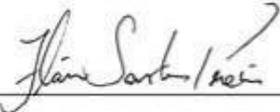
SUÍTE CAIÇARA: COMPOSIÇÃO E CULTURA DA FANDANGO

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestre em Composição Musical.

Banca Examinadora:

Orientador: 
Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade
UDESC

Membro: 
Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini
UDESC

Membro: 
Prof. Dr. Flávio Santos Pereira
UNB

Florianópolis, SC, 14 de agosto de 2019

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Acácio Piedade, com profunda admiração. Agradeço pelas incansáveis orientações, por me transmitir seus conhecimentos, oportunizar minha formação neste programa de pós-graduação, e pela confiança e carinho com que me acolheu.

À Universidade do Estado de Santa Catarina, pela oportunidade de curso desta pós-graduação em nível de mestrado. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Udesc, pelo carinho com que me acolheram no programa, em especial à professora Dra. Teresa Mateiro, e aos professores Dr. Guilherme Antônio S. de Barros e Dr. Luiz Henrique Fiaminghi, pelos ensinamentos nas disciplinas que cursei.

Ao professor Dr. Luigi Antonio Irlandini, pelos ensinamentos nas aulas de composição musical III e IV, que certamente refletiram no objeto final desta dissertação, e pelas contribuições propostas, juntamente com o professor Dr. Flávio Santos Pereira, a esta pesquisa no exame de qualificação e defesa. A estes dois professores meus sinceros agradecimentos.

Ao Mestre Aorelio Domingues pelo carinho com que me recebeu na Associação Mandicuera na Ilha de Valadares, e por todos os ensinamentos.

Ao compositor e amigo Thales Nunes, pelas incontáveis orientações, ensinamentos, companhias e parcerias.

Ao meu companheiro Marcelo Soldatelli, por não medir esforços para o desenvolvimento e conclusão desta dissertação. Sem o seu apoio e carinho não teria sido possível realizá-la. Agradeço por acreditar nesta pesquisa e no que sou.

À minha mãe, Rosemeire Rohsbacker, e a meu pai, Jauston Gonzalez, pelo incentivo e apoio incondicionais que se traduzem em incontáveis gestos, tais como são os meus agradecimentos, admiração e amor.

À minha irmã, Rafaela Backer, motivo de todos os meus feitos. Razão pela qual fui, sou e serei.

À ela, luz da minha vida, e à minha Guta (em memória), eterna companheira, dedico esta dissertação.

RESUMO

A pesquisa *Suíte Caiçara - composição e cultura do fandango* busca estabelecer um diálogo entre o fandango caiçara e a estética musical contemporânea do séc. XX e XXI. Busca fundamentar a composição de uma peça musical onde são postos a interagir elementos do fandango caiçara e práticas da música contemporânea na constituição de uma linguagem musical específica. O embasamento teórico se fundamenta na produção científica e artística sobre a cultura caiçara da antropóloga e compositora Dra. Kilza Setti, e nos aspectos históricos, culturais, estéticos e estruturais do fandango caiçara. Reflexões acerca da utilização de material musical caiçara no processo da composição musical são realizadas com a intenção de contextualizar a pesquisa em seu espaço e tempo.

Palavras-chave: Fandango caiçara. Kilza Setti. Processos criativos em música.

ABSTRACT

The research *Suite Caiçara - composition and culture of fandango* seeks to establish a dialogue between fandango caiçara and the aesthetics of contemporary musical of the 20th and 21st century. It seeks to underpin the composition of a musical piece where elements of fandango caiçara and contemporary music practices are intertwined in the establishment of a unique musical language. The theoretical background is based on the scientific and artistic production of the caiçara culture of the anthropologist and composer Dr. Kilza Setti, and on the historical, cultural, aesthetic and structural aspects of the caiçara fandango. Reflections about the use of caiçara musical material in the process of musical composition are made with the intention of contextualize the research in its space and time.

Keywords: Fandango caiçara. Kilza Setti. Creative processes in music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa da região em que se desenvolve o fandango caiçara	21
Figura 2 – Exemplo de ornamentação melódica caiçara, transcrição de Kilza Setti	25
Figura 3 – Exemplo de portamento descendente para nota de altura indeterminada	26
Figura 4 – Exemplo de canto melismático caiçara	28
Figura 5 – Exemplo de hoteto	28
Figura 6 – Exemplo de afinação “inativada” da viola fandangueira	30
Figura 7 – Instrumentos caiçara	32
Figura 8 – Luteria caiçara	33
Figura 9 – Sr. Romão Costa Felipe construindo tamancos	36
Figura 10 – <i>Macroforma da Suíte Caiçara</i>	38
Figura 11 – Melodia ondulatória do fragmento 5	40
Figura 12 – Transcrição melódica do Anú	41
Figura 13 – Partitura do fragmento 6	41
Figura 14 – Transcrição melódica da Moda de São Gonçalo	43
Figura 15 – Improvisação sobre o tema da Dança de São Gonçalo recolhida por Kilza Setti	44
Figura 16 – Ilustração presente no caderno de registros de Rose Backer	46
Figura 17 – Rede de pesca inserida no gráfico com definição de linha melódica	46
Figura 18 – Exemplo compasso 06 ao 12	47
Figura 19 – Exemplo compasso 16 ao 19	47
Figura 20 - Ilustração presente no caderno de registros de Rose Backer	49
Figura 21 – Exemplo compasso 33 ao 35	49
Figura 22 – Exemplo compasso 43 ao 50	50
Figura 23 – Exemplo compasso 71 ao 74	51
Figura 24 – Diagrama do movimento de oito individual	52
Figura 25 – Diagrama do movimento de oito coletivo	53
Figura 26 – Exemplo do lamento de Dona Joana na <i>Suíte Caiçara</i>	57
Figura 27 – Exemplo de utilização da rítmica das palmas da coreografia da tonta	58
Figura 28 – Exemplo do motivo que representa o oito na composição	59
Figura 29 – Transcrição do toque de rabeca do Mestre Zeca da Rabeca na marca Tonta	60
Figura 30 – Trecho da composição solo da flauta que apresenta desdobramento rítmico da célula do tamanco	60
Figura 31 – Movimentação do oito com aumento de duração	61
Figura 32 – Exemplo de menção de tipe caiçara na composição <i>Prece</i>	64
Figura 33 – Exemplo de omissão de alturas correspondentes à tríades do campo harmônico	65
Figura 34 – Exemplo de menção à cadência silábica repetitiva	66
Figura 35 – Partitura do <i>Baile</i> para bailarino, clarinete e eletrônica	68
.....	68

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Elementos gráficos da composição <i>Paisagem Caiçara</i>	39
Tabela 2 – Tabela de tetracordes utilizados na composição	44
Tabela 3 – Quadro demonstrativo dos valores do vetor textural	55
Tabela 4 – Quadro demonstrativo de relações estabelecidas para composição	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A UTILIZAÇÃO DE MATERIAL ÉTNICO E O CONTEXTO CAIÇARA	14
1.1 Contexto caiçara	17
1.2 Disco <i>Suíte Caiçara</i>	21
2. FANDANGO CAIÇARA	23
2.1 Cantadores	24
2.2 Conjunto instrumental	29
2.3 Luteria caiçara	32
2.4 Dança	34
3. SUÍTE CAIÇARA	37
3.1 <i>Paisagem Caiçara</i>	38
3.2 <i>Lai Lai</i>	42
3.3 <i>Tonta</i>	52
3.4 <i>Prece</i>	62
3.5 <i>Baile</i>	66
CONCLUSÃO	69
REFERÊNCIAS	71
ANEXO I - <i>Suíte Caiçara</i>	76
ANEXO II – Transcrição tamancos e palmas da marca <i>Tonta</i>	106
ANEXO III – Partitura de <i>05h00</i> (fragmentos da composição <i>Paisagem Caiçara</i>).....	107

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação de mestrado em composição musical busco refletir sobre meu processo criativo acerca da composição *Suíte Caiçara*, que tem como base a utilização de material sobre a manifestação do fandango caiçara, de aspectos do cotidiano de seus agentes, e de concepções provenientes da pesquisa da compositora Kilza Setti acerca deste universo.

O termo fandango pode assumir diversos significados, é encontrado na língua francesa, espanhola e portuguesa, e em território brasileiro designa manifestações populares, que de acordo com a localidade apresenta diferentes características e contextos. O fandango caiçara compreende uma manifestação encontrada no litoral sul de São Paulo e norte do estado do Paraná, é constituído por um conjunto de danças e música, que “tal como um prisma, permite que sejam desveladas múltiplas dimensões do modo de ser caiçara e de sua relação com o território” (RODRIGUES, 2013:07). Os instrumentos musicais do fandango, construídos artesanalmente, compreendem comumente o conjunto de duas violas brancas ou fandangueiras, uma rabeça e um adufo. A dança, assim como a música que integra o baile de fandango, é dividida em dois grandes grupos: as marcas, que são coreografias pré-estabelecidas, onde os homens utilizam tamancos e palmas como parte coreográfica; e as modas, que são bailadas em pares. Cada um destes grupos reúne significativa quantidade de estruturas musicais e coreográficas, que apresentam característica distintas. As coreografias bailadas, são realizadas comumente em rodas ou filas, e nas marcas apresentam o *oitto* como um dos passos característicos.

De acordo com o site do Museu Vivo do Fandango, a prática do fandango caiçara esteve sempre atrelada à organização de trabalhos coletivos - “mutirões, puxirões ou pixiruns – nos roçados, nas colheitas, nas puxadas de rede ou na construção de benfeitorias, onde o organizador oferecia como pagamento aos ajudantes voluntários, um fandango, espécie de baile com comida farta” (MUSEU VIVO DO FANDANGO apud COELHO, 2013:25). A descrição do fandango caiçara, bem como seu vínculo ao mutirão, será aprofundada no segundo capítulo desta dissertação.

A exaltação que o fandango caiçara recebeu nas últimas décadas através da organização de encontros e festivais fandangueiros, da elaboração de materiais históricos e de preservação financiados por órgãos públicos nacionais, somadas ao seu registro pelo Iphan em novembro de 2012 como um dos bens imateriais que compõe o Patrimônio Cultural do Brasil, surge como importante iniciativa de valorização da cultura caiçara. Este ideal, há muitos anos apontado pela antropóloga e compositora Dra. Kilza Setti, busca a preservação deste universo litorâneo e do

fandango caiçara, sujeitos ao desaparecimento diante das práticas sociais urbanas que invadem seu território.

A música caiçara foi objeto da pesquisa de doutoramento em antropologia social desenvolvida por Kilza Setti, cujo material reunido gerou a publicação do livro *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* (1985), das composições *Canoa em dois tempos* (1982) e *Missa Caiçara* (1990). Kilza Setti e sua produção musical acerca da música caiçara será bastante referenciada nesta dissertação.

Esta dissertação apresenta três capítulos, o primeiro reflete sobre aspectos que se relacionam com o processo criativo do objeto deste trabalho, como a utilização de material musical étnico¹ para composição musical, o recorte cultural caiçara que fundamenta a pesquisa, e o trabalho de criação musical do CD *Suíte Caiçara*, uma parceria entre o duo que integro com a cantora Rafaela Backer e o compositor Thales Nunes, patrocinado pela Lei de Incentivo à Cultura do município de Balneário Camboriú do estado de Santa Catarina, que ocorreu paralelamente ao desenvolvimento desta dissertação. No segundo capítulo exponho as características da manifestação do fandango caiçara, e no último discorro sobre o meu processo de criação musical a partir deste universo, que resultou na composição *Suíte Caiçara*, um conjunto de cinco composições, para mezzo-soprano, violão de seis cordas, piccolo, flauta, clarinete, clarinete baixo, eletrônica e bailarino², com duração de cerca de quarenta minutos.

As cinco composições que integram a *Suíte Caiçara*, foram pensadas como quatro movimentos e uma despedida, termo muito utilizado pelos caiçaras para se referir ao término de uma marca ou moda. Trata-se de uma composição cronológica organizada através das horas do dia, onde cada movimento compreende quatro horas do dia caiçara, iniciado nesta pesquisa às cinco horas da manhã. Este conjunto de quatro horas fornece elementos para o processo criativo e impõe caráter organizador a cada um dos movimentos.

O primeiro movimento da suíte, intitulado *Paisagem Caiçara*, é uma composição de partitura gráfica para eletrônica, que possui como orientação composicional elementos do amanhecer do cenário caiçara e características musicais e coreográficas da marca *Anú* do fandango. O segundo movimento *Lai Lai*, escrito para piccolo, flauta, clarinete em sib, e clarinete baixo em sib, se inspira em tarefas desempenhadas pelo caiçara, e utiliza elementos acerca da *Moda de São Gonçalo* e de estruturas musicais provenientes de imagens e gráficos. O terceiro

¹ De acordo com POUTIGNAT e STREIFF-FENART (1998), a etnicidade pode ser entendida como a similaridade intrínseca fundamentada na herança cultural de determinado grupo, transmitida comumente por seus antepassados.

² Cada movimento da composição apresenta formação distinta, que não envolve necessariamente a atuação de todos os participantes previstos.

movimento, *Tonta*, é uma composição para mezzo-soprano, violão e o mesmo quarteto de sopros do movimento anterior, se fundamenta nos princípios musicais e coreográficos da marca de fandango caiçara de mesmo nome, além de aludir à estrutura do lamento característico da música vocal europeia do século XVIII. Este movimento busca retratar o processo de perda de terra caiçara, exposto no primeiro capítulo desta dissertação. A composição *Prece*, quarto movimento da suíte, é escrita para o quarteto de sopro, e organizada a partir de quatro gestos do período de quaresma, a fim de expressar a religiosidade desta comunidade. O último movimento, intitulado *Baile*, é uma composição de partitura gráfica de eventos indeterminados para bailarino, clarinete e eletrônica “ao vivo”. Consiste em uma peça fundamentada sobre um poema caiçara. Os músicos e o bailarino o lêem em silêncio para, em seguida, interpretar a partitura.

De forma geral, considero que os materiais musicais selecionados da bibliografia sobre o fandango caiçara do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná, e da pesquisa da antropóloga e compositora Kilza Setti, os conhecimentos que adquiri da cultura caiçara através das visitas que realizei às comunidades caiçaras durante esta pesquisa, bem como minha vivência com esta cultura que data desde meu nascimento no município litorâneo de Santos no estado de São Paulo, guiam meus processos composicionais e a construção dos princípios formativos da composição *Suíte Caiçara*. O fato de o fandango ser uma prática transmitida oralmente que preserva o mesmo repertório durante muitas décadas, o torna suscetível a variações, e consequentemente a variações de conteúdo bibliográfico, as quais se atrelam também à minha pesquisa.

1 A UTILIZAÇÃO DE MATERIAL ÉTNICO E O CONTEXTO CAIÇARA

“Antigamente eles exploravam nossa mão de obra, nosso trabalho físico, agora eles exploram nossas ideias, nossa cultura.”³

A utilização de material étnico na forma de apropriação ou orientação de processos criativos em diferentes cernes culturais, é um assunto bastante complexo visto os antagônicos olhares que podem fundamentar a discussão. “Na história da arte, o conceito de apropriação geralmente é utilizado em sentido formal, significando basicamente tomar elementos de um contexto e integrar em outro” (DOMÍNGUEZ, 2012:272). No entanto, o conceito abordado através de um viés hermenêutico, pode envolver a transformação daquele que se apropria e do elemento apropriado, que também pode adotar novos significados.

De acordo com Jordão (2004), no início da década de vinte, o estabelecimento de distância entre o antropólogo e de sua cultura em relação a cultura do grupo estudado - através da observação participante - marcou um momento transformador do fazer antropológico⁴. O conhecimento supostamente neutro em relação ao objeto etnográfico, determina também uma posição eticamente contemplativa do antropólogo. Assim como é possível perceber no discurso antropológico, a apropriação do objeto etnográfico pode se apresentar como uma invasão desrespeitosa, como uma traição àqueles que colocaram à disposição seu bem mais precioso: sua cultura.

Observo na conduta de antropólogos compositores⁵, como é o caso da compositora Dra. Kilza Setti e do compositor Dr. Acácio Piedade, certa resistência em relação a utilização dos materiais musicais recolhidos pelos mesmos em campo nas composições de suas autorias. Kilza Setti comenta em sua participação no programa radiofônico *Veredas* na série de quatro capítulos *Caminhos da Etnomusicologia*⁶ da Rádio Cultura FM de São Paulo, que se limitou a visitar cinco aldeias em sua pesquisa etnográfica acerca dos índios Mbyá Guarani, a fim de retribuir a

³ Entrevista com Josias, líder comunitário do Alto do Pascoal e atual presidente da associação de moradores da Vila Monarca, Alto do Pascoal, em maio de 2005, contida em: CARVALHO, Ernesto Ignacio. Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado. *Dissertação de mestrado*. Recife: UFPE: 2007.

⁴ “Esse distanciamento, que não é consequência completamente desavisada ou aleatória do processo da construção do conhecimento antropológico, está na base do surgimento de um novo contexto, diferente do evolucionismo presente no período anterior, pela construção de um conhecimento que surgiu pelo estabelecimento de uma relação específica, não somente entre o pesquisador e seu objeto, mas também entre estes e o leitor.”(JORDÃO, 2004: 37)

⁵ Cito dois compositores com formação em antropologia e etnomusicologia que se relacionam de forma direta com a presente pesquisa.

⁶ *Caminhos da etnomusicologia* é uma série em quatro programas introdutórios à disciplina, gravada e apresentada originalmente em agosto de 2003 pela Rádio Cultura FM de São Paulo, produzida e apresentada por Júlio de Paula. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/musica-cultura-e-realidade-do-outro-por-kilza-setti>.

dose de reciprocidade que estes esperam, e sobre a exposição do material cultural colhido em campo, a antropóloga comenta:

Meu receio é que sempre se canalizem atenções para o produto (folclórico) a ser consumido, sem levar em conta a vida, as realidades e as necessidades dos agentes desse produto”, ela dizia. “O que se pensa ser produto é parte intrínseca do dia a dia desses agentes (...), essa coisa de exhibir um produto me causa desconforto. (SETTI em entrevista à PAULA, 2003, 0’20”)

Segundo Moreira (2014:82), a obra da compositora, predominantemente de câmara, raramente apresenta materiais ou temas recolhidos em suas pesquisas antropológicas. Este fato é confirmado através do texto contido na contracapa⁷ da gravação das composições *Missa Caiçara* (1990) e *Ore Ru Nhamandu Etê Tonondeguá – preces Mbyá Guarani* (1993)⁸, em que consta que nesta última, Kilza Setti não utilizou materiais sonoros indígenas, apenas textos sagrados em dialeto Mbyá Guarani extraídos do livro de *El Canto Resplandeciente – Ayyvu Rendy Verá* (1984) publicado em Buenos Aires⁹. A descrição de contracapa complementa que os “[...] textos são basicamente os mesmos utilizados nas rezas pelos povos Mbyá do Brasil, incluindo os de São Paulo, com os quais a compositora trabalha em estudos antropológicos desde os anos 1987” (SETTI, 1996).

Ribalta (2011) apresenta uma análise bastante ampla sobre a composição *Missa Caiçara* (1990) com a intenção de reconhecer os processos composicionais de Kilza Setti em relação a procedimentos musicais europeus e caiçaras. No segundo capítulo apresento apontamentos entre *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* (1985) e *Canoa em dois tempos* (1982), para investigar uma suposta relação entre os aspectos musicais caiçara registrados no livro de Kilza Setti e em sua composição. No entanto, mesmo que haja possíveis relações além das apontadas pelas análises mencionadas, estas ocorrem de forma bastante discreta, se ponderarmos a amplitude da pesquisa antropológica de Kilza Setti acerca dos caiçaras.

Nas trocas de correspondências¹⁰ para a fundamentação teórica desta pesquisa, Kilza Setti comentou que em seu catálogo de obras podemos observar composições com citações propositais às minorias que se encontram em situação de prejuízo cultural, social e material. A

⁷ Disponível RIBALTA, José Luiz Chamorro. *Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti. Dissertação de mestrado*. São Paulo: USP, 2011. (anexo III, p. 519)

⁸ A composição que se divide em duas preces, escrita para mezzo-soprano, flauta, piano e percussão. Teve a estreia mundial na X Bienal de Música Brasileira Contemporânea no Rio de Janeiro, em 1993.

⁹ Pelos autores Lorenzo Ramos, A. Martinez e C. Gamba.

¹⁰ Para fundamentação desta pesquisa, também utilizei o recurso de conversas via e-mail com a compositora Dra. Kilza Setti.

compositora dedicou obras com a intenção de chamada de atenção aos povos Mbyá-Guarani do sudeste brasileiro, aos seis grupos da etnia Timbira do Tocantins e do Maranhão, ao desgaste cultural de povos do sul da Austrália e da Tasmânia, e aos caiçaras do litoral do estados de São Paulo, aos quais dedicou décadas de pesquisa. Kilza Setti fala que não somente se afeiçãoou à comunidade caiçara, mas que principalmente tentou encontrar meios para sinalizar o processo de apagamento cultural que estas comunidades de pescadores vêm sofrendo, bem como os prejuízos materiais com a perda de territorialidade, a mudança de dieta, e dificuldade de sustento com a atividade pesqueira e no exercício de demais atividades de subsistência.

Segundo Almeida (2009:92) “a esse processo de contato, presente no jogo da dominação, imposto, sobretudo, pelo empreendimento colonial, o antropólogo Fernando Ortiz dá o nome de transculturação”:

Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor os processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e, além do mais, significa a criação conseqüente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação. (ORTIZ , 1983:04)

Desta forma, compreende-se o processo de transculturação em três momentos: “a desculturação, onde há a perda dos componentes culturais do povo dominado; logo, a incorporação de uma cultura externa e, por fim, uma neoculturação, ou seja, a articulação dos elementos culturais originais junto aos externos adquiridos” (ALMEIDA, 2009:92). Atualmente a transculturação pode ser compreendida como uma adaptação dos traços de uma cultura alheia como sendo próprios.

A utilização de material musical étnico na composição musical mantém relação com o conceito de transculturalidade. O antropólogo e compositor Dr. Acácio Piedade, através de sua pesquisa acerca do tema, comenta que “o uso de material étnico específico atualmente requer pelo menos dois compromissos de um compositor.” (PIEADADE, 2019:06, tradução nossa). De acordo com o autor, estes compromissos são ético e artístico. No primeiro, o compositor se preocupa com o retorno simbólico próprio do material étnico utilizado, que resulta, de alguma forma, em um retorno para os agentes daquela determinada cultura. O segundo compromisso, entendido por artístico, “significa recusar a musicalidade superficial e buscar conhecimento e

experiência para fundamentar os dados culturais em uso. Isso também é recusar o exotismo e a admiração que o capital simbólico empenha a favor do compositor” (Ibdem, tradução nossa)¹¹.

A presente pesquisa, no entanto, não permite maior aprofundamento acerca deste conceito. Me restrinjo neste momento a breves reflexões, que se apresentam neste primeiro capítulo como uma forma de contextualizar a pesquisa em seu espaço e tempo.

1.1 Contexto caiçara

De acordo com Diegues (2006:13) os caiçaras originam-se da miscigenação entre “descendentes dos índios, sobretudo dos Carijós, colonizadores portugueses e escravos negros”. O autor comenta que a região litorânea do estado de São Paulo e do Paraná, foi uma das primeiras regiões brasileiras a ser habitada pelos povos ibéricos. Assim “se considerarmos como caiçaras os primeiros filhos mestiços da nacionalidade brasileira então o “povo caiçara” começou a se formar por volta de 1500, sob a influência marcante das culturas indígenas litorâneas misturadas à cultura lusitana¹². (BRANCO, 2005:17).

O território mencionado nesta dissertação como território caiçara, compreende a região em que se reconhece unidade nas práticas do fandango caiçara. Este território não abrange toda a costa habitada pelos caiçaras, de acordo com o recorte realizado por Pimentel, Gramani e Corrêa (2006). Corresponde aos municípios de Iguape e Cananéia, localizados no litoral sul do estado de São Paulo, e aos municípios de Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes, localizados no litoral norte do estado do Paraná.

Outra possibilidade de delimitação espacial seria a utilização do termo Lagamar, complexo estuarino-lagunar que se estende de Iguape à Paranaguá, e que une - como um "mar de dentro", como é chamado em diversas comunidades locais - praticamente toda a região abordada. Entretanto, além de uma delimitação geográfica eminentemente física, o município de Morretes/PR, importante referência para o fandango caiçara, não estaria contemplado. (MARTINS, PIMENTEL e CORRÊA, 2011:23)

No *Dossiê de Registro do Fandango Caiçara* (Ibidem, 2011) encontra-se um breve panorama sobre o fandango caiçara como objeto de estudo de viajantes e pesquisadores desde meados do século XVIII. Dentre importantes relatos e registros sobre sua origem, característica

¹¹ “ [...] this means to refuse the superficial musicality and to search for knowledge and experience in order to ground the cultural data in use. This is also to refuse the exoticism and the admiration that the symbolic capital engages in favor of the composer” (PIEDADE, 2019:07).

¹² Através de Fontella (2017), é possível ter acesso a um panorama da origem histórica do fandango e de sua relação com a cultura caiçara.

e influências, destaco a publicação de Mario de Andrade *Ensaio sobre a música popular* (1928) como um dos primeiros registros do fandango em forma de partitura. O termo fandango esteve vinculado no século XVIII a divertimento tanto no litoral como no planalto, se fez presente nas classes menos prestigiadas e nos grandes salões aristocratas. Seu desprestígio no século XIX foi, no entanto, “provindo de uma crescente ideologia burguesa em busca de novos códigos de civilidade” (MARTINS, PIMENTEL e CORRÊA, 2011:36). Esta conduta que originou proibições e restrições impostas à prática do fandango, pode estar atrelada a afirmação de Rando (2003) de que o fandango se transformou em uma festa exclusivamente rural e litorânea a partir do século XX.

Pode-se partir da hipótese que as povoações e os “sítios” caiçaras surgiram nos interstícios e no período pós-desorganização das monoculturas coloniais e pós-coloniais como a da cana-de-açúcar (...) nas primeiras décadas do século XX a maioria dos municípios litorâneos da região estudada estava imersa num isolamento profundo, ainda que os contatos com os centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Paranaguá/PR continuassem existindo e mantidos pela navegação a vela e a vapor. (DIEGUES apud MARTINS, PIMENTEL e CORRÊA, 2011:37)

O vínculo do fandango aos “sítios caiçaras”, e sua afirmação como uma manifestação típica de agricultores e pescadores do litoral, está na base do processo criativo da composição *Suíte Caiçara*. Trata-se de uma homenagem a manifestação do fandango caiçara e a seus agentes, e uma oportunidade de sinalizar a dramática situação sobre o território caiçara, que se perpetua aos dias atuais. Restrinjo-me neste momento a discorrer brevemente sobre a região da Juréia – SP¹³, que ainda vive no ano de 2019 o deporto de famílias tradicionais, e cuja situação se apresenta como objeto do terceiro movimento da *Suíte Caiçara*.

Baptista e Vieira (2014) comentam que a política ambiental brasileira se fortaleceu entre as décadas de 1960 e 1970 de acordo com os movimentos internacionais a respeito da preservação ambiental. Na voracidade do mundo moderno, se destaca a figura do ser-humano como destruidor, como o responsável pela degradação da natureza. Esta visão generalizada é extremamente danosa aos povos tradicionais “que se encontravam até pelo menos a metade deste século vivendo do que a natureza os proporcionava”. (Ibidem:80)

Os povos desenvolveram uma série de maneiras de conviver com os ambientes frágeis. Nós conhecemos muito pouco sobre como esses sistemas se desenvolveram, como eles funcionam e como podem ser adaptados para fazê-los mais produtivos e ecologicamente saudáveis. Sabemos, no entanto, que a chave para o entendimento das atividades sustentáveis em ambientes frágeis começa com as populações locais. Seu conhecimento é valioso para o futuro do ambiente da terra e dos povos. No entanto,

¹³ No convívio com os moradores percebe-se que eles não vêem a Juréia como um todo homogêneo. Essa denominação é externa a eles. Para eles os espaços geográficos são diferenciados. Quando você pergunta onde eles nasceram, as respostas nunca são – na Juréia; eles falam do bairro onde nasceram – no Rio das Pedras, no Rio Verde, no Grajaúna, na Cachoeira do Guilherme, e outras localidades. (BAPTISTA e VIEIRA, 2014:81)

nós nunca conheceremos esses ambientes se os povos que os desenvolveram continuam a ser destruídos ou impedidos de continuar seu modo de vida tradicional. (CLAY apud DIEGUES 1994:61).

A “tempestade de siglas”, como referido por Dauro Marcos do Prado¹⁴, apresentava diferentes interesses no território da Juréia, desde a especulação imobiliária à implantação de usina nuclear através da empresa NUCLEBRÁS. As UCs (Unidades de Conservação) foram criadas com uma política de “proteção integral”, que não permite, até aos dias atuais, a permanência humana de nenhuma natureza nos territórios delimitados. Assim, a década de 1980 foi marcada, nesta região, pela perda de direitos destas comunidades de habitarem seus territórios de origem, que ocasionou inúmeros casos de marginalização e rupturas do caiçara com suas características culturais.

No documentário mencionado acima, o caiçara Dauro Marcos do Prado¹⁵ descreve o episódio de perda de terras de sua família, que de acordo com Rodrigues (2013), habita (habitava) a região da Juréia há pelo menos seis gerações. As narrativas sobre extorsão e calúnia são comuns entre os caiçaras, que tiveram sua confiança traída muitas vezes. Acolheram e alimentaram em suas próprias casas profissionais, pesquisadores e ambientalistas que afirmavam o direito dos caiçaras de permanecerem em seu território em relação à invasão de suas terras, da especulação imobiliária e da instalação de empresas que objetivavam usufruir de riquezas naturais da região. “Os falsos ambientalistas” como os caiçaras os chamam, de acordo com o relato, desejavam criar um Santuário Ecológico na região como uma forma de garantir a permanência destas famílias tradicionais no território da Juréia. Foi então criada a Estação Ecológica da Juréia:

A Estação Ecológica Juréia-Itatins, localizada no litoral sul de São Paulo, foi uma das UCs criadas nas condições de área de proteção integral nos anos 80 e que teve sua população impedida de continuar ali a sua vivência. É uma área que apresenta uma das maiores diversidades biológicas e culturais do litoral brasileiro formando paisagens de estonteante beleza. Neste ambiente existem várias formações florestais, como o manguezal e a floresta tropical fluvial, que possui grande variedade de espécies da fauna e da flora. A formação das populações humanas já sugere, também, a grande variedade cultural da região, sendo essa uma mistura de povos indígenas, como os Guaranis, os caiçaras, e ainda núcleos de quilombolas e caboclos ribeirinhos. (BAPTISTA e VIEIRA, 2014:79)

¹⁴ Discurso de Dauro Prado, caiçara integrante fundador da União dos Moradores da Juréia, em documentário realizado pelo CJE, Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA - USP - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tvsah3VaV7Y>.

¹⁵ “Além de ser um dos membros fundadores e atual presidente da União dos Moradores da Juréia, Dauro coordena o “ponto de cultura” 'Centro de Cultura Caiçara de Barra do Ribeira. É ainda membro da 'Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais' (CNPCT) como representante dos caiçaras no Brasil.” (RODRIGUES, 2013:159)

A partir da criação da Estação Ecológica da Juréia, os caiçaras foram proibidos de realizar suas atividades de subsistência, e gradativamente foram e são forçados a deixar seu território. Para auxiliar este processo, foram criadas então a função de “guarda-parque”, proposta apenas para os caiçaras cujo mapeamento indicou perfil de liderança. O serviço compreende na denúncia de atividades caiçaras em troca de salário e da permanência no território. Após tantos casos de deslealdade, os caiçaras acabaram também traídos entre si.

As atividades tradicionais caiçaras, de acordo com Rodrigues, são comprovadamente, “atividades sem prejuízo à conservação das matas, dos mangues, de restingas, de rios e praias, áreas estas que foram transformadas em "reservas da natureza" e de onde têm sido gradativamente expulsos.” (RODRIGUES, 2013:159)

Atualmente, associações e organizações não governamentais constituídas na maior parte por caiçaras, antropólogos, pesquisadores, e agentes culturais, promovem ações conscientizadoras através de encontros, congressos, e reuniões políticas. Estes grupos participam e reivindicam audiências públicas e jurídicas para realçarem o direito de permanência e de usufruto de seu território, e o resgate e manutenção da cultura caiçara.

A significativa movimentação em prol da preservação do fandango caiçara resultou em seu registro pelo Iphan no ano de 2012 como patrimônio imaterial brasileiro. Vale ressaltar, que assim como o Mestre Aorelio Domingues comentou na 9ª festa do fandango caiçara na Ilha de Valadares no município de Paranaguá, que a quase extinção do fandango na década de oitenta foi resultado não somente da desterritorialização das comunidades, como também da falta de interesse das novas gerações caiçaras em manter viva a cultura do fandango. A Associação Cultural Caburé¹⁶ é responsável pela idealização do *Museu Vivo do Fandango*, centro museológico comunitário ao ar livre, que reuniu cerca de trezentos fandangueiros oriundos de cinco municípios na iniciativa de elaborar um circuito para visitas e mapeamento de espaços para intercâmbio de experiências, que abrangem: “casas de fandangueiros e construtores de instrumentos musicais, centros culturais, espaços de comercialização de artesanato caiçara, além de locais de disponibilização de acervos bibliográficos e audiovisuais” (PIMENTEL, PEREIRA e CORRÊA, 2011:09). No livro *Museu Vivo do Fandango* é possível ter acesso à descrição e aos contatos de casas, “clubes” e grupos que se dedicam a prática e a preservação do fandango, nos quais participam também jovens e crianças caiçaras.

¹⁶ “A Associação Cultural Caburé é uma entidade cultural não governamental fundada, em 2002, por pesquisadores, artistas e gestores culturais que se dedicam prioritariamente a pesquisas e projetos nos campos da musicalidade, do teatro e das culturas populares.” (PIMENTEL, PEREIRA e CORRÊA, 2011:09)

De acordo com minha vivência, bem como através de descrições bibliográficas, posso afirmar, de modo geral, que os caiçara são muito receptivos, hospitaleiros e abertos para ensinar e demonstrar sua cultura. Ainda acolhem e orientam em seu território toda “espécie” de viajantes, pesquisadores, e agentes culturais, que habitualmente estabelecem uma relação de afeto e admiração com esta comunidade.

Segue abaixo o mapa contido no livro *Museu Vivo do Fandango* (2006) referente a produção do fandango caiçara para indicar o recorte geográfico desta pesquisa:

Figura 1 - Mapa da região em que se desenvolve o fandango caiçara objeto desta pesquisa.



Fonte: Museu Vivo do Fandango (2006).

1.2 DISCO *SUÍTE CAIÇARA*

O disco *Suíte Caiçara* é o segundo álbum da carreira artística do compositor e violonista Thales Nunes e do Duo Backer, duo de música popular brasileira que integro como violonista ao lado da cantora Rafaela Backer. A presente pesquisa científica orientou, em conjunto com os saberes e concepções artísticas das parcerias mencionadas, o processo criativo do álbum, produzido com o patrocínio da Lei de Incentivo à Cultura do município de Balneário Camboriú no estado de Santa Catarina (Edital LIC/FCBC 006/2017¹⁷). As músicas que compõem o disco, em sua maioria de autoria de Thales Nunes e letra de Rafaela Backer, foram

¹⁷ O contrato foi assinado em abril de 2018. O produto bem como a prestação de contas foi entregue à Fundação Municipal de Cultura de Balneário Camboriú em abril de 2019.

compostas inspiradas em manifestações culturais caiçaras e litorâneas das regiões sul e sudeste do Brasil, com ênfase no fandango caiçara. O trabalho não é uma reprodução, releitura, nem tampouco arranjo, e sim, uma homenagem a esta música tanto respeitada e admirada por nós.

Optei em manter o nome do disco ao meu conjunto de composições por entender que estes pertencem ao mesmo processo de criação artística. A presente pesquisa contribuiu para a fundamentação teórica do álbum, bem como este aflorou e orientou minha sensibilidade e concepção para a elaboração do conjunto de cinco composições que integram a *Suíte Caiçara* desenvolvida como produto desta dissertação de mestrado em composição musical.

As composições aqui desenvolvidas possuem como inspiração aspectos da manifestação do fandango, do cenário e da desterritorialização caiçara. Difere em parte das composições presentes no disco, que envolvem demais manifestações litorâneas e a vivência dos músicos em relação a este universo, uma vez que somos naturais de Santos e do Vale do Ribeira do estado de São Paulo.

Todas as menções da *Suíte Caiçara* no texto da presente pesquisa se referem ao conjunto de cinco composições de minha autoria atreladas ao programa de pós-graduação em música da Udesc. As menções às composições pertencentes ao disco serão propriamente referenciadas.

2 FANDANGO CAIÇARA

Este capítulo expõe aspectos musicais e extramusicais acerca da manifestação cultural do fandango caiçara a fim de identificar eventos e materiais a serem referenciados e aplicados no processo criativo da composição *Suíte Caiçara*.

O fandango caiçara é uma “manifestação popular que integra dança e música encontrada no litoral sul de São Paulo e norte do Paraná” (GRAMANI, 2009:18), e que se encontra alicerçada sobre as práticas cotidianas desta comunidade, no cultivo da terra, na pesca, no extrativismo vegetal, na fé e no companheirismo. Os caiçaras apresentam domínio do processo de confecção artesanal dos instrumentos musicais característicos desta região, como a viola branca ou fandangueira, rabeca, e adufo. No baile de fandango esta instrumentação é somada a linhas vocais e a elementos rítmicos da dança que ficam a cargo do tamanco e das palmas. O repertório de tradição oral apresenta variações designadas por marcas e modas, diferenciadas pela presença dos tamancos na primeira, e pelo caráter valseado das coreografias da segunda:

Marcas, porque são marcadas ritmicamente através dos batidos com o tamanco. Modas, quando são somente tocadas para serem dançadas em pares. Deste modo, é possível dividir as danças em dois grandes grupos: o fandango batido e o fandango bailado. No fandango batido, temos formas musicais diversas, “fraseados”, versos e uma infinidade de elementos que diferenciam estas marcas. Cada marca batida tem sua própria estrutura de “refrãos”, de toques de violas, de rabecas e no próprio batido, além de possuírem algumas variações, dependendo da região em que são executadas. As marcas batidas mais conhecidas são: Anu, Andorinha, Sinsará, Xará, Feliz, Tiranhinha, Tonta, Marinheiro, Queromana, entre outras. O Bailado ou Valsado também pode ser dividido em dois grandes grupos: chamarrita e o dandão. (MARTINS, PIMENTEL e CORRÊA, 2011: 09)

O fandango esteve vinculado no passado à prática do mutirão, que reunia expressivo número de caiçaras para a realização de benfeitorias a membros da comunidade. Atividades como a construção de casas e canoas, o preparo da terra para o plantio, abertura de roça e colheita eram atividades comuns nos mutirões. Ao final do serviço, o caiçara beneficiado oferecia em sua casa, como forma de pagamento e agradecimento aos que estiveram a seu dispor, um baile de fandango com música, dança, comida e bebida em abundância, fato este que evidencia o sistema de trocas como o principal modo de articulação da comunidade caiçara. O deslocamento de famílias caiçaras para áreas urbanas, e o surgimento de leis ambientais que proíbem práticas de subsistência caiçara contribuíram para o caráter eventual que esta prática adquiriu no cotidiano caiçara na atualidade. Os bailes de fandango ficam hoje alocados em centros de preservação cultural, associações culturais, festivais e reuniões informais entre caiçaras.

Assim como afirma Miguez (2017:45), “ao falarmos de identidade caiçara, a música aparece como um elemento central. A relação dos caiçaras com a música é quase sempre observada, mesmo em estudos em que este assunto não é o foco, porque a música caiçara está ligada ao seu cotidiano, ao seu modo de vida”. Kilza Setti comenta em âmbito geral que a “procedência” do patrimônio musical não desperta curiosidade nos caiçaras, que atribuem às suas origens musicais um fator extranatural, a uma antiguidade muito distante que impossibilita estimar seu tempo. Sobre este aspecto e a preservação do repertório tradicional, a antropóloga e compositora elucida:

Expressões como: “isso é do tempo dos antigo...” ou “essas música é desde os começo do mundo” ou ainda “isso é dos primeiro tronco, não se sabe quem inventou”, mostram o quanto é abstrata a ideia de contagem de tempo do universo caiçara. Mas o que fica bem visível é a proposta de conservação do repertório tradicional por músicos e não-músicos. Embora reconhecido como produto de um ou alguns indivíduos, esse repertório, cuja notícia de autoria perdeu-se no tempo, é visto como propriedade coletiva, na medida em que a comunidade pode aceita-lo, acrescentar-lhe elementos, conservá-lo ou rejeita-lo, de acordo com um consenso grupal. (SETTI, 1985:116)

2.1 CANTADORES

Em meio a esta coletividade, surge a figura do mestre fandanguero, que assim como definido por Miguez (2017:51) “[...] é alguém que tem a capacidade de conduzir sozinho o repertório e sem ele não é possível executar as músicas. Ele é capaz de operar com os signos culturais e organizar o grupo de músicos e as expectativas dos ouvintes”. Setti (1985) se refere a esta personalidade como músico-líder, responsável por transmitir a mensagem dos versos entoados, que podem contar com a habilidade do mestre para serem improvisados de acordo com a ocasião, ou mesmo com a agilidade deste para recorrer a versos tradicionais.

A temática das composições que integram o repertório do fandango caiçara trata comumente do cotidiano litorâneo, da natureza que o cerca, das relações de afeto, e do trabalho que se divide entre o campo e o mar. Observo que tal repertório é em sua totalidade um cancionero de letra improvisada, cantado comumente em duas vozes. “O mestre puxa os versos enquanto outro músico faz uma segunda voz uma terça abaixo do mestre. Como o puxador dos versos escolhe na hora qual verso vai cantar, aquele que faz a segunda voz está em um constante jogo de afinidade com o puxador” (Ibidem:52). Esta característica também pode ser observada no conjunto instrumental caiçara, as seções que apresentam sonoridade bastante densa e rebuscada, exigem dos músicos a mesma sintonia em relação aos “breques” – convenções rítmicas - realizados pela percussão de forma improvisada.

O instrumental caiçara pode com facilidade enrijecer a expressividade vocal dos cantadores, destes espera-se destreza para imprimir possíveis alargamentos métricos, que segundo Setti (1985) são comumente realizados através de *rallentandos* intermitentes ou com a prática do *tipe* – abertura de voz em registro agudo. O *tipe* pode não oferecer a liberdade necessária para determinadas interpretações vocais, visto que sua performance deve obedecer a um tempo determinado, um “número de compassos” previamente combinado pelo grupo musical. Uma vez que o *tipe* é uma prática exclusivamente pertencente ao repertório religioso, e se apresenta como figura central do canto sagrado caiçara, retomarei seu conceito e sua prática em momento posterior, quando abordar o repertório caiçara religioso.

Kilza Setti atribui à cultura musical árabe – supostamente adentrada em território nacional pelos portugueses – o tratamento dado às linhas melódicas caiçaras, sejam estas cantadas ou tocadas¹⁸. De acordo com a autora, “a música vocal caiçara só pode ser compreendida na medida em que o ornamento esteja incorporado à própria substância sonora dessa música” (SETTI, 1985:196).

Figura 2 – Exemplo de ornamentação melódica caiçara, transcrição de Kilza Setti.

CANOA
Sertão do Taquaral, 1977

(♩ = 96 - 100)

Voz masculina
Versista

O ca - ná ric no jar dim.

Fonte: Kilza Setti (1985:194)

Segundo a autora os ornamentos mais frequentes na música vocal caiçara¹⁹, utilizando a terminologia musical tradicional, são apojaturas tanto breves como longas, mordentes, glissandos, e portamentos, estes na maioria dos casos empregado em movimento descendente.

¹⁸ Vale ressaltar ainda o comentário realizado pelo Mestre Fandanguero Aorelio Domingues na 9ª Festa do Fandango Caiçara realizada no ano de 2018 na Ilha dos Valadares no município de Paranaguá – PR, em que foi mencionada na roda de conversa a origem árabe dos instrumentos caiçaras. A rabeça e o adufo teriam origens, respectivamente, nos instrumentos árabes Rebab/Rebec e Duf/Daff.

¹⁹ Vale ressaltar que a publicação de Kilza Setti, bem como suas considerações acerca das características musicais caiçaras se referem em grande parte a música caiçara ubatubana, que podem apresentar pequenas diferenças em relação as práticas musicais fandangueras pertencentes ao recorte desta pesquisa.

Figura 4 – Exemplo de canto melismático caixara. Trecho da composição *Canoa em dois tempos*, compassos 51 ao 56 do primeiro movimento. A linha da Contralto (segunda pauta do sistema) apresenta do compasso 53 ao 56 canto melismático.

The musical score for Figure 4 consists of four staves. The lyrics are: "gar - ra não sou co - mo a ci - gar - ra, como ci - gar - ra" and "Quan - do canta le - va o di - a". The Contralto part (second staff) shows a melismatic passage starting in measure 53, characterized by a long, sustained note followed by a series of rapid, repeated notes.

Fonte: Kilza Setti (1982).

Figura 5 – Exemplo de hoteto - “solução da voz” (SETTI, 1985:XI). Trecho da composição *Canoa em dois tempos*, compasso 123 ao 126 do primeiro movimento. A linha da Soprano (primeira pauta do sistema) apresenta no compasso 125 uma ruptura brusca no canto.

The musical score for Figure 5 consists of four staves. The lyrics are: "Eu vi - nha vin - do de vi - a - ge" and "a - mor, vin - do de vi - a - ge, En - con - trei c'o meu a - mor, vi - nha vin - do de vi - a - ge, En - con - trei c'o meu a - mor". The Soprano part (first staff) shows a sharp, abrupt change in the vocal line in measure 125, indicated by a circled measure number 125.

Fonte: Kilza Setti (1982).

O uso de linguagem coloquial e expressões como “violino que toca”, “violino que canta” e “violino que faz sapateado” são frequentemente utilizadas para se referir ao emprego de ornamentos, articulações, subdivisões rítmicas, e alterações de andamento no fazer musical caixara. Na transcrição musical presente no livro da Kilza Setti (Ibidem, 1985: 130), das três expressões mencionadas acima, observo que a expressão o “violino que canta” possui

implicações na delimitação de fraseados bastante expressivos, e alterações de andamento com maior frequência que as outras duas maneiras de tocar. A antropóloga considera este tratamento como resultado da aproximação às características vocais, e à maior liberdade atribuída ao canto e à fala.

2.2 CONJUNTO INSTRUMENTAL

Segundo Martins, Pimentel e Corrêa (2011) e Azevedo (1975) a formação instrumental²² básica do fandango caiçara é normalmente composta por dois tocadores de viola, um tocador de rabeca e um tocador de adufe ou adufe. Acrescento à parte percussiva os tamancos percutidos pelos homens na dança (instrumento gerador de rítmica)²³. Atualmente é possível observar nas manifestações do fandango caiçara no estado de São Paulo e do Paraná a presença de instrumentos como violões, cavaquinhos, tambores, pandeiros, e demais instrumentos musicais industrializados. Restrinjo-me nesta dissertação à formação instrumental mencionada pelos autores que mantem relação direta com luteria caiçara, e que “[...] estabelece uma unidade na região que vai de Iguape e Cananéia e segue até Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes”. (MARTINS, PIMENTEL E CORRÊA, 2011:51)

A viola²⁴ que toca o repertório do fandango caiçara assume diferentes terminologias entre as localidades em que se encontra esta manifestação, sendo conhecida por fandangueira, viola de fandango, viola caiçara, viola branca (município de Iguape) e viola do litoral sul, esta última mencionada no livro de Lia Marchi (2002) intitulado *Os Tocadores*. O instrumento apresenta comumente cinco ordens de cordas que podem ser duplas ou simples, e uma meia corda simples que é posicionada paralelamente ao braço do instrumento, que “percorre apenas o tampo da viola e soa somente solta. Ela é a corda mais aguda, conhecida por se afinar com o som da voz e então servir de referência para a afinação das outras cordas e dos outros instrumentos” (MIGUEZ, 2017: 89). Esta também assume as diversas nomenclaturas: turina, cantadeira e piriquita. O número de cordas da viola fandangueira pode sofrer alterações de

²² Kilza Setti apresenta o conjunto instrumental da música caiçara ubatubana em dois grupos, organizados em: música religiosa - rabeca, caixa, duas ou mais violas, pandeiro (apenas na dança de São Gonçalo); e música profana – rabeca, duas ou mais violas, cavaquinho (circunstancial), pandeiro, violão (com pouca probabilidade), caixa (circunstancial). Observo a semelhança do conjunto instrumental utilizado pelos caiçaras pertencentes ao recorte geográfico da presente pesquisa na manifestação do fandango.

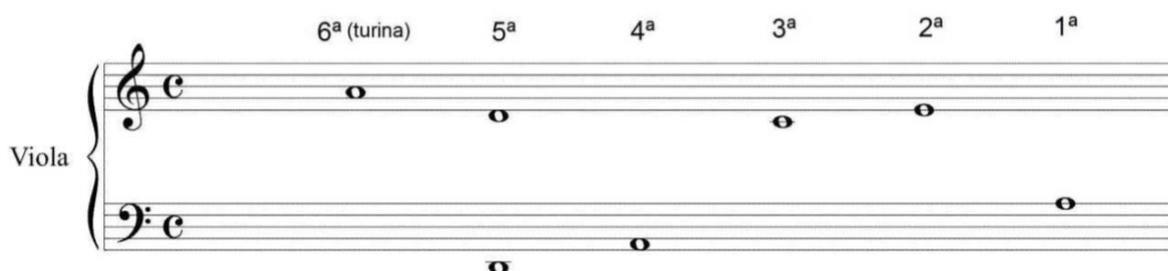
²³ A percussão realizada com duas colheres também é frequentemente encontrada em manifestações fandangueiras.

²⁴ Viola é uma palavra utilizada para denominar diversos instrumentos de corda, possuindo alguns exemplos na cultura popular brasileira dentre os quais o mais conhecido é a viola caipira, de 10 cordas, também chamada viola sertaneja. A viola caiçara é um instrumento único na organologia brasileira, não havendo ainda nome definido na literatura. (MIGUEZ, 2017: 91)

acordo com a região em que é tocada, pode apresentar cinco, seis, sete ou dez cordas, duplas ou simples à gosto do tocador, sendo comum escutar destes, a preferência pela disposição simples de cordas, pelo fato de assim se manter com mais facilidade o instrumento afinado.

O braço do instrumento apresenta comumente dez pontos, que podem ser compreendidos por dez casas, que não se estendem sobre o tampo da viola. As violas fandanguieras são feitas de madeira local, geralmente de caixeta, da canela e de cedro (madeira mais dura) geralmente destas últimas se produzem as cravelhas e a marchetaria, os trastes são feitos de arame. O instrumento possui três afinações distintas, sendo “entaivada” (oitavada), “pelas três”, e “pelo meio”, a primeira é a mais comum nos municípios Iguape, Cananéia, Guaraqueçaba e Paranaguá. MIGUEZ (2017:87) apresenta a afinação da viola do Mestre Aorelio da Ilha de Valadares em Paranaguá, que utiliza a afinação “intaivada” diferente, que permanece a mesma para tocar o repertório do fandango e da Folia do Divino:

Figura 6 – Exemplo da afinação “intaivada” da viola fandanguiera encontrada na Ilha de Valadares, Paranaguá – PR.



Fonte: Míguez (2017:87).

A viola fandanguiera é o instrumento responsável pelo acompanhamento harmônico das modas e marcas do fandango, frequentemente com as funções de dominante e tônica. Raramente a viola executa algo semelhante a ponteados. O acompanhamento na viola fandanguiera é realizado no quinto, sexto e sétimo ponto da viola, os três primeiros pontos são comumente reservados ao repertório religioso. De acordo com a bibliografia, acredita-se que esta divisão ocorra pelo fato de ser difícil conseguir uma afinação padrão por toda a extensão do instrumento, “isso reforça o costume que as músicas da Folia (Folia de Reis) e do fandango não devem ser tocadas uma seguida da outra, na verdade, não devem sequer ser tocadas na mesma viola” (Ibidem: 88).

A rabeça tocada no repertório caiçara também apresenta variações de acordo com região. Comumente apresenta três cordas, porém é encontrada em Iguape e em Morretes com quatro cordas. Sua afinação é de quarta justa na disposição da corda mais grave para a mais aguda²⁵. O instrumento é feito de caixeta, e com menor frequência de imbuia e cedro. Seu arco possui crina com fios de nylon ou de cipó timbopeva, e o breu utilizado pelos rabequistas é encontrado na própria mata. A rabeça não possui pontos como a viola, e por este motivo, segundo Gramani (2009) os fandangueiros a consideram o instrumento mais difícil de ser tocado do fandango. Neste repertório a rabeça dobra a linha vocal e nas seções instrumentais improvisa sua própria linha melódica de forma bastante ornamentada. Segundo os folgadores e folgadoras²⁶ a rabeça enfeita o fandango.

O adufe ou adufe²⁷ é uma espécie de pandeiro. Possui aro feito de caixeta coberto com couro, suas platinelas são feitas de tampinhas de garrafas amassadas, nomeadas de “baterias” ou “brincos”. Responsável pelo acompanhamento rítmico das modas e marcas do fandango, o adufe é tocado na posição vertical se comparado à posição tradicional do pandeiro tocado na música popular brasileira.

Um das características da prática instrumental do fandango caiçara, é o aspecto que Kilza Setti nomeia como desenhos obstinados, que são “motivos melódicos ou rítmicos que se repetem seguidamente durante muitos compassos (SETTI, 1985:212), desempenhando reforço melódico, sistematização de rasgueado na viola e padronização rítmica na percussão. De modo geral, pode-se entender que a repetição na música caiçara, tanto esta pesquisada por Kilza Setti como aquela objeto da pesquisa desta, orienta a performance musical vocal e instrumental, visto que “na música caiçara falar em repetição será admitir a existência de variantes. Estas são consequências daquela”. (Ibidem:228)

²⁵ Miguez (2017) apresenta a afinação da rabeça utilizada na Folia do Divino.

²⁶ “é usual o emprego da expressão *folgadeira* para designar as mulheres que participam do Fandango. Os homens são folgadores.” (AZEVEDO, 1975: 04).

²⁷ Em Portugal, o adufe é um pandeiro bímbranofone quadrangular, introduzido pelos árabes na península Ibérica entre os séculos VIII e XII. É segurado pelos polegares de ambas as mãos e pelo indicador da mão direita, deixando deste modo os outros dedos livres para percutir o instrumento. (MARTINS, PIMENTEL e CORRÊA, 2011: 56)

Figura 7 – Instrumentos caiçaras.



Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

2.3 LUTERIA CAIÇARA

Penso que não é possível compreender o caiçara se o desmembrar de sua musicalidade e de suas habilidades de construção.

Esta relação de cumplicidade que o caiçara nutre com a natureza, pode ser observada em suas atividades de subsistência, em que se retira da natureza que o cerca apenas o necessário para sobreviver. Sua habilidade de transformar de maneira respeitosa a natureza em utensílios para seu cotidiano, o transformou em exímio construtor de canoas e de instrumentos musicais. O conhecimento sobre a construção de violas, rabecas e adufos caiçaras são transmitidos de geração em geração de forma oral, assim como todo feito caiçara. Os instrumentos caiçaras são construídos através da técnica “de fôrma” ou de maneira “cavocada”, como explica Martins, Pimentel e Corrêa:

No primeiro caso, o construtor tira filetes de madeira e os coloca em uma forma por alguns dias para que ela seja moldada e vai, aos poucos, montando o instrumento, peça a peça. No segundo, o construtor derruba uma árvore de tamanho suficiente para se fazer uma ou mais violas e, depois, vai esculpindo corpo e braço em uma peça única, colocando o tampo ou o fundo ao final. (MARTINS, PIMENTEL e CORRÊA, 2011:52)

A luteria caiçara utiliza madeiras locais como caixeta²⁸, cedro e canela, porém com a implantação de leis ambientais em que é necessário obter licença para a derrubada destas árvores, estes construtores vêm buscando madeiras alternativas para garantir a continuidade dessa arte que reverbera a essência caiçara.

As medições na luteria caiçara são realizadas através de padrões estipulados pelo próprio construtor. Expressões como “um palmo e gêmeo” são frequentes neste universo, esta pode ser entendida por uma medição de um palmo de mão mais meio palmo da mesma.

“...estão amalgamados diversos saberes, marcadas diversas geografias: a ibérica, a moura, a dos povos ameríndios. A sua dita “rusticidade” e “precariedade” pode ser reinterpretada como uma capacidade de adaptação e criação desses artesãos na relação com o ambiente. Precários porque os artesãos utilizam soluções próprias de construção, constroem e adaptam ferramentas? Rústicos porque utilizam madeiras e demais matérias primas que encontram nesses ambientes, e porque não possuem acabamento industrial? Suas artesanias expressam outras racionalidades. Cada artesão herda e produz conhecimentos e, deles, brotam instrumentos não padronizados, com sonoridades próprias, distintas. E nisso reside sua riqueza. Essa diversidade não pode ser reproduzida e imitada por nenhum equipamento ou tecnologia, mesmo que se reproduzam e copiem fielmente seus sons. (Ibidem:73)

Figura 8 – Luteria caiçara. Viola fandangueira em processo de construção “de fôrma” e rabeca.



Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

²⁸ “A cacheta é uma árvore grande e grossa, útil para construção que não é afetada pelo cupim” (AZEVEDO, 1975: 04)

2.4 DANÇA

Assim como mencionado anteriormente, o repertório do fandango caíçara se divide em dois grandes grupos, um de músicas para serem batidas com os tamancos e a outra para serem bailadas em pares.

As primeiras se caracterizam pelo sapateado forte, barulhento, batido a tamanco ou sapato. Abafam quase completamente a música do conjunto. Esse bater de tamanco se chama em alguns lugares de rufar. Nas segundas não há sapateado. São uma espécie de valsa lenta, em que cada dançarino baila em geral como o mesmo par [...]. (AZEVEDO, 1975:03)

A danças podem ser dançadas em filas ou em rodas, nesta deve-se assumir o sentido anti-horário. O sapateado é realizado exclusivamente pelos homens, e as mulheres bailam de forma graciosa a frente do seu par, como uma forma de proteção. A bibliografia moderna menciona que os casais não precisam manter pares fixos, podendo ser trocados durante a mesma música, se assim for determinado pela coreografia.

Os tamancos, também confeccionados nas luterias caíçaras, são geralmente feitos de cepa de limão ou de laranjeira, ou outra madeira muito resistente. É atribuído prestígio social ao “batedor” que consegue em sua performance quebrar seu tamanco, ou o assoalho de tábuas de madeira, sobre o qual é dançado o fandango. A prática do tamanco nas coreografias do fandango pode estar associada à atividade caíçara de “descascar o arroz”, conhecida como “fazer gambá”, em que os homens tamanqueiam sobre a colheita do grão a fim de “tira-lo do casco”. Segundo Azevedo (1975:03) “em Serra Negra, no Rio dos Medeiros e em outros pontos da Baía de Paranaguá, o fandango é dançado em cima do arroz” com essa finalidade.

As marcas batidas possuem variações de estrutura entre si, e exigem conhecimento coreográfico prévio de seus folgadores e folgadoras. Assim como no conjunto musical onde se tem a presença de um mestre, na dança também se determina um batedor para desempenhar tal função. Este fica responsável pelas ornamentações, e pelas indicações de performance, principalmente da sinalização do “arremate” final.

Os tamancos podem ser compreendidos como um instrumento percussivo, e uma vez que iniciam sua performance, a densidade de sua produção sonora os coloca na posição de conduzir a música, e determinar o andamento da marca. Segundo Miguez (2017:53):

“[...] não são cantados versos enquanto os tamancos batem. São seções distintas da música que se alternam, versos e tamancos. Geralmente em uma marca batida são feitas duas ou três seções de tamancos intercaladas por versos, mas esse número também pode ser maior ou menor à escolha do mestre que vai puxar o fim da música”.

Em minha pesquisa observei que os tamancos não reproduzem fraseados rítmicos durante os versos entoados pelos cantadores, porém pude notar em alguns grupos, a marcação do pulso batido pelos tamancos durante os versos cantados. Quando a marca se direciona ao seu término, o cantador adiciona a seus versos a temática da despedida, podendo prolongar este momento por muitos versos, frases como “vamos dar a despedida”, são frequentemente observadas neste momento, para finalizar a música o cantador deve pronunciar a frase “ô de casa!”, e assim determina o arremate final na dança e no conjunto instrumental.

A movimentação coreográfica em formato do número oito é constante e característica nas coreografias do fandango batido, que de acordo com a marca pode se apresentar de forma simples ou complexa. Vale ressaltar que as coreografias das marcas são realizadas pelos homens muitas vezes de forma simultânea aos batidos dos tamancos, que cessam sua rítmica nos momentos de palmas – estas também apenas executadas pelo homens. Algumas das marcas mais conhecidas como o *Anú*, a *Andorinha*, a *Tonta*, a *Queromana* e o *Xará* têm suas coreografias descritas e exemplificadas na publicação de Martins, Pimentel e Corrêa (2011) e de Azevedo (1975:03) que complementa: “os fandangos são dançados sempre em recinto fechado, isto é, dentro de casa, e onde o chão seja de madeira, de modo que haja a devida ressonância do batido”.

As modas valsadas são divididas em dois grupos, nomeados chamarrita e dandão. Este se difere do primeiro no âmbito da sintaxe musical. No dandão é possível identificar a presença de refrão, e no acompanhamento harmônico, pensando em uma estrutura quaternária, o acorde que desempenha a função de tônica possui duração de três tempos, e no último tempo do compasso é tocado o acorde com função de dominante. Esta disposição harmônica exige certamente um fraseado da rabeca diferente do executado na chamarrita por exemplo, cujo acorde de função tônica possui duração de quatro tempos, bem como o acorde dominante.

“Os nomes das modas dandão e chamarrita não designam uma música específica, mas sim uma estrutura musical específica. Existem muitas chamarritas e muitos dandãos, e coreograficamente falando, não há diferença entre eles. É na música que essas formas se diferenciam” (GRAMANI, 2009:47).

As modas bailadas não possuem coreografia específica como as marcas batidas. São dançadas em roda e em pares que podem ser formados por duas mulheres, formação proibida no batido.

Figura 9 – Sr. Romão Costa Felipe construindo tamancos.



Fonte: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A dança do fandango caiçara, principalmente os esquemas coreográficos apresentados por Azevedo (1975), foram utilizados como princípio formativo para as composições da *Suíte Caiçara*, como descrevo no capítulo seguinte.

3. SUÍTE CAIÇARA

Chega o final do dia de roçado e plantação, anunciam os guarás
 Suas mãos de plantar rama, minhas mãos de colher grão
 Terminado o serviço vem a noite celebrar, tanta gente em mutirão
 E minha recompensa, vem me tira pra dançar
 Ecoa na madrugada o festejo e a cabocla, não demora a clarear
 Mas rabeça e cantoria não querem silenciar
 Hoje ainda ela me disse dessa vida o que é bom, esse imenso casarão
 Pulsa a seiva pelos veios, nosso lar e nosso dom²⁹

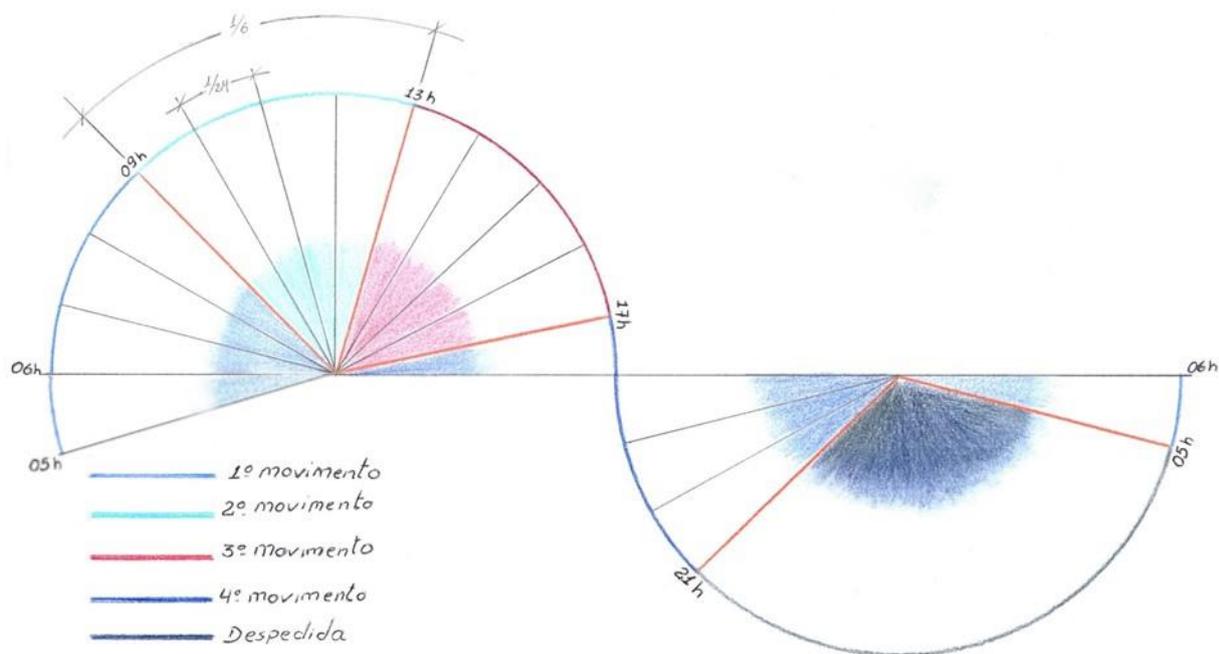
A *Suíte Caiçara*, resultado desta pesquisa, é um conjunto de cinco peças compostas a partir de motivações investigativas, criativas e afetivas que nutro em relação à cultura caiçara. É composta de quatro movimentos e uma despedida, possui duração total de cerca de quarenta minutos, escrita para mezzo-soprano, violão, piccolo, flauta, clarinete em sib, clarinete baixo em sib, eletrônica “ao vivo” e bailarino.

O primeiro movimento é composto para eletrônica “ao vivo”, onde o músico em momento especificado na partitura, insere em sua performance fragmentos fixos da composição 05h00, peça de minha autoria para o disco *Suíte Caiçara*. O segundo movimento é escrito para piccolo, flauta, clarinete em sib, e clarinete baixo em sib. A esta mesma formação soma-se a voz de mezzo-soprano e violão para compor a instrumentação do terceiro movimento. O quarto movimento está escrito para quarteto de sopros. Na instrumentação da despedida, última seção, emprego eletrônica “ao vivo”, clarinete em sib e bailarino.

A manifestação do fandango caiçara surge nesta pesquisa como principal fonte fornecedora de materiais para minhas composições. Utilizo princípios formativos musicais, coreográficos, e de aspectos subjetivos para representar acontecimentos, práticas culturais, e o ambiente em que se desenvolve a vida caiçara, honrada no final do dia nos bailes de fandango. A estrutura geral da *Suíte Caiçara* obedece a uma ordem cronológica, baseada no cotidiano caiçara. A representação das horas do dia, balizadoras das atividades cotidianas, é realizada de diferentes formas em cada um dos movimentos. A partir desta representação define-se a disposição de elementos musicais, a ordenação de textura, e aspectos cognitivos que visam impor um caráter organizacional à composição.

Abaixo a macroforma da *Suíte Caiçara*:

²⁹ *Impressões sobre Batido – Disco Suíte Caiçara*. Letra Rafaela Backer.

Figura 10 – Macroforma da composição *Suíte Caiçara*.

3.1 PAISAGEM CAIÇARA

O primeiro movimento da suíte, com cerca de 4'30", compreende as quatro primeiras horas do período matutino do cotidiano caiçara, das 5 às 9 horas. A primeira hora do dia, aqui estabelecida como cinco horas da manhã, refere-se muito mais às mudanças que começam a ser notadas no processo de clareamento do dia desta região do que propriamente às atividades caiçaras, visto que em muitos casos, por volta deste horário, os pescadores já estão retornando de seu ofício.

A *Paisagem Caiçara*, através de uma descrição memória-afetiva, retrata elementos do amanhecer caiçara na forma de uma partitura gráfica para eletrônica, que faz uso de fragmentos da composição *05h00* de minha autoria para o disco *Suíte Caiçara*, escrita para mezzo-soprano e dois violões de seis cordas. Segue abaixo uma tabela que demonstra a relação que estabeleço entre o cenário e a sua respectiva grafia na composição:

Tabela 1 – Elementos gráficos da composição *Paisagem Caiçara*.

05h00 elementos	Grafia	06h00 elementos	Grafia	07h00 elementos	grafia	08h00 elementos	grafia
som de quietude		som de quietude		som de quietude		som de quietude	
estalos úmidos		umidade		aquecimento		claridade	
orvalho		orvalho reflexo luz		deslocamento orvalho		seco	

Fonte: Elaborado pela autora.

O *fragmento 1*, iniciado durante a interpretação da eletrônica, consiste de estalos labiais com bastante salivação, a fim de retratar a umidade característica do amanhecer campestre deste cenário que se divide entre mata e mar. Através deste fragmento, recorrente no trecho, somado à variações dos elementos das 05h00 da tabela, busco aludir à um cenário coberto de brumas - formadas durante as baixas temperaturas da madrugada que condensam o ar evaporado do ambiente úmido da mata - e de orvalho, em que os primeiros feixes de luz solar, em contato com a superfície fria dos galhos e folhas emite estalos matinais. Esta característica do amanhecer caiçara também é mencionada por Kilza Setti em relação aos índios Mbyá Guarani e a mata atlântica: “[...] aquela neblina da serra da mata atlântica, como Pierre Clastres definiu, para eles é como a bruma vivificante, é a neblina que traz a vida [...]” (SETTI em entrevista à PAULA, 2003, 12’34 – 13’12).

A passagem para a segunda seção é marcada pelo *fragmento 2* reproduzido aos 1’10” da composição. O material musical deste alude, através de harmônicos nas vozes dos dois violões, a brilhos de luz solar, que se desenvolvem até coincidirem suas acentuações no tempo forte do compasso, marcando a transição entre a primeira e a segunda parte do movimento.

Na busca por conceitos para definir a subjetividade intrínseca ao meu processo composicional em relação à temática deste primeiro movimento, encontrei na reflexão de Heyn (2015) sobre Debussy, uma forma de estabelecer relações composicionais para a criação do material musical contido no *fragmento 5* da composição.

Debussy defendia a ideia de que todos temos uma música que ecoa sutilmente em nossa imaginação, mesmo que alguns não consigam ouvi-la. É nesse aspecto que o artista precisa equilibrar-se entre os estímulos racionais e imaginários, entre a sensibilidade propriamente imagética e a racional apreendida pelas relações com o

ambiente exterior. Se a arte é mais próxima do devaneio, é ali que deveríamos repousar nossa atenção (HEYN, 2015: 111)

Desta forma, a música que ouço no deslocamento do orvalho em determinada superfície - cuja aceleração é estabelecida pela incidência solar - encontrou na relação externa com o conceito de melodia ondulatória³⁰ aplicado por Kilza Setti na composição *Missa caiçara* (1990), uma forma de se materializar e de se relacionar à produção musical caiçara.

Figura 11 – Melodia ondulatória contida no fragmento 5 da composição.



Fonte: Elaborado pela autora.

A fim de evitar a abordagem contemplativa do primeiro movimento da *Suíte Caiçara* me restrinjo, a partir deste momento, a discorrer apenas sobre os elementos que podem assumir um discurso livre de subjetividade. Os demais podem ser compreendidos através das relações estabelecidas na Figura 10 (apresentada anteriormente).

O *fragmento 6* apresenta material musical criado sobre a melodia transcrita da marca *Anú* do fandango caiçara com a intenção de retratar a abertura da suíte. Segundo Azevedo (1975), o *Anú* é a marca que geralmente inicia os bailes de fandango³¹. A letra sobre o pássaro Anú, de cor preta, apresenta algumas variações semânticas de região para região, bem como sua coreografia. O *Anú* é dançado com intervenções de sapateado e palmas:

Nesta dança os homens e as mulheres, alternados, formam uma grande roda. É dança batida, mas só os homens sapateiam, como, aliás, acontece com todas. Os tamancos batem forte no chão, uníssono, numa cadencia perfeita e difícil. A roda vai girando. Nos intervalos do sapateado, as palmas substituem o batido. O passo principal do Anú é o oito. Os homens descrevem simultaneamente um oito, tendo por centro dos círculos as damas que os ladeiam. Isso durante o batido e sem interrompe-lo. Antes de cada oito, as mulheres se voltam para trás e dão sua mão direita à esquerda do homem, com os braços levantados, formando um arco, por baixo do qual passam, indo portanto ocupar o lugar da dama anterior. (AZEVEDO, 1975:07)

³⁰ De acordo com Ribalta (2011), Kilza Setti utiliza melodias ondulatórias na composição de *Missa Caiçara* (1990) com a intenção de obter contraste no tratamento melódico da obra.

³¹ Em muitas manifestações do fandango caiçara, a abertura do baile é também marcada pela dança da *Moda de São Gonçalo* - santo violeiro, padroeiro desta comunidade - a fim de agradecer o motivo pelo qual se realizou o mutirão, e conseqüentemente aquele momento do baile.

Nos bailes da atualidade não é possível observar com tanta frequência a formação do arco mencionado por Azevedo na dança do *Anú*, e assim como observado no vídeo que integra a parte de extras do documentário da cineasta e pesquisadora Lia Marchi (2010) sobre o baile de fandango realizado no litoral do Paraná com os grupos *Mandicuera* e *Mestre Brasília*, as mulheres acompanham o movimento bailando, e toda a movimentação do oito e o andamento da dança fica à cargo dos homens.

Figura 12 – Transcrição³² da melodia do *Anú* que deu origem ao conteúdo musical do fragmento 6. Transcrição realizada a partir de registros pessoais, e baseada no conteúdo do documentário de Marchi (2010)



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 13 - Partitura referente a trecho do fragmento 6 da composição.

Fonte: Elaborado pela autora.

A melodia na voz da mezzo-soprano *do fragmento 6* apresenta variações sobre a melodia da marca *Anú* transposta um tom acima da notação da transcrição. No compasso 16 do fragmento faço uma citação do material do primeiro compasso da transcrição, onde realizo a omissão de alturas repetidas e faço alterações rítmicas preservando o contorno melódico original da melodia. Nos dois primeiros tempos do compasso 17 realizo uma variação sobre o segundo compasso da transcrição, onde predomina a repetição de alturas em oposição às alternâncias do compasso anterior. O material musical do terceiro e quarto tempo ainda do

³² A transcrição foi realizada de forma aproximada devida às variações de interpretação e padrão de afinação instrumental.

compasso 17, que se estende ao terceiro compasso do fragmento 6, é citação do material melódico do quinto compasso da transcrição (a partir de seu segundo tempo), onde omiti as repetições de alturas, mantive os intervalos entre as notas e alterei a rítmica da linha melódica da transcrição. O último compasso do fragmento é uma citação do material musical do último compasso da transcrição e dos dois tempos que o antecedem, em que também omiti alturas repetidas, mantive a relação intervalar entre as notas da melodia, e alterei a rítmica das mesmas.

Através da tabela de elementos composicionais (Figura 10) é possível observar as características de cada horário do amanhecer caiçara contemplado por mim, e seu desenvolvimento na composição. Assim, com o dia “amanhecido”, sigo com as atividades do cotidiano caiçara no segundo movimento de Suíte, intitulado *Lai Lai*.

3.2 LAI LAI

O segundo movimento da *Suíte Caiçara*, com cerca de 5 minutos de duração, é escrito para piccolo, flauta, clarinete e clarinete baixo, e retrata das nove horas da manhã ao meio dia do cotidiano caiçara. As horas aqui não são expressas pela relação entre a ordem das atividades de subsistência desempenhadas pelos caiçaras, e a ordem das horas retratadas neste movimento. Através de um olhar de caráter muito mais poético do que realista, foi possível conciliar o ofício caiçara com horário matinal aqui pretendido. Assim, o “tempo caiçara” foi novamente responsável pela organização da composição. A peça foi composta sob a fórmula de compasso 4/4, e sua criação buscou uma relação com melodia da *Moda de São Gonçalo*.

São Gonçalo é uma das figuras centrais da religiosidade caiçara. Além de ser o santo violeiro e representar de forma divina a essência cultural caiçara, é sobre ele que recaem os agradecimentos e súplicas do cotidiano desta população, principalmente em relação ao ofício caiçara. Através do registro contido no documentário *Revelando São Paulo, VIII Festival da Cultura Paulista Tradicional - Vale do Ribeira* (2011) é possível entender a importância que assume a figura de São Gonçalo:

Tem o mutirão do fulano, aí no sábado você não ia trabalhar para ninguém, era só para o mutirão. Quando chegava... as vezes eu chegava lá no mutirão, tinha aquele tempo ruim lá.. “Ah não vai ter não, não vai dar para trabalhar”, aí o dono da casa dizia: “Não que nada, eu falo com São Gonçalo, e ele deixa nós trabalhar”. Então faziam aquele baile em louvor de São Gonçalo, então o primeiro que dançava era o dono da casa com a mulher, com a família dele. Depois era pra todo mundo. Isso aí, era o dono da casa que.. ele estava pagando a promessa dele. [...] faça que o tempo melhore, que eu faça meu serviço, que nos dançamos uma moda do senhor.” (Benedito Mauro, fandangueiro, 2011, 4’26”)

Sobre este mesmo registro audiovisual transcrevi o trecho da *Moda de São Gonçalo* apresentada pelo fandagueio Nelson de Souza Rangel (6'55"), a fim de fazer citações deste material na composição do segundo movimento da suíte. A orientação da *Moda de São Gonçalo* para a criação da composição *Lai Lai*³³ além de expressar o sucesso do ofício caiçara, também é uma forma de aludir à produção da compositora Kilza Setti (1932). A presença desta moda aparece na produção de Kilza Setti em forma de citação da oração de São Gonçalo na parte do *Glória da Missa Caiçara* (1990), em muitos registros presentes em seu acervo, doado à Fundart – Fundação de Arte da Prefeitura Municipal de Ubatuba, e também em seu livro *Ubatuba nos Cantos das Praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* (1985:221) onde a autora apresenta a transcrição de uma improvisação de rabeca sobre o tema da dança de São Gonçalo.

Figura 14 – Transcrição melódica da *Moda de São Gonçalo*.



Fonte: Elaborado pela autora.

³³ *Lai Lai* é um termo caiçara adicionado no final das frases da letra das modas e marcas, para que seu término coincida com o término da melodia. Uma vez que os versos são na maioria das vezes improvisados, os caiçaras utilizam este, bem como sua variação *Larilailai* como uma ferramenta composicional para “arremate final”.

Figura 15 - Improvisação sobre o tema da *Dança de São Gonçalo*, recolhido pela Dra. Kilza Setti na Praia de Ubatimirim na cidade de Ubatuba - SP no ano de 1977.



Fonte: Setti (1985:221).

A *Moda de São Gonçalo*, assim como todo marca e moda do fandango caiçara compreendido no território delimitado nesta pesquisa, litoral sul do estado de São Paulo e litoral norte do estado do Paraná, apresenta sua elaboração melódica fundamentada sobre o modo jônio. Curiosamente, Kilza Setti (1985:229) revela que no litoral norte do estado de São Paulo, são observadas também composições sobre o modo hipofrígio e hipolídio. É sobre este aspecto que trago a presença de Setti na composição do segundo movimento desta suíte.

Reordenei a disposição intervalar jônica da transcrição da moda de São Gonçalo para a disposição intervalar lídia. Formei um tetracorde com os graus I II IV e V da escala, e sobre este tetracorde obtive mais cinco blocos com distância ascendente de dois semitons em relação ao anterior. Os seis tetracordes utilizados na composição *Lai Lai* buscam retratar o constante desenvolvimento do ofício caiçara. Pondero o caráter subjetivo desta afirmação, mas ressalto que não nutro a intenção de que o ouvinte a perceba assim como eu a concebi. Esta afirmação apenas revela uma intenção organizacional no meu processo criativo.

Tabela 2 – Tabela de tetracordes utilizados na composição. Exemplo em notação musical faz uso de enarmonia.

FÁ	SOL	SI	DÓ

SOL	LÁ	DÓ#	RÉ

LÁ	SI	RÉ#	MI

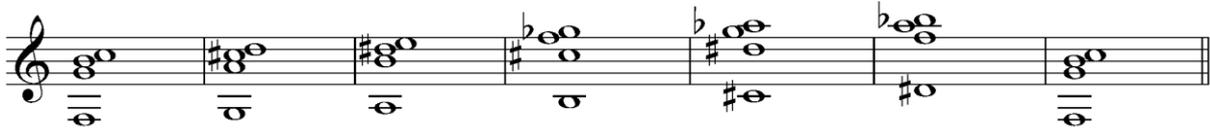
SI	DÓ#	FÁ	FÁ#

DÓ#	RÉ#	SOL	SOL#

RÉ#	FÁ	LÁ	LÁ#

↻	FÁ	SOL	SI

	DÓ		



Fonte: Elaborado pela autora.

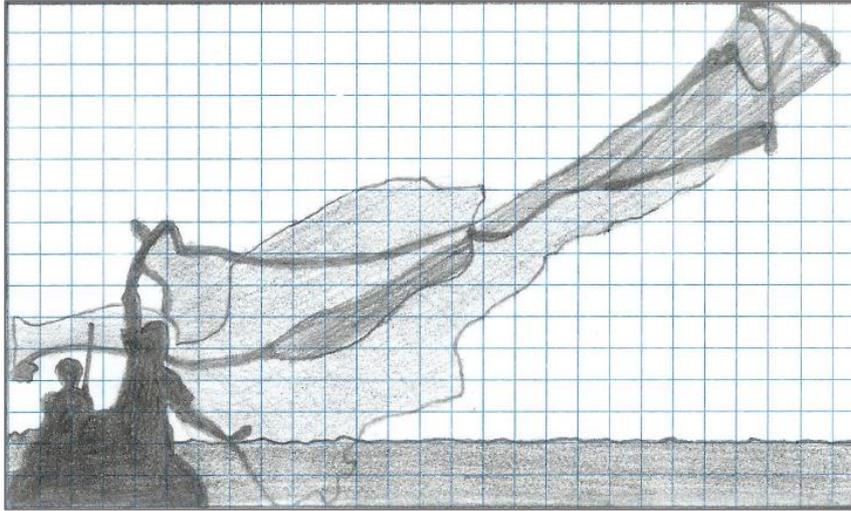
Cada uma das três primeiras partes do segundo movimento apresentam a ocorrência dos seis tetracordes em seu desenvolvimento. Desta forma as 09h00, 10h00 e 11h00 se completam ao término de cada ciclo. Quatro gestos são utilizados para significar os ofícios caiçaras. São eles lançar, cavoucar, colher e agradecer. Apenas este último não segue a estrutura cíclica dos tetracordes.

O ato de lançar faz alusão ao arremesso de rede na atividade pesqueira, ao lançar das sementes no plantio caiçara, e ao gesto que integra a coreografia da dança de São Gonçalo, onde o casal lança seu tronco em direção a imagem do santo. Claramente o primeiro e o terceiro gesto de lançar aqui mencionados não são realizados no horário em que são retratados na composição, 09h00 da manhã. Porém busquei a relação com o ato de lançar a rede - estabelecido por mim como o ato central desta primeira parte da composição, como sendo a primeira atividade do dia realizada pelos caiçaras, com a primeira hora aqui estabelecida para retratar o trabalho. O ato de lançar a rede foi escolhido para representar os demais gestos caiçara de lançar, e estabelecido como objeto central da primeira parte desta composição. Relaciono-o ao fato dos materiais musicais utilizado nesta parte da composição serem derivados de uma ilustração da artista visual Rose Backer (2018),³⁴ que retrata justamente esta ação no cotidiano caiçara. Dispus a imagem sobre um gráfico que relaciona altura (eixo vertical) com duração (eixo horizontal), e delimito quatro linhas que formam a imagem da rede de pesca, e as atribuí aos quatro instrumentos para os quais escrevo este movimento: piccolo, flauta, clarinete e clarinete baixo. Gerei da imagem duas adoções temporais que se diferem basicamente pela diferença de adoção de duração no eixo horizontal do gráfico. Inseri os dois conjuntos de altura e duração na partitura e os interliguei através do ciclo dos tetracordes e sua respectiva sonoridade lídia em menção à compositora Kilza Setti.³⁵

³⁴ Esta ilustração, bem como a que aparecerá no decorrer do texto, integra o caderno de estudos da artista visual Rose Backer, que reúne material visual do cotidiano caiçara para a realização de uma próxima produção artística. As ilustrações foram realizadas a partir do contato da artista com registros fotográficos que realizei em minhas pesquisas de campo. Optei em utilizar as ilustrações e não os registros fotográficos por ser mais viável em relação as autorizações de uso de imagem.

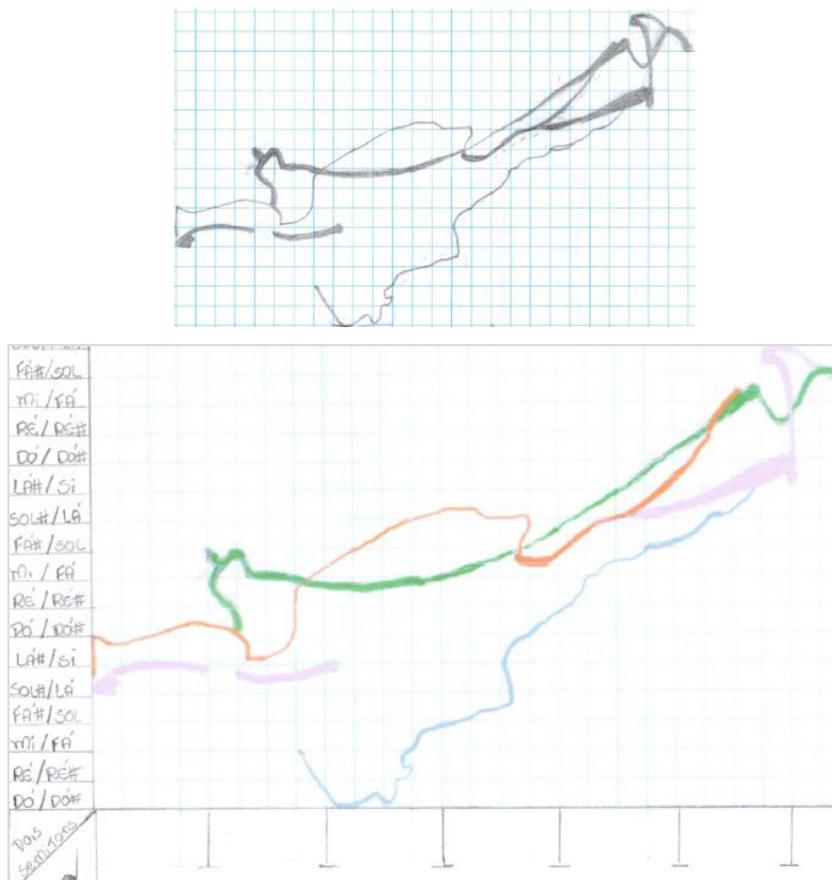
³⁵ O anexo deste documento apresenta a partitura completa com a indicação da presença dos tetracordes, aqui no texto me restrinjo apenas a demonstrar os materiais musicais gerados através das imagens.

Figura 16 – Ilustração presente no caderno de registros de Rose Baker.



Fonte: Rose Backer.

Figura 17 - Rede de pesca inserida no gráfico com definição de linha melódica para cada instrumento: cor verde - piccolo, cor laranja - flauta, cor lilás- clarinete e cor azul - clarinete baixo.



Fonte: Elaborado pela autora.

Abaixo seguem os materiais musicais - destacado pela cor azul - criados através do gráfico que assume no eixo vertical a proporção de dois semitons a cada linha, e no eixo horizontal a duração de uma semínima a cada medida. O mesmo material musical pode ser observado na figura 13. Este porém, sofreu alteração pela mudança no eixo horizontal do gráfico, que adota a cada seis medidas, um tempo musical. Vale ressaltar que em alguns momentos foi necessário flexibilizar o gráfico a fim de obter um material musical coerente com o ciclo de tetracordes que elegi para organizar a composição.

Figura 18 – Exemplo compasso 06 ao 12. Notas grifadas de azul foram obtidas a partir do desenho gráfico representado na Figura 17.

The musical score for measures 6 to 12 is presented for four instruments: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes the following performance instructions and dynamics:

- Pic.:** *soproso* (measures 6-7), *mp* (measure 6), *ord.* (measure 8), *delicado* (measures 9-12), *p* (measures 9-12).
- Fl.:** *mp* (measure 6), *tons de bambu* (measures 7-12), *f* (measure 8), *p* (measures 9-12), *ord.* (measures 11-12).
- Cl.:** *mp* (measure 6), *mf* (measures 7-8), *p* (measures 9-12), *p* (measures 11-12).
- Cl. B.:** *soproso* (measures 7-8), *p* (measures 9-12), *ord.* (measures 11-12), *p* (measures 11-12).

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 19 – Compasso 16 ao 19. Notas azuis foram obtidas a partir do desenho gráfico, conforme exemplo anterior. Notas laranjas indicam a presença de um dos tetracordes do ciclo.

The musical score for measures 16 to 19 is presented for four instruments: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes the following performance instructions and dynamics:

- Pic.:** *mf* (measures 17-19).
- Fl.:** *mf* (measures 17-19).
- Cl.:** *p* (measures 16-17), *mf* (measures 18-19), *p* (measures 18-19), *mf* (measures 18-19).
- Cl. B.:** *p* (measures 16-17), *mf* (measures 18-19), *p* (measures 18-19), *mf* (measures 18-19).

Notes in blue and orange are highlighted in the original image to indicate specific musical elements as described in the caption.

Fonte: Elaborado pela autora.

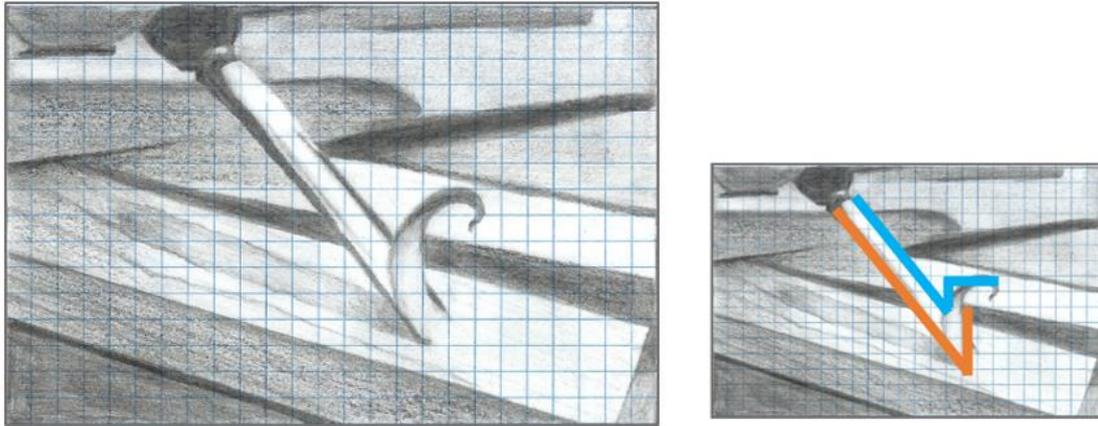
A utilização de modelos visuais como orientação para o processo criativo musical é uma prática recorrente e objeto de reflexão no ambiente acadêmico contemporâneo. Heitor Villa – Lobos (1887 - 1959), Iannis Xenakis (1922 - 2001), György Ligeti (1923 - 2006) e Salvatore Sciarrino (1947), são alguns dos compositores que apresentaram composições com processo criativo baseado nesta prática. FICAGNA (2013:01) comenta que “pelo menos desde a Ars Nova temos uma superfície de registro visual que se torna espaço de manipulação sonora”. Estabelece através da reflexão sobre a diferença entre escrita e notação musical estabelecida por François Delalande (2001), e de relatos de compositores sobre a utilização de modelos visuais em seus processos criativos, duas abordagens que esta pode assumir:

- 1) o compositor manipula imagens visuais, valendo-se de gráficos, desenhos, etc., organizando o sonoro através de critérios visuais antes da etapa de detalhamento na escrita; 2) o modelo visual permanece inalterado, pois normalmente pré-existe à música, o compositor lhe faz uma leitura musical, manipulando-o diretamente como imagem sonora, através da escrita ou improvisação. (FICAGNA, 2013:02)

Na primeira abordagem fica clara a utilização de material visual sobre gráficos e/ou diagramas que vão fornecer as características e detalhes da obra. Na segunda abordagem, o compositor não atrela o material visual a um suporte que irá lhe fornecer orientações para o processo criativo. Neste caso se desenvolve sobre os parâmetros estabelecidos pelo compositor para “ler” o material visual, transformá-lo em material sonoro e retratá-lo através da escrita musical.

De acordo com a descrição acima, a primeira parte da composição *Lai Lai* se relaciona com a primeira abordagem de manipulação de material visual, em que submeti a imagem a um gráfico que me forneceu o material musical central da primeira parte da peça. No entanto, para a elaboração da segunda parte do movimento, que compreende o horário das 10h00 da manhã, não segui a mesma abordagem de manipulação do material visual. Através de outra imagem da artista, por meio de linhas que constituem o ato contido na imagem, busquei aludir ao ato de cavoucar e escalopar, presente na construção de canoa, na construção dos instrumentos que tocam o fandango, e no preparo da terra para o plantio. Assim, busquei uma representação na escrita musical para este gesto, que resultou em movimentos descendentes seguidos de ascendentes, para em seguida gerar alguns fragmentos musicais, que são intensificados na composição através de dinâmicas e articulações para melhor representar o movimento presente no ato de cavoucar e escalopar.

Figura 20 - À esquerda, ilustração presente no caderno de estudos de Rose Baker. À direita, linhas traçadas sobre a imagem para obter material musical



Fonte: Rose Backer.

A partir dos exemplos acima é possível verificar os fragmentos musicais que se relacionam com o contorno que tracei da ilustração. Vale ressaltar que os movimentos estabelecidos, descendente e descendente seguido de ascendente, também podem ser observados na partitura do piccolo, que o faz de forma diluída por apresentar notas de longa duração em relação aos fragmentos sinalizados. A partitura do clarinete baixo apresenta no compasso 38 fragmentos musicais idêntico a estes.

Figura 21 - Compasso 33 ao 35. Exemplo de um dos trechos da composição em que utilizo o gesto extraído da imagem. A cor lilás indica presença da primeira abordagem, cor azul indica presença da segunda abordagem. Notas em laranja presença do tretacorde.

Fonte: Elaborado pela autora.

A seção que inicia às 11h00 compreende o ato de colher. Este assume aqui uma visão poética, em que é compreendido como o movimento retrógrado em relação às ações braçais do ofício caiçara. A colheita neste caso não compreende o produto final, e sim todo o processo que

a antecede. Desta forma, a partir do compasso 47 – início da terceira parte da composição - utilizei os gestos apresentados na primeira e na segunda seção da composição *Lai Lai* de forma retrógrada:

Figura 22 - Compasso 43 ao 50. Exemplo de disposição retrógrada. Notas na cor laranja indicam presença de tetracorde.

The image shows a musical score for four instruments: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. B.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 43-46, and the second system covers measures 47-50. The second system begins with the instruction 'fluido' and a dynamic marking 'mp'. Orange highlights are placed on specific notes in the Piccolo, Flute, and Bass Clarinet staves to indicate the presence of a tetrachord.

Fonte: Elaborado pela autora.

Os compassos 43 ao 46 apresentam conteúdo musical referente ao último tetracorde deste ciclo, e assim, marca o término da segunda parte deste movimento. O início da disposição retrógrada da terceira parte da composição inicia já no primeiro tetracorde do ciclo. A partir do compasso 47 é possível observar o mesmo conteúdo musical dos quatro compassos anteriores (compasso 43 ao 46) apresentados de forma retrógrada. Do compasso 51 ao 62 apresento os gestos de escalopar e cavoucar representados na segunda parte da composição de forma retrógrada, bem como do compasso 63 ao 70 o material musical do ato de lançar a rede de pesca contido na primeira parte do movimento desta composição.

A última parte que compõe o movimento *Lai Lai*, compreendido pelo horário do meio dia, não utiliza imagem nem tão pouco o ciclo dos tetracordes. Fundamenta-se sobre o tetracorde que gerou o ciclo, sinalizando o retorno ao modo jônio característico da formação intervalar melódica caíçara. Nesta parte faço uma citação da *Moda de São Gonçalo* para retrata o momento de orações realizadas antes da refeição do meio dia e a agradecimento pelo farto trabalho.

No registro audiovisual realizado pelo IPHAN no mês de junho do ano de 2012, nomeado como *Fandango Caiçara – instrução para o processo de registro como patrimônio cultural brasileiro*, consta uma entrevista com Narcinda Amorim Lopes, uma senhora caiçara da cidade de Guaraqueçaba no estado do Paraná, que descreve as circunstâncias em torno do almoço caiçara. Desta forma me permito finalizar a exposição dos princípios formativos do segundo movimento da *Suíte Caiçara* de forma contemplativa: “aí todo mundo tomava o café, dai iam pra roça, os homens cavando e as mulheres plantando. Quando era meio dia meu pai vinha pra casa, o almoço estava feito já, aí o pai atirava o foguete pra turma vir almoçar.”

Figura 23 - Compasso 71 ao 74. Citação melódica da *Moda de São Gonçalo* identificada pela cor azul. Notas na cor laranja indicam presença de tetracorde.

The image shows a musical score for measures 71 to 74. It consists of four staves: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. B.). The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *fr.* (forzando). There are also markings for *puro* and *ord.* (ordem). The notes are color-coded: orange highlights tetrachords, and blue highlights the melodic citation from *Moda de São Gonçalo*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 73.

Fonte: Elaborado pela autora.

3.3 TONTA

O terceiro movimento da *Suíte Caiçara*, com duração aproximada de 12 minutos, utiliza elementos musicais e coreográficos da marca *Tonta*. Segundo Azevedo (1975) é uma marca dançada ao final do baile do fandango, já ao amanhecer, e por este motivo pode conter em seus versos diversas referências ao sol³⁶. Relaciono esta marca de despedida à intensidade solar da tarde caiçara, das 13 às 17 horas, para representar eventos de decepção e dor sofridos durante o estabelecimento de sanções penais às práticas de subsistência caiçara, e pela invasão urbana e turística em seu território, que envolveu muitos casos de iniquidade nos processos de “compra” de terras, onde fizeram-se comuns casos de usurpação.

A marca *Tonta* é conhecida pelos caiçaras por ser uma das marcas mais difíceis de se dançar. Sua coreografia em roda reúne três folgadas e três folgadores³⁷. Estes realizam duas

³⁶ O autor comenta ainda que esta temática não é observada nas letras da marca *Tonta* do estado do Paraná.

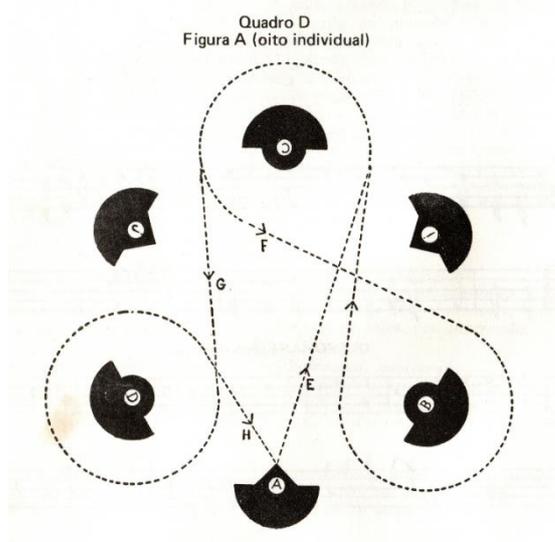
³⁷ De acordo com a bibliografia, são permitidos até quatro casais na roda, caso este número seja ultrapassado, novas rodas são formadas.

seqüências distintas do movimento de oito, uma individual e outra coletiva. Vale ressaltar que o movimento de oito é realizado apenas por homens, as folgadeiras contribuem com a movimentação sem deslocamento significativo na roda. Azevedo (1975: 15) comenta que a movimentação de oito é sempre realizada sobre o batido, porém pude notar em grupos de fandango de formação mais recente que o oito individual pode ser realizado sem o batido.³⁸

Abaixo segue a descrição e o diagrama das duas movimentações de oito da marca Tonta registrada por Azevedo (1975). Na primeira o autor comenta que o oito individual ocorre sobre a roda parada, e que seu caminho é diferente do oito coletivo:

O homem A parte por onde indica a seta E, contorna a mulher C, segue a flecha F, dá uma volta em torno da mulher B, contorna novamente a C, continua pela seta G, volta a mulher D e volta a seu lugar pela seta H. (AZEVEDO, 1975:14)

Figura 24 – Diagrama do movimento de oito individual.

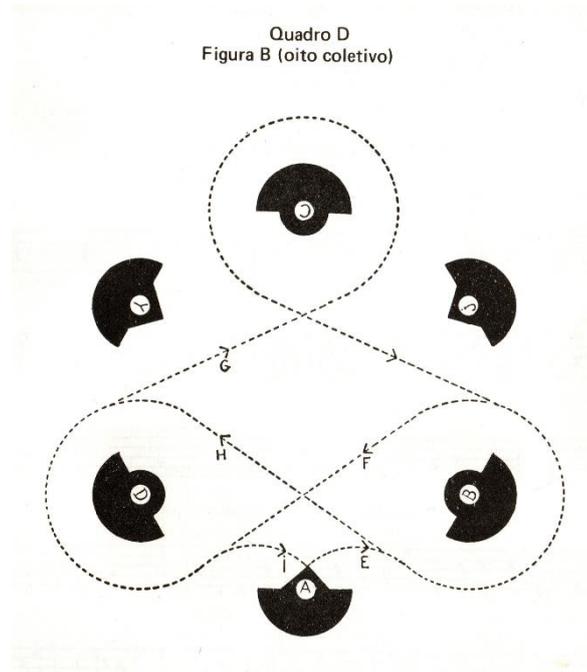


Fonte: Azevedo (1975)

Os três homens simultaneamente fazem o movimento indicado pelo homem A. Ele parte pela flecha E, contorna a mulher B, segue a seta F, volta a mulher D, encaminha-se pela flecha G, dá uma volta em torno da mulher C, contorna em seguida a mulher B, segue a seta H, volta a mulher D e atinge o seu lugar pela seta I. O homem A faz assim dois “oitos”, um inicial e um final, em torno das mulheres B-D que o ladeiam, dando uma volta, entre os dois oitos, em torno da mulher C, que lhe é frenteira. (AZEVEDO, 1975:15)

³⁸ Como exemplo cito o vídeo da apresentação da marca *Tonta* do grupo *Meu Paraná*, disponível em: <https://youtu.be/Zifz82GyLfQ>.

Figura 25 – Diagrama do movimento de oito coletivo.



Fonte: Azevedo (1975)

Na *Suíte Caiçara, Tonta* é escrita para piccolo, flauta, clarinete em sib, clarinete baixo em sib, mezzo – soprano e violão. A instrumentação representa os três casais de folgadores que dançam a marca. A composição foi idealizada através de quatro vetores texturais, um para cada parte da composição.

O conceito de *vetor textural* é uma das três ferramentas de manipulação textural em composição musical desenvolvido no projeto de pesquisa “Desenvolvimento de Processos Compositivos Relacionados à Música Textural” vinculado ao Laboratório de Musicologia, Sonologia e Computação (Mus3) e ao Laboratório de Composição Musical (COMPOMUS), sediados na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). “Duas ferramentas são aplicativos compositivos: TexturalCalc, para o cálculo de complexidades texturais, e o Strawberry, para o cálculo da distribuição da densidade no tempo. A terceira ferramenta é o conceito de Vetor Textural” (ALVES, 2015:2014).³⁹

A ideia do vetor partiu da necessidade de reunir em uma única formulação todos os conceitos apresentados anteriormente: as densidades absolutas e relativas, o âmbito e as relações de independência e interdependência, permitindo, assim, uma única análise da disposição e qualificação de uma textura. Diferente do que existia anteriormente, em que o cálculo dos aspectos quantitativos (que se referem às

³⁹ As três pesquisas resultam dissertações de mestrado em composição musical, desenvolvidas respectivamente por Felipe Grisi Correia Pontes, Pedro Miguel de Moraes, e por Weskley Roberto da Silva Dantas sob orientação do professor Dr. José Orlando Alves.

densidades) ocorria separadamente do cálculo dos aspectos qualitativos (as relações de independência e interdependência), com o vetor textural torna-se possível relacionar os parâmetros quantitativos com os qualitativos. (ALVES, 2015:126)

Dantas e Alves (2015), abordam aspectos da teoria analítica textural de Wallace Berry e da teoria da sonoridade de Didier Guigue para conceituar o *vetor textural*, que se apresenta como uma ferramenta exclusivamente composicional, com ressalva de desdobramentos futuros sobre o campo da análise musical. O vetor, representação resumida do conteúdo textural de determinado evento sonoro, é formado por quatro números, que separados por colchetes, indicam os formantes texturais, que contemplam o âmbito intervalar, o número de componentes sonoros, a quantidade de fatores reais, e duração do evento.

Utilizei o vetor textural para a pré-composição da *Tonta*, porém diferentemente da formulação de Dantas e Alves (2015), os apliquei sobre seções inteiras e não sobre breves eventos sonoros. Desta forma posso ter me afastado do idealizado pelo criador desta ferramenta, visto que detalhes da textura musical da composição possam ter sido omitidos nos vetores devido a amplitude das seções.

A fim de facilitar a descrição do processo composicional da *Tonta*, me refiro a cada número do vetor textural como um âmbito: [A], [B], [C] e [D], que representam assim como determinado pelo compositor Weskley Dantas, respectivamente, o âmbito intervalar⁴⁰, compreendido aqui pela tessitura da seção em semitons; número de componentes sonoros que compõem a textura, ou seja, o número de fontes sonoras; fatores reais, “um fator real é uma voz que apresenta independência em relação às outras que compõem o mesmo evento textural” (DANTAS e ALVES, 2015:09); e a duração do evento que é medida em pulsos.

A composição *Tonta* é formada de quatro partes, cada uma composta sobre a orientação de um vetor. O âmbito [A] é definido por características instrumentais fixas e a relação que estabeleço entre a instrumentação da composição com aspectos coreográficos da marca *Tonta* dos bailes de fandango. O âmbito [B] e [C] são determinados por princípios exclusivamente coreográficos, e o âmbito [D] é definido através do princípio formativo da macro forma da *Suíte Caiçara*. Abaixo segue um quadro demonstrativo da composição dos quatro vetores texturais utilizados para a composição deste terceiro movimento.

⁴⁰ Dantas, em seu artigo, promove o diálogo entre Wallace Berry (1987) e Didier Guigue (2001). Sobre o âmbito intervalar apresenta o conceito de Berry (1987:209) “que é a distância, em semitons, da nota mais grave para a nota mais aguda”, e a de Guigue que “considera o âmbito intervalar como a quantidade de notas necessárias para se preencher completamente o espaço sonoro em questão. Um cluster corresponde à máxima densidade relativa possível, uma vez que abarca todas as alturas possíveis dentro de seu próprio espaço intervalar.” (DANTAS e ALVES, 2015:03).

Tabela 3 – Quadro demonstrativo dos valores do vetor textural.

Âmbito	13h00	14h00	15h00	16h00
[A] Número de semitons entre a nota mais grave mais aguda do trecho	50 (Ré ² – Mi ⁶)	53 (Ré ^{#1} – Láb ⁵)	49 (Fá ¹ – Fá ^{#5})	62 (Fá ¹ – Sol ⁶)
[B] Número de componentes sonoros	3 piccolo, clarinete em sib e mezzo-soprano	3 flauta, clarinete baixo e violão	6 piccolo, clarinete em sib, mezzo-soprano, flauta, clarinete baixo e violão	6 piccolo, clarinete em sib, mezzo-soprano, flauta, clarinete baixo e violão
[C] Fatores reais	1 dependência entre as vozes representando função feminina na dança	3 n de vozes com independência representando os elementos coreográficos da coreografia masculina	2 vozes independentes representando movimento do “oito” individual.	4 vozes independentes representando movimento do “oito” coletivo.
[D] Pulso	117 pulsos 13x3= 39 compassos 13 (n de referência) x 3 (compasso ternário)	224 pulsos 14x4= 56 compassos 14 (n de referência) x 4 (compasso quaternário)	240 pulsos 15x4=60 compassos 15 (n de referência) x 4 (compasso quaternário)	256 pulsos 16x4=64 Compassos 16 (n de referência) x 4 (compasso quaternário)
Vetor Composicional	[50] [3] [1] [117]	[53] [3] [3] [224]	[49] [6] [2] [240]	[62] [6] [4] [256]

Fonte: Elaborado pela autora.

Na primeira parte da composição apresento as três mulheres que dançam a marca *Tonta* nos bailes de fandango caiçara, representadas no âmbito [B] - [3] do vetor, através da mezzo-soprano, do piccolo, e do clarinete em si bemol. As vozes não apresentam independência, assim como indica o âmbito [C] – [1] do vetor, em referência à parte coreográfica desempenhada pelas mulheres na dança, que bailam de forma similar, e assumem uma postura definida por Azevedo (1975) como displicente. Segundo o autor é comum se observar nos bailes a atitude apática das

mulheres, que indiferentes bailam “molemente” sem requebrados e trejeitos⁴¹. Esta postura é adotada de forma clara na *Tonta*, última marca do baile de fandango, a fim de representar a exaustão no fim de “festa”. Indico na partitura a intenção de uma performance displicente em relação às alturas e rítmicas das vozes, que estão dispostas em grande parte por intervalos de oitava.

O vetor textural inicia as determinações a partir do sexto compasso da composição. Os compassos que o antecedem fazem uso de técnica estendida para a introdução motívica de um lamento sobre o qual se desenvolve a primeira seção.

A lamentação observada na arte literária da antiguidade, no drama grego e nos rituais funerários da Grécia Antiga, nas produções sacras da Idade Média, e em passagens bíblicas, se consolidou na música em torno do século XVII⁴² como um novo estilo de composição monódica de intensa expressividade e fruição com os espectadores. O lamento encontrou na figura feminina seu sujeito, que no cenário musical comumente sofre por perdas e traições:

O lamento é sempre um monólogo, longo, no qual a personagem exprime uma série de sentimentos, queixando-se dos fatos e/ou pessoas que a levaram a tal situação. Quando há pessoas em volta daquele que lamenta, estas são somente ecos ou comentários sobre aquele que lamenta, pois este está sempre só, já que foi abandonado. A personagem está em desequilíbrio emocional e à mercê de qualquer tipo de emoção e variação de afetos, sendo o “lamento” a expressão desse desequilíbrio. (MIANA, 2017:17)

Utilizo o lamento como um dos elementos expressivos para a seção “feminina” da composição a fim de aludir a um monólogo de profunda tristeza e decepção vivido por Dona Joana Prado, uma senhora caíçara da comunidade da praia da Juréia - pertencente ao município de Iguape no estado de São Paulo. Dauro Marcos do Prado, seu neto, um dos fundadores da União dos Moradores da Jureia, já mencionado no primeiro capítulo narra a história⁴³ que foram pessoas na casa de sua avó (dono de cartório, juiz e comprador) dizendo à Dona Joana que ela deveria vender seu terreno porque se tratava de uma escritura muito antiga, do tempo da coroa, e que haveria a necessidade de iniciar os pagamentos de impostos. Dona Joana ludibriada de muitas formas a se desfazer de sua herança e de seu lugar, teve sua digital carimbada em documento, e de acordo com Dauro, aguarda até hoje o retorno dos “compradores” com o valor de seu pagamento.

⁴¹ Tais características foram observada pelo autor na década de 1970.

⁴² “A primeira metade do século XVII italiano foi marcada por importantes inovações no campo da música, influenciadas principalmente pela retórica. É importante esclarecer que na Itália seiscentista esta influência estava pautada em questões filosóficas baseadas nos ideais da arte da oratória.” (KUBO, 2012:08)

⁴³ Documentário disponibilizado pelo CJE - Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA da Universidade de São Paulo.

Os lamentos de Claudio Monteverdi (1567 – 1643) compostos para as personagens das óperas *L’Arianna* e o *Lamento dela Ninfa* ditaram padrões composicionais para a produção musical vocal da época, “[...] dentre os principais, pode-se citar o uso de versos de sete e onze sílabas (*endecassilabi e settenari*) e o baixo ostinato em tetracorde descendente menor.”⁴⁴ (KUBO, 2012:09). Miana (2017:18) comenta que nas árias e cantatas do século XVII e início do XVIII, houve por parte dos compositores uma associação definitiva entre o lamento e a utilização do tetracorde. Segundo a autora, Francesco Cavalli (1602 – 1676) foi quem começou a empregar consistentemente este padrão no baixo dos lamentos, que apresentavam andamento lento, métrica ternária, e comumente acompanhamento de cordas. Vale ressaltar que entre os séculos XVII e XVIII, o lamento foi incorporado à música instrumental.

Para compor o lamento da *Tonta* utilizei quatro tetracordes em ostinato descendente, escritos sobre compasso ternário – a única seção de métrica ternária da composição. Os tetracordes surgiram da transcrição que realizei do toque de rabeca do Mestre Zeca⁴⁵, através do registro disponibilizado pelo Projeto Registros de Toques de Mestres de Fandango de Lia Marchi. A partir do campo harmônico do terceiro grau da tonalidade, encadeei, de acordo com Rosand (1979), a progressão i, v6, iv6, V, e idealizei uma composição gradual, e de ritmo estável.

Figura 26 – Exemplo do lamento de Dona Joana na *Suíte Caiçara*.

The musical score for Figure 26 consists of two systems of staves. The first system (measures 5-12) includes parts for Piccolo (Pic.), Clarinet (Cl.), and Soprano-Mezosoprano (M.-S.). The vocal line (M.-S.) is marked with *mf* and includes the instruction "boca chiusa, vogal fechada". The instrumental parts (Pic. and Cl.) also feature a descending tetrachord pattern. The second system (measures 13-20) continues the vocal and instrumental parts with the same descending tetrachord pattern.

Fonte: Elaborado pela autora.

⁴⁴ Segundo Ellen Rosand (1979), até 1640, (principalmente na ópera) o baixo ostinato em tetracorde descendente menor não era relacionado explicitamente ao lamento, se tornando um estilo musical durante o século XVII, podendo ser rapidamente identificado pelo ouvinte, através de elementos que vão se tornando cada vez mais convencionais.

⁴⁵ José Martins Filho, músico da Ilha de Valadares em Paranaguá – PR

Na segunda seção da composição, compassos 45 ao 101, apresento os três folgadores através dos três elementos coreográficos realizados pelos homens na marca *Tonta*: tamanqueado, palmas, e o oito. Desta forma o âmbito [B] – [3] do vetor indica a presença destes folgadores, representados pela flauta, pelo clarinete baixo e pelo violão. No âmbito [C] – [3] estão retratados os elementos coreográficos mencionados acima, que são por mim apresentados na composição como vozes independentes, a fim de retratar a maior liberdade e funções destinadas ao sexo masculino nos bailes de fandango, mesmo que tais elementos não assumam nos bailes o mesmo nível de liberdade de ocorrências que lhes atribuí na composição.

O clarinete baixo apresenta do compasso 46 ao 53 uma sequência ao lamento da parte anterior da composição sobre rítmica das palmas da coreografia da marca, porém esta possui aumento de duração como uma maneira de representar o desânimo e o cansaço dos caixaras em relação a situação que envolve seu território. Do compasso 55 ao 63 é possível observar a rítmica original deste gesto. No anexo IV é possível visualizar a transcrição completa da rítmica dos tamancos e palmas da performance da *Tonta* realizada pelo grupo de fandango *Meu Paraná*.

Figura 27 – Exemplo da utilização da rítmica das palmas da coreografia da marca de fandango *Tonta* na voz do clarinete baixo em sib.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (Cl. B.), and Viola (Vi.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measure 55 is marked with a '55' above the staff. The Flute part has a melodic line starting in measure 55, with a dynamic marking of 'ord.' above it. The Bass Clarinet part has a rhythmic pattern starting in measure 55, with a dynamic marking of 'mf' below it. The Viola part has a rhythmic pattern starting in measure 55. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the Flute and Viola, and a bass clef for the Bass Clarinet.

Fonte: Elaborado pela autora.

No compasso 54 e 55 apresento na voz do violão o motivo melódico que representa a movimentação do oito. Esta é introduzida na composição pela linha do baixo do instrumento, que apresenta desde a anacruse do compasso 49 uma variação de seu motivo. O gesto do oito possui nesta composição a duração de oito tempos, que são divididos em dois compassos quaternários. Após o compasso 55, o gesto do oito incorpora ao contorno melódico de seu primeiro compasso a anacruse característica do gesto para iniciar uma movimentação repetitiva, cuja ambiguidade de acentuação rítmica tem como objetivo aludir à vertigem que a movimentação do oito pode acarretar a seus folgadores. Assim como pode ser observado, o

nome da marca do fandango *Tonta*, indica justamente esse aspecto, visto o longo período que os folgores desempenham tal movimentação.

O exemplo abaixo apresenta o motivo original do oito na composição *Tonta* destacado pela cor azul, e seu motivo introdutório na linha do baixo do violão destacado pela cor amarela. É possível observar também neste trecho o motivo do lamento sobre a rítmica aumentada das palmas na voz do clarinete baixo destacada pela cor verde. Há, ainda, a menção à rabeça caiçara na voz da flauta destacada pela cor lilás.

Figura 28 – Exemplo do motivo que representa o oito na composição, destacado pela cor azul.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 45-50) is titled "Tocar em conjunto, soproso" and includes dynamics *mf* and *mp*. The second system (measures 51-53) includes dynamics *fr.* and *p*, and the instruction "com movimento". The score features several color-coded highlights: a blue highlight on the bass line of the Violoncello staff in the first system; a green highlight on the Bass Clarinet staff in the first system and the Clarinet Bass staff in the second system; a purple highlight on the Flute staff in the second system; and a yellow highlight on the Violoncello staff in the second system. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Elaborado pela autora.

A flauta apresenta do compasso 51 ao 53, trecho da transcrição da rabeça tocada na marca *Tonta* pelo Mestre Zeca da Rabeça. A citação ocorre com aumentação proporcional ao trecho da transcrição em questão, da mesma forma que ocorre com o clarinete baixo. Esta menção é seguida por uma sequência do lamento sobre rítmica dos tamancos da coreografia da marca, também com aumentação.

Figura 29 – Transcrição do toque de rabeca do Mestre Zeca da Rabeca na marca *Tonta* registrado no documentário de Lia Marchi (2016).



Fonte: Elaborado pela autora.

No compasso 64, o clarinete baixo assume a movimentação do oito, bem como a flauta após dois compassos. Então, inicia-se uma seção de textura densa entre as vozes, que finaliza no compasso 73. Uma breve manifestação solo da flauta apresenta uma pequena variação sobre uma das células rítmicas do tamanco (compasso 74) e após a repetição desta célula com aumentação em dobro. Este trecho, do compasso 74 ao 83, é seguido por uma reexposição. A segunda seção da composição *Tonta* finaliza com os três instrumentos em “movimento de oito” com defasagem temporal de uma colcheia.

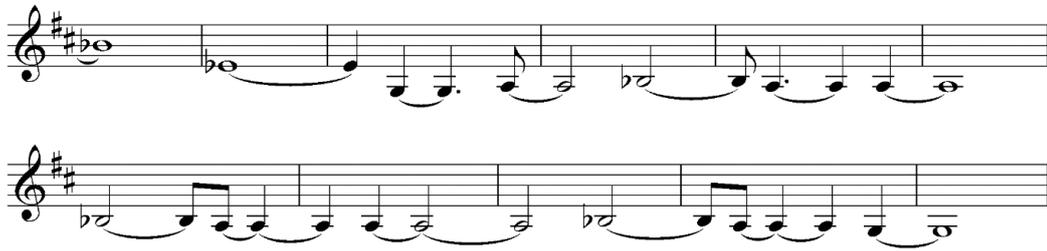
Figura 30 – Trecho da composição solo da flauta que apresenta desdobramento rítmico da célula do tamanco.



Fonte: Elaborado pela autora.

A terceira parte da *Tonta*, apresenta pela primeira vez no movimento, os seis instrumentos reunidos [B] – [6]. A seção se desenvolve sobre a movimentação de oito individual da coreografia, em que a flauta, o clarinete baixo e o violão apresentam individualmente durante vinte compassos o motivo do oito. A duração deste foi aumentada na proporção de dez para um (10x).

Figura 31 – Compasso 110 ao 120. Movimentação de oito com aumentoção na parte do clarinete baixo.



Fonte: Elaborado pela autora.

O âmbito [C] – [2] do vetor desta seção indica a presença de duas vozes independentes articulada pelos seis instrumentos [B] – [6]. Uma das vozes é dedicada ao folgador que realiza o movimento do oito, e outra às três mulheres e aos dois homens que permanecem bailando em roda durante a movimentação do folgador. A segunda voz foi composta a partir da construção de um tricorde e de um tetracorde provindos das alturas contidas na melodia transcrita da rabeça. Estes agrupamentos de intenção textural são intercalados de modo não sincronizado durante as três apresentações individuais do oito.

A última parte da *Tonta* que retrata a coreografia de oito coletivo, se desenvolveu sobre o vetor de âmbito [B] – [6] e de âmbito [C] – [4], que resulta três vozes independentes para os folgadores⁴⁶, e uma voz para as três folgadoras. Esta última parte da composição é uma reexposição dos materiais musicais já referenciados anteriormente. Do compasso 227 ao 232 alterei o âmbito [B] do vetor para [5], e o âmbito [C] para [1] para a reexposição do lamento em forma coletiva. O violão é o único instrumento que não adota em sua voz a lamentação. Este assume a partir do compasso 233 “[B] – [6]” a movimentação de oito sob o lamento dos demais - [C] – [2]. Através deste comportamento das vozes, busquei retratar a função de “guarda parque”⁴⁷ realizada por alguns dos caiçaras. Estabeleci uma relação fantasiosa entre o termo “passar a tonta” que significa fazer a sequência de oito (Azevedo, 1975:16), com a sensação de vertigem que o nome da marca sugere, para encontrar em uma espécie de “entorpecimento dos sentidos” a única possibilidade de alguns caiçaras terem se submetido às atividades de “guarda parque”, que os “obrigou” a se voltarem contra os seus.

⁴⁶ Esta independência aplicada por mim à figura dos folgadores, em prática, não acontece nos bailes, visto que os homens também obedecem a uma coreografia pré-determinada. No entanto, a independência nesta composição se refere mais à variedade de passos e elementos que ficam a cargo do sexo masculino nas danças do fandango caiçara.

⁴⁷ Descrita no capítulo I.

3.4 PRECE

O quarto movimento da suíte, intitulado *Prece*, é escrito para piccolo, flauta, clarinete, e clarinete baixo, e possui duração de cerca de cinco minutos. No processo composicional deste movimento relatei primeiramente as horas do dia compreendidas entre 17 e 21 horas à preparação que antecede o baile de fandango. Posteriormente, estas mesmas, foram por mim relacionadas a outro período caiçara reservado para à preparação⁴⁸, esta, porém, de cunho religioso. A quaresma, período do ano da liturgia cristã muito respeitado pelos caiçaras, em que se suspendem manifestações profanas como o fandango, oferece quatro conceitos que norteiam meu ato composicional acerca da “preparação”, além de possibilitar uma abordagem religiosa da cultura caiçara.

Na composição deste movimento utilizei um tema vocal criado pelo compositor Thales Nunes para o disco *Suíte Caiçara*, intitulado *Sal*, sobre o qual aplico o conceito de três atitudes e um benefício inerente à quarentena: oração, penitência, caridade e transformação. A estes princípios relatei quatro características musicais caiçaras:

Tabela 4 – Quadro demonstrativo das relações entre parte, gesto quaresmal e elemento musical caiçara.

Parte	Gestos quaresmais	Elemento musical caiçara
17h00	Oração	<i>tipe</i>
18h00	Penitência	portamento descendente para altura indeterminada
19h00	Caridade	<i>cadência silábica repetitiva</i>
20h00	Transformação	excesso de ornamentação

Fonte: Elaborado pela autora.

A primeira parte da composição compreende a exposição melódica de *Sal* pelo clarinete, sua performance solo durante os dezoito compassos iniciais faz menção ao momento de

⁴⁸ “A quaresma começou a existir como um tempo de preparação dos catecúmenos, daqueles que se preparavam para serem batizados na Missa de Páscoa, [...] que era o único momento durante o ano que se batizava [...]. Para os que já são batizados, é um tempo de recuperação [...], é um tempo de ascese para quem já é batizado - um tempo de penitência - e um tempo de conhecimento e de grande conversão para aquele que se prepara [...]. (XAVIER, 2019, 0’22”).

reclusão pertencente a algumas práticas de oração. O piccolo aparece nesta primeira seção representando o *tipe*, figura exclusiva do repertório religioso caiçara.

No glossário apresentado na publicação de Miguez (2017) o *tipe* é definido como “cantor da Folia do Divino. Chamado também de tiple”. Segundo o autor, o *tipe* entoa sempre a voz mais aguda na cantoria, “os músicos foliões se organizam em roda dentro das casas, tendo o *tipe* ao centro desta roda, eles permanecem próximos. Aorelio⁴⁹ me orientou que o violeiro deveria permanecer atrás do *tipe* para ajudá-lo com a afinação” (MIGUEZ, 2017:66).

O *tipe* é um aspecto corriqueiro no canto religioso caiçara e pode ser entendido como a prática da abertura de vozes. Os cantadores desdobram melodias em intervalos ascendentes simples e compostos, que geralmente são realizados no final de frase ou da quadra, em movimento direto, onde um dos cantores entoa uma oitava acima da voz principal. A sobreposição de mais vozes também pode ocorrer, neste caso as aberturas são realizadas em relação à voz mais grave, em que se cantam intervalos de 5^a, 6^a, 8^a e 10^a. Além da explícita função de reafirmação tonal que caracteriza a utilização do *tipe*, é possível através da abordagem de Kilza Setti (1985), relaciona-lo esteticamente ao canto coral dos índios Kaipó Kubén-Kran-Kégn que entoam sons superagudos através da técnica vocal do *falsete*, e à música portuguesa - sob a hipótese de ter sido introduzido em território nacional no período jesuítico.

Outras relações da origem estética da prática do *tipe* podem ser estabelecidas, porém estas perpassam para o campo da musicologia. Menciono aqui apenas algumas analogias realizadas pela antropóloga em que se observa a predileção por sons extremamente agudos, estridentes, gritados e prolongados em determinadas práticas musicais e ritualísticas ameríndias, europeias, mediterrânicas⁵⁰ e africanas.

Segue abaixo um exemplo da representação do *tipe* na voz do piccolo na composição *Prece*:

⁴⁹ Mestre fandanguero da Ilha de Valadares, e importante fomentador da cultura caiçara.

⁵⁰ “[...] verifica-se o mesmo gosto pelos sons guturais agudos, como, por exemplo, os glottal cracks dos cantos rituais tunisianos de bodas, recolhidos por Wolfgang Laade, entre as mulheres Ghebunte, ao norte de Medenine” (SETTI, 1985:183)

Figura 32 - Exemplo de menção ao *tipe* caixara na composição *Prece*.

The musical score for 'Prece' is written for Piccolo and Clarinet in Bb. It begins with a tempo marking of quarter note = 50. The Piccolo part is marked 'ad libitum cantado, nostálgico' and starts with a melodic line in the right hand, featuring a triplet and a fermata. The Clarinet in Bb part starts with a rhythmic line in the right hand, also featuring a triplet and a fermata. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *mf*. Performance instructions include 'accel.' and 'a tempo'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7.

Fonte: Elaborado pela autora.

A segunda parte da composição apresenta a formação instrumental completa (piccolo, flauta, clarinete em sib, e clarinete baixo em sib), e retrata a prática da penitência quaresmal que visa a melhora dos hábitos dos fiéis:

Inspirada na Palavra de Deus, a liturgia nos ensina a orar e viver a *penitência* como um meio para purificar mente e coração e fazer uma experiência de Deus que torna a vida do discípulo mais coerente com os valores do Evangelho e transparência do projeto divino sobre a humanidade (Bussioli, 2019).

A penitencia é aplicada a esta composição, que se apoia sobre um tema tonal, na forma do “sacrifício”/omissão das alturas correspondentes as tríades da harmonia de cada compasso. As ocorrências de intervalos de trítono, bem como de portamento descendente com finalização em altura indeterminada, são figurações das tensões, tentações e recaídas que podem acometer os cristãos em período de penitência.

Figura 33 – Exemplo de omissão de alturas correspondente às tríades do campo harmônico, e portamento descendente para altura indefinida no compasso 28 na voz do clarinete.

The musical score consists of four staves: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. B.). Measure 24 starts with a Piccolo part at *mp*. Measure 25 features a Piccolo part at *f* and a Bass Clarinet part with triplets at *mf*. Measure 26 shows a Piccolo part at *f* and a Bass Clarinet part at *f*. Measure 27 has a Piccolo part at *p* and a Bass Clarinet part at *p*. Measure 28 shows a Piccolo part at *mp* and a Bass Clarinet part at *mp*, with a descending glissando in the Clarinet part marked *pp*. The score includes markings for *accel.* and *a tempo*.

Elaborado pela autora.

A melodia de *Sal* é exposta novamente de forma integral na terceira parte do movimento. Neste, o ato de caridade aparece como analogia a guiar o processo composicional através da réplica de pequenos fragmentos da melodia principal nas vozes dos demais instrumentos. Vale ressaltar que esta, entoada com maior frequência pelo clarinete, transita pelas demais vozes do quarteto de sopros.

Entendo a caridade como algo capaz de reverberar de forma desmedida, sendo impossível medir ou imaginar seus possíveis desdobramentos. Relaciono este potencial à característica de recorrência na música fandanguera, “na música caiçara falar em repetição será admitir a existência de variantes. Estas são consequências daquela”. (SETTI, 1985:228). A exemplo da *cadência silábica repetitiva* - própria da música caiçara vocal ubatubana⁵¹ em que se repete a última ou as últimas duas sílabas da palavra final da frase musical - demonstro o trecho abaixo como sua variante instrumental:

⁵¹ Ver capítulo II.

Figura 34 – Exemplo de menção à cadência silábica repetitiva.

Fonte: Elaborado pela autora.

O quarto movimento finaliza com a reexposição da melodia sob a ótica da transformação, objetivo do período quaresmal. Esta transformação ocorre através da ornamentação característica na música caiçara⁵² na reexposição do tema pelo clarinetista.

3.5 BAILE

A última composição da *Suíte Caiçara* foi concebida como uma *despedida* da suíte, assim como o termo é proferido reincidentemente pelos fandagueiros para indicar que a moda ou a marca irá terminar. É uma composição textural com cerca de doze minutos de duração, de notação gráfica de parâmetros indeterminados escrita para bailarino, clarinete e eletrônica.

A admissão do acaso na música revelou-se como um dos recursos composicionais mais notórios no cenário musical pós-segunda guerra mundial:

O termo indeterminação foi usado formalmente em música, durante a segunda metade do século XX, como referência terminológica para descrever e compreender a poética de alguns compositores, principalmente vinculados à chamada Escola de Nova York, grupo de compositores do qual John Cage (1912-1992) fazia parte. Segundo tal poética a busca pela cristalização de um objeto de referência morfológica, perfeitamente repetível a cada execução, cederia lugar, ou pelo menos seria considerado secundário, em relação ao seu próprio processo de configuração. Naquilo que chamou-se música indeterminada os compositores propunham, via de regra, não um texto (partitura) imediatamente materializável em uma forma sonora específica, mas algo cuja conformação final dependeria, em grande medida, de escolhas feitas a posteriori pelos intérpretes. Não haveria nesse repertório uma relação imediata entre a notação e o resultado musical. A ideia de que nesses casos o compositor abriria mão do resultado sonoro em favor de uma expectativa subjetiva em relação ao intérprete, esteve por trás dos principais debates e críticas acerca do assunto. (COSTA, 2009:16)

⁵² Ver capítulo II.

David Cope no livro *Techniques of the Contemporary Composer* (1997) classifica o indeterminismo musical em três categorias, sendo a primeira relacionada às operações aleatórias no ato de compor, como é o caso do processo composicional da obra *Music of Changes* (1951) de John Cage, em que o compositor utilizou no processo criativo da obra o *I Ching*, “ou Livro das Mutações. Clássico texto chinês, o *I Ching* pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria. É composto por 64 capítulos e cada capítulo aborda um hexagrama, contendo o seu símbolo, seu nome e comentários” (ROSSI e BARBOSA, 2015:07). A segunda categoria estabelecida por Cope refere-se ao indeterminismo através da performance musical em composições que determinam o material musical a ser tocado mas não definem por exemplo como interpretá-lo. A última categoria combina as duas formas de indeterminismo citadas anteriormente, aqui a obra possui indeterminação tanto no processo composicional como na performance.

O *Baile* apresenta uma estrutura de indeterminação interpretativa, compatível com a segunda categoria estabelecida por Cope (1997), visto que os elementos que compõem a partitura gráfica não foram escolhidos ao acaso, porém esta apresenta material musical aberto ao instrumentista.

A despedida da suíte foi composta a partir do poema de Seu Armando Modesto Pereira da comunidade quilombola do Morro Seco do município de Iguape - SP⁵³, especificamente do verso:

*Eu tenho grande saudade do tempo que já passou
Daqueles lindo mutirão de meus pais e de meus avô*

A criação das partituras gráficas apresentou como princípio formativo os supostos desenhos que se formam no assoalho em que se dançam as modas de fandango. Estas imagens são, no entanto, providas do “sentir do tempo” daquele que adentra a uma casa caiçara, e com os sentidos aguçados pela memória, consegue reviver a movimentação e as histórias marcadas nos veios daquelas tábuas de madeiras.

Segundo Herrlein (2014)⁵⁴, quando a percepção temporal ocorre qualitativamente, é possível compreender o “sentir do tempo”, e perceber a temporalidade através da vivência/experiência de momentos, que são constantemente ressignificados pela memória.

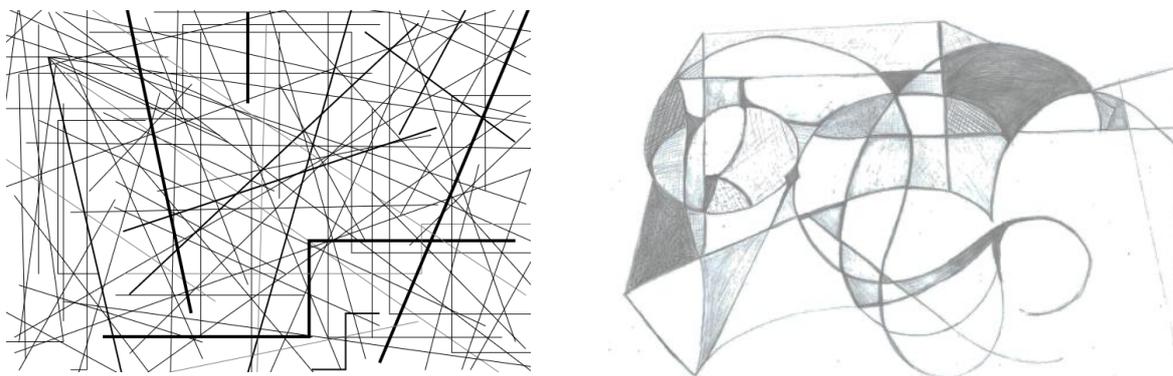
⁵³ O poema completo encontra-se na partitura do *Baile*.

⁵⁴ O autor se fundamenta no pensamento do filósofo André Comte-Sponville no livro “O ser-tempo – algumas reflexões sobre o tempo da consciência” (2006), no primeiro capítulo do *Traité de Rythme*, de Couleur et d’Ornithologie do compositor Oliver Messiaen (1994), e no livro *Do tempo musical* (2001) do compositor Eduardo Seincman,

Assim o tempo não é compreendido apenas como uma soma linear de momentos sucessivos, mas como o tempo de cada instante que pode ser “alargado” ou “encurtado” pela particularidade cognitiva de cada ser.

Desta forma, as partituras abaixo buscam através do registro gráfico revelar uma visão contemplativa e sensitiva do *tamanqueado* e do *vareado* caíçara, respectivamente:

Figura 35 – Partituras do *Baile* para bailarino, clarinete e eletrônica.



Fonte: Elaborado pela autora.

A composição da *despedida*, pode ser entendida como um resumo desta dissertação de mestrado, cujos contornos gráficos e performance revelam meu entendimento sobre um baile de fandango e dos aspectos inerentes a sua prática.

CONCLUSÃO

Avaliando o processo criativo acerca do objeto da presente pesquisa, observo que através das relações que estabeleci, consegui perpassar uma narrativa autodescritiva, que objetivou não somente refletir sobre meu processo composicional, mas que buscou sinalizar situações que ferem a comunidade caiçara, como a desocupação de suas terras. Presto uma homenagem aos agentes dessa cultura que tanto admiro, e à antropóloga e compositora Kilza Setti, que dedicou sua vida profissional ao desenvolvimento da pesquisa científica brasileira, e ao cuidado com culturas expostas à marginalização.

No processo de criação da *Suíte Caiçara* trianglei conhecimentos sobre a cultura caiçara, dos registros e apontamentos de Kilza Setti, e da concepção de uma composição cronológica, para determinar seus princípios formativos. Os cinco movimentos que compõem a *Suíte Caiçara* retratam a paisagem, hábitos e afazeres cotidianos caiçara. A formação instrumental foi escolhida a fim de englobar a formação do duo artístico do qual integro, um grupo de sonoridade “orgânica” que pudesse simbolizar o conjunto musical caiçara em sua cumplicidade e potência, e algum símbolo da música do século XX e XXI, que resultou, respectivamente, na escrita para mezzo-soprano, violão, piccolo, flauta, clarinete em sib, clarinete baixo em sib, e eletrônica. Na *despedida* da suíte acrescentei a presença de um bailarino para invocar de forma clara a dança caiçara, uma vez que alguns de seus elementos foram utilizados na criação dos demais movimentos da composição de forma implícita.

Observo ao término desta dissertação, que os assuntos abordados nesta pesquisa podem ser fundamentados através de antagônicos olhares. As concepções adotadas da antropologia social oferecem a esta pesquisa uma amplitude não antes imaginada por mim. A invasão urbana e imobiliária ao território caiçara, bem como a incursão da religião evangélica no mesmo, são alguns exemplos de transformações sociais no cotidiano caiçara que hoje podem ser analisados sob um prisma diferente do pensamento antropológico da época da publicação de Kilza Setti (1985). As variações musicais caiçaras observadas através de aspectos contrastantes da bibliografia da década de 1970, 1980 e atual demonstram como a arte pode ser um significativo documento de transformações sociais.

Durante a pesquisa desta dissertação, vislumbrei a composição transcultural como uma ferramenta composicional marcante da música do século XXI, que observa o potencial criativo da integração entre culturas. Vale ressaltar que não entendo a minha composição sob esta ótica, mesmo que as citações do material utilizado aqui não evidenciem o exótico.

Sinto-me lisonjeada e ao mesmo tempo receosa por buscar princípios formativos composicionais na cultura caiçara, em especial na manifestação do fandango, pois a medida que aprofundo meu entendimento sobre a mesma, me exalta, ainda mais, um sentimento de profundo respeito e admiração a seus agentes. Não é possível compreender o que é ser caiçara se não assimilar cada instante e afazeres do seu cotidiano, onde música, dança, pesca, agricultura, construção artesanal, crença, companheirismo e dieta estão interligados em seu íntimo. Acredito que a *Suíte Caiçara* revela as impressões que ficaram do meu contato com essa cultura e comunidade, com as quais me relaciono de forma indireta desde meu nascimento no município litorâneo de Santos no estado de São Paulo, e de maneira submersa desde o início desta pesquisa.

Observo ainda a dificuldade de traduzir em palavras e em registros audiovisuais essa cultura, uma vez que estes recursos, sob minha ótica, não transmitem de forma fiel a aura e potência musical e coreográfica que a manifestação do fandango caiçara emana.

*Vou dar a despedida e essa moda terminar
Despede dessa dança, mas nunca desse lugar
Eu sou lá e cá sim
Camarada despede
e outras melodias vão se achegar
Tanta vida pra encontrar⁵⁵*

⁵⁵ Impressões sobre Chamarrita – Disco *Suíte Caiçara*. Letra Rafaela Backer.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Elaine de. O Espaço da Transculturação. *Revista Outra Travessia*, nº 8, ano 2009: revista de literatura /PPGL/UFSC, ISSN 2176-8552, Florianópolis, Santa Catarina, 2009.

ALVES, José Orlando. Três ferramentas para a manipulação da textura musical: conceituação e aplicações em planejamentos composicionais DEBATES | UNIRIO, n. 15, p.104-134, nov. 2015.

ALVES, José Orlando; DANTAS, Weskley Roberto da Silva. Vetor textural: uma proposta para descrição de eventos texturais. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, XXIII, 2015. Anais. Vitória: ANPPOM, 2015.

ANDRADE, Mário de. “Fandango”. In: *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986: 95-100.

AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Fandango do Paraná*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BAPTISTA, Bernardo W. M.; VIEIRA, Lys G. S. Cultura como ferramenta de manutenção das raízes caiçaras da Juréia. *Revista Observatório da Diversidade Cultural*, v. 01, n. 01, 2014.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications: 1976.

BRANCO, Alice. *Cultura Caiçara: resgate de um povo*. Peruíbe: Etecê, 2005.

COMTE-SPONVILLE, A. *O ser - tempo – algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COELHO, Daniele Maia Teixeira. Reflexões sobre a eficácia do registro do fandango caiçara como forma de expressão do Patrimônio Cultural do Brasil. *Dissertação de mestrado*. São Paulo: USP, 2013.

COPE, David, *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

COSTA, Valério Fiel da. Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto. Campinas: UNICAMP: 2009.

CORRÊA, Joana; GRAMANI, Daniella; PIMENTEL, Alexandre. *Museu Vivo do Fandango Caiçara*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

DELALANDE, François. *Le son des musiques*. Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001.

DIEGUES, Antônio Carlos. Cultura e meio-ambiente na região Estuarina de IguapeCananéia-Paranaguá. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (Orgs.). Museu Vivo do Fandango. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p. 13-19

_____. O mito moderno na natureza intocada. Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras NUPAUB. São Paulo: USP, 1994.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. Irreverência e tradição em uma orquestra de tango: a versão como transgressão. *ILHA revista de antropologia*. v. 13, n. 2, p. 269-288, jul./dez. (2011) 2012.

FICAGNA, Alexandre. Manipulação de imagens visuais através de imagens sonoras nos *Études*, de György Ligeti. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, XXIII, 2013. Anais. Natal: ANPPOM, 2013.

FONTELLA, Joni Márcio Dorneles. O FANDANGO CAIÇARA DO PARANÁ: UMA PERSPECTIVA LEXICAL. *Dissertação de mestrado*. Casvavel: UNIOESTE, 2017

GRAMANI, Daniella da Cunha. *O Aprendizado e a prática da Rabeca no Fandango Caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Curitiba: UFPR, 2009.

HERRLEIN, Júlio Cezar da Silva. Uma forma de sentir o tempo: Investigação sobre temporalidades em um portfolio de composições. *Dissertação de Mestrado*. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

HEYN, Luma. O imaginário e a recepção na música vocal de Claude Debussy: um estudo de caso. *Dissertação de mestrado*. Goiânia: UFG, 2015.

JORDÃO, Patrícia. A ANTROPOLOGIA PÓS-MODERNA: UMA NOVA CONCEPÇÃO DA ETNOGRAFIA E SEUS SUJEITOS. *Revista de Iniciação Científica da FFC*, v.4, n.1, 2004.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba, Olaria, 2002

MARTINS, Patrícia, PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana. *Fandango Caiçara: expressões de um sistema cultural*. Brasília: IPHAN, 2011.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

MIANA, Luiza Nogueira. A interpretação do Pianto della Madonna de Giovanni Felice Sances (1600 – 1679), conforme as características do lamento no século XVII. *Dissertação de Mestrado*. Campinas: UNICAMP, 2017.

MIGUEZ, Ronaldo Tinoco. A música da folia do divino no litoral paranaense: estudo dos elementos musicais e extramusicais característicos. *Dissertação de Mestrado*. Paraná: UFPR, 2017.

MOREIRA, Rosemeire. A estilística como subsídio para análise poético-musical e sugestões interpretativas em três canções de Kilza Setti. *Dissertação de mestrado*. São Paulo: USP, 2014.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba. *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983. Tradução Livia Reis (UFF).

PIEIDADE, Acácio. Feldforschung als Grundlage musikalischen Schaffens. Einleitende Gedanken zur transkulturellen Komposition. *Paper apresentado no 26. Jahrestagung des Nationalkomitees Deutschland im ICTM*. Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, 2019.

PIMENTEL, Alexandre; PEREIRA, Edmundo; CORRÊA, Joana. Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território. In: 35º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS GT19 – “Memória social, museus e patrimônios”. Anais. Caxambú: ANPOCS, 2011.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998.

RANDO, José Augusto G. Fandango: contextualização histórica. In: BRITO, Maria de Lourdes da Silva. *Fandango de Mutirão Curitiba*, p. 11-13, 2003

RIBALTA, José Luiz Chamorro. Missa Caiçara: uma abordagem analítico-interpretativa da obra de Kilza Setti. *Dissertação de mestrado*. São Paulo: USP, 2011.

RODRIGUES, Carmem Lúcia de. O Lugar do Fandango Caiçara: natureza e cultura de "povos tradicionais", direitos comunais e travessia ritual no Vale do Ribeira (SP). *Tese de doutorado*. Campinas: UNICAMP, 2013.

ROSAND, Ellen. 'The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament'. *Musical Quarterly*. 1979.

ROSSI, Nathália Ângela Fragoso; BARBOSA, Rogério Vasconcelos Barbosa. A música indeterminada de John Cage: a relação compositor-intérprete. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXV, 2015. Anais. Vitória.: ANPPOM, 2015.

SEICMAN, Eduardo. *Do tempo Musical*. São Paulo. FAPESP. Via Lettera, 2001. ISBN 85-86932-38-8.

SETTI, Kilza. Canoa em dois tempos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988. 1 partitura (16 p.) (Arranjos corais de música folclórica brasileira. PM). Coro misto a capela.

_____. *Ubatuba nos cantos das praias: estudos do caçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo: Ática, 1985.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. Fandangueiros, folcloristas e produtores culturais: reflexões sobre a produção do Fandango Caiçara. 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, Natal / RN, 03 a 06 de agosto de 2014.

SITES

BUSSIOL, Dom Armando. Entenda qual é o significado e a importância da penitência no período quaresmal. CNBB. Disponível em <http://www.cnbb.org.br/entenda-qual-e-o-sentido-da-penitencia-no-periodo-quaresmal/>. Acesso em 08 de abril de 2019.

CJE. Jureia Caiçara. Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA - USP - *Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. Disponível em: <https://youtu.be/Tvsah3VaV7Y>. Acesso em 23 de março de 2018.

GRUPO MEU PARANÁ. Tonta (mariquinha), marca batida. 18º Festival de inverno de Antonina da UFPR. Disponível em: <https://youtu.be/Zifz82GyLfQ>. Acesso em 25 de julho de 2018.

IPHAN. *Fandango Caiçara – instrução para o processo de registro como patrimônio cultural brasileiro*, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mElZICxUpLE>. Acesso em 17 de fevereiro de 2018.

MARCHI, Lia. *Mestres do Fandango - José Martins Filho (Zeca da Rabeca) ensina viola*. Disponível em: <https://youtu.be/7YQrRL7Qotc>. Acesso em 14 de junho de 2017.

PAULA Júlio de. Música, cultura e realidade do outro, por Kilza Setti. Veredas – caminhos da etnomusicologia. *Programa radiofônico*. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/musica-cultura-e-realidade-do-outro-por-kilza-setti>. Acesso em 18 de novembro de 2017.

SCAPINO, Felipe; MACEDO, Antônio. Revelando São Paulo, VIII Festival da Cultura Paulista Tradicional - Vale do Ribeira, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1_wJ1pJPBiU. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

XAVIER, Pe. O que é a quaresma. *Canção Nova*. Disponível em: <https://youtu.be/6x5yW6bXTcM>. Acesso em 30 de abril de 2019.

DISCOS

BACKER, Duo; NUNES, Thales. Suíte Caiçara. *Patrocínio da Lei de Incentivo à Cultura do município de Balneário Camboriú no estado de Santa Catarina (Edital LIC/FCBC 006/2017)*. Gravado nos estúdios da Café Maestro Produções – Itajaí SC, 2019.

SETTI, Kilza. *Preces Mbyá- Guarani e Missa Caiçara*. São Paulo: Rádio Cultura FM de São Paulo, 1996. 1 CD (ca. 50 min), digital, estéreo.

ARQUIVO PESSOAL

BACKER, ROSE. *Caderno de ilustrações: estudo sobre luz e sombra no cotidiano caiçara*. Itajaí: 2017. Disponível para consulta através de endereço pessoal: rosebacker@gmail.com.

Suíte Caiçara

Marcela Backer

Paisagem Caiçara 4'30"
ELETRÔNICA

Lai Lai 5'
PICCOLO, FLAUTA, CLARINETE E CLARINETE BAIXO

Tonta 12'
PICCOLO, FLAUTA, CLARINETE, CLARINETE BAIXO, MEZZO-SOPRANO E VIOLÃO

Prece 5'
PICCOLO, FLAUTA, CLARINETE E CLARINETE BAIXO

Baile 12'
PICCOLO, FLAUTA, CLARINETE, CLARINETE BAIXO, ELETRÔNICA E BAILARINO

Agosto de 2019

Paisagem Caiçara

Marcela Backer

1° MOVIMENTO 4'30"

ELETRÔNICA AO VIVO

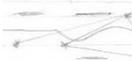
Agosto de 2019

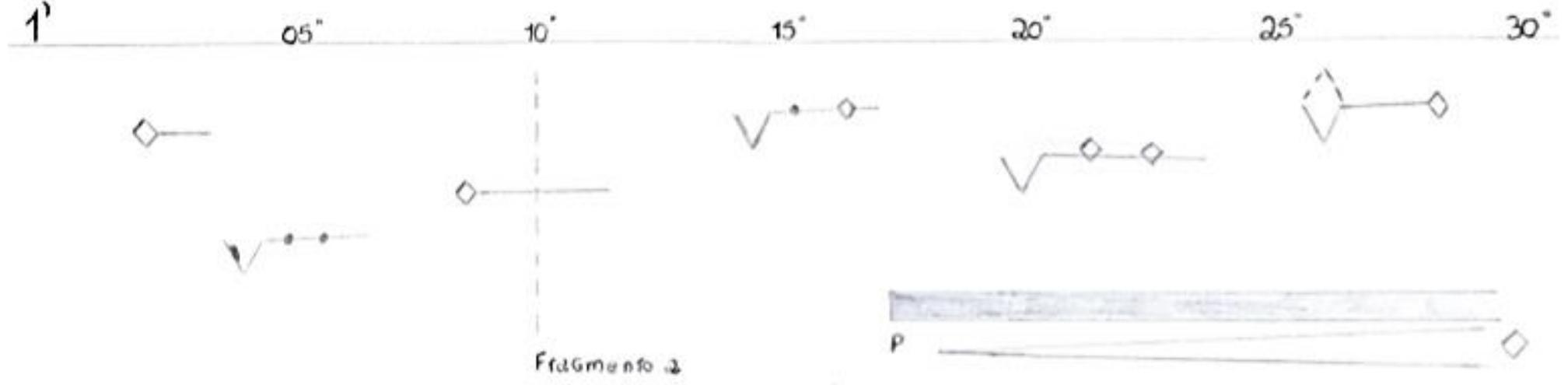
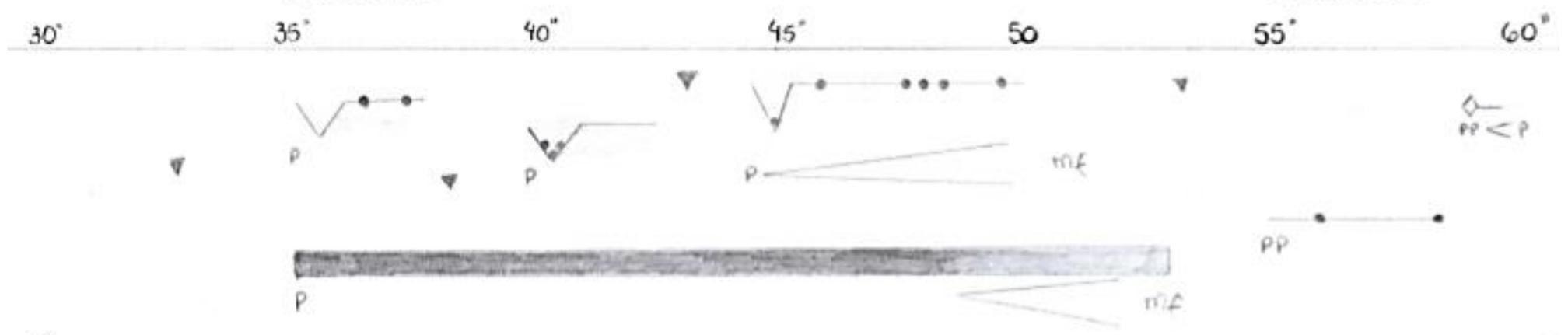
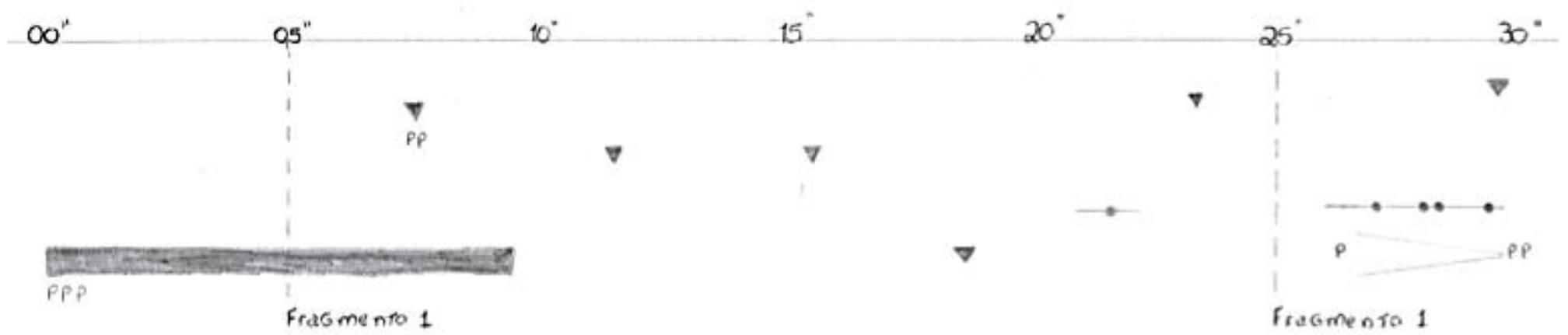


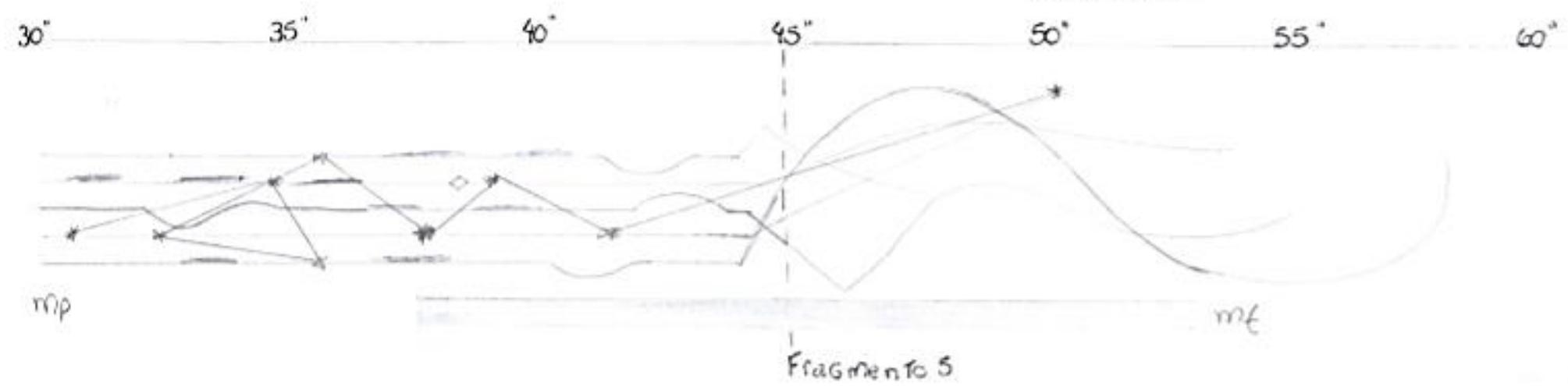
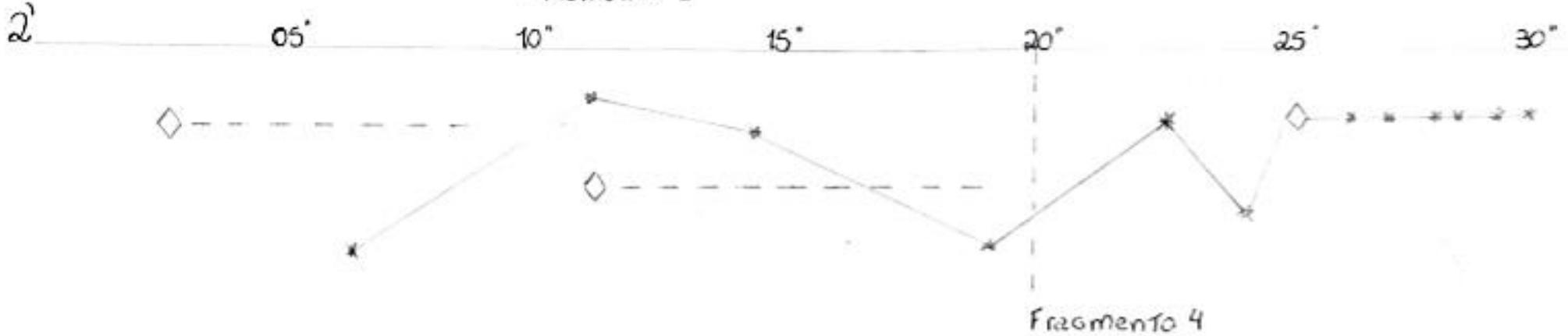
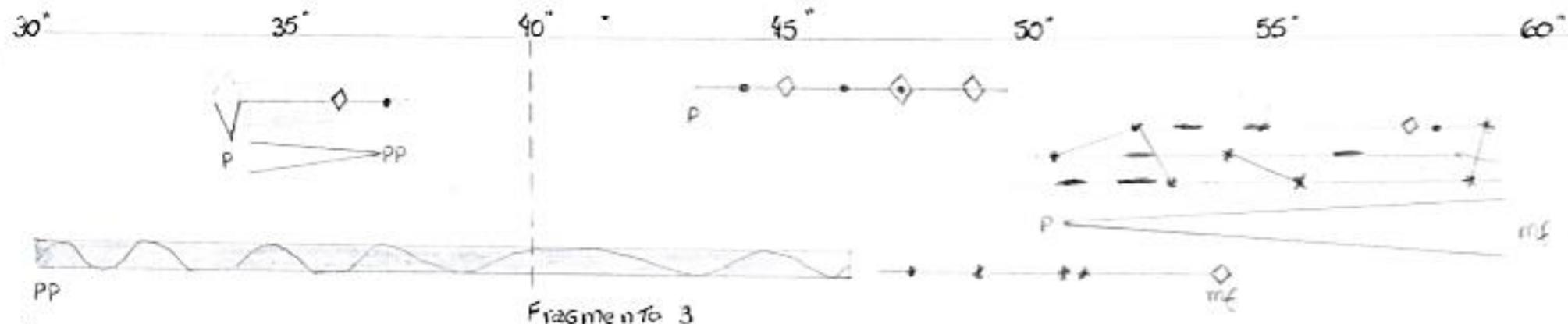
APONTAMENTOS

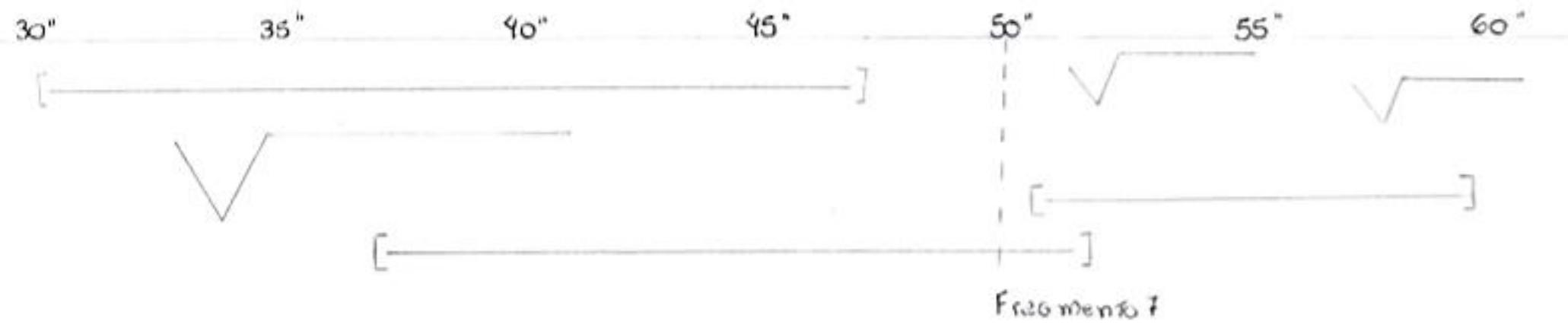
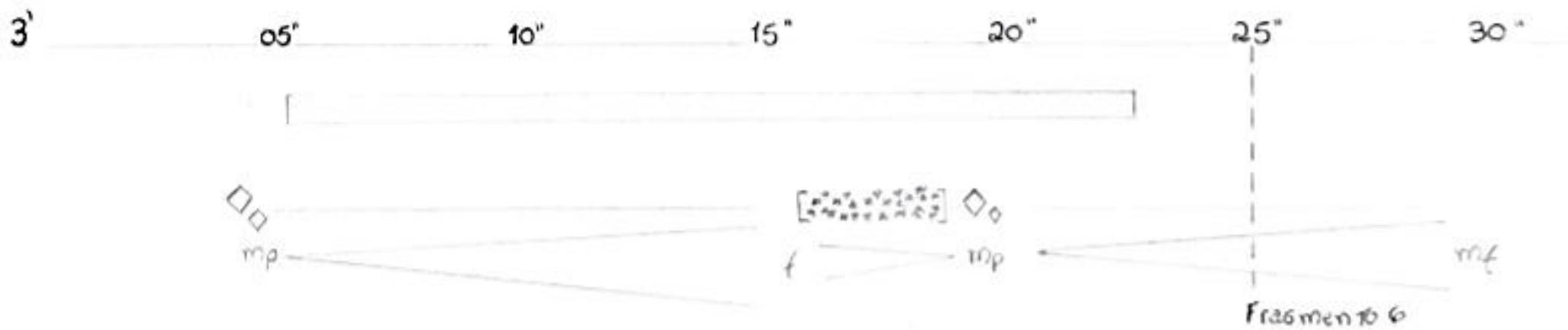
Paisagem Caiçara é uma composição para eletrônica “ao vivo” e fragmentos composicionais fixos, que busca retratar o amanhecer do cenário caiçara. A escrita para eletrônica indica performance exclusivamente textural.

Segue abaixo o quadro demonstrativo dos principais elementos retratados e de suas respectivas grafias.

Elementos		Grafia	
som de quietude		som de quietude	
estalos úmidos		umidade	
orvalho		orvalho reflexo luz	
		aquecimento	
		deslocamento orvalho	
			claridade
			
			seco
			







Lai Lai

Marcela Backer

2° MOVIMENTO 5'

PICCOLO

FLAUTA

CLARINETE em sib

CLARINETE BAIXO em sib

Agosto de 2019



LAI LAI

Marcela Backer

♩ = 60

Piccolo
Flauta
Clarinete em Sib
Clarinete Baixo em Sib

6
Pic.
Fl.
Cl.
Cl. B.

soproso
mp
tons de bambu
mf
soproso
p
ord.
delicado
p

12
Pic.
Fl.
Cl.
Cl. B.

p
ord.
p
ord.
p
mf
mp
mf

17
Pic.
Fl.
Cl.
Cl. B.

mf
mf
p
mf

36

Pic. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Cl. *f* *mf* *fr.*

Cl. B. *mf*

40

Pic. *mf*

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Cl. B. *ord.*

44

fluido

Pic. *mp*

Fl. *mp*

Cl. *mp*

Cl. B. *mp*

marcado

49

Pic. *mf* *mp*

Fl. *mf* *mp*

Cl. *mf* *f* *mp*

Cl. B. *mf*

54

Pic.

Fl.

Cl. *vib.*

Cl. B. *mp*

58

delicado

Pic.

Fl.

Cl. *tr.* *fr.* *ord.*

Cl. B. *mf*

soproso

63

Pic.

Fl.

Cl. *mp*

Cl. B. *mp*

69

puro *fr.* *ord.*

Pic.

Fl. *p*

Cl. *p*

Cl. B. *p*

Tonta

Marcela Backer

3º MOVIMENTO 13'

PICCOLO

FLAUTA

CLARINETE em sib

CLARINETE BAIXO em sib

MEZZO - SOPRANO

VIOLÃO

Agosto de 2019



TONTA

Marcela Backer

♩ = 77

Tocar de maneira displicente

The musical score is written for three parts: Piccolo, Clarinet in B-flat (Cl.), and Mezzo-soprano (M-S.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into systems, with measures 6, 13, 20, and 27 marked at the beginning of their respective systems.

Mezzo-soprano Part:
The vocal line begins with the lyrics "ô â" and "ô". The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). Performance instructions include "slap tongue" and "growl".

Instrumental Parts:
The Piccolo and Clarinet parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines. Dynamics include *mf*, *p*, *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The Piccolo part includes the instruction "boca chiusa, vogal fechada" (closed mouth, closed vowel).

System 1 (Measures 1-5):
Piccolo: Rests, then melodic line starting with a half note F#4.
Cl.: "slap tongue" and "growl" effects, then melodic line starting with a half note F#4.
M-S.: Rests, then vocal line starting with "ô â".

System 2 (Measures 6-12):
Pic.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *mf*.
Cl.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *mf*.
M-S.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *mf*. Instruction: "boca chiusa, vogal fechada".

System 3 (Measures 13-19):
Pic.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *f*, *mp*, *p*.
Cl.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *f*, *mp*, *p*.
M-S.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *f*, *mp*, *p*.

System 4 (Measures 20-26):
Pic.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *f*, *mp*, *p*.
Cl.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *f*, *mp*, *p*.
M-S.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *f*, *mp*, *p*.

System 5 (Measures 27-32):
Pic.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *mf*.
Cl.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *mf*.
M-S.: Melodic line starting with a half note F#4, dynamics *f*.

Pic. 34

Cl. 34

M-S. 34

Pic. 38

Cl. 38

M-S. 38

pp *mp* *p*

Tocar em conjunto, sopro

Fl. 45

Cl. B. 45

Vi. 45

mf *mp* *mf*

Fl. 51

Cl. B. 51

Vi. 51

fr. *com movimento* *p*

Fl. 56

Cl. B. 56

Vi. 56

ord. *mf*

60 *melancólico*

Fl. *mp* *mf*

Cl. B. *mf*

Vi.

64 *com movimento*

Fl. *mf*

Cl. B. *mf*

Vi. *mf* *marcado*

68

Fl. *mf*

Cl. B.

Vi.

71 *rall.* *a tempo*
com esforço para soar, muito melancólico

Fl. *mf* *mp* *p*

Cl. B. *f* *pp*

Vi.

78 *fr.* *ord.* *slap tongue*

Fl. *pp* *ppp* *sfz* *mp* *f* *mp* *p*

Cl. B. *p*

Vi.

87 *ord.*
Fl. *mf*
Cl. B. *mp* *mf*
Vi. *mf*

94
Fl. *mf* *f*
Cl. B. *f*
Vi. *f*

98 *com molto ar*
Pic. *pp*
Fl. *pp*
Cl. *pp*
Cl. B. *pp* *ppp* *pp*
M.-S. *pp*
Vi. *f*

105 *fr.* *ord.*
Pic. *ppp* *p* *pp* *mp* *p*
Fl. *p* *mp*
Cl. *mp*
Cl. B. *mp* *p*
M.-S. *mp* *p*
Vi.

111

Pic. *pp* *p* *pp*

Fl. *pp* *p* *pp*

Cl. *pp* *mp* *p*

Cl. B. *pp*

M-S. *p*

Vi. *tambora* *p* *mp* *vib.*

Pic. *pp* *p* *pp*

Fl. *pp* *p* *pp* *mp*

Cl. *ppp* *p* *ppp*

Cl. B. *pp* *ppp* *pp*

M-S. *pp* *p* *mp*

Vi. *tambora* *mf* *f*

125

Pic. *mp* *p*

Fl. *pp* *mp*

Cl. *pp* *mp*

Cl. B. *pp*

M-S. *pp*

Vi. *tambora* *ff*

133

Pic. *pp* *ft.*

Fl.

Cl.

Cl. B.

M-S.

Vi. *fff* *p*

141

Pic. *p* *mp* *ppp*

Fl. *p* *mp* *ppp*

Cl. *p* *mf* *mp*

Cl. B. *p* *pp* *ppp*

M-S. *p* *pp* *ppp*

Vi. *mp* *p*

manter tremolo até final da melodia

149

Pic. *ppp* *p* *pp*

Fl. *ppp* *mp* *p*

Cl. *p* *mp* *mf*

Cl. B. *pp* *mp* *p*

M-S. *pp* *mp*

Vi. *mp*

cansado

155

Pic. *ppp* *p*

Fl. *pp* *p*

Cl. *p*

Cl. B. *pp* *p*

M-S. *p*

Vi. *p*

161

Pic. *mp*

Fl. *p* *mf* *p*

Cl. *mp*

Cl. B. *mp*

M-S. *mp* *boca chiusa, vogal fechada*

Vi. *mf*

166

Pic.

Fl. *p*

Cl.

Cl. B. *mf*

M-S.

Vi.

170 com movimento

Pic. -

Fl. *mf*

Cl. -

Cl. B.

M.S. -

Vi. *mf*

173

Pic. -

Fl. *p*

Cl. -

Cl. B. *p*

M.S. *baca chiusa, vogal aberta*
p

Vi.

176

Pic. -

Fl.

Cl. -

Cl. B.

M.S.

Vi.

179

Pic. Fl. Cl. Cl. B. M-S. Vi.

p *mf* *f* *mp* *f* *p*

183

Pic. Fl. Cl. Cl. B. M-S. Vi.

*mf*³ *f* *mf* *p* *ff*

186

Pic. Fl. Cl. Cl. B. M-S. Vi.

p *fff* *2* *ord.* *mp* *f* *fff* *2* *p* *mp*

slap tongue

192

Pic. *p*

Fl. *p*

Cl. *p*

Cl. B. *p*

M-S. *baca chiusa, vogal fechada* *p*

Vi. *mf*

199

Pic. *p*

Fl. *p*

Cl. *p*

Cl. B. *p*

M-S. *p*

Vi. *mf*

206

Pic.

Fl.

Cl.

Cl. B.

M-S.

Vi. *pizz.* *mp*

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of staves. The first system (measures 192-198) features Piccolo, Flute, Clarinet, Bass Clarinet, M-Saxophone, and Violin. The Piccolo part has trills marked with a '3' and a dynamic of *p*. The Flute part has a melodic line with a dynamic of *p*. The Clarinet and Bass Clarinet parts have a similar melodic line with a dynamic of *p*. The M-Saxophone part has a melodic line with a dynamic of *p* and the instruction *baca chiusa, vogal fechada*. The Violin part has a melodic line with a dynamic of *mf*. The second system (measures 199-205) continues the same instrumentation. The Piccolo part has a melodic line with a dynamic of *p*. The Flute part has a melodic line with a dynamic of *p*. The Clarinet and Bass Clarinet parts have a melodic line with a dynamic of *p*. The M-Saxophone part has a melodic line with a dynamic of *p*. The Violin part has a melodic line with a dynamic of *mf*. The third system (measures 206-212) continues the same instrumentation. The Piccolo part has a melodic line. The Flute part has a melodic line. The Clarinet and Bass Clarinet parts have a melodic line. The M-Saxophone part has a melodic line. The Violin part has a melodic line with a dynamic of *mp* and the instruction *pizz.*

211

Pic.
Fl.
Cl.
Cl. B.
M-S.
Vi.

This system contains measures 211 through 214. The Piccolo part features a melodic line with slurs and ties. The Flute part has a similar melodic line with slurs. The Clarinet and Bass Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The M-Saxophone part has a melodic line with slurs. The Violin part plays a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

215

Pic.
Fl.
Cl.
Cl. B.
M-S.
Vi.

This system contains measures 215 through 218. The Piccolo part continues its melodic line. The Flute part has a melodic line with slurs. The Clarinet and Bass Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The M-Saxophone part has a melodic line with slurs. The Violin part plays a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

219

Pic.
Fl.
Cl.
Cl. B.
M-S.
Vi.

This system contains measures 219 through 222. The Piccolo part has a melodic line with slurs and ties. The Flute part has a melodic line with slurs and ties, including a triplet in measure 220. The Clarinet and Bass Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The M-Saxophone part has a melodic line with slurs and ties. The Violin part plays a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. Dynamics markings include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo).

Prece

Marcela Backer

4° MOVIMENTO 5'

PICCOLO

FLAUTA

CLARINETE em sib

CLARINETE BAIXO em sib

Agosto de 2019



PRECE

Marcela Backer

♩=50

ad libitum
cantado, nostálgico

System 1: Piccolo and Clarinet in Bb. Dynamics: *mp*, *p*, *mp*, *mf*. Includes a triplet of eighth notes.

System 2: Piccolo and Clarinet in Bb. Dynamics: *mp*, *p*, *mf*, *mp*. Includes an *accel.* marking and a *a tempo* marking.

System 3: Piccolo and Clarinet in Bb. Dynamics: *p*, *mf*, *mf*, *p*, *pp*. Includes *accel.* and *rall.* markings.

System 4: Piccolo, Flute, Clarinet in Bb, and Clarinet in Bb. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*, *mf*. Includes a *cauteloso* marking and triplets.

System 5: Piccolo, Flute, Clarinet in Bb, and Clarinet in Bb. Dynamics: *mp*, *f*, *p*, *mp*, *f*, *p*, *pp*, *mp*. Includes *accel.* and *a tempo* markings, and a *port.* marking.

Cabeça de nota "X"
indica altura indefinida.

29

Pic. *port.* *p*

Fl. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Cl. B. *mf* *p*

34

Pic. *fr.* *p* *ord.* *mf* **amoroso** *p*

Fl. *mf* *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp*

Cl. B. *p* *mf* *mp*

39

Pic. *pp* *p*

Fl. *p*

Cl. *3*

Cl. B. *3*

44

Pic. *mf* *p* *mf* *p* *f*

Fl. *mf* *p* *mf* *f*

Cl. *mf* *p* *mf* *f*

Cl. B. *mf* *p* *mp*

49

Pic. Fl. Cl. Cl. B.

5

mp *p*

ff *5* *mp*

mp *p*

ff *5* *mp* *p*

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 49-52. It features four staves: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. B.). The Piccolo part has a melodic line with a fermata at the end. The Flute part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *mp*. The Clarinet part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p*. The Bass Clarinet part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p*. There are dynamic markings of *mp* and *p* for the Flute and Clarinet parts. A fingering of 5 is indicated for the Flute and Bass Clarinet parts.

ad libitum

53

Cl.

mp *p* *mp* *mf*

59

port. *mp* *p* *mf* *mp*

65

p *mf* *fr.* *rall. ord.* *mp* *mf* *p* *port.*

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 53-65. It features a single staff for Clarinet (Cl.). The music is marked *ad libitum*. The first staff (measures 53-58) has dynamic markings of *mp*, *p*, *mp*, and *mf*. The second staff (measures 59-64) has dynamic markings of *port.*, *mp*, *p*, *mf*, and *mp*. The third staff (measures 65-68) has dynamic markings of *p*, *mf*, *fr.*, *rall. ord.*, *mp*, *mf*, *p*, and *port.*. There are also performance markings such as *gliss.* and *port.*.

Baile

Marcela Backer

DESPEDIDA 12'

BAILARINO

CLARINETE

ELETRÔNICA AO VIVO

Agosto de 2019



APONTAMENTOS

Baile é uma composição textural de notação gráfica de parâmetros indeterminados escrita para bailarino, clarinete e eletrônica. Possui duração de 12 minutos.

A criação das partituras gráficas apresentou como princípio formativo os supostos desenhos que se formam no assoalho em que se dançam as modas de fandango. Estas imagens são, no entanto, provindas do “sentir do tempo” daquele que adentra a uma casa caiçara, e com os sentidos aguçados pela memória, consegue reviver a movimentação e as histórias marcadas nos veios daquelas tábuas de madeiras.

Para interpretar a composição os instrumentistas e bailarino devem ler o poema abaixo em silêncio antes de iniciar a performance.

A eletrônica inicia sua interpretação no elemento “A”, que deve durar em torno de quatro minutos. Após, o bailarino e o clarinete acompanham a performance para a interpretação do elemento “B”.

Segue abaixo o poema do Senhor Armando Modesto Pereira para auxiliar os intérpretes na adoção do estado nostálgico e latente que a performance deve apresentar:

Eu tenho grande saudade do tempo que já passou
Daqueles lindo mutirão de meu pai e de meus avô
Quando era de madrugada, eu escutava no chamado
Lá na meia encruzilhada, meus amigos lhe já vou
Eu chamava meu irmão, que era meu companheiro:
Carce o sapato, pegue a foice, porque o galo já cantou
O dia vem creareando, já tem gente nos chamando, meus amigo lhe já vou.

Nós saía em procissão, pois era caminho meus irmão
Naquele tempo não tinha estrada não
Nóis chegava, nós cumprimentava, e nós pegava na mão,
Era nossa saudação de nossa grande união

Nóis saía caminhando tudo de foice na mão
Nóis ia com alegria, pois era dia de mutirão
Chegava perto da casa, dava um brado de esperança para animar o patrão
Ele entrava pra dentro e ia parar no fogão
Botem o café na mesa que já tem gente no portão
Era nós que tava chegando tudo de foice na mão

Senhor Armando Modesto Pereira
comunidade quilombola do Morro Seco de Iguape/SP

BAILE

bailarino, clarinete e eletrônica

Marcela Backer

A

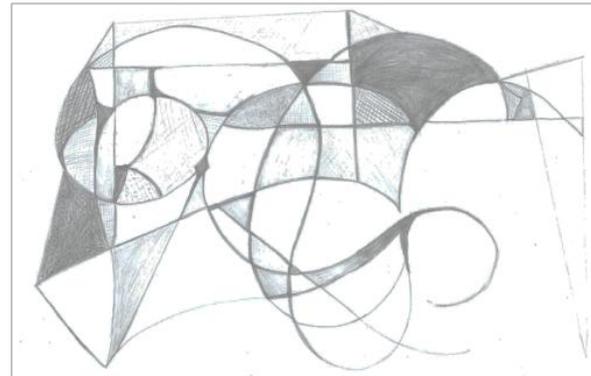
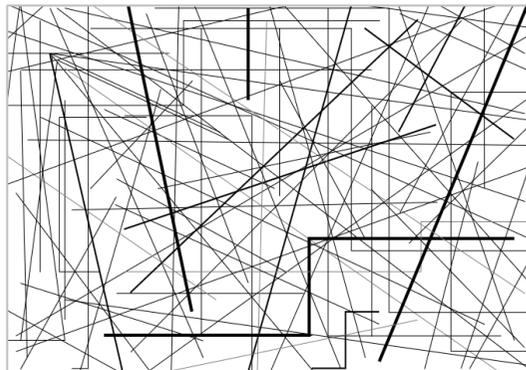
ELETRÔNICA



ca. 4'00"

B

BAILARINO, CLARINETE e ELETRÔNICA



ca. 8'00"

ANEXO II

Transcrição ritmica do tamanco e das palmas na marca *Tonta*

Esta transcrição foi realizada através de registro da marca *Tonta* dançada pelo grupo de fandango *Meu Paraná*.

Palmas

Tamancos

5

Pal.

Tam.

9

Pal.

Tam.

14

Pal.

Tam.

18

Pal.

Tam.

22

Pal.

Tam.

ANEXO III

05h00

Marcela Backer

♩ = 60

Mezzo - soprano

Violão 1

Violão 2

5

Mz-s

Vi.1

Vi.2

boca chiusa

p

p

mf

p

8

Mz-s

Vi.1

Vi.2

mf

p

mf

11

Mz-s

Vi.1

Vi.2

Gracioso

mf

mf

f

mf

16

Mz-s

Vi.1

Vi.2

p

f

20

Mz-s *mf*

Vi.1 *p* *f* *8^{va}* *7^a*

Vi.2 *mf* *8^{va}* *7^a*

23 **rall.** **a tempo**

Mz-s

Vi.1 *mf*

Vi.2 *pp* *mf*

27 $\text{♩} = 80$

Mz-s

Vi.1 *f* *Delicado*

Vi.2 *f*

31

Vi.1

Vi.2

36

Mz-s

Vi.1

Vi.2