



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Laís Luana Santos Oliveira

**A INTERPRETAÇÃO DE *TRÊS CANTOS DE IEMANJÁ PARA
VIOLONCELO E PIANO* DE MARLOS NOBRE ATRAVÉS DO OLHAR
DOS RITMOS AFRO-BRASILEIROS PRESENTES NA OBRA**

**NATAL - RN
2020**

Laís Luana Santos Oliveira

A INTERPRETAÇÃO DE *TRÊS CANTOS DE IEMANJÁ PARA VIOLONCELO E PIANO* DE MARLOS NOBRE ATRAVÉS DO OLHAR DOS RITMOS AFRO-BRASILEIROS PRESENTES NA OBRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa “Processos e dimensões da produção artística” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

**NATAL - RN
2020**

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

S48 Oliveira, Laís Luana Santos.

A interpretação de três cantos de Iemanjá para violoncelo e piano de Marlos Nobre através do olhar dos ritmos afrobrasileiros presentes na obra/ Laís Luana Santos Oliveira. – Natal, 2021.

56f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Fabio Soren Presgrave.

Dissertação(mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2021.

1. Ritmos Afro-brasileiros – Dissertação. 2. Violoncelo – Dissertação. 3. Três Cantos de Iemanjá – Dissertação. 4. Música brasileira – Dissertação. I. Marlos Nobre. II. Presgrave, Fabio Soren. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 78:39

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à Deus, a quem devo o dom da vida.

Aos meus pais, Edvanildo e Lêda, por serem meus maiores incentivadores e mesmo estando distantes, sempre me dão o apoio necessário.

Aos meus irmãos Edvanilson e Edjanilson, por terem me introduzido na música e me darem auxílio nos momentos difíceis.

Ao meu primeiro professor de violoncelo, Francieudo da Silva Torres, que não só me iniciou no instrumento, mas foi também uma referência em vários quesitos pessoais, me ensinando a ser uma pessoa íntegra acima de tudo.

Ao meu orientador de mestrado, Fabio Presgrave, por todos os ensinamentos e incentivos, por sempre tentar tirar o melhor de mim, por toda a paciência e por ter me concedido várias experiências na Escola de Música, sempre com sua simplicidade e humildade.

Ao maestro Luiz Carlos Durier, por todos os ensinamentos em orquestra, durante minhas atividades na Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba e na Orquestra Sinfônica da Paraíba.

Aos meus amigos, que sempre estão presentes em minha vida, em especial Wellyddna, por sempre me apoiar e torcer por mim, me impulsionando para alcançar meus objetivos; ao meu amigo Felipe, por sempre ser meu conselheiro em todos os aspectos, me ajudando sempre que preciso; Gabriela, por sempre estar no meu pé, mostrando que não se chega a lugar nenhum sem estudo; Ruanna e Morgana, por sempre me ouvir nos momentos difíceis; a Erick por ser amigo de compartilhamento musical e financeiro. Aos amigos que a música me proporcionou: Leonardo, por todos os momentos que compartilhamos juntos, musicais entre outros e Daniel, por me ouvir sempre que pedi e compartilhar momentos incríveis.

Aos amigos que fiz na UFRN nesses dois anos, que sempre me apoiam e são suporte sempre que preciso: Fábio, Abraão, Felipe, María e toda a classe de violoncelo da UFRN.

Por fim, mas não menos importante, à Universidade Federal do Rio Grande do Norte e seu Programa de Pós Graduação em Música pela excelência na qualidade do ensino.

RESUMO

Essa pesquisa analisa aspectos composicionais e interpretativos da obra *Três Cantos de Iemanjá* para Violoncelo e Piano do compositor pernambucano Marlos Nobre (1939); com o intuito de contextualizar o intérprete acerca dos elementos da música afro-brasileira presentes na peça. O compositor utiliza de células rítmicas características, melodias e nuances que fazem referência aos instrumentos percussão da música afro-brasileira. Estão presentes na obra os ritmos do Maracatu e Coco e gêneros gênese do Choro, como a Modinha, o Lundu e a Habanera.

O procedimento metodológico se constituiu de estudo biográfico do compositor e levantamento de suas obras compostas que tenham ligação com a cultura afro-brasileira. Em um segundo momento foram pesquisados autores como Carvalho (1998), Silva (2014) e Costa (2017), que discorrem sobre a cultura afro-brasileira. Posteriormente foram realizados experimentos com o intuito de incorporar os aspectos da música afro-brasileira na interpretação, seguidos de performances e gravações da peça.

Palavras-chave: Marlos Nobre; Violoncelo; Ritmos Afro-brasileiros; Três Cantos de Iemanjá; Música brasileira

ABSTRACT

This research analyzes technical and interpretative aspects of the work “Três Cantos de Iemanjá” for Cello and Piano by the Brazilian composer Marlos Nobre (1939); in order to contextualize the interpreter on aspects from Afro-Brazilian music present in this piece. The composer uses characteristic elements such as rhythmic cells, melodies, nuances, which relate to percussion instruments of Afro-Brazilian music. The rhythms from Maracatu, Coco and genres from Choro such as Modinha, Lundu and Habanera are present in the work. The methodological procedure consisted of a biographical study of the composer and of works composed by him that have some kind of connection with Afro-Brazilian culture. Later, authors such as Carvalho (1998), Silva (2014), Costa (2017), who discuss Afro-Brazilian culture, were researched and included. Subsequently, experiments were carried out in order to incorporate aspects of Afro-Brazilian music in the interpretation besides performances and recordings of the work itself.

Keywords: Marlos Nobre; Cello; Afro-Brazilian Rhythms; *Três Cantos de Iemanjá*; Brazilian Music

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Estrela do Mar</i>: Introdução do piano, compassos 1 a 4: referência ao ritmo do maracatu.....	17
Figura 2 - Ritmo executado pela caixa.....	17
Figura 3 - Ritmo executado pelo Gonguê.....	18
Figura 4 - Ritmo executado pelo Agogô.....	18
Figura 5 - Ritmo executado pelo Mineiro/Ganzá.....	18
Figura 6 - Ritmo executado pelo Abgê/Xequerê.....	18
Figura 7 - <i>Estrela do Mar</i>: Tema apresentado no violoncelo, compassos 9 a 16.....	19
Figura 8 - <i>Estrela do Mar</i>: <i>Animando poco a poco</i> , compassos 17 ao 24.....	21
Figura 9 - <i>Estrela do Mar</i>: <i>Animando</i> , compassos 33 ao 48.....	22
Figura 10 - <i>Frevo N°5 para piano (IVº Ciclo Nordestino)</i>, compassos 1 ao 4.....	23
Figura 11: <i>Yemanjá Ôtô</i>: Introdução do piano, compassos 1 a 2.....	24
Figura 12 - <i>Yemanjá Ôtô</i> Introdução do piano seguida por entrada do violoncelo compassos 1 a 8.....	24
Figura 13: <i>Três Trovas, 2º movimento – Modinha</i>: Compasso 1 ao 4.....	25
Figura 14: <i>Três Trovas, 2º movimento – Modinha</i>: Compasso 5 ao 8.....	25
Figura 15: <i>Yemanjá Oto – Trecho Cadêncial</i>: Compasso 13 ao 20.....	26
Figura 16: <i>Yemanjá Oto – Reexposição</i>: Compasso 29 ao 40.....	27
Figura 17: <i>Ogum de Lê</i> - Introdução, compasso 1 ao 4.....	28
Figura 18: <i>Ogum de Lê</i> - Entrada do violoncelo, compasso 5 ao 8.....	29
Figura 19: <i>Ogum de Lê</i> - Entrada do violoncelo, compasso 9 ao 12.....	29
Figura 20: <i>Declamado</i>, compasso 13 ao 16.....	30
Figura 21: <i>Lento</i>, compasso 17 ao 24.....	30
Figura 22: <i>Declamado: Piú Mosso</i> - compasso 25 ao 28.....	31
Figura 23: <i>Lento</i>: compasso 29 ao 32.....	31
Figura 24 - <i>Declamado</i>: compassos 29 ao 32.....	32
Figura 25: <i>Tempo I</i>: compasso 33 ao 40.....	32

Figura 26: <i>Declamado – Meno Mosso</i> : compasso 41 ao 44.....	33
Figura 27: <i>Coda</i> : compasso 45 ao 50.....	33
Figura 28: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 9 ao 12.....	35
Figura 29: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 13 ao 16.....	35
Figura 30: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 17 ao 24.....	36
Figura 31: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 25 ao 28.....	37
Figura 32: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 33 ao 44.....	38
Figura 33: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 49 ao 56.....	39
Figura 34: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 57 ao 60.....	39
Figura 35: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 61 ao 64.....	40
Figura 36: <i>Estrêla do Mar</i> , compasso 65 ao 72.....	40
Figura 37: <i>Coda</i> , compasso 85 ao 89.....	41
Figura 38: <i>Yemanjá Ôtô - Moderato</i> : 1 ao 8.....	42
Figura 39: <i>Yemanjá Ôtô - Moderato</i> : 9 ao 12.....	42
Figura 40: <i>Yemanjá Ôtô – Più Mosso</i> : 13 ao 16.....	43
Figura 41: <i>Yemanjá Ôtô – Più Mosso</i> : 17 ao 20.....	43
Figura 42: <i>Yemanjá Ôtô – Più Mosso</i> : 21 ao 24.....	43
Figura 43: <i>Yemanjá Ôtô – Più Mosso</i> : 29 ao 40.....	44
Figura 44: <i>Ogum de Lê – Mosso</i> : 5 ao 8.....	45
Figura 45: <i>Ogum de Lê – Mosso</i> : 9 ao 12.....	45
Figura 46: <i>Ogum de Lê – Declamado – Meno Mosso</i> : 13 ao 16.....	46
Figura 47: <i>Ogum de Lê – Lento – Dolce - Espressivo</i> : 17 ao 24.....	47
Figura 48: <i>Ogum de Lê – Più mosso – Declamado</i> : 25 ao 28.....	47
Figura 49: <i>Ogum de Lê – Lento</i> : 29 ao 32.....	48
Figura 50: <i>Declamado – Più Mosso</i> : 33 ao 36.....	48
Figura 51: <i>Tempo I</i> - 37 ao 44.....	49
Figura 52: <i>Declamado – Meno Mosso</i> – 45 ao 48.....	49
Figura 53: <i>Coda</i> – 49 ao 54.....	50

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 - *Três Cantos de Iemanjá: 1 - Estrêla do Mar*** (Mudanças de Andamento).....51
- Quadro 2 - *Três Cantos de Iemanjá, 2 - Yemanjá Oto*** (Mudanças de Andamento).....51
- Quadro 3 - *Três Cantos de Iemanjá, 3 – Ogum de Lê*** (Mudanças de Andamento).....51

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. RITMO.	12
2.1 – A Música Afro-brasileira	12
2.2 – Identificação Cultural na Obra Camerística de Marlos Nobre	13
2.3 - Três Cantos de Iemanjá para violoncelo e piano.....	15
<i>I. Estrela do Mar.....</i>	<i>15</i>
<i>II. Yemanjá Ôto.....</i>	<i>23</i>
<i>III. Ogum de Lê.....</i>	<i>27</i>
3.0 – A INTERPRETAÇÃO	34
3.1 – Propostas Interpretativas.....	35
3.2 – Agógica.....	50
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS.....	54

1. INTRODUÇÃO

A obra *Três Cantos de Iemanjá* foi composta em 1966 originalmente para soprano e piano por Marlos Nobre e é coposta de três movimentos: *Estrela do Mar*, *Iemanjá Ôto e Ogum de Lê*. A versão para violoncelo e piano foi realizada pelo próprio compositor, em homenagem à violoncelista Aurora Nátola Ginastera e estreada em 2009 pelo duo Bernardo Katz e Maria Luiza Corker no Palácio São Clemente no Rio de Janeiro na série Música do Museu, em concerto de comemoração dos 70 anos do compositor.

Marlos Nobre nasceu em Recife em 18 de fevereiro de 1939. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório Pernambucano de Música entre 1948 e 1959 e teve a oportunidade de trabalhar com compositores importantes, como Camargo Guarnieri (1907-1993) e Alberto Ginastera (1938-1983). Nobre recebeu prêmios em concurso nacionais e internacionais, como o *Prêmio Tomás Luís de Victória* e atuou também como jurado em muitos concursos, como o *Concurso Internacional de Piano Arthur Rubinstein* em Israel, a primeira e segunda edições do *Concurso Internacional de Composição Alberto Ginastera* em Buenos Aires e Las Palmas, na Espanha, *Reine Marie Elizabeth International Competition for composition*, *Concurso Internacional de Piano* de Santander na Espanha, no qual foi vice-presidente, entre outros. Atualmente é maestro titular da Orquestra Sinfônica do Recife.¹

Diante da imensa variedade e do grande número de obras brasileiras para violoncelo, escolhi a obra *Três Cantos de Iemanjá*, para trabalhar aspectos técnicos e estruturais dos ritmos afro-brasileiros no violoncelo. Através desse trabalho, procurei identificar a presença dos ritmos afro-brasileiros em *Três Cantos de Iemanjá* e sugerir uma interpretação que valorizasse a presença desses elementos através de escolhas técnico-interpretativas.

No estudo das células rítmicas presentes na obra, procurei enfatizar além do contexto musical e técnico, o contexto cultural, social e religioso presentes na obra pois através desse conhecimento, acredito que o interprete possa ter um embasamento teórico para melhor compreender o contexto no qual a obra se insere. Posteriormente mapeei possibilidades de execução da obra, sugerindo arcadas, articulações, formas de enfatizar dinâmicas, entre outros aspectos, voltados principalmente para uma interpretação que valorize os aspectos conectados à música afro-brasileira na peça.

¹ Disponível em: < <http://abmusica.org.br>>— Acesso em 19/11/2019

O procedimento metodológico se deu pela pesquisa bibliográfica de trabalhos que estudaram diferentes obras de Marlos Nobre e de textos que extrapolaram a área da performance, como antropologia e etnomusicologia, trazendo através dos autores Carvalho (1998), Marques (2011) e Morais (2011), contextualizações sobre a música afro-brasileira. Realizei ainda duas *performances* da peça: a primeira no Auditório Onofre Lopes da Escola de Música da UFRN no dia 6/06/2019 e a segunda no Auditório Oriano de Almeida – UFRN no dia 04/11/2019. As *performances* foram gravadas para posterior estudo. Analisei ainda gravações dos violoncelistas Leonardo Altino e Bernardo Katz e entrevistei a percussionista Wênia Xavier.

Composta originalmente para soprano e piano em 1966, os *Três Cantos de Iemanjá* fazem parte de um ciclo intitulado *Beira mar, Op.21*. A versão de Marlos Nobre para violoncelo e piano data de 2009. A letra presente na versão original auxiliou no momento de fundamentar questões técnicas como arcadas e dedilhados e questões interpretativas como agógica, mudanças de andamento, articulações e até mesmo ritmos presentes na obra, buscando maneiras de relacionar como consoantes e vogais das canções implicariam em diferentes execuções ao violoncelo.

A música evoca a temática afro-brasileira não somente pelos títulos e subtítulos das três canções, que são: *Estrela do Mar, Iemanjá Ôto e Ogum de Lê*, mas também através de elementos rítmicos presentes na obra, claramente oriundos da cultura africana trazida para o Brasil - principalmente para o nordeste - e enfatizando a relação cultural e histórica presente na obra. Robson Lopes (2010, p. 11) afirma que a interpretação musical do artista não depende apenas de conhecimentos musicais, mas também da compreensão de múltiplas dimensões, como dimensões históricas e culturais, para que a mesma possa nortear o intérprete/pesquisador no momento de execução da obra. Dessa maneira, esse trabalho se propõe a trazer para o intérprete a contextualizações da obra, fazendo com que o sentido cultural e histórico venha ser explorado na *performance*, contribuindo para os intérpretes a obra, tanto violoncelistas quanto pianistas, tendo em vista que a obra é uma obra camerística, para dois instrumentos, contribuindo assim para a pesquisa interpretativa no âmbito musical.

2. RITMO

2.1 – A Música Afro-brasileira

De acordo com Silva (2014, p.26), a denominada cultura “afro-brasileira” se caracteriza pela influência de elementos que são associados à cultura africana e que se disseminaram entre a população brasileira. Esse processo de disseminação se deu por vários fatores e foi desencadeado pelo tráfico de escravos, conhecido como tráfico negreiro, que ocorreu do século XVI até meados do século XIX, trazendo os africanos para o Brasil.

Esses traços culturais africanos podem ser encontrados em diversas manifestações artísticas como a dança, a música e o folclore assim como na culinária, na língua e no vestuário. A região Nordeste foi uma das principais regiões a serem influenciadas por essa cultura, por receber a maioria dos escravos que vieram para o Brasil. Entre as principais manifestações culturais, a religião é uma das principais manifestações que conectam a sociedade, considerada uma forma de manter uma identidade como povo e a música possui papel preponderante nos eventos religiosos, a exemplo do Candomblé, considerada a religião africana mais conhecida no Brasil, na qual predominam características na obra de Marlos Nobre.

Costa (2017, p. 50) afirma que alguns elementos da cultura afro-brasileira são representados dentro da música brasileira; são eles: Música ritualística: ritmos, melodias, cantos, instrumentos musicais ritualísticos; Músicas para as festividades: ritmos, melodias, cantos, instrumentos musicais; Danças dentro dos cultos e rituais afro-brasileiros, danças do cotidiano, por exemplo: capoeira; Representações dos mitos dos orixás e de seus significados e simbologias na cultura afro-brasileira através da música.

Segundo Nobre (2011, apud Silva, 2012, p.28) a influência com os ritmos afro-brasileiros está presente na sua música, principalmente através dos ritmos, levando em consideração dois elementos que o mesmo considera fundamental para o paradoxo criativo, que seria a regularidade de uma pulsação e os pontos de referência métricos, que estão aliados a liberdade rítmica. Influenciado diretamente pela cultura da sua cidade natal, Recife, onde há uma grande representatividade dos ritmos fundamentais do maracatu, frevo, caboclinhos, cirandas e da macumba, Marlos Nobre traz as principais características rítmicas pertencentes ao Nordeste em suas obras, dentre elas está o Maracatu, ritmo presente na peça *Três Cantos de Iemanjá*.

2.2 – Identificação Cultural na Obra Camerística de Marlos Nobre

Grande parte da produção de música de câmara de Marlos Nobre tem como inspiração a cultura afro-brasileira. Algumas que podemos elencar são: *Três Canções de Beira-mar* para soprano e Piano (1999), *Canções de Beira-mar* para barítono e piano, *Três Canções Negras*, *Maracatu Coroado*, Opus 113, *Dengues da Mulata Desinteressada* para soprano e piano (1966), entre outras.

A obra de Marlos Nobre manifesta uma forte influência da cultura pernambucana, principalmente do Maracatu Nação² e do candomblé da Bahia, como se pode ouvir em seu *Ciclo de Canções Beira-Mar*, a partir do qual foram transcritos os *Três Cantos de Iemanjá*.

O ciclo se inspira na música e na poesia popular da Bahia, que canta Iemanjá. É possivelmente a minha obra mais popular para canto. A característica principal é que eu procurei manter o caráter direto e de cunho popular da melodia (que é minha própria, baseada na música popular dos candomblés da Bahia, que assisti maravilhado quando muito jovem). A harmonia é simples, mas ao mesmo tempo sofisticada, assim como a escritura pianística, que sempre é muito rica em todas as minhas canções. (SCAPA, 2009)

Música e religião se conectam através da adoração, pois como podemos observar, em todas as religiões sempre há momentos de adoração e louvores para um ou vários deuses. De acordo com JUNIOR (2013, p.1) essa ligação entre a música e a religião existe, porém, por ser universal, em diversas culturas podemos obter formas de adoração diferentes, ou seja, o elo (a música) pode ser realizado de diversas formas, seja através de instrumentos, vozes ou através do próprio corpo, utilizado como um elemento percussivo e também podemos considerar o ruído, pausas, entre outras intervenções como sendo música.

Podemos notar a ligação entre música e religião nas obras de Marlos Nobre. No Candomblé, há rituais considerados como estimulantes de uma conexão transcendente. Nestes rituais, as pessoas se conectam com divindades e a música possui grande importância por ser um dos principais meios indutores dos processos de contato. De acordo com Carvalho (1998, p.11), a informalidade utilizada para se referir à religiosidade afro-brasileira, principalmente

² Conjunto musical percussivo que sai às ruas em cortejo para desfiles e apresentações durante o carnaval. (CONRADO, 2009)

as que preservam a raiz africana (o candomblé, xangô e o batuque), são recorrentes ao que se refere a esses espaços míticos. Observamos que os espaços reservados para cultivar os orixás são considerados informais, fazendo uma relação com a música, podemos afirmar que a mesma também é trabalhada de uma forma informal, através de batuques (não necessariamente com instrumentos) e cantorias realizadas pelos membros.

Venerada pelo povo Ebgá – originário da Nigéria e muito presente na miscigenação da população brasileira –, Iemanjá é o orixá representado como a rainha dos rios e mares e cultuada em ritos coletivos (DAMANCENO, 2015, p. 32). De acordo com Blass (2007, p. 3) a festa de Iemanjá traz uma reflexão sociológica e significância para o trabalho concreto e abstrato, ganhando um significado mais amplo. As festas de Iemanjá vão de encontro ao trabalho concreto, que está diretamente ligado à pesca, fonte de renda dos pescadores, ou seja, o âmbito da festa dá aos pescadores um retorno financeiro e alimentício.

Em saudações registradas na África a Iemanjá, considerada a mãe de todos os orixás e caracterizada por sua paciência e rigor, são retratadas algumas características da Rainha das Águas:

Rainha das águas que vem da casa de Olokun.
 Ela usa, no mercado, um vestido de contas.
 Ela espera orgulhosamente sentada, diante do rei.
 Rainha que vive nas profundezas das águas.
 Ela anda à volta da cidade.
 Insatisfeita, derruba as pontes.
 Ela é proprietária de um fuzil de cobre.
 Nossa mãe de seios chorosos. (VERGER, 2002, p. 191)

O primeiro movimento de *Três Cantos de Iemanjá*, chamado “*Estrela do Mar*”, faz referência a uma das caboclas de Iemanjá, entidades que assumem formas encantadas e residem em todas as manifestações do elemento água. Possuem total domínio sobre as energias desse meio e aceitam as tradicionais oferendas ofertadas a Iemanjá.

A letra da canção retrata a súplica de um pescador, pela presença de Iemanjá, onde ele clama sua presença para ser feliz. Ele considera Iemanjá como a estrela do mar, afirmando que a ausência dela faz com que sua noite seja triste. A importância de Iemanjá para os pescadores está voltada para a pesca, refletindo no êxito do trabalho pesqueiro, com a presença de Iemanjá.

O segundo movimento é intitulado “*Iemanjá Ôto*”. Otto é a forma hipocorística³ dos nomes germânicos cujo primeiro elemento é od-, derivado de auda, "propriedade, riqueza".

A letra desse movimento retrata a presença de Iemanjá no mar, tratando agora de uma superfície rasa, ou seja, se formos fazer uma correlação com o primeiro movimento, ela ouviu as súplicas do pescador e levantou. A canção ainda afirma: “Iemanjá aceitou macumba, vem vindo brincar na areia, trazendo Orungã o filho de Inaê”, ou seja, trata-se de uma troca entre Iemanjá e os seus adoradores.

Por sua vez, o terceiro movimento “*Ogum de Lê*”. Segundo Marques (2011, p. 6), Ogum é o orixá cultuado como o Deus do ferro e daqueles que utilizam esse metal, voltadas para matéria-prima de instrumentos utilizados por caçadores e agricultores, suas oferendas geralmente são realizadas em ferrovias, que simboliza essa ligação. Sua terminação “*Lê*”, representa o Ogum jovem, remetendo à simbologia do neto de Iemanjá.

2.3 - Três Cantos de Iemanjá para violoncelo e piano

Composta originalmente para voz e piano em 1966, a obra *Três Cantos de Iemanjá* em sua versão vocal apresenta letra em português, que utilizei para traçar uma relação com a interpretação, auxiliando em divisões de frase, dinâmica, articulação e respiração, entre outros aspectos.

I. *Estrela do Mar*

Canção I - *Estrela do Mar*

O Iemanjá, quem vem me beijar
 Abaluaê, quem vem me arrastar
 Eu vou co'a rede pescar
 E vou muito peixe trazer
 Das verdes estradas do mar
 Quero ser feliz
 Quero me afogar
 Nas ondas da praia vou ver

³ Palavra derivada de um nome próprio, adotada com propósitos de diferenciação por intimidade.

Vou ver a estrela do mar
 E no chão desse mar esquecer
 O que eu não posso pegar
 O' Ia Otô vem ver meu penar
 O Bajarê, quem me faz sonhar
 Sereia fuja do mar
 E venha na praia viver
 Em cima da areia brincar
 Quero me perder
 Vem, oh Iemanjá
 A noite que ela não vem
 É só de tristeza pra mim
 E eu ando pr'outro lugar
 Deixando esse mar tão ruim.

O movimento *Estrela do Mar* se inicia com uma introdução de oito compassos, executada pelo piano, com o ritmo sincopado e em um andamento Vivo. Escrita em compasso 2/2 (mínima igual a 132), o ritmo predominante na introdução é o maracatu, caracterizado pelas síncopes e acentos presentes nos contratempos. O compositor traz a melodia oitavada com apenas um acorde de ré menor na anacruse do terceiro compasso.

Figura 1: *Estrela do Mar*: Introdução do piano, compassos 1 a 4: referência ao ritmo do maracatu

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Estrela do Mar'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Vivo (♩ = 132)'. The music is in 2/2 time and features a syncopated maracatu rhythm. The melody is an octave higher than the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings like 'rit.' and 'dim.'.

Fonte: Elaborado pela autora

Surgido em meados do século XVIII no estado de Pernambuco, o Maracatu encena os cortejos realizados ao Rei do Congo, no sudoeste da África. No Brasil, com a influência das culturas europeias e indígena, a manifestação se fundiu a adoração a Nossa Senhora do Rosário e as festividades do carnaval (VERARDI, 2017).

No maracatu, existem dois tipos de manifestações: Maracatu Rural e Maracatu Nação, também conhecidos como Maracatu de Baque Solto e Maracatu de Baque virado.

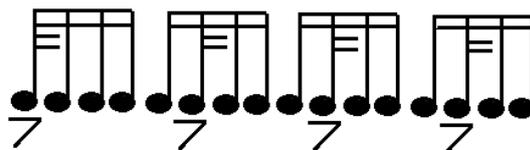
A palavra baque quer dizer batida, pancada, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam. Guerra-Peixe (1952) afirmara que “nos antigos maracatus participavam infalivelmente mais de uma zabumba – no mínimo, três. Por isso o seu ritmo de percussão é chamado toque dobrado ou baque dobrado – ou ainda baque virado e toque virado” e que “a palavra virado aqui funciona na acepção de dobrado”. Atualmente a expressão utilizada é “baque virado” (SANTOS; CLIMÉRIO, 2005, p. 29).

Ainda no Maracatu Nação, também conhecido como Maracatu de baque virado, existem alguns tipos de baques (toques), que são executados pelas Alfaias:

- **Marcação**
- **Arrasto**
- **Malê**
- **Martelo**

Os instrumentos utilizados para execução do Maracatu Nação são as Caixas, o Gonguê, o Agogô, a Ganzá/Mineiro e o Agbê/Xequerê, caracterizados pelas seguintes figuras rítmicas:

Figura 2: Ritmo executado pela caixa



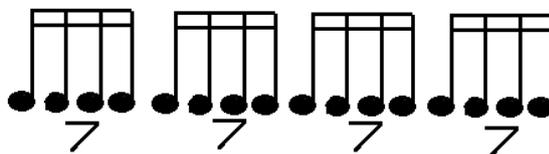
Fonte: Elaborado pela autora

Figura 3: Ritmo executado pelo Gonguê

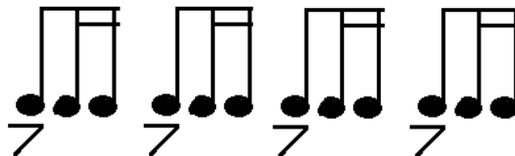
Fonte: Elaborado pela autora

Figura 4: Ritmo executado pelo Agogô

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 5: Ritmo executado pelo Mineiro/Ganzá

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 6: Ritmo executado pelo Abgê/Xequerê

Fonte: Elaborado pela autora

O fato de o maracatu estar associado à cultura popular de tradição oral, deu origem a diferentes formas de execução e interpretação das células rítmicas. O Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação, primeiro estilo de Maracatu a aparecer no século XVIII, é apresentado por dançarinos e instrumentistas, em ordem, onde cada um é representado por um nome: Porta-bandeira ou Porta-estandarte, Dama do Paço, Calunga, Corte, Realeza, Escravo,

Yabás, Caboclo de Pena, Batuqueiros e Catirinas ou Escravas. Já o Maracatu de Baque solto ou Maracatu Rural, trata-se de uma manifestação cultural vinda de Nazaré da Mata, município localizado na zona rural de Pernambuco, surgindo após o Maracatu de Baque virado, por volta do século XIX. A figura mais importante do Maracatu de Baque solto é o caboclo de lança e seus participantes são principalmente trabalhadores rurais (SANTOS, 2005).

Após a introdução do piano, o violoncelo apresenta o tema do movimento em um andamento Lento (semínima igual a 72) e com a dinâmica em piano seguida de um crescendo com uma melodia sem grandes saltos e enfoque maior na nota ré, evocando assim o modo dórico, pois não apresenta o quinto grau maior, mas sim menor. O ritmo utilizado no piano, sempre com a mão direita atacando os acordes no segundo tempo e a melodia com poucos saltos, traz a característica de uma canção triste, em uma região médio grave.

Figura 7: Estrela do Mar: Tema apresentado no violoncelo, compassos 9 a 16

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Estrela do Mar'. It consists of two systems of music. The first system includes a cello line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The cello line is marked 'Lento (♩ = 72)' and 'mp'. The piano accompaniment has a 'cresc.' marking. The second system continues the cello and piano parts. The score is divided into two systems by double bar lines and repeat signs.

Fonte: Elaborado pela autora

O estilo predominante nesse trecho é caracterizado pela Modinha, definido como um estilo composicional com característica sentimental e dolente e surgido a partir do lirismo, nas canções portuguesas durante o século XVII, com influência da ópera portuguesa (LIMA 2005). Caracterizado pelas harmonias simples que utilizam apenas o I, VI, V menor e VI graus, o

estilo foi divulgado no Brasil e em Portugal pioneiramente por Domingos Caldas Barbosa, poeta músico e padre católico filho de um português com uma mulher angolana. O termo refere-se a “moda” daquele período e está relacionado ao repertório camerístico, executado por uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos. A modinha não está relacionada apenas a um modelo português, mas também europeu, pois com a ascensão da burguesia e mudança de hábitos da nobreza, deu-se uma prática musical voltada para entretenimento, considerada algo mais leve, de fácil interpretação e praticada em meios familiares (CASTAGNA, 2003)

Andrade (1989) corrobora a evidência da modinha brasileira, como tendo sua popularização no povo colonial do Brasil, afirmando uma certa confusão nas origens do estilo, levando em consideração a relação entre a modinha portuguesa e brasileira, por serem muito parecidas acabam por serem confundidas, ambas são de salão e trazem uma influência erudita.

(Dou o argumento, mas sempre repetindo que isso não é o que decide sobre a realidade brasileira da modinha) Não há exemplo duma forma musical erudita (...) ter, como forma, se popularizado (...) Não sendo crível que uma forma erudita tenha neste caso se popularizado, é muito mais evidenciável que a forma da modinha nascendo e vivendo no povo colonial do Brasil, tenha sido colhida do povo por amadores refinados ou gozadores apenas e fosse então transportada pros salões e aí tivesse por deformação erudita adquirido a forma que apresentam as modinhas “de salão” daqueles tempos. (ANDRADE, 1989, pg. 347)

Nos compassos 17 a 24 o violoncelo apresenta uma ponte que serve de retorno ao andamento inicial e rerepresentando as células rítmicas do maracatu e desenvolvendo a melodia executada na introdução pelo piano. No *Animando poco a poco*, o piano se movimenta apenas com acordes cheios, marcando cada compasso e deixando o violoncelo livre para conduzir o *acelerando*, que leva os dois instrumentos ao *Piu Mosso*.

Figura 8: *Estrela do Mar: Animando poco a poco*, compassos 17 ao 24

Fonte: Elaborado pela autora

Já o trecho que se segue apresenta características relacionadas ao Frevo, estilo nascido nas ruas de Recife, durante o período colonial. Muito presente durante as festividades do dia de Reis. Intitulado também no Recife como Frevo-de-Rua, sua principal característica é a utilização de instrumentos de sopro e percussão, sem presença vocal. Os acordes tendem a ser antecipados para antes do tempo forte (quarto tempo, nesse caso) e há forte presença de síncopes (FILHO2008). Levando em consideração que o compositor Marlos Nobre nasceu em Pernambuco e reside da cidade de Recife atualmente, o mesmo afirma que sua obra é altamente influenciada pela música popular do Recife, onde compara a conotação straviskiana com os metais e a percussão do frevo-de-rua de Recife.

Figura 9: *Estrela do Mar: Animando*, compasso 33 ao 48.

Fonte: Elaborado pela autora

A predileção de Marlos Nobre pelo Frevo é notável em outras composições suas: *O IV Ciclo Nordestino Op.43*, escrito para piano solo, é formado por 5 peças, entre elas o *Frevo*, que traz grande semelhança com o *Animato* no primeiro movimento da obra. O ritmo da mão direita executado pelo piano no “Frevo” do “IV Ciclo Nordestino”.

Figura 10: *Frevo N°5 para piano (IVº Ciclo Nordestino)*, compasso 1 ao 4.

FREVO

VIVO E MOLTO RITMICO

MARLOS NOBRE
1985

The image shows a musical score for a piece titled 'FREVO'. The tempo is 'VIVO E MOLTO RITMICO' and the composer is 'MARLOS NOBRE 1985'. The score is in 2/4 time. The right hand has a melodic line with dynamics like *f*, *sfz*, and *mf*. The left hand has a bass line with dynamics like *f* and *sfz*. Two measures in the right hand are highlighted with red boxes.

Fonte: Elaborado pela autora

II. *Yemanjá Ôto*

Canção II - *Iemanjá Ôto*

Iemanjá Ôto Bajarê
 Oki Iemanjá Bajarê ô
 Sereia do mar levantou
 Sereia do mar quer brincar
 Canoas te vão trazer
 Presentes te vão levar
 Mãe d'água aceitou macumba
 Vem vindo brincar na areia
 Trazendo Orungã, o filho d'Inaê
 O Iná ôdê resseê
 Ôki Iemanjá éro lêguê

Esse movimento possui pouca variação rítmica, tessitura constante e ausência de saltos, dando a sensação de movimento linear no violoncelo. Já o piano apresenta uma melodia na voz superior em contracanto com o violoncelo, criando assim uma espécie de polifonia entre as vozes. A introdução desse movimento apresenta um ostinato que segue durante os doze primeiros compassos da música, que se relaciona diretamente com o rito de culto à Iemanjá, presente no candomblé: originalmente na tradição ritualística do candomblé há representação

de ostinatos executados por três instrumentos percussivos: *rum, rumpi e lê*, que possuem semelhanças rítmicas com a introdução desse movimento executada pelo piano.

Figura 11: *Yemanjá Ôtô*: Introdução do piano, compassos 1 a 2



Fonte: Elaborado pela autora

Já presente no primeiro movimento, a modinha reaparece no segundo movimento da obra, dessa vez com contracanto do piano durante os primeiros doze compassos. A parte do piano dessa vez expõe uma movimentação maior do que a simples melodia do violoncelo.

Figura 12 - *Yemanjá Ôtô*: Introdução do piano seguida por entrada do violoncelo nos compassos 1 a 8

Fonte: Elaborado pela autora

O violoncelo apresenta a melodia de poucos compassos junto da mão direita do piano. A melodia desse trecho é composta por apenas seis notas com intervalos de 2ª descendente, 5ª descendente, 3ª ascendente, 4ª ascendente e 4ª descendente, ou seja, intervalos pequenos. Já o

piano expõe uma harmonia simples, com apenas três acordes bases: Lá menor, Ré menor e Mi menor.

É possível notar uma semelhança entre a peça *Três Trovas*, para Canto e Piano, cujo segundo movimento é intitulado *Modinha* com o segundo movimento dos *Três Cantos de Iemanjá*. No primeiro compasso de introdução podemos observar a ausência do tempo forte na mão direita do piano, que se repete durante a introdução, com notas repetidas que são ligadas aos próximos compassos. Da mesma forma há uma relação na entrada da melodia, na sua relação intervalar e pela função do acompanhamento, movimentando-se mais do que a voz principal.

Figura 13: *Três Trovas*, 2º movimento – *Modinha*: Compasso 1 ao 4.

Nr.2 Modinha

TRISTE E SAUDOSO (MM ♩ = 58) rit. lunga

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 14: *Três Trovas*, 2º movimento – *Modinha*: Compasso 5 ao 8.

a tempo cresc. poco rit.

Fonte: Elaborado pela autora

Tratando-se de uma forma ABA, a parte B do movimento *Yemanjá ôô* é seguida de uma melodia cadencial, caracterizada por um momento de variação de andamentos, fermatas,

acompanhamento do piano em blocos de acordes, e maior liberdade do violoncelo, que executa intervalos desafiadores, como o intervalo de 7ª menor no vigésimo compasso.

Figura 15: Yemanjá Oto – Trecho Cadêncial: Compasso 13 ao 20.

The image displays a musical score for 'Yemanjá Oto' from measures 13 to 20. The score is written for Cello and Piano. The tempo is marked 'Più Mosso' with a quarter note equal to 66 beats. The key signature has one sharp (F#). The score includes various performance instructions such as 'cresc.', 'ten.', 'a tpo.', and 'poco Rit.'. Red boxes highlight specific elements: the first measure of the piano part, the first measure of the cello part, the 'ten.' marking, the 'a tpo.' marking, and the 'poco Rit.' marking. Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20 are indicated.

Fonte: Elaborado pela autora

No *Più Mosso* o compositor adiciona várias informações na partitura que servem de indicação de fraseado e expressividade, como: *fermatas*, *ten.* e *poco rit.* A partir de um outro ponto de vista, o trecho da parte B pode ser classificado com uma vez que uma cadência pode ser analisada de diversas formas, seja ela em uma progressão de acordes com a finalidade de conclusão, a ideia de ritmo ou andamento ou na finalização de concerto que apenas o solista executa um trecho virtuosístico (CORRÊA, 212)

Figura 16: Yemanjá Oto – Reexposição: Compasso 29 ao 40.

The image shows a musical score for 'Yemanjá Oto' in 1st tempo. It consists of six staves: three for the vocal line and three for the piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system covers measures 29 to 38, and the second system covers measures 39 to 40. A red box highlights measures 29 and 30 in the vocal line and the corresponding piano accompaniment. Another red box highlights measures 39 and 40 in the vocal line and the corresponding piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'dim.', 'poco rit.', and 'perdendo'. The tempo is marked '1º Tempo'.

Fonte: Elaborado pela autora

Canção III

III. Ogum de Lê

Eu me chamo Ogum de Lê
 Não nego meu naturá
 Sou filho das águas claras
 Sou neto de Iemanjá
 Iemanjá vem do mar
 A noite que ela não veio
 Foi de tristeza prá mim

Ela ficou nas ondas
 Ela se foi afogar Iemanjá vem do mar
 Eu vou pra outras terras
 Que minha estrela se foi
 Nas ondas verdes do mar

A letra do terceiro movimento trata de uma apresentação do Ogum de Lê, que se orgulha de ser neto de Iemanjá e que estava a sua espera no mar. Numa correlação com o lirismo, o andamento rápido e os acentos retratam esse ânimo a princípio do jovem Ogum, já presentes na introdução do piano, com a duração de quatro compassos.

Figura 17: *Ogum de Lê* - Introdução, compasso 1 ao 4.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'III. Ogum de Lê' by Marlos Nobre, Opus 210/nº3. The tempo is marked 'Mosso' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The right hand has a melodic line with accents (>) and slurs, while the left hand has a bass line with chords and bass notes. Dynamics include 'f marcato cresc.' and 'sff'.

Fonte: Elaborado pela autora

O diálogo rítmico que ocorre após a entrada do violoncelo é recorrente durante esse movimento, pois como se pode observar, há pergunta e resposta entre as vozes, onde há cada compasso uma voz fica estática para dar espaço a outra voz. No primeiro compasso o compositor coloca uma indicação para o violoncelo “*marcato e rudo*”, ou seja, além de cada nota possuir uma acentuação que enfatiza a necessidade da afirmação rítmica do primeiro compasso. Já no segundo compasso, o piano responde com uma síncope, onde o compositor especifica a necessidade da precisão rítmica, com o termo “*rudo*”.

Figura 18: *Ogum de Lê* - Entrada do violoncelo, compasso 5 ao 8

The image shows a musical score for the piece 'Ogum de Lê'. It consists of two staves: a cello line (top) and a piano accompaniment (bottom). The cello line begins with a dynamic marking of *mf marcato* and a performance instruction *e rudo*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *mf rudo*. The score covers measures 5 through 8. Red boxes are drawn around specific rhythmic patterns in both the cello and piano parts. The cello line includes a '(simile)' marking above it. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Fonte: Elaborado pela autora

O compositor segue com a mesma ideia rítmica, evitando marcar o primeiro tempo dos compassos, utilizando o ritmo sincopado no piano e com o registro do acompanhamento grave e cheio. Em seguida Marlos Nobre cria uma espécie de tensão por meio do ritmo e também é retratada na letra da canção.

Figura 19: *Ogum de Lê* - Entrada do violoncelo, compasso 9 ao 12

The image shows a musical score for the piece 'Ogum de Lê', continuing from the previous figure. It consists of two staves: a cello line (top) and a piano accompaniment (bottom). The cello line begins with a dynamic marking of *mf marcato* and a performance instruction *e rudo*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *mf rudo*. The score covers measures 9 through 12. Red boxes are drawn around specific rhythmic patterns in both the cello and piano parts. The cello line includes a '(simile)' marking above it. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Fonte: Elaborado pela autora

A segunda seção do movimento, apresenta andamento mais lento e a indicação “Declamado”. Há também semelhanças com o segundo movimento, como pouca variação harmônica, semelhança rítmica entre as vozes, acompanhamento menos denso, o que remete o ouvinte mais uma vez à modinha.

Figura 20: *Declamado*, compasso 13 ao 16



Fonte: Elaborado pela autora

Nesse trecho podemos observar a relação ainda com o segundo movimento, trazendo novamente o trecho *Declamado*, com uma ideia cadencial, com a mesma unidade de tempo e andamento que possui o trecho do segundo movimento, acompanhada por bloco de acordes no piano, caracterizando essa ideia de declamação, porém, uma oitava acima do trecho anterior.

Figura 21: *Lento*, compasso 17 ao 24

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 22: *Declamado: Più Mosso* - compasso 25 ao 28

Fonte: Elaborado pela autora

A segunda parte do *Lento*, contém a indicação no início da frase “*Parlato*”, palavra que em italiano significa Falado. Na parte do piano, mudanças harmônicas, criam uma rearmônica da melodia do segundo compasso: o fá natural é substituído por sol bemol, criando uma tensão maior na melodia. O compositor também altera a parte rítmica, utilizando figuras rítmicas com valores menores, o que torna o trecho mais agitado.

Figura 23: *Lento*: compasso 29 ao 32

Fonte: Elaborado pela autora

No próximo trecho *Declamado* desse movimento, o compositor altera a figura rítmica do acompanhamento do primeiro compasso, mantendo o mesmo acorde de Sol menor. Já no segundo compasso ele substitui a nota La da melodia por uma dissonância (Si natural), e também altera a harmonia e ritmo do compasso, conduzindo para uma recapitulação do tema principal (*Tempo I*), substituindo o acorde de Dó menor pelo acorde de Sol menor.

Figura 24: *Declamado*: compasso 29 ao 32

Declamado - Piu. Mosso (♩ = 66) Poco Rit.

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 25: *Tempo I*: compasso 33 ao 40

Tempo I mf rudo mf rudo

Fonte: Elaborado pela autora

O movimento retorna ao *Declamado*, antecipando uma *Coda* para finalizar. O *Declamado* reaparece com alterações, trazendo novos materiais: rearmonização, alterações melódicas e rítmicas na melodia com uma nova melodia na mão direita do piano em semínima, finalizando com uma *Coda* de seis compassos.

Figura 26: *Declamado – Meno Mosso*: compasso 41 ao 44

Fonte: Elaborado pela autora

A *Coda* traz seis compassos de *crescendos* e *accelerandos* gradativos, com um motivo no violoncelo que se repete a cada compasso, em uma região aguda, em oposição ao piano, em região grave. O piano executa a mesma harmonia a cada compasso: tétrades de Sol menor com 6ª menor, Fá com 7ª menor, Ré menor com 7ª menor, durante seis compassos. O ritmo é sempre o mesmo para os dois instrumentos, e a peça termina em um *sffz* com o acorde de Sol menor com sexta em uma região grave no piano, enquanto o violoncelo realiza um contraste em região aguda.

Figura 27: *Coda*: compasso 45 ao 50

Fonte: Elaborado pela autora

3.0 – A INTERPRETAÇÃO

Na busca por ferramentas para uma análise interpretativa, a definição de critérios passa pela análise de elementos, sejam eles gráficos indicados pelo compositor na partitura ou passados oralmente pela tradição da música. Porém, acredito que se nos baseássemos apenas nesses elementos básicos, todas as interpretações seriam muito parecidas, e, portanto, cabe a criatividade do interprete para que a performance seja de fato algo característico do músico. Defendo a ideia de que interpretar de fato não pode ser considerado apenas uma reprodução do que está escrito, deve-se ter uma compreensão literal da obra, como identificações culturais, características composicionais, entre outros.

Se tratando da obra *Três Cantos de Iemanjá para violoncelo e piano*, procurei trabalhar questões interpretativas baseadas nas informações culturais da música afro-brasileira, células rítmicas e estruturais da obra, interligando essa relação com a letra da canção para sua versão vocal. Dentre as performances que tomei como referência estão o concerto que ocorreu em abril de 2009 no Palácio São Clemente, Rio de Janeiro, Brasil, pelo duo Maria Luiza Corker (piano) e Bernardo Katz (violoncelo), em concerto promovido pelo programa “Música no Museu”, em comemoração do 70º aniversário e 50 anos de carreira musical de Marlos Nobre; a performance realizada pelo violoncelista brasileiro Leonardo Altino, juntamente com sua mãe, a pianista Ana Lucia Altino, onde gravaram um CD com obras do compositor Marlos Nobre, em 2012, pela editora editora independente e a performance realizada por Michael Zuraw, diretor artístico do conjunto de câmara Aperio: Music of the Americas de Houston, e Daniel Saenz, professor assistente de violoncelo da Sam Houston State University.

3.1 – Propostas Interpretativas

Figura 28: *Estrêla do Mar*, compasso 9 ao 12

Fonte: Elaborado pela autora

Proponho para esse primeiro compasso uma sugestão de arcada, iniciando para cima, pelo fato de ter um *crescendo*, o que facilita assim a execução da dinâmica proposta. No segundo compasso, a dissonância (intervalo de 4ª diminuta) presente na mão esquerda do piano e na nota do violoncelo, requer uma resolução que ocorre no próximo compasso, por grau conjunto descendente no piano. No terceiro compasso há uma ruptura da nota mi, com a mudança de arco, sugerimos que essa mudança seja feita com leveza no braço direito do violoncelista, quase imperceptível, para que não haja uma fragmentação perceptível, já que nesse momento a palavra do texto é “Iemanjá” (presente na versão cantada da música) e o arco pra cima no terceiro compasso ajudará no *crescendo* sugerido.

Figura 29: *Estrêla do Mar*, compasso 13 ao 16

Fonte: Elaborado pela autora

Em seguida, o movimento intervalar executado pelo violoncelo é o mesmo da primeira frase, porém alterando a posição e altura das notas. A ausência de letra na versão para violoncelo, no momento de interpretação demanda que algumas notas que carregariam palavras na versão original, como por exemplo: Abaluaê⁴ sejam enfatizadas. Nessa frase podemos observar que a tessitura do piano se torna mais grave, trazendo essa relação com a palavra Abaluaê, que significa “Orixá mais temido entre todos...”. No terceiro compasso, sugiro que essa síncope no violoncelo seja enfatizada, de preferência mais lenta, fazendo com que soe arrastado, como descrito na letra da canção: “Abaluaê, quem vem me arrastar”.

Figura 30: *Estrêla do Mar*, compasso 17 ao 24

Fonte: Elaborado pela autora

Nesse trecho liguei as três primeiras notas, para que o arco permaneça para cima, pelo fato da ideia musical permanecer a mesma anterior. A nota ré circulado deverá ser mais curta, já que o compositor sugere um *animando poco a poco*. A semínima em corda solta ajudará o interprete a conduzir a frase e a proposta do quarto dedo na nota si evitará a mudança de posição durante a ligadura.

⁴ Orixá mais temido entre todos, considerado responsável pela terra, fogo e pela morte.

Figura 31: *Estrêla do Mar*, compasso 25 ao 28

Fonte: Elaborado pela autora

Como sendo a primeira vez a aparecer à dinâmica F^5 na peça, proponho que esse trecho seja executado na corda lá do violoncelo, o que pode tornar som maior e mais aberto, enfatizando o texto dos dois primeiros compassos “... Quero ser feliz.”. Mapeamos também a melodia que aparece uma oitava acima no piano, com as notas Dó e Si bemol, porém o compositor sugere a dinâmica *piano* apenas para o piano, evitando soar com intensidade a dissonância entre o Si bemol no piano e o Lá no violoncelo. Esse trecho é executado por duas vezes seguidas, apenas com uma alteração de dinâmica (onde o compositor sugere “*più f*”) e com pequenas alterações na parte do piano.

⁵ Forte.

Figura 32: *Estrêla do Mar*, compasso 33 ao 44

The image shows a musical score for 'Estrêla do Mar' from measures 33 to 44. It consists of three systems of music. The first system shows the cello melody and piano accompaniment. The tempo is marked 'Animato (♩ = 116)'. The dynamics include 'mp súbito, soturno e misterioso'. The second system continues the cello melody and piano accompaniment, with dynamics 'cresc.', 'mf', and 'sf'. The third system shows the cello melody and piano accompaniment, with dynamics 'dim.' and 'mp'. Red boxes highlight specific passages in the cello and piano parts, and a red arrow points to the beginning of the third system.

Fonte: Elaborado pela autora

Podemos observar que o tema retorna, porém com o acompanhamento na parte do piano diferente, dessa vez com o ritmo sincopado: os acordes do piano acontecem no quarto tempo dos compassos 34 e 38, juntamente com a melodia executada pelo violoncelo. Como o compositor sugere nesse trecho um *Animato*, diferente da última vez que em aparece o tema, sugerimos ao violoncelista que execute nesse trecho todas as notas mais curtas e articuladas, utilizando pouco arco. O piano agora também executa o motivo do quarto e oitavo compassos junto com o violoncelo, oitava acima. A dinâmica proposta é um “*mp súbito, soturno e misterioso*”, como enfatiza o compositor; portanto para esse trecho será interessante executá-lo na corda ré, buscando essa mescla de cores ao som do violoncelo.

Na reexposição do tema no violoncelo uma oitava acima – compasso 49 -, proponho que o arco inicie para cima, facilitando assim o legato dessa anacruse. O acompanhamento do piano se torna mais dinâmico, passando a ser uma sequência de colcheias, enquanto o violoncelo executa a melodia uma oitava acima, o que garante que a tessitura das duas vozes não se misture. Para evitar a quebra da frase, não realizo a troca de acordo na nota sol, mas a partir disso indico essa outra opção de arcada no compasso a seguir, mantendo a nota lá em apenas um arco, enfatizando a mesma, já que é a nota consonante desse compasso.

Figura 33: *Estrêla do Mar*, compasso 49 ao 56

Fonte: Elaborado pela autora

No *Animato poco a poco e cresc.* que se segue, enquanto o violoncelo repete a melodia uma oitava acima, o piano no primeiro compasso possui acompanhamento em colcheia e segue com a harmonia arpejada e acordes fechados. Dessa forma, sugerimos que o arco no violoncelo comece para baixo e em seguida execute duas notas para cima, facilitando o *crescendo*, já que o piano possui notas mais curtas, movimentando também o acompanhamento. Também propomos que a nota Ré circulado no primeiro compasso (melodia do violoncelo) continue sendo mais curta, utilizando velocidade de arco, porém, acentuar a nota, facilitando a pulsação na transição de andamento. Como podemos observar, permanece a ideia da chegada das notas do violoncelo sendo antecipadas e o piano estando sempre no tempo forte, trazendo a ideia rítmica do maracatu.

Figura 34: *Estrêla do Mar*, compasso 57 ao 60

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 35: *Estrêla do Mar*, compasso 61 ao 64

Fonte: Elaborado pela autora

No trecho a seguir recomendo uma mudança de direção de arco no compasso 65, dividindo a semibreve e não sendo assim necessário modificar o arco posteriormente na nota La do compasso 67, que ficará para baixo. Na próxima troca de arco precisamos evitar rupturas em mudanças de compasso, usando a velocidade do arco para realizar a mudança o mais imperceptível possível. O próximo trecho retoma o *Animato*, encaminhando para a *Coda*, onde o piano repete o tema inicial, enquanto o violoncelo executa um pedal de Ré.

Figura 36: *Estrêla do Mar*, compasso 65 ao 72

Fonte: Elaborado pela autora

Um dos principais desafios desse movimento está ligado a sonoridade, levando em consideração diversos tipos de articulação, onde a organização do arco se torna fundamental

para execução de trechos específicos e a ligação entre notas curtas, por arco separados, exige de agilidade na mão direita. (ANASTÁCIO, 2019, p 42)

Figura 37: Coda, compasso 85 ao 89

The musical score for the Coda section (measures 85-89) is presented in three staves. The top staff is for the Violin, marked 'Vivo (♩=132)'. It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with dynamics *v*, *n*, and *v*. The middle staff is for the Piano Right Hand, starting with a forte dynamic *ff subito* and a *cresc.* marking. The bottom staff is for the Piano Left Hand, starting with a forte dynamic *ff*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Fonte: Elaborado pela autora

No segundo movimento o violoncelo inicia a melodia no terceiro compasso apenas com a nota Mi. Sugiro o uso da arcada original da edição, porém, como a articulação da nota é muito importante, para uma correta execução do ritmo, deve-se iniciar na região do meio do arco, controlando o mesmo para que no final do compasso possamos utiliza-lo com maior amplitude, e de forma gradativa, conduzindo o trecho para o *crescendo*. No próximo compasso, sugiro o uso de corda solta na nota lá e os próximos dois compassos na primeira posição, para que na próxima seção (onde o trecho é repetido), com a dinâmica *p*, possa haver contraste entre as dinâmicas. Sugiro ainda a execução da repetição do o trecho na corda Ré, criando assim um contraste timbrístico.

Figura 38: *Yemanjá Ôtô - Moderato: 1 ao 8*

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 39: *Yemanjá Ôtô - Moderato: 9 ao 12*

Fonte: Elaborado pela autora

No *Più Mosso* a anacruse do tema deve ser executada com menos arco, para que no próximo compasso possa haver o *crescendo e diminuendo* indicados, utilizando nesse próximo compasso maior quantidade de arco. Nas frases que seguem sugiro também que o interprete use um ponto de contato mais próximo do cavalete, o que resultará em som mais aberto conforme a melodia vai ficando mais aguda. No trecho onde os saltos são mais complexos, o compositor escreve *portamento*⁶, meio que pode servir não só como solução para resolver dificuldades técnicas, mas também como recurso expressivo.

⁶ Denota um deslize entre duas notas, seja instrumental ou vocal.

Figura 40: Yemanjá Ôtô – Più Mosso: 13 ao 16

Più Mosso (♩ = 66)

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 41: Yemanjá Ôtô – Più Mosso: 17 ao 20

20

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 42: Yemanjá Ôtô – Più Mosso: 21 ao 24

a tpo. cresc. poco a poco e agitando

p cresc. poco a poco e agitando

Fonte: Elaborado pela autora

Na volta ao *Tempo I*, onde a melodia é executada mais duas vezes, sugiro que a primeira vez seja na corda Re e a segunda corda La, em contraste com a execução anterior.

Figura 43: *Yemanjá Ôtô – Più Mosso: 29 ao 40*

The image shows a musical score for the piece 'Yemanjá Ôtô' by Più Mosso, measures 29 to 40. The score is written for Violin and Piano. It features six staves. The first two staves are for the Violin, and the last four are for the Piano. The score includes dynamic markings such as 'p', 'dim.', 'pp', and 'perdendo', as well as performance instructions like '1º Tempo' and 'pos rit.'. Measure numbers 30 and 40 are indicated in boxes.

Fonte: Elaborado pela autora

No terceiro movimento a entrada do violoncelo se dá após quatro compassos de introdução e é marcada por diversas indicações feitas pelo compositor, como *marcato* e *rudo*, e símbolos de cunha sobre as notas. Defendo a ideia de que neste trecho as notas precisam ser curtas e com a primeira nota iniciando para baixo. Logo após, a ideia repete por mais dois compassos. Sugiro que mais uma vez se inicie para baixo, para que o acento no final do compasso também seja para baixo.

Figura 44: *Ogum de Lê – Mosso: 5 ao 8*

Fonte: Elaborado pela autora

No início do nono compasso o dedilhado será realizado na segunda posição, para que a nota La seja executada na corda Ré, mantendo o mesmo timbre durante o compasso. Diferente da primeira parte, permaneceremos com o arco para cima, dessa forma mantendo o próximo acento também para cima. Se faz necessário planejar o arco com atenção, para que a nota Fá, mesmo executada para cima, seja enfatizado o acento que está escrito. Sugiro também que no próximo compasso, iniciemos para baixo, para que o acento na nota Sol, no decimo segundo compasso fique para baixo.

Figura 45: *Ogum de Lê – Mosso: 9 ao 12*

Fonte: Elaborado pela autora

Entre o décimo terceiro e o décimo sexto compasso o compositor especifica para o interprete *Alla Corda*, ou seja, tocado na corda/*cantábile*, diferente da primeira parte, dessa forma, necessitamos ressaltar essa diferença entre *estacato* e *cantábile*. Iniciaremos com o arco para cima, possibilitando que o acento na nota Ré seja para baixo, ligamos as duas

colcheias no próximo compasso e em seguida o arco permanece o mesmo, porém, dando ênfase ao crescendo até o compasso décimo oitavo.

Figura 46: *Ogum de Lê – Declamado – Meno Mosso: 13 ao 16*

The image shows a musical score for the piece 'Ogum de Lê'. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line, marked 'Declamado' and 'Meno Mosso'. The bottom staff is for the cello, marked 'f' and 'cresc.'. A red box highlights the instruction 'f alla corda.' in the cello staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Elaborado pela autora

A partir do décimo sétimo compasso o compositor altera o andamento, especificando a concepção de um trecho *cantabile, dolce e espressivo* e para podermos realizar essa interpretação no violoncelo, foi dada algumas sugestões. No décimo sétimo compasso sugiro iniciar para cima (levando em consideração que temos um *crescendo* e uma melodia *dolce*), tocar esse tema na corda ré, para construir essa sonoridade e através dessa mudança de cor também foi feita uma relação com a letra da canção “*A noite que ela não veio, foi de tristeza pra mim...*”. No vigésimo primeiro compasso sugiro utilizar a corda la, facilitando assim a chegada ao *crescendo*, juntamente com um *acelerando*, onde o compositor também altera a harmonia, utilizando um baixo cromático descendente com duração de quatro compassos, auxiliando nesse *crescendo* também realizado pelo piano. Após a realização do *crescendo*, o compositor retoma o andamento inicial da obra, com o tema *Declamado*.

Figura 47: Ogum de Lê – Lento – Dolce - Espressivo: 17 ao 24

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 48: Ogum de Lê – Più mosso – Declamado: 25 ao 28

Fonte: Elaborado pela autora

No próximo trecho volta com o *Lento*, onde o compositor adiciona uma variação rítmica, incluindo semicolcheias, quáteras e adiciona a indicação *Parlato*, que significa “Falado” em nossa língua portuguesa. Nesse trecho o piano necessita estar atento ao violoncelo, instrumento que conduzirá o andamento e suas variações. No *Declamado*, o compositor faz uma alteração na nota Si, nos compassos trigésimo quarto e trigésimo sexto, adicionando bequadro. O compositor volta ao *Tempo I* com o tema principal, seguido do *Declamado*, com *crescendo*, finalizando com a *Coda*, no qual o compositor escreve uma

sequência de seis compassos com apenas duas notas (Ré e Dó) e sugiro que o interprete utilize um arco amplo na primeira nota e uma retomada leve, para que o acento escrito pelo compositor na nota ré seja executado e não o oposto, levando em consideração que a segunda nota (dó) é mais curta, também se faz necessário formular através da arcada uma amplitude de som, enfatizando o *crescendo* a cada compasso, idealizado pelo compositor.

Figura 49: Ogum de Lê – Lento: 29 ao 32

- 12 -

LENTO ($\text{♩} = 60$)

7^o dolceiss. cresc. poco a poco
poco rit. a tempo poco accel.....

(par/ato) *cresc. molto*

p^o cresc. poco a poco col canto cresc. molto

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 50: Declamado – Più Mosso: 33 ao 36

Declamado - Più Mosso ($\text{♩} = 66$)

f *Poco Rit.*

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 51: *Tempo I* - 37 ao 44

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 52: *Declamado – Meno Mosso* – 45 ao 48

Fonte: Elaborado pela autora

Figura 53: Coda – 49 ao 54

The image shows a handwritten musical score for a Coda section, measures 49 to 54. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 49-50) has a tempo marking 'Poco a poco Accell. e cresc. sempre'. The second system (measures 51-52) has a dynamic marking 'pizz f cresc. sempre'. The third system (measures 53-54) has a dynamic marking 'sfffz' and a signature 'Rio de Janeiro, 22 de maio de 1999. [Signature]'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Elaborado pela autora

3.2 – Agógica

De acordo com Rosenblum (1994, p.44), a flexibilidade de tempo numa obra, variação de andamento, entre outros aspectos voltados para mudanças de andamentos está inteiramente ligada à estruturação agógica de uma obra. Dentre os vários termos utilizados na notação musical, alguns deles estão diretamente ligados com o andamento, como por exemplo *Accelerando*, *ritardando* e *rubato*. Esses termos nos indicam variações de andamentos, mesmo em ocasiões em que há um andamento inicial pré-definido pelo compositor.

Considerando a importância do material rítmico na obra, cataloguei através dos quadros abaixo as mudanças de andamento de cada movimento, procurando formas de facilitar o estudo e levando em consideração que para garantir uma precisão rítmica satisfatória na obra é necessário ter os andamentos previamente estabelecidos. Notei a forma interessante como Marlos Nobre trabalha cada mudança de andamento: todos os três

movimentos possuem várias mudanças de andamento, o que requer do interprete uma internalização de cada um dos andamentos e momentos de mudança, fazendo-se necessário a utilização de metrônomo no momento do estudo.

Quadro 1: Três Cantos de Iemanjá, I movimento - Estrela do Mar: Mudanças de Andamento

Vivo: mínima igual a 132	Introdução ao piano, 8 compassos.
Lento: semínima igual a 72	Recitativo ao piano, seguido de um <i>acelerando</i> , 16 compassos.
Più Mosso: mínima igual a 80	Transição para o <i>animato</i> , 8 compassos.
Animato: mínima igual a 116	16 compassos.
Lento: semínima igual a 72	8 compassos, <i>animato</i> poço a poço para o <i>Più mosso</i> .
Più mosso: mínima igual 80	Transição para o <i>animato</i> , 8 compassos.
Animado: mínima igual a 116	12 compassos.
Vivo: mínima igual a 132	5 compassos.

Quadro 2: Três Cantos de Iemanjá, II movimento - Yemanjá ôô: Mudanças de Andamento

Moderato: colcheia igual a 72	2 compassos introdução ao piano, mais 10 compassos com violoncelo.
Più Mosso: semínima igual a 66	16 compassos, com variações de andamento dentro deles, com um <i>agitando</i> e em seguida um <i>alargando</i> , levando ao 1º tempo por mais 12 compassos.

Quadro 3: Três Cantos de Iemanjá, III movimento - Ogum de Lê: Mudanças de Andamento

Mosso: mínima igual a 80	Introdução ao piano, 4 compassos, em seguida o violoncelo entra por mais 8 compassos.
Declamado – Meno Mosso: mínima igual a 66	4 compassos.
Lento: semínima igual a 60	8 compassos, com variações de andamento, <i>poco acellerando</i> , para chegar ao <i>Più mosso</i> .
Più mosso: mínima igual a 66	4 compassos.
Lento: semínima igual a 60	4 compassos, com <i>poco acellerando</i> .
Declamado – Più Mosso: mínima igual a 66	4 compassos, seguido de <i>ritardando</i> para o Tempo I (tempo do início) por quatro compassos.
Declamado – Meno Mosso: mínima igual a 60	10 compassos, com <i>acellerando</i> .

Levando em conta as diversas variações de andamento, apresento três possibilidades de estudo para internalização das mudanças súbitas durante os movimentos da peça. O intérprete, utilizando de sua capacidade de audição⁷ pode, com o auxílio da partitura realizar estudo mental em que evidencie as mudanças de andamento escritas pelo compositor. A segunda possibilidade consiste em estudar com o instrumento apenas as últimas notas do trecho que antecede a mudança de andamento e as primeiras notas do novo trecho. Em uma terceira alternativa, o intérprete pode, caso conte com o recurso da gravação da parte de acompanhamento da parte de piano, selecionar trechos e realizar a execução, atentando para os pontos de mudança de andamento até que sejam internalizadas.

⁷ Compreensão do material musical que acontece mesmo com ausência de som e que se dá através do processo de escuta interna e solfejo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ciente da importância do estudo da música brasileira e diante da riqueza do imenso repertório musical existente para violoncelo e piano, optei por pesquisar sobre “Três Cantos de Iemanjá” pela possibilidade de explorar questões rítmicas e suas origens.

Dessa forma a pesquisa buscou mapear células rítmicas, analisando os ritmos afro-brasileiros que estão presentes na obra, sugerindo propostas de execução, auxiliando com sugestões de arcadas, dedilhados, possibilidades de fraseado, abordagens de estudo voltados para mudanças de andamento e compreensão das nuances rítmicas presentes na obra, com o propósito de contribuir com os violoncelistas que pretendem não somente estudar essa obra, mas também conhecer mais sobre ritmos oriundos da música afro-brasileira.

Através dessa pesquisa pude vislumbrar de forma mais clara o quanto as manifestações artísticas, a religião e os valores herdados dos povos vindos da África influenciaram a cultura brasileira de forma geral. Percebi também o quanto a religião pode ser servir como elo que une pessoas em uma sociedade e como a música é usada em diferentes contextos, não só para ser apreciada em salas de concerto, mas também exercendo uma função de adoração ao divino.

Pude perceber a força da cultura afro-brasileira como influência direta na composição de Marlos Nobre. Além da temática religiosa, tão evidente na peça, a presença de outros elementos se tornou muito mais claro após a investigação quanto as questões rítmicas.

Em um âmbito pessoal, profissional e acadêmico, essa pesquisa se tornou um divisor de águas, trazendo um enriquecimento imenso quanto a minha visão sobre interpretação de um modo geral, música afro-brasileira, entre outros, levando em consideração diversas questões que englobam uma interpretação. Esse olhar crítico, analítico e criativo que o *performer* precisa desenvolver, me provocou questionamentos quanto a soluções para a interpretação, não apenas dessa obra, mas na música de uma forma geral.

Portanto posso considerar essa pesquisa muito significativa, tanto para interpretes que desejam executar a obra, como para músicos que desejam aprofundar seus conhecimentos sobre a peça *Três Cantos de Iemanjá*, sobre a música afro-brasileira e também entender parcialmente como funcionam questões interpretativas no violoncelo.

REFERÊNCIAS

Academia Brasileira de Música. **Biografia**. Disponível em:

<<http://www.abmusica.org.br/academico/marlos-nobre/>> Acesso em 19 de novembro de 2019

ALVES, Aline da Silva. **Marlos Nobre: Variações rítmicas op.15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação**. 2012. 229f. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

ANASTÁCIO, Rafael Gaspar. **O violoncelo na obra de Marlos Nobre: um estudo sobre o Desafio II e Três Cantos de Iemanjá**. 2019. 73f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2019.

ANDRADE, Mário de. **Modinhas Imperiais**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.

BLASS, Leila Maria da Silva. Dois de Fevereiro, Dia de Iemanjá, Dia da Festa do Mar. **Revista Nures: Revista do Núcleo de Estudos de Religião e Sociedade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, n.5, p8/9, jan.abr.2007**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistanures>>. Acesso em 18 novembro 2019

CARVALHO, José Jorge. **A tradição mística afro-brasileira-brasileira**. Brasília, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CASTAGNA, Paulo. **Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/Unesp**. São Paulo: disponibilizadas no Instituto de Artes da Unesp, 2003.

CORRÊA, A. F. **Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.31-46.

COSTA, Juliana Ripke. **Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX**. 2017. 197 f. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

DAMASCENO, Tatiana Maria. **Nas Águas de Iemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar**. 2015. 235 f. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

FILHO, Ayrton Müzel Benck. **O frevo-de-rua no Recife: Características socio-históricomusicais e um esboço estilístico-interpretativo**. 2008. 130f. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

JUNIOR, Manuel Vicente Ribeiro Veiga. **Religião e Música: variações em busca de um tema**. 2013. 16f. Salvador, 2013.

LIMA, Edilson. **A Modinha e o Lundu no Brasil: As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil**. Revista Textos do Brasil, Brasília, 2005.

LOPES, Robson. **A afro-brasilidade na música para canto e piano no Ciclo Beira mar – op. 21, de Marlos Nobre**. 2010. 151f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

MARQUES, Adílio Jorge; MORAIS, Marcelo Alonso. O sincretismo entre São Jorge e Ogum na umbanda: Ressignificações de tradições européias e africanas. 13f. **Anais do III Encontro Nacional do GT História das religiões e das religiosidades – ANPUH – Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades**. Maringá, UEM, 2011

MARTINS, Nathália. Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti. 2014. 8f. **Anais do III Simpom 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. Rio de Janeiro, 2014.

PRANDI, Reginaldo. **Referências Sociais das Religiões Afro-brasileiras: Sincretismos, Branqueamento, Africanização**. Universidade de São Paulo, 1998

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Batuquebook maracatu: baque virado e baque solto**. Recife: Ed. Do Autor, 2005.

SCAPA, Paulo. Três Noites Para o Aniversário de Marlos Nobre. **Virtuosi**, Recife, 10 março 2009, Disponível em: <<http://www.virtuosi.com.br/tres-noites-para-o-aniversario-de-marlos-nobre/>> - Acesso em 12 outubro 2019.

SILVA, Helder Kuiawinski da. A cultura Afro como norteadora da cultura brasileira. **Perspectiva**: Publicação da Universidade Regional do Alto Uruguai e das Missões, Erechim, v. 38, n.144, p. 25-35, dez. 2014.

TORRES, Gabriela Delgado Gontijo Ramalho de **Laços Culturais de Yemanjá e Brasil desenhados em narrativas**. 2016. 49f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação. Brasília, 2016.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. 6 ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VERARDI, Cláudia Albuquerque. *Badia*: a grande dama do carnaval de Recife. In: **Pesquisa Escolar Online**, 2019 Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/>>. Acesso em: 9. Out, 2019.