



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

PRISCILA MATOS FERREIRA GOMES

NORDESTE NA SALA DE CONCERTO:

Interações entre compositora e cointérprete na produção de três arranjos para piano e violoncelo

**NATAL/RN
2021**

PRISCILA MATOS FERREIRA GOMES

NORDESTE NA SALA DE CONCERTO:

Interações entre compositora e cointérprete na produção de três arranjos para piano e violoncelo

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 para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Durval da Nóbrega Cesetti

Coorientador: Prof. Dr. Mário André Wanderley Oliveira

**NATAL/RN
2021**

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

G633n Gomes, Priscila Matos Ferreira.
 Nordeste na sala de concerto: interações entre compositora e
 cointérprete na produção de três arranjos para piano e violoncelo/ Priscila
 Matos Ferreira Gomes. – Natal, 2021.
 76f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Durval da Nóbrega Cesetti.
Coorientador: Mário André Wanderley Oliveira

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

1. Colaboração Musical – Dissertação. 2. Violoncelo e Piano –
Dissertação. 3. Música Nordestina – Dissertação. I. Cesetti, Durval da
Nóbrega. II. Oliveira, Mário André Wanderley. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 78.067.26(81)

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

PRISCILA MATOS FERREIRA GOMES

NORDESTE NA SALA DE CONCERTO:

Interações entre compositora e cointérprete na produção de três arranjos para piano e violoncelo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de processos e dimensões da produção artística, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Música.

Aprovada em: ___ / ___ / _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Durval da Nóbrega Cesetti
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Orientador

Profa. Dra. Nan Qi
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Membro da banca

Prof. Dr. Anderson de Sousa Mariano
Universidade Federal da Paraíba
Membro da banca

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é fruto não apenas de um esforço pessoal, mas também do apoio e parceria de diversas pessoas tão importantes nesse momento e em minha vida. Registro aqui meus mais sinceros agradecimentos:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Durval Cesetti, pelos ensinamentos, paciência, compreensão e correções minuciosas.

Ao meu co orientador, Prof. Dr. Mário André Wanderley de Oliveira, pela coorientação, atenção e correções cuidadosamente realizadas.

Ao amigo e professor, Fábio Presgrave, pela ideia desta pesquisa e indicação do violoncelista.

Ao amigo e colaborador desta pesquisa, Calebe Alves, por toda disponibilidade, amizade e musicalidade.

A todos os professores do departamento por todo ensinamento e amizade.

Aos membros das bancas de qualificação e de defesa pelas sugestões que tanto contribuíram para a melhoria desta dissertação.

À escola de música e todos os funcionários, pela infraestrutura e apoio.

Aos meus familiares por todo apoio e amor incondicional, em especial a minha mãe Diane Matos e meu irmão Alex Gomes por serem sempre e desde sempre meu porto seguro, e a meu pai (in memoriam) por me possibilitar sempre uma educação de qualidade e ensinamentos para a vida.

Aos meus amigos e colegas de curso, em especial meu companheiro Diego, Raiane e Silvia, amigades que levarei para toda a vida.

RESUMO

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo geral investigar o processo de produção de arranjos para piano e violoncelo das composições “Do coco ao coco”, “Cigano” e “Nordeste Sangue e Coração”, obras compostas por mim no ano de 2018 que fazem parte do disco “Nordeste Sangue e Coração”, lançado em maio de 2019. Neste texto, contextualizo o mencionado objeto de estudo, historicizando minha trajetória como musicista, sobretudo como compositora, bem como o processo de composição das peças em questão, evidenciando seus aspectos estruturais, estilísticos e formais. Evidencio ainda o processo de colaboração por meio de transcrição das gravações dos ensaios, com o intuito de identificar possíveis elementos que relacionem-se com o violoncelo e o piano no repertório nordestino, além de analisar o processo colaborativo de construção e execução dos arranjos, os quais buscaram trazer elementos inovadores para a linguagem da música nordestina executada ao piano e violoncelo. Após a realização de uma pesquisa bibliográfica, transcrição e análise das peças, gravação dos ensaios – e, posteriormente, das peças em estúdio –, pudemos chegar a um resultado final que demonstra de que forma a interação entre compositora e cointérprete para criação dos arranjos pôde trazer contribuições para a linguagem da música nordestina executada ao piano e violoncelo.

Palavras chave: Colaboração Musical, Violoncelo e Piano, Música Nordestina.

ABSTRACT

Abstract: This research's main objective is to investigate the collaborative process between the composer and the performer in three arrangements of pieces for cello and piano that I composed in 2018, present in the CD "Nordeste Sangue e Coração", released in May 2019: "Do Coco ao Coco", "Nordeste Sangue e Coração" and "Cigano". In this text, I contextualize my object of study, historicizing my career as a musician, especially as a composer, as well as the process of composing the pieces in question, highlighting their structural, stylistic and formal aspects. I also highlight the process of team collaboration through transcriptions of the rehearsals' recordings, in order to identify possible elements that relate to the cello and piano in music from Northeastern Brazil, as well as to verify the process of collaboration in the construction and execution of the musical arrangements, and to bring innovative elements to the language of Northeastern music for cello and piano. After a bibliographic research, the pieces' transcription and analysis, recording of the rehearsals and, afterwards, studio recordings of the pieces, a final result is reached, demonstrating in which way the interaction between composer and performer can bring new elements to the language of Brazilian Northeastern music performed on cello and piano.

Keywords: Musical Collaboration, Cello and Piano, Brazilian Northeastern Music.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1. Contextualização da proposta	9
1.2. Os gêneros das obras	10
1.2.1. O coco	11
1.2.2. O xote	12
1.2.3. O forró	13
1.3. Estrutura do trabalho	14
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	15
2.1. A relação compositor-intérprete na literatura da Performance Musical	15
3) METODOLOGIA	19
3.1. O método	19
3.2. Procedimentos, instrumentos e técnicas de organização e análise de dados	19
4) AS COMPOSIÇÕES E O COLABORADOR	22
4.1. As composições	22
4.1.1. Caracterização de “Do Coco ao Coco”	22
4.1.2. Caracterização de “Cigano”	23
4.1.3. Caracterização de “Nordeste Sangue e Coração”	24
4.2. O colaborador	25
5) DO PROCESSO AOS PRODUTOS	26
5.1. Das reuniões iniciais ao arranjo de “Do coco ao coco”	26
5.1.1. Primeiro ensaio	26
5.1.2. Segundo ensaio	29
5.1.3. Terceiro ensaio	30
5.2. Das reuniões iniciais ao arranjo de “Cigano”	31
5.2.1. Primeiro ensaio	31
5.2.2. Segundo ensaio	32
5.2.3. Terceiro ensaio	35
5.3. Das reuniões iniciais ao arranjo de “Nordeste Sangue e Coração”	37
5.3.1. Primeiro ensaio	38
5.3.2. Segundo ensaio	40
5.3.3. Terceiro ensaio	41
5.4. Resultados	43
6) CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	47
APÊNDICE A - LETRA DA MÚSICA <i>DO COCO AO COCO</i>	49
APÊNDICE B - PARTITURA DA MÚSICA <i>DO COCO AO COCO</i>	51
APÊNDICE C - LETRA DA MÚSICA <i>CIGANO</i>	58
APÊNDICE D - PARTITURA DA MÚSICA <i>CIGANO</i>	59

APÊNDICE E - LETRA DA MÚSICA <i>NORDESTE SANGUE E CORAÇÃO</i>	68
APÊNDICE F - PARTITURA DA MÚSICA <i>NORDESTE SANGUE E CORAÇÃO</i>	69

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema o processo colaborativo entre compositor(a) e intérprete¹, utilizando como seu objeto de estudo o processo de produção de três arranjos para piano e violoncelo: “Do Coco ao Coco”, Nordeste Sangue e Coração” e “Cigano”, obras compostas por mim no ano de 2018. A justificativa para a escolha do tema é a possibilidade de ampliação de repertório de música nordestina para piano e violoncelo por meio do trabalho colaborativo, possibilitando uma inserção de elementos propostos pelo intérprete na procura de soluções técnicas e musicais próprias da linguagem do violoncelo.

1.1. Contextualização da proposta

Início este texto com uma breve apresentação minha, seguida de uma discussão sobre a escolha das peças, o processo de transcrição dos ensaios e a interação entre compositora e intérprete para seu arranjo e gravação. Sou cantora, pianista, compositora e educadora musical. Iniciei meus estudos musicais em 1992, aos 8 anos, na Academia de Música Carlos Gomes, em Aracaju/SE. Em Natal, fui aluna do Instituto de Música Waldemar de Almeida e da Escola de Música da UFRN, onde concluí o curso técnico de piano popular em 2018. Entre os anos de 2008 e 2016, residi em Campinas, cidade em que gravei e lancei três CDs, sendo dois instrumentais e um em que atuo também como cantora, todos com composições minhas e de outros artistas. Além da produção discográfica e atuação na cena musical da região, participei de diversos encontros de choro, entre eles: Semana do Choro de Campinas, Festival Chorando Sem Parar em São Carlos, Clube do Choro de Avaré, Oficina de Música de Curitiba, além de ter ministrado diversos cursos por meio da ASSAOC (Oficinas Culturais Hilda Hilst), Academia de Música Carlos Gomes, dentre outros. Em 2016, retornei a Natal, onde conquistei três prêmios de composição autoral, sendo dois no Festival Música Potiguar Brasileira (promovido pela Rádio Universitária de Natal) e um no Festival Forró de Verdade.

¹ No decorrer do trabalho, utilizo o termo “intérprete” também para me referir a “cointérprete”

Fui também finalista do Festival de Música Autoral Forraço 2019 e sou atuante no cenário da música nordestina, tendo lançado em maio de 2019 meu mais recente trabalho autoral, intitulado “Nordeste Sangue e Coração”.

Este trabalho mais recente traz diversas composições na linguagem da música regional nordestina, entre elas as peças “Do Coco ao Coco”, “Nordeste Sangue e Coração” e “Cigano”, escolhidas para a presente pesquisa por serem composições de minha inteira autoria que trazem características específicas que inserem-nas dentro de gêneros musicais associados à Região Nordeste. Tais características serão analisadas posteriormente, pois são de grande importância para o processo de arranjo, para que a música não perca sua identidade.

1.2. Os gêneros das obras

As três obras escolhidas para esta pesquisa apresentam ritmos característicos do gênero popular nordestino conhecido como Forró. Atualmente são conhecidas duas versões distintas sobre as possíveis raízes do termo *forró*: a menos provável é a ideia de que tal termo é um derivado da expressão inglesa *for all*, que significa “para todos”, inscrição que teria sido utilizada nas portas dos bailes promovidos pelos ingleses que vieram ao Nordeste construir ferrovias entre os anos de 1873 e 1950 (SANTOS, 2013; ALBUQUERQUE FILHO, H 2018). Não há indícios históricos, porém, que comprovem tal origem, sendo a versão do historiador e folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo a mais consistente. De acordo com ele, *forró* seria uma contração do termo *forrobodó*, palavra de origem Bantu, pertencente ao tronco linguístico africano, base cultural da identidade do Brasil escravista (SANTOS, 2013). Esta segunda versão ganha força devido ao fato da palavra *forró* já estar registrada em periódicos datados de 1833 (*O Mefistófeles*, n.15), 1890 (*O alfinete*, n. 13), 1913 (*A lanceta*, n.121), além do burlesco *Forrobodó* de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, musicado pela maestrina Chiquinha Gonzaga, em 1911, e da canção *Forró na roça* da dupla Xerém e Tapuia lançada pela gravadora Victor, em 1937 (SANTOS, 2013).

O nome Forró vem associado à mistura de vários subgêneros: xaxado, baião, arrasta-pé, toada, rojão, embolada, coco, xote e forró. Para o presente trabalho, trataremos mais especificamente de três destes ritmos: Coco, Xote e Forró.

1.2.1. O coco

De acordo com Fernandes (2012), o ritmo não pode ser a única referência para definir cada um dos subgêneros do *forró*, pois suas características rítmicas são muito próximas, sendo portanto considerados flexíveis e fluidos. Dessa forma, o autor sugere que a identificação de cada um desses subgêneros vai além da análise rítmica, sendo necessária uma análise de todo o complexo sonoro geral, observando instrumentação, andamento, harmonia e letra.

No caso específico do coco, podemos entender que existe uma aceitação de senso comum que valida a teoria de que é um gênero de origem alagoana, sendo uma mistura entre as danças das populações nativas do Brasil, com os “batuques” dos negros trazidos durante o regime de escravidão, além de incorporar influência dos bailes realizados pelos colonizadores (LIRA, 1958; DIEGUES JR., 1937, 1947, apud CABRAL, 2018).

O presente trabalho não tem o propósito de trazer de forma mais detalhada uma explicação sobre a origem e as divisões de cada um dos subgêneros do *forró* e do *coco*, mas sim uma breve explanação sobre sua estrutura musical, como forma de contextualizar as obras aqui trabalhadas. Sabemos que existem diferentes tipos de *cocos*, podendo ser divididos em 4 categorias:

1. Quanto ao lugar onde acontecem: coco de praia, coco de usina, coco de engenho;
2. Quanto à forma como dançam: coco de roda, coco de fila, coco solto, coco de tropel, coco de parelha, samba de coco;
3. Quanto à instrumentação: coco de ganzá, coco de zambê, coco de bumba, coco de pandeiro;
4. Quanto à estruturação dos versos: coco de carretilha, coco de décima, coco de embolada. (CABRAL, 2018, p. 26)

A composição *Do coco ao coco* não se encaixa inteiramente em nenhuma dessas divisões específicas, tratando-se de uma das inúmeras variações do gênero dentro de um universo de *cocos* existente nos dias atuais. Trata-se de uma peça, assim como a grande maioria das minhas composições, que traz elementos das raízes do gênero, como harmonia modal e predominância dos graus I, IV e V, mas também com influências da minha própria vivência dentro da música popular brasileira.

Dentre os diversos tipos de *coco*, Alvarenga (1950) menciona que podemos encontrar características como:

(...) melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é frequentemente cheio de aliterações e onomatopéias, de dicção

complicada, complicação que o movimento musical aumenta. (ALVARENGA, 1950, p. 278)

Partindo do pressuposto acima mencionado, podemos perceber várias dessas características na composição *Do coco ao coco*, que possui letra descritiva que brinca com os diferentes significados que a palavra “coco” tem, seja como fruto e ingrediente na culinária nordestina ou como dança de roda e manifestação cultural, além da canção escolher palavras de acordo com seu valor sonoro (Apêndice A). A peça é dividida em duas partes que se repetem de forma alternada entre refrão e estrofe, em cuja melodia predominam semicolcheias em arpejos e notas repetidas, com grande presença de síncopes, tanto na melodia quanto no acompanhamento (figuras 01 a 04). A partitura da composição encontra-se no Apêndice B.

Figura 01



Fonte: A autora.

Figura 02



Fonte: A autora.

Figura 03



Fonte: A autora.

Figura 04



Fonte: A autora.

1.2.2. O xote

O termo xote possivelmente é uma contração da palavra *schottisch*, dança de origem europeia muito comum nos salões brasileiros do século XIX. De acordo com Fernandes (2005), porém, o xote tocado no Nordeste está mais conectado com um tipo de polka (dança muito apreciada no Brasil na segunda metade do século XIX), com um andamento mais lento.

Considerado um dos subgêneros mais populares do *farró*, o xote nordestino começou a se popularizar por meio de Luiz Gonzaga e costuma utilizar letras sobre o amor romântico, sendo extremamente convidativo à dança de casal. A canção *Cigano*, escolhida para a presente pesquisa, possui letra sobre um amor romântico não correspondido (Apêndice C), harmonia em sol menor, utilizando frequentemente a progressão II-V-I, dominantes

secundárias e com o uso de ciclos de quinta como é possível observar na partitura (Apêndice 4).

Dentro do complexo rítmico do xote, encontramos em sua forma um metro binário (dois pulsos por compasso) que se estabelece bem em um compasso 2/4 (RAMALHO, 2010; ROCHA 2005; FERNANDES, 2012), embora possa também ser escrito em 4/4. Tendo geralmente um ritmo com andamento mais lento, o xote geralmente costuma ocorrer entre 70 e 80 bpm (batidas por minuto). Há uma tendência de sessões vocais e instrumentais alternadas, além de descansos, que são mais prováveis de acontecer em um xote do que em qualquer outro subgênero do *fórró*, com melodias cantadas em arpejos e notas repetidas, geralmente cantadas de forma suave.

Todas essas características podem ser encontradas na canção *Cigano*, porém optei por escrever a partitura em compasso composto 12/8 para facilitar a leitura rítmica do balanço do xote, pois, se fosse escrita em compasso simples binário ou quaternário, a melodia seria em colcheias, sem acentuação rítmica, o que dificultaria a execução por músicos que não tenham experiência com o gênero.

Nas figuras 05 e 06, é possível observar a célula rítmica mais comum no xote, escrita em compasso 12/8 e binário simples, respectivamente. É possível preencher algumas dessas pausas com o que chamamos de notas fantasmas, dando mais balanço ao acompanhamento (como é possível encontrar na partitura, no Apêndice D).

Figura 05



Fonte: A autora.

Figura 06



Fonte: A autora.

1.2.3. O *fórró*

O subgênero específico *fórró* compartilha seu nome com o termo guarda-chuva mais amplo (ou seja, o termo que abriga os vários subgêneros). Há uma evidente influência de Jackson do Pandeiro neste ritmo, que se manifesta por meio do desejo de produzir uma batida diferente e específica para seus cocos e seus rojões – trechos musicais breves, com várias camadas de ritmos diferentes tocadas em diferentes instrumentos. O *fórró* também possui seções vocais e instrumentais em alternância, com letras que se referem a uma situação de

dança ou temáticas nordestinas, como é possível observar na letra da composição *Nordeste sangue e coração* (Apêndice E).

O *forró* pode ser encontrado em compasso binário (2/4) ou quaternário (4/4), sendo neste último caso com um padrão que pode ser analisado como a junção de duas bases rítmicas. É possível pensar que seu desenvolvimento de padrão rítmico tenha sido motivado pela dicção segmentada e ligeira presente no rojão, e que sua batida pode ser uma fusão do padrão rítmico do baião (Figura 07) com um dos padrões do pandeiro no samba-choro (Figura 08) como é possível observar na partitura (Apêndice F). Sendo tão popular quanto o xote, o *forró* tem mais *swing* e seu andamento costuma variar entre 96 e 106 bpm, podendo atingir velocidades um pouco mais altas.

Figura 07



Fonte: A autora.

Figura 08



Fonte: A autora.

1.3. Estrutura do trabalho

A fim de discorrer, de modo sistematizado, sobre o processo de construção colaborativo dos arranjos das três composições, esta dissertação foi dividida em seis capítulos, sendo o primeiro esta Introdução e o último, as Considerações Finais.

No segundo capítulo, apresento os principais materiais bibliográficos que me auxiliaram no planejamento, realização e avaliação das atividades descritas nesta pesquisa.

O terceiro capítulo traz a metodologia do meu trabalho, na qual apresento os instrumentos e técnicas de organização e coleta de dados que permitiram atingir o objetivo geral desta pesquisa.

No quarto capítulo, dedico-me à caracterização das três composições escolhidas para esta pesquisa, evidenciando seus aspectos estéticos e estruturais, assim como a interação com o violoncelista Calebe Alves, indicado e escolhido para ser o meu colaborador neste trabalho.

Por fim, no quinto capítulo, apresento os principais resultados da pesquisa, os quais abarcam o processo e os produtos deste estudo, ou seja, os arranjos de “Do Coco ao Coco”, “Cigano” e “Nordeste Sangue e Coração”.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Neste segundo capítulo, abordo trabalhos da literatura acadêmico-científica da área de Performance Musical que discutem a relação entre compositores e intérpretes, lançando mão de categorias e proposições acerca das dinâmicas que caracterizam os estudos sobre este tema.

2.1. A relação compositor-intérprete na literatura da Performance Musical

A colaboração entre compositores e intérpretes tem sido assunto amplamente abordado na literatura.. Autores como Ray (2010), Domenici (2010; 2014), Radicchi, Assis (2014), Morais (2014), Lôbo (2016), Borges (2017), Oliveira (2017) e Presgrave (2017), por exemplo, já evidenciaram a relevância dessas investigações para o campo de atuação na área para a atuação de intérpretes.

Sabe-se que, na relação compositor-intérprete, é comum perceber que cada um ocupa uma parte do processo de preparação da obra: intérpretes costumam priorizar as características e aspectos idiomáticos dos instrumentos, enquanto compositores prezam pelas intenções subjacentes e pela caracterização geral das obras musicais. Segundo Brandino, "é possível pensar nos casos de relação intérprete-compositor como uma extensão da obra escrita, visto que ela tem o papel de inspiração e potencialização de um conteúdo que estará intrínseco no processo criativo e no corpo da obra". (BRANDINO, 2012, p. 17). O autor comenta que o intérprete, ao dialogar com uma obra, é capaz de "mostrar maneiras de solucionar problemas interpretativos e possíveis adaptações no instrumento como ferramentas musicalmente expressivas" (BRANDINO, 2012, p 38). A partir do trabalho em conjunto, há a possibilidade de extrair informações pertinentes a respeito do compositor e do intérprete que podem vir a ser importantes para o conhecimento da obra (LÔBO, 2016, p. 12). Com esta visão, podemos entender que é primordial obter um equilíbrio entre as características do compositor e do intérprete e que essa relação mostra-se de grande importância para a elaboração de um arranjo. Além disso, Domenici (2012) defende que, "na música contemporânea, quando tradições de performance ainda não estão estabelecidas, o contato [do instrumentista] com o compositor é crucial", permitindo destarte um melhor entendimento do estilo do compositor e possibilitando inovações a partir desta colaboração.

Beal e Domenici (2014) propuseram, com base em revisão de literatura, quatro categorias para as relações que intérpretes estabelecem com compositores: (1) Intérprete como

executante, na qual o intérprete não faz parte da criação do arranjo, apenas executando a peça em questão; (2) Intérprete como consultor, na qual não há uma relação direta com a criação do arranjo, porém o intérprete pode trazer ideias sobre sua execução, devido a seu melhor conhecimento do instrumento; (3) Intérprete como encomendador, na qual, como já diz o nome, o intérprete encomenda uma peça específica para seu instrumento; e (4) Intérprete como co criador, na qual o intérprete participa ativamente no processo de criação e pode até ser considerado um coautor da peça. Ainda de acordo com as autoras, as colaborações entre compositores e intérpretes podem acontecer em três momentos distintos, sendo importante mencionar que tais categorias não são mutuamente excludentes; isto é, o intérprete pode assumir, em diferentes intensidades, mais de uma (ou mesmo todas) possibilidade de colaboração ao mesmo tempo: (1) Antes do processo composicional, como no exemplo de intérprete encomendador; (2) Durante o processo composicional, como no exemplo de intérprete co criador e consultor; e (3) Após o processo composicional, como no exemplo de intérprete executante.

Além disso, há diversas outras formas de descrevermos as interações possíveis entre compositor e intérprete para a construção de um trabalho colaborativo, como “aquelas em que os indivíduos têm papéis fixos e defensivos (tipo I) e aqueles em que as pessoas podem questionar ideias sobre seu papel (tipo II)” (ARGYRIS, SCHÖN, 1974, apud CARDASSI, 2016, p. 77). Em seu próprio trabalho colaborativo, Cardassi afirma que “há evidentemente muitas maneiras de desenvolver uma colaboração. Este artigo descreve um desses modelos, escolhido por ter sido uma das minhas colaborações artísticas mais recompensadoras” (CARDASSI, 2016, p. 97). Podemos perceber que há uma abertura à experimentação, sendo essa abertura um elemento importante no processo de construção de uma obra: “Em nossa colaboração, Celona e eu estávamos procurando maneiras novas de criar uma obra de arte” (CARDASSI, 2016, p. 89). Isso reforça a ideia de Domenici (2013), ao abordar uma forma de relação entre compositor e intérprete que busca uma igualdade de condições, propondo, quando necessário, que “o trabalho colaborativo coloque compositor e performer em uma

relação horizontal caracterizada pelas inter-relações entre a oralidade e a notação" (DOMENICI, 2013, p.2).

O trabalho colaborativo, aqui proposto, busca esse tipo de autoria compartilhada sobre a qual Cardassi (2016) discorre. Há uma divisão de trabalho de forma horizontal, na qual compositora e intérprete trazem proposições e opiniões sobre soluções de problemas técnicos e musicais ligados aos idiomatismos próprios do violoncelo e do piano, sendo uma colaboração em que o intérprete atua como co-criador durante o processo composicional. Por acumularem experiências diferentes ao longo de seus estudos, tanto o intérprete quanto a compositora desenvolveram habilidades e competências diferentes, evidenciando a afirmação que, "em situação de colaboração, ambos se beneficiam em sua complementaridade," sendo possível "inferir que a identificação dos aspectos que particularizam essa interação traz subsídios não apenas para a composição e a performance, mas para a docência em música" (BORGES, OLIVEIRA E PRESGRAVE, 2017, p. 5), possibilitando aos professores conhecedores dos processos criativos específicos das obras que contextualizem, justifiquem e compreendam suas atividades.

Além disso, a própria compositora atua também como intérprete, trazendo uma característica diferente das citadas acima. Dessa forma, a colaboração compositora-intérprete é de grande valia para a pesquisa, trazendo um impacto significativo ao resultado final, pois cria a possibilidade de um arranjo com elementos inovadores, porém mantendo, ao mesmo tempo, a linguagem da música nordestina da obra original.

Com base no exposto, o problema de pesquisa deste trabalho pode ser descrito da seguinte forma: Como podem ser elaborados, de forma colaborativa, arranjos de música popular (inspirada em aspectos culturais locais) para uma formação com instrumentos clássicos? De forma mais concreta, a seguinte questão norteia esta pesquisa: De que forma a interação entre compositora e intérprete na criação dos arranjos das músicas "Do coco ao coco", "Cigano" e "Nordeste Sangue e Coração" pode trazer elementos inovadores para a linguagem da música nordestina executada ao piano e violoncelo?

Com vistas a responder as questões mencionadas, o objetivo geral desta pesquisa é investigar a interação entre compositora e intérprete no planejamento, produção colaborativa e avaliação de arranjos para piano e violoncelo das músicas “Do Coco ao Coco”, “Cigano” e “Nordeste Sangue e Coração”. Para atingir tal objetivo geral, foram definidos os seguintes objetivos específicos: (1) planejar as etapas de produção dos arranjos, definindo, previamente, os princípios norteadores do trabalho; (2) elaborar, em interação contínua com o intérprete, os arranjos; e (3) avaliar o processo de produção colaborativa dos arranjos, evidenciando as contribuições das interações com o intérprete na feitura do trabalho.

3) METODOLOGIA

Apresento, neste capítulo, os referenciais teórico-metodológicos que balizaram as diversas etapas do trabalho de investigação. Inicialmente, discorro sobre o método utilizado no estudo. E, na sequência, apresento os instrumentos e técnicas de organização e coleta de dados que permitiram atingir o objetivo geral desta pesquisa. Fez-se necessário, também, indicar as alterações no planejamento deste trabalho em função da pandemia da Covid-19, a qual afetou não apenas a operacionalização da metodologia, mas também a nossa disposição psicológica – e, portanto, criativa – para o avanço do empreendimento aqui proposto.

3.1. O método

A metodologia da presente pesquisa reúne características de dois métodos: 1) a Investigação-ação (TRIPP, 2005) e 2) a Investigação artística (BORGDOFF, 2012; LÓPEZ-CANO, 2015; SAN CRISTÓBAL, 2014). Dessa forma, denomino-a aqui como uma pesquisa-ação artística, haja vista que a pesquisa-ação propõe um processo dividido em três etapas, sendo elas: a) planejamento, b) produção e c) avaliação, com potencial de organizar o processo artístico de criação colaborativa (do produto final da minha pesquisa).

A pesquisa artística produz três tipos de resultado: produtos artísticos, discursos sobre estes produtos e ações físicas e artísticas sobre as quais são criadas as interpretações, havendo uma relação íntima entre a prática artística e a reflexão teórica, sendo “a pesquisa artística, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 71).

3.2. Procedimentos, instrumentos e técnicas de organização e análise de dados

Cabe, inicialmente, mencionar que utilizei, nesta pesquisa, os seguintes instrumentos/técnicas de coleta de dados: observação participante (ou participação observante), gravação dos produtos em vídeo, entrevistas semiestruturadas, transcrição dos produtos em texto e partitura, e notas de campo.

O cronograma inicial, realizado durante o segundo semestre de 2019, foi cumprido e contou com a etapa de planejamento (com elaboração de cronograma, indicação, convite e apresentação das composições, ações realizadas no mês de agosto) e parte da etapa de

produção (com encontros presenciais, transcrições durante os encontros, trocas de mensagens marcando encontros ou compartilhando ideias e registro audiovisual da peça *Do coco ao coco*, ações realizadas entre os meses de agosto e dezembro de 2019).

Durante esse período, tivemos três encontros presenciais para ensaio e arranjo da primeira composição (*Do coco ao coco*) e a gravação foi ao vivo, com estreia do arranjo no meu primeiro recital de mestrado, em 12 de novembro de 2019.

A segunda parte do cronograma, porém, sofreu alterações por conta da pandemia da Covid-19, sendo que a pesquisa acabou sendo finalizada após o prazo proposto inicialmente, que era até junho de 2020. Dessa forma, tivemos todo o restante da etapa de produção realizado durante o ano de 2020, com encontros presenciais, transcrições e trocas de mensagens nos meses de fevereiro e março; e retorno da pesquisa, com encontros online, trocas de mensagens e emails, realização das partituras e transcrições, atividades feitas nos meses de agosto e setembro do mesmo ano, finalizando portanto os arranjos das duas últimas composições: *Cigano* e *Nordeste Sangue e Coração*.

A avaliação foi realizada nos meses de janeiro e fevereiro de 2021, com questionário semi-estruturado e avaliação final.

Dessa forma, toda a pesquisa foi realizada em 3 etapas: a) planejamento, b) produção e c) avaliação. Na sequência, apresento os detalhes destas etapas:

1. Planejamento - Esta primeira etapa pode ser subdividida em 4 partes:
 - a. Indicação de um violoncelista - Realizada pelo Prof. Dr. Fábio Presgrave, professor de violoncelo da Escola de Música da UFRN.
 - b. Convite ao instrumentista indicado - Logo após a indicação, o convite ao colaborador foi realizado e aceito com muito entusiasmo.
 - c. Apresentação das composições ao colaborador - A primeira peça escolhida foi a composição *Do coco ao coco*, cujo arranjo foi finalizado ainda no ano de 2019 e sua estreia foi no meu primeiro recital de mestrado, em novembro do mesmo ano. Após a finalização e gravação da primeira peça, iniciamos o arranjo da segunda peça, *Cigano*, finalizado em setembro de 2020, quando foi iniciado então o arranjo da terceira e última peça, *Nordeste Sangue e Coração*, finalizado em outubro do mesmo ano.
 - d. Elaboração de um cronograma de atividades - O cronograma inicialmente elaborado sofreu alterações no decorrer da pesquisa devido à pandemia da Covid-19, que impossibilitou os encontros presenciais e trouxe algumas

dificuldades psicológicas durante todo o processo mas que foram sendo resolvidas pouco a pouco até a finalização da pesquisa.

2. Produção - A etapa de produção se dividiu também em 4 partes:
 - a. Encontros presenciais com registros em áudio: Foram realizados três encontros presenciais para a finalização do arranjo da primeira composição, *Do coco ao coco*. Para a composição *Cigano*, foram realizados três encontros presenciais e um encontro virtual, devido à pandemia. A terceira composição, *Nordeste sangue e coração*, foi finalizada em três encontros virtuais.
 - b. Transcrição das principais ideias nos encontros: Antes de cada arranjo, foi disponibilizada ao colaborador a transcrição de cada peça, sendo atualizada sempre após cada encontro, até a finalização dos arranjos.
 - c. Trocas de mensagens via meios digitais: Durante todo o processo de arranjos, foram trocadas mensagens de e-mail e pelo aplicativo WhatsApp para envio de músicas, partituras, escolha de dias para ensaio e ideias para arranjos.
 - d. Registro audiovisual do arranjo definitivo da composição. O registro da primeira composição foi realizado no primeiro recital, em novembro de 2019, enquanto que as duas últimas músicas foram gravadas de forma remota ao final de toda a pesquisa. As gravações dos três arranjos podem ser acessadas nos seguintes links: (1) [Do Coco ao Coco](#); (2) [Cigano](#); (3) [Nordeste Sangue e Coração](#).
3. Avaliação - Ocorreu por meio de uma entrevista semiestruturada com o colaborador, com base nas seguintes questões:
 - a. Quais foram os principais desafios encontrados no processo e de que modo estes foram contornados?
 - b. Como, no processo, o trabalho dos envolvidos se complementou?
 - c. Quais aprendizagens mútuas ocorreram?
 - d. Que inovações para as composições emergiram do processo?

Por fim, foi realizada uma avaliação de todo o trabalho, um momento em que refleti sobre todo o processo, considerando as questões levantadas pelo colaborador, por mim e, também, pela literatura da área.

4) AS COMPOSIÇÕES E O COLABORADOR

Neste capítulo, dedico-me à caracterização das três composições escolhidas para esta pesquisa, com vistas a evidenciar seus aspectos estéticos e estruturais. Intento, com tal caracterização, subsidiar o entendimento dos elementos centrais das três músicas contempladas no estudo. Por fim, apresento o perfil do violoncelista Calebe Alves, o qual foi indicado e escolhido para ser o meu colaborador neste trabalho.

4.1. As composições

4.1.1. Caracterização de “Do Coco ao Coco”

“Do Coco ao Coco²” foi inspirada em elementos da cultura nordestina, especificamente o coco, por ser uma palavra que descreve um gênero musical, uma dança e um alimento, todos comuns ao povo nordestino. Seu processo de composição deu-se inicialmente com a elaboração de uma letra que trouxesse as diversas possibilidades de se usar o coco, seja como fruto e ingrediente básico de diversos pratos da culinária nordestina, ou como arte, por meio da dança e música. A partir da letra, passei a trabalhar na construção de uma melodia que deixasse evidente as escalas modais comuns do gênero musical, trazendo os elementos citados anteriormente, comuns na música nordestina.

A composição “Do Coco ao Coco” possui uma melodia bem simples e que se repete, de forma que a letra tem um papel fundamental. Tendo em vista que os arranjos são instrumentais, resolvemos mudar um pouco a estrutura original, retirando uma estrofe e um refrão. Em sua versão original, a peça tem sua estrutura dividida da seguinte forma:

1. Introdução
2. Refrão
3. Estrofe
4. Refrão

² A gravação original pode ser ouvida neste endereço: [Do Coco ao Coco \(arr. original\)](#) e teve arranjo de Eduardo Taufic. Os músicos que participaram da gravação foram: Reynaldo Júnior (sanfona), Ramon Gabriel e Leandro Claudino (percussão), David Silva (pandeiro), Anchieta Menezes (violão 7 cordas), Leonardo Galvão (cavaquinho) e Priscila Matos (voz)

5. Estrofe
6. Refrão
7. Estrofe com contraponto de metais
8. Refrão
9. Parte final com melodia da introdução

Para o arranjo, retiramos um refrão e uma estrofe, mas mantivemos a mesma estrutura, inclusive a ideia de um contraponto na última estrofe, modificado pelo violoncelista.

A letra encontra-se no Apêndice 1 e a partitura do arranjo no Apêndice 2. Também foram disponibilizados links com as gravações originais das composições (ao final de cada sessão deste capítulo) e os arranjos realizados em colaboração para piano e violoncelo (capítulo 6).

4.1.2. Caracterização de “Cigano”

“Cigano³” é um xote, caracterizado por letra que descreve a história de um amor romântico impossível, com sessões vocais e instrumentais alternadas, melodia com presença de arpejos e descansos entre as frases, harmonia simples, com predominância da progressão II-V-I, além do emprego de um ciclo de quintas na segunda parte, com um andamento lento e a célula rítmica do acompanhamento característica do xote: pausa de colcheia, semicolcheia, semicolcheia, pausa de colcheia e colcheia (as pausas podem ser preenchidas com as figuras de mesma duração).

Seu processo de composição se deu inicialmente com a elaboração da letra, seguida da construção de uma melodia com arpejos, notas repetidas e pausas entre as frases. Para o arranjo instrumental, mantivemos muitos elementos da versão original, como a introdução, a forma e os fraseados originais de sanfona e clarinete, mas também trouxemos novas harmonias em alguns trechos e variações no solo.

Sua estrutura é dividida da seguinte forma:

1. Introdução
2. Parte A

³A gravação original pode ser ouvida neste endereço: [Cigano \(arr. original\)](#) e teve arranjo de Eduardo Taufic. Os músicos que participaram da gravação foram: Bruno Cirino (sanfona), Ramon Gabriel e Leandro Claudino (percussão), David Silva (pandeiro), Anchieta Menezes (violão 7 cordas), Leonardo Galvão (cavaquinho), JotaPê (clarinete) e Priscila Matos (voz)

3. Repetição da parte A
4. Parte B
5. Solo com harmonia do A
6. Parte A
7. Parte B
8. Melodia da introdução para finalizar

A letra se encontra no Apêndice 3 e a partitura do arranjo no Apêndice 4, bem como a gravação original e arranjo em colaboração para piano e violoncelo.

4.1.3. Caracterização de “Nordeste Sangue e Coração”

“Nordeste Sangue e Coração⁴”, música que dá nome ao disco, é um forró que tem como tema a vida e resistência do povo nordestino, bem como algumas características da região. Além do tema, a composição traz os elementos comuns ao gênero forró, como andamento mais rápido, sessões vocais e instrumentais em alternância, dicção segmentada e ligeira, harmonia com progressões II-V-I ou IV-V-I, além de dominantes secundárias e padrões rítmicos de baião e de samba-choro combinados entre os instrumentos.

Seu processo de composição se deu inicialmente com a elaboração da letra, seguida da construção de uma melodia com arpejos e notas repetidas. Para o arranjo instrumental, mantivemos muitos elementos da versão original como a introdução, a forma, os fraseados originais de sanfona e clarinete e optamos por enfatizar a rítmica com acompanhamento em arpejos, elementos percussivos e uma mistura de padrões rítmicos de forró e baião.

Sua estrutura é dividida da seguinte forma:

1. Introdução
2. Refrão
3. Parte A

⁴ A gravação original pode ser ouvida neste endereço: [Nordeste Sangue e Coração \(arr. original\)](#) e teve arranjo de Eduardo Taufic. Os músicos que participaram da gravação foram: Bruno Cirino (sanfona), Ramon Gabriel e Leandro Claudino (percussão), David Silva (pandeiro), Anchieta Menezes (violão 7 cordas), Leonardo Galvão (cavaquinho) e Priscila Matos (voz)

4. Parte B
5. Refrão
6. Solo de sanfona e cavaquinho com harmonia da parte A
7. Parte B com variação
8. Refrão
9. Melodia da introdução duas vezes com variação no final

A letra se encontra no Apêndice 5 e a partitura do arranjo no Apêndice 6, bem como a gravação original e arranjo em colaboração para piano e violoncelo.

4.2. O colaborador

O colaborador desta pesquisa foi Calebe Alves, indicado pelo violoncelista Dr. Fábio Presgrave, professor de violoncelo da Escola de Música da UFRN. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa Processos e Dimensões da Produção Artística, Calebe Alves também é membro da Orquestra Filarmônica da UFRN e do grupo UFRN Cellos, tendo iniciado seus estudos em 2009, com o professor Márcio Malard, e concluído o Bacharelado em Música na Universidade do Estado do Amazonas em 2018, onde foi aluno do professor Edoardo Sbaffi. Durante esse período, foi membro de orquestras jovens, grupos camerísticos, bandas e grupos de teatro, tendo se apresentado, inclusive, em diversas turnês.

5) DO PROCESSO AOS PRODUTOS

Apresento, neste capítulo, os principais resultados da pesquisa, os quais abarcam o processo (construção dos arranjos) e os produtos (gravações) do estudo. Os arranjos das três músicas foram concebidos a partir de ensaios presenciais, antes da pandemia, e encontros online, durante a pandemia. Durante os ensaios presenciais, ouvimos as versões originais e começamos a experimentar em nossos instrumentos musicais, até começarem a surgir as ideias. Com o início da pandemia, tivemos que nos adaptar aos encontros virtuais, os quais não possibilitavam a experimentação dos arranjos em nossos instrumentos de forma simultânea. Para contornar essa dificuldade, usamos o programa Musescore, por meio do qual escrevemos todas as partituras, permitindo-nos ouvir os dois instrumentos simultaneamente. Entre os encontros, cada um observava em seu instrumento o que era possível ou não executar, anotando as ideias que surgiam para compartilhar no encontro seguinte.

5.1. Das reuniões iniciais ao arranjo de “Do coco ao coco”

5.1.1. Primeiro ensaio

No primeiro ensaio, ocorrido no dia 19 de agosto de 2019, a primeira dificuldade percebida foi uma dificuldade na criação do arranjo, devido ao fato da música ser rápida e curta. A primeira sugestão foi usar uma parte percussiva fazendo um som grave no tampo e um som mais agudo no espelho do violoncelo, o que gerou um primeiro obstáculo, a projeção do som percutido comparada ao volume do piano, mas que poderia ser resolvido microfonando o violoncelo. O violoncelista sugeriu começarmos com a introdução e, logo em seguida, já introduzirmos a parte percussiva, enquanto que eu tive a ideia de usar algumas frases da sanfona do arranjo original com banda, para criar algo próximo à nossa instrumentação mas que mantivesse as características da música.

Tocamos a composição algumas vezes e as primeiras ideias de divisão de melodia de cada instrumento e de abertura de vozes começaram a surgir. Foi quando eu sugeri um baixo para o violoncelo combinado a um acompanhamento em arpejo na região grave do piano (Figura 09), sendo que combinamos que a introdução começaria com o piano, que, em seguida, faria em terças a frase do violão de 7 cordas e a melodia do violoncelo (Figura 10).

Figura 09

Figura 09 shows a musical score for Viola and Piano. The tempo is marked as $\text{♩} = 96$. The key signature has one flat. The score consists of four measures. The Viola part is labeled "Baixo no violoncelo" and the Piano part is labeled "Acompanhamento em arpejo". A red box highlights the Viola part in measure 1. The Piano part in measure 4 is labeled "Frase do violão de 7 cordas".

Fonte: A autora.

Figura 10

Figura 10 shows a musical score for Viola and Piano. The score consists of eight measures. The Viola part is labeled "Frase em terças" and the Piano part is labeled "Melodia em terças com o violoncelo". A red box highlights the Viola part in measure 5. The Piano part in measure 12 is labeled "Preparação para a estrofe seguindo arranjo original".

Fonte: A autora.

Na figura 11, é possível observar a melodia do refrão realizada pelo piano e a ideia de percussão no violoncelo. Para dar continuidade à melodia, foi necessária uma pausa no compasso 24, para que o violoncelista pudesse preparar o arco e mudar a posição a tempo.

Figura 11

Figura 11 shows a musical score for Viola and Piano. The score consists of nine measures. The Viola part is labeled "Percussão realizada pelo violoncelo: voz grave representa o tampo, voz aguda representa o espelho". The Piano part is labeled "Acompanhamento da mão esquerda completando ritmo do violoncelo". A red box highlights the Viola part in measure 24, labeled "Pausa para preparar o arco". The Piano part in measure 25 is labeled "Melodia com arco".

Fonte: A autora.

Na passagem do refrão para a estrofe, eu adaptei a melodia que a sanfona toca no arranjo original, colocando-a em oitavas na parte do piano, para serem tocadas com ambas as mãos (Figura 12). Por sugestão do violoncelista, a melodia na primeira estrofe é realizada pelo violoncelo numa oitava mais grave, para aproveitar melhor a sonoridade do instrumento, enquanto que o piano realiza um acompanhamento sincopado com alternâncias de semicolcheias entre baixos da mão esquerda e acordes da mão direita.

Ao final da estrofe, resolvi trazer uma abertura em terças da melodia (figura 13).

Figura 12

Figura 12 displays a musical score for guitar (Vc.) and piano (Pno.). The guitar part includes chords C7/Bb, F/A, Fm/Ab, G7, C, and C7. Annotations include: "Sequência de acordes ao final do refrão" (chord sequence at the end of the chorus), "Frase de sanfona do arr. original" (original saxophone phrase), and "Acompanhamento sincopado" (syncopated accompaniment). The piano part features a syncopated accompaniment with alternating half notes between the left hand and chords, and a section labeled "Sul pont" (ritardando).

Fonte: A autora.

Figura 13

Figura 13 displays a musical score for guitar (Vc.) and piano (Pno.). The guitar part includes chords F7, C7, and Bb. Annotations include: "Melodia em terças com o violoncelo" (melody in thirds with the cello). The piano part features a melody in thirds with the cello and a section labeled "Acompanhamento" (accompaniment).

Fonte: A autora.

Com o intuito de diferenciar um pouco as partes, no segundo refrão resolvemos trocar a ordem de quem faz a melodia, começando, desta vez, com o violoncelo e finalizando com o piano, enquanto o violoncelo assume os baixos, em uníssono com a mão esquerda do piano, seguindo a convenção da sanfona, sempre ao final do refrão (figura 14).

Figura 14

Figura 14 displays a musical score for guitar (Vc.) and piano (Pno.). The guitar part includes chords C7, F7, G7, and C7. Annotations include: "Melodia" (melody), "Melodia com preenchimento harmônico" (melody with harmonic filling), and "Sequência de baixos de acordes e finalização do arr. original (violoncelo e piano)" (sequence of chord basses and original arrangement finalization for cello and piano). The piano part features a melody with harmonic filling and a section labeled "C. arco" (arco).

Fonte: A autora.

5.1.2. Segundo ensaio

No segundo ensaio, que aconteceu no dia 13 de setembro de 2019, o violoncelista criou um contraponto inspirado no solo de metais da última estrofe da versão original, para ser executado enquanto o piano realiza a melodia em terças, sem acompanhamento (Figura 15).

Figura 15

The musical score for Figure 15 consists of three systems of staves. The first system (measures 64-66) shows the Violoncello (Vc.) part with a 'Contracanto' (purple box) and the Piano (Pno.) part with a 'Melodia em terças sem acompanhamento' (red box). The second system (measures 67-69) continues the 'Contracanto' and 'Melodia em terças sem acompanhamento'. The third system (measures 70-72) shows the 'Final do contracanto seguindo em terças com a melodia' (purple box) and the 'Final da melodia com acompanhamento' (red box). Chords indicated include C, C7, F7, C, Bb, F, G7, and C.

Fonte: A autora.

Na figura 16, é possível observar um baixo pedal em quintas de dó no violoncelo e em oitavas no piano por quatro compassos, seguido de uma abertura em terças feita pelo violoncelo nos compassos 77, 78 e 79.

Figura 16

The musical score for Figure 16 consists of two systems of staves. The first system (measures 73-76) shows the Violoncello (Vc.) part with a 'Baixo pedal em quintas de dó' (purple box) and the Piano (Pno.) part with 'Oitavas no piano' (red box). The second system (measures 77-79) shows the Vc. part with an 'Abertura em terças' (purple box) and the Pno. part with a 'Rall.' marking. Chords indicated include C7, F/C, C7, Bb/C, C7, F/C, G7, and C.

Fonte: A autora.

5.1.3. Terceiro ensaio

O último ensaio para o arranjo foi realizado em 01 de novembro de 2019, no qual eu trouxe como sugestão de passagem para o refrão final um baixo com *rallentando* que fora realizado pela sanfona no arranjo original. O refrão começa em *ad libitum* com a melodia no violoncelo e umas pequenas citações de “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga ao piano, com um pedal em dó. O piano retoma a melodia, ainda com o pedal em dó, enquanto há um trecho de Baião, também de Luiz Gonzaga, ao violoncelo (Figura 17).

Figura 17

The musical score for Figure 17 consists of two systems. The first system (measures 80-84) shows a bassoon (Vc.) part with a 'Rall.' marking and a 'C7 Melodia' annotation. The piano (Pno.) part includes a 'Rallentando' marking and a 'Citação da asa branca com baixo pedal em oitavas' annotation. The second system (measures 85-89) shows a bassoon part with a 'Citação de baião' annotation and a 'sul tasto' marking. The piano part includes a 'Melodia com baixo pedal em dó' annotation. Chord symbols C7, F7/C, G7/C, and E7 are indicated above the bassoon staff.

Fonte: A autora.

Prosseguimos o arranjo com a ideia de fazer parte da melodia do último refrão em tom menor ao piano (compassos 89, 90 e 91), finalizando com o violoncelo e uma citação da música “O ovo”, de Hermeto Pascoal, ao piano. Definimos, também, uma sequência harmônica com tremolos e pedal em lá bemol, que criamos juntos como preparação para o retorno da introdução para finalizar a música (Figura 18). O final da música é, portanto, a própria introdução com a frase da sanfona (sempre presente nas passagens do refrão para as estrofes) no último compasso (Figura 19). Assim, o arranjo foi finalizado neste ensaio e resolvemos fazer a estreia no meu recital, no dia 12 de novembro de 2019.

Figura 18

90 Cm Fm Ab G C
Melodia em tom menor com rearmonização

93 C7 C/B \flat F/A Fm/Ab
Citação de O ovo

96 Ab Ab(♯11) Ab6(♯11) Ab7M(♯11) G7
Sequência harmônica com tremolos e baixo pedal em Ab

Fonte: A autora.

Figura 19

Repetição da introdução

101 a tempo

106 C7 F C C7

111 C7 F C C7

115 Finalização com frase da sanfona do arr. final

Fonte: A autora.

5.2. Das reuniões iniciais ao arranjo de “Cigano”

5.2.1. Primeiro ensaio

Em 18 de fevereiro de 2020, começamos os ensaios para o arranjo do xote Cigano, quando realizamos a transcrição da peça com trechos do clarinete e da sanfona e decidimos manter a forma original:

Introdução

Parte A

Repetição da parte A

Parte B

Solo

Parte A

Parte B

Melodia da introdução

5.2.2. Segundo ensaio

O segundo ensaio foi realizado no dia 03 de março, quando fechamos quase toda a estrutura da música e decidimos manter algumas das ideias do arranjo original. Começamos a introdução em uníssono e decidimos que o violoncelo executaria a melodia da primeira parte em uma região mais aguda do instrumento, o que, apesar de trazer uma certa dificuldade técnica, tinha uma sonoridade de que gostamos muito, enquanto que o piano ficaria com um acompanhamento mais sincopado de xote, ou seja, o gênero musical dessa composição (Figura 20).

Ao final da parte A, no compasso 17, o piano complementa a melodia em terças com o violoncelo, inicialmente na mão direita e em seguida nas duas mãos, e utiliza também um baixo no estilo *walking bass*, com o intuito de criar um clima mais jazzístico (Figura 21).

Figura 20

Violoncelo

Piano

Melodia em uníssono e oitavas
Melodia da parte A na região mais aguda do violoncelo

Vc.

Pno

Acompanhamento sincopado

Fonte: A autora.

Figura 21

Vc.

Pno

Melodia em terças na mão direita
Melodia em terças (duas mãos)

Baixos estilo *walking bass*

Fonte: A autora.

Na passagem do primeiro A para a sua re-exposição, foi mantida a melodia do arranjo original no piano, que em seguida passou a executar a melodia com uma rearmonização, para trazer uma nova sonoridade. O violoncelista criou uma melodia e, durante o ensaio, experimentou diferentes formas de explorar seu instrumento, surgindo então uma ideia de baixo em pizzicato (Figura 22).

Figura 22

Figure 22 is a musical score for a cello (Vc.) and piano (Pno.) arrangement. The score is divided into three systems, each with two staves. The first system (measures 20-23) features a cello part with a melodic line and a piano accompaniment. Annotations include 'Melodia criada para o violoncelo' (purple) pointing to the cello's melodic line, 'Frase do arr. original' (red) pointing to the piano's original melody, and 'Melodia com nova harmonia da parte A' (red) pointing to the piano's new melody. The second system (measures 24-27) continues the melodic development, with 'Melodia criada para o violoncelo' (purple) and 'Melodia com nova harmonia da parte A' (red) annotations. The third system (measures 28-31) shows the cello playing a pizzicato bass line ('Baixos em pizzicato' in purple) while the piano returns to its original harmony ('Retorno da harmonia original' in red). The score includes various chords and dynamics such as Gm, Gm6, Eb7M, Bb7M, Cm6, Dgdim, Gm6, Gm, pizz., Am7(b5), D7, arco, G7 Rubato, and Cm7.

Fonte: A autora.

Para dar continuidade a essa nova sonoridade, o violoncelista sugeriu o uso de intervalos de segunda menor ao piano e uma finalização com um glissando no violoncelo (Figura 23).

Figura 23

Figure 23 is a musical score for a cello (Vc.) and piano (Pno.) arrangement. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system (measures 32-34) features a cello part with a melodic line and a piano accompaniment. Annotations include 'Baixos em pizzicato' (red) pointing to the cello's pizzicato bass line, 'Melodia com segundas menores' (red) pointing to the piano's melody with minor seconds, and 'Glissando' (red) pointing to the cello's glissando. The second system (measures 35-37) continues the melodic development, with 'Melodia ao violoncelo' (red) pointing to the cello's melodic line and 'Passagem de acordes' (red) pointing to the piano's chord progression. The score includes various chords and dynamics such as Gm, Gm, Am7(b5), D7, arco, Gm, G7 Rubato, and Cm7.

Fonte: A autora.

A parte B começa com uma passagem de acordes do arranjo original (Figura 23) e decidimos alternar a melodia da música entre violoncelo e piano no início, introduzindo também os fraseados transcritos do clarinete. A partir daí, o piano ficou apenas com a melodia, enquanto o violoncelo assumiu o contracanto do clarinete (Figuras 24 e 25).

Figura 24

Fonte: A autora.

Figura 25

Fonte: A autora.

5.2.3. Terceiro ensaio

No terceiro encontro, realizado dia 17 de março, o violoncelista fez uma adaptação da melodia transcrita do solo de clarineta, com a intenção de trazer mais algumas dissonâncias para a peça. Com o início da pandemia, não fizemos mais nenhum ensaio presencial e a pesquisa ficou parada por alguns meses. No dia 14 de julho, retomamos a pesquisa com uma videoconferência, na qual apenas revisamos a partitura. A finalização do arranjo aconteceu no dia 02 de agosto, quando reharmonizei o solo e criei um contraponto para o piano durante o solo do violoncelo (Figuras 26 e 27).

Figura 26

Solo do violoncelo baseado no arr. original

Solo do violoncelo baseado no arr. original

Início da rearmarmonização

Fonte: A autora.

Figura 27

Solo do violoncelo baseado no arr. original

Solo do violoncelo baseado no arr. original

Frases para o retorno da parte A

Fonte: A autora.

Para o retorno do A, após o solo, foi definido que o piano ficaria com a melodia e um acompanhamento com menos notas, enquanto que o violoncelo ficou com um *walking bass* em pizzicato, para interromper um pouco a sequência de muitas notas que vinha do solo (Figura 28).

Figura 28

Figura 28 displays a musical score for a walking bass line in pizzicato. The score is divided into four systems, each with a double bass (Vc.) and piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo/style is indicated as *pizz. Baixos estilo walking bass em pizzicato*. The chord progression is Gm, Am7(b5), D7, Gm. The double bass part is marked with a red box and the text "Baixos estilo walking bass em pizzicato". The piano part is marked with a purple box and the text "Melodia ao piano com acompanhamento mais limpo". The systems are numbered 77, 81, 85, and 89.

Fonte: A autora.

A passagem do A para o B segue com a mesma sequência de acordes da passagem anterior, no compasso 93, e o violoncelo começa com a melodia enquanto o piano faz o contraponto do clarinete do arranjo original (Figura 29).

Figura 29

Figura 29 displays a musical score for a melody in the double bass and piano accompaniment. The score is divided into two systems, each with a double bass (Vc.) and piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo/style is indicated as *arco Gm*. The chord progression is G7, Cm7, F7, Bb. The double bass part is marked with a red box and the text "Melodia". The piano part is marked with a red box and the text "Contraponto". The systems are numbered 92 and 95.

Fonte: A autora.

No compasso 97, o piano retoma a melodia com um acompanhamento mais melódico e com *walking bass*, sendo que o violoncelo fica com o contraponto do arranjo original até o compasso 115 (Figuras 30 e 31). O compasso 116 é uma passagem para o final da música que segue igual à versão original, com piano e violoncelo em uníssono e a mão esquerda em contraponto, seguindo o mesmo ritmo da melodia (Figura 31).

Figura 30

Contraponto no violoncelo e segue

Melodia com acompanhamento em xote

Melodia com walking bass

Melodia com walking bass

Melodia com walking bass

Repetição dos compassos 100 a 104 com variação melódica

Fonte: A autora.

Figura 31

Continuação da parte B com melodia ao piano e contraponto no violoncelo

Melodia em oitavas

Passagem para o final da música igual ao arr. original

Contraponto na mão esquerda

Finalização seguindo arr. original

Fonte: A autora.

5.3. Das reuniões iniciais ao arranjo de “Nordeste Sangue e Coração”

A última música escolhida para esta pesquisa chama-se “Nordeste Sangue e Coração”, a peça que dá nome ao disco lançado em maio de 2019. A música original está no tom de dó sustenido menor, para facilitar o canto, mas decidimos transpô-la para ré menor, para ficar mais confortável para tocar. Mantivemos sua forma original:

Introdução

Parte A (refrão da música)

Parte B

Repetição da parte A

Solo com harmonia da parte A

Parte B reduzida com variação melódica

Parte C

Repetição da parte A com variação melódica do final

Melodia da introdução 2 vezes com variação melódica e frase final

Enviei para o violoncelista a transcrição da melodia com alguns fraseados da sanfona, os solos de cavaquinho e sanfona e fizemos nosso primeiro encontro no dia 02 de setembro.

5.3.1. Primeiro ensaio

Neste encontro, definimos a introdução da música em uníssono e mantivemos a frase de sanfona do arranjo original preparando para a parte A (figura 32), iniciada pelo piano enquanto o violoncelista executa o ritmo com arco fazendo as tônicas dos acordes (compassos 9 a 23 da Figura 33). Como acompanhamento para a parte A, resolvi usar alguns arpejos, semelhantes ao estilo de Tia Amélia, pianista de choro do século XX de Pernambuco, com o intuito de trazer um pouco de uma outra sonoridade vinda de um ritmo diferente, mas utilizando uma acentuação do forró (Figura 33). O restante do acompanhamento seguiu o ritmo do forró com arpejos para dar unidade ao arranjo, que finaliza com o fraseado para a parte B (compasso 24), mantido do arranjo original, em sextas no piano e com uníssono no violoncelo (figura 33).

Figura 32

Fonte: A autora.

Figura 33

Fonte: A autora.

A melodia da parte B é iniciada pelo piano nos compassos 25 e 26, que logo segue com acompanhamento e algumas frases dialogando com o violoncelo, o qual, após um arpejo de Dó com sétima no compasso 26, segue com a melodia da música (compassos 27 ao 30 da figura 34). No compasso 31, mantivemos a mesma convenção da versão original e definimos que a melodia seria executada pelo piano com um contracanto de violoncelo até o compasso 46, que finaliza com a mesma frase do arranjo original, preparando para o retorno da parte A (figuras 34 e 35).

Figura 34

Figure 34 shows musical notation for measures 25-35. The score is in bass clef for the cello (Vc.) and piano (Pno.).

- Measures 25-26: Piano plays the melody (*mf*), Cello provides counterpoint (C). Chords: C, F, Em7(b5), A7.
- Measures 27-30: Cello plays the melody (*mp*), Piano provides accompaniment with arpeggios (Acomp. com fraseados). Chords: Dm, Em7(b5), A7, D, C, D, Gm7, C7.
- Measure 31: Piano plays the melody (*mp*), Cello provides counterpoint (*mp*). Chords: D, C, D, Gm7, C7.
- Measures 32-35: Piano plays the melody with cello counterpoint (Melodia com contraponto). Chords: F7M, Bb7M, Em7(b5), A7, Dm, D7.

Fonte: A autora.

Figura 35

Figure 35 shows musical notation for measures 40-44. The score is in bass clef for the cello (Vc.) and piano (Pno.).

- Measures 40-43: Piano plays the melody (Melodia), Cello provides counterpoint (Contraponto). Chords: D7, Gm, C7, F, Bb. Dynamics: *leggero*.
- Measure 44: Piano plays the melody (Melodia), Cello provides counterpoint (Contraponto) and preparation for the return of part A (Preparação para retorno da parte A). Chords: Dm, D7, Gm, A7.

Fonte: A autora.

5.3.2. Segundo ensaio

Neste encontro, que aconteceu dia 14 de setembro, decidimos manter a parte A igual à primeira parte A, junto com a frase do arranjo original para o solo (figura 36, compasso 62). O violoncelo manteve a parte do solo transcrita da sanfona, enquanto o piano fez um acompanhamento em acordes do compasso 64 ao 67, dobrando o final do solo em terças com o violoncelo (Figura 36). A melodia do solo do cavaquinho no arranjo original passou a ser executada pelo piano (compassos 71 a 79 da Figura 37). Nesse momento, o violoncelista criou um contraponto nos compassos 72 ao 75, seguindo com um acompanhamento com o arco, nos compassos 76 e 77 (Figura 37).

Figura 36

Figure 36 shows a musical score for a double bass (Vc.) and piano (Pno.) arrangement. The Vc. part is divided into two sections: "Frase para o solo" (measures 62-63) and "Solo igual arr. original" (measures 64-67). The Pno. part provides "Acompanhamento" (measures 64-67) and "Piano e violoncelo em terças" (measures 67-69). The score includes chord symbols (Dm, D7, Gm, A7) and dynamic markings (mf).

Fonte: A autora.

Figura 37

Figure 37 shows a musical score for a double bass (Vc.) and piano (Pno.) arrangement. The Vc. part features "Contraponto" (measures 72-75) and "Acomp. com arco" (measures 76-77). The Pno. part features "Solo igual arr. original" (measures 71-79). The score includes chord symbols (A7, Dm, D7, Gm) and dynamic markings (mf).

Fonte: A autora.

5.3.3. Terceiro ensaio

O terceiro encontro aconteceu no dia 28 de setembro, no qual começamos definindo que a melodia da parte B após o solo seria executada pelo piano com alguns trechos de acompanhamento em arpejos na mão esquerda (compassos 79 a 93 da Figura 38). Nessa parte, o violoncelista criou um contraponto que dialoga com a melodia do piano, trazendo uma parte da melodia dos compassos 26 a 31 (Figura 38).

Figura 38

Fonte: A autora.

Para finalizar essa parte B, o violoncelista sugeriu executar a melodia enquanto criamos um acompanhamento com arpejos ao piano e mantivemos, apenas na mão esquerda, a frase que prepara para a parte A final do arranjo original (Figura 39).

Figura 39

Fonte: A autora.

Para finalizar o arranjo, o violoncelista sugeriu fazer a última parte A no violoncelo com um acompanhamento com percussão no piano. Achei a ideia interessante, pois é algo que eu nunca fizera e que poderia trazer uma nova sonoridade que até então só tinha sido explorada pelo violoncelo nas outras músicas. Em seguida, sugeri acrescentar um pedal no baixo da mão esquerda e finalizar a parte A com violoncelo e piano em uníssono (Figura 40).

Após o último A, definimos que a melodia da introdução seria executada pelo piano com acordes, enquanto o violoncelo executa um pequeno contraponto nos compassos 119 a 125. No compasso 126, ambos os instrumentos executam a melodia em uníssono com acompanhamento em arpejos até o compasso 131, que finaliza apenas com o piano. Definimos também manter a frase de preparação do arranjo original para o final, em uníssono, seguida da frase “o meu Nordeste é resistência”, com um *rallentando*, realizada pelo piano no compasso 134 até o acorde final, quando o violoncelo encerra com a frase de cavaquinho do arranjo original no compasso 135 (Figura 41).

Figura 40

Figure 40 shows a musical score for Violoncelo (Vc.) and Piano (Pno.). The score is divided into three systems. The first system (measures 102-108) features a Vc. melody (A7, Dm/A, Gm/A) and a Pno. accompaniment with a bass pedal and percussive right hand. The second system (measures 109-115) shows the Vc. and Pno. playing the melody in unison with arpeggiated accompaniment. The third system (measures 116-122) continues the unison melody with arpeggiated accompaniment. Annotations in red highlight these sections: "Melodia A7", "Baixo pedal na mão esquerda com percussão na mão direita", "Melodia em uníssono", and "Melodia em uníssono".

Fonte: A autora.

Figura 41

Figure 41 shows a musical score for Violoncelo (Vc.) and Piano (Pno.). The score is divided into three systems. The first system (measures 118-125) features a Vc. contrapuntal melody (D, Gm7, C7, F, Bb, Em7(b5), A7) and a Pno. accompaniment with chords. The second system (measures 126-132) shows the Vc. and Pno. playing the melody in unison with arpeggiated accompaniment. The third system (measures 133-135) features a Vc. phrase for the final (Dm) and a Pno. phrase for the final (Dm) with a *rallentando* marking. Annotations in red highlight these sections: "Contraponto", "Melodia com acordes", "Melodia em uníssono com acomp. em arpejos", "Frase para o final", "Frase do cavaquinho arr. original", and "Frase da voz (arr. original)".

Fonte: A autora.

5.4. Resultados

Após a finalização dos arranjos, foi realizada uma entrevista semiestruturada por e-mail com o colaborador Calebe Alves, transcrita a seguir:

1. Quais foram os principais desafios encontrados no processo e de que modo foram contornados?

Acredito que os desafios que encontramos tiveram mais a ver em como nos encontramos, principalmente no período da pandemia, que tivemos que fazer várias vezes videochamadas. Mas ainda bem que a internet facilitou isso de várias formas, mas pelo mesmo motivo os outros arranjos nós não conseguimos ensaiar presencialmente pra saber como tudo soaria junto, além dos exemplos que ficam gravados nos programas. Mesmo passando alguns trechos no nosso instrumento para procurar a melhor forma de escrever o arranjo das passagens, não pudemos apreciar de modo completo tocando juntos.

2. Como, no processo, o trabalho dos envolvidos se complementou?

Não tive problemas para entrar em sintonia com a Priscila, participar do projeto e da sua pesquisa. Acabamos desenvolvendo uma amizade mais sólida. Durante a produção dos arranjos, a Priscila me enviou as gravações originais do seu CD e isso ajudou muito em como encontrar uma voz para os instrumentos. Além disso, nós dividimos os trabalhos de forma que cada um ficou responsável por escrever e pensar na parte técnica do seu instrumento e depois nos reunimos para falar sobre os aspectos das músicas em si.

3. Que aprendizagens mútuas ocorreram?

Sempre há um aprendizado tocando em grupo, mesmo sendo uma formação pequena de dueto. A música de câmara é sempre sobre ouvir o outro e, nesse caso, mesclando as linguagens do popular na formação cello e piano é uma experiência descontraída e calorosa.

4. Que inovações aos arranjos originais emergiram do processo?

Foi divertido pensar em como poderíamos reduzir uma banda inteira para dois instrumentos, então em algumas músicas pudemos fazer alguns trechos de forma diferente, utilizando o cello como percussão ou executando outras técnicas estendidas. Também foi possível transpor alguns solos do original para o cello e fazer algumas divisões de vozes e momentos de imitação entre o cello e o piano.

No dia 12 de novembro de 2019, após a conclusão do trabalho colaborativo com "Do coco ao coco", foi feita a gravação em vídeo do arranjo. A apresentação pode ser vista por meio deste endereço: [Do Coco ao Coco](#).

Em maio registramos de forma remota para o presente trabalho os vídeos de “Cigano”, disponível neste endereço: [Cigano](#) e “Nordeste Sangue e Coração”, disponível neste endereço: [Nordeste Sangue e Coração](#).

Tendo em vista que a justificativa para a escolha do tema foi a necessidade de ampliação de repertório de música nordestina para o piano e violoncelo por meio de um trabalho colaborativo, considero que este trabalho é de grande relevância, tanto para o meio acadêmico quanto para a performance, sendo que a colaboração com o violoncelista trouxe aprendizado para ambos os músicos. Nosso trabalho mútuo se complementou, por um lado, por meio da minha vivência na música popular, a qual possibilitou uma abertura de novos horizontes para o colaborador Calebe Alves, que pôde entender melhor características da música nordestina e buscar diferentes formas de adaptar essa música ao seu instrumento; por outro lado, me possibilitou conhecer um universo diferente da música, com soluções técnicas e musicais próprias da linguagem do violoncelo, mas também do piano.

Dentro da minha vivência de música popular, eu nunca explorei técnicas estendidas no meu instrumento, o que acabou sendo muito interessante ao utilizar no arranjo de “Nordeste Sangue e Coração”, por exemplo. Outro ponto importante que percebi com a experiência nesse trabalho colaborativo foi o quanto me percebo conservadora com minhas ideias de compositora. Durante os primeiros encontros, me senti resistente a ideias novas, tanto por esse conservadorismo musical, quanto pela minha pouca experiência em trabalhar em colaboração com outros instrumentistas. Na grande maioria das vezes, eu era responsável pela criação dos arranjos nos grupos em que toquei ou, no caso de criações coletivas, eu costumava coordenar e trazer a maior parte das ideias para os arranjos. Trabalhar com Calebe Alves e tentar me colocar numa posição horizontal em relação a ele foi uma experiência inicialmente difícil mas que se tornou muito rica e recompensadora.

O intercâmbio melódico entre o piano e o violoncelo foi construído da forma mais equilibrada possível, sempre com bastante divisões de fraseados, contrapontos, melodias em ambos os instrumentos e com possibilidades de acompanhamento também, não deixando por exemplo que o violoncelo assumisse um papel exclusivo de instrumento melódico. Além disso, a possibilidade de utilizar transcrições de instrumentos dos arranjos originais facilitou muito como ponto de partida para novas ideias e como forma de manter características do gênero em questão. As adaptações de melodia, contrapontos e transcrições sempre aconteciam com uma análise prévia da tessitura do instrumento e da sonoridade que desejávamos usar em cada música.

6) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo geral investigar o processo de produção de arranjos para piano e violoncelo das composições “Do coco ao coco”, “Cigano” e “Nordeste Sangue e Coração”, as quais fazem parte do disco “Nordeste Sangue e Coração”, lançado em maio de 2019, sendo que a realização deste estudo propiciou a observação de importantes elementos para análise. O maior desafio encontrado na realização deste trabalho foi trazido pela pandemia, que impossibilitou os encontros presenciais e a interpretação e apreciação simultânea dos arranjos.

A divisão das tarefas foi bem proveitosa, a despeito dos imprevistos: cada pessoa ficou responsável por escrever e pensar a parte técnica de seu instrumento, permitindo que elementos violoncelísticos pudessem ser explorados e definidos pelo violoncelista, que conhecia as idiossincrasias de seu instrumento e como melhor escrever para ele. O trabalho colaborativo foi muito importante para o crescimento musical – e interpessoal – de ambos intérpretes. Essa complementação também é corroborada por Brandino (2012), que afirma que a criação do intérprete pode solucionar problemas interpretativos e adaptações no instrumento, algo observado durante a criação dos arranjos desta pesquisa. Também observamos a importância de se obter um equilíbrio entre as características da compositora e do intérprete. Essa pesquisa traz um diferencial não encontrado na bibliografia, que é o fato da compositora também ser intérprete, o que, particularmente, trouxe benefícios para a elaboração dos arranjos.

De acordo com as categorias para as relações que intérpretes e compositores estabelecem, propostas por Beal e Domenici (2014), podemos inserir a presente pesquisa em três das quatro categorias: (1) Intérprete como executante, pois, ao final da elaboração dos arranjos, foram feitas gravações em que a compositora atuou também como intérprete; (2) Intérprete como consultor, pois, em vários momentos, foram necessárias consultas para melhor adequação de escrita e criação; e (3) Intérprete como co-criador, atuando ativamente na elaboração dos arranjos durante os ensaios e encontros virtuais. A colaboração entre compositora e intérprete aconteceu em dois momentos: (1) durante o processo composicional dos arranjos, quando o intérprete atuou como co-criador e consultor; e (2) após o processo composicional dos arranjos, quando o intérprete atuou como executante, junto com a compositora.

O aprendizado decorrente da interpretação de uma peça com outro músico é valioso para ambos os intérpretes; no meu caso em específico, minha experiência pregressa sempre foi em grupos de música popular, portanto isso também possibilitou a realização de uma colaboração em música de câmara. Nosso contato permitiu um entendimento mais acurado do meu estilo e aspectos de compor, trazendo não apenas um novo universo musical para o violoncelista com as minhas composições, mas também possibilidades de técnicas estendidas em seu instrumento, o que certamente foi de grande valia para nossas vivências musicais.

Durante toda a pesquisa, buscamos sempre uma abertura à experimentação, com o intuito de trazer novas maneiras de se criar o arranjo, elemento importante no processo de construção de uma obra (CARDASSI, 2016) trazendo também uma relação de igualdade entre compositora e intérprete (DOMENICI, 2013), estando tal relação em uma linha horizontal caracterizada pelas inter-relações entre a oralidade e a notação. Dessa forma, a colaboração trouxe um grande aprendizado tanto para a compositora quanto para o intérprete, criando a possibilidade de arranjos com elementos inovadores e ao mesmo tempo mantendo-se a linguagem da música nordestina.

Diante de tudo isso, considero que esta pesquisa impactará não apenas meus trabalhos artísticos subsequentes, mas também traz inúmeras contribuições para o ensino de instrumento nas áreas de performance e composição, indo além da técnica, do som e do movimento, propiciando também uma maior visibilidade dos bastidores dos processos criativos e contemplando a interação humana que os gerou. Esperamos que haja um bom impacto no meio acadêmico e para outros instrumentistas, especialmente pianistas e violoncelistas, por meio da consolidação da pesquisa sobre o processo de colaboração compositor(a)-intérprete na área de Performance; fortalecimento da relação entre a música de concerto e a cultura popular; ampliação do repertório para piano e violoncelo; e avanço da articulação entre a produção acadêmico-científica e artístico-musical no campo da Performance Musical.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE FILHO, Heitor F. A cultura nordestina e o forró de pé de serra: o caso do Projeto Cultural Museu do Vaqueiro e Forró da Lua. Monografia. 2018. 52f. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Departamento de Turismo, Curso de Turismo.
- ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1950.
- BEAL, Touanda Júlia; DOMENICI, Catarina. A colaboração compositor-intérprete: Concepções e conceitos na ótica de compositores e intérpretes. In: Salão UFRGS 2014: SIC - XXVI Salão de Iniciação Científica da UFRGS, 2014, Porto Alegre, RS. Anais... Porto Alegre, RS, 2014. v. 1.
- BORGES, Rodolpho Cavalcanti; OLIVEIRA, Mário André Wanderley; PRESGRAVE, Fábio Soren. Pesquisa em performance e o ensino de instrumento: perspectivas para a educação musical a partir de um estudo sobre a relação compositor-intérprete. XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME, Natal, 2017.
- BRANDINO, Herivelto. A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor. 2012. 50 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-9FLL6H/herivelto_brandino.pdf?sequence=1. Acesso em: 16 nov. 2020.
- CABRAL, Maíra Soares. Performance e transmissão musical no coco de zambê de mestre Geraldo. Dissertação. 2018.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da: Dicionário do Folclore Brasileiro: 9ed. São Paulo: Global, 2000.
- CARDASSI, Luciane. Meu rosto mudou: time and place within a performer-composer collaboration”, *Sonic Ideas/Ideas Sonicas CMMAS*, Morelia, vol. 4, n. 1, Fall 2011, p. 31-38.
- CARVALHO, Carlos M.; RODRIGUES, Rosualdo. O Fole Roncou! Uma História do Forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- DOMENICI, Catarina L. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 20., 2010, Florianópolis. Anais (...) Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147
- DRAPPER, Jack Alden. Forró and Redemptive Regionalism From The Brazilian Northeast: Popular Music in a Culture of Migration. Nova York: Peter Lang, 2010. v. 18. ISBN 978-1-4331-1076-4.

FERNANDES, Adriana. Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró. Tese de doutorado, University of Illinois. Urbana, Champaign (EUA), 2005.

FERNANDES, Adriana. "FORRÓ: The Constitution of a Genre in Performance". Karpa 5.1-5.2 (2012): n. pag.14. Acesso em 14 de abril de 2021. Disponível em: <<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa5.1/Site%20Folder/adriana1.html>>

LAGO, Isabella Viggiano. Cultura popular em sala de aula - o estudo do gênero coco. 2011. Monografia (Licenciatura em Música) Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. Compositor e Intérprete: Reflexões sobre colaboração e Processo Criativo em Caminho Anacoluto II –Quase-Vanitas de Marcílio Onofre. LEVI, Stanley. "Entre Tapas e Beijos": Processos Artísticos Coletivos em Música Contemporânea. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, No. 6, 2013, p. 103 - 134.

MORAIS, Augusto Alves de. A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra "Uma Lágrima" de Arthur Rinaldi. XXIV Congresso da Anppom, São Paulo, 2014.

PEREIRA DA COSTA, Vocabulário pernambucano subsídios para a história da poesia popular. Recife cepe 2004. 244,276,466,565,664. Edição original 1908.

RADICCHI, Joana; ASSIS, Ana Claudia. Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete. II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, Vitória, v. 1, n. 1, 2014.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 20., Florianópolis, 2010. Anais... ANPPOM, Florianópolis, 2010. p. 13010-1314.

APÊNDICE A

Do Coco ao Coco – Priscila Matos

Toque sanfoneiro, toque
 Toque esse forró danado pra “mode” a gente cantar
 Toque zabumbeiro, toque
 Dê balanço nesse coco pra “mode” a gente dançar
 Toque trianguleiro, toque
 Toque também o ganzá que a roda já vai começar
 Toque esse pandeiro, toque
 Sanfoneiro, zabumbeiro, trianguleiro e o ganzá

O coco é fruto do coqueiro e tem casca impermeável
 E de gosto agradável, é bem comum aqui nas terras do Nordeste Brasileiro
 E com o coco a gente também faz cocada
 Ralando o fruto da polpa do nosso coco
 Ralando o coco pra fazer coco queimado
 Gelé de coco e também Maria mole, rocambole, bolo, doce, queijadinha e mungunzá

Toque sanfoneiro, toque
 Toque esse forró danado pra “mode” a gente cantar
 Toque zabumbeiro, toque
 Dê balanço nesse coco pra “mode” a gente dançar
 Toque trianguleiro, toque
 Toque também o ganzá que a roda já vai começar
 Toque esse pandeiro, toque
 Sanfoneiro, zabumbeiro, trianguleiro e o ganzá

Dança de roda, vem também com cantoria
 Chama coco de usina, ou de embolada ou do sertão
 E também coco de umbigada, ou de ganzá ou de zambê
 É tudo coco, coco do meu coração
 Na minha terra é conhecido como zambelô
 Coco de praia ou zambê do pau furado
 Tem coco de roda em Pernambuco, Paraíba, Alagoas e no Rio Grande do Norte

Toque sanfoneiro, toque
 Toque esse forró danado pra “mode” a gente cantar
 Toque zabumbeiro, toque
 Dê balanço nesse coco pra “mode” a gente dançar
 Toque trianguleiro, toque
 Toque também o ganzá que a roda já vai começar
 Toque esse pandeiro, toque
 Sanfoneiro, zabumbeiro, trianguleiro e o ganzá

Alceu Valença, Siba, Bezerra da Silva

É tudo artista desse meu grande Nordeste
Tem Chico Science, Gil e Jackson do pandeiro
Cordel do fogo encantado e Lia de Itamaracá
Aqui nessa terra, litoral ou no sertão
Muita riqueza em cultura o povo tem
Pra dançar, xaxar na Paraíba com Sebastiana, Lia, Gil, Cordel, Chico e Alceu

Toque sanfoneiro, toque
Toque esse forró danado pra “mode” a gente cantar
Toque zabumbeiro, toque
Dê balanço nesse coco pra “mode” a gente dançar
Toque trianguleiro, toque
Toque também o ganzá que a roda já vai começar
Toque esse pandeiro, toque
Sanfoneiro, zabumbeiro, trianguleiro e o ganzá

APÊNDICE B

Do Coco ao Coco

Priscila Matos

♩ = 96

C7 V □ V □ C7 V V C V V

Violoncelo

Piano

5 C7 V C7 F C C7

Vc.

Pno

10 C7 F C C7

Vc.

Pno

14 C F C B \flat C7 F

19 G7 C C7 F G7

24 C C7 V F7 V V G7 C7

29 C7 C7/B \flat F/A Fm/A \flat G7 C C7 2 1 4 1 V

The musical score is arranged in three systems, each with a guitar (Vc.) and piano (Pno.) part. The guitar part is written in bass clef, and the piano part is in grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 14, 19, 24, and 29 are indicated at the start of their respective systems. Chord symbols are placed above the guitar staff. The piano part features a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes. The guitar part includes various techniques such as slurs, ties, and a double bar line with a repeat sign in measure 29.

35 F7 C7 B \flat C7

Vc.

Pno

39 F7 G7 C7 Sul pont F7

Vc.

Pno

44 C7 B \flat C F G7 C

Vc.

Pno

49 C7 F7 G7 C7

Vc.

Pno

54 F7 G7 C7 col legna F

Vc.

Pno

59 G7 C C7 C/B \flat F/A Fm/A \flat G7

Vc.

Pno

64 C arco C7 F7 C

Vc.

Pno

69 B \flat C F G7 C

Vc.

Pno

73

Vc. *C7* *F/C* *C7* *B \flat /C*

Pno

78

Vc. *C7* *F/C* *G7* *C* *Rall.* *C7* *Lento (com rubato)* *C7* *F7/C*

Pno *Rall.* *Lento (com rubato)*

83

Vc. *G7/C* *C7* *sul tasto* *F/C* *G7/C* *C7*

Pno

89 Cm Fm Ab G C C7 C/Bb

Vc.

Pno

94 F/A Fm/Ab Ab Ab(#11) Ab6(#11)

Vc.

Pno

99 Ab7M(#11) G7 C7V V

Vc.

Pno

a tempo

104 C7 $\vee\vee$ $\vee\vee$ $\vee\vee$ V V C7 C7 F C

Vc.

Pno

109 C7 C7 F C

Vc.

Pno

113 C7 C F C

Vc.

Pno

117

Vc.

Pno

APÊNDICE C

Cigano - Priscila Matos

Segue a vida, segue
Segue o rumo, segue
Segue o encontro a encantar
Segue seguindo cigano eu sigo a cantar
Segue sempre, segue, sente
Eu vou, nessa sina de encontrar
O meu sentido, sentindo
Vou procurando, seguindo
O meu destino, o meu lugar

E se caso o acaso
Casasse o meu caminho
Na encruzilhada dessas incertezas
Não há destino que me tem
Eu sou a lágrima, eu sou a chama
Sou a saudade que me invade o peito
E nessa eterna caminhada eu sigo intensa a cantar
Eu sou a lágrima, eu sou a chama
Sou a saudade que me invade o peito
E nessa eterna caminhada eu sigo intensa a cantar

Segue a vida, segue
Segue o rumo, segue
Segue o encontro a encantar
Segue seguindo cigano eu sigo a cantar
Segue sempre, segue, sente
Eu vou, nessa sina de encontrar
O meu sentido, sentindo
Vou procurando, seguindo
O meu destino, o meu lugar

E se caso o acaso
Casasse o meu caminho
Na encruzilhada dessas incertezas
Não há destino que me tem
Eu sou a lágrima, eu sou a chama
Sou a saudade que me invade o peito
E nessa eterna caminhada eu sigo intensa a cantar
Eu sou a lágrima, eu sou a chama
Sou a saudade que lhe invade o peito
E nessa eterna caminhada eu sigo intensa a cantar

APÊNDICE D

Cigano

Priscila Matos

$\text{♩} = 180$
Dolce $\text{Eb}7$ Ab $\text{D}7$ Gm

Violoncelo

Piano

5 Gm $\text{Am}7(\text{b}5)$ $\text{D}7$

Vc.

Pno

8 Gm Gm $\text{Am}7(\text{b}5)$

Vc.

Pno

11 D7 Gm Gm

Vc.

Pno

14 Am7(b5) D7 Gm

Vc.

Pno

17 Gm Am7(b5) D7

Vc.

Pno

20 Gm Gm6 Eb m6/Gb F7

Vc.

Pno

24 Eb7M Bb7M Cm6 D#dim

Vc.

Pno

28 Gm6 Gm pizz. Am7(b5) D7

Vc.

Pno

32 Gm Gm Am7(b5)

Vc.

Pno

35 D7 arco Gm G7 Rubato Cm7

Vc.

Pno

Detailed description of the musical score: The score is divided into four systems, each with a Violin (Vc.) and Piano (Pno) part.
 - System 1 (measures 24-27): Vc. part has a whole note Eb7M, a whole rest, and two eighth-note phrases. Pno part has a complex accompaniment with chords and moving lines.
 - System 2 (measures 28-31): Vc. part has eighth-note patterns and a whole rest. Pno part continues with a steady accompaniment.
 - System 3 (measures 32-34): Vc. part has a simple eighth-note line. Pno part has a more active accompaniment with chords and eighth notes.
 - System 4 (measures 35-38): Vc. part starts with a whole note D7, then arco Gm, followed by a rubato section with eighth notes, and ends with Cm7. Pno part has a block-chord accompaniment in the rubato section.

39 F7 B \flat E \flat 7

Vc.

Pno

42 A \flat D7/F \sharp D7 Gm G7

Vc.

Pno

46 Cm7 F7 B \flat E \flat 7

Vc.

Pno

50 A \flat D7 Gm G7

Vc.

Pno

54 Cm7 F7 B \flat Eb7

Vc.  Pno. 

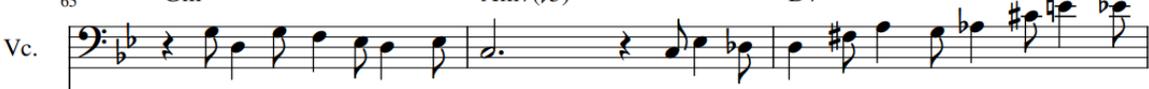
58 A \flat D7 Gm

Vc.  Pno. 

62 Am7(b5) D7 Gm

Vc.  Pno. 

65 Gm Am7(b5) D7

Vc.  Pno. 

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). Each system consists of two staves. The first system (measures 54-57) features a violin melody with a slur over measures 54-55 and a fermata over measure 56. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line. The second system (measures 58-61) shows a violin melody with a slur over measures 58-60 and a fermata over measure 61. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line. The third system (measures 62-64) features a violin melody with a slur over measures 62-63 and a fermata over measure 64. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line. The fourth system (measures 65-67) shows a violin melody with a slur over measures 65-66 and a fermata over measure 67. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line. Chord symbols are placed above the violin staves: Cm7, F7, B \flat , Eb7 (measures 54-57); A \flat , D7, Gm (measures 58-61); Am7(b5), D7, Gm (measures 62-64); Gm, Am7(b5), D7 (measures 65-67).

68 Gm Cdim Cdim

Vc.  Pno. 

71 F7 Bb Eb7

Vc.  Pno. 

74 Ab D7 Gm Gm

Vc.  Pno. 

78 pizz. Am7(b5) D7 Gm Gm

Vc.  Pno. 

82 Am7(b5) D7 Gm Gm

Vc.

Pno

86 Am7(b5) D7 Gm Gm

Vc.

Pno

90 Am7(b5) D7 arco Gm

Vc.

Pno

93 G7 Cm7 F7

Vc.

Pno

Detailed description of the musical score: The score is in 4/4 time and consists of four systems. Each system has a Violin (Vc.) staff and a Piano (Pno) staff. The key signature has two flats (Bb and Eb).
 - System 1 (measures 82-85): Vc. plays a bass line with notes G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3. Pno accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Chords are Am7(b5), D7, Gm, and Gm.
 - System 2 (measures 86-89): Similar to system 1, with Vc. playing a similar bass line and Pno accompaniment. Chords are Am7(b5), D7, Gm, and Gm.
 - System 3 (measures 90-92): Vc. plays a bass line with notes G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3. Pno accompaniment continues. Chords are Am7(b5), D7, and arco Gm.
 - System 4 (measures 93-95): Vc. plays a melody in the treble clef with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5. Pno accompaniment continues. Chords are G7, Cm7, and F7.

96 $B\flat$ $E\flat 7$ $A\flat$ $D7/F\sharp$

Vc.

Pno

99 $D7$ Gm $G7$ $Cm7$

Vc.

Pno

103 $F7$ $B\flat$ $E\flat 7$ $A\flat$

Vc.

Pno

107 $D7$ Gm $G7$ $Cm7$

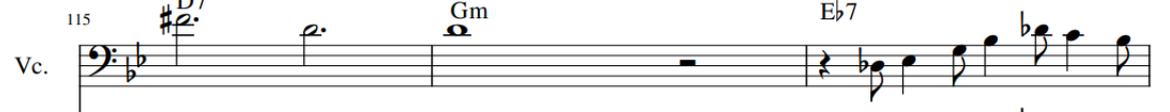
Vc.

Pno

111 F7 B \flat E \flat 7 A \flat

Vc.  Pno. 

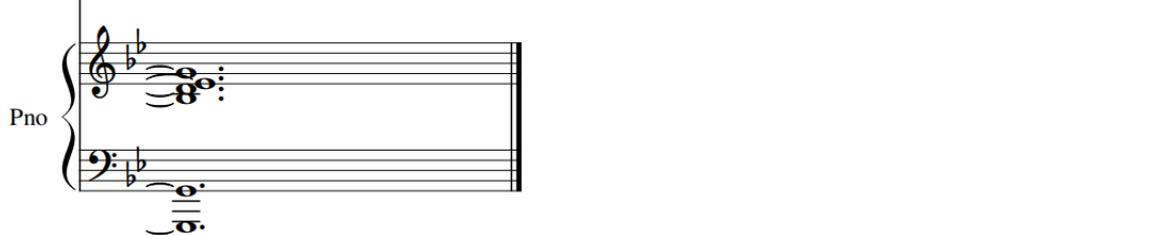
115 D7 Gm E \flat 7

Vc.  Pno. 

118 A \flat D7 Gm Gm6 tremolo

Vc.  Pno. 

122

Vc.  Pno. 

APÊNDICE E

Nordeste Sangue e Coração - Priscila Matos

O meu Nordeste é resistência
 Da folha seca do sertão ao povo forte e sofrido
 Nordeste sangue e coração
 O meu Nordeste é resistência
 Da folha seca do sertão ao povo forte e sofrido
 Nordeste sangue e coração

Como dizia Patativa do Assaré:
 Sou de uma terra que o povo padece, não esmorece
 Eu não nego o meu sangue, eu não nego o meu nome
 Eu sou brasileira, sou filha do nordeste
 Sou frevo, poesia, sou pranto, canto e dor
 Sou coco, xaxado, baião, xote, pé de serra
 Sou sertão, sou litoral, sou vaqueiro aboiador
 Sou povo sonhador, nordestina sim senhor!

O meu Nordeste é resistência
 Da folha seca do sertão ao povo forte e sofrido
 Nordeste sangue e coração
 O meu Nordeste é resistência
 Da folha seca do sertão ao povo forte e sofrido
 Nordeste sangue e coração

Eu sou baiana, sergipana, natalense
 Cearense, Paraíba, alagoana, maranhense
 Piauí, pernambucana, sou nordeste, sou da peste
 Do canto do Curió, da flor do mandacaru
 Da minha rede, um sossego
 Da minha paz, um xamego
 Do canto do Curió, da flor do mandacaru
 Da minha rede, um sossego
 Da minha paz, um xamego

O meu Nordeste é resistência
 Da folha seca do sertão ao povo forte e sofrido
 Nordeste sangue e coração
 O meu Nordeste é resistência
 Da folha seca do sertão ao povo forte e sofrido
 Nordeste sangue e coração

APÊNDICE F

Nordeste Sangue e Coração

Priscila Matos

Violoncelo

Piano

$\text{♩} = 92$

Gm C7 F B \flat Em7(b5) A7

Vc.

Pno

8

Dm A7 Dm

Vc.

Pno

13

Gm A7 Dm

18 A7 Dm D7 Gm

Vc. 

Pno 

23 A7 Dm C F

Vc. 

Pno 

28 Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7 D C D Gm7 C7

Vc. 

Pno 

35 F7M Bb7M Em7(b5) A7 Dm

Vc. 

Pno 

40 D7 Gm C7 F B \flat *leggero* Em7(b5) A7 Dm D7

45 Gm A7 Dm A7

50 Dm Gm A7 Dm

55 A7 Dm D7

Vc. Pno

60 Gm A7 Dm A7 *mf*

Vc. Pno

65 Dm V D7 V Gm V A7

Vc. Pno

70 Dm A7 Dm

Vc. Pno

75 D7 Gm A7 Dm

Vc.

Pno

80 C V F Em7(b5) A7 Dm Em7(b5) A7

Vc.

Pno

85 D7 tenuto Am7(b5) Ab(#11) Gm7 C7 F Bb

Vc.

Pno

mp

91 Em7(b5) A7 D7 V Am7(b5) Ab(#11) Gm7 C7

Vc.

Pno

97 *F* *B \flat* *Em7(b5)* *A7* *Dm*

Vc.

mp

Pno

102 *A7* *Dm/A*

Vc.

Pno

107 *Gm/A* *A7* *Dm* *A7*

Vc.

Pno

112

Vc. *Dm* *D7* *Gm* *A7*

Pno

117

Vc. *Dsus4* *D* *Gm7* *C7* *F* *Bb* *Em7(b5)*

Pno

124

Vc. *A7* *Dm* *D* *Gm7* *C7* *F* *Bb*

Pno

131

Vc.

Em7(b5) A7 Dm Dm9

Pno

Rallentando