UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Instituto de Artes
Campus São Paulo - SP

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
- INSTITUTO DE ARTES, CAMPUS SÃO PAULO

FILIPE ANDRÉ LOPES VAZ

SUÍTE DAS ÁGUAS PARAIBUCANAS DE BEETHOLVEN CUNHA:
Ecos armoriais

SÃO PAULO
2025

FILIPE ANDRÉ LOPES VAZ

SUÍTE DAS ÁGUAS PARAIBUCANAS DE BEETHOLVEN CUNHA:
Ecos armoriais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

SÃO PAULO

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

V393s Vaz, Filipe André Lopes, 1995-

Suíte das águas paraibucanas de Beetholven Cunha : ecos armoriais / Filipe André Lopes Vaz. – São Paulo, 2026.

158 f. : il. + anexos

Nome artístico do autor: Filipe Vaz.

Orientador: Prof.ª Dr.ª Anna Cláudia Agazzi.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Cunha, Beetholven, 1978- - Suíte das águas paraibucanas. 2. Suítes (Piano). 3. Música - Análise, apreciação. 4. Música - Execução. I. Agazzi, Anna Claudia, 1969-. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 786.2

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

FILIPE ANDRE LOPES VAZ

SUÍTE DAS ÁGUAS PARAIBUCANAS DE BEETHOLVEN CUNHA:
Ecos Armoriais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Data da aprovação: 12/12/2025

BANCA EXAMINADORA

gov.br Documento assinado digitalmente
ANNA CLAUDIA AGAZZI
Data: 21/08/2026 16:41:32 -0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Anna Cláudia Agazzi (Orientadora)
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profa. Dra. Sonia Regina Albano de Lima
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

gov.br Documento assinado digitalmente
EDUARDO ANTONIO CONDE GARCIA JUNIOR
Data: 14/09/2026 12:34:51 -0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Eduardo Conde Garcia Junior
Unversidade Federal de Sergipe (UFS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela vida, pelas oportunidades e pelo amparo constante ao longo de toda a minha trajetória, especialmente durante o período de desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço à minha esposa, Maria Júlia, com quem venho construindo e transformando nossa relação e parceria diante dos desafios de cada etapa. Faço também menção ao nosso filho, Isaac, pelos sorrisos que nos proporciona ao longo de seus primeiros anos de vida, bem como pelo amadurecimento e pela nova perspectiva que a experiência da paternidade me trouxe. Estendo minha gratidão aos meus pais, sogros, irmãos e a todas as pessoas que estiveram presentes em minha vida durante este percurso.

Agradeço ao querido compositor Beetholven Cunha, por sua colaboração inestimável para esta pesquisa, por meio de sua obra, de suas entrevistas e das reflexões generosamente compartilhadas.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Anna Cláudia Agazzi, pelas valiosas sugestões e pelos questionamentos que foram fundamentais tanto para o desenvolvimento da pesquisa quanto para a construção interpretativa que permeia este trabalho.

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes da UNESP, agradeço pela contribuição, desde a graduação, na construção de um ambiente acadêmico humanizado e acolhedor.

Faço uma menção especial aos professores que compuseram as bancas de defesa e do recital de conclusão do curso: Profa. Dra. Sonia Regina Albano de Lima, Prof. Dr. Eduardo Conde Garcia Junior e Profa. Dra. Helen Priscila Gallo Dias.

RESUMO

Esta dissertação investiga a presença de ecos armoriais na obra pianística contemporânea, tomando como objeto de estudo a Suíte das águas paraibucanas, de Beetholven Cunha. Articulando fundamentos histórico–estéticos do Movimento Armorial com princípios da Teoria da Gestalt aplicados à análise e à performance, o trabalho busca compreender como estruturas modais, procedimentos rítmicos (semicolcheias, deslocamentos de acento) e texturas polifônicas se integram ao discurso pianístico e informam decisões interpretativas. Metodologicamente, combina-se revisão bibliográfica, análise musical apoiada em categorias gestálticas (unidade, segregação, semelhança, proximidade, continuidade, fechamento, pregnância da forma) e perspectiva etnomusicológica, incluindo entrevista semiestruturada com o compositor. São examinados os quatro movimentos da suíte (Acaú, Carne-de-Vaca, Crôas e Ponta-de-Pedras), evidenciando referências a folguedos nordestinos (coco de embolada, caboclinhos), à escrita barroca e à herança ibérica. Os resultados indicam que a abordagem gestáltica robustece a inteligibilidade formal e a construção expressiva, oferecendo ao intérprete parâmetros concretos para fraseado, articulação, timbre, agógica e pedalização. Conclui-se que a poética armorial, reelaborada por Cunha, constitui terreno fértil para uma performance historicamente informada que valoriza tanto a lógica perceptiva quanto a dimensão simbólica das práticas culturais nordestinas, contribuindo para o repertório pianístico brasileiro e para estudos de interpretação em música.

Palavras-chave: movimento armorial; piano; teoria da Gestalt; performance; etnomusicologia; Beetholven Cunha.

ABSTRACT

This dissertation examines the presence of armorial echoes in contemporary piano repertoire, focusing on Beetholven Cunha's Suíte das águas paraibucanas. By articulating the historical– aesthetic foundations of the Armorial Movement with Gestalt Theory as an analytical and performance framework, the study investigates how modal structures, rhythmic procedures (sixteenth-note flux, accent displacement) and polyphonic textures integrate into pianistic discourse and inform interpretative decisions. Methodologically, it combines literature review, score/performance analysis supported by Gestalt categories (unity, segregation, similarity, proximity, continuity, closure, and good form) and an ethnomusicological perspective, including a semi-structured interview with the composer. The four movements (Acaú, Carne-de-Vaca, Crôas, and Ponta-de-Pedras) are discussed, highlighting references to Northeastern Brazilian folk practices (coco de embolada, caboclinhos), Baroque writing, and Iberian heritage. Findings suggest that a Gestalt-based approach strengthens formal intelligibility and expressive construction, providing performers with concrete parameters for phrasing, articulation, timbre, agogics, and pedaling. It concludes that Cunha's armorial poetics offers a fertile ground for historically informed performance, valuing both perceptual logic and the symbolic dimension of Northeastern cultural practices, thus contributing to Brazilian pianism and performance studies.
Keywords: armorial movement; piano; Gestalt theory; performance; ethnomusicology; Beetholven Cunha.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – Primeiros compassos da peça *Toré*, de Antônio Madureira 32

Figura 2 – Compassos 93-94 do terceiro movimento do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*, de Guerra-Peixe.....33

Figura 3 – Figura 3 – Compassos 1-25 do segundo movimento do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*, de Guerra-Peixe, com indicações realizadas pela autora.....35

Figura 4 – Compassos 65-71 da peça *Toré*, de Antônio Madureira 37

Figura 5 – Compassos 72 a 78 da peça *Toré*, de Antônio Madureira.....39

Figura 6 – Exemplo do Princípio da Unidade presente na abertura da *Suíte O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.....50

Figura 7 – Princípio da Segregação destacada na abertura da *Suíte O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.....51

Figura 8 – Princípio da Semelhança presente na abertura da *Suíte O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.....52

Figura 9 – Princípio da Proximidade presente na abertura da *Suíte O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.....53

Figura 10 – Princípio da Unificação presente em *Repente*, de Antônio José Madureira.....54

Figura 11 – Paralelo da Zabumba com o Violão em *Repente*, de Antônio José Madureira.....54

Figura 12 – Princípio do Fechamento (destacado pelo autor) presente em *Repente*, de Antônio José Madureira.....56

Figura 13 – Princípio da Continuidade presente na abertura da *Suíte O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.....57

Figura 14 – Princípio da Pregnância da Forma presente na abertura da *Suíte O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.....58

Figura 15 – Compassos 1-10 de *Acaú*, de Beetholven Cunha, com indicação dos planos sonoros feitos pelo autor do trabalho… 70
Figura 16 – Compassos 1-10 de *Acaú*, de Beetholven Cunha, com apontamentos a respeito dos princípios de Fechamento e Semelhança..... 71
Figura 17 – Compassos 6-20 da peça *Acaú*, de Beetholven Cunha, com planos sonoros destacados pelo autor do trabalho… 72
Figura 18 – Compassos 16-26 de *Acaú*, de Beetholven Cunha, com planos sonoros destacados pelo autor do trabalho..... 73
Figura 19 – Padrão rítmico do coco..... 78
Figura 20 – Compassos 31 a 36 de *Toré*, de Antônio Madureira 78
Figura 21 – Compassos 8-28 de *Carne-de-Vaca*, com ênfase para a seção B..... 79
Figura 22 – Compassos 1 a 14 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha… 80
Figura 23 – Padrão rítmico do coco de embolada… 81
Figura 24 – Compassos 1 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com destaque para a acentuação do *ostinato* da mão esquerda..... 81
Figura 25 – Compassos 1-3 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com apontamentos do PS2..... 83
Figura 26 – Compassos 1-15 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com apontamentos fraseológicos da melodia (PS3)..... 84
Figura 27 – Compassos 8-15 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com destaque para PS4..... 84
Figura 28 – Compassos 16-28 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos planos sonoros da seção B..... 85
Figura 29 – Compassos 22-51 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com apontamentos da última seção 87
Figura 30 – Compassos 1-11 de *Crôas*, de Beetholven Cunha, com diferenciação dos planos sonoros da obra feita pelo autor do trabalho 93

Figura 31 – Compassos 1-11 de *Crôas*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestáltico na obra feitos pelo autor do trabalho 94
Figura 32 – Compassos 6-17 de *Crôas*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos na obra feitos pelo autor do trabalho 95
Figura 33 – Compassos 12-25 de *Crôas*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos na obra feitos pelo autor do trabalho 97
Figura 34 – Padrão rítmico do toque de percussão dos tupinambás 103
Figura 35 – Preacas 104
Figura 36 – Ritmo característico das preacas 104
Figura 37 – Compassos 1-7 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos 106
Figura 38 – Figura 38 – Melodia apresentada dos compassos 1-8 106
Figura 39 – Compassos 8-20 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos 108
Figura 40 – Padrão rítmico empregado pelo surdo nos caboclinhos 109
Figura 41 – Sobreposição rítmica observada nos primeiros compassos de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha 109
Figura 42 – Compassos 1-18 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha 110
Figura 43 – Compassos 15-32 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com planos sonoros (PS1, PS2 e PS3) destacados 111
Figura 44 – Figura 44 – Compassos 15-32 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos 112
Figura 45 – Figura 45 – Compassos 15-32 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com indicações de *crescendo* e *diminuendo* destacadas 113
Figura 46 – Compassos 13 e 14 do *Estudo Op. 25 No. 6*, de Chopin 113

Figura 47 – Compassos 27-39 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos.....114

QUADROS

Quadro 1 – Análise gestáltica de *Acaú*.....74
Quadro 2 – Análise gestáltica de *Carne-de-Vaca*.....88
Quadro 3 – Análise gestáltica de Crôas.....98
Quadro 4 – Análise gestáltica de *Ponta-de-Pedras*.....115

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....13

2 MOVIMENTO ARMORIAL.....18
2.1 Origem e Gênese.....18
2.2 Música Armorial: o surgimento de duas vertentes..... 26
2.3 Características musicais.....31
2.3.1 Melodia 31
2.3.2 Forma e Textura.....34
2.3.3 Timbre.....36
2.3.4 Ritmo.....37
2.3.5 Afinação….....38
2.3.6 Harmonia e Contraponto 38
2.4 Ecos Armoriais 40

3 TEORIA DA GESTALT E SUA APLICAÇÃO COMO FERRAMENTA ANALÍTICO MUSICAL..... 44
3.1 Origem dos princípios gestálticos.....44
3.2 Princípios gestálticos aplicados na música..... 46
3.2.1 Unidade 49
3.2.2 Segregação..... 50
3.2.3 Semelhança.....51
3.2.4 Proximidade.....52
3.2.5 Unificação.....53
3.2.6 Fechamento.....54
3.2.7 Continuidade.....56
3.2.8 Pregnância da Forma.....57

4 *SUÍTE DAS ÁGUAS PARAIBUCANAS*: UMA ANÁLISE GESTÁLTICA E ETNOMUSICOLÓGICA.....59
4.1 Beetholven Cunha.....59
4.1.1 Vida e identidade musical.....60
4.1.2 Escrita pianística.....62
4.2 *Suíte das águas paraibucanas* 65
4.2.1 Acaú e a conexão entre a viola sertaneja e o cravo.....66
4.2.2 Análise etnomusicológica e gestáltica de Acaú.....69
4.2.3 Carne-de-Vaca e o coco de embolada.....76
4.2.4 Análise gestáltica e etnomusicológica de Carne-de-Vaca.....79
4.2.5 Crôas e as serenatas para violão.....90
4.2.6 Análise gestáltica e etnomusicológica de Crôas.....91

4.2.7 Ponta-de-Pedras e os Caboclinhos 100
4.2.8 Análise gestáltica e etnomusicológica de Ponta-de-Pedras.....105
4.3 A suíte como unidade macro formal 117

5 CONCLUSÃO 120
Referências 122

APÊNDICE A – Roteiro da entrevista.....128
APÊNDICE B – Transcrição da entrevista.....130
ANEXO A - Partitura da *Suíte das águas paraibucanas*.....151

1 INTRODUÇÃO

O cenário musical nacional na contemporaneidade tem sido cada vez mais abarcado pelas pluralidades estéticas e culturais presentes no país, mescladas às inegáveis influências da tradição europeia e às possibilidades decorrentes de distintas técnicas e concepções no âmbito da composição e da performance. É nesse contexto que esta pesquisa surge como caminho para o aprofundamento e a reflexão acerca de como essa diversidade se reflete em práticas musicais atuais, evitando soluções simplistas que reforcem a dicotomia entre os universos comumente categorizados como “popular” e “erudito”.

É exatamente dentro dessa perspectiva dialética que será abordado aqui o Movimento Armorial e suas influências nas composições pianísticas do compositor pernambucano Beetholven Cunha (1978). Serão apresentadas as características dessa proposta estética desde sua gênese, com base na bibliografia já existente, e posteriormente serão apontados elementos armoriais presentes em sua obra, considerando as adaptações necessárias para a escrita pianística, visto que o instrumento não integrou o repertório original do movimento.

Como ferramenta metodológica para condução das análises, este estudo adota os princípios da Teoria da Gestalt aplicados à interpretação musical. A partir da percepção dos princípios gestálticos, discutidos posteriormente neste trabalho, busca-se compreender como os elementos idiomáticos associados ao Movimento Armorial emergem no discurso pianístico de Beetholven Cunha. A abordagem gestáltica, ao privilegiar a escuta integrada em detrimento de fragmentações excessivas, favorece a identificação de padrões rítmicos, acentuações, curvas melódicas e configurações timbrísticas vinculadas ao universo armorial e ao imaginário nordestino, fornecendo fundamento teórico para escolhas interpretativas coerentes com a estética proposta.

Além disso, esta pesquisa utiliza a entrevista semiestruturada como instrumento central para a construção do caráter contextual e interpretativo do estudo. A partir da escuta direta do compositor, foi possível compreender suas intenções estéticas, referências culturais, processos de criação e as relações que estabelece entre sua

identidade musical, o Movimento Armorial e sua vivência no interior de Pernambuco. Dessa forma, o depoimento de Beetholven Cunha atua não apenas como fonte complementar, mas como eixo orientador que ilumina aspectos não explicitados na partitura, reforçando a importância da oralidade e do testemunho na interpretação de obras vinculadas à cultura popular.

O contato inicial com o compositor e o interesse pelo tema abordado neste trabalho surgiram a partir da pesquisa de repertório erudito contemporâneo realizada pelo autor durante o período da pandemia. Ao conhecer a *Suíte das águas paraibucanas*, gravada e dedicada ao pianista Flávio Augusto e divulgada pelo Instituto Piano Brasileiro em seu canal no YouTube, estabeleceu-se o primeiro diálogo com o compositor, motivado inicialmente pela busca da partitura da obra. A partir desse contato, as conversas passaram a se orientar para questões relacionadas à sua linha estética, às possíveis raízes culturais e às influências composicionais, o que posteriormente contribuiu para a definição da obra como objeto de pesquisa no presente Mestrado.

Na investigação dessas raízes e influências, identificou-se a presença de elementos associados ao Movimento Armorial. Embora exista uma bibliografia crescente acerca dessa temática no campo da música erudita e da performance, constatou-se uma escassez de estudos que relacionem diretamente a estética armorial ao repertório pianístico. Esse cenário conduziu ao aprofundamento histórico e estético do movimento e de suas reverberações na contemporaneidade, tanto no âmbito composicional quanto no interpretativo, fortalecendo a relevância desta pesquisa.

Fundado oficialmente em 1970 por Ariano Suassuna, o Movimento Armorial difundiu-se pela música, pintura, literatura, teatro, gravura, arquitetura, dança, poesia e cinema. Seu ápice ocorreu na década de 1970, mas a força do movimento diminuiu com a dissolução do Quinteto Armorial e com o afastamento de Suassuna da vida pública em 1981 (Santos, 2017). Desde sua gênese, o movimento buscou incorporar características e instrumentação da música popular nordestina, com o objetivo de legitimar uma “arte erudita brasileira”. Por meio da escrita idiomática, seus idealizadores buscavam aproximar timbristicamente instrumentos de tradição

europeia daqueles tipicamente nordestinos (Aloan, 2008). Rafael Aloan Borges, complementando essa definição, afirma:

> Os músicos armoriais lançaram mão de uma transposição técnica e de efeitos de um instrumento para outro, adaptando e fazendo correlações timbrísticas entre esses. A maneira de tocar própria dos cantadores nordestinos era somada à técnica instrumental já utilizada pelos músicos de formação erudita. (Aloan, 2008, p. 25)

Na música, os principais representantes do movimento foram o Quinteto Armorial e a Orquestra Armorial. Contribuem ainda para a fundamentação desse estudo as publicações de Antônio Nóbrega, Antônio José Madureira, Clóvis Pereira, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel e Guerra-Peixe (Nóbrega, 2007). Santos (2017) propõe que, na contemporaneidade, o movimento se manifesta por meio de “ecos armoriais”: influências assumidas e reproduzidas por compositores atuais, como Beetholven Cunha.

Há um interesse crescente em demonstrar as reverberações da música armorial no repertório composicional brasileiro. Santos (2020), em *Música armorial: revisão bibliográfica*, apresenta sistematizações já propostas por Nóbrega (2007) e Lima (1999), que organizam o movimento em fases distintas. Nóbrega propõe três fases: Preparatória (1946–1969), Experimental (1970–1975) e Romançal (1976–atualmente). Lima sugere outra divisão: Experimental (1970–1980), Romançal (1980–1995) e Arraial (1995–hoje).

Maior (2014) afirma que o movimento perdeu força com o encerramento da carreira literária de Suassuna, embora suas influências continuem presentes em expressões artísticas contemporâneas. Santos (2017; 2021), que entrevistou figuras centrais como Clóvis Pereira, Antônio Madureira e Antônio Nóbrega, também destaca essa permanência.

Diversas pesquisas se voltam a esse repertório, entre elas: *Aspectos analítico-interpretativos e a estética armorial no Concertino em lá maior para violino e orquestra* (Marinho, 2010); *O Movimento Armorial e os aspectos técnico-interpretativos do Concertino para violino e Orquestra de câmara de César Guerra-Peixe* (Silva, 2014); e *O Caldeirão dos esquecidos* (Holschuh, 2017).

Vieira (1985), em sua pesquisa sobre a obra pianística de Guerra-Peixe, destaca

a importância de uma abordagem cultural aprofundada para a execução de obras ligadas às tradições populares, uma vez que a partitura não contém todos os elementos essenciais à performance. De modo semelhante, Clóvis Pereira aponta dificuldades rítmicas recorrentes, especialmente síncopes e acentuações em tempos fracos (Nóbrega, 2007). Marinho (2010) observou inclusive uma edição alterada do *Concertino em lá maior* com supressão de síncopes, sob a justificativa de que não seriam executadas adequadamente.

Esses desafios rítmicos representam apenas uma das particularidades interpretativas desse repertório, às quais se somam questões de fraseado, articulação, acentuação e timbre. É sob essa perspectiva performática que será avaliada a obra de Beetholven Cunha, buscando contemplar características estéticas que definem esse estilo.

Segundo Santos (2017), os “ecos armoriais” revelam-se em obras contemporâneas e têm orientado escolhas interpretativas em repertórios que dialogam com o movimento. Assim, o presente trabalho tem como objetivo observar tais ecos e influências na *Suíte das águas paraibucanas*, identificando o diálogo entre essa estética e elementos da tradição erudita eurocêntrica. Tal perspectiva permitirá fundamentar escolhas interpretativas relacionadas ao toque, articulação, agógica, pedalização e demais aspectos pianísticos. Não se pretende discutir exaustivamente aspectos composicionais e estruturais, mas destacar particularidades estilísticas e culturais que possam subsidiar o intérprete na construção de uma execução mais precisa e informada desse repertório.

Dessa forma, o presente estudo busca contribuir para o campo da performance musical ao examinar uma obra pianística contemporânea que dialoga diretamente com o Movimento Armorial, articulando fundamentos estéticos, analíticos e interpretativos. A conjugação entre a Teoria da Gestalt, a investigação dos elementos idiomáticos que evocam o universo armorial e o depoimento direto do compositor permite revelar aspectos ainda pouco explorados na literatura, especialmente no que concerne à incorporação desse imaginário ao piano. Nesse sentido, esta pesquisa assume caráter inédito ao integrar abordagem analítico-perceptiva, reflexão estética e documentação oral em torno de uma obra pianística específica, ampliando a

compreensão das reverberações do movimento na contemporaneidade e oferecendo subsídios interpretativos que possam orientar futuras investigações e práticas performáticas relacionadas a esse repertório.

2 MOVIMENTO ARMORIAL

2.1 Origem e Gênese

A emersão do Movimento Armorial se conecta diretamente com a herança deixada a partir de uma série de eventos e movimentos culturais, artísticos e políticos que se sucederam desde o século XIX. O presente subcapítulo visa tecer o fio condutor das principais manifestações que originaram o movimento, sem se preocupar em adentrar em todas as complexidades que envolvem estas correntes e suas periodicidades. Deste modo, entende-se que o Movimento se origina principalmente através das reverberações dos ideais nacionalistas sugeridos pelo Movimento modernista, culminado na Semana de Arte Moderna de 1922; e nas correntes regionalistas, com ênfase na Escola de Recife (Amaral, 2013, p. 323; Nóbrega, 2007, p. 2).

Durante o século XIX, acreditava-se que um país “jovem” como o Brasil teria um povo mais “atrasado” em relação aos europeus. Era disseminada a ideia de que os povos europeus seriam mais avançados intelectualmente e que os povos colonizados possuíam comportamentos e conhecimentos ainda primitivos. Deste modo, havia a concepção de que seria necessário o “embranquecimento” da população brasileira, para que o país pudesse “evoluir”, prosperando assim em riquezas e patrimônio cultural. Estes ideais eram originários de uma mentalidade escravocrata e que defendia a superioridade da raça branca (Santos, 2017, p. 26-27).

Com a abolição da escravatura em 1888 e a Proclamação da República em 1889, ocorreram profundas mudanças na sociedade brasileira, o que motivou, entre outros fatores, a renovação dos ideais artístico-culturais em defesa de uma identidade legitimamente nacional. Em outras palavras, já não era suficiente a reprodução de modelos previamente estabelecidos e consagrados pela tradição eurocêntrica para representar um povo com seus próprios costumes e valores culturais.

Diante desse cenário, surgiu o Movimento Modernista, que esboçou esta busca por uma identidade brasileira. Apesar do movimento apresentar como uma de suas principais características o apelo ao Nacionalismo, estava inserido no contexto de

uma sociedade ainda muito impactada pela desigualdade social e racial. Deste modo, houve correntes dentro do modernismo que desprezavam a cultura popular, rejeitando assim a importância da herança da tradição indígena e afrodescendente dentro da cultura brasileira (Nóbrega, 2000, p. 14). Observava-se uma certa marginalização de tudo aquilo que era considerado popular e, portanto, contrário ao progresso modernista e ao senso de civilização artística.

O compositor Francisco Mignone, entre outros compositores, foi encorajado por Mário de Andrade para compor seguindo a uma proposta nacionalista.
Entretanto, utilizou-se de pseudônimos para que suas composições de caráter popular não diminuíssem o seu prestígio, visto que a música popular era considerada de qualidade inferior e com menor valor intelectual que as
composições “eruditas” de tradição eurocêntrica (Frungillo, 2014, p. 76; Nóbrega, 2000, p. 14-15).

A Semana de Arte Moderna de 1922 marcou o ápice do movimento modernista, tendo Mário de Andrade como figura central. O mesmo atuou como
mentor dos compositores, enfatizando o Folclore como canal em direção ao processo de nacionalização da arte erudita. A Semana de 22, no entanto, foi marcada pela controvérsia em relação ao discurso e o que se observou de fato nas obras artísticas ligadas à música, literatura e artes visuais (Nóbrega, 2000, p. 18-19) . A influência europeia, o caráter cosmopolita e o progresso industrial impactavam diretamente os modelos social e cultural vigentes, o que distanciava o propósito de Mário de Andrade à realidade manifestada nas obras dos modernistas.

Além da liderança exercida sobre o movimento modernista , Mário teve atuação fundamental na difusão das manifetações de cunho nacionalista. Foi através do *Ensaio sobre a música brasileira* que houve o desenvolvimento de uma concepção mais contundente e, segundo alguns autores, até autoritária por parte do autor; em relação à legitimação de uma identidade genuinamente brasileira. Apesar de defender o uso da técnica e conhecimento herdados da tradição eurocêntrica, o intelectual criticava a falta de curiosidade e pesquisa dos compositores em relação à pluralidade geográfica e cultural existente em nosso país, conforme demonstrado no relato abaixo:

> É mesmo uma pena, os nossos compositores não viajarem o Brasil. Vão na Europa, enlambusam-se de pretensões e enganos do outro mundo, pra amargarem depois toda a vida numa volta injustificável. Antes fizessem o que eu fiz, conhecessem o que amei, catando por terras áridas, por terras pobres por zonas ricas, paisagens maravilhosas, essa única espécie de realidade que persisto através de todas as teorias estéticas, e que é a própria razão primeira da Arte: a alma coletiva do povo. Teriam muito mais coisa a contar (Andrade, 1984, p. 389 apud. Nóbrega, 2000, p. 22).

Deste modo, Mário de Andrade defendia que a construção de uma identidade cultural brasileira deveria ser resultado de uma junção entre os povos originários brasileiros, afrodescendentes e europeus. A partir desta concepção, buscou-se uma relação diferente da dita “música erudita” com a “música popular”, com a visão de que a inserção de elementos populares dentro de peças eruditas não deveria extrair o real contexto de tais manifestações.

No entanto, conforme relata Nóbrega, a inserção literal da música popular em composições eruditas encontrava resistência por parte dos compositores em razão do receio da perda de seu prestígio internacional.

> Mário de Andrade sugere a introdução nas peças de instrumentos folclóricos como o ganzá, urucungo, chocalho dentre outros, não obedecendo dessa maneira, a formação tradicional de uma orquestra. Entretanto, os compositores nacionalistas deram grande importância à temática melódica e rítmica, deixando de lado o tratamento com instrumentos populares. O não uso desses instrumentos por parte dos compositores significou uma preocupação em relação à sua aceitação no exterior, ao contrário dos músicos armoriais, que deram uma prioridade em relação ao timbre e à instrumentação (Nóbrega, 2000, p. 25).

A intenção de Mário ressignificar a relação entre a música erudita e popular é, indubitavelmente, um aspecto fundamental para influenciar seus compositores adeptos e até futuras gerações de nacionalistas. O nacionalismo trouxe consigo a necessidade de entender a cultura nacional como algo unificado e singular, “pois ser brasileiro seria pertencer a uma cultura que era criada e estampada como única”.

Deste modo, ao assumir uma intenção de unificação, um país tão vasto e diverso como o Brasil teria sua pluralidade artístico-cultural restringida àqueles elementos que fossem escolhidos como “representantes de uma nação” (Santos, 2017, p. 41).

Essa visão unificadora despreza e ignora as culturas e suas manifestações presentes que se encontram fora do ambiente cosmopolita. Segundo Amaral (2013,

p. 322), a concepção de Mário de Andrade sobre o que seria uma “arte nacional” não fazia distinção entre as raízes urbanas e rurais. Com o crescimento econômico, que viria a ter um grande impulso na Era Vargas nas décadas de 1930 e 1940, o avanço das metrópoles e o impacto no movimento do cotidiano da vida urbana contrastava com os costumes e a sociedade presentes no cenário rural. Foi diante deste cenário que as correntes regionalistas buscavam reafirmar seus ideais e reavivar as características da realidade do povo e das paisagens afastadas dos grandes centros, especialmente através da literatura.

Este movimento, liderado por Gilberto Freyre, culminou no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo. Foi dentro deste evento em que foi lançado o “Manifesto Regionalista de 1926”, que resgatou os estudos e discussões levantados na Escola de Recife de 1870. Essa Escola reuniu intelectuais ligados à Faculdade de Direito do Recife, sendo a pioneira em abordar “perspectivas que valorizavam a mestiçagem de raças e culturas no país” (Amaral, 2013, p. 322).
Ariano Suassuna chegou a afirmar que o referido movimento marcou a “descoberta cultural do Brasil” (Nóbrega, 2000, p. 41).

Segundo Nóbrega (2000, p. 40), a cidade de Recife foi um importante centro de debates e movimentos intelectuais ligados ao regionalismo que viriam a inspirar o surgimento do Movimento Armorial. Além da Escola de Recife e o Manifesto de 1926, destacam-se também a “Sociedade de Arte Moderna do Recife” em 1948 e o “Movimento de Cultura Popular” em 1961. Ademais, há de se destacar a relevante contribuição do compositor César Guerra-Peixe com suas pesquisas de campo de caráter etnomusicológico em Pernambuco na década de 1950, pouco tempo depois do mesmo aderir ao Nacionalismo (Amaral, 2013, p. 323).

Desde a década de 1940, um grupo de pesquisadores e intelectuais realizavam reuniões em que eram debatidas as primeiras ideias ligadas ao Movimento Armorial.

O fundador e organizador deste movimento era o dramaturgo e escritor Ariano Suassuna, que viria a desempenhar papel central em sua disseminação (Nóbrega, 2000, p. 39). O fato de Suassuna ter forte atuação política e grande notoriedade diante do cenário nacional foi um fator fundamental para a disseminação de suas ideias e do que se tornaria o Movimento Armorial (Beeerra, 2013, p. 13; Santos, 2017, p. 33).

Suassuna buscou no regionalismo de Freyre uma de suas principais

referências, apesar de apresentar ideias divergentes no campo da estética artístico-cultural e na política. O intelectual nordestino não apenas exaltava o aspecto popular existente dentro das manifestações de origem sertaneja, como também apontava nas mesmas a herança de origem ibérica e católica que se preservava como uma “tradição enraizada” do povo nordestino, que, segundo Suassuna, remonta a arte medieval (Bezerra, 2013, p. 79,155-156). A este respeito, Moraes (2000) explica:

> Um Nordeste que se liga diretamente ao passado medieval da Península Ibérica. Um Nordeste barroco, anti-renascentista, antimoderno. A dizibilidade do Nordeste, a linguagem para expressá-lo deve ser buscada, pois, em formas teatrais ibéricas medievais, bem como nas formas populares, na tradição popular que guardaria muitas destas formas "arcaicas". A obra de Ariano reafirma o uso das formas narrativas do cordel como forma de dizer esta região do país. Forma adequada para se "representar" um espaço onde não existiriam fronteiras entre o real e o imaginário, entre o sentimental e o antipoético; entre o divino e o pagão; entre o trágico e o cômico; entre a loucura e a razão (Moraes, 2000, p. 99-100).

Assim, Ariano Suassuna considerava que o Nordeste era a região genuinamente brasileira, tendo suas raízes e tradições populares e de tradição oral preservadas. O contato e a mistura cultural entre brancos, índios e negros representariam o “substrato verdadeiramente nacional de nossa cultura” (Moraes, 2000, p. 104). A perspectiva decolonial em que as manifestações artísticas se contextualizam contrastavam com ideal de nação proposto pelos modernistas.

Apesar de Ariano reconhecer que a “arte armorial” emergiu anteriormente ao Movimento Armorial, o marco que oficializou o seu início foi um concerto realizado no dia 18 de outubro de 1970 na Igreja São Pedro dos Clérigos em Recife pela Orquestra Armorial de Câmara. Simultaneamente ao concerto, acontecia também uma exposição de artes plásticas (Nóbrega, 2000, p. 38).

O Movimento Armorial foi idealizado com o intuito de promover uma arte erudita legitimamente brasileira, através da inserção das manifestações populares de tradição oral. O movimento se difundiu a partir das manifestações ligadas à literatura, pintura, cerâmica, escultura, dança, música e dramaturgia (Suassuna, 1974, p. 69).

Segundo Esteban (1786, p. 151), o termo “armorial” tem origem nos brasões da nobreza abordados recorrentemente em obras literárias do final do século XIII. A

respeito deste gênero literário[1], a descrição e registro dos emblemas heráldicos e escudos de armas resgata os “tempos de realeza e cavalaria” (Maior, 2014, p. 5).

Na idade Média, a arte e conjunto de conhecimentos ligados aos brasões e seus significados é denominada “heráldica”, que remonta o Egito Antigo em relação à utilização de símbolos. Sendo assim, o brasão é o “conjunto de insígnias hereditárias compostas de figuras e atributos determinados” que eram dados como recompensas pelos feitos de um cavaleiro ou outra notável figura, atribuindo honra e nobreza para suas famílias e sua posteridade (Campacci, 2014, p. 10).

Segundo Santos (2017, p. 36), o uso da palavra “armorial” como um adjetivo configura-se como uma invenção de Suassuna, uma vez que a mesma era comumente empregada como substantivo. É possível também compreender o significado do nome do movimento através de diferentes perspectivas. A este respeito, o compositor Antonio Madureira (1949) revela a intenção de Suassuna em entrevista à pesquisadora Santos:

> Para ele existia um armorial na cultura brasileira, diferente do armorial da nobreza. Este armorial popular brasileiro estava nos reis e rainhas de maracatus, nos estandartes, nas insígnias, nos símbolos, nos brasões de times de futebol. E brincando, Ariano dizia que toda arte que trouxesse em si esse universo destes emblemas seria uma arte armorial. De modo que, a palavra armorial passava a tornar-se adjetivo (Madureira apud Santos, 2017, p. 36).

De fato, o dramaturgo pernambucano desejou a pluralidade na semântica do adjetivo “armorial”, expandindo para além da definição que se relaciona à heráldica:

> Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiros, os toque de viola e rabeca dos Cantadores - toque ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca brasileira do século XVIII (Suassuna apud. Moraes, 2000, p. 100).

[1] Denominados por Maior (2014, p. 5) como “livros de armas”, que continham os brasões das dinastias, reinos e famílias nobres.

Ao mencionar o Barroco brasileiro dentro do campo da escultura e da música, fica implícito o reconhecimento da influência ibérica na formação identitária cultural do Nordeste Brasileiro. Moraes (2000, p. 99-100) reforça ainda que a base do movimento concilia o barroco de origem ibérica e as manifestações populares nordestinas, sendo estes os “suportes da cultura nacional”.

O compositor pernambucano menciona a definição geral do movimento apresentada pelo “Jornal da Semana” do Recife, publicada no dia 20 de maio de 1973:

> A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados" (Suassuna, 1974, p. 7).

A respeito da periodicidade do Movimento Armorial, existe uma divergência entre estudiosos que se aprofundaram sobre o tema. Destacamos aqui as diferentes classificações coletadas por Santos (2020, p. 69-70) em seu importante trabalho *Música armorial: revisão bibliográfica*. Segundo a autora, as duas autoras que propuseram divergentes divisões cronológicas foram Ariana Perazzo da Nóbrega em sua dissertação de mestrado intitulada *A música no Movimento Armorial* (2000) e Ana Campos de Lima em seu trabalho *Movimento Armorial e suas fases* (1999-2000).

Nóbrega (2000) divide o movimento em três momentos: a fase preparatória (1946-1969), a fase experimental (1970-1975) e a fase romançal (a partir de 1976). A fase preparatória compreende os anos de pesquisa e sensibilização artística, marcada pela atuação de Suassuna juntamente com os grupos do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Teatro Popular do Nordeste (TPN), Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo. A fase experimental, segundo a autora, é atribuída ao período em que Suassuna assumiu a direção do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco e, dentro deste, reuniu artistas e intelectuais para elaborar a criação do Movimento Armorial. Por fim, a fase romançal é inaugurada, segundo Suassuna, com a primeira performance em público da Orquestra Romançal Brasileira e pelo ingresso de

Suassuna como Secretário de Educação e Cultura do município de Recife, marcando um momento de maior maturidade, engajamento político e aprofundamento das raízes populares do movimento (Nóbrega, 2000, p. 46-49).

Lima (2000) propõe uma visão divergente de Nóbrega, dividindo o Movimento Armorial em três distintos momentos: a fase experimental (1970-1980), a fase romançal(1980-1995) e a fase "arraial" (1995 em diante). A autora explica que a fase experimental marcou o lançamento do movimento com importantes referências no campo da música, literatura, cerâmica e pintura. Já na fase romançal, há a extinção da Quinteto Armorial e o aparecimento de grupos de dança ligados a estética armorial. Por fim, a explicação de Lima (2000) a respeito desta terceira e última fase "arraial"é justificada na atuação de grupos e artistas que passaram a utilizar os folguedos populares nordestinos como inspiração para suas obras, o que segundo a autora, perpetua a memória do movimento, embora nem sempre os mesmos se classifiquem como "armoriais" (Santos, 2020, p. 69-70).

Santos (2020, p. 70) aponta que não há nenhuma explicação ou fundamentação[2] acerca das periodicidades mencionadas acima, contudo ambas serviram de base para estudos que as sucederam. Existe a ideia de que o movimento não teve uma finalização, enquanto alguns estudiosos e artista demarcam o período de 1970-1980 como o ápice do movimento. Amaral (2013, p. 327-329) critica a divisão de Lima (2000) por utilizar marcos políticos na vida de Suassuna como referência e não considerar fatos importantes dentro do movimento, como o rompimento de Suassuna e Cussy de Almeida, que será mais abordado no subcapítulo seguinte; a dissolução do *Quinteto Armorial* e o texto "Despedida" [3]de Ariano Suassuna, publicado em 9 de agosto de 1981 pelo *Diário de Pernambuco*, em que o autor anuncia sua retirada da vida pública. O silêncio de Ariano é apontado por estudiosos como o enfraquecimento do "armorial" como movimento, marcando inclusive um período sem registros de gravações de grupos armoriais ligados ao intelectual pernambucano.

Santos (2017, p. 46), corroborando com esta visão, propõe uma finalização do

[2] Nóbrega (2007, p. 3) faz referência à Suassuna como "autor" de sua classificação das fases do movimento, porém não cita referências de nenhuma fala ou fonte a respeito.

[3] A referência do texto segue em anexo, que pode ser acessado através do link: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_16&pagfis=31310

movimento no início da década de 1980. O termo “ecos armoriais”, conceito que será abordado mais adiante dentro deste mesmo capítulo, foi cunhado pela pesquisadora em sua pesquisa, com o objetivo de apontar as influências desta linha estética em futuras manifestações. É dentro desta perspectiva que abordaremos aqui o objeto do presente trabalho: o compositor Beetholven Cunha (1978).

2.2 Música Armorial: o surgimento de duas vertentes

A Música foi a manifestação artística que obteve maior notoriedade e protagonismo dentro do Movimento Armorial, principalmente através da atuação e repercussão do Quinteto Armorial e da Orquestra Armorial (Nóbrega, 2000, p. 62). Desde a década de 1940, as primeiras reuniões já idealizavam o surgimento de uma Música nordestina erudita que reunisse os elementos primitivos preservados dentro da tradição sertaneja.

Conforme será explanado a seguir, houve conflitos estéticos entre os idealizadores do Movimento Armorial que foram decisivos para a formação de duas distintas concepções estéticas dentro do movimento. No presente subcapítulo, abordamos o surgimento do Quinteto Armorial e Orquestra Armorial como expoentes destas duas visões, sem nos preocuparmos em adentrar em todos os detalhes que se sucedem da gênese até a dissolução dos referidos grupos. O nosso objetivo reside em trazer a importância dos mesmos para o movimento e suscitar discussões levantadas por seus membros acerca do “ser armorial” diante das particularidades estéticas existentes em um grupo de câmara.

Ariano acreditava que a música nordestina sertaneja teve suas raízes preservadas ao longo do tempo, reunindo elementos da tradição indígena e ibérica, somada à influência do canto gregoriano introduzido pelos missionários durante a colonização. A “sobrevivência arcaica coletiva” desta tradição miscigenada e “primitiva”, constituiria, segundo Suassuna, a base da recriação de uma música erudita nordestina (Suassuna, 1974, p. 57; Nóbrega, 2000, p. 58; Santos, 2017, p. 50).

Muitos artistas e estudiosos consideram a música popular como “matéria prima” para a elaboração de uma arte erudita e que, portanto, se potencializa no processo de perpetuação da tradição, tal como nos refere Clóvis Pereira em depoimento à autora Nóbrega (2000, p. 52) em relação ao exemplo do compositor húngaro Béla Bartók em

seu país.

O compositor Antonio Madureira explica a diferença do papel da música popular entre o Nacionalismo e o Movimento Armorial. Para ele, Ariano Suassuna, no papel de mentor dos compositores, foi capaz de “mergulhar na música autêntica do Nordeste” e partindo destas raízes, incorporar alguns elementos da tradição erudita. Ao contrário, a música dos nacionalistas brasileiros, apesar de se utilizar de referências populares, já partia do estabelecimento de uma estrutura europeia (Nóbrega, 2000, p. 56). O compositor Guerra-Peixe[4], por exemplo, acreditava que os “instrumentos populares” tenderiam naturalmente à desafinação. Mesmo o compositor sendo amplamente respeitado por Suassuna e sendo considerado como fundamental para o florescimento da estética armorial, essa preocupação estética o levou a não aderir oficialmente ao Movimento Armorial (Suassuna, 1974, p. 53).

O ideal de Suassuna neste processo de busca de uma identidade legitimamente nordestina era referido na sonoridade dos cantadores sertanejos, com suas violas e seu timbre alusivo ao clavicórdio barroco, além do toque áspero do pífano e da rabeca. Suassuna defendia que a inserção dos citados instrumentos conferiam à manifestação musical um “caráter primitivo, áspero e forte, muito mais brasileiro”.

Retornando ao momento anterior à fundação oficial do movimento em 1970, Suassuna relata como surgiu o primeiro quinteto, que surgiu como um embrião da “Orquestra Armorial de Câmara”:

> Foi em 1969 que começamos, propriamente, o trabalho de composição da Música Armorial... realizado para um Quinteto que fundei cuja estrutura era baseada na do "terno" de Mestre Ovídio, composto de dois pífanos e duas rabecas. O primitivo Quinteto Armorial, fundado por mim em 1969, era, portanto, composto de duas flautas - por causa dos dois pífanos do "terno" — um violino e uma viola-de-arco — por causa das duas rabecas - e percussão, por causa da "zabumba" (Suassuna, 1974, p. 57).

A formação deste primeiro quinteto, entretanto, incomodava a Suassuna em alguns aspectos, sobretudo na inserção de “instrumentos refinados e exclusão dos rústicos”, descaracterizando aquilo que era considerado como ideal desde o processo

[4] Apesar de não ser considerado oficialmente um compositor “armorial”, Guerra-Peixe foi professor de compositores armoriais como Capiba, Clóvis Pereira e Jarbas Maciel (Nóbrega, 2000, p. 97).

de idealização do movimento. Deste modo, após a dissolução deste primeiro grupo, houve a absorção de seus membros e a inserção de outros integrantes para consolidar a criação da Orquestra Armorial de Câmera, que veio a inaugurar oficialmente o surgimento do Movimento Armorial em outubro de 1970 (Suassuna, 1974, p. 58-59; Santos, 2017, p. 52).

Tendo à frente as figuras de Suassuna, Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Clóvis Pereira e Capiba, a Orquestra se aproximava de uma proposta "nacionalista nordestina", pois ainda que se referisse claramente à cultura desta região, sua música se prefigurava a partir de estruturas já consolidadas pela cultura erudita de tradição europeia (Santos, 2017, p. 53-54). Inicialmente, era formada apenas pelas cordas e por sugestão de Suassuna, teve a inserção dos "instrumentos primitivos", como o marimbau e a viola sertaneja (Moraes, 2000, p. 118).

Embora a música armorial tenha buscado promover as raízes do "homem sertanejo", o que se observou na prática é que a mesma foi direcionada a um público consumidor da dita "música erudita" e das salas de concerto (Aloan, 2008, p. 24).

Assim, a Orquestra Armorial alcançou grande notoriedade e prestígio dentro do cenário nacional, sendo apontada pela crítica a pela classe musical como o melhor conjunto de cordas surgido até o momento (Nóbrega, 2000, p. 92-93). Entretanto, a sonoridade que se obtinha do referido grupo se aproximava de uma concepção estética europeia, o que divergia do anseio de Ariano em obter um timbre mais alusivo ao das manifestações populares nordestinas (Santos, 2017, p. 56-57).

Em determinado momento as divergências estéticas entre os artistas se afloraram, especialmente entre Ariano Suassuna e Cussy de Almeida, que ocupava o cargo de diretor da Orquestra. Cussy, segundo relata Nóbrega (2000, p. 61), alegava que sua formação musical europeia dificultava a adaptação à concepção armorial, principalmente em relação às influências formais. O refinamento técnico-musical dos músicos da orquestra era, portanto, a sua grande preocupação, levando-o, inclusive, a contratar músicos estrangeiros. Esta posição divergia da proposta armorial de Suassuna em relação à criação de um ambiente musical que que deveria privilegiar os "sons populares" feitos por músicos locais ao invés de priorizar o alto nível de virtuosismo de músicos estrangeiros que "vem aqui, dão um concerto e vão embora" (Moraes, 2000, p. 117-118).

Clóvis Pereira, em relato fornecido à Santos (2017), menciona que Cussy “aprontou um negócio que Suassuna não gostou”, sendo este um outro importante acontecimento que viria a marcar o rompimento entre os dois. Enquanto Ariano Suassuna defendia que a Orquestra não tocasse “músicas de mídia”, Cussy acatava este apelo somente quando o dramaturgo pernambucano estava presente. Entretanto, a repercussão do sucesso de uma destas apresentações, especialmente com estas músicas midiáticas, chegou até o conhecimento de Suassuna e o mesmo, segundo Clóvis, “nunca mais falou com Cussy de Almeida” (Santos, 2017, p. 53).

Este rompimento marcou a divisão em duas vertentes da música armorial: aquela cujo trabalho era desenvolvido pela Orquestra Armorial e outra que apresentava uma concepção mais alinhada aos ideais de Suassuna e que viria a originar o Quinteto Armorial, que será abordado mais adiante (Santos, 2017, p. 54). Em entrevista para Amaral (2013, p. 329), o compositor e violinista Jarbas Maciel definiu estilísticamente o trabalho da Orquestra Armorial como “Primeiro armorial” e a atuação do Quinteto Armorial como “Segundo armorial’.

Apesar deste cisma, é inegável a contribuição da Orquestra Armorial de Cussy para a divulgação do movimento, tal como da temática nordestina. Moraes (2000, p. 118-119) relata que o trabalho da Orquestra seguiu com certo prestígio e também era associado aos ideais de Suassuna, até pelo fato de ter sido “batizado” por ele. Portanto, mesmo em meio a discordâncias e divergências estéticas, a Orquestra “é entendida como um grupo que fez música armorial” (Santos, 2017, p. 54).

Suassuna afirma, contudo, que a “cristalização de ideias” que foram idealizadas desde a década de 1940 nas reuniões que antecederam a inauguração do Movimento Armorial se manifestou no surgimento do Quinteto Armorial no ano de 1974. O intelectual defendia a formação do quinteto por entender que este realçava “pureza da música camerística” e conferir “maior aproximação com a música do Povo”, através da inserção da viola sertaneja, rabeca e pífano em alternância com o violino e a flauta (Suassuna, 1974, p. 59).

A figura de Antônio José Madureira foi considerada como fundamental para a fundação do quinteto, segundo relata o próprio Suassuna:

> É que, entre outubro de 1970 _ data do concerto de estréia da Música armorial - e 26 de novembro de 1971, acontecera um fato que foi da maior importância para o nosso Movimento: eu travara conhecimento com Antônio

> José Madureira, jovem músico que iria abrir novas perspectivas para a Música armorial... Vi, logo, que estava tratando com uma pessoa de talento fora do comum. E, logo ali, comecei a conversar com ele a respeito dos meus desejos de fundar um novo Quinteto para a Música armorial. Em pouco tempo, estávamos tratando da organização do grupo (Suassuna, 1974, p. 59).

Madureira rebatia fortemente o trabalho realizado pela Orquestra Armorial, alegando que a mesma não se aprofundava nas raízes da música nordestina sertaneja. O compositor, ao contrário, realizava pesquisa de campo, através do registro e da transcrição do material musical realizados dentro das manifestações populares (Nóbrega, 2000, p. 97-98).

Com a adesão dos músicos Antônio Carlos Nóbrega de Almeida e Egildo Vieira, o quinteto contava com a inserção dos instrumentos populares rabeca, pífano, marimbau e viola sertaneja. Suassuna relata que a rabeca e o pífano eram alternados respectivamente com o violino e a flauta, de acordo com o "espírito da música a tocar". Deste modo, o trabalho do quinteto se relacionava com uma arte "artesanal", trazendo à tona, ao mesmo tempo, uma música que se aproximava mais da cultura nordestina e fazia referência ao estilo Barroco. No olhar de Suassuna, este grupo realizou "o trabalho mais importante da Música brasileira em todos os tempos" (Suassuna, 1974, p. 65; Moraes, 2000, p. 120).

O trabalho do Quinteto alcançou também grande notoriedade e reconhecimento nacional, sendo premiado e aclamado em festivais. Ficou marcado como um grupo que fixou uma ponte entre o erudito e o popular, trazendo grande contribuição para a divulgação e preservação das manifestações populares nordestinas e resgate da influência ibérica para esta formação identitária (Nóbrega, 2000, p. 101).

Ariano Suassuna ainda proporcionou o surgimento de outros "grupos armoriais" como a *Orquestra Romançal Brasileira*, o *Trio Romançal Brasileiro* e o *Quinteto Itacoatiara*. Nóbrega (2000, p. 110) ainda menciona o surgimento do Quarteto Romançal, muito embora este grupo tenha sido fundado em 1996, o que segundo a concepção de periodicidade do movimento de alguns autores, não caracterizaria o referido conjunto como armorial. A temática a respeito de outros conjuntos musicais posteriores com influências armoriais será abordada em outro

subcapítulo.

2.3 Características musicais

O trabalho de pesquisa a respeito da concepção interpretativa da estética armorial tem se difundido nos últimos anos, especialmente na busca da sistematização das características musicais que fundamentam as decisões inerentes ao campo da interpretação musical, em direção a uma performance historicamente informada.

Coletando informações e entrevistas com compositores realizadas por Nóbrega (2000) e Santos (2017), buscamos mencionar sistematicamente as características e intenções que permaneceram como heranças da Música Armorial em vista de clarificar a sua identidade estética. Consideramos o trabalho *Música Armorial* de Nóbrega (2007), que é resultado da pesquisa de Mestrado da referida autora, como a principal referência para sintetizar tais características e aspectos musicais dentro dos variados parâmetros. Para ilustrar estes tópicos, utilizaremos também como base os trabalhos de Maior (2014) e Silva (2014), que tratam desses aspectos armoriais dentro de uma perspectiva analítico-musical, sendo a última, inclusive, voltada ao campo da performance.

Assim relatado, os parâmetros “armoriais” observados por Nóbrega que serão abordados neste subcapítulo e mais adiante dentro do trabalho de análise no presente trabalho são: melodia, forma e textura, ritmo, harmonia, afinação e timbre (Nóbrega, 2007, p. 4).

2.3.1 Melodia

Dentro da música armorial, a melodia surge como um forte elemento de identificação de características ligadas ao canto e à dança do cancioneiro popular nordestino, com a influência dos povos originários, europeus e até árabes (Nóbrega, 2000, p. 63).

Assim, a melodia armorial se caracteriza como modal, com frequente uso do modo lídio-mixolídio[5]. Em geral, se configuram como elementos curtos e sem desenvolvimento temático (Nóbrega, 2007, p. 4, Santos, 2017, p. 62-64). Maior (2014, p. 31) associa o uso do sistema modal, manifestado em curtas melodias, à influência do canto gregoriano ou cantochão, transmitido pelos padres jesuítas durante a colonização. A presença do modalismo nas melodias armoriais impactam diretamente na harmonia por conta da ausência das tensões tonais, conforme será abordado mais adiante (Santos, 2017, p. 63).

O compositor Antônio Madureira aponta ainda a presença recorrente da "nota rebatida" [6]nas obras armoriais, sendo este elemento comum em manifestações populares nordestinas como o coco de embolada, baião e o forró. Madureira ainda complementa afirmando que as notas rebatidas não apenas alteram a articulação como também a acentuação das figuras rítmicas, provocando deslocamentos de acentos, conforme ilustrado na peça *Toré* do próprio Madureira (Nobrega, 2007, p. 4).

Figura 1 – Primeiros compassos da peça *Toré*, de Antônio Madureira.



Fonte: Nóbrega, 2007, p. 4.

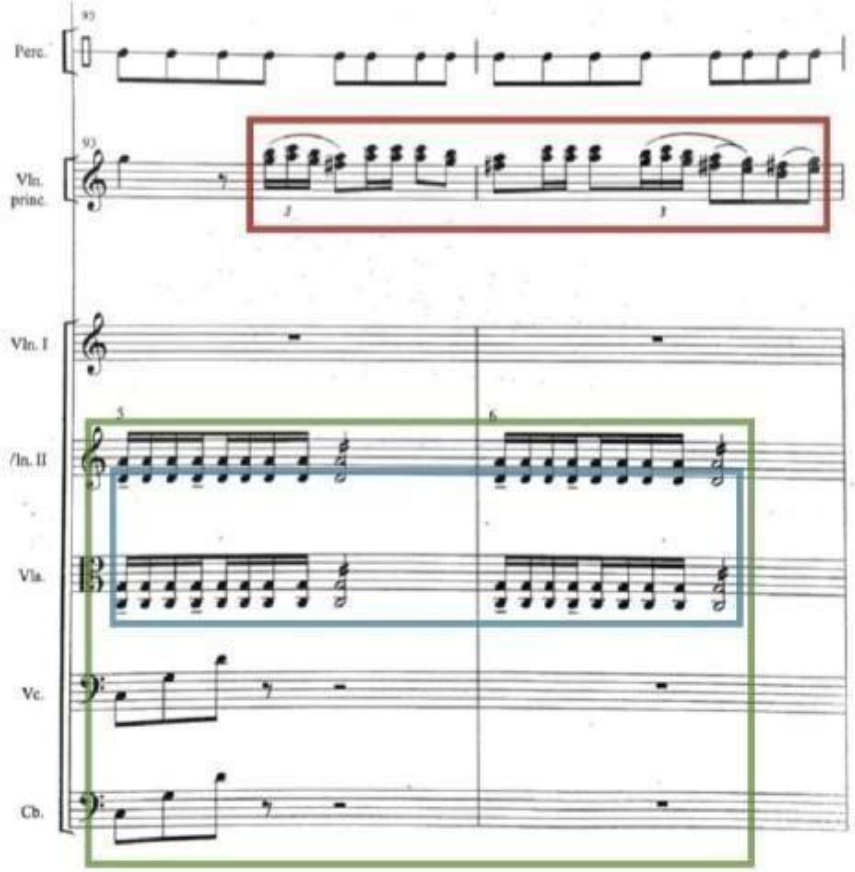
Nóbrega (2000, p. 64) ainda aponta que, especialmente para os instrumentos de corda com arco, a construção fraseológica deveria incluir os acentos como se fossem "consoantes" dentro da fala, conferindo percussividade para o discurso musical. Especialmente para o repertório voltado à rabeca ou violino, há no repertório armorial a reincidência de notas duplas, em especial através de terças paralelas, conforme apontado na Figura 2 em melodia destacada em vermelho neste trecho do

[5] Combinação entre os modos Lídio e Mixolídio que possui como intervalos característicos a "sétima menor" e "quarta aumentada".

[6] Grupos de semicolcheias ligadas de duas em duas, separados por notas que se repetem entre si (Nóbrega, 2007, p. 4)

terceiro movimento da *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* de Guerra-Peixe (Silva, 2014, p. 39).

Figura 2 – Compassos 93-94 do terceiro movimento do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*, de Guerra-Peixe.



Fonte: Silva, 2014, p. 39.

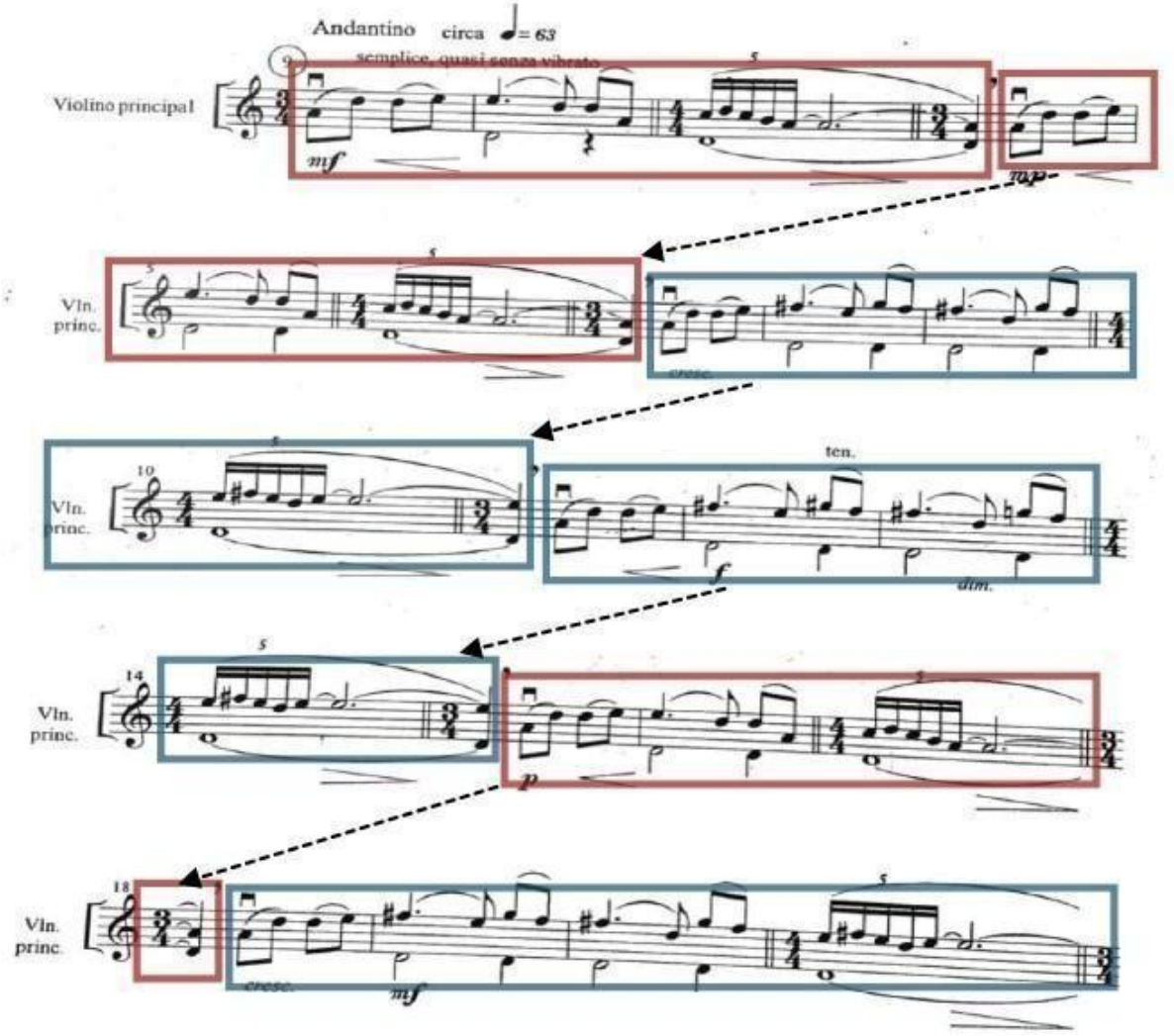
2.3.2 Forma e Textura

A forma musical que se observa nas composições armoriais se aproxima fortemente do modelo barroco. Segundo o compositor Jarbas Maciel, o armorial seria o “barroco nordestino dos séculos XVI, XVII, XVIII, ligado às manifestações culturais populares”. Antônio Madureira aponta também para influências da música popular nordestina, indígena e até asiática. Ariano Suassuna, por sua vez, idealizava o uso de “formas populares” para a criação de uma arte legitimamente nacional (Nóbrega, 2000, p. 66-67).

No entanto, é possível perceber elementos da tradição europeia na adoção das “formas armoriais”. Santos (2017, p. 72 e 73) aponta o exemplo da obra *A pedra do reino* de Jarbas Maciel, dividida em três movimentos: *I Chamada*; *II Aboio* e *III Cavalo Marinho*; sendo o primeiro e último movimentos em andamento rápido e o segundo em andamento lento. Esta divisão em movimentos é típica da música de concerto, especialmente com esta distinção de andamento entre eles. Podemos afirmar, portanto, que o aspecto presente na forma musical que se apresenta como tipicamente nordestino é o nome das partes da composição.

A repetição constante de fragmentos melódicos é uma característica marcante das composições armoriais, sendo aproveitada e escrita para os diversos instrumentos que compõem a formação musical. Estas repetições apresentam diversidade rítmica, porém pouca ou praticamente nenhuma variação melódica (Nóbrega, 2007, p. 5). No exemplo abaixo da Figura 3, Silva (2014) ilustra este aspecto armorial presente na Segundo Movimento do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara* de Guerra-Peixe:

Figura 3 – Compassos 1-25 do segundo movimento do *Concertino para Violino e Orquestra de Câmara*, de Guerra-Peixe, com indicações realizadas pela autora.



Fonte: Silva, 2014, p. 39.

Adentrando à questão da textura, a música armorial se utiliza constantemente de terças paralelas com o acompanhamento da nota pedal, técnica esta utilizada tanto na música popular como também na polifonia europeia (falso-bordão). Verifica-se que os pedais são comumente empregados como *ostinato*, podendo ser rítmicos (Nóbrega, 2000, p. 67).

Entretanto, de uma forma geral as composições armoriais se utilizam de uma textura mais livre, dependendo da matéria-prima das manifestações populares nordestinas que se utilizam como base. O compositor Antônio Madureira, em relato à Santos (2017, p. 73), pontua que a influência europeia dentro da forma e textura não deve descaracterizar a referência aos folguedos populares nordestinos.

2.3.3 Timbre

O timbre representa, provavelmente, o parâmetro de maior relevância e impacto para guiar as decisões interpretativas que se discutirão mais adiante dentro do presente trabalho. Dentro da concepção de Suassuna, a sonoridade desejada representaria a essência da música brasileira, trazendo um caráter primitivo, áspero e forte (Suassuna, 1974, p. 53).

O anseio de Suassuna para as composições do movimento se revelava no uso dos “instrumentos primitivos”, como a rabeca, pífano e marimbau. Além do uso desses instrumentos populares, há na execução dos instrumentos “eruditos” a adaptação timbrística em busca de uma sonoridade que se aproxime do idiomatismo nordestino, conforme revela Aloan (2008):

> Os músicos armoriais lançaram mão de uma transposição técnica e de efeitos de um instrumento para outro adaptando e fazendo correlações timbrísticas entre esses. A maneira de tocar própria dos cantadores nordestinos era somada à técnica instrumental já utilizada pelos músicos de formação erudita. Esses músicos e compositores desde o início experimentaram diversos artifícios em busca da concretização dessa música erudita nordestina, se valendo, por exemplo, de orquestra mista. Com instrumentos populares e sinfônicos transpondo a técnica de um para o outro, e estruturação de orquestra sobre modelos de grupos populares (Aloan, 2008, p. 25).

A referência buscada nas composições armoriais é o timbre dos cantadores nordestinos, que se distingue do som mais rebuscado e aveludado proposto pela estética eurocêntrica. Assim, o uso de uma sonoridade mais “anasalada”, efeitos percussivos, com pouco *vibrato*, cordas soltas são caraterísticos dentro da estética armorial. Essa busca de uma maior variedade timbrística foi mais amplamente explorada pelo Quinteto Armorial, em contraposição ao som mais “homogêneo” da Orquestra Armorial (Nóbrega, 2007, p. 9, Santos, 2017, p. 68).

2.3.4 Ritmo

As principais características rítmicas da música armorial são a presença constante de semicolcheias, síncopes, deslocamento de acentos, polirritmia, células anacrústicas e acéfalas. A estética armorial recorre às manifestações populares nordestinas como fonte de inspiração para a escrita rítmica de suas obras, sendo a presença das semicolcheias um aspecto em comum em várias delas, como o coco de embolada, cantoria e o baião (Nóbrega, 2007, p. 6; Santos, 2017, p. 64-65).

No exemplo da Figura 4 abaixo, Nóbrega (2007, p. 6 e 7) ilustra alguns dos mencionados aspectos rítmicos dentro da escrita da peça *Toré* de Antônio Madureira. Neste trecho, a manifestação popular nordestina que é aludida são os Caboclinhos, através da escrita rítmica dos instrumentos de percussão deste folguedo transcrita para o Violino, Cello e Violão.

Figura 4 – Compassos 65-71 da peça *Toré*, de Antônio Madureira.



Fonte: Nóbrega, 2007, p. 7.

Embora exista uma grande quantidade de músicas armoriais escritas em andamento rápido, este aspecto, por si só, não se configura como uma característica definidora desta linha estética. Há, portanto, muitas músicas em andamento lento, como o exemplo dos aboios (Santos, 2017, p. 66-67).

Os compositores armoriais relatam, através de depoimentos à Nóbrega (2000, p. 70-72), grande dificuldade para lidar com as questões rítmicas em suas composições. Este fato se deve, segundo o compositor Clóvis Pereira, à falta de contato dos músicos com o repertório brasileiro e com a cultura popular em geral. Como a maior parte dos músicos tem formação erudita, a tradição eurocêntrica prioriza o estudo de compositores estrangeiros. Sendo assim, a execução de determinadas

células rítmicas, especialmente das síncopes, se descaracteriza de modo a ficar excessivamente “matemática" e “sem balanço”.

O compositor Guerra-Peixe também reforçou a importância do conhecimento das tradições de nossa cultura, em busca de uma aproximação de seu “sotaque”. Em outras palavras, a interpretação musical não deve se restringir ao que está notado na partitura, mas deve considerar as particularidades geográficas com seus acentos, ritmos e outros aspectos musicais (Nóbrega, 2007, p. 7).

2.3.5 Afinação

Conforme mencionado no subcapítulo anterior, a afinação foi um dos motivos que levou a discordância entre os compositores mais adeptos aos ideais de Suassuna em detrimento com os compositores mais apegados ao modelo europeu dentro de uma proposta nacionalista.

A questão da afinação dos instrumentos populares e eruditos apresenta divergências na opinião das figuras ligadas à estética armorial. Antônio Madureira comentava que não havia dificuldade de afinação entre os instrumentos populares e os eruditos, enquanto Guerra-Peixe discordava totalmente (Nóbrega, 2007, p. 7). Suassuna (1974, p. 53) chegou a afirmar que Guerra-Peixe apenas não era um defensor da inserção dos instrumentos populares em suas composições por temer a desafinação. A este respeito, observa-se que outros compositores relacionados ao movimento também apresentavam este mesmo receio.

2.3.6 Harmonia e Contraponto[7]

Assim como a melodia, a harmonia dentro das composições armoriais é predominantemente modal. Maior (2014, p. 31) descreve esta “harmonia modal nordestina” como propensa a realçar ritmo, sonoridades e climas, através do uso de poucos acordes, sendo a maioria tríades. Percebe-se que a harmonia dentro do modo mixolídio é a mais característica da música do Nordeste brasileiro.

[7] Embora Nóbrega (2007) não utilize o termo “contraponto” como tópico, empregamos este parâmetro por conta da concepção “barroca” implícita na fala de Jarbas Maciel, em entrevista para a autora.

Jarbas Maciel define o contraponto modal como o elemento fundamental na composição armorial, sendo a harmonia o resultado da sobreposição das vozes. A referência de Jarbas seria o estilo Barroco de Vivaldi e Corelli, porém se utilizando das melodias da tradição popular nordestina, expressa sobretudo na música dos cantadores e rabequeiros. Por fim, o compositor ainda associa a música armorial ao repertório dos *Blues*, que se apropriou de tonalidades com empréstimos modais. Contudo, ele afirma que no caso armorial haveria a predominância do sistema modal, resultando em uma "extensão dos modos por empréstimos tonais" (Nóbrega, 2000, p. 77).

Segundo o compositor Clóvis Pereira, a música armorial deveria ter uma harmonia simples, com paralelismos entre os acordes para facilitar tanto a execução do instrumentistas como a melhor assimilação pelo povo. Deste modo, o compositor defende que a estética do movimento armorial se refletiria pela integração das linguagens melódica, rítmica e harmônica (Nóbrega, 2000, p. 78-80; Santos, 2017, p. 64).

Corroborando com esta concepção, o compositor Antônio Madureira também defende o afastamento dos modelos harmônicos europeus em suas obras. Dentro do já citado exemplo da música *Toré*, que será ilustrado a seguir na Figura 5, Madureira explora uma harmonia estática, sem modulações e com referência ao modalismo (Nóbrega, 2007, p. 8). No caso do trecho abaixo, os modos que se alternam são o Mi Mixolídio e o Mi Lídio.

Figura 5 – Compassos 72 a 78 da peça *Toré*, de Antonio Madureira.



Fonte: Nóbrega, 2007, p. 8.

2.4 Ecos Armoriais

Santos (2021, p. 248) associa a dificuldade em apontar influências armoriais em obras e compositores ou, até mesmo, em relação ao “ser ou não armorial”; à falta de unanimidade em relação à periodicidade do movimento. A autora critica a visão de que a última fase do Movimento Armorial perdura até os dias de hoje, resultando assim, em uma ideia de que o mesmo dura “para sempre”.

Assim relatado, o termo “ecos armoriais” foi cunhado pela pesquisadora Marília Paula dos Santos em seu trabalho *Ecos Armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco* (2017), a partir do entendimento que o Movimento Armorial teve sua finalização na década de 1980. Conforme abordado anteriormente, concordamos com esta visão e aderimos à esta periodicidade defendida pela autora, devido a uma série de fatores e acontecimentos marcantes.

É necessário compreender que aspectos que se observam na música armorial podem se revelar em obras e artistas presentes em distintas regiões e tempos, podendo, inclusive, nem estar ligados diretamente à esta estética. A própria concepção de se criar uma arte erudita nacional já havia sido preconizada por Mário de Andrade com a corrente nacionalista. Deste modo, é preciso considerar o contexto das manifestações musicais para avaliar se as mesmas se caracterizam de fato como “ecos armoriais” (Santos, 2017, p. 80).

Santos (2017, p. 80-81) aponta influências armoriais nos grupos *SaGRAMA*, *oQuadro*, *Quarteto Encore* e nos compositores Antônio Madureira, Antônio Nóbrega, Clóvis Pereira, Antúlio Madureira, Dierson Torres e Sérgio Ferraz, tendo a maioria destes tido contato direto com o movimento desde sua gênese. Além das manifestações que residem no estado de Pernambuco, é possível observar estes ecos no *Quinteto da Paraíba*, *Rosa Armorial*, *Quinteto Armorial*, *Quinteto Madureira*, *Quinteto Aralume* e o *Gesta*.

Como possível herança do Movimento Armorial, é nítida a recorrente alusão às manifestações populares regionais em outras localidades e contextos culturais. Contudo, os grupos que apresentam similaridades com a estética armorial não se prendem a ela e seus preceitos para construírem seu próprio discurso musical (Aloan, 2008, p. 27). Depois de mais de cinco décadas desde a fundação do movimento, é natural que a sua proposta se modifique de acordo com as relações de tempo e

espaço, ainda mais considerando os avanços da contemporaneidade.

Assim, observa-se que muitos artistas e grupos que foram apontados como difusores destes “ecos armoriais” apresentam trabalhos bem distintos entre si e não estão diretamente alinhados com a proposta original de Suassuna para a linha estética em questão.

Os compositores e ex-integrantes do Movimento Armorial Antônio Madureira e Antônio da Nóbrega explicam que essas reverberações podem ser percebidas em diferentes contextos, inclusive em qualquer formação instrumental (Santos, 2017, p. 82-86). Outros artistas defendem que a herança essencial do movimento é transitar em oposição à “música da moda”, ou seja, as manifestações midiáticas. Por esta razão, essas influências se revelariam mais facilmente na tradição nordestina sertaneja, por se manter mais alheia ao processo de globalização e descaracterização cultural ao longo do tempo (Santos, 2017, p. 83). Dentro desta abordagem, fica evidente que os “ecos armoriais” se revelam de modo mais espontâneo entre os compositores pernambucanos, conforme explica Santos (2017):

> Em nossa pesquisa constatamos que músicos pernambucanos, que por diferentes razões admitem ter influências do armorial, geralmente não se declaram como “armoriais”. Eles reconhecem a influência, mas recusam a etiqueta, ou a identificação completa com o Movimento (Santos, 2017, p. 132)

Deste modo, o fato da estética armorial ter sido difundida através de um movimento restringe os artistas a assumirem este rótulo de “armorial”. A própria periodicidade do movimento, que já foi abordada anteriormente neste capítulo, impede que novas manifestações sejam puramente armoriais. Entretanto, é inegável que a proposta de Suassuna tenha influenciado compositores contemporâneos dentro e fora de Pernambuco e do Nordeste brasileiro, especialmente em relação à reafirmação de novos modos de inserção da cultura popular dentro de um contexto “erudito”.

Santos (2017, p. 88) aponta estes “ecos armoriais” na construção das trilhas sonoras da novela *Velho Chico* e do filme *O Auto da Compadecida*, além de guitarristas e bandas de rock que se utilizam dos folguedos populares como referência para a construção de seu discurso musical. É recorrente a hibridização destas características armoriais com outras correntes musicais, o que, de certo modo,

dificulta a classificação estética destas manifestações. A este respeito, observamos que este processo é comum também entre outras correntes, sendo este, portanto, um resultado de uma produção cultural mais globalizada e de outras mudanças existentes na sociedade. Este aspecto é convergente com a proposta de Suassuna de se promover uma arte erudita baseada na “recriação”.

É exatamente dentro deste contexto de pluralidades que abordaremos o compositor pernambucano Beetholven Cunha. Conforme será explanado mais adiante. Cunha não se preocupa em compor seguindo exclusivamente a estética armorial, embora seja assumidamente influenciado pela mesma.

Antônio Madureira defende que estas “influências aparecem não necessariamente em formas físicas, mas no que elas despertaram em cada pessoa” (Santos, 2021, p. 254). Durante a pesquisa e aprofundamento dos temas que circundam o presente trabalho, uma das dificuldades que se revelam é a fragilidade para lidar com a relação entre as artes erudita e popular dentro das instituições de ensino musical, mesmo na contemporaneidade. Defendo, em conclusão a este capítulo, que um importante “eco armorial” se revele no surgimento de uma perspectiva decolonial, sobretudo na questão da interpretação musical, que tem fomentado o interesse e a pesquisa em direção a performances melhor “historicamente informadas”.

Afinal, conforme afirma Guerra-Peixe (Nóbrega, 2007, p. 7), o intérprete não deve se restringir ao que está notado na partitura para sustentar suas decisões dentro da execução musical.

A partir desse panorama histórico-estético, compreender o Movimento Armorial e suas reverberações mostra-se fundamental para situar a produção musical que dialoga com elementos da tradição nordestina, especialmente aquela que se estende para além do período inicial de institucionalização do movimento. A análise das proposições armoriais, bem como de suas reformulações e apropriações contemporâneas, permite não apenas identificar linhas de continuidade e ruptura, mas também reconhecer a vitalidade com que seus princípios reaparecem na criação musical atual. Nesse sentido, ao entender o Armorial como conexão entre identidade cultural e linguagem composicional, este capítulo estabelece a base teórica necessária para a compreensão dos processos estéticos que atravessam a obra em estudo.

Ao mesmo tempo, essa contextualização prepara o terreno para os capítulos seguintes, nos quais o enfoque desloca-se progressivamente da perspectiva histórica para procedimentos metodológicos e analíticos. O capítulo 3, ao apresentar a Teoria da Gestalt enquanto ferramenta de análise musical aplicada à performance, oferece uma base conceitual capaz de iluminar tanto estruturas quanto intenções expressivas presentes na *Suíte das águas paraibucanas*. Por fim, no capítulo 4, essa conjugação entre referencial armorial e abordagem gestáltica se concretiza na análise da obra de Beetholven Cunha, permitindo observar como determinados princípios estéticos são reelaborados pelo compositor e como se projetam nas escolhas interpretativas do intérprete. Assim, reforça-se o vínculo orgânico entre os fundamentos do movimento, a metodologia adotada e o objeto central da pesquisa.

3 TEORIA DA GESTALT E SUA APLICAÇÃO COMO FERRAMENTA ANALÍTICO-MUSICAL

A Teoria da Gestalt tem sido cada vez mais pesquisada e aprofundada nos últimos anos, com o propósito de fundamentar escolhas composicionais e interpretativas. Contudo, antes de adentrar a questão analítico-musical, julgamos necessária uma sucinta compreensão da Gestalt. O escopo deste capítulo é fundamentar o surgimento dos princípios gestálticos originados principalmente a partir do trabalho do psicólogo alemão Max Wertheimer. Mais adiante, será desenvolvida a aplicação de tais princípios no contexto musical, sobretudo com ênfase na perspectiva interpretativa.

Este capítulo, portanto, é dedicado ao aprofundamento das questões relacionadas à metodologia a ser empregada dentro das análises das peças da *Suíte das águas paraibucanas* de Beethoven Cunha (1978), que serão demonstradas mais adiante neste trabalho.

3.1 Origem dos princípios gestálticos

A Teoria da Gestalt teve sua origem no campo da Psicologia Experimental no início do século XX. Os principais teóricos adeptos foram os psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886- 1941) e Wolfgang Köhler (1887-1967) (Gomes Filho, 2008).

A palavra “Gestalt” advém do alemão e não apresenta uma tradução precisa para outras línguas, porém se aproxima ao conceito de “forma”, “estrutura”. A ideia fundamental que rege a corrente gestaltista consiste na ideia de que o “todo” é mais do que a simples soma de suas partes (Bailão, 2009).

No campo da psicologia, a Gestalt opôs-se ao atomismo psicológico e ao behaviorismo norte-americano. Deste modo, os gestaltistas acreditavam que a mente humana não poderia ser explicada simplesmente pelo isolamento de sensações ou pelo determinismo de comportamentos, aprendizagem e meios. Ao contrário, tudo deveria ser decodificado a partir do “todo”, centrando-se na percepção (Macedo, 1933 apud. Bailão, 2009).

Segundo os fundadores da Gestalt, existem “forças integradoras” associadas

ao sistema nervoso central que regem a percepção das “formas” dentro de uma perspectiva geral e ordenada no plano fisiológico cerebral. Esse processo se dá de maneira espontânea e não arbitrária, “independentemente da nossa vontade e de qualquer aprendizado" (Gomes Filho, 2008, p. 26).

Em “*The general theorical situation*” (1950), Wertheimer define com maior profundidade:

> ‘Elementos’, portanto, não devem ser colocados juntos como fundamentos em somatório sob condições que envolvem combinações extrínsecas. Ao invés disso, são determinados como partes pelas condições intrínsecas dos seus todos e devem ser entendidos ‘como partes’ relativas a tais todos. Nem são ‘Gestalten’ as somas de conteúdos agregados erguidas subjetivamente sobre pedaços fornecidos primariamente: estruturas adventícias, determinadas subjetivamente, contingentes. Não são simplesmente ‘Qualitäten’ cegas e adicionais, essencialmente como pedaços e intratáveis como ‘elementos’’; não são meramente algo adicionado ao material já dado, meramente ‘formal’. Em vez disso, estamos lidando aqui com todos ou processos de todo, possuídos de leis intrínsecas, especificamente internas; estamos considerando estruturas com seus princípios estruturais concretos. (Wertheimer, 1950c, tradução Freitas, 2022, p. 14-15)

A compreensão dos princípios gestálticos aqui apresentados baseia-se na formulação original de Max Wertheimer em *Leis da Organização das Formas Perceptivas* (1923), cuja relevância para este estudo se justifica não apenas pelo caráter inaugural de sua proposta, mas também pelo fato de o autor recorrer a exemplos visuais e sonoros, oferecendo uma base particularmente propícia ao diálogo com processos musicais. Wertheimer descreve a percepção como resultado de fatores organizadores, entre os quais se destacam proximidade, similaridade, cooperação ou oposição entre fatores, destino comum, níveis de pregnância, ajuste objetivo, direção, boa forma e experiência prévia, além do contraste figura-fundo posteriormente denominado de “não-homogeneidade” por comentadores (Ellis, 1938; Freitas, 2022).

Esses princípios demonstram, em linhas gerais, que a organização perceptiva tende a agrupar elementos conforme sua proximidade espacial ou temporal, sua semelhança estrutural e a direção ou coerência de seus movimentos. Arranjos que apresentam deslocamentos simultâneos de um mesmo conjunto mantêm sua unidade perceptiva, ao passo que alterações isoladas criam instabilidade. Da mesma forma, certos padrões se impõem por sua clareza estrutural, fenômeno que

Wertheimer descreve através dos níveis de pregnância, enquanto outros só se tornam inequívocos quando inseridos em um contexto sequencial que lhes confere sentido, o que ele denomina ajuste objetivo.

Os princípios do fechamento e da boa curva, por sua vez, evidenciam a tendência natural a completar formas ou a seguir trajetórias contínuas. Já a “boa experiência” ilustra que aprendizagens anteriores podem influenciar a percepção, embora não determinem sua organização quando a configuração global favorece outros fatores. Por fim, o contraste figura-fundo mostra que a emergência de uma forma depende da diferenciação em relação ao campo ao qual pertence.

A síntese desses fundamentos evidencia que a percepção, para a Gestalt, não decorre da soma de partes isoladas, mas de relações estruturais que se impõem como totalidades significativas. É justamente essa lógica de organização, aplicada por Wertheimer tanto ao campo visual quanto ao sonoro, que permite transpor seus princípios para o âmbito da análise musical e, de maneira mais específica, para a construção interpretativa no contexto performático. Assim, compreender como o ouvinte tende a agrupar, segmentar, relacionar e prever informações fornece ao intérprete parâmetros relevantes para a organização expressiva do discurso musical, preparando o terreno para a aplicação direta da teoria na obra analisada neste trabalho.

Dentro dos princípios gestálticos, que serão abordados mais adiante no âmbito musical, o contraste se faz imprescindível para a diferenciação entre as unidades e consequente percepção e reflexão a respeito das leis da teoria. Assim, a ausência de contraste entre elementos gera uma continuidade de estímulos que impossibilita qualquer percepção de forma (Gomes Filho, 2008, p. 18). Seguindo esta linha proposta pelos pensadores da Gestalt, seguiremos com a explanação de seus princípios aplicados no contexto musical.

3.2 Princípios gestálticos aplicados na música

A Teoria da Gestalt tem sido difundida como ferramenta analítico-musical, sendo empregada por diversos autores com distintas finalidades. É necessário que ainda se aprofundem os estudos desta aplicação dos princípios gestálticos dentro da percepção sonora, afinal diferente da percepção das figuras, a experiência musical é

percebida e assimilada de maneira sucessiva (Oliveira, 2014). Embora o tema ainda forneça espaço para mais estudos, é notável o crescente interesse pela Teoria da Gestalt dentro do campo musical nos últimos anos.

O compositor Leonard Meyer (1956), em seu trabalho *Emotion and meaning in music*, analisou sobretudo a Teoria da Gestalt aplicada à expectativa do ouvinte (Oliveira, 2014). Esta abordagem contribui para uma compreensão de como a aplicação dos princípios gestálticos em exemplos musicais pode aproximar o intérprete ao seu espectador, a partir do entendimento de que a percepção sonora não se dá por de maneira isolada e segregada , mas sim do “agrupamento de estímulos em padrões e do relacionamento destes padrões entre si” (Meyer, 1956, p. 6, tradução nossa). Segundo o autor:

> Qualquer tentativa de aplicar um modelo generalizado da teoria da Gestalt à percepção musical é inviável, pois cada sistema de estilo e cada cultura organiza figuras musicais de maneiras diferentes, dependendo de fatores como materiais melódicos, relações tonais, organização rítmica e textura. Por exemplo, em um sistema musical que utiliza dois tetracordes disjuntos, a forma como agrupamos e interpretamos uma sequência de notas será diferente daquela encontrada na música tonal ocidental. Além disso, a percepção de relações tonais é sempre influenciada pela estrutura rítmica, e vice-versa (Meyer, 1956, p. 85-86, tradução nossa).

Além dos parâmetros musicais, para se aplicar os princípios gestálticos dentro do contexto sonoro, questões extramusicais também devem ser levadas em consideração. Segundo o compositor alemão Koellreutter (1981, p. 27-28), a teoria da Gestalt deve ser aplicada considerando as especificidades estéticas e culturais da “ sociedade e época em que se vive”. Esta visão corrobora com o uso desta ferramenta neste trabalho, partindo da identificação e percepção de características armoriais em obras pianísticas a partir de um modelo flexibilizado dos princípios gestálticos, com o intuito de trazer para o ouvinte o reconhecimento de elementos culturais de manifestações populares nordestinas, através da experiência prévia do receptor.

Consideramos neste trabalho como principal referencial teórico para a classificação dos princípios gestálticos o autor Gomes Filho (2008), que em seu trabalho *Gestalt do Objeto*, apresenta os princípios gestálticos do ponto de vista da percepção visual. São eles: Unidade, Segregação, Unificação, Fechamento,

Continuidade, Semelhança, Proximidade e Pregnância da forma. Tais princípios se inter relacionam, na medida em que as definições se complementam, conforme veremos mais adiante. A ordem de apresentação dos princípios segue a sistematização proposta pelo mesmo autor, cuja organização enfatiza pares conceituais complementares que, em conjunto, estruturam a percepção da forma.

Esta abordagem é considerada por muitos pesquisadores como uma das principais referências desta ferramenta analítica pela sua clareza e objetividade em definir os princípios e em fornecer exemplos ligados à percepção visual (Morais; Fiorini, 2018, p. 245). Destacamos que a organização das classificações é eficiente na medida que confronta sistematicamente conceitos opostos entre si, mas que somados, geram equilíbrio e harmonia na compreensão do “todo”. Para auxiliar na adaptação desses conceitos para o contexto musical, utilizaremos os trabalhos de Meyer (1956), Falcón (2010) e Morais e Fiorini (2018). Para a exemplificação dos princípios em obras musicais, recorremos ao trabalho de Maior (2014) que aborda diretamente a Teoria da Gestalt em obras do repertório do Movimento Armorial.

Tais mecanismos perceptivos, como aprofundaremos no Capítulo 3, serão especialmente relevantes para compreender as recorrências rítmicas e texturais adotadas por Beethoven Cunha na Suíte das águas paraibucanas. Assim, o presente subcapítulo visa não só fundamentar a ferramenta analítica que será empregada nos capítulos seguintes, como também aprofundar este tema a partir da referida bibliografia, no sentido de levantar pontos apresentados pelo autor que podem fundamentar decisões interpretativas dentro da construção performática.

Ao reconhecer como o discurso musical tende a ser organizado perceptivamente pelo ouvinte, o intérprete obtém subsídios concretos para decisões expressivas relacionadas ao fraseado, articulação, gradações dinâmicas e hierarquias entre vozes. Assim, a Teoria da Gestalt não se restringe a uma ferramenta descritiva, mas se torna um meio de orientar escolhas performáticas coerentes com a lógica perceptiva que sustenta a forma musical dentro das particularidades estéticas que a permeiam.

3.2.1 Unidade

O primeiro princípio apresentado por Gomes Filho (2008) é aquele que trata diretamente dos elementos entendidos como “partes” de um todo. Há de se considerar que um conjunto de unidades pode ser configurada como uma macro unidade formal (Gomes Filho, 2008, p. 24).

As unidades são percebidas exatamente pela padronização e segregação de elementos apresentados em determinada obra musical. Uma série de estímulos puramente contrastantes ou totalmente unificados entre si não produzem por si só a possibilidade de distinção ou associação que resulte em uma organização que resulte na percepção de determinado padrão ou forma (Meyer, 1956, p. 158-159).

No âmbito musical, qualquer elemento que seja identificado a partir de um padrão melódico, rítmico, textural, harmônico, timbrístico pode ser definido como uma unidade. É através da acepção das unidades que uma peça musical estabelece relações hierárquicas e permite que a forma seja percebida. Morais (2018, p. 32-33) explica que em contextos em que as unidades são muito numerosas, podem se eleger e distinguir as suas principais exemplares, chamadas de “unidades de redundância”.

Falcón (2010) aborda o termo “Planos sonoros” para definir sons ou conjuntos de sons que, através dos princípios de semelhança ou igualdade, se apresentam como unidades funcionais. Assim, incorporamos essa nomenclatura à análise musical aqui desenvolvida, relacionando-a à percepção e ao uso dos demais princípios gestálticos que serão apresentados posteriormente.

No exemplo demonstrado na Figura 6, podemos observar unidades rítmicas repetidas em diferentes linhas melódicas. As semicolcheias que são apresentadas a partir do compasso 5 também poderiam ser entendidas como unidades melódicas que se estendem por esta seção (Maior, 2014, p. 62).

Figura 6 – Exemplo do Princípio da Unidade presente na abertura da Suíte *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 62.

3.2.2 Segregação

O princípio da segregação se define como a capacidade de perceber distinção e separação entre elementos, destacando assim as unidades dentro das partes ou do todo. Através deste princípio, é estabelecido o contraste entre os elementos, possibilitando a compreensão da forma dentro da composição (Gomes Filho, 2008, p. 25). No contexto musical, as unidades se segregam a partir de contrastes dentro da melodia, ritmo, textura, harmonia, timbre, articulação e dinâmica (Morais; Fiorini, 2018, p. 3). Falcón (2010) atribui à segregação a capacidade de perceber e organizar os distintos “Planos sonoros”.

De acordo com Meyer (1956), o conceito de “boa forma” depende da relação equilibrada entre segregação e unificação, impactando em maior ou menor grau na previsibilidade musical por parte do ouvinte. A respeito da associação entre a boa forma e as expectativas do espectador, o autor conclui:

> Porque uma boa forma é inteligível nesse sentido, ela cria uma atmosfera psicológica de certeza, segurança e propósito evidente, na qual o ouvinte sente um senso de controle e poder, bem como um senso de tendência específica e direção definida (Meyer, 1956, p. 161, tradução nossa).

Deste modo, a delimitação das unidades e das seções dentro de uma composição é fundamental para a coerência e clareza do discurso musical. No exemplo demonstrado na Figura 7, a instrumentação, registro e timbre são os parâmetros em que se percebe a segregação entre as linhas melódicas da flauta, violino e violão. Já a alfaia ou zabumba apresenta maior contraste rítmico e tímbrico em relação aos demais instrumentos presentes na obra (Maior, 2014, p. 62).

Figura 7 – Princípio da Segregação destacada na abertura da Suíte *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 62.

3.2.3 Semelhança

Como dito anteriormente, assim como a segregação permite destacar e separar as unidades através do contraste, a semelhança é o princípio que permite a percepção de agrupamento que possibilita a composição destas unidades.
Juntamente com o fator da proximidade, que será abordado mais adiante, a semelhança contribui para a unificação do todo e também para relacionar as partes entre si (Gomes Filho, 2008, p. 30).

A percepção da forma de uma obra musical leva em conta as relações entre as unidades, que podem, de acordo com o período e linha estética em questão, apresentar maior ou menor grau de contraste e clareza. Os “Planos sonoros” abordados por Falcón (2010) se configuram a partir da relação de igualdade ou semelhança entre os elementos de uma obra musical, conferindo a estes a percepção de unidade funcional e de sentido.

Segundo Meyer (1956), uma série de estímulos puramente contrastantes ou totalmente unificados entre si não produzem por si só a possibilidade de distinção ou associação que resulte em uma organização que define determinado padrão ou forma. Portanto, o equilíbrio entre Semelhança e Segregação confere às partes ou mesmo o todo a percepção de forma (Meyer, 1956, p. 158-159).

No exemplo extraído do trabalho de Maior (2014, p. 64), percebemos que as mesmas unidades que se segregam por suas distinções de instrumentação, timbre e registro, se conectam através da semelhança rítmica e melódica entre flauta, violino e violão.

Figura 8 – Princípio da Semelhança presente na abertura da Suíte *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 64.

3.2.4 Proximidade

Pela óptica da percepção visual, elementos próximos entre si tendem a se agrupar, formando unidades que constituirão o todo. Conforme dito anteriormente, o princípio da Proximidade se associa diretamente com a Semelhança em relação mútua para a formação de unidades e organização da forma (Gomes Filho, 2008, p. 29).

No contexto musical, a proximidade é associada pela distância temporal entre as unidades dentro de um todo composicional ou entre as partes (Maior, 2014, p. 64). Morais (2018, p. 38) associa também este princípio às relações intervalares, métricas, rítmicas e até espaciais. Uma vez que os estímulos são associados pela

sua proximidade em qualquer um dos parâmetros mencionados, os mesmos conferem organização formal ao contexto musical em que se inserem.

Na figura 9, podemos perceber a proximidade temporal entre uma unidade apresentada em duas distintas linhas melódicas. Neste exemplo abordado por Maior (2014, p. 64), há a proximidade intervalar entre as alturas dentro das linhas apresentadas, que possibilita a percepção melódica através do agrupamento de suas notas componentes. No aspecto textural do trecho apresentado a seguir, além do princípio da Semelhança que se revela entre as melodias, pode-se perceber o princípio da Proximidade através dos intervalos harmônicos resultantes entre as alturas do Violão e a Viola a partir do segundo compasso.

Figura 9 – Princípio da Proximidade presente na abertura da Suíte *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 64.

3.2.5 Unificação

O princípio da Unificação se observa através da avaliação do nível de coerência formal entre as unidades, através de sua correlação com os princípios da semelhança e proximidade. Essas unidades podem configurar uma lógica formal dentro das partes ou mesmo do todo composicional (Gomes Filho, 2008, p. 26).

Quando se aplica a Unificação no contexto musical, os parâmetros levados em conta para sua avaliação são a harmonia, equilíbrio, coerência da linguagem e linha estética em questão (Morais; Fiorini, 2018, p. 39-40). Ainda que as partes sejam contrastantes e distintas entre si, a clareza e coesão sonora podem trazer a sensação de unificação do todo (Maior, 2014, p. 63).

Meyer (1956, p. 160) ainda reforça que o conjunto de características ligados aos princípios de unificação e segregação define os aspectos formais que constituem o fenômeno social que conhecemos por “estilo”. Sem o embasamento histórico-musical

e os graus de segregação e uniformidade apropriados ao estilo, a interpretação e compreensão musical pode ser guiada a visões equivocadas. No exemplo demonstrado abaixo na Figura 10, podemos perceber o *ostinato* apresentado pelo violão, que se desenvolve por toda a introdução da peça Repente de Antônio José Madureira (Maior, 2014, p. 67).

Figura 10 – Princípio da Unificação presente em *Repente*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 67

Na referida obra, há a unificação rítmica e melódica no bordão apresentado pelo violão. De acordo com Maior (2014, p. 68), existe uma alusão direta ao Baião por meio do uso da célula rítmica que comumente é apresentada pela zabumba dentro desta manifestação popular nordestina. Na Figura 11, vemos um paralelo desta referência, que corrobora com a ideia de Meyer (1956, p. 160) sobre o impacto do princípio da unificação como definidor de uma linha estética.

Figura 11 – Paralelo da Zabumba com o Violão em *Repente*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 68.

3.2.6 Fechamento

O princípio do Fechamento, dentro do aspecto visual, se relaciona com a percepção de formas que podem ser distinguidas e isoladas em si. A partir de uma continuidade estruturalmente definida, os elementos tendem a se agrupar e a constituir uma figura mais fechada (Gomes Filho, 2008, p. 27).

Dentro do contexto musical, o Fechamento pode ser observado através da segmentação entre as partes ou mesmo para indicar a resolução de um todo, seja através de um gesto cadencial, uma nota longa que indique a sensação de repouso ou resolução de uma tensão explorada pela dinâmica, contorno melódico e variação rítmica (Morais; Fiorini, 2018, p. 41).

Segundo Meyer (1956, p. 132-139), o contraste é um fator indispensável para se indicar uma sensação de fechamento, sendo esta também influenciada por questões ligadas à diversidade existente entre a cultura e experiência do intérprete e ouvinte e a linha estética em questão. A mente humana naturalmente apresenta a expectativa de completude , que se relaciona diretamente com o princípio da boa continuidade pelo fato do fechamento depender de “relações que envolvem antecedente e consequente” (Meyer, 1956, p. 129, tradução nossa).

Embora não abordado por Maior (2014) em seu trabalho, recorremos a um exemplo musical da obra *Repente* de António José Madureira para demonstrar como o fechamento pode ser exemplificado por um gesto cadencial e notas de repouso, indicando para o ouvinte a sensação de desfecho ou segmentação entre seções.

Figura 12 – Princípio do Fechamento (destacado pelo autor) presente em *Repente*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 84.

3.2.7 Continuidade

A Continuidade se relaciona com a capacidade de perceber a sucessão organizada das partes, de modo a compor a forma ou o todo. Na percepção visual, este princípio está ligado diretamente à noção de direção comum entre as unidades, conferindo ordem a determinado movimento (Gomes Filho, 2008, p. 28).

Sendo este o primeiro princípio gestáltico a ser abordado por Meyer (1956, p. 92-93), a “Boa continuidade” permite explicar como somos capazes de perceber uma linha ou movimento como uma sucessão coerente entre “estímulos separados e discretos”. O conceito de continuidade está ligado diretamente à construção lógica,

requerendo mudanças e elementos contrastantes entre si no âmbito musical. Ou seja, tal princípio não deve ser confundido com a repetição, pois pressupõe uma estrutura com variedade, satisfazendo as expectativas do ouvinte (Meyer, 1956, p. 93).

Observa-se a continuidade em notas que compõem um gesto melódico ascendente ou descendente, em relações de tensão e relaxamento em encadeamentos harmônicos e em estruturas contrapontísticas (Morais; Fiorini, 2018, p. 42). Maior (2014, p. 63) exemplifica a aplicação do referido princípio no exemplo da Figura 13, por meio da continuidade das semicolcheias presentes nas linhas da flauta, violino e violão em direção às notas longas nos quatro últimos compassos, que geram a percepção de repouso para este movimento.

Figura 13 – Princípio da Continuidade presente na abertura da Suíte *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 63.

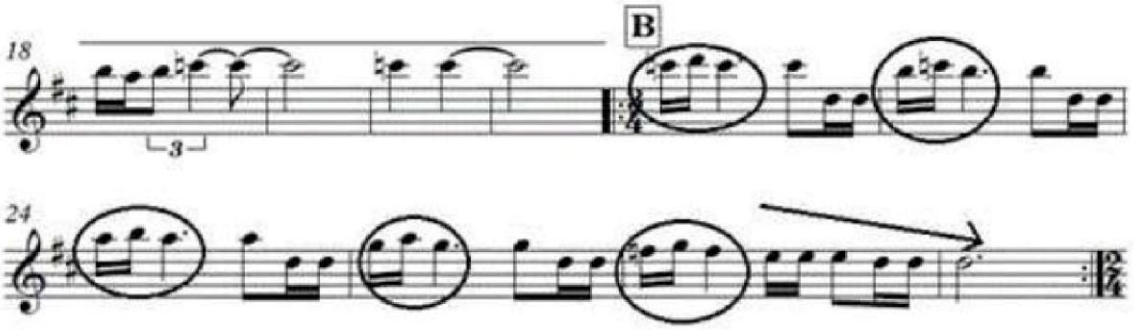
3.2.8 Pregnância da Forma

Gomes Filho (2008, p. 31) afirma que a Pregnância da Forma constitui o princípio geral da Lei da Gestalt e se correlaciona com todos os outros princípios. É definida pela compreensão clara e coesa entre as partes e o todo, através da simplicidade, simetria, equilíbrio e organização formal.

No âmbito musical, este princípio é melhor avaliado quando as Unidades formais se percebem com mais facilidade e clareza através das relações explanadas nos princípios abordados anteriormente (Morais; Fiorini, 2018, p. 45). Maior (2014, p. 65)

demonstra, através da Figura 14, que a unidade circulada desenvolvida em direção descendente demonstra uma construção lógica e clara, que pode ser melhor assimilada pelo ouvinte.

Figura 14 – Princípio da Pregnância da Forma presente na abertura da Suíte *O homem da vaca e o poder da fortuna*, de Antônio José Madureira.



Fonte: Maior, 2014, p. 65.

A partir dessa compreensão dos princípios gestálticos em sua formulação original e de sua adaptação ao contexto musical, torna-se possível empregar essa abordagem como fundamento analítico para as obras estudadas nos capítulos seguintes. O diálogo entre percepção, estrutura musical e contexto estético permitirá identificar elementos recorrentes associados ao universo armorial e, sobretudo, compreender como tais estruturas influenciam a construção performática na Suíte das águas paraibucanas.

Com os fundamentos teóricos devidamente estabelecidos, o capítulo seguinte volta-se à aplicação prática desses princípios na análise dos movimentos da *Suíte das águas paraibucanas*, que será apresentada no próximo capítulo. A partir das categorias perceptivas previamente discutidas, juntamente com a identificação de elementos estéticos relacionados ao Movimento Armorial e outras raízes estéticas, serão examinados os recursos rítmicos, melódicos e texturais que constituem o discurso musical da obra, bem como suas implicações para a performance. Dessa forma, o Capítulo 3 busca não apenas demonstrar a funcionalidade da abordagem gestáltica, mas evidenciar como ela revela características idiomáticas essenciais à compreensão e à interpretação do repertório em questão.

4 *SUÍTE DAS ÁGUAS PARAIBUCANAS*: UMA ANÁLISE GESTÁLTICA E ETNOMUSICOLÓGICA

O presente capítulo visa apresentar e abordar o compositor Beetholven Cunha dentro do contexto do presente trabalho. Nos demais subcapítulos que se sucederão, abordaremos a obra *Suíte das águas paraibucanas*, sob a perspectiva dos princípios da Teoria da Gestalt como ferramenta metodológica voltada para análise musical. Em acréscimo a tais princípios, serão realizados apontamentos etnomusicológicos e estéticos que foram observados e coletados através do contato do autor com o compositor.

Assim, o trabalho visa apresentar os resultados do processo de estudo performático e analítico do autor, em vistas a clarificar as intenções do compositor e revelar possíveis influências e raízes estéticas presentes nos distintos movimentos da suíte. Como conclusão a este capítulo, serão levantados pontos convergentes entre as partes que foram observados através da análise e entrevista com o compositor, que será mais detalhadamente mencionado no subcapítulo a seguir.

4.1 Beetholven Cunha

O compositor Beetholven Rodrigues da Cunha, mais conhecido como “Beetholven Cunha”, constitui parte fundamental do presente trabalho e, por este motivo, terá a primeira parte deste capítulo a ele dedicado. O objetivo de adentrar em relação à sua vivência, formação musical e estilo composicional reside em possibilitar o registro do compositor dentro do cenário acadêmico, além de contextualizar suas relação com o Movimento Armorial e outras tendências estéticas presentes em sua escrita pianística.

As informações que serão aqui inseridas partem, sobretudo, de uma entrevista semiestruturada[8] realizada pelo autor deste trabalho ao compositor pernambucano (Cunha, 2025). O fato do Beetholven Cunha ser um compositor vivo e ativo em sua atividade musical influenciou na opção de realizar este diálogo, a fim

[8] O roteiro e a transcrição da Entrevista se encontram disponíveis nos dados de pesquisa do presente trabalho no Repositório da UNESP. A gravação da entrevista se encontra disponível no link: https://hdl.handle.net/11449/327205

de valorizar e registrar esta figura como patrimônio da música brasileira contemporânea.

4.1.1 Vida e identidade musical

Nascido em 10 de fevereiro de 1978, sexta-feira que precedeu a quarta-feira de cinzas, Beetholven Cunha é natural de Goiana, cidade litorânea localizada na zona da mata[9] de Pernambuco. Criado por sua bisavó, Beetholven teve estreitos laços com a música a partir da influência de seu tio-bisavô, conhecido como Mestre Eduardo Santa.

Segundo relatado pelo próprio compositor, o nome “Beetholven” é inspirado na figura do grande Ludwig van Beethoven, por conta do grande apreço de seu pai pelo compositor. Entretanto, há a suposição de que a grande inspiração para a escolha deste nome seria o seu tio-bisavô. A importante e decisiva figura do Mestre Eduardo se revelava em sua atividade como violonista, professor de violão e coordenador de grupos de câmara envolvendo violão e cordas. Além de tocar serenatas e acompanhar cerimônias de casamento, Eduardo era um grande apreciador de Johannes Brahms e outros compositores europeus.

O exemplo do tio-bisavô levou Beetholven a conhecer e se interessar por obras da dita música erudita, como Bach, Beethoven e o próprio Brahms. Este ambiente familiar musical permitiu que Cunha aflorasse sua sensibilidade artística, inclusive para perceber e admirar a identidade cultural que se encontrava ao seu redor. Além da música, o compositor se aproximou das artes visuais através do artesão Mestre José do Carmo, com quem pôde aflorar o seu gosto pela escultura em barro e pela pintura. Alguns anos depois, Beethoven foi encorajado por sua avó a fazer um curso de pintura por correspondência, atividade em que se dedicou dos 9 até os seus 17 anos. Durante a pandemia, Beetholven retomou sua relação com a pintura, produzindo muitos trabalhos e chegando a participar de exposições. Apesar de não se considerar um pintor, reconhece a importância desta outra vertente artística para se expressar, influenciando positivamente para reavivar a inspiração musical e composicional.

[9] Segundo Cunha (2025), atualmente Goiana é considerada cidade integrante da Região metropolitana de Recife.

Além desta importante influência artística familiar, o compositor pernambucano cita como fundamental para seu florescimento musical e artístico a vivência obtida na cidade de Goiana, muito conhecida por seus fortes movimentos culturais preservados historicamente até os dias atuais. Destacam-se dentro de tais manifestações as burrinhas[10], caboclinhos[11], maracatu e frevo e a forte presença das bandas de música "Curica" e "Saboeira". Cunha (2025) afirma que foi nestes grupos em que se constituiu sua primeira fase musical, tendo o compositor estudado nas duas bandas e tido interessante contato com os "mestres de banda".

A segunda fase do compositor pernambucano ocorre na cidade de Recife, onde ingressa no Conservatório da cidade, tendo contato com o intelectual Ariano Suassuna e seus ideais armoriais. Apesar de não concordar integralmente com Suassuna, Cunha considera a proposta básica do Movimento Armorial como fundamental para guiar suas características composicionais, principalmente no que se refere à inserção de elementos da música popular e a defesa da identidade nordestina, gerada a partir da influência ibérica e dos processos de miscigenação entre os povos.

Foi também em Recife que Beetholven teve aulas com o compositor Clóvis Pereira, que viria a reforçar tais influências armoriais. Um ponto em comum entre os dois compositores é o fato de terem origem no interior de Pernambuco. Este fato é decisivo para que ambos apresentassem uma vivência prática a respeito das manifestações populares, incluindo a realização de pesquisas de campo neste meio. Este aspecto das referências à música popular regional é recorrente nas obras do compositor contemporâneo, que ainda prega por uma maior valorização dos mestres da música popular e critica a falta de registro e validação histórica para suas contribuições em estudos e obras eruditas.

Somadas a estas características armoriais e aspectos da música popular nordestina, é possível perceber elementos do jazz, em que Cunha reconhece certa influência em algumas de suas obras, mesmo apesar de apresentar certa resistência durante sua juventude por receio do "estrangeirismo". Outra forte influência em sua obra foram as experiências dodecafônicas decorrentes do contato com

---

[10] Folguedo popular do Nordeste, conhecido pela caracterização de uma pessoa vestida de cavalo ou burro.

[11] Manifestações culturais nordestinas que envolvem música, cena e dança. A narrativa presente neste folguedo é baseada na tradição ameríndia.

Hans-Joachim Koellreutter, apesar de, em determinado momento, ter desencadeado certo desagrado por parte do compositor brasileiro em relação à estas técnicas em suas próprias obras. A frustração, segundo o mesmo, residia na dificuldade em se "comunicar com as pessoas" e em refletir sua própria identidade através do uso de tais ferramentas composicionais. Desta forma, o compositor pernambucano se sente provocado a escrever uma música mais "acessível ao povo" e que representasse os aspectos mais característicos da música de sua região.

É exatamente o olhar diferenciado e mais atento à música popular e suas raízes, portanto, que caracteriza a obra de Beetholven. Assim, o compositor pernambucano se considera como defensor da "música feita pelo povo" e acredita que a identidade cultural deva estar implícita no discurso musical, a fim de transmitir o sentimento de pertencimento a dada regionalidade. Assim, a este respeito conclui com seu próprio depoimento:

> A música nordestina me diz o que eu sou.[...] Eu gosto de ligar a música nordestina à sua identidade. Do jeito que você apresenta o RG e o CPF, você tem que apresentar a sua identidade, o que é você com sua música. A gente tem uma resistência muito grande quanto a isso[...] E você só volta pra trás, para saber quem você é, quando você vem para o Sudeste.[...] Você começa a sentir falta de algumas coisas que só tem no seu lugar (Cunha, 2025).

Deste modo, são essas vivências e influências presentes no processo de formação musical de Cunha que determinam os aspectos essenciais de sua música. O compositor valoriza a ideia de Suassuna em recriar uma música erudita que tem como base a "música feita pelo povo e a música medieval portuguesa", seguindo uma proposta mais alinhada às raízes legitimamente nordestinas. Entretanto, conforme explanado no capítulo anterior, o armorial se revela obra do compositor pernambucano de maneira híbrida com suas vivências e outras influências derivadas do contato com outras correntes estéticas e técnicas composicionais.

4.1.2 Escrita pianística

Como dito no capítulo anterior, o Movimento Armorial e o piano não apresentam relações diretas no ideal original proposto por Ariano Suassuna. A

concepção de que são perceptíveis “ecos armoriais” dentro da contemporaneidade, conforme proposto por Santos (2017), converge com a visão de Cunha em relação à sua obra para piano, através da diluição com outras raízes estéticas e peculiaridades da escrita pianística, que é amplamente determinada por elementos provenientes da tradição eurocêntrica.

Assim relatado, deve-se reconhecer também a contribuição dos compositores nacionalistas influenciados por Mário de Andrade para a herança de uma escrita pianística que abarcasse elementos próprios de uma “música brasileira”. Não adentrando nas questões que envolvem a legitimidade ou não do Movimento Modernista, lançado na Semana de Arte Moderna de 1922, é inegável que o lançamento das ideias, que viriam a ser mais desenvolvidas posteriormente por Mário de Andrade em suas expedições culturais e críticas, foram fundamentais a ponto de tecer o fio condutor que chegou até os ecos armoriais percebidos na contemporaneidade.

Embora formados sob influência da tradição musical eurocêntrica, os compositores ligados ao Movimento Modernista contribuíram significativamente para a consolidação de uma escrita pianística voltada à valorização de elementos da cultura popular brasileira. Entre esses nomes, destacam-se Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, César Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e Marlos Nobre.

Um ponto de fragilidade, no entanto, é a escassez de registros e validação histórica para nomear e aludir a determinadas manifestações populares que seriam consideradas como inspiração para suas composições. Ou seja, nem todos estes compositores acima citados se preocuparam em registrar referências diretas às tais raízes populares e em apontar os caminhos para o aprofundamento e reflexão por parte dos intérpretes e do próprio público. A pesquisa em direção à compreensão de tais manifestações é fundamental tanto no Movimento Armorial quanto na proposta do presente trabalho. Beetholven afirma que esta simples ação de registrar esta origem possibilita o reconhecimento das fontes composicionais, contribuindo para a perpetuação histórica e cultural destas expressões artísticas populares.

Como uma de suas inspirações criativas, o compositor pernambucano menciona Heitor Villa-Lobos como uma das mais impactantes para sua produção, considerando esta figura como a mais relevante do cenário erudito nacional. Sua

escrita, em especial para piano, influenciou diretamente Beetholven em muitas obras, como *Em meio às tabocas (2013)*. Apesar disso, outros compositores foram mais decisivos para contribuir com a linha estética seguida pelo compositor nordestino. No que diz respeito à escrita pianística de Beetholven Cunha, a referência aos folguedos populares presentes na vivência do compositor constituem uma das peculiaridades, conforme será abordado em um próximo capítulo dentro do contexto da obra *Suíte das águas paraibucanas (2016)*.

Cunha destaca como sua maior referência para seu estilo composicional ao piano o compositor José Alberto Kaplan[12], com quem teve aulas de piano e de quem recebeu forte influência para a inserção de elementos populares nordestinos para a escrita pianística. Segundo Beetholven, Kaplan foi um dos pioneiros da "transição daquilo que estava sendo feito no Movimento Armorial para o piano". Outro compositor nordestino citado por Beetholven que avançou em direção a uma escrita mais regional é Marlos Nobre, apesar de não ter sido tão influenciado pelo mesmo.

A dificuldade em relacionar de maneira direta o Movimento Armorial com o repertório pianístico e erudito em geral se deve, segundo Cunha , devido a um certo desprezo por parte dos músicos ligados à tradição erudita em relação à investigação desta linha estética, sob a justificativa do movimento estar ligado exclusivamente à música popular. Por este motivo, Beetholven considera que em determinado momento "os música eruditos deram costas ao Movimento Armorial", o que impediu um maior aprofundamento e interesse desta corrente.

Contudo, Beetholven manteve-se alheio a tal tendência de recusa ao armorial e obteve êxito dentro desta estética, especialmente através da peça *Suíte das águas paraibucanas*, sendo uma de suas obras mais tocadas. A referência às manifestações se dá pela transcrição rítmica e melódica de motivos típicos dos folguedos populares, muitas vezes aludindo diretamente a instrumentos populares características da região nordestina.

O outro aspecto "armorial" perceptível na obra para piano de Beetholven é a intenção de fazer menção em certos momentos ao contraponto barroco e à sonoridade e escrita da viola sertaneja e cravo, segundo relato do próprio compositor. Esta relação tímbrica será mais explorada nos próximos subcapítulos.

[12] Compositor argentino nascido na cidade de Rosario e erradicado no Brasil, onde se aproximou da música popular nordestina.

Deve-se também relevar outras influências dentro da própria influência erudita eurocêntrica, revelando elementos do repertório romântico, clássico e aspectos mais vanguardistas decorrentes de sua escola composicional.

É por conta da diversidade de raízes históricas e estéticas que se revelam dentro da referida obra, que a performance pianística deve refletir e repensar questões práticas da execução musical como toque, articulação e fraseado. Os próximos subcapítulos serão dedicados ao entendimento da obra *Suíte das águas paraibucanas*, conforme afirmado na introdução deste capítulo.

4.2 *Suíte das águas paraibucanas*

A região localizada na divisa entre os estados de Pernambuco e Paraíba é a grande fonte de inspiração do compositor Beetholven Cunha para o surgimento da *Suíte das águas paraibucanas*, pelo fato do compositor ter ali suas raízes. Composta em 2016, a obra apresenta quatro movimentos, intitulados de *I- Acaú, II-Carne-de-Vaca*, *III-Crôas* e *IV-Ponta-de-Pedras*, que referem-se diretamente a algumas praias localizadas nesta região.

Segundo Cunha (2025) o nome “paraibucanas” é exatamente proveniente da fusão entre os dois estados, enquanto “águas” refletem diretamente a uma referência afetiva do compositor em relação a estas praias. Beetholven ainda explica que o nome “suíte” veio com inspiração às danças das tradicionais suítes barrocas, inclusive no sentido de contrastar e alternar movimentos lentos e rápidos.

No contexto da obra do compositor pernambucano, as danças que são aludidas ao longo dos movimentos da peça são expressões culturais marcantes da cultura local, conforme será abordado mais adiante. Além da referência direta a estas manifestações nordestinas, mesclam-se influências e inspirações de origem europeia, especialmente barroca. Beetholven atribui também certos elementos composicionais à imagem das águas mansas e tranquilas que caracterizam esta região e de memórias afetivas de seu tio-bisavô Eduardo Santana tocando seu violão à beira da praia.

Adentrando à questão central do presente trabalho, este último capítulo da pesquisa visa fornecer uma análise gestáltica e etnomusicológica dos movimentos

da suíte. O objetivo desta análise é examinar as raízes dos elementos presentes nas composições referidas a partir da observação de critérios históricos, culturais e cognitivos. Os estudos realizados pelo autor foram auxiliados por informações concedidas pelo compositor Beetholven Cunha em entrevista semiestruturada. Outro importante referencial dos apontamentos realizados acerca da performance é a gravação[13] realizada pelo pianista Flávio Augusto (2021), a quem a peça foi dedicada.

Assim, a análise de cada movimento será apresentada de forma ordenada com a identificação dos princípios gestálticos e sua aplicação na performance musical. Conforme já reforçado anteriormente, o trabalho não visa definir de modo absoluto as decisões interpretativas, mas sim guiá-las a partir dos critérios musicais e estéticos que permeiam a composição em questão. Além da gravação do pianista Flavio Augusto (2021), o autor do trabalho anexará em cada movimento a sua própria interpretação por meio de um QR code, que poderá ser livremente acessado.

4.2.1 *Acaú* e a conexão entre a viola sertaneja e o cravo

Cunha (2025) nos relata que *Acaú* seria um “ponteio” inspirado nas obras assim intituladas do compositor Camargo Guarnieri e na sonoridade da viola sertaneja, com a presença de aspectos musicais alusivos à música nordestina, especialmente pelo uso da sétima rebaixada. Somadas a tais questões estéticas, é atribuída uma referência afetiva à imagem do tio-avô Eduardo Santana tocando violão à beira do mar de Acaú, com suas águas tranquilas e contemplativas.

Como dito anteriormente, o piano não foi incluído nas primeiras experiências do Movimento Armorial. O cravo foi o único instrumento de teclas utilizado no movimento, apesar de ter sido empregado apenas em um curto período (1970-1975), por conta de sua sonoridade estridente e proximidade tímbrica em relação à viola sertaneja. Esta inserção do instrumento no meio armorial também está associada às suas raízes barrocas perpetuadas na cultura nordestina (Barroso, 2018). Gatti (2014), a este respeito, explica:

> A sonoridade do cravo, pós século XX construiu-se a partir da experiência de um pretérito idealizado, por critérios histórico culturais com significados e

[13] Gravação diisponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=QGUo0Gpvtww&list=RDQGUo0Gpvtww&start_radio=1

> identificações compartilhadas por grupos sociais, que não deixou de atribuí-lo como representante das altas classes eruditas e da “boa música barroca”. No entanto, o cravo com seu timbre peculiar, em novo uso e parcerias, combinando-o à rabeca ou a viola caipira, conforme apresentado, trouxe outro referencial sonoro identificado com o universo da música brasileira popular, e, agregando procedimentos, como improvisação, articulação, etc. (Gatti, 2014, p. 240).

O cravo associado às manifestações populares ainda incorpora outros elementos até então inexplorados como o ”tilintar do cavaco” e a “percussividade” presente nos acompanhamentos, realçada por uma sonoridade muito familiar à rabeca e viola sertaneja (Gatti, 2014). O compositor Beetholven chega a admitir essa inspiração na sonoridade do cravo e na polifônia barroca, apesar de não buscar reproduzir de modo estrito a escrita deste instrumento.

A inspiração de Cunha em referência à viola sertaneja e a sua proximidade tímbrica em relação ao cravo nos faz remontar ao período barroco, em que os principais instrumentos de tecla eram o órgão, cravo, espineta, virginal e o clavicórdio. A partir da segunda metade do século XVIII, todo o repertório produzido por esses instrumentos foi transcrito para o piano, impactando diretamente também na ampliação de possibilidades nas decisões dentro da prática interpretativa. Segundo a pesquisadora Patrícia Marinho Mol:

> A chamada técnica clavecinística é um termo muito utilizado para se referir à música barroca e pré-clássica ao piano. Ela consiste na maneira de tocar que busca representar pelo menos duas coisas: a sonoridade dos instrumentos antigos (cravo e fortepiano) e a fraseologia do estilo barroco (essencialmente com articulações mais elaboradas). Para realizar esta sonoridade no piano moderno, o pianista tem como possibilidade articular mais os dedos, criando um toque mais percussivo nas teclas. Este tipo de ataque gera um timbre mais brilhante, menos aveludado (Mol, 2019, p. 58).

Nesse sentido há neste movimento uma certa semelhança entre o toque barroco e o toque armorial. Beetholven, na seção aqui retratada, com o intuito de difundir um toque e timbre mais pertinente ao idiomatismo nordestino, idealizou o piano com um timbre alusivo ao da viola sertaneja. Evidente que as decisões referentes ao toque, sonoridade, fraseado e agógica permanecem a cargo do intérprete. Entretanto, tais informações podem orientar e guiar o executante em direção a uma performance coerente com a linha estética que sugere Cunha.

Gatti reforça que o cravo associado às manifestações populares incorpora outros elementos até então inexplorados como o ”tilintar do cavaco” e a

“percussividade” presente nos acompanhamentos, realçada por uma sonoridade muito familiar à rabeca e viola sertaneja. A autora ainda acrescenta que sonoridade do cravo apresenta similaridades com outros instrumentos além da viola sertaneja:

> Existe um traço da musicalidade brasileira no cravo pelo seu nexo timbrístico dado pelas cordas de metal, com seu som brilhante e metálico, que pode ser identificado em outros instrumentos usados na música brasileira popular como o bandolim, o cavaquinho, a viola caipira e a rabeca (Gatti, 2014, p. 239).

Barroso (2018) reforça que a presença do estilo barroco como modelo para a música armorial apontava tanto para o resgate das raízes europeias como dos povos primitivos brasileiros na formação identitária na cultura nordestina. Esta proximidade pode ser representada pelos “toques ásperos, arcaicos, cerados como gumes de faca-de-ponta” presentes tanto na rabeca e na viola dos cantadores nordestinos, como nos clavicórdio e viola de arco da Música Barroca (Barroso, 2018, p. 105-106). A busca por esta sonoridade alinha-se diretamente aos ideais propostos por Suassuna desde antes da origem do Movimento Armorial.

Mol (2019), utilizando o exemplo da execução do repertório barroco ao piano, sugere que a execução deste tipo de música deve considerar suas próprias essências estilísticas, utilizando recursos pianísticos como pedalização e uma dinâmica mais contrastante a fim de enriquecer a performance. Ou seja, ainda que os instrumentos antigos como clavicórdio e cravo apresentem diferenças significativas em relação ao piano, o intérprete deve dosar as questões de dinâmica, toque e articulação em função da linha estética em questão, porém sem deixar de explorar as possibilidades interpretativas que o piano oferece.

Partindo desta ótica, observa-se que há uma espécie de “recriação” do repertório barroco ao piano. Do mesmo modo, acreditamos que os traços armoriais e a referência implícita ao barroco que se apresentam em *Acaú* podem influenciar diretamente as decisões interpretativas. A escrita de Beetholven fornece espaço para a liberdade interpretativa, o que potencializa a diversidade de interpretações de um mesmo texto musical.

Desta forma, Beetholven Cunha (2025) revela que a inspiração barroca também se revela na escrita mais polifônica de *Acaú*, principalmente no último trecho da peça, conforme será explicado a seguir. Somadas a tais raízes, Cunha

sempre faz questão de mencionar o apelo afetivo às águas mornas e tranquilas desta praia, sendo inclusive retratado através da estrutura harmônica e rítmica de caráter estático e tranquilo desenvolvida principalmente na primeira seção da peça. É, portanto, desta forma que o compositor pernambucano remonta uma atmosfera rica incluindo suas memórias destas regiões, mescladas com uma dose de tradição barroca.

4.2.2 Análise etnomusicológica e gestáltica de *Acaú*

A peça “Acaú” apresenta textura polifônica e escrita mais próxima da tradicional escrita europeia, apesar de apresentar aspectos melódicos típicos da música nordestina. Este primeiro movimento da suíte se desenvolve através da forma ternária simples. Ou seja, o compositor apresenta uma ideia principal na primeira seção (A), seguida de um seção contrastante (B) e por fim retoma a ideia inicial de forma variada (A´).

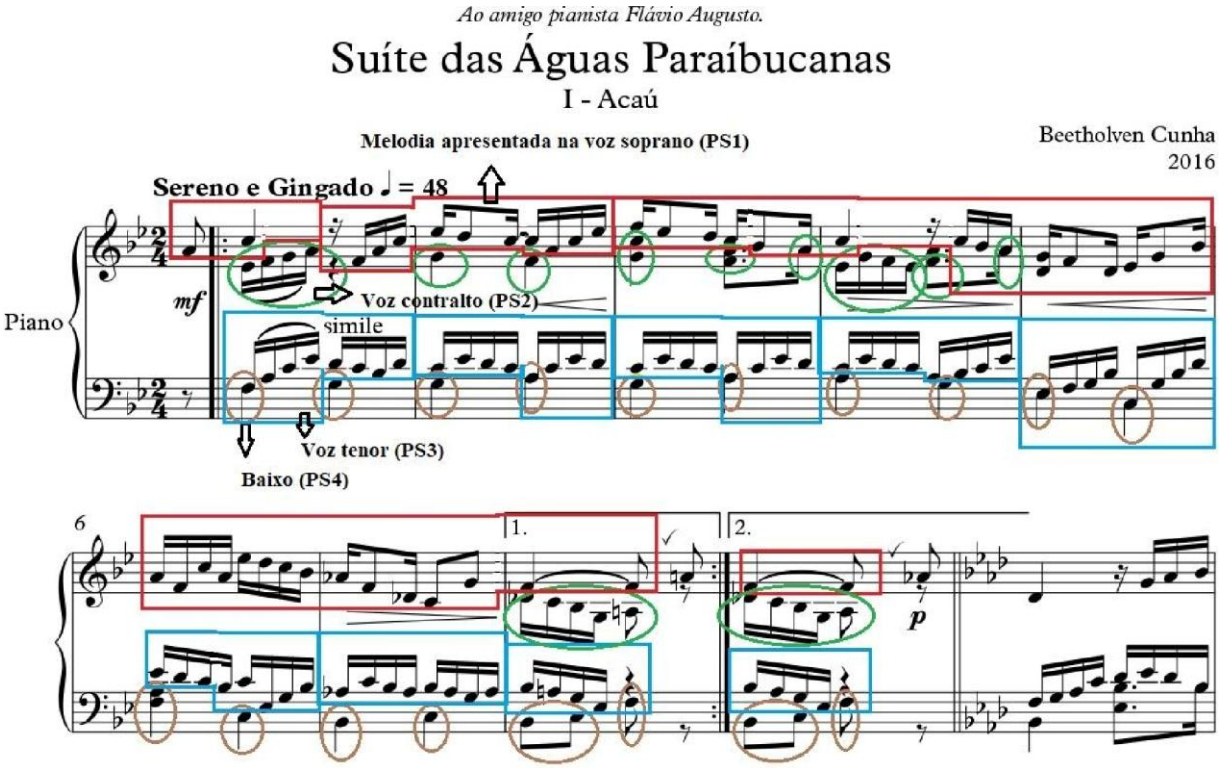
Sendo estruturada em 4 vozes, o compositor explora a alternância do motivo melódico na voz “soprano” nos dois primeiros trechos e por fim, na voz “tenor”, com imitação da “voz soprano”. As demais vozes se movimentam em passagens melódicas, arpejos. O baixo predominantemente se movimenta em semínimas, determinando o direcionamento harmônico.

Baseado na abordagem mencionada no subcapítulo anterior a respeito da inspiração do compositor ao toque da viola sertaneja, a execução arpejada dos acordes resultantes entre as vozes é uma possibilidade, conforme optou o pianista Flávio Augusto (2021) em sua gravação da obra. Tal escolha interpretativa já era praticada comumente aplicada na execução de acordes de peças com melodia acompanhada no período barroco (Biancolino, 2017, p. 203).

Utilizando o conceito de “Planos sonoros” de Falcón (2010) explicado no capítulo anterior, chamamos aqui a voz soprano de PS1, contralto de PS2, tenor de PS3 e baixo de PS4. Conforme ilustrado na Figura 15 , a primeira seção é marcada pela exposição da primeira ideia temática entre os compassos 1 e 8. Entre os compassos 1 e 6, a melodia e demais elementos estão estruturados sobre o modo Fá Mixolídio, sendo alternado brevemente por alterações referentes ao modo eólio entre os compassos 7 e 8. Cunha (2025) explica que a estrutura harmônica que se

mantém repetitiva no acompanhamento de PS3 e PS4 ao longo dos primeiros quatro compassos aludem ao movimento calmo e constante das ondas do mar de Acaú.

Figura 15 – Compassos 1-10 de *Acaú*, de Beetholven Cunha, com indicação dos planos sonoros feitos pelo autor do trabalho.



Fonte: Cunha (2016).

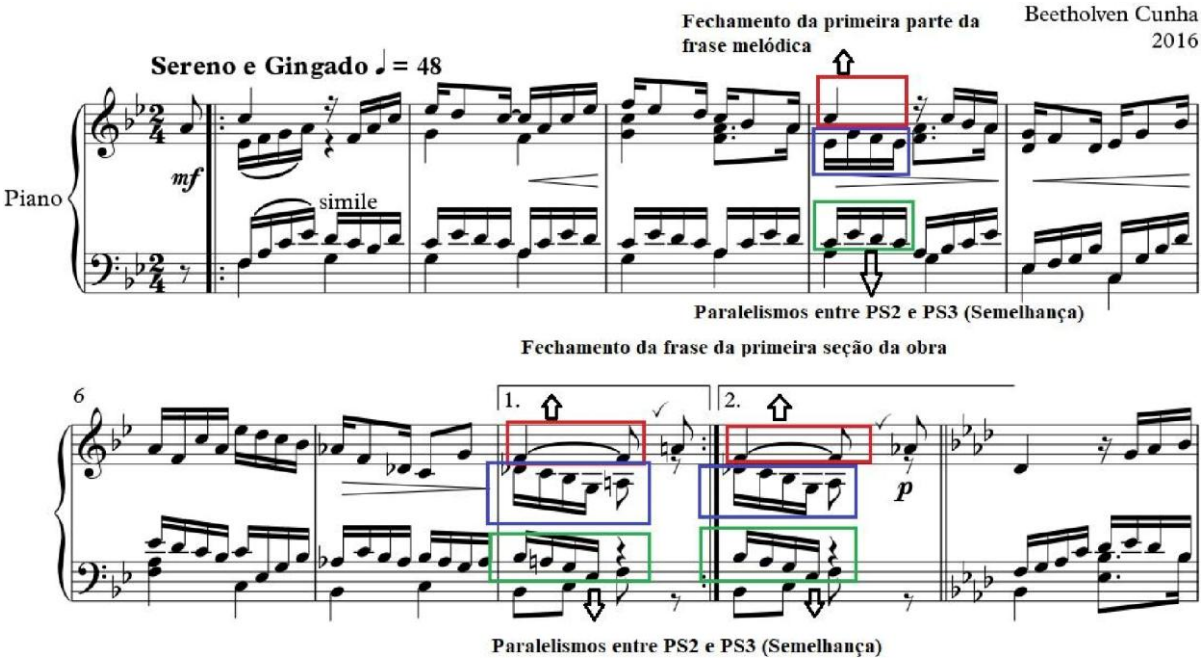
O compositor encarregou-se de grafar a articulação *legato* para agrupamentos presentes nas vozes internas (PS2 e PS3) e optou por não grafar a articulação das vozes soprano e baixo, apenas deixando algumas poucas indicações de fraseado. Dentro da própria escrita, o princípio gestáltico da Segregação pode ser explorado na performance na distinção entre estas vozes que configuram a textura polifônica, levando em conta também os aspectos estéticos citados no subcapítulo anterior.

Nesta primeira seção, podemos perceber que o compositor deixa a cargo do intérprete a questão da dosagem da dinâmica, articulação e pedalização. É possível identificar um alto nível do princípio da Proximidade entre as vozes no aspecto intervalar, o que aumenta a necessidade de se distinguir as mesmas entre si. É notável também a presença dos princípios da Continuidade e Semelhança dentro de

um mesmo plano sonoro, contribuindo para a assimilação destas camadas de maneira coesa e clara na escuta musical.

A respeito da PS1, as primeiras notas nos compassos 4 e 8 indicam pontos de repouso da frase melódica, apontando a presença do princípio gestáltico do Fechamento. Esses pontos podem ser levados em consideração para modelar o toque e dinâmica do PS1, tal como também para realçar o paralelismo existente entre PS2 e PS3, conforme ilustrado na Figura 16:

Figura 16 – Compassos 1-10 de *Acaú*, de Beetholven Cunha, com apontamentos a respeito dos princípios de Fechamento e Semelhança.



Fonte: Cunha (2016).

O PS3, por sua vez, surge como a unidade ritmicamente mais intermitente presente nesta primeira seção, apresentando certa variedade intervalar e melódica. Esta riqueza percebida no desenho melódico também pode ser realçada a critério do intérprete, revelando um entendimento polifônico destes planos sonoros. O baixo (PS4), por sua vez, apresenta-se como uma unidade de condução do entendimento harmônico desta primeira seção por apresentar um alto grau de Proximidade em relação a PS3, resultando inclusive em uníssonos entre os planos em alguns momentos. Enquanto isso, PS2 surge como preenchimento harmônico e se complementa com movimentos paralelos em relação ao PS3, conforme mencionado anteriormente.

A segunda seção da peça, compreendida entre os compassos 10 e 17, inicia-se com três planos sonoros até o compasso 14, ou seja, apenas com uma voz desenvolvida na mão direita. A partir do compasso 15, retomam-se os quatro planos sonoros, conforme fora apresentado na primeira seção da peça. O princípio da Segregação pode ser observado em aspectos musicais contrastantes entre as duas seções, como a mudança de tonalidade para Fá menor com algumas alterações cromáticas na terça e sétima presentes na estrutura harmônica e melódica. A melodia no PS3 ganha mais variedade e evidencia um “diálogo” com a melodia da mão direita (PS1) que pode ser explorado no fraseado de ambos planos sonoros pelo intérprete. Esta relação entre PS1 e PS3 reforça, mais uma vez, a textura polifônica explorada neste movimento da suíte.

Figura 17 – Compassos 6-20 da peça *Acaú*, de Beetholven Cunha, com planos sonoros destacados pelo autor do trabalho.

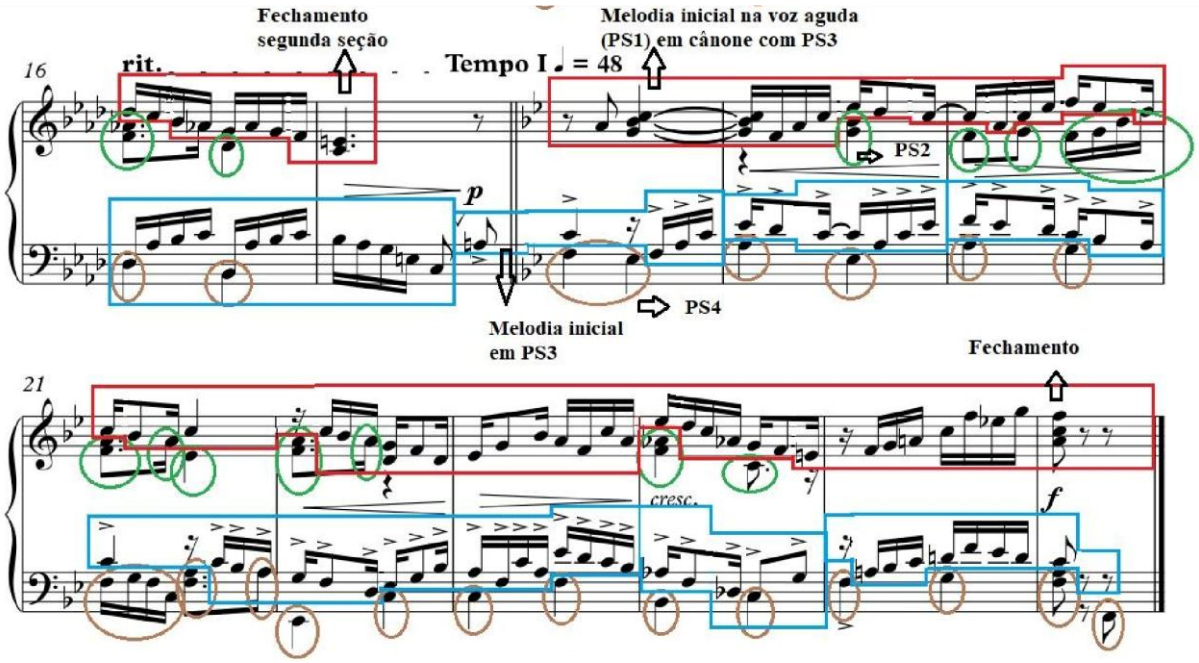


Fonte: Cunha (2016).

Nesta segunda seção, o princípio da Segregação é percebido também entre os planos sonoros, considerando suas distinções fraseológicas e texturais. Internamente, os planos sonoros apresentam seus próprios padrões melódicos, reforçando assim também o princípio da Semelhança. Há também a percepção do princípio de Fechamento desta seção no compasso 17, em que os quatro planos sonoros se diluem em dois e concluem-se através da nota longa na mão direita (PS1) e do gesto descendente em arpejos da mão esquerda (PS2), conforme ilustrado acima na Figura 17.

O terceiro e último trecho de *Acaú*, localizados entre os compassos 18 e 26, apresenta maior relação polifônica entre as vozes, marcada especialmente pelo cânone desenvolvido entre a voz tenor (PS3) e a voz aguda (PS1) com o mesmo material melódico exposto na primeira seção. Utilizando a mesma textura de três ou quatro vozes, o compositor deixa claro o protagonismo desempenhado por PS3 com o notação dos *marcati* para o referido elemento, conforme ilustrado na Figura 18.

Figura 18 – Compassos 16-26 de *Acaú*, de Beetholven Cunha, com planos sonoros destacados pelo autor do trabalho.



Fonte: Cunha (2016).

Podemos notar que, embora ainda que PS2 e PS4 desempenhem essencialmente as mesmas funções das outras seções, os referidos elementos apresentam um ligeiro aumento de variedade nos aspectos rítmico e melódico nos compassos 20 e 21.

A respeito dos princípios gestálticos, podemos observar o princípio de Semelhança e Continuidade através do cânone entre PS3 e PS1, em que se emprega o mesmo material temático apresentado anteriormente na primeira seção. Os princípios da Proximidade e Segregação se relacionam diretamente por conta da pequena distância intervalar entre os planos sonoros, o que realça a importância da diferença de tratamento entre as vozes por parte do intérprete, seja por meio do toque, intensidade, timbre ou articulação. O princípio do Fechamento é claramente percebido no desfecho da peça com um bloco acórdico em Fá Maior seguido de um Fá grave na mão esquerda, conferindo a sensação de resolução dentro do discurso musical da peça.

O fato da textura polifônica ser mantida em toda peça e o material melódico da primeira seção ser retomado no último trecho da composição permite-nos afirmar que o princípio da Unificação pode ser identificado em *Acaú*. Esta sensação de integração entre as partes, somada à presença de transições e fechamentos entre seções conferem à música a Pregnância da forma.

Na tabela 1, apresentada abaixo, buscamos sintetizar os princípios gestálticos observados na peça *Acaú*, com o objetivo de fornecer os apontamentos acima explanados de modo mais sucinto e objetivo:

Quadro 1: Análise gestáltica de *Acaú.*

Princípio gestáltico	**Aplicação na peça**	**Seção/ Compassos**	**Função interpretativa sugerida**
Segregação	● Separação dos planos sonoros, mesmo	● Seção A (c.1–8); ● Seção B	● Guiar o intérprete na separação clara dos planos sonoros, evitando fusão indesejada entre as vozes;

	apesar da proximidade intervalar; ● Contraste tonal e textural realça o contraste entre seções;	(c.10–17); ● Seção A' (c. 18–26).	● Reforçar o contraste formal.
Proximidade	● Vozes muito próximas exigem distinção clara; ● Proximidade reforçada no cânone PS1–PS3.	● Principalmente na Seção A (c. 1–8); ● Retomada na Seção A'.	● Definir contrastes de articulação para que planos próximos não se confundam no tecido polifônico. ● Estabelecer critérios de articulação a partir do parâmetro intervalar dentro da condução melódica de cada plano sonoro; ● Refletir sobre distinções de dinâmica e toque para reforçar contrastes;
Semelhança	● Padrões internos semelhantes em PS2 e PS3; ● Retomada do material temático inicial em A'.	● Ao longo da obra, com destaque na Seção A (paralelismos); ● Seção A' (cânone).	● Auxiliar na percepção da coesão interna e no reforço das relações entre vozes; ● Orientar o fraseado e a hierarquia das entradas.
Continuidade	● Linhas internas contínuas; ● Continuidade reforçada pelo cânone.	● Seção A (fluxo melódico); ● Seção A' (cânone c.18–26).	● Manter a fluidez das linhas e reforçar a unidade da narrativa musical; ● Influenciar a escolha de articulações não especificadas, condução de frase e escolha de pedal.
Fechamento	● Repousos melódicos do PS1; ● Nota longa e arpejo descendente; ● Acorde e Fá grave combinam em uma resolução plena.	● c. 4–8; ● c. 17; ● Final (c. 26).	● Definir pontos precisos de chegada para modelar inflexões de dinâmica; ● Refletir sobre respiração das frases e clareza na transição entre as seções;
Unificação	● Retorno do motivo inicial; ● Coerência textural.	● Toda a peça;	● Reforçar a percepção global da peça como unidade coerente; ● Apontar ao intérprete relações temáticas a serem enfatizadas.

Pregnância da forma	● Forma A–B–A' clara e seções bem definidas.	● Toda a peça;	● Possibilitar uma leitura interpretativa claramente articulada entre início, contraste e retorno, destacando os pontos estruturais.

Fonte: elaborado pelo autor, 2025.

Segue abaixo o link e QR code para acesso à interpretação pianística de *Acaú* realizada pelo autor do presente trabalho: https://hdl.handle.net/11449/327205

4.2.3 *Carne-de- Vaca* e o coco de embolada

Neste segundo movimento da suíte, o compositor Beetholven Cunha deixa claro a influência armorial por meio da referência clara à manifestação nordestina "coco de embolada", que será abordada mais adiante (Cunha, 2025). Para dar fundamentação às questões analítico-musicais que se sucederão, visamos iniciar esta seção com informações a respeito desta importante expressão cultural nordestina.

O "coco" é um conjunto de manifestações culturais de caráter popular que é

marcado pela “união das raças” , sobretudo em sua origem. Este fato contribui para que esta expressão cultural tenha uma conotação positiva de pacificação e democratização em detrimento das divergências entre as camadas sociais (Vaccari, 2013, p. 33-34).

Segundo Alvarenga (1960, p. 165), Mário de Andrade atribui o nome “coco” ao conjunto de danças com origem” próxima ou remota da cultura africana” que se proliferaram durante o século XVIII pelo território nordestino, sendo mais frequentes no litoral do que no sertão. Já Alvarenga (1960, p. 66) considera o “coco” uma expressão de origem africana e também portuguesa, pelo fato da dança se utilizar das “rodas em movimento constante”. Lindoso (2005, apud. Vaccari 2013, p. 32-33) aponta para a influência indígena presente no ritmo sincopado e na coreografia, que se observam na dança indígena chamada de “tucanaíra”.

Existe uma dificuldade de se classificar de modo coeso os tipos de “cocos” dentro de sua diversidade. Há relatos de que muitas vezes exemplos de outros gêneros como a “toada” e a “moda” são comumente confundidos com os cocos. Esta inconsistência terminológica se dá pela falta de estudos mais aprofundados e sistematizados para explorar a variedade existente dentro destas abrangentes manifestações culturais (Ayala, 1999, p. 231; Marinho, 2005, p. 1042-1045).

De modo geral, a estrutura formal dos cocos é apresentada em estrofe-refrão, onde o refrão é fixo e alternado às estrofes, estas podendo ser mais tradicionais ou improvisadas. Sua métrica costuma ser desenvolvida em compasso binário ou quaternário 2/4 ou C (Alvarenga, 1960, p. 169).

Os cocos que abordamos aqui neste subcapítulo possuem a música como elemento principal e não se relacionam com a brincadeira ou dança do coco, mas sim com os cocos cantados por emboladores ou coquistas, em que a dança é dissociada da poesia e da música (Ayala, 1999, p. 231-232).

Dessa forma, o termo “embolada” não é atribuído para denominar uma forma musical, mas sim a manifestação de poesia, improvisada ou não, presente nas canções nordestinas de origem coreográfica (Andrade, 1989, p. 199; Nóbrega, 2007, p. 6). Segundo Travassos (2010, p. 17-18), são manifestações conhecidas pelo seu alto grau de virtuosismo na articulação dos textos e trava-línguas cantadas pelos emboladores. As “emboladas” passaram a ter destaque e difusão a partir das Missões de Pesquisas Folclóricas, idealizadas por Mário de Andrade em 1938. São cantadas

por dois “emboladores” em uma mesma estrutura rítmica, acompanhados tradicionalmente pelos pandeiros e ganzás. Em geral, são apresentadas em locais públicos, como feiras e praças (Marinho, 2005, p. 1043). As características musicais da “embolada” seriam o emprego de uma linha melódica em andamento rápido, com uso frequente de notas rebatidas e o uso intermitente de semicolcheias (Andrade, 1989, p. 200). Na figura 19, temos o padrão rítmico observada na execução dos pandeiros, sujeito a variações desta rítmica.

Figura 19 – Padrão rítmico do coco.



Fonte: Nóbrega, 2000.

Segundo Nóbrega (2000, p. 72-73), a presença frequente das semicolcheias e o uso de padrões rítmicos em referências às melodias do coco de embolada e outras manifestações nordestinas são características da música armorial, que serão apontadas no próximo subcapítulo na análise gestática e etnomusicológica de *Carne-de-Vaca*. A autora aponta ainda como exemplo a peça *Touré (Violão)* de Antônio Madureira, que faz uso recorrente deste padrão rítmico.

Figura 20 – Compassos 31 a 36 de *Toré*, de Antônio Madureira.



Fonte: Nóbrega, 2000.

Através da identificação das características do coco nordestino, o trabalho visa contribuir para uma performance melhor informada do ponto de vista

etnomusicológico. A seguir, apontaremos os princípios gestálticos observados na peça *Carne-de-Vaca*, fomentando as reflexões interpretativas acerca das informações aqui consideradas.

4.2.4 Análise gestáltica e etnomusicológica de *Carne-de-Vaca*

Formalmente, *Carne-de-Vaca* é marcada pela simplicidade estrutural e repetição de estruturas rítmicas e melódicas características do coco de embolada, o que revela um forte aspecto “armorial” neste movimento. A peça inicia-se com a seção A, compreendida entre os compassos 1 e 15, em que são apresentados quatro Planos Sonoros. Em seguida, há uma pequena variação do tema melódico (A´) até o compasso 20, sucedida por um curto trecho contrastante (B) entre os compassos 21 e 24. Já a partir do compasso 25, há o retorno da ideia inicial do *ostinato* (PS1) e seguintes planos sonoros apresentados na primeira seção, conforme ilustrado na Figura 21.

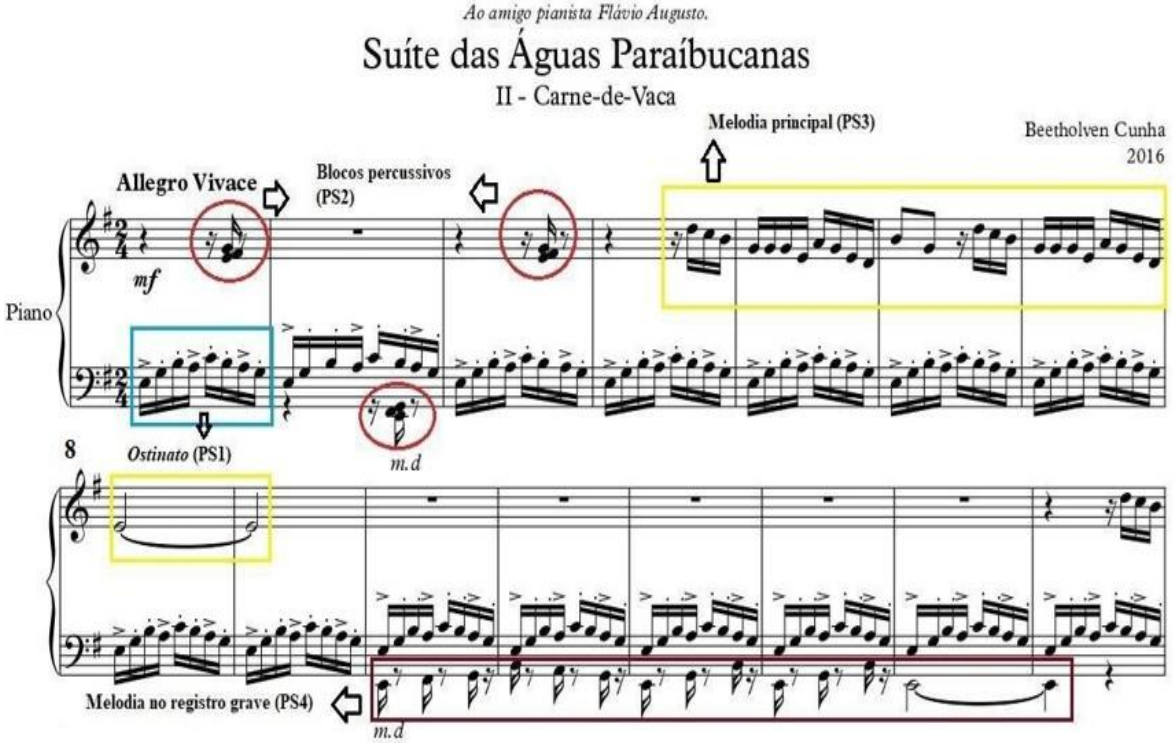
Figura 21 – Compassos 8-28 de *Carne-de-Vaca*, com ênfase para a seção B.



Fonte: Cunha, (2016).

O Princípio da Semelhança pode ser observado em *Carne-de-Vaca* já no início com a presença do *ostinato* na mão esquerda que será explorado em toda a peça, que denominaremos aqui de Plano Sonoro 1 (PS1). Nos três primeiros compassos, há a presença de um bloco com função percussiva em diferentes registros (PS2). Na anacruse do compasso 4 para o compasso 5, até o compasso 9, há a primeira aparição da melodia principal da peça na mão direita (PS3), seguida imediatamente de uma linha melódica no baixo entre os compassos 9 e 14 (PS4). A Figura 22 aponta para os referidos planos sonoros dentro da primeira seção da obra.

Figura 22 – Compassos 1 a 14 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha.



Fonte: Cunha (2016).

Cunha (2025) afirma que a acentuação do *ostinato* (PS1) apresentado pela mão esquerda faz alusão ao padrão rítmico do acompanhamento do pandeiro presente no já mencionado “coco de embolada”. As Figuras 23 e 24 destacam a semelhança entre o padrão rítmico do pandeiro dentro do coco de embolada em relação à acentuação do *ostinato* presente na mão esquerda.

Figura 23 – Padrão rítmico do coco de embolada.



Fonte: Nóbrega, 2000.

Figura 24 – Compassos 1 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com destaque para a acentuação do *ostinato* da mão esquerda.



Fonte: Cunha (2016).

Além da indicação dos acentos, há também a articulação por meio dos *staccati*, reforçando a intenção percussiva presente nesta unidade, tal como reforça o próprio autor em seu trabalho “Elementos armoriais na peça *Carne-de-Vaca* da *Suíte das águas paraibucanas* de Beetholven Cunha: uma reflexão acerca dos procedimentos interpretativos”:

> É recorrente no repertório pianístico, o uso de ostinatos com diferentes funções, efeitos e em distintas correntes estilísticas. Na peça do compositor nordestino, é importante que se compreenda o ostinato dentro da tradição idiomática armorial reforçando sua importância rítmica, o que se dá no uso do toque non legato e ausência ou pouquíssimo uso do pedal (Vaz; Agazzi, p. 19, 2024).

Os princípios gestálticos da Continuidade, Proximidade e da Semelhança são convergentes com a presença do *ostinato* que se apresenta por quase toda a peça como um elemento de acompanhamento. No âmbito da acentuação e do toque, a Segregação entre as notas que compõem esta unidade deve ser levada em conta para guiar as decisões do intérprete, uma vez que os acentos refletem a intenção de Cunha ao aludir ao pandeiro.

Os blocos presentes na mão direita (PS2) nos três primeiros compassos da peça reforçam o deslocamento de acento presente nessa unidade, conferindo segregação textural, tímbrica e métrica em relação aos outros planos sonoros, que mantém, por sua vez, maior homogeneidade dentro do princípio da Proximidade, conforme ilustrado na Figura 25:

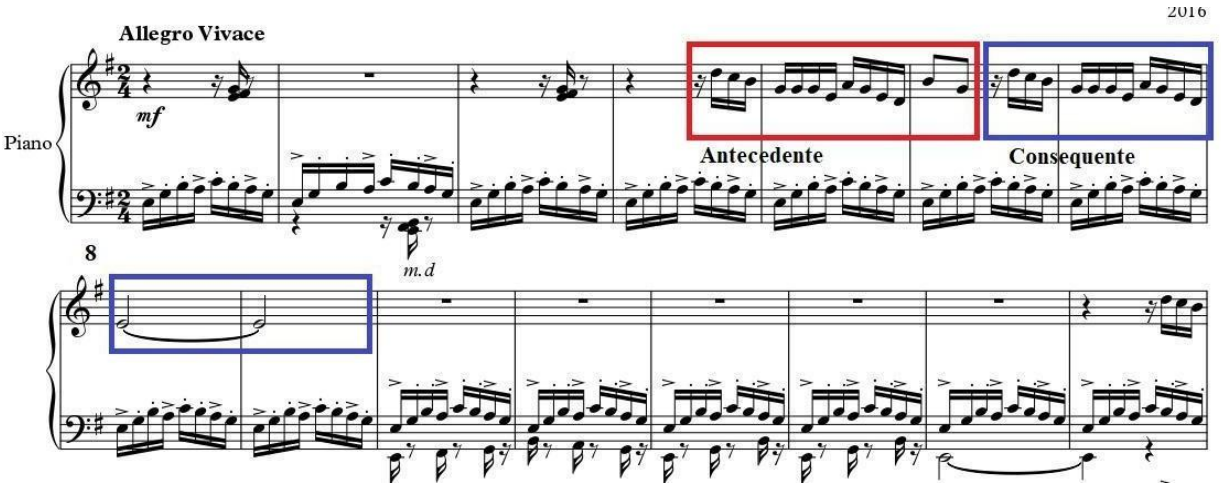
Figura 25 – Compassos 1-3 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com apontamentos do PS2.



Fonte: Cunha (2016).

A melodia principal que se apresenta pela primeira vez entre os compassos 4 e 9 (PS3) não apresenta informações em sua notação em relação ao fraseado, articulação e toque, o que sugere que o compositor optou por permitir que o intérprete tenha mais liberdade e autonomia no processo de interpretação. Contudo, é possível associar a melodia ao canto presente na manifestação do coco, que é marcada pelo andamento rápido, alto grau de virtuosismo na articulação das palavras, uso intermitente das semicolcheias e presença de células anacrústicas. A frase pode ser dividida em duas partes, que podem ser distinguidas pelo intérprete na performance, conforme destacado na Figura 26 abaixo.

Figura 26 – Compassos 1-15 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com apontamentos fraseológicos da melodia (PS3).



Fonte: Cunha (2016).

Embora o presente autor tenha uma sugestão de como interpretar este Plano sonoro, reforçamos que a liberdade interpretativa já defendida pelo compositor deva ser levada em conta. Embora um toque mais percussivo e *non legato* possa aludir à articulação e ao sotaque nordestino característicos no canto do coco de embolada, o intérprete pode optar por ligar mais algumas notas, buscando uma concepção mais "tradicional" e segregando, portanto, o toque da melodia em relação ao *ostinato* (PS1), que já tem presente na notação as indicações de *staccati* e dos acentos.

Seguindo adiante,a peça apresenta uma melodia secundária no registro grave (PS4). Esta melodia confere reforço ao deslocamento de acentos já perceptível no *ostinato* (PS1) e por conta das pausas entre as notas possui uma articulação mais definida que a primeira linha melódica (PS3), conforme demonstrado na Figura 27.

O princípio de Fechamento pode ser observado na resolução das duas frases em notas longas entre os compassos 8 e 9 para a primeira melodia (PS2) e entre os compassos 14 e 15 para a melodia apresentada no registro grave (PS4).

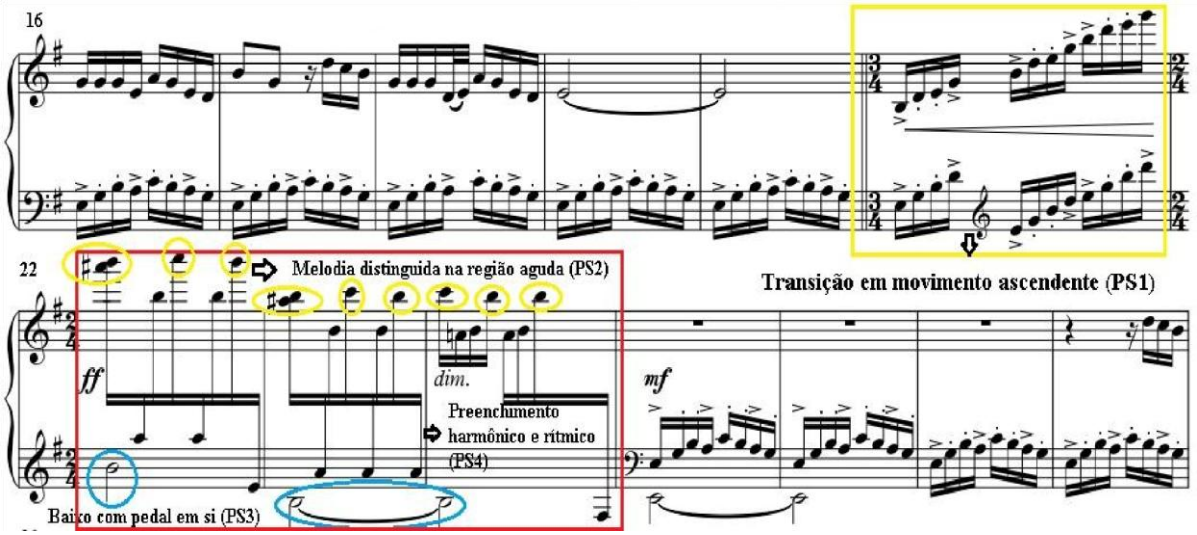
Figura 27 – Compassos 8-15 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com destaque para PS4.



Fonte: Cunha (2016).

O princípio gestáltico da Segregação é observado a partir do compasso 21 com a chegada de um trecho contrastante, que pode ocasionar importantes decisões interpretativas que serão abordadas a seguir. Apesar da segregação existente entre os trechos, a presença ininterrupta das semicolcheias e a continuação do deslocamento de acentos por conta do desenho melódico, sobretudo entre os compassos 22 e 24, nos leva a perceber também os princípios de Semelhança e Continuidade. Na Figura 28, podemos observar os Planos sonoros que podem ser percebidos dentro desta seção contrastante (B).

Figura 28 – Compassos 16-28 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos planos sonoros da seção B.



Fonte: Cunha (2016).

O compasso 21 é marcado por um gesto melódico ascendente paralelo entre as duas mãos. A indicação dos *staccati* somente aos acentos conduzem a um toque percussivo análogo ao do *ostinato.* Consideramos, neste compasso, a presença de um único plano sonoro (PS1), uma vez que ambas mãos realizam a mesma articulação e direção melódica. Assim, segundo Falcón (2010, p. 74), um plano sonoro é constituído por um som ou conjunto de sons que podem se relacionar através da "semelhança ou igualdade de comportamento ou princípio de ação".

No trecho que se sucede, entre os compassos 22 e 24, podemos identificar três planos sonoros compostos por uma melodia distinguida no registro agudo (PS2), um baixo em Si (PS3) e o restante desempenha a função de preenchimento harmônico e rítmico (PS4). Embora a melodia (PS2) e o preenchimento harmônico e rítmico (PS4)

estejam agrupados dentro da mesma voz, é possível percebê-los separadamente por conta do princípio da Proximidade e Continuidade dentro dos referidos planos sonoros, sobretudo na questão intervalar. É possível que o intérprete opte por buscar uma sonoridade contrastante em relação à primeira seção, por conta da ausência de indicações de articulação e acentuação. Há a possibilidade de utilizar o pedal, conforme optou o pianista Flávio Augusto em sua gravação da peça (2021).

A transição entre a curta seção B e o retorno à A' se dá pelo princípio do Fechamento através da passagem de baixo (PS3) que conclui com uma nota longa e grave (Mi) no compasso 25. Conforme ilustrado na Figura 29, *Carne-de-Vaca* retorna à ideia apresentada na seção inicial com o tema melódico principal levemente variado. A peça se desenvolve com a continuação das mesmas unidades apresentadas anteriormente e finaliza-se com uma *coda* utilizando a ideia do *ostinato*.

Figura 29 – Compassos 22-51 de *Carne-de-Vaca*, de Beetholven Cunha, com apontamentos da última seção.



Fonte: Cunha (2016).

Apesar do princípio da Semelhança ser facilmente percebido a partir do retorno ao *ostinato* e melodia principal, as pequenas variações na melodia principal e as decisões interpretativas entre a primeira vez e a repetição podem ser distinguidas, reforçando o princípio da Segregação.

O princípio gestáltico da Unificação pode ser facilmente percebido através da manutenção da mesma ideia rítmico-melódica que é manifestada pelo *ostinato* (PS1) e linhas melódicas (PS3 e PS4) por toda a peça. A presença ininterrupta das semicolcheias mesmo na seção contrastante (B) e no trecho final da peça reforçam a influência do coco de embolada e da Música Armorial sobre a peça em questão, conferindo unidade do ponto de vista macro formal e possibilitando maior Pregnância da Forma.

Esse entendimento percebido através dos princípios da Unificação e Pregnância da Forma contribuem para que o receptor compreenda a peça com clareza e coerência

dentro da proposta estética referida acima, possibilitando que o intérprete tenha uma concepção histórica e culturalmente coerente.

Quadro 2: Análise gestáltica de *Carne-de-Vaca.*

Princípio gestáltico	**Aplicação na peça**	**Seção/ Compassos**	**Função interpretativa sugerida**
Segregação	● Diferenciação entre os planos sonoros (PS1, PS2, PS3 e PS4) ● Identificação de pequenos contrastes entre os elementos repetidos em cada seção, realçando as pequenas variações internas de PS3.	● Toda a peça (PS1); ● c. 1–3 (PS2); ● c. 4–9, 15-20, 29-33 e 39-44 (PS3); ● c. 10-15 e 34-39 (PS4); ● c. 21–24 (seção B); ● c. 45 e 51 (*coda*); ● c. 50 e 51 (Interrupção do fluxo das semicolcheias).	● Contrastar claramente os planos sonoros por meio de timbre, ataque, acentos e uso mínimo do pedal; ● Possibilitar pequenos contrastes de toque, articulação e fraseado entre as repetições de um mesmo plano sonoro.
Proximidade	● Agrupamento intervalar e rítmico que permite distinguir camadas.	● c. 1-51 (PS1); ● c. 1-3 (PS2); ● c. 22-24 (PS2 e PS4).	● Diferenciar planos por toque e dinâmica, evitando mistura excessiva entre vozes próximas.
Semelhança	● Padrões rítmicos e formas semelhantes entre unidades melódicas e percussivas.	● c. 1–3 (PS2); ● c. 4–9, 15-20, 29-33 e 39-44 (PS3); ● c.10-15 e 34-39 (entre PS1 e PS4); ● Seção B (c. 22–24) em relação ao padrão rítmico de A; ● *Coda* (igualdade rítmica, melódica e acentual entre as mãos e em relação ao padrão apresentado em toda a peça).	● Evidenciar paralelismos tímbricos e rítmicos, mantendo coerência entre elementos que compartilham função.

Continuidade	• Fluxo ininterrupto de semicolcheias e manutenção do padrão acentual, em alusão ao coco de embolada.	• Ao longo de toda a peça, especialmente PS1 (c. 1–49) e na seção B (c. 22–24); • Exceção para o fechamento da peça no c. 50 e 51.	• Respeitar a fluência rítmica; evitar exageros de rubato; garantir sensação de movimento constante, que refere-se à característica da embolada.
Fechamento	• Resoluções melódicas em notas longas ao fim das frases; • Interrupção da continuidade das semicolcheias para finalização da peça.	• c. 8–9, 19-20, 32-33 e 43-44 (fechamento de PS3); • c. 14–15 e 38-39 (fechamento de PS4) • c. 25 (Fechamento da Seção B e transição para A'); • c. 49-51 (Fechamento de PS1, seguido do fechamento da peça com terminação melódica).	• Planejar respirações musicais através de nuances de fraseado e dinâmica; • Reforçar cadências e estabilizar os pontos de chegada.
Unificação	• Manutenção da padrão rítmico e de acentuação, mantido especialmente pelo *ostinato* (PS1); • Coerência formal entre as seções A, A', B e coda.	• Forma completa (c. 1-51).	• Integrar concepção interpretativa de forma macro; • Manter caráter do coco em todo o movimento.
Pregnância da forma	• Clareza estrutural dada pelo ostinato; • Repetição de células rítmicas e melódicas alusivas ao coco de embolada; • Forma simples.	• Toda a peça.	• Buscar clareza máxima entre planos, estrutura e recorrências; • Privilegiar articulação definida e acentuação funcional.

Fonte: elaborado pelo pelo autor, 2025.

Segue abaixo o link e QR code para acesso à interpretação pianística de *Carne-de-Vaca* realizada pelo autor do presente trabalho: https://hdl.handle.net/11449/327205



4.2.5 *Crôas* e as serenatas para violão

Segundo relato de Beetholven Cunha, a inspiração para essa seção teria sido a performance das “serenatas” executadas ao violão por seu tio, sempre com a temática armorial. Somadas a esta imagem sugerida pelo compositor, é atribuída a referência às características da praia em questão, com as águas calmas e rasas. Estas seriam as primeiras e principais ideias que viriam a desencadear o processo composicional desta peça.

Contudo, há neste movimento da suíte a presença de algumas características convencionais a serem consideradas como base no repertório composto entre os séculos XVIII e XIX. Referimo-nos aqui às questões de escrita. Entre elas a já mencionada questão da forma musical e a textura que se alterna entre polifonia e melodia acompanhada por movimentos de arpejos.

Traçando um pequeno comparativo com a tradição de escrita europeia em relação à interpretação de andamentos lentos, citamos o relato do pesquisador Ticiano Biancolino, no trabalho “O piano cantor: a evocação da vocalidade na origem do instrumento e no repertório para teclas do século XVIII”:

> Podemos entender que existem basicamente dois tipos de movimentos lentos na tradição barroca, que é transmitida diretamente ao Classicismo: aqueles mais voltados ao estabelecimento de alguma atmosfera (drama, suspensão, introspecção, etc.) e os diretamente conectados ao lirismo, sendo este último tipo o mais comumente associado a grandes melodismos (Biancolino, 2017, p. 223).

Em comparação aos demais movimentos da suíte, pode-se perceber que o referido trecho se apresenta como contrastante em relação aos demais, refletindo maior introspecção e um lirismo reforçado pelo perfil melódico, o andamento lento e a própria indicação “dolente”, que possui conotação dramática, de lamento e sofrimento.

A respeito das raízes estéticas que circundam o presente movimento, o próprio compositor revelou que os primeiros compassos possuem uma inspiração que mescla o caráter das já mencionadas performances de seu tio-avô ao violão na beira da praia, com o repertório do Período Romântico, até por conta da escrita do acompanhamento e pedalização. Estes elementos combinados definem um ambiente sonoro mais “colorido”, que se mescla com outras influências e raízes em seu desenvolvimento.

Seguindo mais adiante, o compositor Beetholven Cunha revela mais uma vez ter a inspiração barroca e mais especificamente “bachiana” na abordagem mais polifônica, especialmente revelada na última seção da obra, em que é retomada a melodia inicial. No próximo tópico, esta mistura textural e estética será mais explanada a partir da aplicação dos princípios gestálticos.

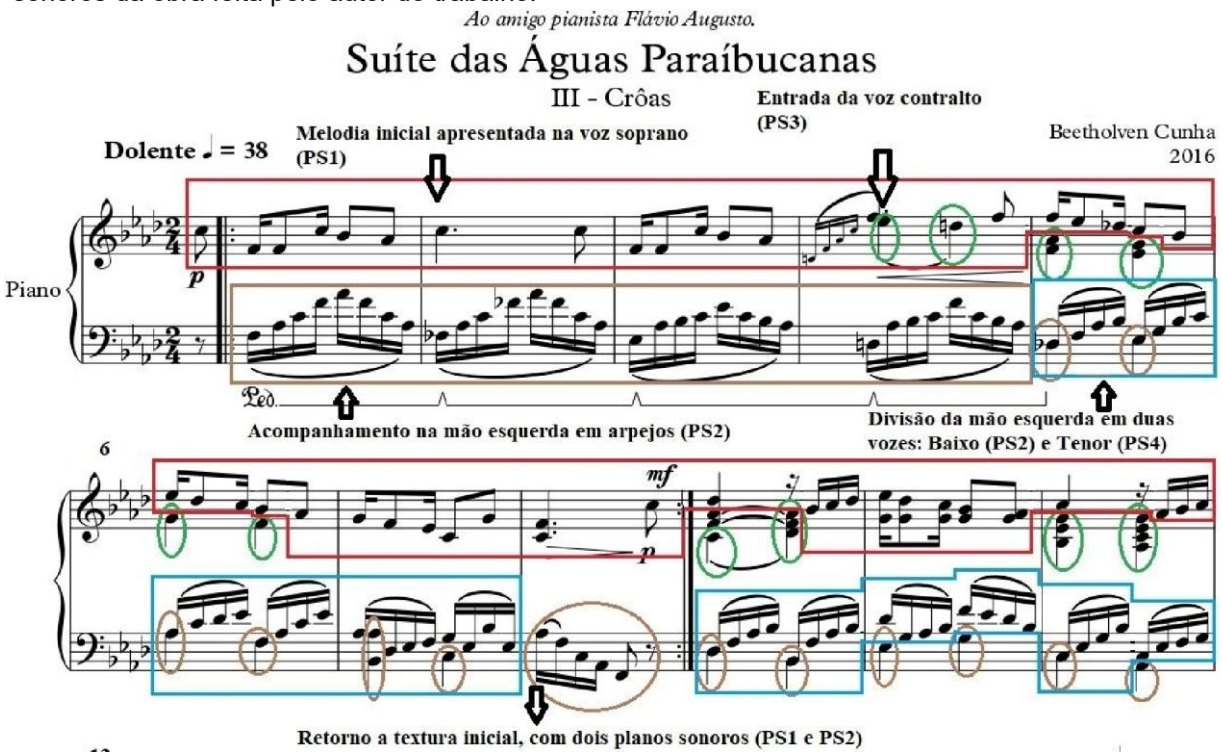
4.2.6 Análise gestáltica e etnomusicológica de *Crôas*

Assim como o movimento *Acaú*, *Crôas* desenvolve-se através da forma ternária simples. Assim, o compositor apresenta uma ideia principal na primeira seção (A), seguida de uma seção contrastante (B) e por fim retoma a ideia inicial de forma variada (A´).

A primeira ideia temática é desenvolvida nos quatro primeiros compassos, com a presença de arpejos na mão esquerda exercendo a função de acompanhamento. A partir do quinto compasso, a textura que prevalecerá no restante da peça é a polifônica, com 3 ou 4 planos sonoros.

Conforme ilustrado na Figura 30 , a primeira seção da obra é compreendida entre os compassos 1 e 8. Há, nos primeiros quatro compassos, a presença da melodia principal apresentada pela voz soprano (PS1), acompanhada da mão esquerda em movimentos de arpejo ascendente e descendente (PS2). A partir do quarto compasso, temos a entrada da voz contralto (PS3), que alterna pequenas passagens melódicas com preenchimentos harmônicos. Em seguida, a partir do quinto compasso, a mão esquerda se divide em dois planos sonoros: voz tenor (PS4) e baixo (PS2). O tenor segue com gestos predominantemente ascendentes alternando arpejos e graus conjuntos, enquanto o baixo aponta o direcionamento harmônico. Como a estrutura textural da peça em questão inicia-se apenas com dois planos sonoros (PS1 e PS2), optamos por apontar a entrada das vozes internas contralto e tenor como sendo PS3 e PS4 respectivamente.

Figura 30 – Compassos 1-11 de *Crôas*, de Beetholven Cunha, com diferenciação dos planos sonoros da obra feita pelo autor do trabalho.



Fonte: Cunha (2016).

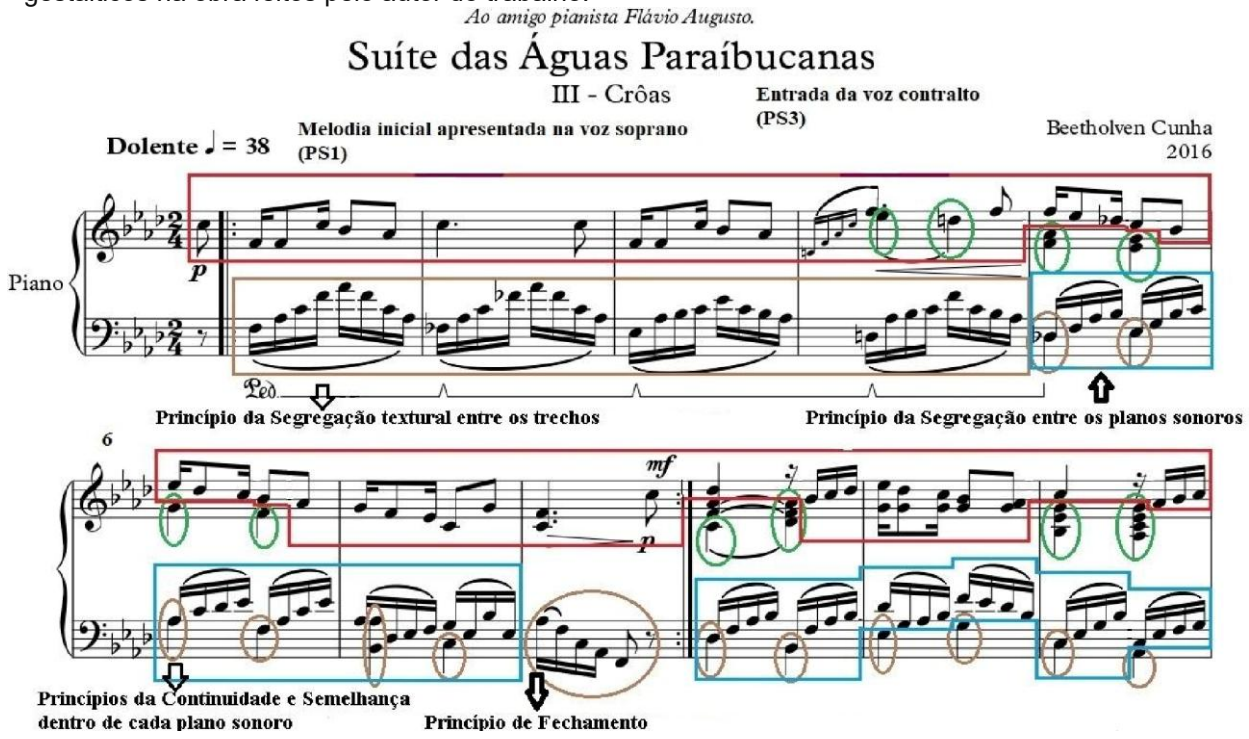
A respeito dos princípios gestálticos, observamos o princípio da Segregação presentes na escrita e função de cada plano sonoro, conforme explanado no parágrafo anterior. A este respeito, fica a cargo do intérprete distinguir os referidos planos entre si através do toque, articulação e dinâmica. Esta diferenciação é possível na medida em que a mesma camada preserva seu timbre e mantém a percepção de sua linha melódica, o que nos leva a destacar também os princípios da Semelhança e Continuidade.

Na teoria, é possível apontar a Segregação na diferença textural entre os quatro primeiros compassos e o término desta primeira seção, que se estende até o compasso 8, conforme indicado na Figura 31. Entretanto, há a possibilidade do intérprete realçar as notas graves dos arpejos deste primeiro trecho, revelando a

percepção de uma terceira camada agrupada pelo princípio da Proximidade dentro do aspecto intervalar. O mesmo princípio pode, inclusive, ser percebido nas relações internas de cada plano sonoro ao longo de toda a peça.

Por fim, é possível apontar o princípio de Fechamento no compasso 8, em que PS1 conclui a primeira ideia musical com uma nota mais longa, que se complementa com um intervalo harmônico de quarta justa para complementar o preenchimento harmônico do acorde da tônica. Ao mesmo tempo, PS2 realiza um arpejo em Fá menor em movimento descendente em direção a uma nota mais grave (Fá), gerando sensação de resolução.

Figura 31 – Compassos 1-11 de *Crôas*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos na obra feitos pelo autor do trabalho.



Fonte: Cunha (2016).

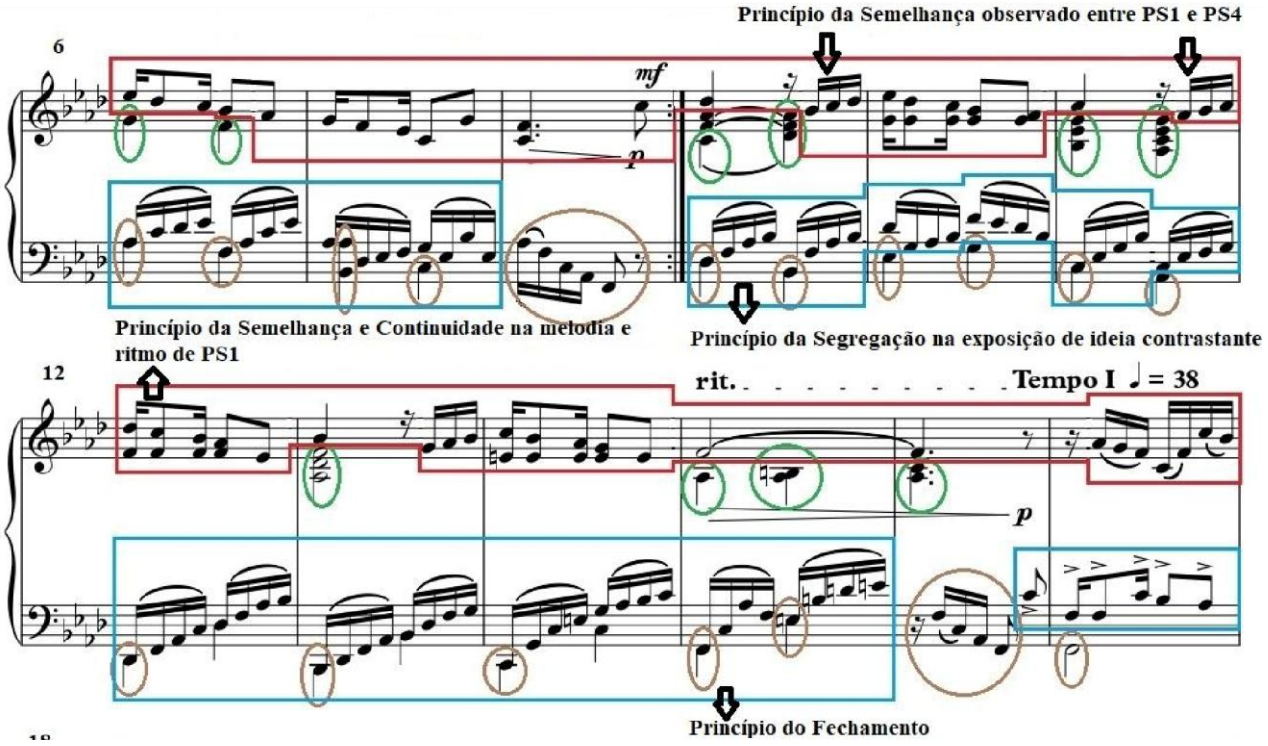
A seguir, entre a anacruse para o compasso 9 até o compasso 16, é apresentada a segunda seção (B) da peça, em que o compositor desenvolve uma segunda ideia temática, apresentando contrastes em relação ao primeiro trecho dentro dos aspectos melódico e harmônico. Neste trecho, o compositor preserva a textura polifônica em 4 ou 3 planos sonoros. Além da Segregação presente na já mencionada questão da forma musical, em relação a uma nova ideia temática e um maior desenvolvimento harmônico, o novo trecho apresenta curtas relações de

gestos unidirecionais entre PS1 e PS4 nos compassos 9, 11 e 13. A este respeito, é observado o princípio da Semelhança, que pode ser realçado dentro da interpretação pianística.

É perceptível que Cunha desenvolve este segundo tema em função de padrões rítmico-melódicos estabelecidos em PS1. Destacamos a presença de células rítmicas recorrentes no repertório nordestino, como a figura do garfo[14] e semicolcheias iniciadas fora do tempo forte.

Conforme demonstrado abaixo na Figura 32, destacamos os compassos 15 e 16 como ponto de fechamento de segunda seção, com o emprego da indicação *ritardando*, o uso da tensão harmônica precedida por sua resolução e o mesmo gesto melódico de PS2 empregado na primeira seção em direção a uma nota grave (Fá).

Figura 32 – Compassos 6-17 de *Crôas*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos na obra feitos pelo autor do trabalho.



Fonte: Cunha (2016)

A peça conclui com uma última seção que retoma o tema melódico inicial. Assim como em *Acaú*, o compositor explora o material melódico na voz tenor (PS4) neste

[14] Assim comumente chamada, o "garfo" é um agrupamento rítmico formado por uma semicolcheia precedida por uma colcheia e outra semicolcheia ao final da célula.

trecho, o que nos aponta para o princípio da Semelhança em relação à questão temática. Cunha deixa clara sua intenção de transferir o protagonismo para PS4 com a indicação dos *marcati*.

Ao mesmo tempo, é possível abordar também o princípio da Segregação na diferenciação das funções exercidas por cada plano sonoro. Enquanto PS4 executa a melodia principal, PS2 mantém o papel de direcionar a harmonia e PS1 realiza um contracanto que pode ser entendido como um novo elemento para dialogar com PS4. Sobre este novo elemento, verifica-se a presença ininterrupta de semicolcheias com bastante variedade entre movimentos ascendentes e descendentes, o que indica a percepção do princípio da Continuidade. Destacamos a presença constante de notas rebatidas[15], outro elemento recorrente em obras de inspiração armorial (NÓBREGA, 2007, p. 4).

Neste último trecho, quase sempre é preservada a textura em 3 camadas. Apenas entre os compassos 22 e 23 temos a entrada de PS3, com a função de preenchimento harmônico. O princípio do Fechamento pode ser observado novamente nos dois últimos compassos, com a indicação de *ritardando* e a resolução harmônica na tônica. O compositor explora no referido trecho o paralelismo de terças no PS1, que conclui em um bloco acórdico em combinação com PS4 no último compasso.

[15] Grupos de semicolcheias ligadas de duas em duas (Nóbrega, 2007, p. 4).

Figura 33 – Compassos 12-25 de *Crôas*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos na obra feitos pelo autor do trabalho.



Fonte: Cunha (2016).

Ao observar as características musicais de *Crôas*, percebe-se o princípio da Unificação, uma vez que a textura e o aspecto melódico se comunicam no decorrer da peça, mantendo uma identidade para este movimento da suíte. Mesmo com a exposição de uma ideia contrastante na segunda seção, o compositor explora no decorrer de toda a peça temas de caráter lírico com um certo grau de introspecção. A coerência e clareza do discurso musical torna a percepção dos temas melódicos acessíveis mesmo para um ouvido leigo. E o uso da forma ternária simples apela para a memorização da ideia temática principal, o que favorece o princípio da Pregnância da forma.

Deste modo, é de se considerar que o terceiro movimento da suíte dialoga com

o primeiro em algumas questões musicais, como a forma, andamento mais lento e o caráter mais lírico. O debate a respeito de como as características armoriais se revelam dentro do processo composicional deve considerar também os aspectos musicais de origem eurocêntrica, que constituem inclusive parte fundamental da formação da identidade nordestina. Desta forma, as características deste movimento estão relacionadas a uma mescla de linguagens entre a tradição eurocêntrica, com alguma alusão a elementos presentes na música nordestina, porém não de maneira direta.

Quadro 3: Análise gestáltica de *Crôas.*

Princípio gestáltico	**Aplicação na peça**	**Seção/ Compassos**	**Função interpretativa sugerida**
Segregação	● Diferenciação clara entre os planos sonoros PS1 (melodia), PS2 (arpejos), PS3 (contralto), PS4 (tenor); ● Mudança para textura polifônica com 3–4 camadas; ● Contraste temático, mudanças harmônicas e novos padrões rítmico-melódicos; ● Relações unidirecionais entre PS1 e PS4; ● Distribuição de funções: PS4 (melodia principal), PS2 (base harmônica), PS1(contracanto).	● Toda a peça (planos sonoros); ● Entre c. 1-4 para c. 5-25 (Mudança textural); ● c. 9, 11 e 13 (entre PS1 e PS4); ● Seção B; ● Seção A'.	● Evidenciar as camadas por meio de articulação, peso do toque, direção fraseológica e planejamento de dinâmicas; ● Destacar a função de cada plano para manter clareza textural.
Proximidade	● Possibilidade de percepção de uma camada grave dentro dos arpejos, pelo agrupamento intervalar das notas mais baixas; ● Realçar identidade de cada plano sonoro através de suas relações internas de fraseado, rítmica e direção melódica.	● c. 1-4 (Início da Seção A); ● Toda a peça (Relações internas entre os planos sonoros).	● Destacar sutilmente as notas graves dos arpejos para revelar a camada implícita e reforçar a harmonia; ● Conduzir frases de modo a perceber linearmente cada plano sonoro.

Semelhança	● Manutenção do timbre e direção melódica dentro de cada plano sonoro, permitindo percepção contínua das linhas; ● Tema inicial apresentado em PS1 e posteriormente retorna em PS4 na seção final.	● C. 1-8 (Seção A); ● Seção A e A' (mesmo tema melódico desenvolvido em planos sonoros distintos.	● Homogeneizar o gesto dentro de cada camada; ● Garantir protagonismo do plano sonoro que desempenha a função de conduzir a melodia principal, através da definição de timbre, fraseado e dinâmica; ● Destacar o diálogo entre PS1 e PS4 na seção B, mantendo caráter comum entre seus motivos.
Continuidade	● Fluxo linear das vozes internas (PS3 e PS4) e arpejos contínuos da mão esquerda.	● c. 1-8 (Seção A).	● Realçar direcionalidade das linhas (ascendentes e descendentes), sem segmentar frases internas.
Fechamento	● PS1 finaliza a ideia motívica com nota longa, enquanto PS2 conclui com um arpejo descendente de Fa menor; ● Uso do *ritardando* para reforçar a ideia de conclusão (Seção B e A'); ● Gesto melódico em terças paralelas em PS1 ao final de A', precedido por resolução em nota longa e acorde na mão esquerda.	● c. 8; ● c. 15 e 16 (fechamento da Seção B); ● c. 24 e 25 (fechamento de A' e da peça).	● Realçar resolução melódica através de inflexões de dinâmica e agógica, reforçando conclusões e transições entre seções; ● Seguir indicações de *ritardando* para reforçar ideia de segmentação e finalização.
Unificação	● Manutenção da identidade melódica e textural ao longo das três seções; caráter lírico e introspectivo constante.	● Toda a peça;	● Preservar coerência estética e caráter geral mesmo nos trechos contrastantes;
Pregnância da forma	● Clareza formal e memorização fácil do tema principal, reforçando estabilidade perceptiva da forma ternária simples.	● Toda a peça.	● Explorar a clareza da forma por meio de contrastes bem definidos entre seções e retornos temáticos nítidos.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2025.

Segue abaixo o link e QR code para acesso à interpretação pianística de *Crôas* realizada pelo autor do presente trabalho: https://hdl.handle.net/11449/327205



4.2.7 *Ponta-de-Pedras* e os Caboclinhos

A peça *Ponta-de-Pedras* é o último movimento da *Suíte das águas paraibucanas*, em que fica explícita a mescla de elementos armoriais que se alternam e até mesmo se sobrepõem às estruturas que são observadas no repertório tradicional. Segundo relato de Beetholven Cunha, o nome *Ponta-de-Pedras* foi escolhido por Cunha por ser uma praia de Goiana, sua cidade natal e local de origem da manifestação popular “Caboclinhos”, aludida diretamente na peça em questão.

Os Caboclinhos ou Cabocolinhos são manifestações populares que contêm elementos que permeiam a dança, a cena e a música provenientes da tradição indígena. Segundo os pesquisadores Jaqueline Karla Azevedo e José Roberto Sena em seu trabalho “Kapinawá: caboclinhos e religiosidade afro-indígena na cidade do Recife”, o estado de Pernambuco se destaca pela sua riqueza em relação às misturas étnicas que se sucederam ao longo do tempo, pois “reúne uma diversidade cultural, sobretudo em relação às suas danças e folguedos populares” (Azevedo; Sena, 2011, p. 2).

O próprio compositor César Guerra-Peixe (1966) chegou a afirmar que os caboclinhos “são a presença mais original do Carnaval de Recife”. Segundo Azevedo e Sena (2011):

> Os caboclinhos do Recife é uma das manifestações populares mais tradicionais e mais belas do carnaval de Pernambuco, em vez de blocos, eles são organizados em tribos por famílias e amigos e sua tradição é passada de pai para filho, para que a mesma resista nos dias atuais, dentre as agremiações que desfilam no carnaval, os caboclinhos são uma das atrações que roubam as atenções da população, devido as suas indumentárias belíssimas, sua dança envolvente e a música frenética (Azevedo; Sena, 2011, p. 2).

A busca pelas raízes culturais nordestinas dentro da obra do Cunha corrobora com a ideia proposta por Santos (2017), sobre a existência de "Ecos armoriais" presentes na contemporaneidade. O crescente interesse pelos Caboclinhos deve-se a um contexto, a partir do final do século XIX e início do XX, no qual passa-se a valorizar os temas indígenas como um modo de "afirmação da nacionalidade, fazendo com que o índio figurasse na Literatura, como nas obras de José de Alencar e Gonçalves Dias; na música por exemplo, através da obra de Carlos Gomes, chegando mesmo à publicidade, por meio das marcas comerciais de cigarro e dos filmes de Hollywood" (Acserald, 2020, p.11-12).

No entanto, apesar desse crescente interesse, a partir de uma revisão sistemática de literatura, foi possível verificar que a bibliografia acadêmica que aborda direta ou indiretamente essa temática ainda é escassa. Portanto, o aprofundamento dos estudos a respeito dessa manifestação cultural - e sua intersecção com composições do âmbito erudito - contribui para sua preservação e divulgação bem como sua inclusão na arte erudita, conforme preconizavam Mario de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), e Ariano Suassuna, no Movimento Armorial, por ele idealizado.

Para fundamentar as questões musicais inerentes aos Caboclinhos, foi utilizada a obra *Os cabocolinhos do Recife*, de César Guerra-Peixe, como referência para identificação e aprofundamento a respeito dos instrumentos de percussão próprios dessa manifestação. Forneceremos, a seguir, informações musicais dos instrumentos de percussão que compõem os Caboclinhos: caracaxás[16], tarol, surdo, preacas e apito[17] (Guerra-Peixe, 1966, p. 147).

---

[16] Segundo Guerra-Peixe (1966), o mais correto seria "Maracás".

[17] Esses dois últimos instrumentos são utilizados para marcar o ritmo em alguns momentos.

“Caracaxá” é o nome dado pelos escritores do período colonial aos instrumentos ameríndios do tipo “reco-reco”, que nos Caboclinhos seria o nome para designar o conjunto de instrumentos formados por maracá, ganzá, chocalho e mineiro. Guerra Peixe (1966, p. 147) afirma que toda essa classe de instrumentos se caracterizaria por exercer a mesma função rítmica: “uma espécie de centro na polirritmia do conjunto, tal como seria o cavaco no velho choro”. Ainda segundo o compositor:

> Nos atuais Caboclinhos, o caracaxá ora é o instrumento de forma cilíndrica, de metal, ora é qualquer chocalho, e ora é o mineiro, chocalho pequeno de metal, que mais se aproxima ao que nos Xangôs se chama “xeré”. De qualquer modo, são executados, sempre pelo mesmo músico, dois caracaxás ao mesmo tempo de dois tamanhos – o maior, na mão esquerda, percutindo ritmo geralmente mais simples e com efeitos de chiado; e o menor, na mão direita, com o qual o executante percute de maneira mais simples, porém articulando acentuações características do ritmo. (Guerra-Peixe, 1966, p. 147).

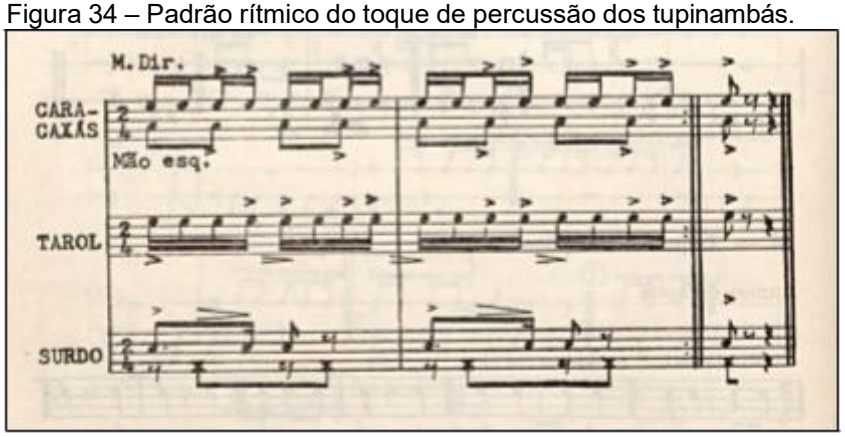
Outro instrumento presente é o tarol, também conhecido como “tarola”. Ele corresponde à caixa-clara. À respeito de sua composição, Guerra-Peixe relata que:

> O instrumento fica dependurado [...] por um pedaço de couro ou de corda chamado talabarte. Há tarol de construção genuinamente popular e há o de construção industrializada, bem assim como mista. Neste caso o tanoeiro constrói o bojo, os populares adquirem as tarraxas e depois completam o instrumento com as membranas. (Guerra-Peixe, 1966, p. 147-148).

O surdo, típico dos Caboclinhos e de outras manifestações nordestinas, apresenta a peculiaridade de ser tocado com o emprego de uma “maçaneta”, que executa a base rítmica percutindo na membrana. Outro importante componente é o chamado “bacalhau” ou “resposta”, uma vareta ou pedaço de arame utilizado para marcar o contratempo, percutindo na parte de metal do instrumento (Guerra-Peixe, 1966).

Dentro de sua pesquisa, César Guerra-Peixe compilou as rítmicas que cada um dos instrumentos apresentados até agora desenvolve dentro dos Caboclinhos, conforme demonstrado na Figura 34:

Figura 34 – Padrão rítmico do toque de percussão dos tupinambás.

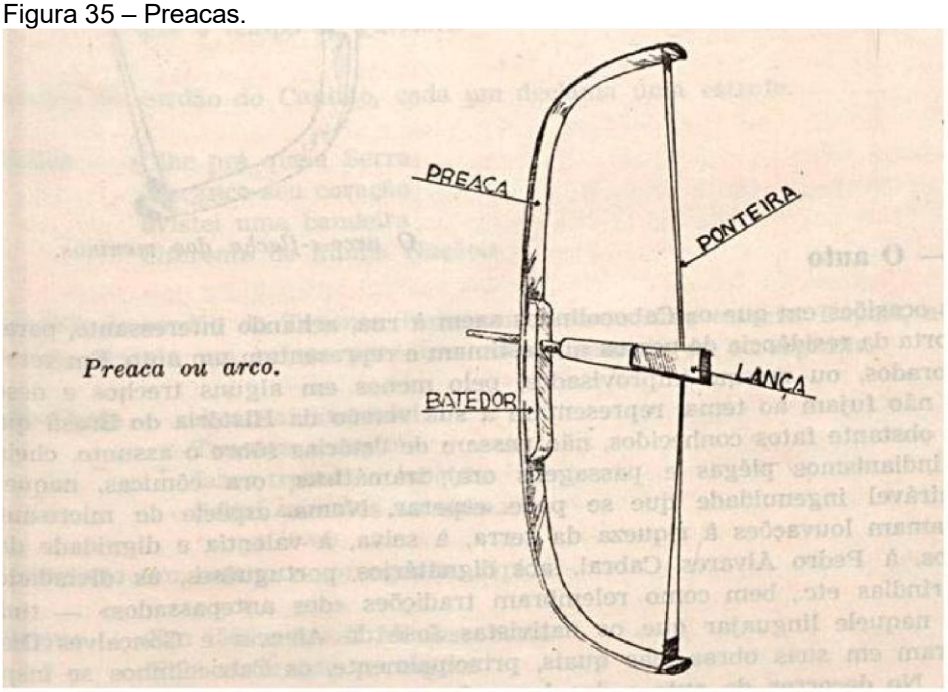


Fonte: Guerra-Peixe, 1966. In*: Os cabocolinhos do Recife.*

Dentro dos Caboclinhos, há a presença marcante das preacas, instrumentos que desempenham papel fundamental para a marcação do ritmo característico dessa manifestação cultural (Silva, 2012). Guerra-Peixe descreve as dimensões das preacas:

> Compõem-se das seguintes partes: [...] o arco, que mede 80 cm, contados em linha reta, de ponta a ponta, 4 de largura e 5 mm de espessura; “lança” ou “espigão”, a flecha, medindo 40 cm; “batedor”, o suporte que reforça o lugar onde a lança percute quando solta; com a medida de 12 cm; e “ponteira” ou “cordel”, a corda de fabricação ponteira, de onde lhe vem o nome, que ao todo mede mais de três metros, a fim de dar diversas voltas por entre os extremos da preaca. É apertada até ser obtida a pressão necessária para impulsionar a lança (Guerra-Peixe, 1966, p. 139).

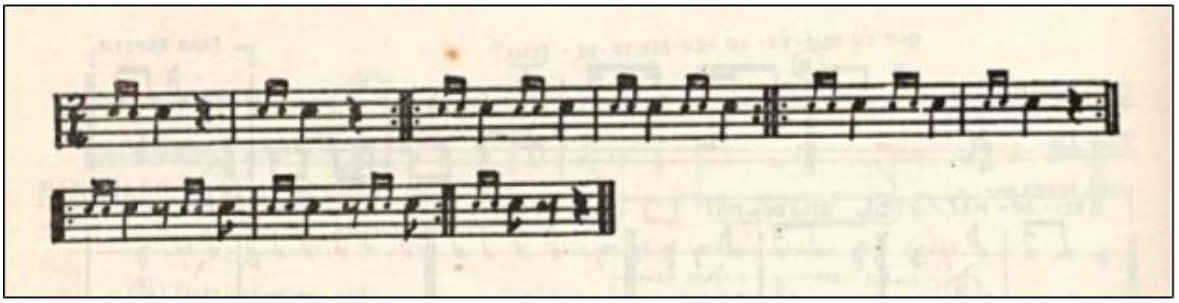
Figura 35 – Preacas.



Fonte: Guerra-Peixe, 1966. In: *Os caboclinhos do Recife.*

A peculiaridade acerca das preacas reside no fato de as mesmas serem tocadas e carregadas pelos dançarinos, destacando-se, portanto, pela sua quantidade dentro da manifestação. Segundo Silva (2012, p. 8), “Quase todos carregavam as preacas (Instrumento de percussão, sendo um arco e flecha [...] essa presa que quando solta após ser puxada produz um estalido seco, marcando o ritmo)”. A Figura 36 apresenta o padrão rítmico característico das preacas:

Figura 36 – Ritmo característico das preacas.



Fonte: Guerra-Peixe, 1966. In*: Os caboclinhos do Recife.*

Conforme será abordado mais adiante, as preacas tem referência direta na intenção de Beetholven Cunha em aludir aos caboclinhos neste último movimento da Suíte das águas paraibucanas.

4.2.8 Análise gestáltica e etnomusicológica de *Ponta-de-Pedras*

Seguindo o mesmo procedimento dos subcapítulos anteriores, fundamentamos a análise musical pautada na Teoria da Gestalt. Optamos por apresentar a análise de modo linear, com a identificação dos princípios gestálticos e apontamentos das adaptações pianísticas realizadas por Cunha no aspecto composicional, baseadas em seus relatos e nas referências diretas à manifestação popular dos “Caboclinhos”. Admite-se, portanto, que as decisões interpretativas podem ser fundamentadas a partir das questões etnomusicológicas que serão abordadas.

A forma de *Ponta-de-Pedras* se desenvolve a partir do desenvolvimento de um tema principal apresentado em duas seções contrastantes entre si, que chamaremos de A e B. Há uma pequena transição entre estas duas seções e ao final da peça, há uma pequena *coda* utilizando fragmentos rítmico-melódicos apresentados na primeira seção.

Os planos sonoros se distinguem pelo princípio da Segregação entre seus padrões rítmicos e intervalares. Conforme demonstrado na figura abaixo, os primeiros compassos da peça contemplam a melodia distinguida pela indicação dos *marcati* no registro agudo seria o primeiro plano sonoro (PS1) e os blocos que se seguem na mão direita e esquerda respectivamente correspondem ao PS2 e PS3.

Figura 37 – Compassos 1-8 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos.



Fonte: Cunha, 2016.

Do compasso 1 até o compasso 8, os planos sonoros formados pelos acordes da mão direita e esquerda (PS2 e PS3) permanecem conectadas entre si pelo princípio da Proximidade intervalar. Deste modo, uma vez que a melodia (PS1) apresentada no registro agudo da mão direita apresenta saltos melódicos e maior variedade intervalar, ela apresenta contraste em relação às demais unidades e, portanto, é naturalmente destacada pelo princípio da Segregação. Na figura abaixo, apresentamos isoladamente a melodia (PS1) que é apresentada na primeira seção da obra *Ponta-de-Pedras* e que será desenvolvida por todo o movimento na mão direita.

Figura 38 – Melodia apresentada nos compassos 1-8 de *Ponta-de-Pedras*.



Fonte: transcrição feita pelo autor, 2025.

Para reforçar a fundamentação metodológica, explicita-se aqui que a aplicação

do princípio gestáltico não decorre apenas de uma interpretação simbólica, mas de propriedades diretamente audíveis na organização do motivo, tais como direção intervalar, distribuição rítmica e padrão de repetição. É a própria configuração sonora que aciona a percepção de unidade e continuidade, sustentando a análise que se seguirá.

No trecho que se sucede, os princípios da Semelhança e da Proximidade agrupam notas que antes estavam em distintos planos sonoros. Deste modo, entre os compassos 9 e 17, passamos a observar apenas um plano sonoro na mão direita, gerando a percepção de dois planos sonoros (PS1 e PS2) na totalidade por conta da melodia se desenvolver através do paralelismo, inicialmente de sextas entre os compassos 9 e 14 e depois com quintas e quartas entre os compassos 15 e 17. De acordo com Falcón (2010), sons distintos podem se associar como uma mesma unidade funcional por conta do princípio da Semelhança em suas funções e princípio de ação.

Nos compassos 15 e 17, podemos perceber a ação dos princípios de Fechamento e Segregação, por conta do surgimento de um gesto cadencial que transita para a próxima seção, através do movimento melódico descendente entre as duas mãos e pela presença da indicação de *molto rallentando*. O gesto unidirecional entre PS1 e PS2 aponta para o princípio da Semelhança entre os planos sonoros. Por fim, toda esta seção apresenta, conforme demonstrado na figura abaixo, o princípio da Continuidade e Semelhança. Isso ocorre devido à percepção ininterrupta das semicolcheias como resultado da sobreposição rítmica entre a mão direita e a esquerda.

Figura 39 – Compassos 8-20 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos.

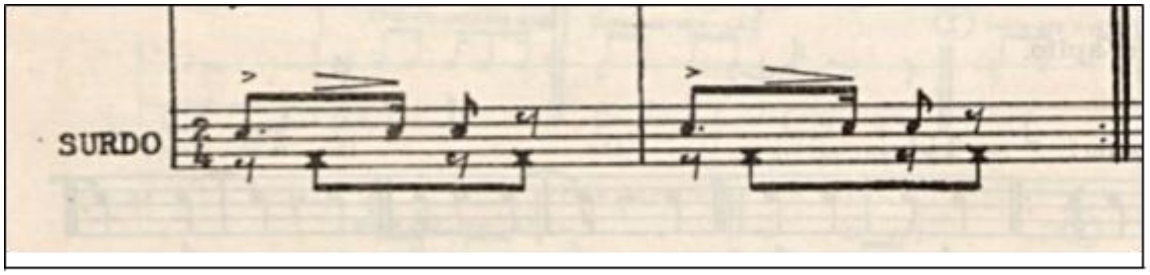


Fonte: Cunha, 2016.

Independente do número de planos sonoros empregados por Cunha nesta primeira seção (A), pode-se perceber que esses blocos agem conjuntamente para resultar em variações rítmicas que aludem diretamente à rítmica dos instrumentos de percussão presentes nos caboclinhos. É importante ressaltar que o compositor transcreveu a escrita desses instrumentos percussivos para o piano sem se preocupar em ser literal ao retratar todos os elementos musicais presentes nos Caboclinhos.

Podemos perceber, conforme demonstrado nas Figuras 40 e 41, que o ritmo resultante da sobreposição rítmica entre as duas mãos nos primeiros compassos assemelha-se à estrutura rítmica que é empregada pelo surdo dentro dos caboclinhos.

Figura 40 – Padrão rítmico empregado pelo surdo nos caboclinhos.



Fonte: Guerra-Peixe, 1966. In*: Os cabocolinhos do Recife.*

Figura 41 – Sobreposição rítmica observada nos primeiros compassos de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha.



Fonte: Cunha (2016).

A indicação dos *marcati* no agudo da mão direita aponta para o destaque da melodia em relação às demais camadas, reforçando aqui a presença do princípio da Segregação entre os planos sonoros. O compositor nos relatou que o registro agudo seria referência à inúbia e que o timbre desejado para esta seção seria alusivo ao timbre das preacas, que se caracterizam pelo som estridente e seco. Dessa forma, entendemos que esta contribuição de Cunha é valiosa para nortear as decisões interpretativas acerca do toque e articulação para execução da melodia e demais planos sonoros.

Retornando à questão formal, os compassos 15 e 17 marcam a transição entre duas seções contrastantes, que apresentam diferenças estéticas que se refletem nos aspectos da textura, estrutura intervalar, timbre e articulação. Deste modo, a primeira seção apresenta uma predominância de acompanhamento com articulação dos *staccati* para a mão esquerda e com presença de referências ao toque, timbre e rítmica

das estruturas presentes nos instrumentos de percussão dos caboclinhos, conforme mencionado anteriormente.

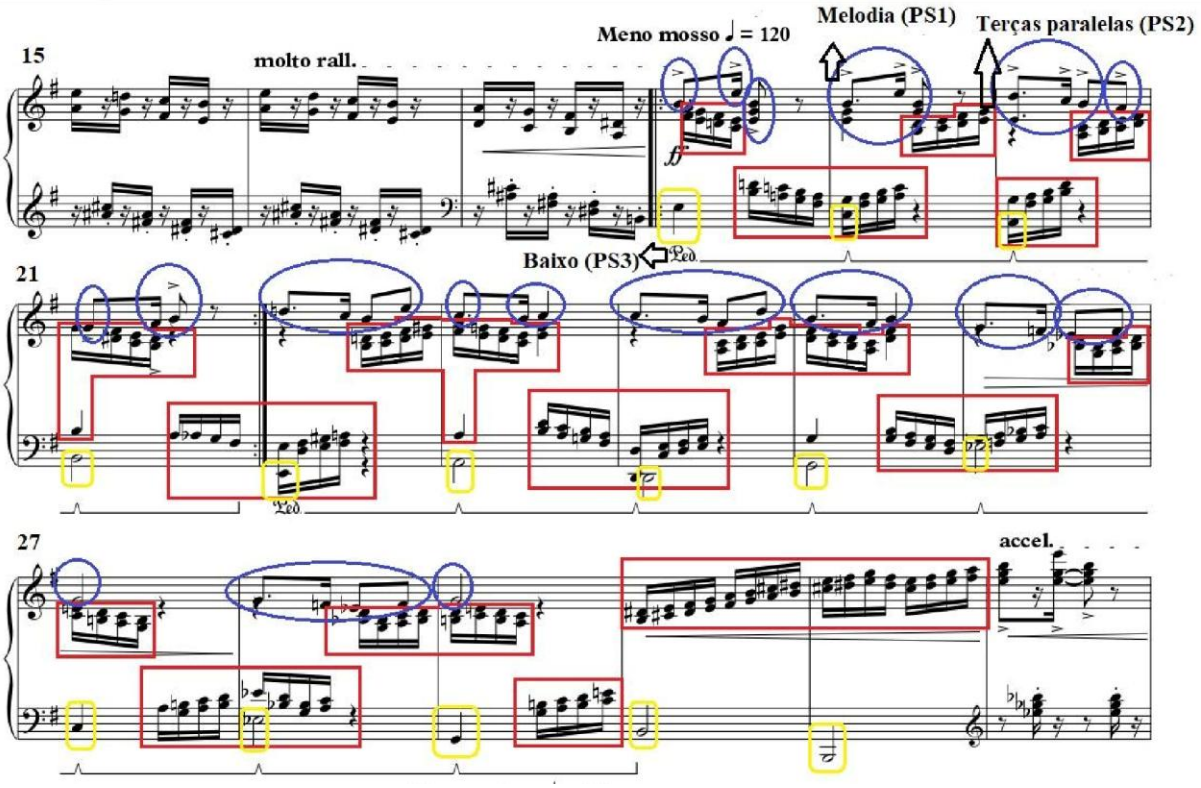
Figura 42 – Compassos 1-20 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha.



Fonte: Cunha (2016).

A segunda seção da peça (B), que se inicia a partir do compasso 18, apresenta uma mistura dos elementos apresentados na primeira seção com elementos da tradição eurocêntrica. Conforme demonstrado na figura abaixo, a presente seção é marcada pela presença da melodia principal na região aguda da mão direita (PS1), paralelismos com parcela majoritária das terças em movimento ascendente e descendente (PS2) e o baixo que confere a base harmônica (PS3).

Figura 43 – Compassos 15-32 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com planos sonoros (PS1, PS2 e PS3) destacados.



Fonte: Cunha (2016).

É perceptível uma organização formal coerente, uma vez que a mesma melodia apresentada no início é explorada a seguir porém apresentando relevantes contrastes de timbre, articulação, pedalização e agógica, reforçando o princípio da Segregação. O retorno ao tema melódico inicial no PS1 e a continuidade rítmica das semicolcheias confirmam a percepção dos princípios de Unificação, Semelhança e Continuidade entre as seções.

A partir do compasso 22, podemos apontar novamente o princípio da Segregação por meio do desenvolvimento de um trecho com maior variedade melódica e harmônica, que pode ser explorada pelo intérprete com nuances de dinâmica, pedalização e até mesmo agógica. A seção em questão conclui-se com um movimento ascendente das terças entre os compassos 30 e 31, indicando o princípio de fechamento desta seção para transitar para a *coda*, conforme indicado na figura abaixo:

Figura 44 – Compassos 15-32 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos.



Fonte: Cunha (2016).

A segunda seção da obra apresenta, portanto, elementos que se aproximam mais da tradição eurocêntrica. O pedal, por si só, já aponta para uma sonoridade menos percussiva e mais contínua, ainda que o mesmo tema melódico da primeira seção ainda seja desenvolvido na mão direita. A indicação dos *marcati* para PS1 sugere que as terças paralelas (PS2) notadas em semicolcheias apresentam um papel coadjuvante.

A marcação de *crescendo* e *diminuendo* nos compassos 26, 27, 30, 31 sugerem uma concepção interpretativa que busque uma ênfase para o fraseado em associação com a direção melódica ascendente e descendente.

Figura 45 – Compassos 15-32 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com indicações de crescendo e diminuendo destacadas.



Fonte: Cunha, 2016.

Como exemplo ligado à tradição pianística eurocêntrica, citamos o *Estudo Op. 25 No. 6* de Chopin, que é conhecido pelo alto grau de dificuldade das terças paralelas presentes na mão direita. Através da Figura 46, podemos perceber essa semelhança e referência à tradição pianística, em que Chopin indica o fraseado com relação direta à direção melódica ascendente para as indicações de *crescendo* e descendente para marcações de *diminuendo*.

Figura 46 – Compassos 13 e 14 do *Estudo Op. 25 No. 6*, de Chopin.

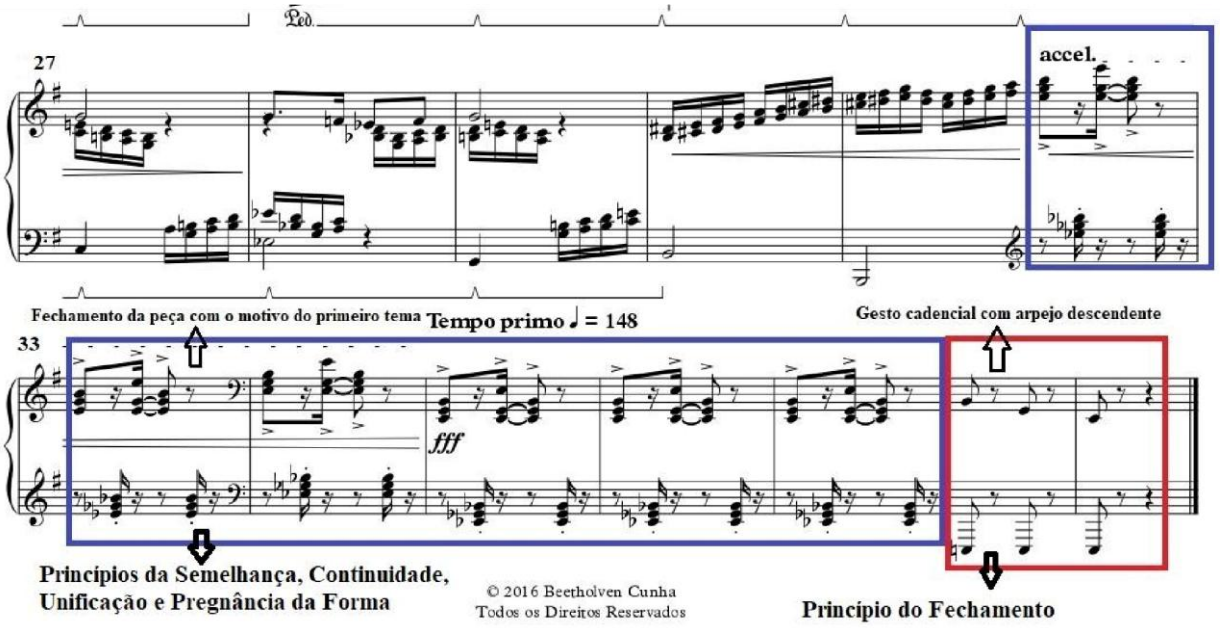


Fonte: edição G. Henle Verlag.

Ao contrário de Chopin, Beethoven Cunha optou por não grafar as indicações de fraseado em todas as terças, o que pode tornar esta decisão mais particular à interpretação do performer. Apesar disso, a forte referência à tradição e a própria execução do pianista Flávio Augusto reforçam esta tendência, que pode ou não ser aplicada.

Na Figura abaixo, a finalização de *Ponta-de-Pedras* se dá com uma *coda*, marcada pela retomada da ideia motívica apresentada na primeira seção. Este elemento confere a percepção dos princípios da Semelhança, Continuidade, Unificação e Pregnância da forma dentro da referida obra. Isso ocorre devido ao uso reincidente desta estrutura por toda a peça, que torna-se um padrão de fácil assimilação na escuta musical. Desta forma, este motivo é repetido em oitavas distintas entre os compassos 32 e 37, sendo sucedido por outro gesto de finalização da peça nos compassos 38 e 39, com a sensação de repouso com o emprego de notas temporalmente mais separadas entre si em um arpejo descendente de Mi menor. Esta sequência reforça o princípio do Fechamento, desta vez de forma definitiva para o encerramento da peça e também da suíte.

Figura 47 – Compassos 27-39 de *Ponta-de-Pedras*, de Beetholven Cunha, com apontamentos dos princípios gestálticos.



Fonte: Cunha (2016).

De modo geral, *Ponta-de-Pedras* apresenta uma estrutura melódica e rítmica com forte tendência à percepção dos princípios gestálticos. Ainda que as partes

apresentem elementos contrastantes entre si, a clareza e coesão sonora podem trazer a sensação de unificação do todo. Tal pregnância da forma pode contribuir para adentrarmos às questões estilísticas próprias da obra, do compositor e também a respeito das influências armoriais.

As alusões feitas aos Caboclinhos e seus instrumentos de percussão reforçam a diversidade cultural existente no Nordeste brasileiro, bem como as possibilidades técnico-musicais de inserção dessas manifestações no repertório erudito. A coerência entre gesto musical, organização rítmica e evocação cultural resulta em uma unidade interpretativa sólida, permitindo ao intérprete fundamentar decisões performáticas em aspectos tanto perceptivos quanto simbólicos.

Quadro 4: Análise gestáltica de *Ponta-de-Pedras*

Princípio gestáltico	**Aplicação na peça**	**Seção/ Compassos**	**Função interpretativa sugerida**
Segregação	● Distinção PS1 (melodia marcada), PS2 e PS3 (blocos de acordes). A melodia se destaca por saltos intervalares e registro agudo, em alusão à inúbia; ● Presença de paralelismos descendentes com indicação de *molto rallentando* para definir a transição entre seções contrastantes; ● Contraste em relação à proposta estética: melodia aguda (PS1), terças paralelas (PS2) e baixo harmônico (PS3), com indicação de pedalização.	● Seção A; ● c. 15-17 (transição entre seções); ● Seção B.	● Destacar PS1 por toque mais incisivo (marcati) e articulação clara em referência à inúbia; ● Balancear os acordes de PS2/PS3 para manter sua função de base; ● Evidenciar contraste de caráter para marcar a transição estrutural; ● Manter protagonismo de PS1 através de toque e dinâmica, equilibrando as terças de PS2 na seção B e mantendo cuidado com a pedalização para não prejudicar a clareza e equilíbrio entre os planos.
Proximidade	● Agrupamento entre PS2 e PS3 por proximidade intervalar, percebidos como uma única camada de suporte; ● Formação de apenas dois planos sonoros pela fusão das vozes da mão direita em paralelismos contínuos.	● c. 1-8; ● c. 9-17.	● Uniformizar ataque e dinâmica entre PS2/PS3, evitando contrastes que quebrem o agrupamento percebido; ● Toque uniforme e legato controlado para manter a percepção de unidade entre os paralelismos.

Semelhança	● Notas antes pertencentes a diferentes camadas passam a formar um único plano sonoro (paralelismos); ● Reaparecimento da mesma melodia mesmo em seção contrastante; ● Conclusão da peça utilizando o padrão rítmico e melódico do início em oitavas distintas reforça pregnância da forma da peça.	● c. 9-17; ● Seção B; ● c. 32-37.	● Diferenciar menos as vozes internas, priorizando a fluidez e homogeneidade das terças/sextas paralelas; ● Preservar caráter da melodia inicial, mesmo em novo contexto textural e estético; ● Uniformizar ataque do motivo na seção final, de modo a enfatizar o caráter motívico conhecido para reforçar a unidade.
Continuidade	● Semicolcheias contínuas criam fluxo estável resultante da sobreposição rítmica entre as mãos; ● Semicolcheias permanecem como elemento de fluxo rítmico estruturante mesmo em seção contrastante.	● Toda a peça.	● Manter fluxo contínuo com controle do pulso e mínima interrupção sonora; ● Mesmo com escolhas interpretativas que possibilitem pequenas variações de agógica e fraseado, manter unidade rítmica para evitar quebra da direção musical.
Fechamento	● Gesto cadencial com movimento melódico descendente e molto rallentando indicando conclusão da seção e transição para trecho contrastante; ● Arpejo descendente de Mi menor com notas espaçadas cria resolução definitiva.	● c. 15-17 (transição entre A e B) ● c. 38 e 39.	● Realçar o *rallentando* e a direção descendente; ● Finalizar com sensação clara de transição antes da chegada da nova seção; ● Na finalização da peça, conferir sensação de conclusão, com ênfase à quebra da continuidade das semicolcheias, reforçando a duração das notas e o gesto descendente de arpejo.
Unificação	● Estrutura rítmica remete à lógica percussiva dos Caboclinhos, criando coesão textural e temática; ● Reaproveitamento temático e textural integra a peça como um todo.	● Seção A; ● Seção B e *coda*.	● Manter coerência no caráter percussivo: articulação controlada e clareza rítmica constantes; ● Conduzir a seção contrastante com senso de continuação, evitando quebras no discurso musical.
Pregnância da forma	● Motivo rítmico-melódico recorrente torna-se referência perceptiva ao longo da peça, em referência aos caboclinhos.	● Toda a peça.	● Dar sempre clareza ao motivo principal para facilitar reconhecimento e orientar a escuta, mesmo em trechos contrastantes entre si.

Fonte: elaborado pelo autor, 2025.

Segue abaixo o link e QR code para acesso à interpretação pianística de *Ponta-de-Pedras* realizada pelo autor do presente trabalho: https://hdl.handle.net/11449/327205

4.3 A suíte como unidade macro formal

O compositor Beetholven Cunha (2025), apesar de admitir que os movimentos da *Suíte das águas paraibucanas* são comumente executados isoladamente, não julga ideal esta separação entre as partes do todo. Isso se deve ao fato da suíte apresentar uma “história de suas vivências”, que se complementam quando tocadas integralmente. O entendimento do contexto geográfico e estético da referida obra, segundo o compositor, é essencial para que a mesma possa ser melhor compreendida e executada.

A análise dos quatro movimentos da *Suíte das águas paraibucanas* evidencia uma coerência estética e composicional que confirma a intenção de Cunha de articular elementos da pianística eurocêntrica com matrizes culturais nordestinas e armoriais. Embora cada movimento apresente características próprias, um conjunto de

procedimentos perceptivos, gestálticos, estruturais e simbólicos garante a unidade orgânica da suíte, fornecendo ao intérprete elementos sólidos para uma abordagem coerente da obra.

Do ponto de vista perceptivo, os princípios gestálticos constituem o eixo metodológico capaz de explicar as relações internas entre os movimentos. Ao longo da suíte, identificam-se padrões estáveis de Continuidade, Semelhança, Proximidade, Segregação e Pregnância da forma, que se manifestam na condução melódica, no fluxo rítmico de semicolcheias, na sobreposição de planos sonoros e na recorrência de gestos motívicos. Esses princípios, aplicados individualmente em cada movimento, acabam por estabelecer um fio perceptivo contínuo que atravessa a suíte como um todo.

No âmbito composicional, a suíte revela um processo de transcriação, no qual referências às manifestações nordestinas são adaptadas ao piano de modo não literal, mas simbólico e estruturante. Em *Carne-de-Vaca* e *Ponta-de-Pedras*, por exemplo, ritmos inspirados em toques de percussão são reorganizados idiomaticamente, dando origem a texturas que sugerem o universo do coco de embolada e dos caboclinhos sem reproduzi-lo de modo documental. Em contraste a estes movimentos, *Acaú* e *Crôas* partem da alusão ao ambiente sonoro que remete às praias calmas da região em que viveu o compositor e linearidade melódica para criar um caráter que remete à ideia de ritual e contemplação, alinhando-se à estética armorial que permeia toda a suíte. Estes dois movimentos, portanto, mesclam o olhar imagético do compositor com a inspiração armorial e elementos da tradição barroca e romântica para combinar em uma identidade estética pluricultural.

Na questão estrutural, é possível perceber a alternância dos movimentos rápidos e lentos de modo a criar uma narrativa linear, porém também segregada pelo contraste entre as partes. A forma ternária simples observada no primeiro e terceiro movimento da suíte, intituladas respectivamente de *Acaú e Crôas*, apresenta de forma clara o tema inicial (A) a ser desenvolvido na peça, gerando segmentação para um trecho contrastante (B) que mantém a mesma proposta de caráter introspectivo e concluí no retorno ao tema inicial (A') com uma escrita mais polifônica. Do mesmo modo, o segundo e quarto movimento da obra, intitulados respectivamente de *Carne-de-Vaca* e *Ponta-de-Pedras* apresentam forma simples, com fácil assimilação pela

repetição de fragmentos melódicos que se articulam em meio a características rítmicas próprias das manifestações nordestinas populares. Estas relações internas observadas entre os movimentos da suíte gera integração das partes em relação ao todo, gerando a percepção dos princípios globais de Unificação e Pregnância da Forma.

Do ponto de vista interpretativo, a constatação de que os mesmos princípios, sobretudo Segregação, Continuidade, Semelhança e Fechamento, se repetem e se transformam ao longo da suíte permite ao intérprete compreender a obra não como quatro peças independentes, mas como uma narrativa musical unificada. Isso implica escolhas conscientes de articulação, toque, timbre, pedalização e dinâmica, sempre referenciadas tanto às inferências gestálticas quanto às indicações etnomusicológicas fornecidas pelo compositor e pela tradição caboclinho/armorial.

Assim, a *Suíte das águas paraibucanas* revela uma poética em que o gesto pianístico serve como meio de transfiguração cultural: o piano assume uma função ritual, percussiva, cantada e narrativa, simultaneamente. A unidade formal decorrente da Gestalt e a diversidade expressiva advinda das referências culturais conferem à obra um caráter singular no repertório pianístico brasileiro contemporâneo, valorizando a multiplicidade estética do Nordeste e reafirmando a relevância de Beetholven Cunha dentro desse panorama artístico.

Conclusão

Dentro do cenário da dita música erudita brasileira, há uma barreira que distancia intérpretes e compositores das raízes populares locais, sobretudo daquelas perpetuadas pela tradição oral. Mesmo diante do discurso decolonial que tem ganhado força na contemporaneidade, a prática musical ainda é amplamente orientada por convenções herdadas do velho continente, transmitidas por uma cadeia de saberes e hábitos que moldam expectativas estéticas e formativas. Essa distância, portanto, continua a influenciar a escolha de repertórios, as abordagens interpretativas e o modo como se hierarquizam práticas musicais distintas.

No caso do Movimento Armorial, apesar do crescente interesse observado nos últimos anos e de sua relevância simbólica para a cultura nordestina, o tema permanece relativamente pouco explorado no ambiente acadêmico. Desde a atuação dos próprios idealizadores, notou-se que uma das maiores dificuldades consistia em lidar com a dicotomia entre o “erudito” e o “popular”, tanto no repertório quanto na organologia que orienta a prática instrumental. Esse debate, embora necessário, acaba por vezes restringindo o aprofundamento crítico sobre os modos de fazer musical associados ao estilo, limitando uma compreensão mais ampla de sua poética e de seu potencial interpretativo na contemporaneidade.

A investigação aqui desenvolvida procurou integrar fundamentos da teoria gestáltica e perspectivas etnomusicológicas, tomando como foco a análise interpretativa da *Suíte das águas paraibucanas*, de Beethoven Cunha. A partir deste eixo, buscou-se compreender como princípios perceptivos podem contribuir para a leitura e para a construção de uma performance que considere tanto a estrutura interna da obra quanto suas relações simbólicas e culturais.

A aplicação dos princípios da Gestalt permitiu identificar padrões de organização que orientam a percepção musical, revelando continuidades, contrastes, unidades temáticas e modos de articulação entre planos sonoros. Esses elementos, quando observados atentamente, fornecem ao intérprete subsídios para decisões performativas mais fundamentadas, especialmente no que diz respeito ao tratamento de texturas, gestos melódicos, curvas rítmicas e direcionamentos harmônicos. Ao

mesmo tempo, demonstrou-se que tais princípios não apenas descrevem fenômenos perceptivos, mas auxiliam na própria construção de sentido em performance.

A perspectiva etnomusicológica, por sua vez, ampliou a compreensão do repertório ao situar a suíte em diálogo com tradições musicais nordestinas e com aspectos que se relacionam ao ideário do Movimento Armorial. Este enfoque tornou possível observar como procedimentos composicionais e escolhas expressivas se conectam a práticas culturais que permeiam tanto o gesto criativo quanto a escuta. Nesse sentido, a leitura da obra não se limitou às estruturas sonoras, mas considerou também o arcabouço simbólico que atravessa a poética armorial e suas reverberações na contemporaneidade.

A combinação dos enfoques perceptivo e cultural evidenciou que processos interpretativos podem se beneficiar de uma abordagem que articule análise estrutural e compreensão contextual. Essa integração não pretende oferecer respostas definitivas, mas expandir o campo de possibilidades interpretativas, estimulando o intérprete a reconhecer relações internas, destacar tensões e continuidades e, ao mesmo tempo, considerar o universo cultural que dá sentido às escolhas musicais.

Assim, constata-se que a *Suíte das águas paraibucanas* se apresenta como uma obra especialmente adequada para articular teoria e prática, oferecendo ao intérprete um terreno fértil para a investigação de vínculos entre forma, gesto musical e referência cultural. A escuta atenta à organização interna da obra, em diálogo com o repertório simbólico que lhe é associado, possibilita uma performance mais consciente e expressiva. Nesse contexto, a integração entre análise gestáltica e perspectiva etnomusicológica mostrou-se eficaz ao ampliar a compreensão da obra e ao fortalecer a relação entre percepção, técnica e imaginação musical, reafirmando a importância de abordagens interpretativas que unam rigor analítico e sensibilidade estética.

Referências

ACSELRAD, Maria. **O Caboclinho como afeto: a presença indígena nas danças populares e tradicionais**. *Hawò*, Goiânia, v. 1, p. 1–40, 2021. Disponível em: https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/65661. Acesso em: 28 out. 2025.

AFFONSO, Gabriella de Mattos. **24 prelúdios Op. 28 de Frédéric Chopin: estudo sobre a interpretação da obra**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13092018-155943/publico/Gabriella%20de%20MattosAffonsoVC.pdf . Acesso em: 15 out. 2025.

AGAZZI, Anna Claudia; VAZ, Filipe André Lopes. **Elementos armoriais na peça Carne-de-Vaca da Suíte das águas paraibucanas de Beetholven Cunha: uma reflexão acerca dos procedimentos interpretativos**. In: CONGRESSO DE PERFORMANCE MUSICAL DA UEM, 1., 2024, Maringá. *Anais I Congresso de Performance Musical da UEM: a performance musical em conexão com a contemporaneidade*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2024. p. 14–23. Disponível em: https://sites.google.com/uem.br/cpmuem/edi%C3%A7%C3%A3o-atual/anais . Acesso em: 25 out. 2025.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011. Disponível em: https://konektacommerce.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/TEXT_SAMPLE_CONTENT/invencao-do-nordeste-a-89251-1.pdf. Acesso em: 25 out. 2025.

ALOAN, Rafael Borges. **A organologia e a adaptação timbrística na música armorial**. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 2008, Campinas. *Anais [...].* Campinas: IFCH/UNICAMP, 2008. p. 22–28. DOI: 10.20396/eha.4.2008.3776. Disponível em: https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3776. Acesso em: 25 out. 2025.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Globo, 1960. Disponível em: https://search.worldcat.org/nl/title/Musica-popular-brasileira/oclc/1124421196?utm_source=ch atg pt.com . Acesso em: 24 Set. 2025.

AMARAL, Carlos Eduardo. **Premissas estéticas e ideológicas da música armorial**. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 321–334, jul./dez. 2013. DOI: 10.47146/rbm.v26i2.29397. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29397. Acesso em: 3 nov. 2025.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1999. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/Dhhngnxnc7TChHkjXyDPXTJ/?lang=pt . Acesso em: 25 out. 2025.

AZEVEDO, Jaqueline Karla; SENA, José Roberto. **Kapinawá: caboclinhos e religiosidade afro-indígena na cidade do Recife**. *Anais dos Simpósios da ABHR*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/182. Acesso em: 15 out. 2025.

BAILÃO, Ana. **O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete**. Estudos de Conservação e Restauro, n. 1, p. 128–139, 2009. DOI: 10.34618/ecr.1.3171. Disponível em: https://doi.org/10.34618/ecr.1.3171. Acesso em: 16 set. 2025.

BARROSO, Maria Aida. **O cravo armorial: identidades sonoras**. In: SEMANA DO CRAVO, 15., 2018, Rio de Janeiro. *Anais da XV Semana do Cravo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2019. p. 103–112. ISBN 978-85-65537-16-2. Disponível em: https://musica.ufrj.br/images/pdf/anais15semanacravo.pdf. Acesso em: 25 out. 2025.

BEZERRA, Amilcar Almeida. **(Re)inventando o autêntico: arte, política e mídia na trajetória intelectual de Ariano Suassuna**. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: https://app.homologacao.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/13316/AMILCAR%20ALMEIDA%20BEZERRA.pdf . Acesso em: 3 nov. 2025.

BIANCOLINO, Ticiano. **O piano cantor: a evocação da vocalidade na origem do instrumento e no repertório para teclas do século XVIII**. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11374. Acesso em: 25 out. 2025.

CAMPACCI, Cláudio. **A heráldica**. 2. ed. São Paulo: Clube de Autores, 2014. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/422426445/A-Heraldica . Acesso em: 30 out. 2025.

CUNHA, Beetholven. **Suíte das águas paraibucanas**. [S. l.: s. n.], 1978. Partitura.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. **Movimento Armorial: arte popular como identidade cultural ou: os sentidos da modernidade desconhecem o moderno**. Impulso, Piracicaba, v. 25, n. 62, p. 97–106, jan./abr. 2015. DOI: 10.15600/2236-9767/impulso.v25n62p97-106. Disponível em: https://doi.org/10.15600/2236-9767/impulso.v25n62p97-106 . Acesso em: 22 jul. 2025.

FALCÓN, Jorge Alberto. **Aplicação das leis da Gestalt para a detecção de padrões rítmico-melódicos na música Kashmir de Led Zeppelin e seu uso como ferramenta analítica**. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. XIII, jan. 2010. Disponível em: https://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv13/04/gestalt_led_zeppelin.htm. Acesso em: 13 out. 2025.

FALCÓN, Jorge Alberto. **Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva.** 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/25899/DISSERTACAO%20Jorge%20Falcon.pdf?sequence=1&isAllowed=y . Acesso em: 15 out. 2025.

MORAIS, Claryssa de Pádua; FIORINI, Carlos Fernando. **A teoria da Gestalt aplicada à música**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 28., 2018, Manaus. *Caderno de resumos e Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM*. Manaus: ANPPOM, 2018. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5200/public/5200-18250-1-PB.pdf. Acesso em: 13 out. 2025.

FREITAS, Jorge Américo Vargas. **Passagens pela história da Gestalt: de Mach/Ehrenfels a Wertheimer, Koffka e Köhler**. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 397–417, jan./abr. 2022. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/66433 . Acesso em: 20 nov. 2025.

FRUNGILLO, Mário D. **Nacionalismo musical e brasilidade: uma revisão**. 2014. 174 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/6cf394fe-8cdd-4be8-9af0-174e60bd858c. Acesso em: 15 out. 2025.

GATTI, Patrícia. **Cravo caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/932410. Acesso em: 25 out. 2025.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2008. Disponível em: https://graficovisual.files.wordpress.com/2013/11/gestalt-do-objeto-joao-gomes.pdf. Acesso em: 13 out. 2025.

GUERRA-PEIXE, César. **Os cabocolinhos do Recife**. *Revista Brasileira de Folclore*, ano VI, n.
15, p. 135–158, 1966. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=140171&Pesq=Os%20cabocolinhos
%2 0do%20Recife&pagfis=1501. Acesso em: 15 out. 2025.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. **Suíte das águas paraibucanas — Beetholven Cunha — *Flavio Augusto***. 2020. Vídeo (YouTube). Disponível em: https://www.youtube.com. Acesso em: 25 nov. 2025.
KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Introdução à estética e composição musical contemporânea**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 1981. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/637404152/Introducao-a-Estetica-e-a-Composicao-Musical-C ont emporanea-Hans-Joachim-Koellreutter . Acesso em: 16 Set. 2025.

KWAK, Jason Jinki. ***Mastering Chopin's Opus 25: a pianist's guide to practice***. 2003. Tese (Doutorado em Música) – University of Texas at Austin, Austin, 2003. Disponível em: https://www.proquest.com/openview/7a7bcc351b8188e4963b82a660eedb3e/1. Acesso em: 5 nov. 2025.

LIMA, Ana Paula Campos. **Introdução, o Movimento Armorial e suas fases**. [S. l.]: [s. n.], 1999–2000. 33 p. Disponível em: http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos/amusica-armorial.pdf. Acesso em: 10 set. 2025.

MAIOR, Gilber Cesar Souto. **Movimento Armorial: uma breve análise histórica, musical, gestáltica e computacional**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/939150. Acesso em: 3 nov. 2025.

MARINHO, Marina Tavares Zenaide. **Aspectos analítico-interpretativos e a estética armorial no Concertino em lá maior para violino e orquestra de cordas, de Clóvis Pereira**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6630. Acesso em: 22 jul. 2025

MEYER, Leonard B. ***Emotion and Meaning in Music***. Chicago: University of Chicago Press, 1956. Disponível em: https://www.academia.edu/24191729/Emotion_and_Meaning_in_Music. Acesso em: 16 set. 2025.

MOL, Patrícia Marinho. **Música barroca ao piano**. In: SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos (org.). Processos educacionais e artísticos da performance musical: uma prática com propósito. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. p. 52–60. Disponível em: https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/processos-educacionais-e-artisticos-da-performance-musical-uma-pratica-com-proposito . Acesso em: 21 jul. 2025.

MORAES, Maria Thereza Didier. **Emblemas da sagração armorial**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976). Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da**. A música armorial**. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2000.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. **A música no movimento Armorial**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. *Anais [...].* São Paulo: ANPPOM, 2007. p. 1–13. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APNobrega.pdf. Acesso em: 25 out. 2025.

OLIVEIRA, Helder Alves de. **Aplicação de princípios gestálticos no planejamento de estruturas composicionais utilizadas na peça Segmentos**. 2014. 222 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6614. Acesso em: 16 set. 2025.

SANTOS, Marília Paula dos; SANDRONI, Carlos. **Considerações sobre a descendência da música armorial na contemporaneidade: mudança e continuidade**. In: VIEIRA, Mauriceia Silva de Paula; ALMEIDA, Patrícia Vasconcelos (org.). *Por palavras e gestos: a arte da linguagem*. Curitiba: Editora Artemis, 2021. v. 3, p. 234–242. Disponível em: https://editoraartemis.com.br/catalogo/redirect-ebook/2849. Acesso em: 10 out. 2025.

SANTOS, Marília Paula dos. **Ecos armoriais: influências e repercussão da música armorial em Pernambuco**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/12809/1/Arquivototal.pdf. Acesso em: 15 set. 2025.

SANTOS, Marília Paula dos. **Música armorial: da gênese aos ecos**. *História Unicap*, Recife, v. 8, n. 16, p. 244–260, 2021. DOI: 10.25247/hu.2021.v8n16.p244-260. Disponível em: https://www1.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/1897. Acesso em: 15 set. 2025.

SANTOS, Marília Paula dos. **Música armorial: revisão bibliográfica**. Revista Música, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 63–98, 2020. DOI: 10.11606/rm.v20i2.172263. Disponível em: https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/172263. Acesso em: 22 jul. 2025.

SILVA, Débora Borges da. **O movimento armorial e os aspectos técnico-interpretativos do Concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra-Peixe**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/97691/000916767.pdf. Acesso em: 21 out. 2025.

SUASSUNA, Ariano. **Movimento Armorial.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. ***Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes.*** Madrid: [s.n.], 1786. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Diccionario_castellano_con_las_voces_de.html?id= UZ rGpy5LHQ4C&redir_esc=y . Acesso em: 30 out. 2025.

VACCARI, Pedro Razzante. **José Siqueira e o coco de embolada erudito: por uma performance etnomusicológica contemporânea**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2013. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/958e92d5-b246-41fc-a931-0331cfa2e6a7 . Acesso em: 20 nov. 2025.

VIEIRA, Sônia Maria. **Características instrumentais na obra para piano de César Guerra-Peixe**. 1985. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

WERTHEIMER, M. **Gestalt theory**. In: ELLIS, W. D. (Org.). *A source book of Gestalt psychology*. Londres: Routledge & Kegan Paul LTD, 1950. Disponível em: https://ia801503.us.archive.org/10/items/in.ernet.dli.2015.198039/2015.198039.A-Source-BookOf-Gestalt-Psychology.pdf . Acesso em: 16 Set. 2025.

WERTHEIMER, Max. **Laws of organization in perceptual forms**. In: ELLIS, W. (Ed.). *A source book of Gestalt psychology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1938. Disponível em: https://www.academia.edu/45154426/Wertheimer_Leis_da_Organiza%C3%A7%C3%A3o_e m_F ormas_Perceptivas_trad . Acesso em: 16 Set. 2025.

APÊNDICE A – Roteiro da entrevista

PARTE 1 – VIDA E CURIOSIDADES

1. Como se deram seus primeiros contatos com a música, ainda na infância?
2. O senhor costuma afirmar que suas obras refletem sua vivência. Quais raízes culturais e experiências pessoais considera mais essenciais para o seu modo de pensar e compor?
3. Além da música, o senhor também se dedica à pintura. De que forma acredita que essa expressão artística se relaciona com sua música?
4. A escolha do nome “Beetholven” tem uma história curiosa. Quem foi a inspiração para essa escolha?

PARTE 2 – ESTILO, ARMORIAL E REFERÊNCIAS

1. Dentro de sua formação como compositor e músico, quais figuras, correntes ou linhas estéticas mais o influenciaram? O senhor identifica fases distintas ao longo da sua produção?
2. O “estilo armorial” aparece em sua obra de maneira espontânea, segundo o senhor já declarou. Houve algum acontecimento marcante que motivou essa aproximação com o Movimento Armorial?
3. Quais características ligadas à estética armorial o senhor considera mais presentes e marcantes em sua música?
4. A pesquisadora Santos (2017) utiliza o termo “ecos armoriais” para se referir à herança do movimento na contemporaneidade. O senhor concorda com essa ideia? Acredita que esses ecos estão presentes em sua obra?
5. O piano não foi contemplado de forma direta nas propostas iniciais do Armorial, que se voltava a outros timbres e formações. O senhor acredita que elementos armoriais podem ser traduzidos para o piano, instrumento de tradição eurocêntrica? Como isso acontece em sua música?

6. Na sua visão, o nacionalismo musical de Mário de Andrade dialoga com o ideal de Suassuna para o Armorial? Há outras figuras nacionalistas que influenciam fortemente seu estilo composicional?
7. A identidade cultural nordestina é um ponto forte em sua obra. De que maneira a paisagem sonora e cultural de Pernambuco e da Paraíba influencia seu processo criativo?

PARTE 3 – A SUÍTE DAS ÁGUAS PARAIBUCANAS E QUESTÕES INTERPRETATIVAS

1. A Suíte das águas paraibucanas foi composta em 2016. Todos os movimentos foram concebidos nesse período? Já nasceram como partes de uma suíte?
2. Qual foi a motivação para intitular o conjunto de “suíte”? O senhor pensou em algum diálogo com as suítes barrocas?
3. Qual foi a primeira performance e gravação da obra? Quais pianistas já a interpretaram integralmente?
4. Cada movimento da suíte tem caráter contrastante. Qual foi a inspiração de cada uma das partes? Existe uma relação formal ou temática entre os movimentos?
5. Em sua visão, existe alguma problemática em interpretar os movimentos da suíte de forma independente em certos contextos performáticos?
6. Como o público e os intérpretes têm recebido a Suíte das águas paraibucanas? Houve algum comentário ou interpretação que lhe trouxe uma nova perspectiva sobre sua própria obra?
7. Até que ponto acredita que a interpretação pianística pode revelar elementos que o senhor não havia previsto no momento da composição?
8. O senhor pretende compor novas obras para piano solo? Em caso afirmativo, pensa em seguir explorando elementos ligados ao Armorial ou experimentando outras linhas estéticas?

APÊNDICE B – Transcrição da entrevista

Entrevistador – Então, agora sim nós estamos começando a gravação. Muito boa noite, Beetholven Cunha.

Beetholven Cunha – Boa noite. Sou o compositor Beetholven Cunha e autorizo, aqui para fins acadêmicos, a gravação dessa entrevista, esse bate-papo com o Filipe.

Entrevistador – Tá certo. Muito obrigado, Beetholven! A gente pode começar falando um pouquinho da sua vivência musical, como ela se deu na sua caminhada, na sua trajetória, os primeiros contatos com a música. Como isso ocorreu?

Beetholven Cunha – A minha vivência musical, eu sempre digo, começou dentro da minha casa, através do meu tio-avô, irmão da minha bisavó, Eduardo Santana, que era violonista e professor de violão. Ele tomava conta de um grupinho de pau e corda, o que hoje se chama orquestra de pau e corda, formado por violões e outras cordas. Ele tocava serenatas, casamentos, esses eventos também. Gostava muito de Brahms: ouvia Brahms todo final de semana — e não só Brahms, mas outros compositores. Mas tinha uma paixão especial pela obra de Brahms. Foi com ele que adquiri a paixão pela música.

Como sou pernambucano da cidade de Goiana, uma cidade da Zona da Mata (hoje região metropolitana do Recife), lá cresci ouvindo burrinhas, caboclinhos, maracatus, frevo — muito frevo — e todas as manifestações culturais da cidade. Não tinha só isso: existiam bandas de música, duas bandas atualmente, mas já houve 28 bandas no século XIX. No século XX, elas foram desaparecendo e restaram apenas duas: a Curica e a Saboeira, rivais até hoje. Estudei nas duas bandas e tive um convívio musical muito rico com os mestres. Essa é a primeira fase da minha vivência musical.

No movimento que você está pesquisando, o movimento armorial, já se trata da minha vivência no Recife, quando fui aluno do conservatório. Lá convivi com Ariano Suassuna e fui aluno de Clóvis Pereira, que participou do movimento. Na época, eu também desejava muito ter aulas com Guerra-Peixe. Conversamos, mas ele faleceu em 1993, e

não houve tempo. A vivência com Clóvis Pereira, com Duda — que fez parte dos primeiros discos armoriais, aquele disco da onça — tudo isso contribuiu muito para a minha formação.

Mas, como sempre digo em entrevistas, não sou “o Armorial”. O Armorial é uma base importante, mas sou uma pessoa de campo diferente. Me diferencio dos outros compositores porque muitos eram do Recife, São Paulo ou Rio. Eu, assim como Clóvis Pereira, sou do interior de Pernambuco, o que me deu uma vivência prática com músicos, pesquisas de campo e grande paixão pela música popular. Tenho uma paixão enorme pela música popular, e é ela que lanço dentro do que escrevo. É isso.

Entrevistador – Entrando nessa questão da composição, o senhor acha que tanto essa primeira fase com seu tio Eduardo quanto o contato com os compositores armoriais e com o próprio Ariano Suassuna formam o seu estilo composicional, sua forma de pensar e de compor?

Beetholven Cunha – Sim. São elementos importantes na minha formação musical. Mas eu também fui me alimentando de outras coisas. Você vai encontrar, na análise da minha obra, acordes que não fazem parte diretamente da música armorial, mas que vêm da música popular e também da influência do jazz. Eu fui muito resistente a ouvir jazz quando era jovem porque o pessoal com quem eu andava dizia que era “estrangeirismo”. Mas não tem jeito: você acaba bebendo dessa água convivendo com todo mundo.

Pouco tempo depois, na adolescência, comecei a tocar em casamentos, batizados e afins. Até em cabaré já toquei para ter experiência de vivência, tocando com o grupo e entendendo o que as pessoas querem ouvir. Mas, nessa busca, a gente também precisa saber o que **nós** queremos ouvir, o que gostamos e o que nos diz quem somos. A música nordestina me diz quem eu sou. É uma música que muitos chamam de “raiz”. Eu prefiro relacioná-la à identidade: do mesmo modo que você apresenta seu RG ou CPF, você apresenta quem você é pela sua música. É identidade.

Nós temos muita resistência a isso. Tenho uma grande amizade com um pintor e humorista do Piauí, Albert Piauí, fundador do Salão do Humor do Piauí. É um grande intelectual, com quem conversei bastante. Ele disse algo muito interessante: quando você está inserido em um lugar, muitas vezes não percebe as coisas dali e até tenta negar. E só quando você sai, quando vai viver no Sudeste, por exemplo, percebe a falta que faz a sua cultura — e então se identifica. O Albert se identifica como “o Piauí”. Ele trouxe essa bandeira para cá.

No meu caso, comecei a defender a bandeira da música do povo, a música feita pelo povo. Sempre digo que existem dois tipos de música extremamente marginalizados: a música erudita e a música feita pelo povo. A música popular tradicional leva ainda mais pancada, porque entra em “briga” — uma bobagem, a meu ver — com a música pop. A música pop é importante porque permite ganhar dinheiro, ela garante trabalho. Mas você também precisa ganhar dinheiro com aquilo que diz quem você é. Precisamos de políticas de apoio a espaços artísticos verdadeiros — não espaços “para ficar se exibindo”, mas espaços de fato voltados à arte popular e à arte erudita. Esse espaço deveria ser o espaço acadêmico: pesquisas, apoio a mestres.

Nos anos 1990, lembro que Júlio Medaglia falava muito sobre o desrespeito aos mestres da música popular: regentes e compositores que coletavam material desses mestres, usavam em suas obras e não lhes davam um tostão. Isso era uma reclamação recorrente. É preciso registrar, mencionar, dividir lucros, se houver, porque esses mestres são patrimônios vivos.

Veja: Messiaen fez o *Catálogo dos Pássaros* e nomeou cada espécie, registrando suas origens. Aqui, às vezes, não vemos essa preocupação. Villa-Lobos — que é o compositor que mais defendo, o que mais amo e o que mais influenciou gerações — também não identificou tudo que utilizou. Muitas peças que escreveu têm origem em compositores importantes, como Anacleto de Medeiros, mencionado apenas indiretamente no *Choro nº 10*. A verdade é essa.

Também existe um ambiente — físico e psíquico — necessário para a produção composicional. Em Pernambuco, na Zona da Mata, é natural que, de manhã, você abra

a porta e veja um homem com uma lança, cheio de fitas e sinos, dançando. Para alguns, isso seria “loucura”, mas é a vivência normal do pernambucano. No Piauí, você pode ver um homem vestido com folhas costuradas, girando e dançando. É lindo, e faz parte do contexto.

Quando essa pessoa vem para o Sul, onde muita coisa foi absorvida de outras culturas sem respeitar a sua própria, ocorre um apagamento. O problema não é absorver a cultura do outro; é absorver e dissolver a sua. Isso foi um crime histórico. Guerra-Peixe escreveu um livro sobre a cultura do litoral norte de São Paulo. Quando voltei para São Sebastião, nada daquilo existia mais. Houve um extermínio cultural. Até 1979 essas manifestações existiam; depois desapareceram.

Isso afeta o equilíbrio mental das pessoas: aumenta depressão, sensação de não pertencimento e até esse fenômeno do cosplayer. Quando a sua própria manifestação cultural desaparece, você passa a copiar a do outro.

Entrevistador – Beetholven, sobre essa questão que você mencionou… confesso que é uma das minhas motivações para entrar nessa pesquisa sobre sua música e sobre o movimento armorial. Esse processo de descaracterização da música no Sudeste, por exemplo, torna ainda mais legítima a proposta do Suassuna — a preservação de uma identidade regional e nacional diante das influências externas. Foi nesse sentido que o Movimento Armorial lhe “ganhou”?

Beetholven Cunha – Naquela vivência, eu era muito jovem. É claro que não concordo completamente com Suassuna, assim como ninguém ali concordava integralmente com tudo. Cada um tem seu pensamento e sua forma de vida. Mas a base, a proposta fundamental que ele lançou, foi muito importante para nossa identificação.

Veja como estamos vivendo períodos complicados. Essa dificuldade do Sudeste de manter algo… isso aparece até neste nosso bate-papo. No ano passado, encontrei Antônio Nóbrega, que é do começo do movimento armorial — violinista, dançarino. Ele foi convidado pelas Fábricas de Cultura para falar sobre a importância de manter a própria cultura. Algumas falas dele não foram bem explicadas e o pessoal daqui não

entendeu. E mesmo sendo pessoas do mesmo espectro político, detonaram ele, dizendo que o que fazia era “coisa de homem branco”. Ele saiu desnorteado. O projeto perdeu força porque o pessoal vive agora numa espécie de loucura coletiva, sem pesquisar as bases daquilo que está surgindo.

Quando Nóbrega mostrou capoeira, não mostrou “a capoeira”: mostrou **a capoeira do Nóbrega**, fruto de sua pesquisa e de sua arte. Mas o pessoal disse: “Isso não é capoeira”. É preciso separar bem as coisas, senão entramos nessa loucura.

Adorei conversar com ele; continua fantástico. E acho que cada pessoa deve defender o que é seu. Qual é a cultura de São Paulo? Será que São Paulo não tem cultura nenhuma? Tem, sim. De vez em quando vejo movimentos culturais daqui resistindo — fico admirado que resistam, mas são sufocados.

Não tenho problema com música pop; tenho problema com lixo — com aquilo que é malfeito. Quando você coloca lixo no lugar de algo com séculos de influência, isso entristece. Mesmo sendo um país novo, recebemos influência de povos fundamentais desde o início.

Então, na música que componho, tento colocar esses elementos da minha música, como sempre fiz desde jovem. Não mudei. Apenas me aperfeiçoei, me simplifiquei em algumas coisas, evitando fazer algo tão sofisticado que já não expresse minhas ideias.

Tenho base também na música dodecafônica e em técnicas pós-1950. Uma vez escrevi uma peça apresentada em Fortaleza unindo elementos nordestinos com essas linguagens do início do século XX. Mas saí muito triste: não consegui me comunicar com o público. Depois consegui usar técnicas semelhantes, mas alguma coisa dizia que aquilo não era eu. Preciso dizer ao público: “Isso sou eu”.

Fiz um concerto na Polônia, regido por Florêncio, com músicas minhas sobre o Nordeste. As pessoas comentaram: “Puxa, pensávamos que só havia raiz do samba no Brasil, mas você trouxe algo mais próximo da música ibérica”. Viu? Eles reconhecem que o que ouviram dialoga com um país que não é o deles, mas que nos influenciou. E isso é rico, maravilhoso. E nós não defendemos isso.

Era essa a preocupação do Ariano também: *quem vai defender isso?* Ele dizia isso em várias gravações. Ele mesmo tinha dificuldades diante do contexto, porque a filha vivia indo para os Estados Unidos e ele ficava maluco. Isso era ele. E veja: Ariano teve influência protestante no início, mas escolheu o catolicismo porque sentia que era o mais próximo do que queria propor — uma arte que falasse do seu povo. Por isso fez essa escolha.

Entrevistador: Muito interessante, Beetholven. Estou observando aqui, no fundo da sua sala, que há uma pintura. É sua pintura, não é? Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre essa outra atividade tão presente na sua vida, que é a pintura. Como ela surgiu e como dialoga com o seu estilo composicional? O senhor acredita que as duas artes podem conversar também nessa questão da inspiração?

Outra dúvida diz respeito ao seu nome. Não sei se é algo claro ou se há uma resposta objetiva, mas o nome *Beetholven* foi uma inspiração do seu tio-bisavô, considerando essa vivência musical que já fazia parte da sua família?

Beetholven Cunha: Você foi o primeiro que captou isso, porque realmente acredito que tenha havido essa inspiração do meu tio-avô Eduardo Santana no meu nome. Minha mãe sempre contou que eu nasci no final do carnaval. Nasci numa sexta-feira, depois da quarta-feira de cinzas — mas o pessoal costuma “estender” o carnaval. Meu pai estendeu mesmo: chegou ao hospital superanimado, ainda cheio de talco — lá o pessoal joga talco quando vai dançar — e escreveu nas paredes do hospital o meu nome.

Mas acredito que esse ímpeto de escrever o nome tenha sido influenciado pelo meu tio-avô. Ele dizia, quando ainda era vivo, que o meu pai gostava muito de escrever; tinha seus poemas, e era apaixonado por Beethoven. Ele dizia que Beethoven era o maior músico de todos os tempos.

E veja só: Beethoven não foi o primeiro compositor que me atraiu. O primeiro foi Brahms, por influência do meu tio-avô; depois, Bach — e até hoje Bach é minha maior admiração. Tenho profunda admiração por Beethoven, claro, mas ele não foi quem mais me influenciou.

Você pode notar na minha forma de compor alguns contrapontos bachianos, algumas

coisas que coloco. Às vezes, a música segue uma linha melancólica, influenciada pelo Brahms e pela forma como ele escrevia.

Quanto às pinturas, lembro que comecei com seis anos, acompanhando um mestre da minha cidade, José do Carmo, que trabalhava com artesanato em barro, grandes esculturas. Eu ia ajudar e observar. Não desenvolvi nada de fato; era criança. Ele dizia que eu estava desenvolvendo, mas eu só gostava de estar ali, mexendo com barro e vendo suas pinturas.

Pouco tempo depois, com nove para dez anos, minha avó pagou um curso que nem sei se existe mais: o curso por correspondência do Instituto Universal Brasileiro. A gente enviava uma carta pedindo determinados cursos, recortava o cupom, pagava, recebia os livros e enviava os exercícios. Fiz o curso de desenho artístico e publicitário. Gostei, mas depois parei. Entre os 15 e 17 anos, parei totalmente; só fazia caricaturas.

Na pandemia, em 2020 — quando não havia encomendas e ninguém tocava, tudo estava fechado, e eu não estava trabalhando — sentei, comprei tintas e me dediquei a pintar. Já fiz sete exposições e vendo trabalhos tanto aqui quanto nos Estados Unidos e fora do Brasil. Mas não me considero um pintor.

Coloco a pintura como um dos elementos de expressão para dizer coisas que não podem ser ditas. Às vezes, nem pela música, nem pelas palavras, e você acaba dizendo pela pintura. A pintura ajuda, especialmente em processos depressivos, em momentos que te deixam para baixo; ajuda na concentração.

Naquele período, eu tentava tocar piano e não conseguia. Só conseguia ouvir Bach. A pintura foi o que me ajudou a voltar para a música. Quando as conexões começam a voltar no cérebro, você se estimula novamente; cansa um pouco da pintura e volta para a composição ou para o piano com ideias novas, renovado. Tudo volta com mais força, com mais intensidade.

Ainda bem que tive a pintura como recurso. Outros amigos tiveram a escrita; outros criaram podcasts para conversar. Eu só não gosto muito de entrevistas porque, muitas vezes, a pessoa tem um modo mecânico de falar e perguntar — e você já percebeu que meu jeito de falar é mais fluido. Às vezes, até no trabalho tenho dificuldade quando alguém fala de modo muito mecânico; eu acabo dormindo.

Entrevistador: Beetholven, algo que me intrigou bastante foi o fato de o Movimento Armorial não ter contemplado, desde o período experimental até a retirada de Suassuna da vida pública em 1981, obras que incluíssem o piano. Eram obras mais orquestrais e, em algum momento, incluíam o cravo.

Gostaria que o senhor comentasse se há alguma relação direta entre essas obras armoriais — do Quinteto Armorial, da Orquestra Armorial — e a sua produção pianística. O senhor buscou algum tipo de referência, mesmo na *Suíte Paraibucanas*, ou não houve essa aproximação para o piano?

Beetholven Cunha: Sim. Tive influências para piano. Um compositor que me influenciou muito foi meu professor já falecido, o professor Kaplan, da Universidade Federal da Paraíba. Para mim, as obras dele para piano com elementos da música nordestina foram influenciadas também pelo Movimento Armorial.

Não havia nada escrito para piano dentro do Armorial, e ele foi, para mim, um dos primeiros a fazer essa transição daquilo que estava sendo feito no movimento para o piano.

Escrever para piano é complicado, porque, se você não distribui suas ideias de maneira satisfatória, essa insatisfação passa para quem ouve e para quem toca. O Kaplan consegue fazer esse trabalho muito bem nas obras dele. Depois posso enviar alguns materiais dele para você.

Outro compositor que não era do Movimento Armorial, mas colocava muitos elementos nordestinos na obra, era o Marlos Nobre. Mas não se pode comparar o Kaplan com Marlos Nobre: Marlos, que era de Recife, colocava na obra elementos da música nordestina que viveu, mas também influências da escola argentina, onde estudou.

O Kaplan é o inverso: era o argentino que veio ao Brasil, se apaixonou pelas coisas do Nordeste e colocou isso na música até o fim da vida.

Quando Pernambuco se cansou da música armorial e da proposta cultural, deu as costas para ela. A Paraíba foi quem abraçou e manteve um núcleo dentro da Universidade Federal da Paraíba dedicado à música armorial. Isso foi fundamental para o movimento continuar. O próprio Ariano dizia que passou meses tentando convencer

reitores; ninguém queria. A Paraíba disse: “Traga suas ideias para cá e vamos ver como funciona”. E funcionou muito bem.

O Eli-Eri Moura — pianista, compositor, flautista, doutor em composição — criou um núcleo chamado *Compomos*, que existe até hoje, acredito. Qualquer pessoa que quisesse compor na Paraíba levava suas obras para lá; podiam ser de qualquer nível. Ele estudava as composições com os alunos, explicava tudo.

O Compomos e o núcleo de música armorial às vezes trabalhavam juntos, às vezes não. Mas havia muita influência das ideias armoriais entre os participantes — não no que o Eli criava, mas no que os alunos levavam.

A música erudita deu as costas por muito tempo à música armorial. Lembro que, no início dos anos 2000, em uma roda de compositores, falei sobre a importância da música armorial, e riram da minha cara. Disseram: “Isso não é música erudita; é música popular sofisticada”.

A base era feita pelo povo e também pela música medieval portuguesa — que é erudita, mas medieval. Não era classicismo, não era romantismo; era música medieval, com uma ou outra pitada barroca.

O que eu e outros compositores, como o próprio Eli-Eri, propúnhamos era não ficar só nisso: para manter uma linguagem erudita, era necessário pesquisar elementos posteriores — clássico, romântico, moderno e contemporâneo.

Entrevistador: Existe uma pesquisadora da Universidade de Pernambuco, Marília Paula dos Santos, que cunhou o termo “ecos armoriais”. Ela defende exatamente o que o senhor disse: que a música armorial contemporânea — incluindo sua obra — não corresponde a uma definição absoluta de características x ou y, mas sim a um conjunto ampliado de influências, que pode incluir música popular, música regional e também elementos da música erudita dos diferentes períodos.

E o senhor mesmo mencionou Villa-Lobos como uma grande inspiração. Gostaria que comentasse sobre esse termo “ecos armoriais”: o senhor concorda com ele?

E também como o nacionalismo de Mário de Andrade reverbera na inspiração de Suassuna para fundar o movimento. O senhor vê convergência entre os dois

movimentos? O nacionalismo modernista falhou, em algum momento, por não pesquisar a música popular da mesma forma que os compositores armoriais pesquisaram?

Beetholven Cunha: A música armorial, os ecos dela — como você disse — eu comparo a alguém que quer uma determinada cor num quadro. Ele quer aquela cor, mas só consegue chegar nela diluindo e misturando até alcançar o tom exato.
A arte armorial tornou-se, para mim, essa diluição necessária para ser colocada na paisagem da minha vida. Quando você fala em “ecos”, é exatamente o que ocorreu.

O Movimento Manguebeat, por exemplo: aparentemente contrariava completamente as ideias de Ariano Suassuna. No início, sim — Ariano chegou a ter atritos com Chico Science. Mas Chico tinha profunda admiração por Ariano e pelo armorial. A ideia era fazer algo seu, dizendo de onde vinha.
Não como algo “solto”, feito pelo povo e que poderia desaparecer de um dia para o outro, mas algo que vem do povo com força, linguagem e pensamento.

E como é um movimento, e movimento não é algo estático, era natural que uma hora acabasse para se transformar em outras coisas. Você vê o trabalho dos músicos dos discos armoriais, depois o Antônio Madureira, que cria o Quarteto Romançal, o Quinteto Romançal; ele muda nomes, ideias, perspectivas — e isso é necessário.

A proposta nacionalista de Mário de Andrade foi extremamente importante. Se não fossem as pesquisas dos anos 1930 — pagas por ele — no Norte, Nordeste e Espírito Santo, registrando o que era feito, o respeito seria ainda menor. Antes mesmo disso, quando foram a Congonhas, onde está o conjunto dos Profetas de Aleijadinho, aquilo estava abandonado. Eles perceberam que o Brasil estava se abandonando.

Eles precisavam de uma proposta nova. Lançaram a proposta: a Semana de Arte Moderna. A semana foi um fracasso — as pessoas não iam — mas lançou a ideia. Esse fracasso aparente tornou-se um eco importantíssimo para compositores e escritores posteriores.

Há muitas fantasias sobre isso, dizendo que estava lotado — e não estava. Os documentos mostram.

A proposta deles, porém, já começou problemática: queriam fazer algo nacional, mas afrancesado, e com poemas descendo a lenha no Carlos Gomes — o que era injusto, pois ele foi quem mais trabalhou pela música brasileira.

A proposta de Ariano também foi importante, mas, como você mencionou, não contemplava o piano nem outros instrumentos. É que foi algo feito rapidamente, quase improvisado, para resolver uma situação imediata. Nem nome o movimento tinha.
No caso de Mário de Andrade, as coisas se organizaram melhor — e ele era um grande músico, com trabalhos extremamente importantes até hoje.

Sobre o Cussy de Almeida, também convivi com ele. Um compositor excelente, com ideias muito boas e grande influência no Recife. Mas tinha dificuldades de relacionamento com outros músicos, por causa do ego — e isso precisa ser dito. Isso atrapalhou muita coisa.
O término do Movimento Armorial não foi por causa dele, mas de um problema com um dos flautistas, pai do violoncelista Kayami Satomi, um dos maiores do Brasil. O pai dele era artista e fundador do movimento. Houve um desentendimento e o movimento acabou.

Esses ecos armoriais permanecem. O próprio Kayami, quando toca, dá dicas influenciadas pelo que viu o pai tocar. Hoje você vai conhecer uma pessoa muito querida de Ariano, que conviveu dentro da casa dele: Sérgio Rais, meu amigo.
Já ouviu falar de Sérgio Rais? É violinista, regente e guitarrista. Ele e Ana de Oliveira fazem concertos pelo Brasil todo — ele no violão de sete cordas, ela no violino — com obras armoriais. Sérgio tem muitas composições interessantes e bebeu profundamente dessa fonte.

E vários grupos foram surgindo a partir disso: o Cordel do Fogo Encantado, que mistura poesia com rock — influência armorial também.
Outro grupo que já acabou é o Mestre Ambrósio, que fazia pesquisa de campo. O

grupo se desfez, mas Ciba ainda está em Nazaré da Mata, reunindo elementos da música popular e da música armorial na obra dele. As gravações são fantásticas.
Ele coloca elementos da música armorial e da música feita pelo povo na obra — algo muito rico. E muitos outros grupos beberam dessa água. É muito, muito interessante.

Entrevistador: Sim. E todos esses ecos continuam, como o senhor falou, né? Mesmo não permanecendo imutáveis, vão se modificando com o tempo, com os avanços. Estamos numa era de bastante mudança, com inteligência artificial, e as formas de disseminação e performance também se alteraram ao longo do tempo. Então tudo isso, creio eu, também vai se adaptando a essas novas realidades.

Beetholven Cunha: Foram se adaptando, mas a preocupação maior do movimento era você dizer quem você é como brasileiro. Acho que o Ariano fazia aquele escarcéu todo, aquela briga com outros movimentos e com outras coisas que iam surgindo — até com aqueles que diziam que eram do movimento armorial, mas não eram.
Ele brigava, sim, mas acho que ele também tinha muita alegria, pelo menos pelo que eu notava, em ver que o outro, mesmo não sendo mais “aquilo”, bebia daquela fonte. Ele via que tinha sido importante para essa mudança, para esses grupos, para essa nova geração de compositores, escritores, artistas.

Lembro que, no começo deste ano — não vou citar o nome — eu fiquei até ofendido quando um compositor daqui de São Paulo inventou de fazer uma coisa “armorial” que não tinha nada a ver com armorial. Ele pegou temas de Minas Gerais, coisas de lá… mas isso não é Armorial. O Armorial tem uma coisa do Nordeste. Não é daí.
Aí deixou de ser um eco; ele meio que traiu o nome, o título. Não é Armorial.

Outra coisa que me deixa muito contrariado é quando alguém cria um estereótipo assim. Ele disse que não, que a música tinha influência do sertão de Minas Gerais… Mas, assim: sertão de Minas não é Armorial. Coloca outra coisa, pô! Não diz que é Armorial, não.

Quando se cria esse estereótipo sobre a música nordestina em geral, eu fico muito preocupado, porque o Armorial, mesmo com todas as dificuldades, dizia de onde era. “Isso aqui tem influência da Paraíba, isso aqui é Pernambuco, isso aqui é Rio Grande do Norte.” Você sabia quem estava fazendo.

E quando chega aqui ao Sudeste, o que a gente vê muito é um estereótipo do nordestino. Esses dias eu estava numa aula na Fábrica. O professor estava dando aula com o notebook dele ligado, porque, enquanto dava aula, ele também assistia aula com o professor dele.

Eu conheci esse professor. Eu estava sentado atrás do computador; ele não me via. O professor estava ali com os alunos, e disse: “Mostra uma peça sua aí.” Aí o aluno disse: “Vou tocar o *Aboio nº 5* do Beethoven Cunha.”

Tá bom. Ele tocou no instrumento dele, e eu ali atrás, como se não estivesse presente. Aí ele tocou…

Beetholven Cunha:

Aí, quando terminou, o professor dele, no computador — sem me ver — disse assim: “Eu queria dar uma explicação sobre essa obra”. Era o professor Fecim. Ele falou: “Quando você estiver tocando essa peça, na sua interpretação, você tem que imaginar que tem um boi morto ali do lado, um menino magrinho pedindo pão, com fome… Tem que visualizar isso”.

O aluno olhou para mim — ele já me conhecia — e falou: “Professor, o senhor está dizendo isso? O compositor está bem aqui. Vamos ver se ele concorda com você. Concorda?”. Aí eu olhei para a câmera e falei: “Tudo bem. Não concordo em nada com isso que você falou. Zero total. Não concordo com nada. Porque associar isso, criar esse estereótipo do nordestino, rapaz… não, eu não aguento mais isso”.

Entrevistador: É uma coisa que deixa de revelar as riquezas e a diversidade dentro do próprio Nordeste, entre os estados, entre as regiões…

Beetholven Cunha: Exatamente. A Zona da Mata, por exemplo, o que mais tem é água e praia. Dá até uma geadinha fria no meio do dia. Aí a pessoa coloca “boi morto” para mim? Colocar isso como se fosse a representação da minha música? Eu não aceito. Eu não sou sertanejo. Eu vivi no sertão do Piauí também, mas não sou do sertão do Piauí — eu sou da Zona da Mata.

Quando eu quero falar sobre o Piauí, eu coloco a ideia daquilo que eu via, das dificuldades do sertanejo. Mas no sertão não tinha só isso, não. É uma ignorância, uma falta de conhecimento, de aprofundamento na diversidade que a gente tem.

Entrevistador: E eu queria até entrar, Beetholven, nesse mérito. Justamente agora quero falar do objeto da minha pesquisa, a *Suíte das águas paraibucanas*. Queria entender essa questão do título e como isso se revela em cada um dos movimentos — que, pelo que entendi, representam regiões dos dois estados. E queria perguntar também sobre a inspiração para chamá-los de “suíte”: se há relação com a música barroca, com as suítes antigas, enfim. É uma curiosidade minha.

Beetholven Cunha: Muito bem. Eu nasci, como falei para você, em Goiana. E Goiana é uma cidade no finalzinho de Pernambuco. De lá são 60 km até Recife e 40 até João Pessoa — fica quase no meio. Então chama *Paraibucana* porque pega Paraíba e Pernambuco. O nome é esse por causa disso.

Os movimentos são praias — por isso *Suíte das águas paraibucanas*: pega as águas do mar de Pernambuco e da Paraíba. São danças que eu pego dali. O primeiro movimento tem aquele gingado da capoeira mais lenta… Não lembro exatamente o nome agora. No final tem um caboclinho, que é de lá também, das danças de Goiana, e também aparece na Paraíba. O caboclinho é aquele grupo que dança de penacho, vestido de índio. Hoje dizem que são indígenas, mas não são indígenas: são agremiações carnavalescas.

Eles dançam quando chega o carnaval. Fazem até um rito que lembra ritos indígenas — de matar bode, oferecer a Tupã, essas coisas — mas é um ritual deles. Eu gostava de ver isso, porque queria observar a vivência daquelas pessoas. Eles tocam um

instrumento chamado "inùbia, uma espécie de flauta, quase como um pífano de metal fininho. Eles fazem o improviso: *pã pã*… É daí que vem o motivo de *Ponta de Pedras*, um dos temas que eles tocavam na inúbia. Vai variando várias coisas ali. E a percussão… eu tentei manter essa rítmica nesse movimento.

Os outros movimentos são mais langorosos. Um deles eu trato como se fosse uma pequena fuga — uma ideia barroca. As características que coloquei, como se fosse uma suíte, vêm dessa ideia de coletânea de danças, porque…

Peguei essas danças populares, né? Interessante… danças populares — e coloquei dentro da Suíte pensando nessas danças, mas não a dança do Barroco ali, não. Entendeu? Só colocando alguns elementos do Barroco.

Entrevistador: Isso faz total sentido. Porque também o segundo movimento, *Carne de Vaca*, é inspirado no coco de embolada, né?

Beetholven Cunha: Também há uma manifestação da embolada em toda a acentuação, que precisa ser do coco de embolada. É como o pandeiro, né? Se não colocar esses acentos, não fica característico — precisa ter o acompanhamento do pandeiro ali.

Entrevistador: Eu ia te perguntar sobre isso que você falou agora, achei interessante. Então houve uma inspiração barroca? Porque, no primeiro ou no terceiro movimento — tanto em *Acaú* quanto em *Crôas* — a última seção parece sempre concluir com uma ideia mais contrapontística, um tema com imitação ali. Isso também vem de uma inspiração barroca?

Beetholven Cunha: Barroco. Barroco, né? A influência de Bach na vida, né?

Entrevistador: Eu, também estudando suas peças e pesquisando o Movimento Armorial e sua trajetória, percebo que o primeiro e o terceiro movimentos me intrigam

pela escrita. O segundo e o quarto são claramente alusivos a instrumentos de percussão ou à rabeca/ínúbia, como o senhor comentou, até pela escrita no registro agudo do piano. Já o primeiro e o terceiro parecem deixar uma dose maior de abertura interpretativa, que entendo que o senhor também deixa a cargo do pianista. O primeiro movimento teria então uma inspiração de ponteio?

Beetholven Cunha: Tem uma inspiração nos ponteios do Camargo Guarnieri. Ele colocava as obras como se fossem ponteios, mas é um nome inventado pelo Camargo Guarnieri, né? Esse nome foi ele que criou.

Eu não sabia. Pensava que fosse um estilo composicional tradicional, mas é um estilo que ele criou a partir das anotações dele, da forma de ver a música popular. E no caso do primeiro movimento… deixa eu ver se lembro aqui no piano… (toca). Não é isso?

Então isso teve total influência do violão do meu tio-avô também, né? Porque lembra a forma seresteira de se tocar na beira da praia, que eu ouvia muito: violonistas tocando aquelas canções, as serestas.

Depois as serestas influenciaram o ciclo do choro, os choros, e influenciaram maxixes e outros ritmos brasileiros. Mas a base da seresta que a gente ouvia em Pernambuco é bem diferente da seresta do Rio de Janeiro e de outros lugares. Não era qualquer coisa que se tocava à noite. Hoje, até em Pernambuco, seresta virou qualquer coisa: coloca qualquer ritmo, só porque está de noite, chamam de seresta. Mas não era isso. Era algo que lembrava muito o choro. Era mais ou menos assim… (toca). Isso era o que o violão geralmente fazia, que lembra muito o próprio choro, a levada.

E isso eu levo para todas as minhas obras que falam sobre beira de praia; quando tem aquele balanço do mar, eu coloco essa rítmica, essa célula. Nos dois movimentos você vê essa influência, com pouca diferença entre o primeiro e o terceiro. A ideia seresteira da música ligada ao balanço constante das águas. Eu não poderia tirar isso. Você vê a corda indo e voltando — isso refletindo a ideia de ondas mesmo.

Entrevistador: Isso é interessante, muito rico. E no terceiro movimento, eu ia perguntar: ele começa com arpejos, uma escrita até bem romântica — arpejos

ascendentes e descendentes. A partir do quinto compasso, muda a escrita; aí já parece que o senhor está pensando mais em vozes. É essa mistura que o senhor propõe: o movimento da onda, a inspiração barroca e a revelação dessas vozes. No primeiro movimento isso aparece no começo: a voz tenor faz algo que entendo quase como contracanto, não como algo coadjuvante. É um contracanto bem bonito, que dá para revelar na performance.

Beetholven Cunha: Você fez o estudo direitinho aí, hein?

Entrevistador: Estou buscando… mas falando com o senhor fica mais fácil.

Beetholven Cunha: Fico muito contente. Que legal.

Entrevistador: Eu tenho outra inquietação. Isso da Suíte ter relação com danças me deixou muito feliz, porque era algo que eu supunha. Eu queria perguntar: o senhor vê possibilidades de ela ser executada individualmente ou ela só faz sentido integralmente? Como o público recebe, quando o senhor toca ou quando assiste outros pianistas?

Beetholven Cunha: Bom, a *Suíte das Águas Pernambucanas* é uma das minhas obras para piano mais tocadas. Já houve momentos em que toquei só um ou dois movimentos em apresentações. Mas eu não gosto. Fico mal quando não consigo tocar todos, porque tem a história ligada à obra, a vivência no lugar. É algo muito ligado ao lugar. Aquilo ali tem uma afetividade quando contado inteiro. Faz sentido porque tem começo, meio e fim.

Peguei essas danças populares e coloquei dentro da suíte pensando nessas danças, mas não na dança barroca propriamente. Só colocando alguns elementos que lembram o Barroco.

Eu fui, no começo deste ano, à apresentação da orquestra da Fábrica de Cultura. Eles iam tocar uma peça minha que tinha duas partes, *O discurso da princesa da Pedra Fina*. No último ensaio, foi um horror. Tudo ruim. Aí perguntei: “Vocês sabem por que coloquei esse nome?”. Eles disseram que não. Então contei a história todinha, rimada,

como minha avó contava. Eles ficaram emocionados. Disse: “Então vamos tocar agora sabendo dessa história”. E mudou tudo. Totalmente. Tocar sabendo o que está por trás da obra transforma a performance.

Quando você cria uma visualização certa daquilo que vai tocar, como um pianista que estuda profundamente o Romantismo ou o Barroco e toca com outra ideia, isso muda o som. É preciso saber qual era a proposta do compositor para aquele som.

A forma dos movimentos lentos foi pensada para dar a ideia da água calma do mar. Lá, não tem onda forte. Você pode entrar até a metade do mar e não afunda. As ondas são todas calmas. Isso foi pensado. O primeiro e o terceiro movimentos são essas águas brandas. O segundo é a embolada, e o quarto é o caboclinho. Mas não gosto de colocar isso explicitamente por escrito. Quem for de lá vai notar. Quem não for, não precisa saber: só precisa sentir.

Entrevistador: Como pianista, percebo que a escrita deixa isso claro. Mas, como Guerra-Peixe dizia, a partitura não dá conta de tudo. Se o senhor tivesse que deixar um recado para o intérprete, algo que não está escrito, qual seria?

Beetholven Cunha: Olha, a pessoa que mais escreveu sobre sua composição, cuja partitura me impressiona até hoje, é o Mussorgsky. Em *Quadros de uma Exposição*, logo no primeiro movimento, ele já coloca um texto enorme explicando como deve ser a interpretação.

Bach nunca escrevia grandes textos. Ele nem articulação colocava direito: só um acento aqui e outro ali. Nem dinâmica você vê. E como as pessoas interpretam Bach? Através de estudo, através de uma linhagem acadêmica — fulano foi professor de fulano, e assim passa.

Mas no meu caso, que provavelmente vou cair no esquecimento depois da morte, tendo um ou outro intérprete… Estou sendo realista. O Brasil não tem uma memória musical séria. Convivi com um compositor muito sério, amigo meu, aluno do Villa-Lobos, Emanuel Coelho Maciel. Grande compositor. Ele morreu, e os filhos já estavam proibindo de tocar as músicas dele. Mataram ele assim que morreu: enterraram-no e

enterraram a música. A maior alegria do Emanuel, quando estava vivo, era que tocassem sua música — mesmo sem pagar. Ele queria ver o resultado das obras dele.

Então o recado que eu deixaria ao intérprete é: busque saber como eu vivi em Pernambuco, como era minha vivência naquela região do Nordeste. Toque colocando a sua expressão, a sua ideia, mas também o seu conhecimento. Esse é o recado básico: fazer a pessoa sentir aquele pedaço do Brasil. É o que eu queria.

Como dizia Rubinstein: “Eu conheço pianistas até melhores do que eu, mas são zero na interpretação.” Porque não tocam com a paixão que ele tinha.

É tocar apaixonado — sem exageros, sem se mexer demais a ponto de errar — mas conhecendo o compositor, entrando no universo dele. A obra muitas vezes é como um filho que a gente coloca no mundo e não vê crescer.

Quando toco Bach, sei que Bach fala comigo naquele momento. Ele se comunica. Então, ainda que eu esteja morto há 200, 300 anos, que a pessoa toque minha obra imaginando que eu estou ali, porque eu estou ali presente naquele momento. Não tem como não estar. A música transcende.

Entrevistador: Muito bom. Eu tenho uma curiosidade sobre seu trabalho hoje, como compositor. O senhor se vê continuando nessa linha estética ligada ao armorial e às suas vivências? Essa obra já tem quase dez anos… ainda pensa da mesma forma?

Beetholven Cunha: Com certeza! A gente vai mudando nosso pensamento como ser humano. Mas não penso em deixar isso. É o que sei fazer.

O Ri Dantas, violoncelista, que interpreta muito minhas obras, falou uma coisa e eu fiquei zangado na hora, mas ele estava certo.

Ele disse: “A música do Beethoven é como ir a São Bento do Una e comprar algo do Mestre Vitalino: você sabe que passou pelo Nordeste. A música dele é assim.”

Eu disse: “Rapaz, está pensando que eu faço produção em série?”
E ele respondeu: “Não. Mas tem uma coisa que é sua, que você repete. E essa repetição diz quem você é.”

E é verdade. Vem espontâneo. Outras pessoas também disseram isso. Quando a gente escuta muito um compositor, começa a reconhecer sua linguagem.
É. Eu já faço naturalmente, e só percebo quando alguém aponta.

Entrevistador: Eu gostaria até de concluir dizendo que nunca fui ao Nordeste, não conheço essas regiões… mas quando ouvi sua obra pela primeira vez — lembro que estava lavando louça — fui transportado para um lugar que nem conheço. Acho que tem a ver com isso que o senhor falou.

Beetholven Cunha: Fico muito feliz quando alguém diz isso. Muito mesmo. Cumpri meu propósito.

Entrevistador: E foi exatamente isso. Parece um casamento da obra com o ouvinte. Agora meu próximo desejo é ir ao Nordeste e conhecer essas regiões.

Beetholven Cunha: A professora Bruna Vieira fez um trabalho sobre minhas obras, incluindo a suíte. Ela foi lá, gravou, fez tipo um videoclipe tocando junto com aquelas paisagens. Vá para lá que você vai adorar. Regiões lindas, de águas mornas. Você vai gostar muito.

Entrevistador: Muito legal. Beetholven, agradeço muitíssimo pela conversa, pela paciência, por tudo — não só por esta conversa, mas por todas as outras. Espero que a gente continue conversando e que eu continue conhecendo seu repertório.

Beetholven: Eu que agradeço. E não me deixe desinformado do dia! Me mande o link para eu acompanhar.

Entrevistador: Vou mandar sim. Vou encerrar a gravação aqui… Só um instantinho, estou com medo de apertar algo errado…

Beetholven Cunha: Não se preocupe, faça com calma.

Entrevistador: Pronto. Essa cautela é porque estou guardando com muito carinho essa conversa.

ANEXO A - Partitura da *Suíte das águas paraibucanas*

Beetholven Cunha

Suíte das Águas Paraibucanas

Para piano

Ao amigo pianista Flávio Augusto.

Suíte das Águas Paraíbucanas

I - Acaú

Beetholven Cunha
2016



© 2016 Beetholven Cunha
Todos os Direitos Reservados

Ao amigo pianista Flávio Augusto.

Suíte das Águas Paraíbucanas

II - Carne-de-Vaca

Beetholven Cunha
2016

Allegro Vivace

Piano



© 2016 Beetholven Cunha
Todos os Direitos Reservados

Ao amigo pianista Flávio Augusto.

Suíte das Águas Paraíbucanas

III - Crôas

Beetholven Cunha
2016

Dolente ♩ = 38

Piano



© 2016 Beetholven Cunha
Todos os Direitos Reservados

Ao amigo pianista Flávio Augusto.

Suíte das Águas Paraíbucanas

IV - Ponta-de-Pedras

Beetholven Cunha
2016



© 2016 Beetholven Cunha
Todos os Direitos Reservados