

Dois romances de Dona Militana para flauta doce e cravo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: 5 – Performance Musical

Maria Aida Falcão Santos Barroso
Universidade Federal de Pernambuco
mariaaida.barroso@ufpe.br

Daniele Cruz Barros
Universidade Federal de Pernambuco
daniele.barros@ufpe.br

Resumo. Este trabalho apresenta duas peças da pernambucana Lucia Cysneiros, compostas em 2021 por ocasião dos 50 anos do Movimento Armorial. As peças compõem o repertório levantado por pesquisa de doutorado em andamento que investiga as influências armoriais na música brasileira para cravo, que tem entre seus objetivos apontar os elementos estruturais que caracterizam a música armorial e identificar suas influências na música para cravo posteriores ao Movimento. As características armoriais nas peças são apontadas com base em Nóbrega (2000) e Sena (1990) e constituem elementos que auxiliam a compreender as ideias de identidade e invenção relacionadas à construção da música armorial. O estudo das peças apresentado fornece elementos para a sua interpretação e favorece a exploração das características timbrísticas do cravo e da flauta doce.

Palavras-chave. Cravo, Flauta doce, Música armorial.

Title. Two romances by Dona Militana for recorder and harpsichord

Abstract. This work presents two pieces by Lucia Cysneiros, composed in 2021 on the occasion of the 50th anniversary of the Armorial Movement. The pieces make up the repertoire surveyed by ongoing doctoral research that investigates the armorial influences on Brazilian harpsichord music, which aims to point out the structural elements that characterize armorial music and identify its influences on harpsichord music after the Movement. The armorial characteristics in the pieces are pointed out based on Nóbrega (2000) and Sena (1990) and constitute elements that help to understand the ideas of identity and invention related to the construction of armorial music. The study of the pieces presented provides elements for their interpretation and favors the exploration of the timbristic characteristics of the harpsichord and recorder.

Keywords. Harpsichord, Recorder, Armorial music.

Os romances de Dona Militana

Militana Salustino do Amaral (1925-2010), a “Dona Militana”, viveu no Sítio Oiteiro, em São Gonçalo do Amarante - RN, e foi uma destacada “benzedeira, artesã, cantadora de cocos, benditos, excelências, romances, aboios”. Sua fama como cantadora de romances a levou a ser considerada uma “guardiã das memórias ibéricas”, devido à significativa quantidade de

textos “que são a nossa mais nobre herança europeia, conservada pela tradição” (RODRIGUES, 2006, p. 15).

Em 2002 ela teve sua voz registrada no CD “Cantares”, uma realização do Projeto Nação Potiguar¹ que gravou 53 dos cerca de 800 romances guardados em sua memória. (DONA, 2010).

Tárik de Souza afirma que D. Militana é “o elo perdido com uma Europa de lendas, princesas e cruzadas”, integrando “a linhagem de guardiões orais do romanceiro medievo nordestino” (SOUZA, 2002, p. B1). Segundo ele, a cantadora desempenhava o papel de quem “conecta o Brasil das elites desmemoriadas com a parte mais nobre de sua ascendência” (Idem, 2002, p. B2).

Para Dácio Galvão, responsável pela direção artística do CD, o disco seria “uma verdadeira atualização do romance ibérico, num cenário contemporâneo”. No projeto, os músicos que gravaram o acompanhamento instrumental “tiveram que seguir a linha melódica da romanceira, suas pausas e até suas desentoadas. ‘Não violentamos digitalmente as gravações, por isso os músicos tiveram que se submeter ao seu estilo’” (DONA, 2010, n.p.).

Foram escolhidos para acompanhar a romanceira no CD instrumentos da cultura popular e outros mais relacionados à música de concerto: rabeca, sanfona, diferentes tipos de cordas dedilhadas, percussão, violino, violoncelo, fagote, oboé, clarinete, flauta transversal, **flauta doce e cravo**.

Em sua proposta para a música armorial, Ariano Suassuna (1927-2014) pretendia substituir instrumentos da orquestra de câmara por outros da tradição popular. Assim, o violino seria substituído pela rabeca, o cravo pela viola sertaneja e a flauta pelo pífano. No entanto, os compositores ligados a ele no início do movimento não consideraram essa uma opção viável, alegando dificuldades para inseri-los na orquestra devido a questões de afinação, optando por manter os instrumentos clássicos para representarem os da cultura popular (SUASSUNA, 1974; HOHLFELDT, 1972).

Galvão apresenta, no texto introdutório do encarte do CD, elementos que dialogam com o Armorial, inserindo a pesquisa realizada no Rio Grande do Norte no mesmo contexto de busca das raízes musicais.

Não é de agora o estudo do romanceiro potiguar. Luís da Câmara Cascudo, Helio Galvão, Veríssimo de Melo e Deífilo Gurgel inscreveram-se na história

¹ Para saber mais, visite: <https://projetonacaopotiguar.com/acervo-musical/>.

desta pesquisa romancesa, impulsionando-a em grandeza e extrapolando o limite nacional. Na luz do foco cascudiano, Ariano Suassuna (PB) recriou o romance *O Boi da Mão de Pau*, de Fabião das Queimadas (RN), que Antonio Carlos Nóbrega (PE) gravou no CD *Nação Potiguar*. O compositor Antônio José Madureira (RN) faria ainda a versão instrumental dos romances *A Bela Infanta*, *Minervina* e da *Nau Catarineta*; todos gravados pelo Quinteto Armorial. [...] É nessa perspectiva de atualização identitária onde reside a nossa busca e prospecção compilatória da *Voz de Dona Militana* (GALVÃO, 2002, n.p.)

Na coletânea, a flauta doce foi inserida na faixa 12, *Versos de Montero*, e o cravo nas faixas 2 e 5, *Romance de Telvina* e *Romance do Lavrador*, todas no CD 3, sendo desses dois últimos os temas escolhidos para as composições aqui comentadas.

A música Armorial

Lançado em outubro de 1970, o Movimento Armorial trouxe uma contribuição para a construção de uma identidade musical para o Nordeste brasileiro, voltando seu olhar para as raízes musicais da região e buscando recriá-las em moldes “eruditos” (NETO, 1970).

Ao olhar para o passado, o grupo capitaneado por Ariano Suassuna contribuiu para a inserção daquele novo repertório em uma “tradição inventada” relacionada a um passado mítico brasileiro, em conformidade com o que propõe Hobsbawm (2008)

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM, 2008, p. 9)

No que diz respeito à música, Ariana Nóbrega (2000) apontou suas principais características, organizando-as nas seguintes categorias: melodia, forma e textura, ritmo, harmonia, afinação e timbre. Com base nesse levantamento, apresentamos os principais elementos utilizados como parâmetro para a leitura das peças que serão aqui apresentadas.

Embora essas características sejam encontradas de maneira geral no repertório brasileiro, a forma como foram combinadas pelo grupo de compositores ligados originalmente ao Movimento Armorial conferiu às suas músicas essa dita identidade nordestina.

Para melhor compreender os aspectos melódicos relacionados ao modalismo nordestino que podem ser identificados na música Armorial, recorreremos ao levantamento

apresentado por Hélio Sena (1990, p. 3-5): presença de quadraturas assimétricas; melodia iniciada em arpejo ascendente que descem por graus conjuntos; melodia “quebrada” com movimentos ascendentes e descendentes; melodia que se inicia “interrompida por respiração”; ataque no agudo, descendo em graus conjuntos; melodias iniciadas em “graus instáveis” como 6°, 7° ou 2°/9°; antecipação da nota final das frases com a presença ou não de síncopes; utilização do intervalo de terça, ascendente ou descendente, para finalização de cadência; e frases formadas pelo desenho de terças paralelas.

Com relação aos aspectos formais, texturais e rítmicos, podem ser encontradas ocorrências de fragmentos melódicos que se repetem, a presença de notas pedais e de ostinatos rítmicos, muitos deles relacionados com gêneros característicos do sertão como coco, baião, caboclinhos, cavalo marinho, entre outros (NÓBREGA, 2000).

A harmonia, é basicamente triádica, baseada nos acordes deduzidos da escala diatônica do modo sobre o qual o trecho está escrito, com modesta utilização de elementos cromáticos. Encadeamentos que fujam da relação tônica - subdominante – dominante que caracteriza a música tonal, são preferenciais. Para Baptista Siqueira (1956), a harmonização deveria ser baseada nos sons da própria escala, devido à singeleza das melodias. Segundo ele, o baixo mais apropriado se apresenta “em forma de pedal variado, chegando pelo sentido horizontal, a construir pedal harmônico com as demais partes acompanhantes” (BAPTISTA SIQUEIRA, 1956, p. 23).

Nóbrega (2000) aponta alguns gêneros como aboio, coco ou cantoria que não se estruturam sobre o modelo de afinação do temperamento igual² adotado pela música de concerto moderna. Segundo ela, podem ser encontradas oscilações entre terça maior e terça menor no terceiro grau das escalas, além do quarto grau aumentado ou o sétimo abaixado, “dando a impressão para um ouvinte não informado, de desafinação ou falta de habilidade” (p. 76). Embora Nóbrega se refira à música vocal, nos auxiliando a compreender as dificuldades porventura enfrentadas pelos pesquisadores para transcrever o canto de Dona Militana, podemos observar o mesmo com relação ao pífano ou à gaita de caboclinhos, por exemplo.

Fechando os aspectos principais para a compreensão das características da música armorial, compreendemos o timbre como um de seus principais elementos. Ao propormos a

² “Temperamento”, em sentido geral, está relacionado à melhor distribuição da coma pitagórica dentro da oitava, no momento da afinação, podendo variar de acordo com o sistema adotado. Muitas vezes o termo é utilizado genericamente para se referir à divisão igual da coma pitagórica pelos 12 semitons contidos na oitava. Ver Fagerlande (2000).

criação de repertório para flauta doce e cravo, utilizamos a já experimentada proximidade timbrística do cravo com a viola sertaneja³, lançando mão dos elementos explorados pelos compositores armoriais, ampliados pelo conhecimento técnico adquirido sobre o instrumento e seu repertório.

No que diz respeito à flauta doce, identificamos um caminho para explorar seus recursos inspirados nos instrumentos de sopro da cultura popular, dentre eles pífanos, flautas indígenas, gaitas – como a de caboclinhos –, entre outros aerofones. Na música armorial, o pífano foi escolhido como o principal parâmetro para a sonoridade de sopros (BARROS; BARROSO, 2023).

Além desses elementos elencados, a música armorial apresenta forte ligação com aquela música de caráter descritivo com origem na Renascença e nomeada modernamente de “programática”. No Movimento Armorial encontramos peças com forte ligação a temas literários, como: *No reino da pedra verde*, de Clóvis Pereira (1932); *Chamada nº 2 (A Pedra do Reino)*, de Jarbas Maciel; a suíte *Sem lei nem rei*, de Capiba (1904-1997); e a emblemática *A onça, os guinés e os cachorros*, de Clóvis Pereira e Cussy de Almeida (1936-2010), que utiliza instrumentos para representar os animais, nos mesmos moldes de *Pedro e o Lobo*, composta em 1936 por Sergei Prokofiev (1891-1953).

Dois romances de D. Militana recriados por Lúcia Cysneiros

Em 2021, por ocasião da comemoração dos 50 anos do Movimento Armorial, a compositora Lúcia Cysneiros (1957) escreveu duas peças para cravo e flauta doce a partir dos temas de dois romances cantados por Dona Militana: *Romance de Telvina* e *Romance do Lavrador*. Em ambos, a narrativa tem papel essencial, tanto para o processo de criação da compositora quanto para a compreensão musical na construção da interpretação.

Cysneiros partiu desses dois romances para escrever as composições destinadas ao Duo Alfenim⁴, procurando descrever musicalmente acontecimentos, personagens e ambientes das histórias, trazendo claramente elementos da música descritiva que remonta à Renascença. Como exemplo desta música apontamos obras vocais do compositor francês Clément Janequin (1485-1558) como *O canto dos pássaros*, *A guerra*, *O canto do rouxinol*, entre outros. A base

³ Segundo Cussy de Almeida, responsável pela inserção do cravo no Armorial, “o som de nossa viola sertaneja, de 10 a 12 cordas, é idêntico ao do cravo europeu. Dá até pra confundir” (REIS, 1973, p.8).

⁴ O Duo Alfenim é formado por Daniele Cruz Barros, flauta doce e Maria Aida Barroso, cravo e se dedica ao repertório que faz dialogar as músicas barroca e pernambucana, com destaque para a armorial.

da música descritiva, que mais tarde foi nomeada de música programática, consiste justamente em evocar, através da música, ideias ou imagens extramusicais (DOURADO, 2004).

A flauta doce foi frequentemente considerada apropriada para ocasiões dramáticas. Segundo Hunt (1977), há cinco tipos de situações às quais ela foi associada em composições do período Barroco: funerais, sobrenaturais (deuses, anjos, etc), cenas de amor, cenas pastorais e imitação de pássaros. Da mesma forma encontramos na literatura do cravo peças que descrevem paisagens e trazem imitação de pássaros, como, por exemplo, *La Poule*, de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764), que faz, com o uso de notas repetidas, a imitação de uma galinha.

Com base nas interações com a autora no período de composição das peças, construímos a interpretação que serviu como guia para nossa performance.

O Romance de Telvina

No *Romance de Telvina*, a flauta doce desempenha o papel do narrador, anunciando temas e trazendo a história através de melodias. Da família da flauta doce, a compositora escolheu a contralto pois, segundo a mesma⁵, essa flauta apresenta um som que se mistura melhor com a sonoridade do cravo, formando um “novo som” através da junção dos dois timbres. Junto ao cravo e inserida nos ambientes harmônicos criados por ele, a flauta doce vai sugerindo o fio condutor das emoções vividas pelos personagens nas três etapas do romance, conforme divisão apresentada pela compositora:

1. Cenário do romance (c. 1 ao 49) – narrativa sobre a cidade e a família de Telvina, sobre sua personalidade vibrante e sedutora, assim como sobre o investimento no sonho do casamento, feito por seu noivo José.
2. O desenlace (c. 50 ao 75) – narrativa sobre a tensão e o desespero de José ao saber que Telvina não queria mais se casar com ele.
3. Um trágico final (c. 76 ao fim) – narrativa sobre as mortes de Telvina e Henrique, sobre o suicídio de José e sobre os comentários feitos na cidade.

A peça se inicia apresentando a melodia na flauta doce em dobramento com a mão direita (*m.d.*) do cravo, enquanto a mão esquerda (*m.e.*) mantém dois desenhos de *ostinato* rítmico, como pode ser visto no exemplo 1, que apresenta o tema no modo Lídio⁶, em fá.

⁵ As informações foram fornecidas pela compositora ao longo do processo composicional, vinculado à preparação da performance.

⁶ Escala maior com 4ª aumentada.

Exemplo 1 – Romance de Telvina, c. 1-10

1- CENÁRIO DO ROMANCE

♩ = 80

Flauta doce
contralto

Havia na cidade uma viúva chamada Antônia.

Cravo

6 Ela tinha três filhas. Casou as duas primeiras, e ficou Telvina, sua engomadeira.

Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

Nos compassos 11 a 15 (ex. 2), as alterações que caracterizam o modo nordestino⁷ em fá são omitidas e a escala se apresenta hexacordal, trazendo uma sensação de calma.

Exemplo 2 – Romance de Telvina, c. 11-15

11

Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

⁷ Escala maior com 4^a aumentada e 7^a menor.

No compasso 15 (ex. 3), o cravo apresenta a melodia que antecipa o desfecho de Telvina, representando os “comentários na cidade”.

Exemplo 3 – Romance de Telvina, c. 26-30



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

Texturas que realçam características armoriais são adicionadas, como no exemplo 4, onde o ostinato, no cravo, é transferido para a *m.d.* na região aguda, enquanto a *m.e.* assume a melodia, remetendo ao toque da viola, utilizando a “escala nordestina”.

Exemplo 4 – Romance de Telvina, c. 26-30



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

No “Tema de Telvina”, exemplo 5, o modo predominante é o mixolídio⁸. Segundo a autora, o trecho traz uma ideia de sentimento misto, dividido entre a obediência das regras culturais vigentes (c. 31 e 32) e a sede de liberdade (c. 33 a 35), representados na flauta pela melodia ora em movimento descendente, ora em movimento ascendente. A ambiguidade de

⁸ Escala maior com 7ª menor.

sentimentos de Telvina é representada no cravo por arpejos em escrita linear, reforçada pelo encadeamento harmônico I - V que alterna acorde maior e menor (F - Cm). Contrastando com Telvina, a tensão e o caráter conservador de José - que busca o casamento e o controle sobre o corpo da mulher - são representados pelo pedal rítmico sobre a nota fundamental repetida na *m.e.*, do compasso 35 ao 49. Esse pedal rítmico remete à marcha nupcial que será convertida em marcha fúnebre no desfecho da história (c. 102 a 110). Esses trechos, em compasso 6/8 trazem um elemento desestabilizador representado pelas hemiolas que provocam uma sensação de compasso ternário por meio da organização rítmica do ostinato da *m.e.*.

Exemplo 5 – Romance de Telvina, c. 31-37



TEMA DE TELVINA (personagem vibrante e sedutora)

Seguir a mesma articulação para cada arpejo.

Telvina não aceita a advertência de José, e sai.

Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

Na parte 2, *O Desenlace*, é possível reforçar o clima de tensão da cena no primeiro motivo melódico da flauta doce (ex. 6), tocando-o com energia através de uma articulação mais precisa e dura.

Exemplo 6 – Romance de Telvina, c. 57-58



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

Contrariamente, nos compassos 64 a 66 (ex. 7), quando Telvina diz que não quer mais se casar com José, a flauta tem um tema sobre o acorde de dó menor que pode ser tocado com uma articulação mais suave, sugerindo precaução. No compasso 65 há uma sequência de trítonos entre a flauta e o cravo, representando sentimentos e emoções antagônicos.

Exemplo 7 – Romance de Telvina, c. 64-66



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

O desenlace trágico da história é representado pelas mudanças de timbre possibilitadas pelo uso de diferentes regiões do cravo, como pode ser visto no exemplo 8. As apojaturas na região grave podem ser tocadas rápidas e ligadas, criando um efeito dramático que lembra o toque dolente da gaita harmônica típicas das trilhas sonoras de filmes de “faroeste”, trazendo a referência de um outro sertão, norte americano, para o sertão nordestino. O pulso é bastante flexível, quase como um recitativo, permitindo que as diferentes nuances da história sejam percebidas. Além disso, é possível, no caso de um instrumento de 2 teclados, explorar as diferentes possibilidades de regulação oferecidas pelos 2 manuais.

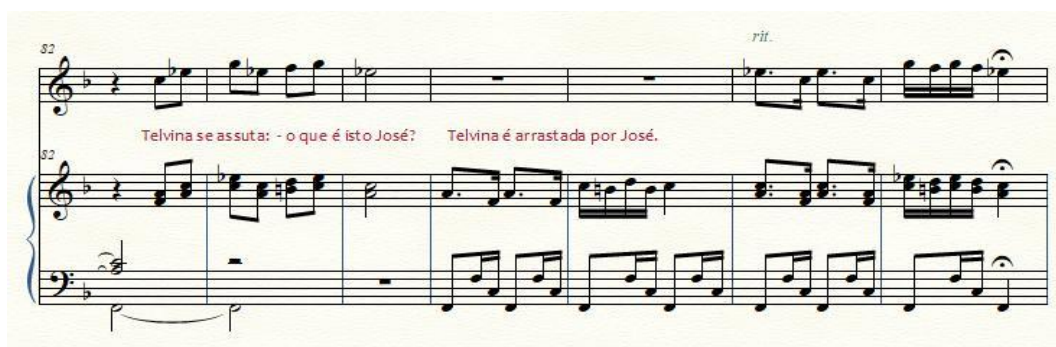
Exemplo 8 – Romance de Telvina, c. 76-81



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

O exemplo 9 retoma o tema sobre o arpejo de dó menor na flauta (c. 82 a 84), quando Telvina se assusta com o tiro disparado por José contra Henrique. Em seguida, quando ela é arrastada por José (c. 87-88), a flauta faz um *ritardando* numa melodia ainda sobre o acorde de dó menor, que finaliza com a nota mi bemol, que pode ser acrescida de um vibrato para lhe conferir mais dramaticidade. No cravo há o reforço dos elementos armoriais representados pela quarta aumentada e a melodia em terças paralelas que alcança a sétima menor. O desenho em ostinato sobre pedal de fá traz a ideia do movimento dos personagens.

Exemplo 9 – Romance de Telvina, c. 82-88



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

Na morte de Telvina, a compositora faz uso de uma melodia ascendente na flauta onde cada nota é precedida por uma apojetura de um semitom e onde há uso de staccatos, elementos que reforçam a tensão da cena (ex. 10). Além disso, a melodia da flauta aparece associada a arpejos ascendentes do cravo que fazem reverberar o trágico fim de Telvina. Segundo a

compositora, esse movimento melódico ascendente na morte da personagem também sugere que ela se esvaiu.

Exemplo 10 – Romance de Telvina, c. 89-91



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

No desfecho da peça (ex. 11), a flauta e o cravo tocam em uníssono, retratando o sentimento unânime de revolta da comunidade em torno do trágico final. A nota fá, após o acorde final, aparece como um “isto é tudo”.

Exemplo 11 – Romance de Telvina, c. 110-113



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

No que se refere a indicações de articulação, identificamos, nos compassos 70 e 71 (ex. 12), quando a melodia está vinculada à reação de José ao saber que Telvina não mais se casaria com ele, notas com legato seguido de staccato. Essas notas mais curtas no motivo ascendente conferem maior dinamismo e energia ao trecho.

Exemplo 12 – Romance de Telvina, c. 70-71



Fonte: Cysneiros (2021a). Editoração da autora.

Com relação à dinâmica, não há indicações na parte da flauta, o que de certa maneira é comum, já que o instrumento tem características muito particulares nesse item. Enquanto intérpretes, após compreensão da obra, é possível sugerirmos algumas alternativas de dinâmica para as terminações de frase, por exemplo. No primeiro motivo da primeira frase (ver ex. 1), que finaliza com a repetição da nota dó na região aguda, propomos a realização do segundo dó com uma articulação mais branda. Em outro trecho, na finalização de uma frase, como no compasso 15 por exemplo (ver ex. 3), o uso de dedilhado alternativo pode propiciar que a nota fá seja tocada mais *piano*.

Há mudanças frequentes de andamento que criam “climas” musicais que acompanham a narrativa. Para retratar o temperamento sedutor de Telvina, por exemplo, o andamento cai de 80 para 50, estando associado ainda a uma mudança para o modo mixolídio.

A consciência dos elementos narrativos, associada à compreensão do uso de elementos musicais como articulação, dinâmica, andamento, modulação, métrica, entre outros, permite uma interpretação mais ativa por parte das instrumentistas, revelando um colorido musical que nasce da simplicidade estrutural da peça.

O Romance do Lavrador

Na partitura do *Romance do Lavrador*, Lucia Cysneiros apresenta o seguinte texto introdutório:

Nesse Romance um lavrador dialoga com um passarinho chamado casaca-de-couro, muito comum na região do sertão. O tema melódico dessa narrativa, embora constituído de poucas notas, pode ser visto como bem significativo em sua associação com o texto. O primeiro trecho composto de 4 notas é entoado

três vezes. O lavrador amargurado remoe [sic] consigo mesmo o seu infortúnio: uma lavoura que se planta com muito suor e que traz a certeza de ser visitada por passarinhos que vão, certamente, desfrutar de seus benefícios. Entoadado pela terceira vez, observa-se um salto na melodia, de forma ascendente, quando o lavrador direciona seu rancor ao passarinho chamando-o de malvado. O passarinho rebate no mesmo tom, e a conversa é estabelecida em um clima longe de amabilidades. Mas apesar do seu tamanho e aparente insignificância, o passarinho não se deixa intimidar. Nada tem a fazer senão seguir o embate que a natureza lhe impõe à sobrevivência. (CYSNEIRO, 2021)

Neste *Romance*, a autora coloca flauta doce e cravo ainda mais atrelados à questão da música descritiva. Isso pode ser percebido na sugestão da presença do passarinho, representado pela flauta, em diálogo com o cravo, o amargo lavrador. O modo dórico⁹, assim como lídio e mixolídio, é bastante frequente na música armorial.

Na literatura da flauta doce, em linguagens e estilos musicais distintos, são recorrentes as peças que fazem alusão a pássaros. Muitos compositores de diferentes períodos e países, criaram obras de inspiração ornitológica para o instrumento, por razões óbvias de afinidade entre o canto das aves e a sonoridade da flauta doce.

Jacob van Eyck (c.1590-1657), compositor e carrilhonista holandês, criou duas séries de variações para a canção tradicional *Den Nachtegael*¹⁰. Nessas variações ele utiliza, entre outros recursos para imitar o canto do rouxinol, uma nota que se repete em desenhos rítmicos que vão diminuindo em valores dando a ideia de acelerando (ex. 13). No *Romance do Lavrador*, a compositora se utiliza desse mesmo recurso com o objetivo de reproduzir o canto do casaca-de-couro, passarinho muito comum na região do sertão do Nordeste (ex. 14, c. 3).

Exemplo 13 – *Den Nachtegael*, modo 2, c. 43



Fonte: Eyck (1965). Editoração da autora.

⁹ Escala menor com sexta maior e sétima menor.

¹⁰ O Rouxinol.

Exemplo 14 – Romance do Lavrador, c. 1-5

Fonte: Cysneiros (2021b). Editoração da autora.

Outro recurso utilizado com frequência na “reprodução” do canto dos pássaros é o uso do intervalo melódico de terça. Como podemos ver no exemplo 15, o compositor Van Eyck utilizou esta célula baseada em terças descendentes para evocar o canto do rouxinol. No *Romance do Lavrador*, também se encontram intervalos de terça descendentes repetidos e sucessivos para aproximar a melodia da flauta do canto do casaca-de-couro (ex. 14, c. 4).

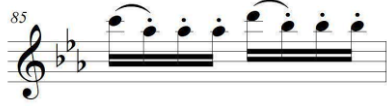

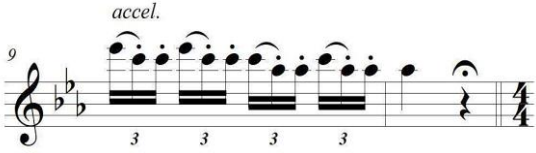



Exemplo 15 – Den Nachtegael, modo 1, c. 16-18

Fonte: Eyck (1965). Editoração da autora.

Muitas obras que integram o repertório da flauta doce foram compostas a partir desta mesma inspiração. *Il Gardellino* de Antonio Vivaldi (1678-1741) e *Music for a Bird* de Hans Martin Linde (1927-2004), são apenas alguns exemplos deste vasto repertório que explora inúmeras técnicas, convencionais ou estendidas, na tentativa de reproduzir passagens descritivas do canto dos pássaros.

No caso do *Romance do Lavrador*, vários elementos também são utilizados na busca de um resultado sonoro que aproxime a flauta doce do canto do passarinho, organizados no Quadro 1, a seguir.

Quadro 1 – Elementos que remetem ao canto do pássaro na flauta doce

Elemento	Exemplo
Uso de articulações em staccato	
Uso de ligaduras concluídas com notas em staccato	
Uso de recursos da agógica como <i>accelerando</i>	
Uso de expressões como “leve e brincalhão”	
Uso de valores curtos como fusas	
Uso de ornamentos como o slide ¹¹	

Fonte: Editoração da autora.

O tema melódico é apresentado inicialmente pelo cravo, dos compassos 18 (com anacruse) ao 28. A partir do compasso 29 (com anacruse) é apresentado pela flauta, quando se inicia o embate entre o lavrador e o passarinho. Esta melodia, constituída de apenas cinco notas (fá sol lá si dó), é desenvolvida em variações. No início do diálogo entre os instrumentos, há

¹¹ Ornamento que consiste no “deslizar” ascendente ou descendente de duas notas, por graus conjuntos diatônicos, destacadas da precedente e ligadas à nota para a qual se direciona (NEUMANN, 1983).

um equilíbrio de forças entre os personagens. Enquanto a flauta apresenta o tema melódico, o cravo acompanha com leve desenho contrapontístico (ex. 16)

Exemplo 16 – Romance do lavrador, c. 28-26.

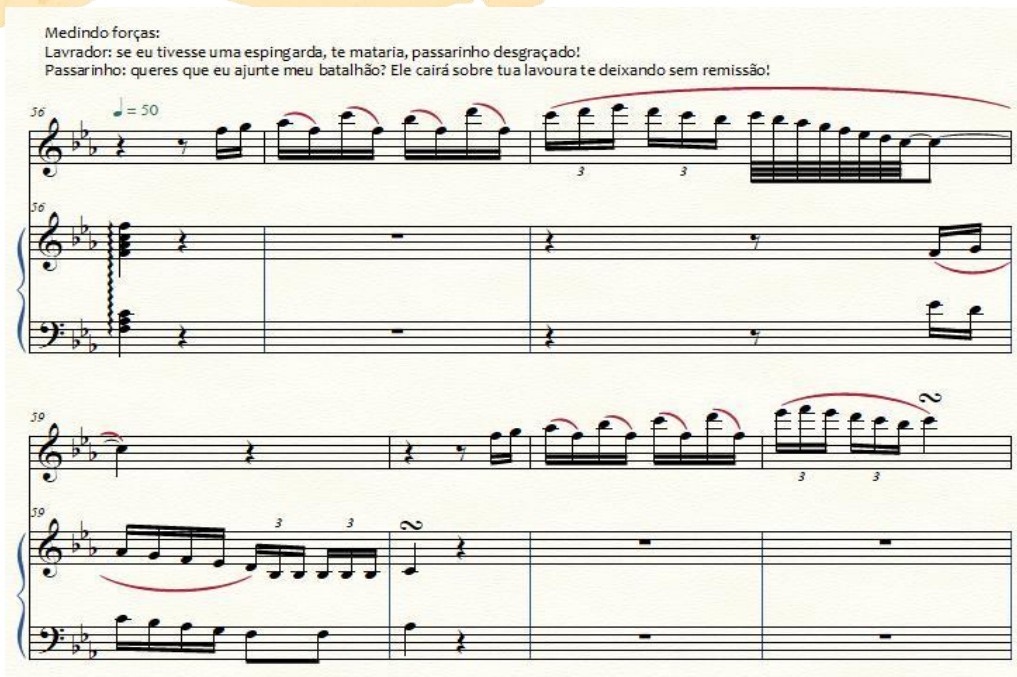


Fonte: Cysneiros (2021b). Editoração da autora.

A partir do compasso 56, tem início o trecho da narrativa onde o lavrador e o passarinho começam a medir forças, desafiando-se mutuamente (ex. 17). Nota-se, na parte da flauta, a presença de passagens mais virtuosísticas em fusas, seja em escalas, intervalos de terça, intervalos de quarta, caracterizando variações que exigem mais agilidade do flautista, assim como nas variações mais complexas encontradas em alguns temas desenvolvidos por J. van Eyck. Nas variações do *Romance do Lavrador* também são utilizadas muitas figuras em quiálteras de 3, 5 e 7. Esses trechos da flauta que apresentam mais virtuosismo, enriquecem o diálogo e sugerem que o pequeno pássaro começa a ter consciência de sua força para se defender.

Exemplo 17 – *Romance do lavrador*, c. 56-62.

Medindo forças:
Lavrador: se eu tivesse uma espingarda, te mataria, passarinho desgraçado!
Passarinho: queres que eu ajunte meu batalhão? Ele cairá sobre tua lavoura te deixando sem remissão!



Fonte: Cysneiros (2021b). Editoração da autora.

Neste Romance, a indicação de ligaduras ou *staccatos* é bem mais presente que no *Romance de Telvina*. Isto se deve à tentativa de aproximar a flauta do canto do casaca-de-couro através de pequenos ornamentos e das articulações já mencionadas.

Ritmos nordestinos como o xote e o baião foram utilizados pela compositora indicando que o diálogo entre o lavrador e o passarinho vai “esquentando” com o desenrolar da história, pois o xote do compasso 29 (ver ex. 16) é mais animado que o início da peça, seguido de um baião que inicia no compasso 40 (ex. 18) em andamento ainda mais rápido.

Exemplo 18 – *Romance do lavrador*, c. 40-91.

Baião ♩ = 80



Fonte: Cysneiros (2021b). Editoração da autora.

Na última parte da narrativa, compassos 88-91 (ex. 19), os dois instrumentos tocam o mesmo ritmo com notas diferentes, indicando - através da sonoridade de cada um - que pássaro e lavrador seguem seus destinos, apesar dos embates que a natureza impõe.

Exemplo 19 – Romance do lavrador, c. 88-91.



Fonte: Cysneiros (2021b). Editoração da autora.

Por fim, a flauta apresenta novamente o motivo melódico da introdução, ou seja, há uma volta ao ponto inicial, pois tudo é cíclico.

Conexões armoriais

Observando os elementos apresentados, fica evidente a conexão entre as peças de Lúcia Cysneiros e as características listadas como próprias da música armorial. Destacamos o tratamento programático do tema, além do uso de notas pedais; ostinatos; fórmulas rítmicas típicas como xote e baião; utilização de escalas nos modos dórico, lídio, mixolídio e nordestino; tratamento harmônico simples, valorizando as tríades e os acordes característicos dos modos propostos.

A escolha de temas que fazem parte do universo de romances de origem europeia cantados por Dona Militana utiliza fontes relacionadas às raízes medievais mencionadas pelos compositores armoriais à época do lançamento do Movimento. O tratamento composicional busca valorizar os elementos armoriais explorando as características timbrísticas do cravo e da flauta doce reafirmando sua adequação como instrumentos possíveis para a música armorial.

A contribuição das peças de Lúcia Cysneiros para o repertório escrito para duo de flauta doce e cravo se dá para além da escolha de uma formação instrumental já tradicional. Suas músicas se inserem no repertório dos instrumentos trazendo características acentuadamente regionais e inspiradas em elementos da tradição oral brasileira.

Referências

BAPTISTA SIQUEIRA, João. *Pentamodalismo Nordestino* (Baseado em dados folclóricos). Rio de Janeiro: Edição do autor, 1956.

BARROS, Daniele Cruz; BARROSO, Maria Aida. Música armorial: flauta doce e cravo em conexão com a música nordestina. *Anais do VI Simpósio Acadêmico de flauta doce da Embap*. UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná. Curitiba, p. 112-125, 2021. Disponível em: <https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/menu-pesquisa/publicacoes/simposio-academico-de-flauta-doce/anais-do-simposio-academico-de-flauta-doce-da-embap-2021>. Acesso em 25 jul. 2023.

CYSNEIROS, Lúcia. *Romance de Telvina*; para flauta doce e cravo. Recife: editoração da autora, 2021a. 7 p.

CYSNEIROS, Lúcia. *Romance do Lavrador*; para flauta doce e cravo. Recife: editoração da autora, 2021b. 4 p.

DONA Militana deixa romances em CD. *Tribuna do Norte*, Natal, 22 jun. 2010. n.p. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/dona-militana-deixa-romances-em-cds/151970>. Acesso em 22 mar. 2021.

DOURADO, Henrique Autran. Música programática. p. 220. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: editora 34, 2004.

EYCK, Jacob van: *Der Fluyten Lust-hof*, Band 3 für Sopranblockflöte. Amsterdam: Ed. XYZ, 1965.

FAGERLANDE, Marcelo. Três sistemas de afinação portugueses: Solano (1779), Varela (1806) e Machado (1843). *Brasiliana* n. 5, Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, maio de 2000, p. 14-31.

GALVÃO, Dácio. Dona Militana: o canto do sítio Oiteiro. *Cantares - Dona Militana*. Produção de Dácio Galvão. CD triplo, Projeto Nação Potiguar. Natal: Scriptorium Candinha Bezerra; Fundação Hélio Galvão, 2002.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (org.) *A invenção das tradições*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HOHLFELDT, Antônio. Orquestra Armorial. O canto do povo que volta ao povo melhor do que veio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 mar. 1972, p. 11 [recorte].

HUNT, Edgar. *The Recorder and its Music*. Ottawa: Peacock Press, 1977. 184 p.

NETO, Manuel. Arte e Literatura nordestina: novo ritmo com Ariano, Maciel e Da Paz. Entrevista. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3º Caderno, 3 maio 1970, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/3710. Acesso em 7 out. 2017.

NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in baroque and post-baroque music*. 3ª ed. New Jersey: Princeton University Press, 1983. 630 p.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2000.

REIS, Leticia. O velho som de um novo instrumento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 20 ago. 1973, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/90219. Acesso em 11 maio 2020.

RODRIGUES, Lílian de Oliveira. *A voz em canto: de Militana a Maria José, uma história de vida*. 289 p. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPB. João Pessoa, 2006. Disponível em: https://hugepdf.com/download/a-voz-em-canto-de-militana-a-maria-jose-uma_pdf. Acesso em 20 jul. 2023.

SCHOUTEN, André-Kees de Moraes. *Peregrinos do sertão profundo: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello*. 121 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-22032007-170816/pt-br.php>. Acesso em 28 jul. 2023.

SENA, Helio. *Implicações Harmônicas do Modalismo Nordestino* [apostila]. Trechos - Tese (Livre Docência). UniRio, Rio de Janeiro, 1990.

SOUZA, Tárík. Vozes de um sertão medieval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 7 ago. 2002, p. B1 e B2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_12/64020. Acesso em 24 fev. 2021.