

O violoncelo à brasileira de José Guerra Vicente: propostas interpretativas a partir de uma abordagem triangular

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Augusto da Silva Guerra Vicente
UFPB
augustonorma@gmail.com

Resumo. Esse artigo investiga a produção musical nacionalista de José Guerra Vicente (1906-1976), em sua segunda fase estilística (1959-1970), período também conhecido como fase de *Cenas Cariocas* (Vicente, 1997), enquanto um recorte de pesquisa doutoral em andamento. O objetivo geral consiste em analisar técnicas composicionais, influências estéticas e elementos de brasilidade presentes nas duas suítes *Cenas Cariocas* – para violoncelo e piano – investigando como o autor encontra seus recursos criativos na atmosfera urbana do Rio de Janeiro (RJ) de meados do século XX. Fundamentada nos conceitos de brasilidade (Andrade, 2006; Ribeiro, 2015) e porosidade cultural (Carvalho, 2019), e apoiada em documentação primária do acervo do compositor, o estudo propõe uma abordagem integrada para a compreensão da fluidez entre as matrizes erudita e popular. Como objeto dessa empreitada, adota-se a *Valsa Seresteira* (1961), parte integrante da primeira suíte, como ponto de partida analítico, servindo de modelo para um processo que será posteriormente expandido para os demais movimentos. Amparado por ampla pesquisa realizada por Kiefer (1977) a respeito do gênero *Modinha*, adota-se o conceito de Abordagem Triangular – desenvolvido no campo da arte-educação por Barbosa (1991) – como base para um triplice olhar sobre a obra: o contexto em que ela foi escrita, a análise da partitura e, por fim, as decisões interpretativas. Dessa forma, busca-se oferecer subsídios orientados a uma possível chave de interpretação da música brasileira de concerto.

Palavras-chave. José Guerra Vicente, *Cenas Cariocas*, Brasilidade, Análise musical, Violoncelo.

Title. The Brazilian-Style Cello of José Guerra Vicente: Interpretative Proposals from a Triangular Approach

Abstract. This article investigates the nationalistic musical production of José Guerra Vicente (1906-1976) during his second stylistic phase (1959-70), a period also known as “*Cenas Cariocas* phase” (Vicente, 1997). The main goal is to analyze the compositional techniques, aesthetic influences, as well as the Brazilian identity elements presented in his both Suites *Cenas Cariocas* for cello and piano, investigating how the author draws his creative resources from the urban atmosphere of mid-20th-century Rio de Janeiro (RJ). Grounded in the concepts of *brasilidade* (Andrade, 2006; Ribeiro, 2015) and cultural porosity (Carvalho, 2019), and supported by primary documentation from the composer's archive, this study proposes an integrated approach to understanding the fluidity between classical and popular matrices. The *Valsa Seresteira* (1961), from the first suite, is adopted as the analytical starting point and model for a process that later it would be expanded to the remaining movements. Supported by Kiefer's research on the *modinha* genre, the Triangular Approach – developed in the field of art education by Barbosa (1991) – is employed as a methodological framework for a threefold analysis: the work's historical context, the score analysis and the interpretative decisions. Ultimately, this



article seeks offer new insights for a comprehensive interpretation of the Brazilian concert music.

Keywords. José Guerra Vicente, Cenas Cariocas, Brasilidade, Musical Analysis, Cello.

Introdução

A história da música brasileira de concerto é marcada pela atuação de compositores que conciliaram criação musical e prática instrumental, desenvolvendo linguagens profundamente vinculadas à experiência performática. Entre esses músicos encontra-se José Guerra Vicente (1906–1976), compositor cuja produção ocupa posição destacada na literatura brasileira para violoncelo. Apesar da relevância desse repertório, sua obra permanece relativamente periférica nos estudos musicológicos e nas práticas interpretativas contemporâneas. A bibliografia a respeito de José Guerra Vicente ainda é relativamente escassa, uma vez que as pesquisas já efetuadas a respeito de sua vida e obra abrangem breves relatos biográficos – quase curriculares – e elementos técnico-interpretativos para obras selecionadas para grupos de câmara reduzidos, sem uma discussão mais aprofundada acerca de suas características composicionais como um todo. Nesse contexto, o presente artigo investiga de que maneira elementos de brasilidade, referências à cultura urbana carioca e recursos idiomáticos do violoncelo foram incorporados à produção nacionalista do compositor, especialmente durante sua denominada fase Cenas Cariocas. A trajetória o insere em uma tradição de compositores-violoncelistas brasileiros que inclui nomes como Luís Álvares Pinto, Francisco Manuel da Silva, Newton Pádua, Homero Dornellas, Mário Tavares e o próprio Villa-Lobos.

O nacionalismo na obra de José Guerra Vicente

Três períodos distintos caracterizam a obra de José Guerra Vicente, conforme delineados por Vicente (1997). Assim, a fase entre 1932 e 1953 engloba sua formação teórica, as primeiras obras, além da busca por uma personalidade composicional já demonstrada em sua robusta *Sonata para violoncelo e piano* (1940). Após um hiato de cinco anos, o compositor passa para sua fase nacionalista, de 1959 a 1970, considerada seu período mais profícuo e esteticamente uniforme. De 1970 a 1976, segundo suas próprias palavras, o autor transita por uma fase “livre, mas com brasilidade”,¹ na qual evita o nacionalismo direto. Esta terceira fase é a mais curta, visto que abreviada pelo falecimento do artista, em 1976.

1 Lista essencial das obras de José Guerra Vicente. Datilografada. Observação manuscrita do punho do compositor.



Vicente (1997) utiliza reiteradas vezes o termo neonacionalismo aliado ao termo neoclassicismo de forma a caracterizar e contextualizar a produção do período nacionalista de José Guerra Vicente. A escrita neoclássica de José Guerra Vicente pode ser atestada pelo uso recorrente de texturas polifônicas, formas tradicionais, a exemplo de sonatas e fugas, e até mesmo o emprego do termo “suíte” para intitular sequências de peças instrumentais baseadas em danças e gêneros musicais brasileiros.

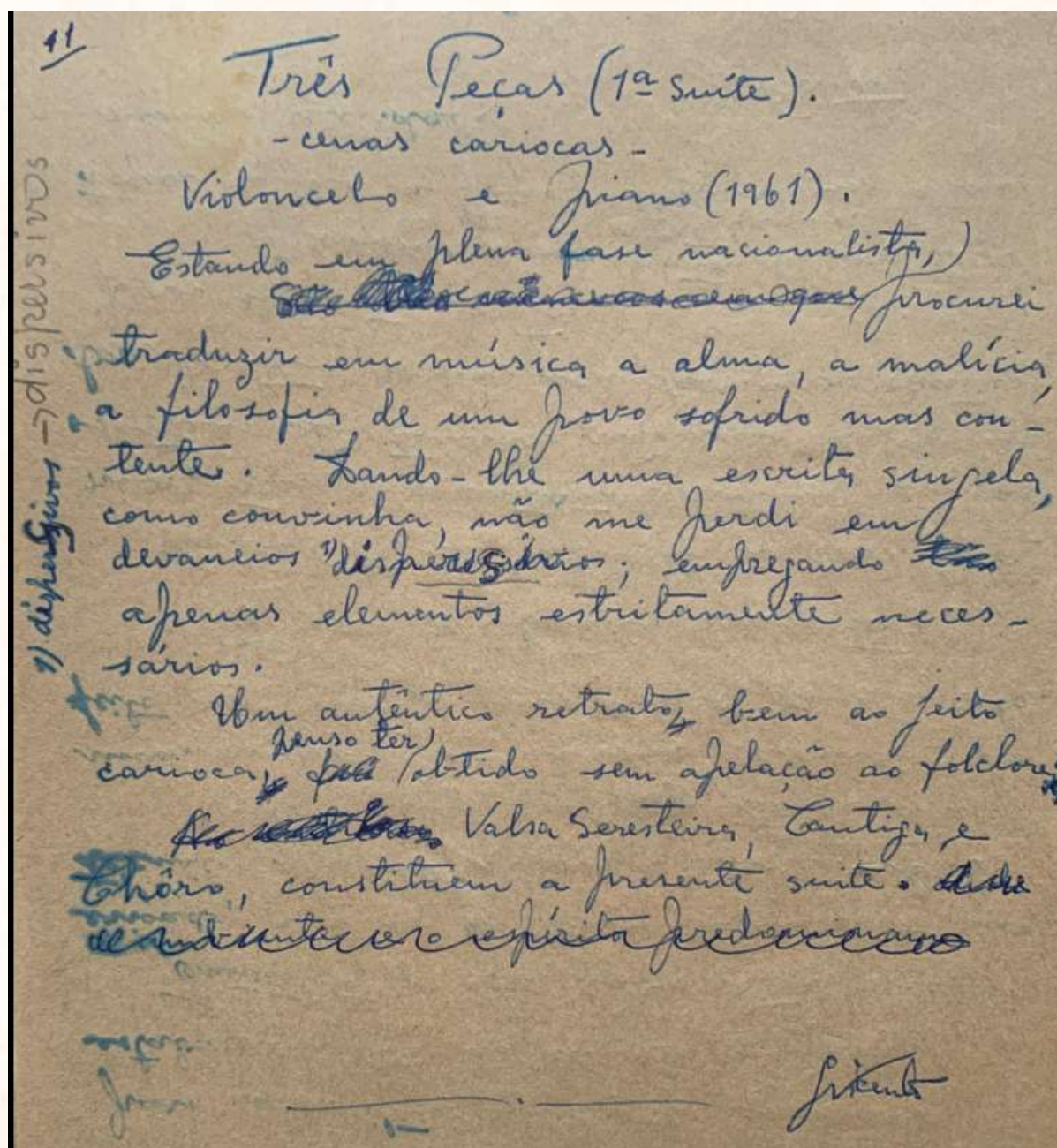
Como se sabe, a corrente nacionalista na música brasileira iniciou-se de forma superficial no final do século XIX. Em outras palavras,

nesta primeira fase do nacionalismo, tratava-se de um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular [...] tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus (Neves, 1981, p. 19).

Pode-se afirmar, no entanto, que, a partir do início do século XX ocorre uma sequência de rupturas oriundas da dualidade entre o elemento nacional e o universal – que, neste caso, pode incluir a linguagem das mais diversas culturas do mundo. De maneira que o grande dilema da música brasileira estava centrado “entre a busca de expressão da realidade sociocultural de um determinado povo e a adesão a formas de expressão de maior alcance internacional” (Neves, 1981, p. 13). Uma primeira ruptura acontece no período que vai do final da década de 1930 ao início da década de 1950, na qual se privilegiaram técnicas composicionais mais sintonizadas às vanguardas europeias, voltadas ao experimentalismo e contrárias à temática nacional. Em seguida a este interlúdio “cosmopolita”, surge uma segunda onda nacionalista, também chamada de Novo Nacionalismo (Neves, 1981) ou Neonacionalismo (Vicente, 1997), na qual se insere a obra de José Guerra Vicente.

Ao contrário de outros autores do período, que saíram a campo em busca de temas mais ligados às expressões da cultura popular do país, notadamente àquelas relacionadas ao meio rural, José Guerra Vicente deixa bem claro que seu objeto de estudo e/ou inspiração era o Rio de Janeiro (RJ), cidade na qual cresceu e se formou musicalmente, o que se traduz em temáticas e ambiências nitidamente urbanas. Segundo o próprio autor, em documento datilografado intitulado “Comentário das Principais Peças de J. Guerra Vicente” (Figura 1), as obras do período procuram “traduzir em música a alma, a malícia, a filosofia de um povo sofrido mas contente. [...] Um autêntico retrato, bem ao jeito carioca [que] penso ter obtido sem apelação ao folclore” (Vicente, J. [197-]).

Figura 1 – Manuscrito do punho de José Guerra Vicente, dissertando a respeito da Primeira Suíte de Cenas Cariocas



Fonte: (Vicente, J. [197-])

A construção desse nacionalismo urbano relaciona-se diretamente à experiência de vida do compositor. Durante a década de 1950, Guerra Vicente residiu em Rocha Miranda, bairro suburbano do Rio de Janeiro (RJ) onde manteve contato cotidiano com escolas de samba, blocos carnavalescos, bandas de coreto e práticas musicais populares que certamente influenciaram sua produção. A passagem pelo subúrbio, portanto, seria decisiva para seu novo



direcionamento estético. Em entrevista a Vieira (2014), seu filho Antonio de Padua afirma que:

a obra dele [José Guerra Vicente] é muito influenciada pela música popular. Principalmente nessa época, na década de 60. [...] Na década de 50, nós moramos no subúrbio do Rio, [num bairro] chamado Rocha Miranda, [...]. Lá ele vivenciou muito essa questão do carnaval, que tínhamos os blocos de carnaval e de escola de samba. Tinha uma escola de samba que ensaiava todos os finais de semana. [...] O meu pai vivenciou essa época. [...] Bom, além de tudo, meu pai tocava na Orquestra da Rádio Nacional. Naquela época eles faziam muito programa de auditório. Então, também vivenciou muito a música popular (Vieira, 2014, p. 44-45).

De 1960 em diante, a produção de José Guerra Vicente se intensifica, como dito anteriormente, a partir de uma tomada de posição estética que atua como uma espécie de força motriz em seu processo composicional. Verificamos, portanto, que, apesar de a maior parte de sua obra ter sido composta na fase autodenominada nacionalista, essa orientação estética, sob um aspecto temporal, ocupa um período de tempo relativamente curto.

Brasilidade e porosidade

Neste ponto, faz-se necessário definir o conceito de brasilidade que norteou o desenvolvimento dessa escola composicional nacionalista. A formação da nacionalidade brasileira nasceu das tensões, fusões e caldeamentos sob o domínio português entre o colonizador, os povos indígenas e os africanos escravizados, originando uma matriz cultural e social complexa e repleta de assimetrias (Ribeiro, 2015). Nesse sentido, o termo brasilidade, no campo das Artes, consiste na busca por um estilo nacional que incorpore essa diversidade cultural, distanciando-se de um modelo estritamente europeu. Sendo assim, a criação de uma arte genuinamente brasileira exige que o compositor utilize os aspectos da cultura popular sem reduzi-los a um exotismo “que é exótico até pra nós” (Andrade, 2006, p. 22). Tais elementos podem ser definidos como “componentes de gêneros, danças e outros recursos culturais próprios do Brasil que estejam ligados à História e às tradições do país” (Azevedo, 2021, p. 51). Na produção de José Guerra Vicente, a terminologia “carioca” funciona como uma metonímia onde a cidade do Rio de Janeiro (RJ) sintetiza a identidade nacional. Historicamente, essa escolha reflete a ideologia de unificação cultural dos governos de Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954), que utilizou a então capital federal como polo irradiador de coesão nacional, inclusive com a estatização da Rádio Nacional (1940), em cuja orquestra o compositor ingressaria futuramente. Como o Rio de Janeiro (RJ) foi o local onde ele apreendeu a maior parte de suas referências, evocar a ex-capital configurava, na

perspectiva do autor, o suficiente para retratar o próprio Brasil. As reflexões de DaMatta (1997) sobre a identidade carioca oferecem outro importante referencial, ao compreender esse indivíduo como figura simbólica da própria experiência brasileira, marcada pela sociabilidade, flexibilidade e convivência entre diferentes universos culturais. Além disso, a obra de José Guerra Vicente reflete o que Carvalho (2019) chama de porosidade, ou seja, uma forte troca de influências e fricções entre a arte da elite, de matriz europeia, e as manifestações populares urbanas. Afinal, “o Rio de Janeiro (RJ) encarnou essas tensões, viabilizando uma autoimagem do Brasil como país da miscigenação e dos contrastes sociais” (Carvalho, 2019, p. 14). Entretanto, o uso do termo “carioca” – em detrimento de um generalizante “brasileiro” – confirma que o compositor tinha a consciência de que sua escrita musical partia de uma territorialidade restrita e localizada.

Abordagem Triangular

O conceito de abordagem triangular foi desenvolvido por Barbosa (1991) com o objetivo de enriquecer a interação com as artes visuais, segundo a qual esta deve passar por três etapas: a apreciação, a criação e a contextualização. No campo da análise musical aqui proposta, a apreciação corresponde ao estudo da partitura de uma obra musical; a criação corresponde à maneira como a performance será desenvolvida; e a contextualização corresponde a uma visão holística da obra musical como fruto do meio no qual se encontra inserida. Sugerimos uma inversão das etapas, levando em conta que a performance é o objetivo final dessa tripla abordagem analítica.

O contexto, a partitura e a performance: rumo a uma interpretação brasileira

Contextualizada a produção composicional de José Guerra Vicente, a divisão de sua obra em três fases e a escolha de uma destas fases – a nacionalista – como objeto de estudo, passa-se a enfocar no texto musical propriamente dito. Tomamos como exemplo a primeira peça da primeira suíte *Cenas Cariocas*, de 1961. Intitulada *Valsa Seresteira*, é uma obra de destaque do repertório brasileiro para violoncelo, fazendo parte de currículos universitários, contando com um considerável número de gravações e interpretações nas plataformas digitais. Primeiramente, se faz premente uma discussão, de maneira separada, dos dois termos – valsa e seresta – que formam o seu título. Nesse sentido, Mário de Andrade define a valsa como uma “dança em compasso ternário e andamento variado – rápido, moderado ou lento” (Andrade, 1989, p. 548). Por sua vez, Almeida (1942) afirma que a valsa, de origem europeia, “amaneirou-se, no Brasil [...], sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro



nacional. [...] Se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero” (Almeida, 1942, p. 184). Já a Seresta, segundo o mesmo autor, é um sinônimo de Serenata, por ele classificada de maneira simples como “execução de trechos musicais depois do anoitecer” (Andrade, 1989, p. 471). Neste caso, as canções de caráter sentimental entoadas pelos seresteiros eram conhecidas como modinhas, cujas origens remontam ao século XVIII, embora haja controvérsias quanto a sua origem, se brasileira ou portuguesa. Até meados do século XIX, as modinhas eram, na sua maioria, elaboradas em métricas quaternárias ou binárias (Kiefer, 1977).

Assim, como definição básica, Valsa Seresteira se trata de uma canção sentimental em ritmo ternário para ser executada após o anoitecer. Por seu turno, a Enciclopédia da Música Brasileira (Marcondes, 1998), ao citar trechos de relatos de viajantes ao Brasil nos séculos XVIII e XIX, traz uma conceituação mais detalhada a respeito do caráter com que se exprime o termo seresta/seresteiro. Um destes viajantes – *Le Gentil de La Barbinais* – descreve que, nesta época, à noite podiam-se ouvir ternas vozes acompanhadas pelos acordes de violas tangidas sob os balcões das mulheres amadas. Com o tempo, influenciadas pelas valsas vindas da Europa, estas canções – também chamadas modinhas – tiveram realçado seu tom de lamento e, no século XX, a palavra seresta passa a definir um estilo, no qual cantores transbordantes de sentimentalismo – os seresteiros –, são acompanhados pelo violão e, por vezes, de outros instrumentos (Marcondes, 1998).

O momento aproximado em que ambos os gêneros se fundiram para formar o que passou a ser conhecido como Valsa Seresteira ou Valsa Brasileira pode ser identificado na segunda metade do século XIX. A valsa,

introduzida no início do século XIX nos salões brasileiros, ganhou as ruas por meio de sua incorporação ao repertório de chorões, grupos instrumentais que surgiram no Rio de Janeiro por volta de 1870. Além das adaptações de danças europeias, os grupos de choro acompanhavam canções sentimentais nas serestas, conhecidas pelo nome genérico de modinhas. Historicamente, a valsa dançante e rápida emprestou o ritmo ternário para a modinha, enquanto esta última impactou a primeira tornando-a mais lírica e melancólica (Ulhoa, 2022, p. 198).

De acordo com os preceitos do pensamento nacionalista, a valsa em estilo seresteiro foi um dos gêneros musicais adotados pela música de concerto no âmbito da criação de uma linguagem musical com idiomatismo brasileiro. Nesse sentido, Francisco Mignone, com os ciclos de *Valsas Brasileiras*, *Valsas de Esquina* e *Valsas-Choro*, escritas entre 1938 e 1984 para piano solo, além da *Seresta* (1935) e da *Modinha* (1938), para violoncelo e piano,



tornou-se uma referência no uso da valsa e da seresta como gêneros musicais tipicamente brasileiros. Quanto ao uso do violoncelo como representação instrumental do seresteiro, muitos compositores brasileiros se valeram desse recurso, além do próprio Mignone; são os casos de Heitor Villa-Lobos, Edino Krieger, Alceo Bocchino e José Siqueira, dentre muitos outros.

Entretanto, não é apenas no campo da música de concerto que devem ser buscadas as influências do período nacionalista de José Guerra Vicente. Conforme o já citado depoimento dado por seu filho Antonio, depreende-se que o contato com a música popular urbana do Rio de Janeiro (RJ) fazia parte de seu cotidiano (Vieira, 2014). Cantores da primeira metade do século XX, como Silvio Caldas, Orlando Silva, Francisco Alves, Dalva de Oliveira, dentre outros, trouxeram a música seresteira a seu ponto culminante da fama na chamada Era de Ouro do Rádio, que se estende entre as décadas de 1930 e 1950. Entre os gêneros hegemônicos, assim como o samba e o choro, estava a chamada valsa seresteira/brasileira, cujo período de maior popularidade ocorre na segunda metade da década de 1930 (Smarçaro, 2024).

Outro nome bastante representativo da música popular que se fazia à época, e que muito bem pode ter sido uma fonte de inspiração para José Guerra Vicente, é o do violonista Dilermando Reis (1916-1977). Em 1956, ele foi contratado pela Rádio Nacional² – em cuja orquestra José Guerra Vicente exercia a função de violoncelista – para a apresentação de um programa diário chamado “Sua Majestade o Violão” (Lemos, 2018). Suas valsas são consideradas pilares do repertório do violão brasileiro e seu estilo de compor e interpretar tornou-se modelar para as gerações que a ele se seguiram. Dilermando Reis é reconhecido como alguém que realizou uma mescla de brasilidade em seu estilo, com traços de erudição em sua formação técnica como compositor e intérprete (Medeiros, 2007), elevando o violão a um novo patamar de importância no contexto cultural brasileiro.

Tomando como exemplo a valsa *Maria Bethânia* (Figura 2), composta originalmente como uma canção por Lourenço da Fonseca Barbosa, o “Capiba”, em 1943, foi arranjada para violão solo e gravada em 1957 por Dilermando Reis, sendo massivamente veiculada para todo o país pelas ondas da emissora radiofônica oficial.

² Fundada em 1936, a Rádio Nacional foi encampada em 1940 pelo presidente Getúlio Vargas, que a transformou em principal meio de comunicação do país até ao menos a década de 1970.

Figura 2 – Valsa *Maria Bethânia*, Dilermando Reis

MARIA BETHANIA
(valsa)

www.superpartituras.com.br

transc. Encore p/LCBertoldi
Mod. Wheel (Ctrl 80)

DILERMANDO REIS
transc. arraj. RENNY



Fonte: Site Super Partituras (2015) – <https://www.superpartituras.com.br/dilermando-reis/maria-bethania->

Sua estrutura formal, o gesto melódico e a trama do acompanhamento rítmico – pontuado por intervenções do baixo cantante – e a atmosfera nostálgica e melancólica, reproduzem as características enunciadas por Kiefer (1979) em seu estudo a respeito das influências da música popular sobre a música brasileira de concerto. A indicação metronômica sugere uma Valsa Lenta, enquanto a prática interpretativa revela um estilo

impregnado de rubatos ou, para usar as palavras de José Guerra Vicente: “com muita liberdade” (Figura 3).

Figura 3 – Valsa Seresteira, José Guerra Vicente

1 VALSA SERESTEIRA

J. GUERRA VICENTE
1961

Tempo de Valsa Lenta
(com muita liberdade)

VIOLONCELO

PIANO



Fonte: VICENTE, José Guerra. *Cenas Cariocas*. Violoncelo e piano. Brasília: Estúdio GLB, [199-]. 1 partitura.



Não se quer dizer aqui que José Guerra Vicente tenha se inspirado nesta valsa ou neste compositor especificamente, já que sempre deixou explícito que utilizava temas de sua própria lavra. Porém, fica claro que este tipo de composição, muito em voga à época, pode ter sido uma de suas mais fortes inspirações composicionais.

A partitura

Descendente direta da modinha, descrita como “uma sequência de suspiros amorosos”, graças à linha melódica fragmentada e descendente (Kiefer, 1977, p. 24), a *Valsa Seresteira* – ou brasileira – é igualmente caracterizada como langorosa e sentimental. Para Kiefer (1979),

na análise estética ressaltam dois aspectos: a presença quase essencial do clima modinheiro, ora mais, ora menos disfarçado, em versões mais brilhantes ou mais enfáticas, mais dolentes ou mais brincalhonas; a presença praticamente constante do baixo cantante – o baixo dos violões cantantes de saudosos tempos (Kiefer, 1979, p. 15).

Certamente é uma referência aos bordões do violão que aparecem na forma de breves transições. Nesse sentido, Kiefer analisa dezenas de partituras de modinhas e, como resultado de suas pesquisas, apresenta os traços característicos que, coincidentemente, são empregados por José Guerra Vicente anos antes, em sua concepção de valsa seresteira, principalmente no que diz respeito à forma, contorno melódico e estruturação do acompanhamento. Ademais, Kiefer identifica o esquema formal AABB, que, no caso da obra aqui analisada, é seguido pela reexposição literal do tema pelo violoncelo, inicialmente na mesma altura e, em seguida, uma oitava abaixo, como que evocando as características de uma voz de barítono. Com relação ao contorno melódico, a identificação é ainda mais clara. Segundo Kiefer (1977, p. 24), “os fragmentos melódicos são geralmente curtos, separados por pausas. Predominam as linhas melódicas descendentes. O início dessas linhas é atingido, com muita frequência, por saltos ascendentes apreciáveis ou por poucas notas arpejadas ascendentes”.

Na *Valsa Seresteira* de José Guerra Vicente, estes fragmentos de melodias são iniciados por um movimento ascendente de sétima maior, seguido por um grande gesto descendente por graus conjuntos. Com relação ao acompanhamento, o piano reproduz uma espécie de bordão que faz referência à escrita violonística, com a função de conectar as passagens melódicas apresentadas pelo seresteiro – no caso, o violoncelo. Vale destacar ainda o recurso do *pizzicato*, em que, ao pinçar e arpejar as cordas, o violoncelo protagoniza com o



piano um verdadeiro diálogo evocador dos violões seresteiros. Segundo Aquino (2000, p. 54), referindo-se a uma das características composicionais de Heitor Villa-Lobos,

o caráter de canção popular urbana pode ser notado nas passagens em pizzicato que se assemelham à escrita violonística, bem como em alguns bordões das linhas do baixo tocados por violões no acompanhamento de uma *Modinha* (Aquino, 2000, p. 54, tradução nossa).³

Com base na análise da partitura, o intérprete faz uso de sua formação técnica e estilística para realizar uma transmutação criativa do estímulo visual em resultado sonoro.

A Performance

A *Valsa Seresteira das Cenas Cariocas* (1961) de José Guerra Vicente, antes mesmo de qualquer notação musical, fornece uma instrução que é um verdadeiro convite à participação ativa do intérprete como colaborador na criação do fenômeno artístico. A indicação de andamento *Tempo de Valsa Lenta (com muita liberdade)* oferece uma possibilidade de interpretação bastante aberta, trazendo à baila uma discussão recorrente no que diz respeito à música brasileira de concerto: uma liberdade agógica mais acentuada do que na linguagem canônica europeia, provavelmente com o intuito de reforçar aspectos psicológicos tradicionalmente incutidos ao povo brasileiro, tais como a flexibilidade social, a irreverência e a cordialidade – no sentido defendido por Holanda (1995) como imposição da emoção sobre a razão.

Saindo do campo especulativo e retornando ao campo musical, Costa (2016, p. 110-111) pondera que “o intérprete de música clássica pode ser avaliado tanto do ponto de vista de seu rigor e obediência à partitura, quanto pelos traços singulares que é capaz de exprimir sobre esta”. Para o mesmo autor, “a partitura funcionaria como um disparador, como um estímulo inicial para se produzir a obra, cuja manifestação sonora no mundo seria constantemente modelada e remodelada pela ação performática” (Costa, 2023, p. 4). No entanto, o compositor deve impor o “cuidado com um certo limiar morfológico a partir do qual a descaracterização das demandas poderia comprometer o projeto em si” (Costa, 2023, p. 4). Desta maneira, o papel do intérprete estaria na busca por um equilíbrio entre “norma e liberdade” (Costa, 2023).

3 No original: The character of urban popular song is noticed in the *pizzicatti* passages that resembles a guitar writing, as well as in some bass line clichés played in the guitar accompaniment of a *Modinha*.

Na mesma direção, Cury (2011) aborda o problema, tendo como objeto o *Choro para fagote e orquestra de câmara*,⁴ de Camargo Guarnieri, afirmando parecer “óbvio que a interpretação da música brasileira apresenta este componente de liberdade rítmica, numa concessão da grafia às necessidades da tradição de expressão musical” (p. 76). Mais adiante, o autor sugere que a dosagem dessa liberdade rítmica apresenta-se como crucial dentro da interpretação da música brasileira. Ao mesmo tempo em que seu emprego em medida certa particulariza a performance e lhe confere sabor especial, seu uso exagerado banaliza a execução e lhe subtrai a profundidade expressiva.

Conclusão

Enquanto representante da escola nacionalista de composição em parte significativa de sua trajetória, José Guerra Vicente utiliza elementos de sua experiência pessoal de vida como eventos geradores do processo criativo. Ao empregar termos subjetivos e de mensuração metronômica impossível – tais como *Tempo de Valsa Lenta*, *Com muita liberdade*, *À vontade* e *Um pouco mais* –, o compositor estabelece um papel ativo na colaboração com o intérprete. Essa escolha identifica um traço característico da musicalidade brasileira, no qual a liberdade rítmica, bem dosada e inspirada em modelos da cultura popular, assegura um legítimo caráter de brasilidade à execução musical.

Referências

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- AQUINO, Felipe José Avellar de. *Villa-Lobos's Cello Concerto No. 2: a Portrait of Brazil*. 2000. 111 f. Doctoral Essay (Doctor of Musical Arts in Performance and Literature) – Eastman School of Music, University of Rochester, New York, 2000. Disponível em: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=4938>. Acesso em: 23 fev. 2026.
- AZEVEDO, Isabelle Sousa. *Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão: um estudo analítico-musicológico voltado para a performance*. 2021. Dissertação (Mestrado em

4 Assim como o violoncelo na família das cordas, os compositores nacionalistas brasileiros tiveram uma propensão a utilizar o fagote – na família das madeiras – como representação do personagem seresteiro, como se pode exemplificar em meio a composições de autoria de Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos e Brenno Blauth.

Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Arte, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2021.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da Obra Aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Prismas, 2016.

COSTA, Valério Fiel da. Limiares de erro no atendimento das demandas da obra: uma análise da performance do Ícone de Jean-Pierre Caron. In: Congresso da ANPPOM, XXXIII, 2023, São João del-Rei/MG. *Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM*. São João del-Rei, 2023, p. 1-13. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/2049/public/2049-7938-1-PB.pdf. Acesso em: 17 dez. 2025.

CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. São Paulo, 2011. 177 p. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1979.

LEMOES, Julio Cesar Moreira. Características interpretativas de Dilermando Reis e Marco Pereira sobre a obra Magoado. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), 5., 2018, Rio de Janeiro. *Anais do V SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 1014-1025. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/7756>. Acesso em: 10 fev. 2026.

MARCONDES, Marco Antônio (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular*. 2. ed. revista e atualizada. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

MEDEIROS, Alan R. Dilermando Reis (1916-1977): Sua Majestade, o Violão. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES DA FAP, 2., 2007, Curitiba. *Anais do II Simpósio de Pesquisa em Artes da FAP*. Curitiba: Fap, 2007.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.



REIS, Dilermando. *Valsa Maria Bethania* (valsa). Violão. Transcrição e Arranjo: Renny. 2015. 1 partitura. Disponível em: <https://www.superpartituras.com.br/dilermando-reis/mariabethania->. Acesso em: 22 fev. 2026.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

SMARÇARO, Júlio Cesar Caliman. Valsa e Foxtrote: a música romântica na Época de Ouro (1929-1945). *Revista Foco*, [S. l.], v. 17, n. 3, p. e4589, 2024. DOI: 10.54751/revistafoco.v17n3-138. Disponível em: <https://ojs.focopublicacoes.com.br/foco/article/view/4589>. Acesso em: 6 fev. 2026.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas*. Rio de Janeiro: Fólio Digital, 2022.

VICENTE, Antonio de Padua Guerra. *Catálogo de obras de José Guerra Vicente*. Brasília, 1996. (Acervo José Guerra Vicente).

VICENTE, Augusto da Silva Guerra. *Edição do “Trio de Violoncelos” (1961), de José Guerra Vicente*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), Rio de Janeiro, 1997.

VICENTE, José Guerra. *Comentário das Principais Peças de J. Guerra Vicente*. Rio de Janeiro, [197-] (Anotações datilografadas). (Acervo José Guerra Vicente).

VICENTE, José Guerra. *Cenas Cariocas*. Violoncelo e piano. Brasília: Estúdio GLB, [199-]. 1 partitura.

VIEIRA, Taís Vilar. *“Cenas Cariocas, 2ª Suíte” para clarineta e piano de Guerra Vicente: um estudo interpretativo*. 2014. 97 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e

A
r
t
e
s

C
ê
n
i
c
a
s
,

U
n
i
v
e
r
s
i
d