

Análise musical da *Suíte Imperial* de Clarisse Leite para violão a partir de técnicas analíticas de John Rink: a intersecção entre análise e performance na construção interpretativa

Music analysis of Clarisse Leite's Imperial Suite for guitar based on John Rink's analytical techniques: the intersection between analysis and performance in interpretive construction

Thaís Nascimento Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise musical da obra *Suíte Imperial* da compositora paulista Clarisse Leite (1917–2003) a partir das seis técnicas analíticas propostas por John Rink (2002) em *Analysis and (or?) performance?*, com a concepção de intersecção entre análise e performance. Segundo Rink (2002), interpretar necessariamente implica em decisões, sendo a/o intérprete também analista ao expressar música na sua prática. Desta forma, temos como objetivo demonstrar contribuições da análise musical para a construção de performance, a partir da proposta que intersecciona análise prescritiva e descritiva (Rink 2002, p. 37), isto é, da partitura da obra junto às decisões interpretativas da performance construída com a análise. Praticamos as técnicas analíticas propostas pelo autor, através de recursos como tabelas, gráficos e renotações, descrevendo suas implicações na prática interpretativa e o que derivou da própria prática musical. Por meio desse trabalho, foi possível construir performances da obra a partir desse processo analítico-interpretativo e de demais procedimentos investigativos complementares que implicam nas concepções de sentido: informações da obra e da compositora, entrevista com violonista da dedicatória, intérpretes e editores, acesso à partitura manuscrita e editada, e questões relativas à própria escolha de repertório que originou o presente trabalho, como a contextualização da produção de mulheres compositoras para violão a partir das contribuições de reflexões sobre música e gênero e análise histórico-estilística.

Palavras-chave: Clarisse Leite. John Rink. *Suíte Imperial*. Análise e performance. Mulheres Compositoras.



Abstract: This paper presents a musical analysis of *Suíte Imperial* by Clarisse Leite (1917–2003) based on the six analytical techniques proposed by John Rink (2002) in *Analysis and (or?) performance?*, with the conception of intersection between analysis and performance. According to Rink (2002), interpreting necessarily implies making decisions, and the performer is also an analyst when expressing music in his/her practice. In this way, we aim to demonstrate contributions of musical analysis to the construction of a performance, based on the proposal that intersects prescriptive and descriptive analysis (Rink 2002, p. 37), that is, the score of the work together with the interpretative decisions of the performance built with the analysis. We employ the analytical techniques proposed by the author, through resources such as tables, graphs and renotations, describing their implications in the performance practice and what derived from the musical practice itself. Through this work, it was possible to construct performances of the work from this analytical-interpretative process and other complementary research procedures that imply in the conceptions of meaning: information about the work and the composer, interview with the dedicatee guitarist, interpreters and editors, access to handwritten and edited score, and issues related to the choice of repertoire that originated the present work, such as the contextualization of the production of women composers for guitar based on the contributions of reflections on music and genre and historical-stylistic analysis.

Keywords: Clarisse Leite. John Rink; *Suíte Imperial*. Analysis and performance. Women Composers.

* * *

1. Introdução

Este trabalho apresenta uma análise musical da obra *Suíte Imperial* da compositora paulista Clarisse Leite (1917–2003) a partir da relação entre análise e performance de John Rink (2002), proposta em *Analysis and (or?) performance?*¹, capítulo do livro *Musical Performance: A Guide to Understanding*. O autor explora modos de análise através do estudo de algumas técnicas visando capturar o dinamismo entre intuição e consciência, o que caracteriza a relação entre análise e performance.

Tomando a análise como ferramenta intrínseca ao processo de construção da interpretação musical, neste artigo, temos como objetivo demonstrar algumas possíveis contribuições que resultam da interface entre análise musical e performance a partir de: um estudo que intersecciona análise prescritiva e

¹ Artigo também publicado em 2007 pela *Revista Cognição & Artes Musicais*, traduzido por Zélia Chueke, sob autorização do autor e da *Cambridge University Press*.

descritiva (Rink 2002, p. 37); procedimentos analíticos e interpretativos; e reflexões sobre a escolha de repertório.

Para isso, nosso trabalho se apresenta em quatro seções: na primeira, fornecemos informações biográficas da compositora e o contexto da obra na produção de mulheres compositoras para violão; na segunda seção, apresentaremos a fundamentação teórica e as etapas analíticas de John Rink (2002); na terceira seção, realizaremos a análise da *Suíte Imperial* a partir das seis técnicas de análise propostas por Rink; e, na última seção, em forma de considerações finais, discutiremos as contribuições da intersecção entre análise e performance na construção interpretativa, refletindo também sobre o papel mais amplo da análise na escolha de repertório.

Rink (2002, p. 35) afirma que interpretar necessariamente implica a tomada de decisões, sendo a/o intérprete também analista ao expressar a música. Tais decisões interpretativas foram orientadas aqui não só pela análise musical, mas também pela contextualização da produção de mulheres compositoras para violão, que aqui tem como objetivo situar a obra de Clarisse Leite e demonstrar que a escolha do repertório também impacta nossas decisões interpretativas, já que a escolha é necessariamente seletiva. Neste processo de construção interpretativa, a própria performance é também tomada como ferramenta analítica, gerando um movimento multidirecional que permite a constante retroalimentação das distintas aproximações analíticas.

Amaral (2017) discute as relações de gênero na escolha de repertório, constatando que, na bibliografia especializada em música, “o número de citações de mulheres na composição musical ainda é muito inferior ao dos homens” (Amaral 2017, p. 14). Assim, nossa proposta de construção de performance parte de uma questão fundamental, muitas vezes encarada como secundária: a própria escolha de repertório – que, no meio acadêmico, é situada histórica e estilisticamente, reforçando cânones que são também generificados (Porto; Nogueira 2007), pois, de forma geral, silenciam obras de mulheres compositoras.

Em nossa revisão de literatura sobre a *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite, encontramos algumas importantes publicações que a citam como parte do repertório para violão da década de 1970² ou do contexto da produção paulista

² A própria dissertação de Mayara Amaral (2017) a menciona como obra cujo a composição foi impulsionada pelo movimento de violonistas e compositoras/es na difusão de repertório para o instrumento.

para o instrumento, como nos trabalhos de Bartoloni (1995) e Vetromilla (2011). De 2022, há a nossa dissertação de mestrado³ que apresenta uma análise musical sob a perspectiva feminista de Hisama (2000)⁴, desta e de quatro demais obras de compositoras do período barroco ao século XX⁵. No caso deste artigo, propomos um trabalho específico sobre a obra, evidenciando-a a partir das técnicas analíticas de Rink e do contexto da produção relevante de mulheres compositoras⁶.

Nossa análise baseia-se também, de forma retrospectiva, em decisões interpretativas já tomadas em apresentações públicas⁷. Desta forma, buscamos explorar as duas categorias analíticas propostas por Rink: a prescritiva/*a priori*, que pode servir como base para a construção da interpretação; e a análise da performance em si (Rink 2002, p. 37).

Alguns conceitos importantes de Rink são tomados como fundamentação para esse trabalho (e inspiração para a prática da performance como um todo): 1) a partitura não é a música em si, por isso a análise da própria performance pode

³ Intitulada Reflexões sobre música e gênero na universidade a partir de levantamento e análise musical feminista de obras de mulheres compositoras para violão, defendida pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), disponível em:

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/238274/001140645.pdf>>. Acesso em 7.dez.2022.

⁴ A análise musical feminista soma aspectos sociais e de gênero na análise das obras, evidenciando a mulher no centro do processo criativo e o “impacto do gênero, da política e das visões sociais da compositora na “própria música” (Hisama 2000, p. 1288).

⁵ A investigação e a interpretação da obra *Suíte Imperial* fizeram parte de nossa pesquisa de mestrado, junto ao trabalho de levantamento e construção de performances de obras de mulheres compositoras para violão, considerando diversos períodos históricos e estilos de composição, como a produção das compositoras Mlle Bocquet, Emilia Giuliani, Catharina Pratten e María Luisa Anido.

⁶ Neste sentido, este trabalho tem a intenção de posicionar-se também ao lado de pesquisas da área Música e Gênero. Os estudos nesse campo têm como marco inicial o fim dos anos 1970, relacionados à segunda onda feminista no Brasil (Zerbinatti; Nogueira; Pedro 2018, p. 5), sendo na década de 2010 que se concentra o maior número de pesquisas que mapeiam as publicações feitas por autoras, 60% do total dos trabalhos levantados, o que indica um crescimento na produção. Música e Gênero é um campo híbrido em emergência (Zerbinatti; Nogueira; Pedro 2018, p. 2) com produções interseccionadas com as demais áreas da música, como, dentre outras, a etnomusicologia, a educação musical e a performance musical.

⁷ Gravação da obra executada em recital acadêmico disponível no link: <<https://youtu.be/5rIRZZp97ek>>. Acesso em 7.dez.2022.

ajudar a descobrir as estruturas e significados musicais para além da escrita; 2) nossa interpretação é construída a partir da intuição informada, desenvolvida pelo estudo intenso, este, por sua vez, gerador de nossa experiência. Seis técnicas desenvolvem a intuição informada e formam parte da proposta analítica de Rink (2002): 1) plano formal e tonal, 2) gráfico de andamento; 3) gráfico da dinâmica, 4) análise do contorno melódico e dos motivos/ideias constituintes, 5) preparação de redução rítmica e 6) renotação da música. Estas técnicas e preceitos serão utilizados na seção analítica do presente trabalho.

2. Clarisse Leite e sua obra para violão: informações sobre biografia, obra e contextualização da produção de mulheres compositoras

Clarisse Leite é compositora e pianista com vasta produção para piano e que também escreveu para “cravo, balé, canto e violão e orquestra, [obras] editadas pela Edições Ricordi, Musicale e Fermata” (Barban; Cavini 2014, p. 332). Além de compositora, exerceu intensa atividade como intérprete, professora e jurada de concursos internacionais e nacionais, como do concurso Clarisse Leite, criado em 1966.

A *Suíte Imperial* é a obra para violão de Clarisse com manuscrito autógrafo datado de 1966 e edição pela Musicália de 1976. A obra possui três movimentos: I. *Sinhá Moça Chorou*, II. *Minha Rêde e Meu Violão* e III. *Senzala (batuque)*⁸.

Clarisse compôs a obra após conhecer, em uma aula de Theodoro Nogueira (1913–2002), o violonista e compositor paulista Geraldo Ribeiro (1939), cujas habilidades ao instrumento inspiraram a composição e a quem foi dedicado o primeiro movimento. Em entrevista gentilmente fornecida a este trabalho, Ribeiro (2021) contou que Clarisse se emocionou ao vê-lo tocar o violão, representando esse fato no título do primeiro movimento, *Sinhá Moça Chorou*. Geraldo ainda afirmou sobre a ótima qualidade e a dificuldade da obra, que explora sonoridades pela escolha de tonalidades menos usuais ao violão, como

⁸ Tomei conhecimento da obra na dissertação de Mayara Amaral (2017). Por pesquisar sua produção e realizar trabalhos em homenagem à Mayara (1989–2017), vítima de feminicídio, acessei a obra editada no seu acervo pessoal, disponibilizado através de contato que obtive com sua família. A partitura está disponível para compra no *site* da Musimed e também nos foi gentilmente enviada em formato pdf pelo pesquisador e violonista Celso Faria.

no movimento em Fá menor, ressaltando que Clarisse foi uma compositora “importante” e muito “competente”. A dedicatória do segundo movimento, *Minha Rêde e Meu Violão*, foi oferecida a Maria Lívia São Marcos (1942); enquanto o terceiro e último, *Senzala (Batuque)*, a Ronoel Simões (1919–2010).

Um manuscrito autógrafo da obra, de 1967, foi identificado na Coleção Ronoel Simões, atualmente abrigada no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Curiosamente, no título do manuscrito consta apenas *Suíte para violão*, fato que o violonista e pesquisador, também intérprete e editor da obra, Luciano Lima identificou na entrevista que gentilmente nos concedeu. Na edição da Musicália, de 1976, não há informações sobre a passagem do título para *Suíte Imperial*, no entanto, o próprio conteúdo da obra (identificado tanto nos títulos como em aspectos musicais) alude a elementos culturais históricos, em especial do período imperialista no Brasil, conforme iremos descrever na análise.

Como evidenciado por Geraldo Ribeiro na mencionada entrevista, a obra apresenta alto grau de dificuldade técnica. Além do movimento em Fá menor, que não é uma tonalidade idiomática para o instrumento devido a maior exigência de realização de pestanas (o que acaba sendo uma consequência do baixo número de alturas que são executadas com cordas soltas), há outros aspectos de exigência técnica, como muitas aberturas de mão esquerda entre cordas agudas e graves, utilização da região sobreaguda⁹, dificuldade de digitar passagens com muitas mudanças de posição, pouca utilização de cordas soltas, entre outros fatores que muitas vezes causam fadiga, principalmente da mão esquerda.

A obra insere-se no contexto da produção para violão no século XX, onde são raros os exemplos de suíte, além das referências, performance e difusão de obras de mulheres compositoras¹⁰. Um dos contextos atuais onde se pratica

⁹ Utilizaremos esse termo para notas na região mais aguda do violão após a décima segunda casa do braço do instrumento, considerando a recorrência da escrita da compositora nessa região, principalmente na primeira corda do instrumento.

¹⁰ No Brasil da primeira metade do século XX, despontam produções ainda pouco difundidas, a exemplo das obras de Conceição Tavares Coimbra, conforme a pesquisa de André Cotta (2016), e de Nair de Teffé, citada no artigo de Luciana Medeiros de 2020, a partir da pesquisa de Humberto Amorim, um dos principais pesquisadores brasileiros sobre acervos de violão. Avançando para a segunda metade, a pesquisa já citada de Amaral (2017) apresenta biografia, partituras e análises de cinco compositoras brasileiras: Lina Pires de Campos (1918–2003),

repertório original para violão solo do século XX, dentre outros períodos, é o acadêmico e cultural onde situam-se as universidades públicas brasileiras¹¹.

Nesses espaços de formação e performance, é característico a presença de obras para violão com diversidade histórico-estilística, diferentes níveis de execução técnica, nacionalidades de compositores e gêneros musicais, conforme aponta a pesquisa de Scarduelli e Fiorini (2015). Porém, observamos uma não ou muito ínfima presença de obras de compositoras para o instrumento sendo ensinadas, interpretadas e pesquisadas, mesmo as obras tendo, dentre outras, características semelhantes com as descritas acima (Oliveira 2022). Nesse sentido, a intersecção entre análise e performance, que será demonstrada através das etapas analíticas na seção 4 deste artigo, somente ocorre após a escolha de repertório que aqui é apoiada não só na significativa relevância histórica, técnica e composicional da *Suíte Imperial*, mas na função que nós, analistas e intérpretes, temos em apresentar um repertório diverso e representativo, visando reparar a desigualdade de gênero que também é refletida na música.

Construímos nossa interpretação a partir da partitura editada pela Musicália, porém, posteriormente, transpomos o segundo movimento da tonalidade de Fá menor para a tonalidade de Mi menor, modificando apenas algumas oitavas de baixos que não foram possíveis de adaptar no registro original por limitações de abertura de mão esquerda e pela necessidade de expressar caráter *legato* na melodia¹². Embora tenhamos construído nossa performance em ambas as tonalidades, optamos por apresentar a análise da

Adelaide Pereira da Silva (1928), Eunice Katunda (1915–1990), Esther Scliar (1926–1978) e Maria Helena da Costa (1939). Contextualizando o violão brasileiro na década de 1970, elencando violonistas e obras, Mayara Amaral cita a *Suíte Imperial* como uma obra importante e o trabalho decisivo de violonistas a quem Clarisse dedicou cada movimento. Artigo de Medeiros disponível em: <<https://concerto.com.br/textos/reportagem/descobertas-em-serie-humberto-amorim-e-o-violao-no-brasil>>. Acesso em 9.dez.2022.

¹¹ Contexto do qual advém este trabalho, nossa pesquisa de mestrado e apresentações públicas com nossa interpretação da *Suíte Imperial* de Clarisse Leite.

¹² O violonista Luciano Lima, fez uma edição da obra para violão solo a partir do original, também modificando o segundo movimento para Mi menor, adaptando algumas passagens para uma performance mais idiomática e utilizando como base a versão para piano publicada posteriormente, em 1980, no segundo movimento de *Brasileirando*[#] – da Série Brasileira nº 1. Esta edição nos foi enviada de forma a contribuir com o presente trabalho, bem como a entrevista fornecida. Agradecemos ao Luciano Lima pela generosidade e importantes contribuições.

versão original do segundo movimento, em Fá menor, conforme apresentaremos na seção 4 deste artigo, precedido pela explicação das técnicas analíticas e fundamentação teórica da análise e performance segundo John Rink a seguir.

3. A proposta analítica e intersecção entre análise e performance em John Rink

John Rink (1957), pianista e professor da *Cambridge Faculty of Music*, trabalha nas áreas de estudo da performance, teoria e análise e estudos do século XIX. Seu texto de 2002, *Analysis and (or?) performance?*, reflete sobre a utilização da análise musical para a performance, identificando-a como fator importante e parte da construção da interpretação de obras musicais, uma ferramenta para a finalidade de projetar a música.

Diversos autores têm utilizado as técnicas propostas por Rink (2002). Santos (2018) analisou obras para piano de Henrique Oswald (1852–1931). Meneses (2019) e Bermúdez (2020) analisaram, respectivamente, obras dos compositores colombianos Rodolfo Ledesma (1954), para violino, e de Jesús Pinzón Urrea (1928–2016), para piano, evidenciando a contribuição da prática interpretativa da obra junto à análise, bem como os resultados das seis técnicas nas concepções de construção de performance, tal qual evidenciaremos nesse trabalho.

Para explicar essa concepção de análise, Rink discute, inicialmente, trechos da *Sonata em Dó Maior* de Mozart, K.545, e, em seguida, demonstra as seis técnicas analíticas através da obra *Noturno em Dó# Menor*, Op. 27, No. 1, de Chopin. Na introdução do texto, Rink (2002) discute alguns paradigmas da relação análise musical e performance, incluindo visões que defendem caminhos mais intuitivos ou assistemáticos e outras que sustentam a necessidade de uma análise rigorosa, teoricamente informada e fundamentada. Em todo caso, o autor afirma que interpretar requer a tomada de decisões sobre as funções contextuais de determinados recursos musicais e como expressá-los.

Nicholas Cook (2013, p. 3), em seu texto *Beyond the score: music as performance*, afirma que “a performance é uma arte de contar detalhes” que estão entre as notas do texto musical. Nesse sentido, Rink (2002) sustenta que a escrita musical através da partitura é um recurso para registrar a música e, por mais que esteja bem escrita e completa nos detalhes de execução, é limitada, pois cabe à/ao

intérprete expressá-la em música, desvelando relações implícitas na partitura, como detalhes técnico-estilísticos. Assim, a performance não resulta apenas da reprodução sonora da partitura, que existe como forma de registro e como uma representação de ideias da compositora ou do compositor. Por mais fidedigna que seja a escrita, com indicações de expressão, de andamento e suas nuances, especificações de agógica e caráter, as tradições culturais que estão expressas na música exigem conhecimento vivencial para além da partitura. Este tipo de performance inclui pesquisa, análise, apreciação, vivências de formação com reflexões constantes sobre as diversas práticas musicais e seus significados.

Podemos relacionar esses aspectos ao conceito de “intuição informada” que Rink (2002) aborda após revisar a literatura sobre análise e performance, situando a análise como ferramenta a ser explorada de forma integrada à performance. Para Rink, a “intuição informada”

reconhece a importância da intuição no processo interpretativo, mas também que o considerável conhecimento e experiência geralmente estão por trás dela – em outras palavras, essa intuição não necessita vir do nada e não é meramente capricho. (Rink 2002, p. 36, tradução nossa)

Compreendendo que a presença da intuição é gerada pela experiência, duas categorias de análise relacionadas à performance podem contribuir nesse processo: 1) análise *a priori* ou anterior - prescritiva, que pode servir de base a uma performance específica descrevendo processos anteriores à prática, a exemplo de análise formal, motívica, redução e outros procedimentos que implicam em decisões interpretativas, fatores que nem sempre se traduzem da análise escrita para a performance; e 2) análise da performance em si – descritiva do processo de construção da interpretação (Rink 2002, p. 37).

Assim, Rink (2002, p. 39) sustenta que um estudo analítico mais rigoroso, considerando categorias intrínsecas ao desenvolvimento da experiência, pode ajudar executantes a resolver problemas conceituais ou técnicos, inclusive favorecer a memorização e o combate à ansiedade no palco. Como exemplo, Rink referencia uma cadência da sonata para piano de Mozart anteriormente citada. Um/a musicista, ciente dos recursos de interpretação, será influenciado/a em conformidade com tradições estilísticas de interpretação (quantidade de alongamento, articulação, dinâmica etc.), o que gera influência em decisões musicais (*crescendos*, acentuação a cada grupo de colcheias no acompanhamento e outras possibilidades). Para isso, é necessário identificar a função de cada

elemento na música (melodia, acompanhamento, entre outros) na construção de uma interpretação viável.

No caso da obra analisada neste trabalho, um estudo analítico minucioso pôde evidenciar possibilidades interpretativas para resoluções de passagens menos idiomáticas. Embora o aspecto idiomático não seja o nosso foco específico, a identificação dos aspectos formais, tonais, de expressão, agógica, entre outros apresentados ao longo das etapas analíticas do artigo, visam colaborar com a construção interpretativa que inevitavelmente passa pelo idiomatismo. Como exemplo, a opção de utilizar rubatos que não estão escritos em determinados trechos, pode não somente expressar caráter, como auxiliar na preparação de mudanças de posição ou de seções, além de oferecer mais tempo de a/o ouvinte compreender a mensagem sonora.

Para a/o musicista experiente, a identificação da estrutura formal da obra pode ser intuitiva (mesmo que baseadas na compreensão assimilada de fraseado, estrutura melódica, padronização rítmica). Entretanto, a apreensão imediata não impede a reconsideração posterior de como os vários elementos operam em uma peça, ou seja, estágios além da intuição são necessários, como sustenta Rink (2002, p. 41).

Nesse sentido, a seguir apresentamos a análise da *Suíte Imperial* de Clarisse Leite a partir das seis técnicas analíticas propostas por John Rink, com a descrição dos procedimentos analíticos e a análise da obra através da partitura e da própria construção da performance, considerando a integração entre análise, performance e repertório que anteriormente fundamentamos.

4. Análise da Suíte imperial de Clarisse Leite a partir das técnicas analíticas de John Rink

As técnicas propostas por John Rink (2002) são descritas a partir de suas funções na construção da performance. Ao longo da análise, percebemos que as etapas se interrelacionam. Por exemplo, as decisões interpretativas representadas nos gráficos de andamento e da dinâmica tomam como base a definição do plano formal que, para ser definido, é preciso considerar os motivos e ideias constituintes que são observados para a identificação das estruturas formais. Portanto, não se trata de um processo linear.

Em relação ao caráter da obra, Clarisse Leite apresenta uma especificidade em seu estilo composicional. Barban e Cavini (2014, p.16) afirmam que essa particularidade está presente na obra da compositora como um todo, através de indicações que envolvem caráter, dinâmica e andamento incomuns, levando-nos à experimentação de recursos como timbre e agógica na interpretação. *Dolente, suave, demorado, plangente, expressivo, impetuoso*, são indicações contidas na partitura editada da *Suíte Imperial*. Já na partitura manuscrita, há diversas outras indicações, porém algumas foram riscadas e não mantidas na edição impressa, tais como: *apaixonado, docemente, hesitante, choroso, dengoso, calmo, muito íntimo, intenso, animado* e outras ilegíveis. Este fato pode reforçar a particularidade do estilo composicional de Clarisse, em expressar sentimentos, assim como levantar a questão da causa de não manter as indicações na edição da obra. Procuramos desenvolver e destacar esse aspecto expressivo em nosso trabalho analítico-interpretativo, com a busca de recursos sonoros correspondentes no instrumento.

Na obra *Brasileirando*, conforme mencionado anteriormente, a compositora torna o segundo movimento, *Minha rede e meu violão* da *Suíte Imperial*, uma versão para piano. Há modificações pontuais na tessitura, acréscimo de passagens idiomáticas para o piano (como oitavas), sendo a primeira seção escrita a três vozes e a segunda a quatro, com maior preenchimento harmônico. No andamento, temos a indicação de *moderato* e semínima a 94 bpm, enquanto que na versão para violão, possivelmente composta antes, dada a data de publicação, a indicação é *andante* com semínima a 76 bpm. Conforme iremos detalhar na análise, não há muitas indicações de fraseado e dinâmica na obra para violão. Porém, na versão para piano, há mais indicações, incluindo expressão, articulação e ornamentação. Embora não tenhamos construído nossa interpretação e análise a partir da obra para piano, consultamos esse movimento para identificar que se trata de uma versão que nos fornece mais informações sobre o estilo composicional de Clarisse Leite.

A análise a seguir pode contribuir de forma prescritiva a intérpretes que ainda não construíram uma performance dessa obra e, principalmente, instigar análises sob outras óticas. Ao mesmo tempo, ela não é apenas prescritiva, mas descritiva do processo de construção de performance por caminhos analíticos empíricos, ou seja, as decisões analíticas descritas foram também baseadas na própria experiência interpretativa que construímos da obra.

4.1 Plano formal e tonal

Nessa primeira etapa de análise, apresentamos a identificação da forma, com as seções e subseções junto ao contexto do plano tonal. Suíte é uma obra musical que contém um conjunto de peças contrastantes, porém interligadas, como define o *Harvard Dictionary of Music*: “uma série de movimentos instrumentais díspares com algum elemento de unidade, geralmente a serem executados como uma obra única” (Gustafson 1986, p. 813). Nos primórdios da suíte, os contrastes poderiam ser de andamento, de forma rítmica, de caráter, mas a mudança de tonalidade entre as peças começou a surgir no século XIX (Heidrich 2009). Na *Suíte Imperial*, o aspecto do contraste se manifesta entre os movimentos, pois cada um tem uma tonalidade, andamento, caráter, forma rítmica e temática.

Pelos títulos dos movimentos e da suíte, podemos fazer alusão ao momento histórico do imperialismo no Brasil oitocentista e aos aspectos culturais de nosso país. Sinhá era como mulheres casadas, especificamente brancas no período escravagista, eram chamadas. A rede de descanso é de origem ameríndia e temos relatos escritos de sua existência e utilização desde o século XV, através da Carta de Pero Vaz de Caminha. Senzala era o local onde pessoas escravizadas eram mantidas em cárcere, o que foi realidade na brutal história de escravidão e genocídio no Brasil, com graves consequências ainda hoje identificáveis na estrutura social. A percussividade é um dos elementos mais importantes da herança da música afro-brasileira presente nas religiões de culto aos orixás, denominadas de batuque. Dessa forma, o terceiro movimento é caracterizado pela rítmica de acentuação sincopada presente na música afro-brasileira.

A ordem dos três movimentos da suíte nos sugere uma narrativa do contexto histórico brasileiro pré-colonial até o séc. XIX, sugerindo uma fusão das culturas ameríndia, europeia e africana, com alguns elementos mais presentes em determinados movimentos, pelo aspecto do contraste, e outros presentes nos três, como a harmonia, especificidades de caráter usuais da compositora, uso de terças remetendo à sonoridade rural até gêneros musicais mais urbanos.

Cada movimento tem sua estrutura formal descrita no quadro geral abaixo, com especificações das tonalidades.

Suíte Imperial – Clarisse Leite

Movimento	Tonalidade	Forma
I - Sinhá Moça chorou	Sol maior	Introdução, A B A', coda
II - Minha Rêde e Meu Violão	Fá menor	A, B B A', coda
III - Senzala (bataque)	Lá maior	A, subseções de A, coda

Tabela 1: plano formal e tonal da obra

I – Sinhá Moça chorou

O primeiro movimento possui 43 compassos e está na tonalidade de Sol maior, com modulação na parte B para a subdominante, Dó maior, e trechos com centro tonal na relativa, Mi menor. O acorde final pode ser um Sol maior com sexta adicionada, dissonância que compõe a sonoridade do acorde de tônica desde o primeiro compasso. A forma é binária A-B-A, contendo introdução com material temático que reaparece no penúltimo compasso na coda (Exs. 1 e 2).



Exemplo 1: *I. Sinhá Moça Chorou* – introdução (c. 1–3)



Exemplo 2: *I. Sinhá Moça Chorou* – parte final da coda e compasso final (c. 40–43)

Cada subseção a1, a2, b1 e b2 das partes A e B contém 8 compassos. Na parte A, do c. 3–10 temos um período com antecedente e consequente, seguido por uma codetta, do c. 11–19, que confirma a articulação cadencial do período. Ao final do movimento, após a parte B, a parte A é representada de forma A', por constar uma repetição parcial de sua primeira exposição, contendo o primeiro período da seção a1, que identificamos, por sua vez, como a1', seguida por uma coda com material harmônico novo, porém baseado na mesma configuração rítmica e motívica. Através da identificação dessa estrutura, podemos perceber

ideias que são reexpostas de forma variada, a exemplo da transposição de oitava, como ocorre na seção a1 (antecedente no c. 3 e consequente no c. 7), o que nos leva, como decisão interpretativa, à proposta de diferenciar o trecho de função consequente com dinâmica mais suave e timbre *dolce* na região *sultasto* do violão, em contraposição à natureza de sonoridade mais brilhante do antecedente na região sobreguada.

Compassos	1–19			19–34		35–43	
Seção	A			B		A'	
Subseção	intro	a1	a2	b1	b2	a1'	coda
Compassos	1–2	3–10	11–19	19–26	27–34	35–38	38–43
Tonalidade	G			C		G	G
	I			IV		I	I

Tabela 2: plano formal e tonal do primeiro movimento

II - Minha Rêde e Meu Violão

O segundo movimento, em tonalidade de Fá menor e 33 compassos, também é uma forma binária simples, seções A-B, seguida de uma coda construída sobre o material temático de A. Há uma preparação tonal entre as seções para modular para Lá^b maior, tonalidade da seção B (Ex. 3), o que implica em mudança de caráter. Em contraposição ao primeiro movimento, este segundo inicia sem introdução. No entanto, as subseções a1, a2 possuem a mesma construção frasal de 8 compassos, reforçando semelhanças formais.

Compassos	1–16			17–29		30–33
Seção	A			B		A'
Subseção	a1	a2	preparação tonal	b1	b2	coda
Compassos	1–8	9–16	16	17–24	25–29	
Tonalidade	Fm	Fm		A ^b -Fm	Fm	Fm
	i	i		III-i	i	i

Tabela 3: plano formal e tonal do segundo movimento

Exemplo 3: II - Minha Rêde e Meu Violão - cadência com modulação entre as seções A e B (c. 16–17)

Na subseção b1, temos uma frase de 8 compassos que segue a tendência de quadratura da obra. Já na subseção b2, temos uma frase mais curta de 4 compassos (c. 25–28). A repetição implica em decisões interpretativas distintas entre cada apresentação da parte B, como variação de timbre, de dinâmica e no andamento, conforme descrito nas etapas de análise correspondentes a esses aspectos. No compasso 29, temos a finalização da seção B e uma ornamentação de transição para a coda de material temático semelhante (c. 30–32) e material novo no compasso final (c. 33), com desaceleração rítmica que termina no centro tonal. Esse último compasso apresenta caráter suspenso pela evitação cadencial ao final, resultado da substituição do quinto grau (Dó) do acorde de tônica pelo sexto grau (Ré \flat) sobre o baixo, o que interpretamos com rubato, maior intensidade de som na nota alterada e uma pequena fermata para sustentar um pouco mais a sensação hesitante.

Exemplo 4: II - *Minha Rêde e Meu Violão* – final da parte B e coda (c. 28–33)

III - *Senzala* (batuque)

O terceiro movimento, com 51 compassos, é um rondó estilizado, baseado na apresentação de breves variações melódicas da ideia inicial que definimos como seção A, subdividida nas subseções a1, a2, a3 e a4. Assim como o primeiro movimento e, em contraste com o segundo, inicia-se com uma introdução (c. 1–4) com material temático semelhante à ideia principal apresentada na subseção a1 (c. 5–8), na repetição a1' (c. 32–36) e nas diversas repetições variadas. Entre as subseções há uma interpolação (c. 29–32), transição (c. 37–38) e uma retransição (c. 42–43) e o movimento termina com uma coda (c. 50–51).

A tonalidade é Lá maior, sendo que a harmonia inicia no acorde de dominante Mi maior com sétima na introdução, resolvendo no acorde da tônica apenas na segunda frase da subseção a1. Nossa decisão interpretativa em relação ao caráter *Animato*, andamento rápido e menção ao batoque, articula esse trecho em *staccato* para reforçar o caráter rítmico, percussivo e aludir a tambores.

Todas as seções iniciam por frases anacrústicas de caráter sincopado, havendo mais quebra na quadratura pela disposição das frases: a introdução, a interpolação e as subseções a1' e a4 compostas por quatro compassos; as subseções a1, a2 e a3, por 8 compassos; a transição, a retransição e a coda por 2 compassos; e a subseção a1'' por 6 compassos, podendo ser subdividida entre uma frase de 4 compassos (com material temático variado de a1) e uma frase final de 2 compassos antes da coda, formada por arpejos de caráter cadencial que finalizam a obra.

Seção	A										
Subseção	In- tro	a1	a2	a3	Interpo- lação	a1'	Transi- ção	a4	Retran- sição	a1''	coda
c.	1-4	5- 12	13- 20	21- 28	29-32	33- 36	37-38	39- 42	42-43	44- 49	50- 51
Tonal.	A										
	I										

Tabela 4: plano formal e tonal do terceiro movimento

Na subseção a1 e sua repetição variada a1'', há o reforço da tonalidade pela recorrência do baixo pedal das notas Mi e Lá, respectivamente quinto e primeiro graus do acorde da fundamental do movimento (Ex. 5) e sexta e quinta cordas soltas do violão. Em a1, os baixos são tocados separadamente para destacar os acordes de tônica e de dominante; já no a1'' são tocados juntos com o objetivo não somente de ampliar a textura, mas também aumentar a tensão da passagem, já que o baixo da dominante é mais grave e optamos por tocá-lo com mais intensidade sonora.

Exemplo 5: III - *Senzala (batuque)* – exemplificação dos baixos pedal (c. 44–46)

4.2 Gráfico de andamento

O segundo passo é o gráfico de andamento, no qual devemos determinar as divisões de ritmo amplas em uma obra e, em seguida, esboçar à mão o contorno dos andamentos predominantes para gerar uma imagem visual que identifique o processo temporal (Rink 2002, p.46).

Cada um dos movimentos possui indicação diferente de andamento, sendo os dois primeiros, de lentos a médios, escritos em compassos quaternários, entretanto com sugestão de articulação binária que torna o ponto rítmico de apoio mais lento na interpretação. Já o terceiro movimento, em compasso binário, apresenta um contraste pela indicação de andamento rápido e pela escrita predominante de subdivisões da unidade de tempo, inserindo mais movimentação.

Em nenhum dos três movimentos da suíte há mudanças de andamento com indicação de batidas por minuto, mas há *ritardandos*, *ritenutos* e *rallentandos*, uma expressão “demorado” sugerindo queda no andamento e algumas indicações de expressão que podem inferir sutis mudanças de andamento para colaborar no resultado interpretativo. Para além do texto escrito, há algumas decisões interpretativas nossas que acrescentaram alguns *rallentandos* em finais de frases ou seções. Esses detalhes que implicam em nuances de andamento estão representados de forma aproximada no gráfico de andamento de cada movimento a seguir.

I - *Sinhá Moça chorou*

O compasso desse movimento é o 4/8, com andamento a 84 bpm, sendo que a escrita sugere uma interpretação com articulação binária pela união,

praticamente sempre, de duas em duas colcheias e grupos de quatro semicolcheias por tempo (Ex. 6).

Exemplo 6: I - *Sinhá Moça chorou* – escrita binária (c. 15–16)

A exceção está na escrita da introdução (c. 1–2) e do penúltimo compasso (c. 42), em que não há a união de duas em duas colcheias. No entanto, há separação de vozes e alternância de notas que sugerem mudança de acorde a cada dois tempos de colcheias, mantendo o caráter binário de articulação do tempo. Além disso, há uma voz interna em ritmo pontuado que se destaca por exibir mais movimento do que as outras: Ré–Ré–Mi; Fá#–Fá#–Mi, com mudança de nota também a cada dois tempos de colcheia (Ex. 7).

Exemplo 7: I - *Sinhá Moça chorou* – escrita articulada pela unidade de tempo (c. 1–2)

No gráfico de andamento, representamos as variações de andamento de *Sinhá Moça Chorou*: nos compassos 1 a 18, há pequenas nuances devido a um *rallentando* e um *ritardando*, de efeito breve, escritos. Além disso, as movimentações harmônicas de tensão (com presença de dissonâncias) e resolução, também podem sugerir modificações de andamento, bem como de dinâmica (Ex. 8).

Exemplo 8: I - *Sinhá Moça chorou* – tensão e resolução na passagem de um compasso a outro (c. 5–7)

Após a introdução, a seção A apresenta notas repetidas nas duas vozes agudas (Ex. 8), ideia que é repetida ao longo do movimento (Ex. 9). Este fato sugere pequena variação de andamento e dinâmica para diferenciar a sonoridade destas notas.

Exemplo 9: I - *Sinhá Moça chorou* – ideia com notas repetidas (c. 20–23)

Exemplo 10: I - *Sinhá Moça chorou* – indicações agógicas finais (c. 32–43)

No compasso 19, há o *ritardando* na transição entre as partes A e B, implicando, pela demarcação de seções, na maior desaceleração rítmica do movimento até então. No compasso 26, já na seção B, há as indicações de *ritardando* e de *demorado* sucedidas pelo maior pico de desaceleração de andamento no compasso 34, onde há *ritardando* e uma fermata para transição de retorno à seção A em *a tempo*. No compasso anterior à fermata há a indicação

expressiva de plangente, o que pode sugerir uma leve antecipação do ritardando, bem como destaque por mudança de timbre e uso de vibrato. As últimas indicações estão na coda: o *ritardando* (c. 40) seguido do último *a tempo* (c. 41), este pode ter função de destacar a retomada de ideias da seção A, porém com modificações harmônicas e contendo maior dissonâncias, seguido de outro *rallentando* e fermata na finalização do movimento.

Para identificar as indicações de variação de andamento escritas por Clarisse, utilizamos as iniciais “ra” para *rallentando*, “at” para *a tempo*, “ri” para *ritardando* e “de” para *demorado*.

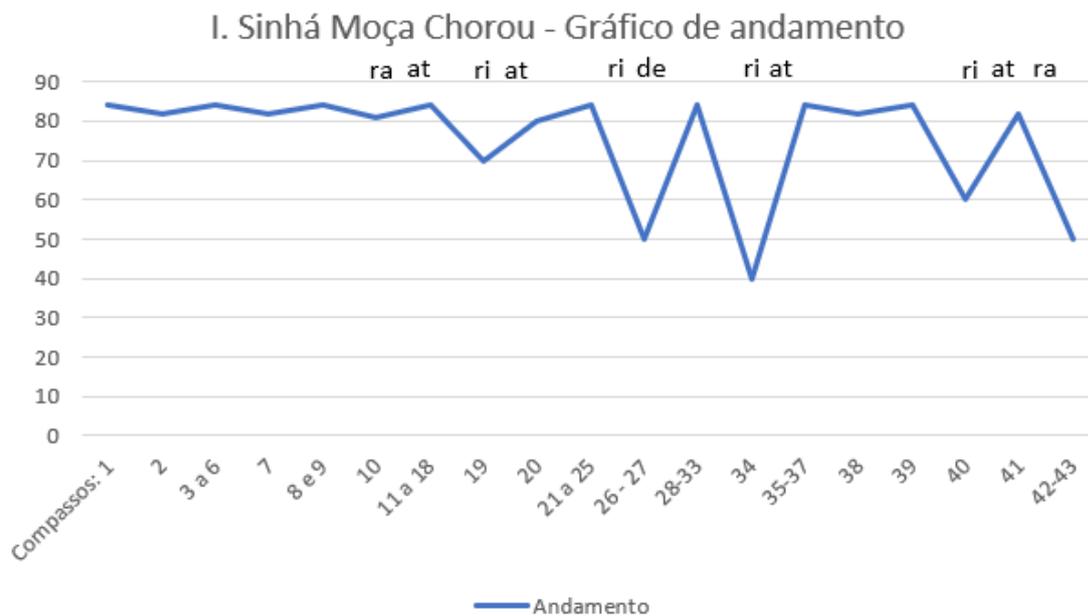
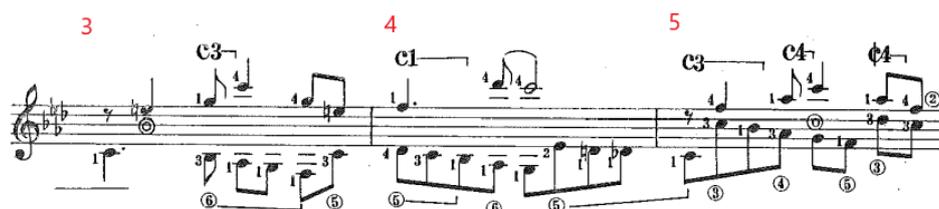


Figura 1: I - *Sinhá Moça chorou* – Gráfico de andamento

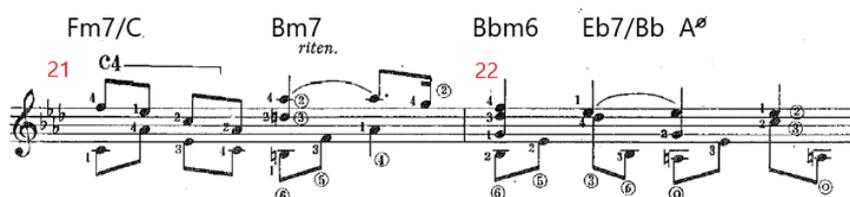
II - Minha Rêde e Meu Violão

A indicação de andamento desse movimento é *Andante*, com semínima a 76 bpm e de compasso 4/4. Assim como no primeiro movimento, temos a sugestão de articulação rítmica binária indicada pela estrutura melódica, harmônica e pela escrita recorrente de grupos de quatro em quatro semicolcheias, principalmente nos baixos. Em alguns compassos, a articulação rítmica no quarto tempo também é implicada pela escrita que une duas colcheias, ao invés de quatro, havendo também movimento harmônico e aceleração rítmica na melodia (Ex. 11).



Exemplo 11: II - *Minha Rêde e Meu Violão* – escrita em ritmo binário com exemplo de articulação rítmica, melódica e harmônica no quarto tempo (c. 4–5)

Já na parte B, a escrita sugere articulação rítmica quaternária, havendo maior movimentação melódica e harmônica (Ex. 12).



Exemplo 12: II - *Minha Rêde e Meu Violão* - articulação rítmica quaternária (c. 21–22)

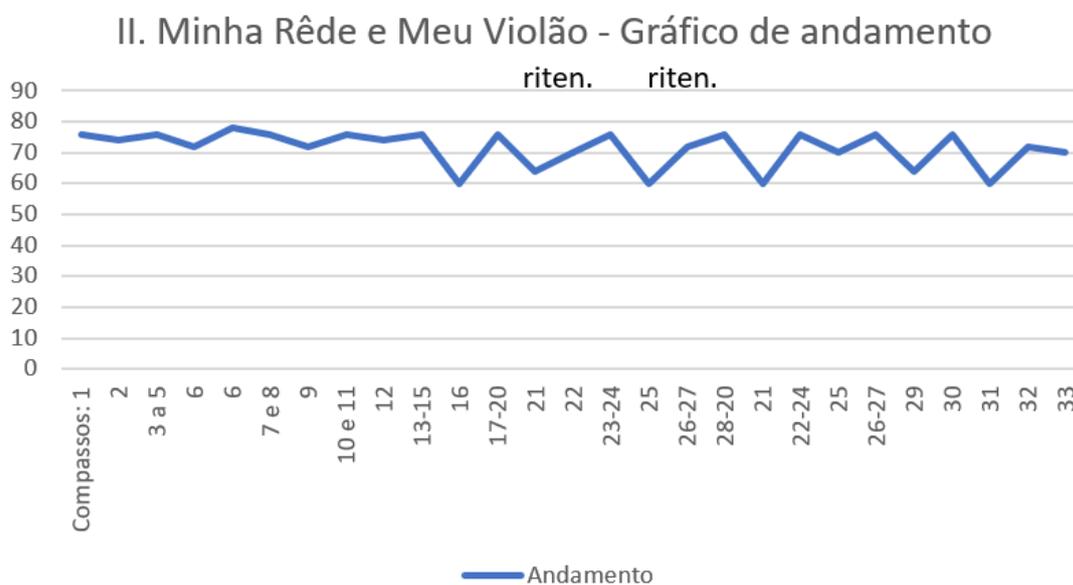


Figura 2: II- *Minha Rêde e meu violão* – Gráfico de andamento

Assim como no primeiro movimento, o primeiro pico de desaceleração rítmica ocorre na transição entre as seções A e B, no compasso 16. Após, as maiores variações de andamento estão nos compassos 21 e 25, onde temos indicações de *ritenutos*. Pela razão de a seção B repetir, a descrevemos duas vezes com o objetivo de valorizar nuances interpretativas, a exemplo do caráter dramático do acorde do compasso 21, destacado na segunda vez para reafirmar

o *ritenuto*. Em contrapartida, no compasso 25 da segunda vez, interpretamos mais *a tempo*, para o trecho não ficar repetitivo e aumentar a conexão com o final da seção. No compasso 31, há a primeira aparição de harmônicos, o que pontuamos através de um breve *rallentando*, assim como no final, no compasso 33.

III - *Senzala* (batuque)

A indicação de andamento é de semínima a 126 bpm e caráter *Animato* que reforça o andamento rápido. O compasso é 2/2, com a prevalência de colcheias unidas em grupos de quatro em quatro notas, havendo apenas na coda uma aceleração rítmica com escrita em semicolcheias e a única nota longa está no acorde final da música. Pela razão de o compasso ser binário, a unidade de tempo mínima tem a metade do andamento indicado para a semínima, mesmo assim resultando em um movimento de ritmo rápido pela escrita em colcheias (Ex. 13).

The image shows a musical score for the introduction of 'III - Senzala (batuque)'. It is written for guitar in 2/2 time, marked 'Animato' at 126 bpm. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of five measures. The first measure starts with a circled '3' and a '4' below the staff. The second measure has a circled '4' below. The third measure has a circled '3' and a '2' below. The fourth measure has a circled '4' below. The fifth measure has a circled '3' below and a 'C1' marking at the end. The music is primarily composed of eighth notes and quarter notes, often beamed in groups of four. There are some accents and slurs. The score is labeled 'introdução' and 'parte A'.

Exemplo 13: III - *Senzala* (batuque) – introdução (c. 1–5)

Não há indicações escritas de agógica, apenas vírgulas indicadas entre algumas frases e semifrases (Ex. 14), sugerindo diminuições e pequenas respirações no andamento, aspecto que enfatizamos em nossa performance pela dificuldade de passagens sobreagudas, dissonâncias, saltos, terças e outros intervalos em duas ou mais vozes com andamento rápido. As demais variações são decisões interpretativas não indicadas ou sugeridas na partitura, como o decréscimo do andamento na subseção a4, a qual executamos de forma mais lenta em função do tema solo em terças, que demanda um maior tempo para ser apreciado (Ex. 14).

Exemplo 14: III - Senzala (batuque) – subseção a4. (c. 38–41)

III - Senzala (batuque) - Gráfico de andamento

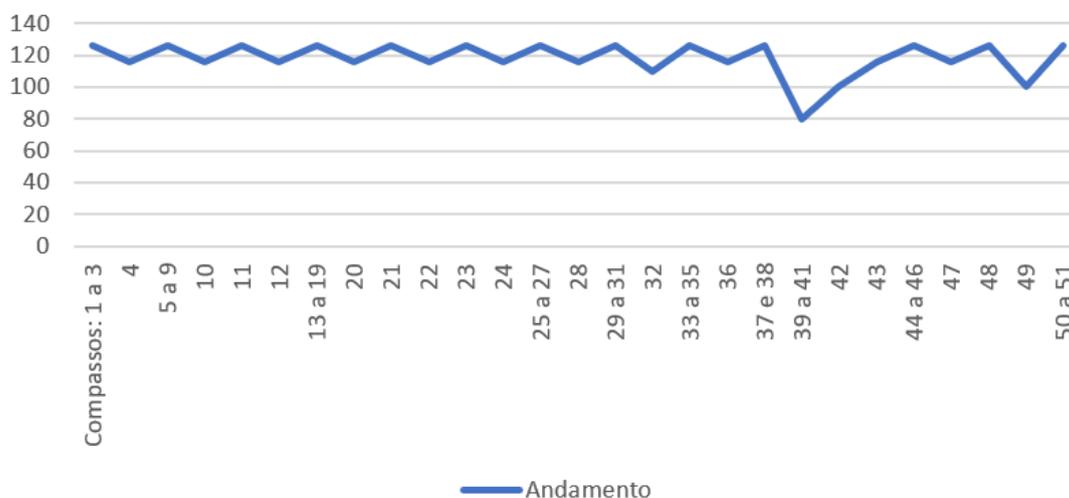


Figura 3: III- Senzala (batuque) – Gráfico de andamento

O pico de desaceleração nesse trecho (c. 39 com anacruse e gradual retorno ao andamento original no c. 42) é uma interpretação do elemento motivico novo em terças, remetendo à sonoridade rural que evoca um solo de viola com caráter de lamento. Juntamente, há uma repetição variada do motivo anacrústico descendente de notas repetidas apresentado primeiramente nesse movimento, com direção ascendente ao final do motivo e repetição na região grave com intervalo de quartas, em um jogo de pergunta e resposta que destacamos pela mudança no andamento, acrescida de efeito de eco na dinâmica e uso expressivo de vibrato, remetendo ao canto choroso. Além disso, há o pedal da sexta corda

solta da nota Mi com a tensão do quinto grau sendo tocado junto, conferindo dramaticidade à passagem. Interpretamos esse trecho com desaceleração rítmica, evidenciando tais aspectos e criando um contraste com o andamento rápido majoritariamente caracteriza o movimento.

4.3 Gráfico da dinâmica

De forma geral, há poucas indicações de dinâmica na *Suíte Imperial*, apenas o segundo movimento inicia com a indicação de *piano* e contém mais indicações, totalizando sete: cinco *crescendos* e *decrescendos* e dois *pianos*. O primeiro movimento apresenta um *pianissimo* no último compasso e, anteriormente, uma indicação de *suave*, e duas de *crescendo*. O terceiro movimento tem apenas a indicação de *fortissimo* no acorde final.

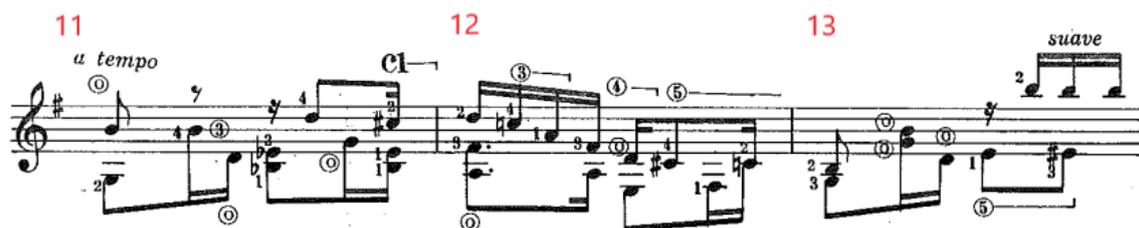
Segundo Rink (2002, p. 48), o gráfico oferece uma visão geral da dinâmica e uma forma de percebê-la. Assim, a proposta dos gráficos de dinâmica de cada movimento é representar as indicações escritas pela compositora e as diversas nuances interpretativas na variação de intensidade, através de *decrescendos* e *crescendos* dentro de compassos ou grupos de compassos, considerando o uso da dinâmica como recurso para comunicar o fraseado de cada trecho.

I - *Sinhá Moça chorou*

Esse movimento se inicia sem indicação escrita de dinâmica, mas nossa interpretação sugere um início em *mezzo piano* pela indicação de andamento médio, pelo caráter *Dolente* e por ser uma introdução na região grave e média do violão, antecedendo o primeiro tema na região aguda, o que vai indicar um *mezzo forte* a partir do compasso 3 (Ex. 15).

Exemplo 15: I - *Sinhá Moça chorou* – caráter e tessitura do início da obra que influenciam na decisão de dinâmica. (c. 1–4)

A única indicação escrita que nos sugere uma dinâmica com menos intensidade sonora na seção A é a *suave* no compasso 13 (Ex. 16), onde escolhemos interpretar com dinâmica *piano*.



Exemplo 16: I - *Sinhá Moça chorou* – indicação *suave*. (c. 13)

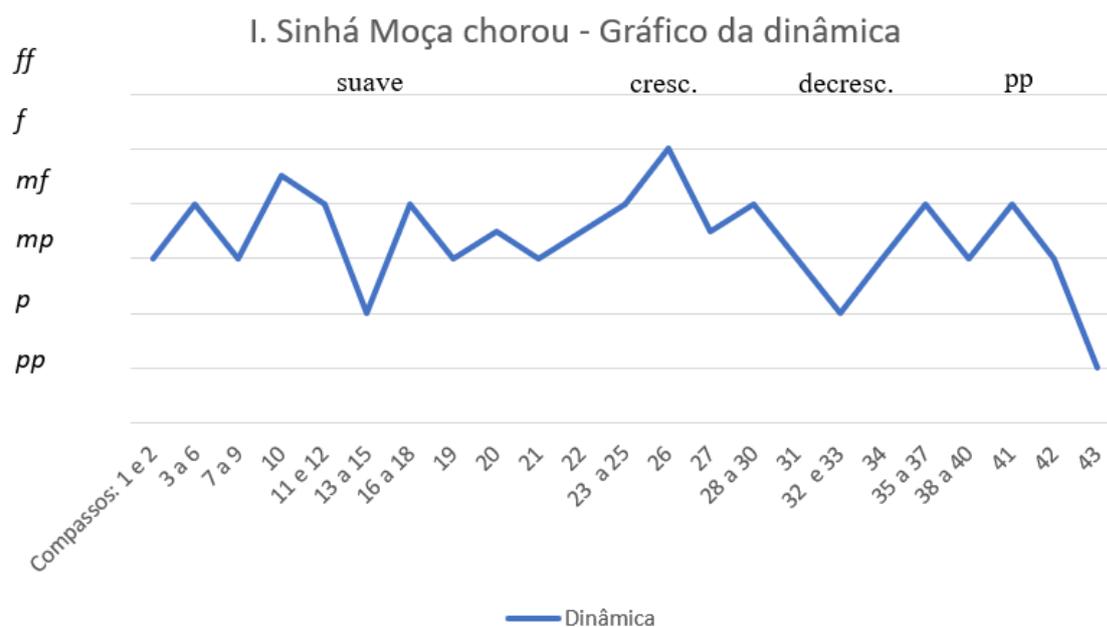


Figura 4: I – *Sinhá moça chorou* – Gráfico da dinâmica

As demais nuances dinâmicas dessa primeira seção se costumam pela movimentação harmônica de tensão, com maior intensidade sonora, e de resolução, com menor intensidade, bem como pelos arcos de fraseado com aumento e diminuição gradativas da dinâmica que buscamos identificar no gráfico, analisando a partir de cada compasso e de pequenos trechos com grupos de compassos. Ainda, uma análise mais minuciosa poderia identificar nuances de agógica, considerando articulações que implicam na variação de intensidade, a exemplo de acentuações, e mesmo a diferença de som entre cada nota, conforme altura e função harmônica de cada grau. Entretanto, nosso objetivo se fixa em

fornecer uma visão mais geral e conectada às demais etapas de análise, como a da forma e plano tonal definidas inicialmente. A partir delas, nossa interpretação do tempo e da dinâmica se baseiam pela identificação das estruturas.

Na seção B do movimento, temos uma indicação escrita de *crescendo* no compasso 25, *decrescendo* no compasso 32 e *pianíssimo* ao final no compasso 43, representados nos picos de variação de dinâmica no gráfico.

II - Minha Rêde e Meu Violão

Minha Rêde e Meu Violão começa com um *piano* escrito pela compositora, o que pode designar a dinâmica geral visto que a indicação repete e que pode ser um contraste com o terceiro movimento, de dinâmica e andamento mais elevados. No primeiro compasso, a melodia começa na tônica do acorde fundamental e sobe para os terceiros e quinto graus, sugerindo crescimento na dinâmica, também representado na mudança de harmonia ao acorde com função de dominante secundária, até chegar na dominante Dó maior (compasso 3). Além da outra indicação de piano, no compasso 13, há algumas linhas de *crescendos* e *decrescendos* nos compassos 8, 12, 15 e 25.

O desenvolvimento da dinâmica ao longo de cada frase e movimento harmônico de tensão e resolução. No compasso 8, há um final de frase que pode ser executada com menor intensidade, sugerida pela resolução e início de um *crescendo* que conduzirá para a frase posterior (Ex. 17).

Exemplo 17: II - *Minha Rêde e Meu Violão* – finalização de frase no compasso 8

A seguir o gráfico da dinâmica do segundo movimento:

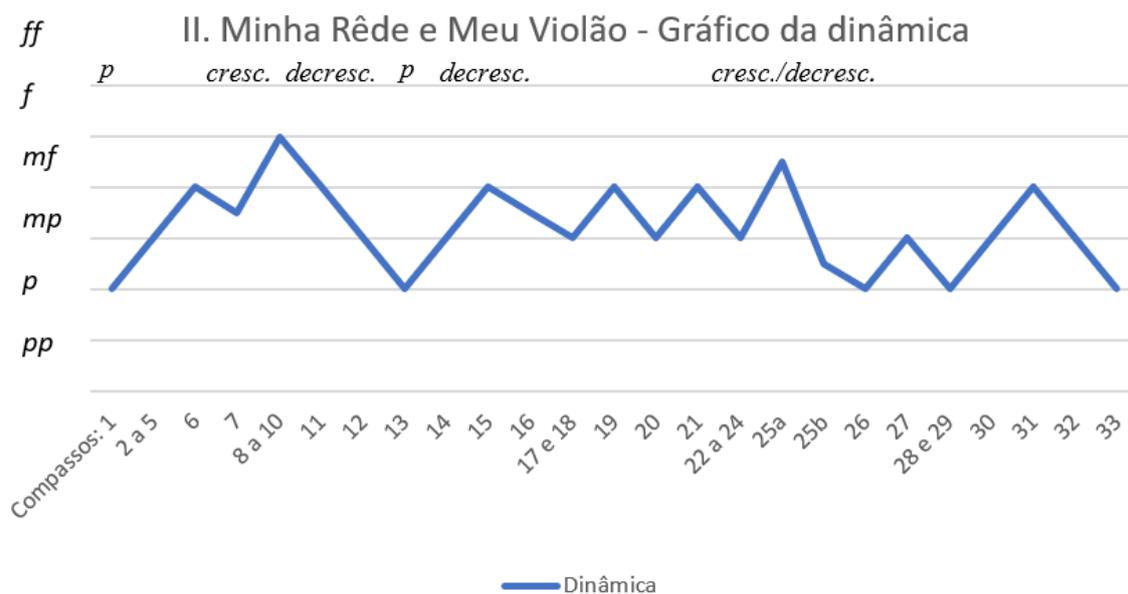


Figura 5: II – Minha rêde e meu violão – Gráfico da dinâmica

III - *Senzala* (batuque)

Pela característica rítmica do andamento mais rápido em relação às demais, e pela expressão *Animato*, esse andamento nos indica uma dinâmica de intensidade maior, como um ápice da suíte como um todo. A única indicação escrita pela compositora é de *fortissimo*, no último acorde da música, que será o acorde com dinâmica mais intensa, mantendo as demais seções em dinâmica *forte* e *mezzo forte* para contrastar com o final.

Para que tenhamos um *crescendo* até o final, executando essa indicação, iniciamos nossa interpretação com dinâmica *mezzo piano*, variando com a piano de acordo com as tensões e resoluções da introdução, depois aumentando a intensidade para *mezzo forte* na parte A, na qual há o material temático principal. A dinâmica forte é alcançada na subseção a2, iniciada no compasso 13, onde temos aumento da tessitura com a melodia na região sobreaguda do violão. Nessa subseção, temos semifrases na região aguda que são repetidas posteriormente de forma não integral, porém com direção melódica e ritmo similar na região média, o que implica uma interpretação com efeito de eco, sendo a primeira frase na dinâmica forte e a segunda na dinâmica meio forte. Na subseção a3, esse efeito também ocorre na primeira frase entre os compassos 20 e 24. Em cada uma das semifrases entre os compassos 25 e 28, há um

decrescendo no direcionamento descendente da melodia, considerando o arco da semifrase como um todo que inicia no agudo e termina na região média, porém com nuances dos saltos ascendentes que ocorrem antes de finalizar em notas de alturas mais graves do que no início (Ex. 18).

Exemplo 18: III – Senzala (bataque) – interpretação dinâmica do fraseado. (c. 24–29)

Interpretamos a interpolação (c. 29–32) em dinâmica *piano*, como uma pequena transição para o retorno do a1'. Nos compassos 33 e 34, em dinâmica *mezzo forte*, pela retomada do eixo temático do movimento, e dinâmica *mezzo piano* nos compassos 35 e 36, em que há repetição do mesmo tema dos dois compassos anteriores.

A seguir, na subseção a4, onde temos o tema em terças remetendo a um lamento de viola caipira, para efeito de contraste, decidimos por interpretar em dinâmica *piano* e andamento mais lento, conforme representado anteriormente no gráfico de andamento. Nos compassos 42 e 43, na retransição, retomamos aumento gradativo para a dinâmica *forte*, nesse retorno de material temático na região sobreaguda, acrescentando tensão harmônica para a direção final desse movimento da obra. Iniciamos os compassos 48 e 49 na dinâmica *mezzo piano* para aumento gradativo da dinâmica, seguindo o crescendo na coda até o acorde final da obra em *fortissimo*.

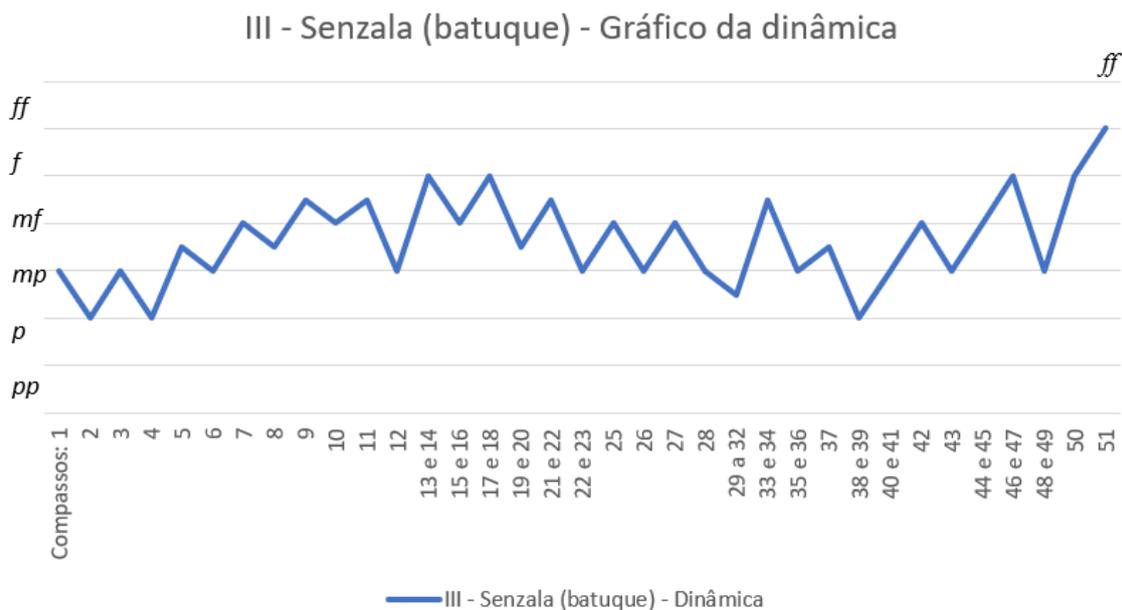


Figura 6: III – Senzala (bataque) – Gráfico da dinâmica

4.4 Análise do contorno melódico e dos motivos/ideias constituintes

Nesta etapa, a tarefa, com finalidade instrutiva, é desenhar o contorno melódico das alturas sem as hastes, para analisar os motivos e ideias a partir dessa representação visual. Rink (2002, p. 49–50) afirma que, nesse processo, conforme a interpretação se desenvolve, a notação é transformada a partir das imagens mentais e auditivas sobre a obra, junto a experiências musicais anteriores da/o intérprete como um todo.

Cada um dos três movimentos da *Suíte Imperial* contém melodias e motivos diversos que exploram principalmente regiões médias e agudas do braço do violão. Os motivos principais do primeiro e terceiro movimento são anacrústicos, em contraste ao segundo movimento, porém este inicia com o primeiro motivo no contratempo, o que indica um caráter sincopado presente na música brasileira. De maneira geral, essa suíte tem ideia constituinte de melodia acompanhada com acordes, baixos e frases contrapontísticas.

Para exemplificar, desenhei o primeiro eixo temático de cada movimento, separando duas camadas existentes: linha melódica superior na região aguda (monódica no segundo movimento e com duas vozes no primeiro e no terceiro, em intervalos variados como de segunda, terça, quarta, quinta, sexta e sétima); linha inferior representada por acompanhamento e baixos na região grave.

I - *Sinhá Moça chorou*

O primeiro eixo temático desse movimento é precedido por uma introdução de baixos e acordes com função de acompanhamento na região média. Assim, na representação do desenho do contorno melódico, a voz grave inicia antes e logo após entra a voz aguda em terças, conforme abaixo:

The image shows a musical score for the first movement, 'I - Sinhá Moça chorou'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with many triplets and sixteenth notes. Above the staff, there are seven red numbers (3, 4, 5, 6, 7) marking specific points in the melody. Below the staff, there are two hand-drawn lines representing the melodic contour, showing the pitch movement of the melody over time. The contour starts with a low note, rises to a peak, falls, rises again to a higher peak, and then falls.

Figura 7: I. *Sinhá Moça chorou* – desenho do contorno melódico do primeiro eixo temático

II - *Minha Rêde e Meu Violão*

O segundo movimento começa com o baixo e, posteriormente, entra a melodia que inicia com movimento ascendente.

The image shows a musical score for the second movement, 'II - Minha Rêde e Meu Violão'. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature. It features a melodic line that starts with a low note and moves upwards. Above the staff, there are four red numbers (1, 2, 3, 4) marking specific points in the melody. There are also some annotations like 'C1', 'C4', 'C3', and 'C1' above the staff, and 'doce' written above the staff. Below the staff, there are two hand-drawn lines representing the melodic contour, showing the pitch movement of the melody over time. The contour starts with a low note, rises to a peak, falls, rises again to a higher peak, and then falls.

Figura 8: II. *Minha rêde e meu violão* – desenho do contorno melódico do primeiro eixo temático

III - *Senzala (batuque)*

O primeiro eixo temático inicia com a voz aguda de forma anacrústica, em notas repetidas que se movimentam primeiramente de forma descendente,

enquanto que a voz inferior começa em movimento ascendente, depois intercalando movimentos paralelos e contrários.



Figura 9: III. Senzala (bateria) – desenho do contorno melódico do primeiro eixo temático

Através da composição dos gráficos, a análise do contorno melódico e dos motivos/ideias constituintes nos permitiu perceber a alternância de movimentos na mesma direção e direção contrária entre as duas vozes principais ao longo da suíte. Nos primeiros eixos temáticos de cada movimento desenhados acima, percebemos que essa alternância tem ordenamento específico em cada um deles, havendo maior recorrência de movimento na mesma direção no primeiro. O segundo inicia com essa movimentação, depois tende ao movimento contrário. Em contraposição, o terceiro inicia com um movimento contrário prevalecente, até ocorrer alternância com movimentos na mesma direção. É recorrente a utilização de movimento com intervalos equivalentes na melodia e no ritmo entre a voz aguda e a voz grave, as duas vozes estruturantes de toda a suíte, o que parece reforçar o elemento temático principal através de uma espécie de *tutti* com as vozes tocando juntas na mesma direção, embora com funções diferenciadas.

A identificação desses movimentos e o desenho melódico de cada voz nos gráficos nos indicam a utilização de contraponto e de melodia acompanhada como eixos estruturantes da obra. Os motivos presentes na voz superior alternam entre movimentos em graus conjuntos, muitas vezes cromáticos, como no primeiro e no terceiro movimentos, e saltos que, no caso do segundo movimento, são de terça e compõem o acorde da harmonia do compasso.

Em relação ao caráter, identificado como parte das ideias constituintes por implicar na concepção e na expressão de afetos, há uma narrativa contrastante em cada movimento. O primeiro movimento apresenta caráter de lamentação pela indicação *Dolente*, porém é mais movido que o segundo, um *Andante* mais

lento e calmo pelos ritmos mais longos. O terceiro movimento demonstra um contraste maior pelo *Animato*, representando um ápice de andamento, dinâmica, uso de articulação rítmica e outros aspectos já discorridos.

4.5 Preparar uma redução rítmica

Nessa etapa, Rink (2002, p. 53) propõe uma redução rítmica que represente a estrutura de frases. A seguir, nas figuras da redução rítmica dos três movimentos, cada linha representa uma seção da música e cada figura rítmica representa a quantidade de compassos utilizados por cada frase. A semibreve indica frase de quatro compassos, enquanto que a mínima, frase de dois compassos.

Através da redução rítmica das estruturas de frase, foi possível perceber a tendência da quadratura utilizada pela compositora, com frases de quatro compassos em praticamente toda a obra. Há frases de dois compassos na introdução e na coda do primeiro movimento e na transição e retransição do terceiro, o que indica contraste da tendência de frase de quatro compassos que prevaleceu, até então, durante toda a suíte.

Esta etapa da redução rítmica a partir da organização das frases foi decisiva para auxiliar na identificação do plano formal, o que impactou nas definições interpretativas de agógica, dinâmica, caráter e articulação de maneira geral, de forma a destacar os diferentes momentos de cada movimento pelas estruturas que identificamos. Pela dificuldade da obra, por não termos encontrado nenhuma gravação e pela relativa pouca escrita de indicações interpretativas pela compositora na partitura editada, esta etapa e a seguinte, de renotação da música, tiveram importância específica na interpretação de microestruturas dentro do plano formal, como frases, identificação das vozes, gestos e temas. Embora não seja enfoque deste artigo escrever sobre cada elemento temático da obra, mas sim, etapas de análise considerando aspectos mais gerais, cada definição foi expressa em nossa interpretação, sendo, a própria performance, aqui representada em cada tabela, gráfico e figura resultantes da intersecção entre análise e performance.

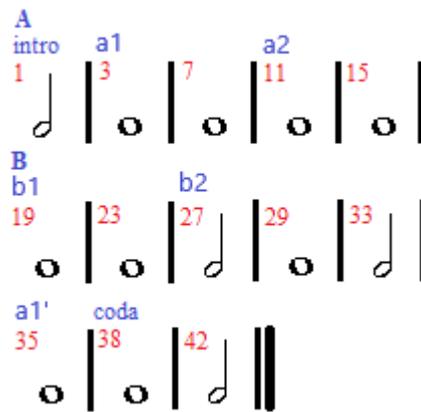


Figura 10: I. *Sinhá Moça chorou* – redução rítmica

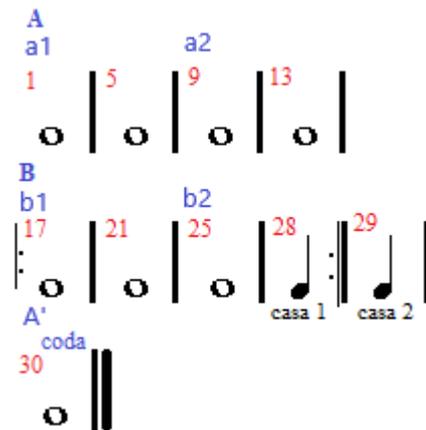


Figura 11: II. *Minha rêde e meu violão* – redução rítmica

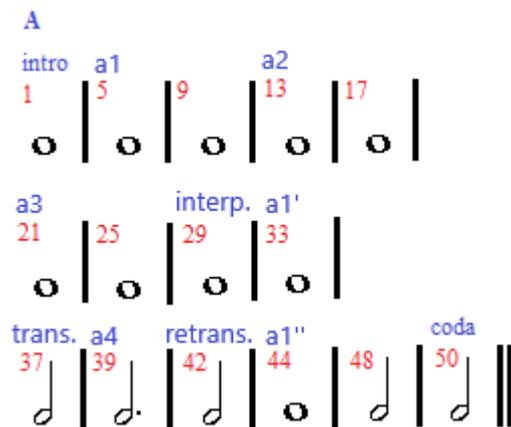


Figura 12: III. *Senzala (batuque)* – redução rítmica

4.6 Renotação da música

Na sexta etapa analítica de Rink (2002, p. 53), há a proposta de renotação da música, com o objetivo de deixar nítido que a partitura não captura toda a complexidade da música. Desta forma, o autor propõe uma reescrita considerando ritmo, dinâmica, andamento, articulação e fraseado para representar como a música soa, sem especificação das alturas e harmonias, mas indicando a disposição de tempos, nuances e do como tocar. Assim como a escrita da etapa 4 do contorno melódico e como Rink demonstrou as etapas em alguns trechos de seu exemplo musical, escolhi o primeiro tema de cada movimento para mostrar um exemplo sucinto da etapa de renotação da música.

Destacamos escolhas de dinâmica, articulação, fraseado e andamento que construímos ao longo da análise e performance apresentadas nas etapas anteriores. Representamos duas e ora três vozes pela localização espacial na reescrita pela razão de que é um trabalho interpretativo recorrente, de identificar vozes e camadas contrapontísticas muitas vezes implícitas na partitura. Como afirma Rink (2002), nesta etapa de renotação, destaca-se a importância da tensão e interstícios entre a versão original e a nova, ou seja, da partitura e das renotações desta análise, ou da própria análise em conjunto com a performance.

Nas figuras a seguir, destacamos as vozes, estando os baixos escritos mais abaixo, a voz intermediária ou de acompanhamento no meio e a voz superior mais acima, o que reflete nas decisões de dinâmica, destaque da estrutura formal e das frases, aspectos também representados nas etapas anteriores de forma interseccionada na performance.

The image shows a musical score for the piece 'I. Sinhá Moça chorou', specifically measures 1 through 7. The score is written in 4/8 time and consists of three staves. The first staff contains the upper voice, the second staff the middle voice, and the third staff the bass line. Measure 1 begins with a dynamic marking of *mp*. Measure 2 includes a *poco rit.* marking. Measure 3 features a dynamic marking of *mf* and an *a tempo* marking. Measure 4 has a *poco accel.* marking. Measures 5, 6, and 7 are marked *a tempo*. The score includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Figura 13: I. *Sinhá Moça chorou* – renotação (c. 1–7)

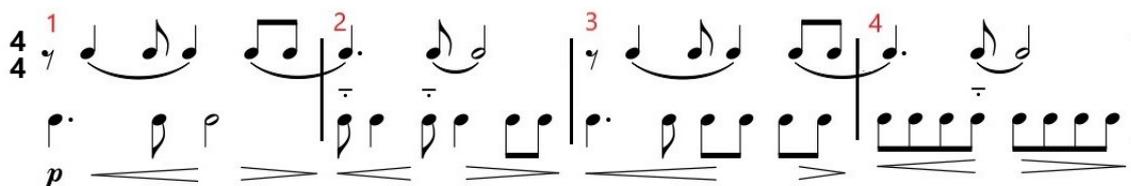


Figura 14: II. *Minha rêde e meu violão* – renotação (c. 1–4)

Figura 15: III. *Senzala (batuque)* – renotação (c. 5–12)

5. Considerações finais: intersecção entre análise e performance para a construção interpretativa

O procedimento de análise a partir das seis técnicas de Rink e a escrita deste texto foram feitos após nossos primeiros estudos e performances da obra. No entanto, derivaram de reflexões e decisões tomadas na construção interpretativa, sendo que, algumas descritas nos procedimentos analíticos e outras reconsideradas ao longo deste estudo, ocorrendo também a reconstrução de performances feitas em diferentes apresentações públicas. Assim, nossa performance derivou da análise e do conhecimento intuitivo, conforme fundamenta Rink (2002), presentes na própria prática interpretativa desde o início do estudo da obra, mas que foram trabalhados neste artigo por meio das etapas.

Neste processo, relacionar análise e performance nos ofereceu caminhos para, por exemplo, resolver questões interpretativas e mecânicas (tomadas como

dimensões integradas neste estudo), já que se trata de uma obra de nível técnico exigente. Ou seja, integradamente, a preparação técnica foi trabalhada ao lado das nuances de dinâmica, andamento, agógica, expressão, dentre outras, objetivando colaborar na construção de sentidos estilísticos e históricos em torno de uma composição ainda infimamente conhecida na literatura brasileira do instrumento.

Realizar as seis etapas de análise propostas por John Rink na *Suíte Imperial* nos auxiliou a compreender como a compositora concebeu a obra e a embasar nossas decisões interpretativas, resultados aos quais somamos investigações complementares: entrevistas inéditas; acesso ao manuscrito e à edição; e contextualização histórico, estilística e de gênero. O que foi analisado em relação às estruturas, contornos melódicos e temporais, significados estilísticos e de caráter (através de gráficos, tabelas, anotações e renotações), foi experimentado sonoramente na interpretação, ocorrendo também o processo contrário, mas com a performance atrelada à análise. Assim, foi possível unir análise prescritiva e descritiva ao longo da construção da interpretação, tal qual objetivávamos no presente estudo. Além disso, a partir da fundamentação de que a música não é a partitura em si (Rink 2002), descrevemos nossas decisões musicais de trechos em que não havia indicações de interpretação da compositora, o que é trabalho recorrente da performance auxiliada e em conjunto com a análise.

A *Suíte Imperial* foi inspirada em alguns recursos expressivos e idiomáticos do violão captados pela compositora ao escutar uma performance do violonista Geraldo Ribeiro – sonoridades estas ambientadas por Clarisse Leite através de indicações como *dolente, suave, demorado, plangente, muito íntimo, docemente, intenso, hesitante, choroso* –, o que nos impeliu a realizar um estudo direcionado das nuances interpretativas e/ou afetivas sugeridas pela própria compositora, já que tais sugestões nos parecem decisivas para uma melhor compreensão e execução da obra. Embora não houve, nas técnicas adotadas, uma etapa para analisar especificamente o caráter da obra, essas indicações embasaram decisões agógicas e de articulação expressas ao longo da análise e em nossa gravação com link disponibilizado.

Em síntese, ao tomar análise musical e performance como dimensões integradas (Rink 2002, p. 56), nosso objetivo foi projetar uma proposta de interpretação fundamentada da *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite, obra composta há mais de meio século e que permaneceu praticamente obliterada nos estudos

sobre o tema, apesar da representatividade da compositora e da própria obra, já que são raros os exemplos no repertório brasileiro de uma suíte em três movimentos com este nível de exigência técnico-interpretativa. Além disso, somada às informações disponibilizadas que implicam em possíveis contribuições interpretativas da obra, buscamos paralelamente colaborar no preenchimento de outra lacuna premente em relação à historiografia do violão no Brasil: o conhecimento, a difusão e a prática do repertório de mulheres compositoras.

Referências

1. Amaral, Mayara. 2017. *A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. 176 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
2. Barban, P. F.; Cavini, M. P. 2014. Clarisse Leite: perfil biográfico e listagem temática das obras para piano. *Revista História e Cultura*, v. 3, n. 1, p. 329–346.
3. Bartoloni, Giacomo. 1995. *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
4. Bermúdez, Laura L. 2019. *Estilos de Jesús Pinzón Urrea: una propuesta interpretativa a partir de la teoría de John Rink y la perspectiva del intérprete*. Artigo (Magíster en Musica). EAFIT – Escola de Humanidades, Departamento de Música, Medellín.
5. Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the score: music as performance*. New York City: Oxford University Press.
6. Cotta, André Guerra. 2016. Uma valsa para violão solo no Museu da Música de Mariana. *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Belo Horizonte.
7. Gustafson, Bruce. 1986. Suite. In Randel, Don Michael (Ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press.
8. Heidrich, Adriano F. 2009. *O ressurgimento da suíte para teclado na segunda metade do século XIX e início do século XX*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

9. Hisama, Ellie M. 2000. Feminist Music Theory into the Millennium: A Personal History. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 25, n. 4, p. 1287–1291.
10. Leite, Clarisse. 1976. Suíte Imperial [I.Sinhá Moça Chorou, II.Minha Rêde e Meu Violão, III.Senzala (Batuque)]. Musicália S/A, São Paulo, 9 p. 1 partitura.
11. Lima, Luciano. [26 fev. 2021]. Clarisse Leite. Entrevistadora: Thaís Nascimento Oliveira. Entrevista particular
12. Meneses, Monica N. 2019. *Análisis con fines interpretativos del interludio nº 1 para violín solo del compositor vallecaucano Rodolfo Ledesma: una propuesta desde el enfoque de análisis de John Rink y el diálogo con el compositor*. Artigo (Magíster en Musica). EAFIT - Escola de Humanidades, Departamento de Música, Medellín.
13. Nogueira, Isabel; Porto, Patrícia Pereira. 2007. Imagem e representação em mulheres violonistas. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, p. 1–12. São Paulo: ANPPOM.
14. Oliveira, Thaís N. 2022. *Reflexões sobre música e gênero na universidade a partir de levantamento e análise musical feminista de obras de mulheres compositoras para violão*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
15. Ribeiro, Geraldo. [10 abr. 2021]. Clarisse Leite Entrevistadora: Thaís Nascimento Oliveira. Entrevista particular
16. Rink, John. 2002. *Musical Performance: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
17. Santos, Juliano A. D. 2018. *Henrique Oswald: dois estudos para piano - Contextualização e análise para performance*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas.
18. Scarduelli, Fábio; Fiorini Carlos Fernando. 2015. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 31, p. 215–234.
19. Vetromilla, Clayton Daunis. 2011. *O “CONCURSO INM-VITALE” e a presença do repertório violonístico na música brasileira dos anos 1970*. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
20. Zerbinatti, Camila Durães; Nogueira, Isabel Porto y Pedro, Joana Maria. 2018. A emergência do campo da música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, v. 2, n. 1 (e034).