



Universidade de Aveiro
2014

Departamento de Comunicação e Arte

**KLÊNIO JONESSY
DE MEDEIROS
BARROS**

**A singularidade performativa do trombonista
Radegundis Feitosa (1962 – 2010)**



Universidade de Aveiro
2014

Departamento de Comunicação e Arte

**KLÊNIO JONESSY
DE MEDEIROS
BARROS**

**A singularidade performativa do trombonista
Radegundis Feitosa (1962 – 2010)**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Aos meus pais, pelo infinito amor que me dedicam, e para ti, filha, que és a minha "família", sentido da vida. É indescritível o amor que sinto por vocês!

O júri

Presidente

Professor Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Professor Doutor Ricardo Ivan Barceló Abeijón
Professor Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Professora Doutora Susana Bela Soares Sardo
Professora Associada da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

Decerto, agradecer às pessoas que colaboraram direta ou indiretamente nesta minha empreitada acadêmica se tornou a tarefa mais difícil de toda esta atividade. Para além de residir em terras lusitanas, o estímulo e apoio que recebi vinham de todos os lados, inclusive do outro lado do oceano, e não encontravam-se tão somente relacionado à investigação, e sim ao aprendizado da vida em todas as suas faces.

Agora que finalizei a escrita deste documento de dissertação, sinto-me transbordar de alegria, ao mesmo tempo em que também sinto um desconcerto para escrever esse texto de agradecimento.

Logo quando cheguei a Aveiro, em setembro de 2012, fiquei encantado com todas as coisas que encontrei; mas também passei por momentos difíceis de adaptação. Esse processo de ambientação me deixou inquieto e angustiado. Para além da saudade que sentia do meu lugar (Cruzetinha de Açúcar), sentia também a necessidade de estar com minha filha e meus pais - como normalmente fazia quando estava no Brasil.

Cada nova experiência vivenciada no dia a dia em Aveiro revelava-se como um grande aprendizado, principalmente nos momentos mais simples, como: ir à padaria tomar café, no supermercado, na farmácia, com os taxistas, com os funcionários do DeCA, no comboio, na biblioteca, nas aulas com os professores, nos ensaios, nas conversas com os colegas de turma, nos encontros com os amigos (com alguns também tive o prazer de compartilhar a moradia), nas primeiras experiências com vinho, nos jantares, nas orientações com a Susana, nas conversas noturnas, nos concertos, dentre muitas outras experiências. Tudo isso foi essencial para o meu crescimento individual e, principalmente, para tornar os dias em que estive longe de meus familiares mais doces e felizes.

Gostaria de agradecer à Doutora Susana Sardo, pelas aulas, orientações, puxões de orelha, por suas palavras de apoio (não só acadêmicas), que muitas vezes demorei um pouco para percebê-las. Pelas sábias instruções acadêmicas, por ter aberto a porta de sua casa e por sempre ter me recebido com muito afeto. Agradeço por toda a paciência que teve comigo durante este percurso de trabalho investigativo. O seu incentivo foi, sem dúvida, fundamental para que eu chegasse até aqui. Agradeço, sobretudo, por ter me apresentado o conceito da "Intertextualidade". Com ele, aprendi que uma investigação é sempre tributária dos diálogos com outras obras e outras pessoas. Certamente, após debruçar-me sobre o conceito, posso enxergar hoje o quão tudo é intertextual. Obrigado pelos momentos de discussão sobre o tema.

Aos meus queridos professores, por tudo aquilo que aprendi com as aulas. De modo especial, agradeço a Rosário Pestana, Helena Santana, Luis Figueiredo, Lourenço Vassalo e Jarret Buttler.

Ao Chorinho no Boteco do Seu Joaquim (Abateira), que marcou com muita intensidade o meu primeiro ano de experiências em Aveiro. Os

sábados eram mais felizes, mais saudosos. Diferentemente do sentido de tristeza que essa palavra nos remete, o “choro” no Boteco Abateira representava a alegria por meio de uma maneira chorosa de tocar; era o jeito mais sentimental que encontrávamos para nos expressar através da música. Agradeço imensamente a todos os músicos que compartilharam essas noites musicais e a todas as amizades que lá construí. Além das amizades, o “choro” no Boteco do Seu Joaquim me proporcionou o encontro do amor! À você, Juliana Lobo, muito obrigado.

O que dizer de Gilvândo Pereira da Silva - meu professor de trombone da UFRN (conhecido carinhosamente como “Azeitona”) -, com quem estudei trombone durante sete anos de minha formação acadêmica? Foi ele quem me levou à Itaporanga-PB para a realização de meu trabalho de campo. Esteve comigo em todos os momentos e me deu todo apoio possível para a continuidade de minha formação pós-graduada. À você, Azeitona, dizer-te muito obrigado é pouco!

Faço também um agradecimento muito especial aos colegas do DeCA, nomeadamente Dra. Cristina Silva (secretária do Departamento) Senhor Vítor (segurança), Dona Conceição (funcionária da limpeza), Senhor Veiga (técnico do estúdio de som), Lúcia e Paula (funcionárias da cantina), pelas conversas e trocas de experiências nos corredores do Departamento.

Agradeço aos amigos Iury Matias e Kleber Moreira, pela parceria musical e por todo apoio. Aos amigos Erickson Bezerra e André Muniz, que, apesar de todas as dificuldades que se colocavam diante de mim, não me deixaram, em hipótese alguma, desistir do mestrado. Ao amigo e professor Tarcísio Gomes (UFRN), pelos conselhos e instruções acadêmicas. Aos colegas Lélcio Alves, João Evangelista, Marcos Ribeiro, Ademir Junior e Rodrigo Lima, pela colaboração.

Ao estimado maestro e compadre Humberto Carlos Dantas (Bembem), pelo estímulo constante e pelo modo com que, através da música, fez-me descobrir o meu próprio destino. À professora Margaret Keller, por toda ajuda e apoio, até mesmo porque sua dedicação e empenho, especialmente na maneira como desenvolve o seu trabalho musical, nos oferece uma fonte de inspiração imensurável. Agradeço também ao Deputado Mineiro pelo incentivo.

Aos meus queridos pais, Maria Jaecy e Sebastião Raimundo, por acreditarem em mim, pelos ensinamentos da vida e pela emoção de termos uns aos outros, seja nos momentos bons quanto naqueles mais difíceis. O apoio de vocês foi fundamental para a realização desse sonho. Ao meu querido irmão Stênio Joel, pelas trocas de experiências ao longo da vida.

Faço um agradecimento todo especial para ela, que sempre esteve junto a mim: Lailah Cristine Dantas Barros, fonte de inspiração e de amor inesgotável. Te amo, filha!

Agradeço imensamente a Deus, pelo dom da vida, pois nEle me fortaleço, com Ele tudo posso!

palavras-chave

Intertextualidade, Radegundis Feitosa, Singularidade, Performance.

resumo

Esta investigação constitui um estudo em torno da singularidade performativa do trombonista brasileiro Radegundis Feitosa Nunes (1962 – 2010), através da aplicação da Teoria da Intertextualidade. O conceito subsidia a análise intertextual, que serve de alicerce para entender como Radegundis Feitosa concebeu a interpretação da música grafada e a transformou em performance. A obra escolhida para análise corresponde às *Três peças para trombone e piano - “Humoresca, Noturno e Tarantela”*, do compositor José Alberto Kaplan (1935 - 2009).

A metodologia utilizada contempla a relação entre o texto escrito (partituras), o texto dito (performance áudio) e a análise do corpo (performance audiovisual). Partindo dessa observação intertextual, o objetivo é confrontar os textos, bem como expor a minha percepção a partir do estudo e da construção performativa da obra abordada.

Recorreu-se ainda à pesquisa bibliográfica, entrevistas coletadas em campo, análise da obra e estudo prático e construção performativa das peças no trombone. Dentre os resultados obtidos, discorri ainda sobre a colaboração existente na relação compositor/intérprete.

keywords

Intertextuality, Radegundis Feitosa, Singularity, Performance.

Abstract

This research is a study around the performative singularity of the Brazilian trombonist Radegundis Feitosa Nunes (1962 - 2010), by applying the Theory of Intertextuality. The concept subsidizes the intertextual analysis, which serves as the foundation for understanding how Radegundis Feitosa conceived the interpretation of misspelled song and turned it into performance. The work chosen for analysis corresponds to the *Three pieces for trombone and piano* - "*Humoresca*, *Noturno* and *Tarantela*," by the composer José Alberto Kaplan (1935-2009).

The methodology includes the relationship between the written text (scores) said text (audio performance) and the analysis of the body (audiovisual performance). From this intertextual observation, the goal is to compare the texts and expose my perception from the study and the performative construction of the covered work.

We used also to literature, interviews collected in the field, the analysis of the work and the practical study and performative construction of the pieces on trombone. Among the results, although I discussed about the collaboration in relation composer/performer.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS.....	i
ÍNDICE DE QUADROS	iii
1. INTRODUÇÃO	1
1.1 Universo de Estudo	1
1.2 Problemática e objetivos.....	3
1.3 Enquadramento teórico e métodos de pesquisa	5
1.4 Edificação do Estudo	8
2. UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO DE CAMPO.....	11
2.1 À procura de um Radegundis desconhecido.....	11
2.2 Algumas notas biográficas sobre Radegundis Feitosa.....	13
3. ANÁLISE INTERTEXTUAL.....	29
3.1 Intertextualidades: a análise intertextual.....	29
3.2 A intertextualidade na Música.....	41
4. ANÁLISE INTERTEXTUAL DA OBRA ABORDADA	47
4.1 <i>Três peças para trombone e piano, de José Alberto Kaplan (1935-2009)</i>	47
4.2 Abordagem das peças	49
4.2.1 <i>Peça nº 1 – Humoresca</i>	50
4.2.2 <i>Peça 2 – Noturno</i>	59
4.2.3 <i>Peça 3 – Tarantela</i>	69
5. CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS	85
ANEXOS	93
Anexo 1: <i>Humoresca</i> , de José Alberto Kaplan (partitura para trombone).....	95
Anexo 2: <i>Noturno</i> , de José Alberto Kaplan (partitura para trombone).	97
Anexo 3: <i>Tarantela</i> , de José Alberto Kaplan (partitura para trombone).....	99
Anexo 4: <i>Humoresca</i> , de José Alberto Kaplan (partitura para piano)	101
Anexo 5: <i>Noturno</i> , de José Alberto Kaplan (partitura para piano).	105
Anexo 6: <i>Tarantela</i> , de José Alberto Kaplan (partitura para piano).	111

Anexo 7: Metodologia de estudos diários ao trombone, desenvolvida por Radegundis Feitosa.	115
Anexo 8: Mapa de deslocamento do trabalho de campo.....	117
Anexo 9: Entrada do sítio Vaca Nova, em Itaporanga-PB (Brasil), durante a primeira viagem do trabalho de campo (15/09/2013).....	119
Anexo 10: Entrevista com o irmão de Radegundis Feitosa, Zacarias Feitosa Neto, no sítio Vaca Nova, em Itaporanga-PB (Brasil), em 15/09/2013.....	121
Anexo 11: Entrevistas com Jucivan Araújo (professor de História) e Francisco Raimundo da Silva (vice-diretor), funcionários do Colégio Diocesano - Dom João da Mata, em Itaporanga-PB (Brasil), em 16/09/2013.	123
Anexo 12: Entrevista com o compositor paraibano Eli-Eri Moura, que compôs o Réquiem para um trombone, in memoriam ao performer Radegundis Feitosa (Gabinete pessoal, no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba – 18/09/2013).	125
Anexo 13: O compositor José Alberto Kaplan ao lado de Eli-Eri Moura e de um aluno da UFPB.....	127
Anexo 14: Eu e Radegundis Feitosa no XVI Festival de Trombonistas, em Brasília-DF (2010).....	129
Anexo 15: <i>Dois Danças para Trombone: Giselle</i> , do Maestro Duda (partitura para trombone), que corresponde a uma das várias obras musicais compostas e dedicadas ao performer Radegundis Feitosa, e coletadas durante o trabalho de campo.....	131
Anexo 16: <i>Dois Danças para Trombone: Marquinbos no Frevo</i> , do Maestro Duda (partitura para trombone), também composta e dedicada ao performer Radegundis Feitosa.....	133
Anexo 17: <i>Nouer II para trombone e piano</i> , do compositor Eli-Eri Moura (partitura para trombone), também composta e dedicada ao performer Radegundis Feitosa.	135
Anexo 18: Choro <i>Radega</i> , do compositor Ademir Junior (partitura para trombone), composto e dedicado ao performer Radegundis Feitosa.....	137
Anexo 19: Tabela de correção de vara, por Gilberto Gagliardi (s.d.).	139
Anexo 20: Excertos de entrevistas coletadas durante o trabalho de campo, complementadas com notas de campo e depoimentos do DVD “Radegundis Feitosa” (2011).....	141

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Mapa do estado da Paraíba, Região Nordeste do Brasil. Fonte: Google (ver link em Referências. Acesso em 21/03/2014).	12
Figura 2: Radegundis Feitosa quando criança. Fonte: coleção privada da família Feitosa... 14	
Figura 3: Carnaval de Itaporanga-PB, em 1981. Radegundis (em cor roxa) e seu pai Heleno Feitosa Costa (em preto) entre os integrantes da orquestra de carnaval de Itaporanga. Fonte: coleção privada disponível no perfil pessoal da plataforma <i>Facebook</i> do trombonista Sandoval Moreno. Disponível no link: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=335868696521177&set=o.139913929498719&type=3&theater	15
Figura 4: Estrutura atual do Colégio “Dom João da Mata”, Itaporanga-PB. Visita efetuada no dia 16/09/2013. Fonte: acervo particular.....	16
Figura 5: Integrantes da Banda Filarmônica Cônego Manoel Firmino, Itaporanga-PB. A fotografia foi captada na igreja de Itaporanga, em 1976. Fonte: coleção privada disponível no perfil pessoal da plataforma <i>Facebook</i> do trombonista Sandoval Moreno. Disponível no link: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=324764727631574&set=t.100002941495358&type=3&theater	17
Figura 6: Programa do recital de Radegundis Feitosa. Fonte: coleção privada da família. ..	21
Figura 7: Caricatura do <i>Quinteto Brasil</i> , que ressalta a gargalhada de Radegundis. Fonte: DVD <i>Radegundis Feitosa</i> (2011).	27
Figura 8: Diagrama com exemplos de intertextualidade.	36
Figura 9: Intertextualidade em campanha publicitária. Fonte: disponível no Portal do Professor no link: http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=19919 . Acesso em: 25/08/2014.....	38
Figura 10: Exemplo de intertextualidade <i>explícita</i> no filme de animação <i>Shrek</i> (2001).	40
Figura 11: A intertextualidade na performance musical.....	45
Figura 12: Capa do CD <i>Trombone Brasileiro</i>	47
Figura 13: Trecho da obra <i>Humoreske – Fur das Pianoforte, Op. 20</i> (Noch rascher.), de Robert Schumann.....	51
Figura 14: Trecho da peça <i>Humoresca</i> da obra <i>Três peças para trombone e piano</i> , do compositor José Alberto Kaplan.	52
Figura 15: Seção 1 da <i>Humoresca</i> , de Kaplan.....	52
Figura 16: Seção 2 da peça <i>Humoresca</i> , de Kaplan.	56
Figura 17: Seção 4 da peça <i>Humoresca</i> , de Kaplan.	58

Figura 18: Trecho da obra <i>Humoresca</i> que remete à música <i>Baião</i> , de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.	58
Figura 19: Trecho da música <i>Baião</i> , de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Fonte: http://periclesvilela.blogspot.pt/2012/05/baiao-luiz-gonzaga-n-650.html	58
Figura 20: Seção 6 da peça <i>Humoresca</i> , de Kaplan.	59
Figura 21: Uso das ressonâncias ao piano na peça <i>Noturno</i> , de Kaplan.	60
Figura 22: Trechos da obra <i>Sequenza IV</i> , do compositor Luciano Berio, que ilustra a camada de ressonâncias ao piano.	61
Figura 23: Trecho que identifica o primeiro intertexto melódico em <i>Noturno</i> , de Kaplan... 62	62
Figura 24: Uso de posição alternativa por Radegundis (em VÍD) no <i>Noturno</i> , de Kaplan... 63	63
Figura 25: Trecho que identifica o primeiro intertexto melódico em <i>Noturno</i> , de Kaplan... 64	64
Figura 26: Trecho que identifica a seção 2 em <i>Noturno</i> , de Kaplan.	65
Figura 27: Trecho que identifica a <i>Cadência</i> em <i>Noturno</i> , de Kaplan.	66
Figura 28: Trecho da seção 2b em <i>Noturno</i> , de Kaplan.	67
Figura 29: Trecho que identifica a retomada de intertextos melódicos utilizados nas seções anteriores em <i>Noturno</i> , de Kaplan.	67
Figura 30: Trecho que destaca a utilização de intertextos melódicos apresentados anteriormente nas outras seções do <i>Noturno</i> , de Kaplan.	68
Figura 31: Subdivisão dos membros textuais (MT) internos da Seção 1 na <i>Tarantela</i> , de Kaplan.	71
Figura 32: Excerto da seção 2 da <i>Tarantela</i> , de Kaplan, que demonstra o uso melódico de <i>citação indireta</i> , quando comparada à Seção 1.	72
Figura 33: Excerto da Seção 1 da <i>Tarantela</i> , de Kaplan, considerado o texto de partida em relação à figura 32.	73
Figura 34: Interrupção da <i>citação indireta</i> na Seção 2, a partir do compasso 21, da <i>Tarantela</i> , de Kaplan.	73
Figura 35: Cadeia de análise intertextual da performance musical.	82

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: Excerto do Jornal Diário de Pernambuco, em 21 de setembro de 1984.....	20
Quadro 2: Excerto do Jornal O Carioca «O Globo», de 01 de maio de 1986.	21
Quadro 3: Excerto da Revista Veja, de 13 de agosto de 1986.	22
Quadro 4: Exemplo de intertextualidade <i>implícita</i>	40

*Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma
nota à margem de um texto apagado de todo.
Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o
sentido que havia de ser o do texto; mas fica
sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são
muitos.*

Fernando Pessoa

1. INTRODUÇÃO

1.1 Universo de Estudo

A presente dissertação nasceu no âmbito do curso de Mestrado em Música, com habilitação em Performance/Trombone, desenvolvida no seio da Universidade de Aveiro (UA) – Portugal. O curso possui enfoque nos estudos em Performance Musical e, por este viés, optei pela pesquisa em torno da identidade performativa do trombonista brasileiro Radegundis Feitosa Nunes (1962 - 2010).

No quadro da academia brasileira, Radegundis Feitosa foi o primeiro trombonista a enveredar por uma carreira de pós-graduação em Trombone Performance. A sua formação pós-graduada iniciou-se na Juilliard School, de Nova Iorque, onde concluiu o seu mestrado em Performance (1987). Seguidamente, ingressou na Catholic University of America (CUA), em Washington D.C., onde obteve, em 1991, o seu PhD em Performance/Trombone. Essa formação foi fundamental para o papel que veio a desempenhar no Brasil, especialmente no estabelecimento de um pensamento enquanto músico que articula a performance musical com o ensino do instrumento. Como consequência dessa formação acadêmica que adquiriu nos Estados Unidos, Radegundis Feitosa fundou, em 1995, a Associação Brasileira de Trombonistas (ABT). A associação tornou-se um ponto central na organização de festivais para trombone que acontecem todos os anos nas capitais de vários estados brasileiros, quando se reúnem trombonistas de todo o país.

Radegundis Feitosa adquiriu um prestígio singular como trombonista, influenciando centenas de músicos e de jovens trombonistas em todo o Brasil. Além disso, seu trabalho inspirou compositores que, motivados pela sua capacidade de desenhar um discurso performativo instigante e peculiar, acabaram por compor obras para serem performadas por ele.

Assim, a ideia inicial desta pesquisa teve como base algumas obras musicais que foram dedicadas ao trombonista brasileiro e que serviram de subsídio para descobrir, junto aos compositores, o que os motivou a compor para Radegundis. Enquanto performer, Radegundis estabelecia uma relação muito próxima com os próprios compositores,

destacando assim a importância deste tipo de relacionamento, quer para compositores quer para os performers.

Nos momentos subsequentes da investigação, mais especificamente quando iniciei o trabalho de campo em Itaporanga/PB (Brasil), no dia 15 de setembro de 2013, percebi que precisava delimitar o meu objeto de estudo. Na verdade, a quantidade significativa de obras dedicadas a Radegundis¹, obrigou-me a fazer um recorte e a decidir trabalhar apenas com as obras compostas pelo compositor argentino José Alberto Kaplan (1935-2009), cujo trabalho é, por definição, intertextual. Assim, a obra que se tornou objeto da minha análise intitula-se *Três peças para trombone e piano – Humoresca, Noturno e Tarantela*, composta em 1987.

O trombone passou a merecer o interesse dos compositores durante o final do século XX, especialmente por não ter sido, no passado, promovido à categoria de instrumento solista e, também, pelas potencialidades que apresenta em termos tímbricos, melódicos e de efeitos sonoros, o que constitui para o compositor um universo de criação bastante fértil e inovador. No entanto, isso exige, evidentemente, um domínio claro do modo como o instrumento funciona e, também, uma relação próxima entre compositor e intérprete.

Nesse sentido, compositor e intérprete devem coincidir no modo como olham a música, como a entendem e como a promovem, de forma que o trabalho de articulação possa conduzir a uma relação de coerência entre a criação da obra e a sua concretização em performance. É nesse processo que Radegundis Feitosa adquire um particular protagonismo no Brasil, uma vez que ele próprio foi, enquanto intérprete, ator significativo nesta interface entre a composição e a interpretação.

Outra motivação para a escolha deste tema está relacionada ao fato de ter sido aluno de Radegundis Feitosa e testemunha do seu destaque como trombonista. Por outro lado, a minha posição enquanto estudante de trombone na Universidade de Aveiro tem me oferecido a possibilidade de estudar e executar música contemporânea, confrontando-me permanentemente com dúvidas e incertezas relativamente ao modo como devo transformar a partitura em som. Por isso, a análise em torno do caso de Radegundis Feitosa

¹ *Cântico e Piaçollando* (Ibany Chasin), *Dois Danças* (José Usircino da Silva, mais conhecido como Duda), *Cantilena nº 2* (Gilberto Gagliardi), *Três Peças para Trombone e Piano* (José Alberto Kaplan), *Choro na Clave de Dó* (Oswaldo Lacerda), *Radegundiçando* (Aldair Fernandes), *Réquiem para um trombone* (Eli-Eri Moura), *Elegia em Azul* (Rodrigo Lima), *Choro Radega* (Ademir Junior), *Um chorinho para Radegundis* (Bembem e Luiz Carlos), dentre outras.

ajudou-me a entender algumas formas de resolver os problemas que me são colocados também enquanto intérprete.

1.2 Problemática e objetivos

De modo geral, a performance musical do trombonista e a busca por novas técnicas e sonoridades têm contribuído para uma interação e entendimento mais aguçados entre compositor e instrumentista. Esse assunto, por exemplo, constitui um dos temas discutidos nos encontros nacionais e internacionais de trombonistas, sobretudo a partir do momento em que os compositores passaram a dedicar ao trombone obras solísticas e de grande sofisticação técnica. O repertório escrito para esse instrumento vem crescendo abundantemente nos dias atuais.

Para dar continuidade à construção desse ‘novo’ repertório, o diálogo permanente que se estabelece entre compositor e intérprete tem contribuído para a otimização desse processo. O texto do compositor prevê a existência de outro texto – o do intérprete – que se concretiza e ampliam as intenções do próprio compositor (e de si próprio enquanto intérprete e performer). Esse diálogo tem sido central para que a composição de músicas para trombone se desenvolva e, com ela, o seu estatuto se amplie no quadro dos instrumentos de música camerística e de caráter solístico.

No âmbito da música contemporânea, os instrumentos são objetos de enorme exploração interpretativa e técnica. Hoje ouvimos sons novos, timbres novos, técnicas de articulação novas, que procuram responder a universos sonoros inovadores e, assim, criam novos estilos de música contemporâneos (Berio, 1985). Essa situação exige, por um lado, que o compositor conheça profundamente as potencialidades técnicas e sonoras do instrumento e, ainda, o modo como os instrumentistas podem responder aos seus reptos criativos. Por vezes, a relação entre compositor e intérprete transforma-se numa relação de dependência: o compositor escreve “para” o intérprete que sabe que pode responder ao seu pensamento composicional. Por isso, frequentemente, o compositor escreve música para um intérprete em particular ou mesmo solicita a presença do intérprete no ato de composição.

Podemos dizer que, quando hoje presenciamos algumas obras que são escritas propositadamente para serem interpretadas por um instrumentista em particular, elas

incorporam vários textos: o texto imaginado do compositor (onde se inclui a expectativa sobre o intérprete), o texto escrito, o texto interpretado pelo intérprete e a performance final, exposta através do corpo na sua relação com o som e o instrumento. Esse processo pode ser explicado pela Teoria da Intertextualidade². A própria obra já é, na verdade, o objeto que resulta de um trabalho intertextual. Veremos mais a frente o porquê.

Ora, Radegundis Feitosa foi, justamente, um dos trombonistas para quem vários compositores compuseram obras individuais, designadamente o compositor José Alberto Kaplan. Segundo Martins (2006), Kaplan, como compositor, teve a preocupação de que suas obras fossem idiomáticamente escritas para os instrumentos a que se destinavam. Para tanto, esteve sempre atento e ouviu abertamente as sugestões dos intérpretes que o cercavam (Martins, 2006: 10-11).

Mesmo sem ter sido trombonista, Kaplan utilizou na obra articulações em *portato*, recursos expressivos, como *glissando*, *staccato*, *legato*, e propôs o uso de «surdina», mostrando conhecer toda a especificidade e singularidade da técnica no trombone. Porém, esse tipo de notação aberta configura inúmeras possibilidades de interpretação para o performer Radegundis Feitosa. O fato de Kaplan ter composto para Radegundis mostra também que o compositor reconheceu no intérprete a possibilidade de transformar a sua obra na performance imaginada.

É justamente esse processo que me parece importante estudar e refletir, a partir da análise intertextual das peças compostas para Feitosa, em diálogo com a análise da performance registrada em som (CD) e em formato audiovisual (vídeo disponível no *YouTube*), a análise das partituras grafadas, além das leituras estudadas, entrevistas coletadas em campo e dos testemunhos dos próprios compositores, bem como o meu posicionamento diante do estudo e construção da obra abordada para performance em um recital. Portanto, a partir da minha investigação, busco por responder às seguintes questões:

1. O que motiva um compositor a compor para um intérprete determinado?
2. De que forma o conhecimento que o compositor tem do modo de atuar de um intérprete condiciona as próprias opções criativas no ato de composição?

² Apesar do conceito da Intertextualidade ter sido gerado no âmbito dos estudos literários, rapidamente ele foi apropriado por outros domínios de estudo, como os estudos culturais, os estudos artísticos, a antropologia, os estudos em performance, etc.

3. De que forma o compositor se revê na performance do intérprete para o qual compõe?
4. Quando os compositores escreveram obras destinadas ao intérprete Radegundis, que margem de liberdade deixaram em aberto?
5. Será que as peças que foram compostas para o intérprete Radegundis trazem elementos tecnicamente inovadores, à luz do que o próprio performer tinha de singular no ato performativo?

Considerando as questões acima, o meu trabalho estabelece como objetivo geral:

- Contribuir para um melhor conhecimento da prática interpretativa do performer Radegundis Feitosa Nunes.

Constituem objetivos específicos:

1. Identificar características no discurso musical de Radegundis Feitosa, utilizando a análise intertextual como veiculador de sentidos na performance;
2. Expor, no quadro da academia, a singularidade interpretativa de Radegundis Feitosa, a partir da sua relação com as peças (utilizadas como objeto de estudo na presente dissertação) compostas e a ele dedicadas, além de sua relação com os compositores;
3. Incluir as obras compostas para Radegundis Feitosa no repertório trombonístico acadêmico, não só nas universidades da Paraíba (PB) e do Rio Grande do Norte (RN), mas disseminando-as para outras universidades brasileiras e também estrangeiras, nomeadamente no que tangem as suas práticas interpretativas no contexto performativo.

1.3 Enquadramento teórico e métodos de pesquisa

A motivação principal para esta pesquisa foi a ideia de realizar um estudo que abordasse a contribuição de Radegundis Feitosa para a performance do trombone no Brasil. Na tentativa de recortar o meu universo de análise, optei por trabalhar especificamente obras musicais destinadas ao performer, anteriormente citadas. Esse recorte traduziu-se finalmente no meu problema de análise, uma vez que me confrontei com o fato de, ao analisar as peças e a sua performance, ter que selecionar quais elementos deveriam ser levados em consideração nesta pesquisa: o texto escrito pelo compositor, o texto interpretado pelo trombonista e, ainda, o texto visível através da performance.

O cruzamento dos “textos” referidos acima desemboca na Teoria da Intertextualidade, fundada pela psicanalista russa Julia Kristeva, na década de 1960. No entanto, foi a partir da análise do trabalho de Bakhtin (1997) que a teoria ganhou seu alicerce, transformando-se numa designação simbólica para qualquer suporte informativo que permita comunicação. Inevitavelmente, a extrapolação desse conceito para outros domínios de análise deve-se a vários pensadores e acadêmicos, sobretudo a Roland Barthes, que em muito contribuiu para a inclusão da música nessa discussão. No seu trabalho *Image-Music-Text*, Barthes (1977) argumenta que:

We know that today post-serial music has radically altered the role of the 'interpreter', who is called on to be in some sort the co-author of the score, completing it rather than giving it 'expression'. The text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration (Barthes, 1977: 163).

Como Barthes sugere, o conceito de “texto” depende, portanto, de o entendermos como uma pluralidade de vários significados que se cruzam (ibid: 159) e não como uma coexistência de textos. Dessa forma, as linhas de pensamento e reflexão referentes ao método de observação e análise intertextual têm por base os autores Graham Allen (2000) e Adolphe Haberer (2007), que, a partir das propostas de Barthes (1977), contribuíram para uma melhor compreensão e entendimento da extração relevante desses conceitos.

Os autores pontuam que a intertextualidade é um dos termos mais comuns no vocabulário crítico contemporâneo, e que nos permite interpretar um texto, descobrir o seu significado, ou significados, e, assim, traçar relações existentes entre um texto e todos os outros a que se refere e se relaciona, movendo-se para fora dele (independente do texto), rumo a uma pluralidade de relações textuais (ibid). Allen refere que a “intertextuality seems such a useful term because it foregrounds notions of relationality, interconnectedness and interdependence in modern cultural life” (2007: 05).

Outros trabalhos serviram como base para subsidiar questões fundamentais e para facilitar a compreensão da música do século XX, além da relação entre compositor e performer. Um desses exemplos é o aporte teórico desenvolvido por Nicholas Cook, ex-pesquisador e professor na Royal Holloway, Universidade de Londres³.

³ Seus artigos foram publicados em importantes revistas britânicas e americanas; seus livros, em sua maioria, publicados pela *Oxford University Press*, incluem um guia para Análise Musical (1987), *Música, Imaginação e Cultura* (1990); *Música como Performance*. Informação disponível no site: <http://www.mus.cam.ac.uk/directory/nicholas-cook/>. Acesso em: 19/02/2014.

Diante desse preâmbulo, a minha metodologia analítica está assentada numa apreciação intertextual entre o texto escrito (partituras), o texto sonoro (CD) e o texto audiovisual (*YouTube*). O foco é entender como Radegundis Feitosa concebeu a interpretação da música grafada e a transformou em performance. Partindo dessa observação intertextual, pretendo confrontar os textos, bem como expor a minha percepção a partir do estudo e da construção performativa das peças abordadas; e, assim, escrever um novo texto.

Foram igualmente utilizados outros métodos de pesquisa que contribuíram para a realização deste estudo, designadamente:

- *Trabalho de campo*

O trabalho de campo foi importante para conhecer melhor o lugar de Radegundis, quer no quadro da academia brasileira quer na sua dimensão pessoal. Neste sentido, procedi a uma coleta de dados sobre a trajetória de Radegundis Feitosa a partir do contexto familiar em que se formou, assim como das peças a serem trabalhadas nesta dissertação. Foram estabelecidos contatos com os familiares e colegas de Radegundis, e também com os compositores, através de entrevistas semi-estruturadas, para perceber junto deles o que efetivamente constituiu um motor importante para as composições dedicadas a Radegundis Feitosa. Foram ainda coligidos alguns dados sobre as obras por meio de contato informal (telefone, correios, redes sociais, e-mails, etc.);

- *Pesquisa documental*

Pesquisa bibliográfica sobre o tema proposto, recorte das principais peças compostas para Radegundis Feitosa (uma vez que a pesquisa não poderá contemplar todas as peças compostas), estudo fonográfico da interpretação das peças através do áudio (CD) e pesquisa audiovisual, a partir da análise do corpo (*YouTube*).

- *História oral*

Entrevistas semi-estruturadas realizadas a partir da técnica da história oral, com familiares e amigos próximos de Radegundis Feitosa. Sobre essa ferramenta, Maria Isaura Queiroz (1988) destaca que a técnica valoriza o diálogo entre pesquisador e pesquisado, pois o

informante detém o domínio do relato. Essa técnica possibilitou ainda a compreensão do âmbito no qual os entrevistados estavam inseridos, seus modos de viver e pensar, excluindo a imposição de categorias oriundas do pesquisador.

- *Análise intertextual*

Análise dos textos que dialogam com a obra escolhida: o texto escrito (partituras), o texto sonoro (CD) e o texto audiovisual (*YouTube*) para um maior entendimento interpretativo da performance de Radegundis Feitosa.

- *Performance*

Construção de uma performance a partir das obras analisadas, com o intuito de ilustrar a pesquisa realizada.

1.4 Edificação do Estudo

A delimitação em torno *do que, do porque e do que se pretende investigar* provoca, por vezes, uma relação de dependência entre a escolha da temática e o esqueleto teórico que os legitima, uma vez que os conteúdos são devidamente organizados e discutidos para atestar a organização vigente, na qual os conhecimentos devem estar devidamente explicitados. A partir dessa posição, elaboramos a edificação da estrutura desta dissertação, a fim de expor os seus conteúdos e partilhar os conhecimentos fundamentais para, então, responder às perguntas de investigação. Desse modo, esta pesquisa organizou-se da forma que se segue abaixo.

No primeiro capítulo, intitulado *Introdução*, são abordadas as considerações iniciais em torno da pesquisa propriamente dita, as quais perpassam pelo universo de estudo, problemática, objetivos e metodologia utilizada. Já no segundo capítulo - *Uma experiência do trabalho de campo* - é apresentado o cenário social, cultural e musical no qual Radegundis Feitosa estava inserido, bem como as experiências decorrentes desses contextos.

O terceiro capítulo, *Análise intertextual*, está dividido em dois grandes tópicos, a começar por *Intertextualidades: análise intertextual*, que compreende a definição do conceito de

intertextualidade e a sua contribuição para outros domínios de estudo. São utilizadas as prerrogativas de análise intertextual propostas por Graham Allen (2000) e Adolphe Haberer (2007). O segundo tópico abarca a intertextualidade aplicada ao âmbito da Música, quando são apresentadas relações intertextuais diversas que ocorrem em períodos distintos da história da música. Nesse item, ressalta-se ainda o uso da intertextualidade como recurso composicional.

No quarto capítulo, tem lugar a análise intertextual da obra *Três peças para trombone e piano – Humoresca, Noturno e Tarantela*, do compositor argentino José Alberto Kaplan (1935 - 2009). A *Conclusão*, quinta e última seção deste documento, retoma e problematiza algumas ideias desenvolvidas ao longo do texto, com a finalidade de reafirmar a existência da relação entre compositor e intérprete, e do resultado que essa relação estabelece. Em resposta às questões de investigação que este estudo suscitou, inserimos a discussão em torno da singularidade performativa do trombonista Radegundis Feitosa, como consequência das relações intertextuais ocorrentes nas obras abordadas, já que as obras musicais se constituem como textos, que produzem vários outros textos e que concretizam um processo contínuo de diálogos textuais.

2. UMA EXPERIÊNCIA DE TRABALHO DE CAMPO

2.1 À procura de um Radegundis desconhecido

«*Notas de campo*»: Dia 15/09/2013

Então, enfim estou em Itaporanga. Chegamos às 16:09. Fiquei encantado quando entrei na cidade, pacata, tranquila e muito quente. Naquele instante, em Itaporanga, fazia 37° graus. Lá estávamos eu e os trombonistas Gilvândo Pereira da Silva e Daniel Henrique Mandu Duarte.

Assim que chegamos na cidade, fomos primeiramente à casa do pai de Gilvândo, o senhor João Pereira da Silva. A casa se encontrava fechada, pois, tradicionalmente, em uma cidade relativamente simples como Itaporanga, o domingo é o dia em que as pessoas saem um pouco de sua rotina diária para espalhar na residência de amigos, parentes ou para tomar uma boa cachaça pelos bares da cidade com os colegas. Encontramos Sérgio Modesto (ex-trombonista da Orquestra Filarmônica Cônego Manoel Firmino, de Itaporanga-PB), que nos indicou o paradeiro de João Pereira da Silva. Ele estava em um bar chamado “Bar do Curral”, enquanto esperava para começar a marcar um bingo. Pegamos então a chave com ele e fomos para casa.

Ainda no mesmo dia, saímos de casa às 17h ao encontro de Zacarias (irmão de Radegundis), no sítio “Vaca Nova”, para coletar seu depoimento. Zacarias tem 50 anos de idade e mora neste sítio com sua família. O colaborador é o terceiro irmão mais velho da família. Após cumprimentar Zacarias, começamos a falar de Radegundis informalmente. Uma fala de Zacarias me chamou muita atenção: **“Se o Radegundis ficasse parado [...], ele não conseguia tocar [...], ele tinha que dançar, inclinar a cabeça para frente e para trás [...], balançar a cabeça [...], ficava com os pés inquietos [...]”**. Em seguida, Zacarias nos convidou para entrar em sua casa. E começamos a entrevista.

- **“Você quer falar sobre Radega?”** – perguntou Zacarias.

Este trecho foi extraído diretamente do meu diário de campo, e retrata o contato inicial que tive quando cheguei a Itaporanga-PB⁴, cidade localizada no Vale do Piancó (sertão paraibano).

⁴ A palavra Itaporanga é um termo de origem indígena, composta pelo prefixo ‘ita’, que significa ‘pedra’, mais o sufixo ‘poranga’, que quer dizer ‘bonita’. O significado ‘pedra bonita’ faz alusão ao solo pedregoso e ondulado, com vegetação escassa (Silva, 2013a).

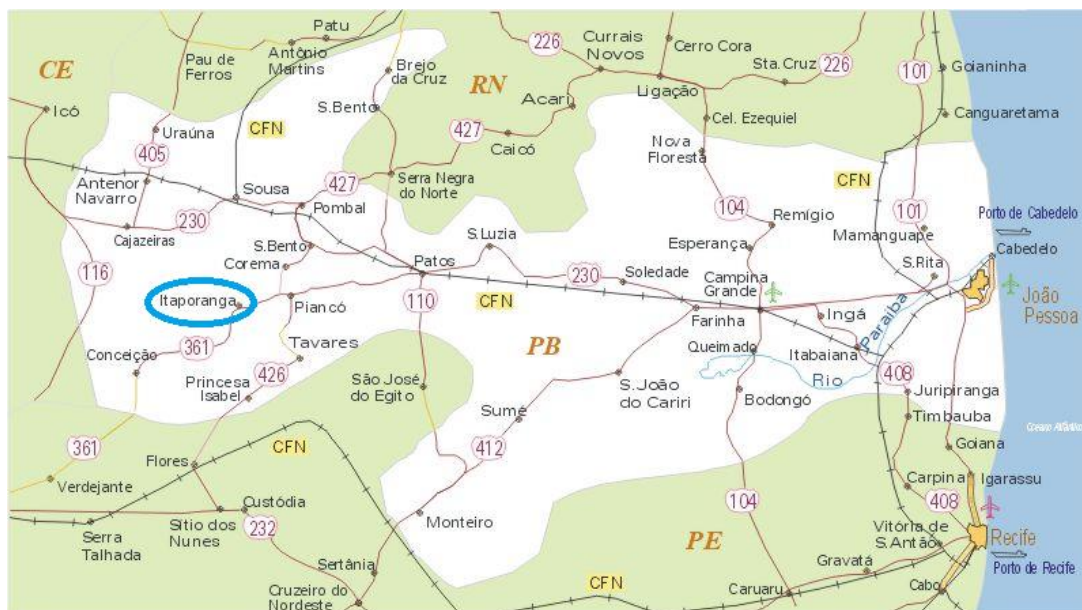


Figura 1: Mapa do estado da Paraíba, Região Nordeste do Brasil. Fonte: Google (ver link em Referências. Acesso em 21/03/2014).

Decidi ir a essa cidade porque foi o lugar onde Radegundis nasceu, em 13 de agosto de 1962, e cresceu. De alguma forma, achei necessário saber um pouco mais sobre ele enquanto pessoa e uma visita à cidade poderia ser útil. Na verdade, o conhecimento que tinha sobre Radegundis estava vinculado ao seu papel como trombonista e como professor. Mas, para entender melhor todo o seu protagonismo, cogitei a necessidade de colher depoimentos familiares, que concorressem para o entendimento sobre como ele veio a assumir a importância que teve na interpretação do trombone no Brasil.

A minha experiência de trabalho de campo teve vários imprevistos de caráter emocional e também de conteúdo. Foi a primeira vez que me deslocuei à cidade de Itaporanga/PB e também foi a primeira vez que usei essa metodologia de trabalho. Por essas razões, o trabalho de campo, para mim, foi uma dupla aprendizagem. Essa experiência teve início no dia 15 de setembro de 2013. O objetivo era saber um pouco mais sobre o performer, visto que tal conhecimento não estava visível nas obras, nas aulas, nos vídeos e nos CDs que observei.

Acedi ao campo através de intermediários, designadamente o professor de trombone Gilvândo Pereira da Silva, que me levou até à cidade de Itaporanga-PB. Lá foi possível entrevistar seis pessoas: Zacarias Feitosa Neto (irmão de Radegundis), Pedro Rodrigues da Silva (irmão de Radegundis), Francisco de Assis Moura (amigo), Francisco Raimundo da

Silva (Vice-diretor do colégio Dom João da Mata), Jucivan Araújo (professor de História do Colégio Dom João da Mata) e Edmilson Pinto da Silva (professor de Teoria Musical).

No entanto, percebi que seria fundamental também coletar depoimentos na cidade de João Pessoa-PB, visto que, a partir do ano de 1980, Radegundis se deslocou de sua terra natal e passou a residir na capital do estado da Paraíba. Assim, no dia 17, saímos de Itaporanga com destino à cidade de João Pessoa. Nessa cidade, foi possível entrevistar Eli-Eri Luís de Moura (compositor), Valmir Vieira da Silva (professor de Tuba na Universidade Federal da Paraíba - UFPB), Sandoval Moreno de Oliveira (professor de Trombone na UFPB), Gilvândo Pereira da Silva (professor de Trombone na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN), Simone Aranha Tavares Feitosa (esposa de Radegundis), Joana Nunes Feitosa (mãe de Radegundis) e Radegundis Tavares Aranha Feitosa (filho de Radegundis). Escolhi entrevistar essas pessoas porque elas mantiveram uma relação muito próxima com o performer.

2.2 Algumas notas biográficas sobre Radegundis Feitosa

A origem do nome «Radegundis» está provavelmente associada à existência de uma santa alemã chamada Radegunda⁵. Radegundis Feitosa afirmou que: “descobri que meu nome tem origem eslava e sua raiz vem do RADO que significa alegria⁶” (Nunes, 2003).

⁵ Santa Radegunda é natural do estado livre da Turíngia (Alemanha) e nasceu em 13 de agosto de 587. Casou-se com o rei da dinastia merovíngia; seguidamente, tornou-se rainha do Reino de Soissons. Por consequência de muitos desentendimentos em seu matrimônio, empenhou-se na difusão do Cristianismo e fundou igrejas e monastérios (Informação disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2368579.pdf/>. Acesso no dia 26/09/2014). Radegunda criou, após a morte do marido e de renunciar ao trono da França, o mosteiro da Santa Cruz em Poitiers, França (Brum, 2013), especialmente dedicado ao tratamento dos leprosos (Oliveira, 2012). Também ficou conhecida, na era medieval, por seu trabalho de enfermagem, já que os primeiros hospitais da época funcionavam em conventos (Westemeyer, 1961). Posteriormente, veio a ser venerada como santa.

⁶ Esta informação foi referida por Radegundis na ocasião da participação do grupo *Brazilian Trombone Ensemble* no programa do Jô Soares, na emissora de TV brasileira “Globo”. Foi exibido em outubro de 2003 no Brasil. Essa referência está disponível no site *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=M2jBwfitqXk>.

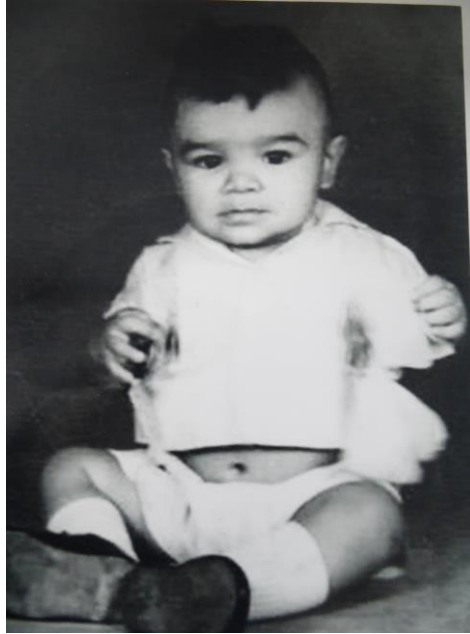


Figura 2: Radegundis Feitosa quando criança. Fonte: coleção privada da família Feitosa.

Radegundis iniciou sua aprendizagem musical aos 13 anos com o professor Edmilsom Pinto e, em seguida, ingressou na Banda de Música daquela cidade, a Banda Filarmónica Cônego Manoel Firmino. O seu contexto familiar estava bastante associado à música, já que seu pai Heleno Feitosa Costa era trombonista amador e organizava *conjuntos de baile e orquestras de carnaval* na região do Vale do Piancó. Assim, Radegundis Feitosa escolheu tocar trombone por influência de seu pai. Ele próprio refere que:

Na verdade, eu escolhi o trombone por influência do meu pai, que também tocava trombone [...]. Agora como é que foi essa influência? [...] Meu pai era um trombonista amador [...], mas ele tinha um espírito de liderança muito grande [...] e ele, lá na minha cidade do interior, Itaporanga, aonde eu comecei, [...] tinha uns conjuntos; ele era quem organizava [...]. Naquela época se chamava conjunto de baile, e era as duas ocasiões: o conjunto que tocava baile e também a orquestra que tocava carnaval [...]. Então, nesses dois momentos, eu acompanhava e via a orquestra, ele tocava trombone e também conhecia os trombonistas da orquestra [...], e por ele tocar trombone eu também passei a tocar trombone (Nunes, 2009a).

“O primeiro trombone de Radegundis era do pai [...]” (Feitosa, 2013). A relação entre Radegundis e Costa era muito próxima, “até porque era um sonho muito grande do pai [...] que ele fosse um grande trombonista [...]; devido ao pai ser trombonista, e já ter o instrumento em casa” (Moreno, 2013). Heleno Feitosa Costa representou uma influência fundamental tanto para que Radegundis despertasse seu interesse pela música, quanto por sua predileção com relação ao trombone.



Figura 3: Carnaval de Itaporanga-PB, em 1981. Radegundis (em cor roxa) e seu pai Heleno Feitosa Costa (em preto) entre os integrantes da orquestra de carnaval de Itaporanga. Fonte: coleção privada disponível no perfil pessoal da plataforma *Facebook* do trombonista Sandoval Moreno. Disponível no link: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=335868696521177&set=o.139913929498719&type=3&theater>

No entanto, para uma melhor compreensão acerca do contexto que envolveu as experiências do performer nessa fase inicial (na cidade de Itaporanga), é importante que tenhamos um olhar mais atento ao contexto social decorrente do município, sobretudo naquela altura.

No período da sua formação (1947), a cidade de Itaporanga tornou-se veicularmente conhecida como uma cidade violenta (Silva, 2013a), associada a uma condição social muito pobre e com poucos recursos. Por conta do cenário de insegurança, a igreja passou a desempenhar um papel importante no sentido de oferecer um rumo à cidade (Moura, 2013), através do investimento na educação e do conhecimento dos jovens (Silva, 2013a). O cotidiano violento da cidade perdurou sem esperança de melhorias até a chegada do padre José Sifrônio de Assis Filho naquela paróquia, no ano de 1955⁷. A partir daí, sertanistas e coroneis não alfabetizados, que ali residiam com suas famílias, largaram suas armas em casa. A justificativa poderia estar relacionada ao respeito pela igreja e pelo desejo de garantir um futuro melhor para seus filhos.

⁷ Quando o padre José Sifrônio chegou em Itaporanga, entre os meses de março a dezembro, era registrada uma média de cem assassinatos na cidade (Silva, 2013a). O padre, através da igreja, queria transformar essa realidade.

Dentre as inúmeras iniciativas de José Sifrônio em Itaporanga⁸, é fundamental destacar a criação e fundação em 1966 da Banda de Música Filarmônica “Cônego Manoel Firmino”, que Radegundis veio a integrar. A etapa inicial para o surgimento da Banda Filarmônica foi a fundação do colégio Diocesano, também conhecido por Colégio “Dom João da Mata”, em 1957, ainda na sacristia da paróquia, como escola paroquial. Anos depois, o Colégio Diocesano foi transferido da paróquia para o prédio atual, com mais capacidade estrutural.



Figura 4: Estrutura atual do Colégio “Dom João da Mata”, Itaporanga-PB. Visita efetuada no dia 16/09/2013. Fonte: acervo particular.

Após assistir aulas de Teoria Musical, ministradas pelo professor Edmilsom Pinto, Radegundis passou a integrar a Filarmônica Cônego Manoel Firmino.

⁸ Presidiu a Associação de Proteção à Infância; viabilizou a implantação de rede telefônica, acabando com o problema da falta de comunicação com outras localidades mais distantes; ampliou a igreja matriz em seu processo evolutivo; contribuiu com o benefício da energia elétrica para o município (na época, através de contato com o então ex-Presidente da República, Juscelino Kubitschek); colaborou para o surgimento do sinal de TV a partir da rede Tupi; construiu o ponto turístico do Vale do Piancó – devidamente localizado na cidade de Itaporanga –, nomeadamente a estátua do Cristo Redentor (Silva, 2013a).



Figura 5: Integrantes da Banda Filarmônica Cônego Manoel Firmino, Itaporanga-PB. A fotografia foi captada na igreja de Itaporanga, em 1976. Fonte: coleção privada disponível no perfil pessoal da plataforma *Facebook* do trombonista Sandoval Moreno. Disponível no link: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=324764727631574&set=t.100002941495358&type=3&theater>.

No tocante ao estudo do instrumento, o primeiro professor de trombone de Radegundis foi o próprio pai. Radegundis teve também orientações de trombone com o Sargento Severino, na Banda do Colégio Diocesano, em Itaporanga-PB. Nessa altura, como refere o próprio Radegundis Feitosa (2009), em entrevista concedida no ano de 2009 ao trombonista João Evangelista, “a grande referência consistia nas Bandas Militares” (Nunes, 2009a).

Quando eu comecei a tocar trombone [...], nas orquestras de carnaval que meu pai organizava, vinha muita gente que já havia tocado na Banda da Polícia Militar da Paraíba ou do Exército [...], então, a referência da gente [...] ah, eu quero estudar, ser trombonista pra tocar na Banda Militar da Paraíba ou na Banda do Exército da Paraíba, a maior referência que a gente tinha como instrumentista era essa [...]. E dessas Bandas, o trombonista mais conhecido, naquela época, era o Capitão Ze Nério. Então, o sonho da gente é: eu vou lá e vou tocar como o Capitão Zé Nério (ibid, 2009a).

Após a sua passagem pelas bandas filarmônicas locais, Radegundis migrou para a capital do estado da Paraíba, João Pessoa, em 1980, a fim de prosseguir os seus estudos. Ingressou no curso de graduação na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e viveu o retomar de todo

o movimento relacionado ao ensino⁹ e à reorganização da Orquestra Sinfónica do Estado da Paraíba. Logo, quando chegou à capital, as referências, “claro, já passaram a ser outras” (Nunes, 2009a). A referência da Banda de Música, naquele momento, constituiu um **adendo**: “não quero dizer que ela ficou para trás, e sim que, além dela, passaram a existir outras, novas possibilidades, e estas possibilidades apresentavam mais recursos, horizontes maiores e mais abrangentes” (ibid, 2009a).

Ao ingressar no curso de Bacharelado em Música na UFPB, foi orientado pelo trombonista francês Jacques Ghesten, formado pelo Conservatório Nacional de Música de Paris, e que se transformou numa referência para Radegundis, pois ele estimulava nos seus alunos o desejo de estudar no Conservatório Nacional de Paris, e falava muito de *Michel Biquet* [trombonista francês].

O contato com Jacques Ghesten foi central para que Radegundis pudesse, por um lado, adquirir uma visão mais cosmopolita sobre o trombone – apercebendo-se da existência de diferentes trombonistas solistas, e de diferentes escolas –, mas foi também a primeira vez que pôde considerar a ideia de criação de uma “escola” de performance ligada ao trombone. Ou seja, o trombone deixaria de ser apenas um instrumento confinado às bandas filarmônicas e poderia transformar-se num instrumento solista, com protagonismo importante. A princípio, a ideia manifestava-se da seguinte forma:

Eu quero ser um trombonista, mas eu vou ser pela natureza, pelo meu talento e etc. e tal. Isso era no começo, quando eu vim pra cá, eu vi a **escola**, aí eu disse: Opa! [...] agora as referências automaticamente mudaram, porque a gente viu que existia a possibilidade de uma **escola** formadora (Nunes, 2009a - negrito meu).

A partir da sua integração na academia, Radegundis passou a circular também por festivais de música onde contactou com diferentes trombonistas com os quais tocou e aprendeu. Foi o caso do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão¹⁰, quando conheceu o trombonista Peter Chiarelli que o pôs em contato com a escola americana.

⁹ Nesta altura, ocorreu a chegada de muitos professores estrangeiros ao Departamento de Música da UFPB (Filho, 2011). Os professores vieram residir em João Pessoa para desenvolver suas atividades acadêmicas na UFPB e, conseqüentemente, para dar suporte à Orquestra Sinfónica (Anísio, 2011).

¹⁰ O Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão é um dos mais importantes festivais de música erudita/clássica do Brasil. É realizado todos os anos, particularmente no mês de julho, no Auditório Cláudio Santoro, em Campos do Jordão, no estado de São Paulo (Brasil).

O contato com esses professores contribuiu efetivamente para intensificar o envolvimento de Radegundis com o estudo do trombone e com a performance igualmente caracterizada por uma aliança entre o talento e a disciplina, como refere Carlos Anísio (2011): “Radegundis é uma pessoa [...] **talentosa** e, por outro lado, [...] **extremamente disciplinada**” (Anísio, 2011 – negrito meu). Ainda sobre isso, o seu irmão Heleno Feitosa Filho¹¹ (2011) relembra que, quando Radegundis não tinha aula na Universidade (UFPB), estudava o tempo todo em casa:

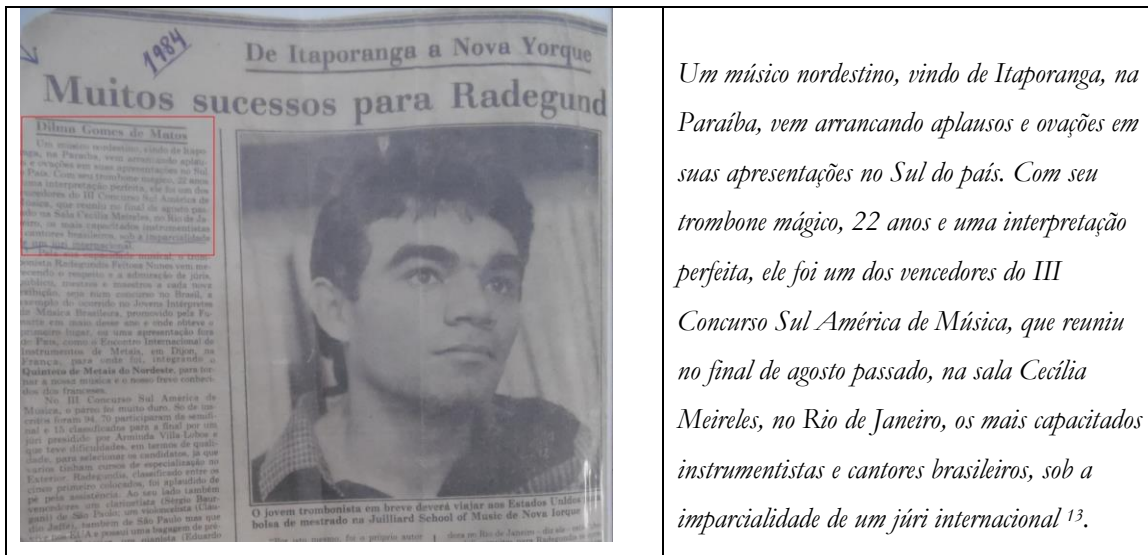
Por várias vezes, quando eu vinha passar férias aqui em João Pessoa, o departamento fechado, ele ia sozinho para o departamento estudar. E muitas vezes, eu e Bobó, meu irmão, ao invés da gente ir para a praia, [...] ia com ele, e ele ficava lá estudando trombone o dia todinho. A gente ficava sentado na sala, vendo Radegundis estudar (Filho, 2011).

Em 1982, o trombonista viajou para Dijon (França), como artista convidado do Festival Interacional de Metais (curso de curta duração), juntamente com o Quinteto Brassil. Foi por consequência dessas experiências que Radegundis “sai do mundo mais reservado/doméstico aqui, para uma visão ampla/internacional, isso já em 1982. Essa mudança aconteceu por causa da **escola**” (Nunes, 2009a – negrito meu). Estes contatos abriram ainda mais o terreno para a sua carreira de concertista não só pelo conhecimento que viria a ter do mundo da performance, mas também porque a sua prestação era sistematicamente reconhecida internacionalmente.

A cada performance apresentada, seja em concurso no Brasil - a exemplo do concurso *Jovens Intérpretes da Música Brasileira*, promovido pela Funarte¹², em maio de 1984, onde obteve aprovação - ou em uma apresentação fora do país - como o *Encontro Internacional de Instrumentistas de Metais*, realizado em Dijon -, Radegundis obteve destaque. Esta situação contribuiu bastante para a sua mediatização, sobretudo entre os anos 1984 e 1988, sendo apresentado pelos diferentes órgãos de comunicação como um músico promissor. Como exemplo, o «Jornal Diário de Pernambuco», de Recife, em 21 de setembro de 1984, divulgou a seguinte nota:

¹¹ Popularmente conhecido como Costinha, Heleno Feitosa Costa Filho é irmão de Radegundis.

¹² *Funarte* é a sigla da Fundação Nacional de Artes, uma fundação regida pelo Governo Federal Brasileiro, ligada diretamente ao Ministério da Cultura. Atua em todo o território nacional e é o órgão responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo (Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/> Acesso em: 01/04/2014).



Quadro 1: Excerto do Jornal Diário de Pernambuco, em 21 de setembro de 1984.

Um músico nordestino, vindo de Itaporanga, na Paraíba, vem arrancando aplausos e ovações em suas apresentações no Sul do país. Com seu trombone mágico, 22 anos e uma interpretação perfeita, ele foi um dos vencedores do III Concurso Sul América de Música, que reuniu no final de agosto passado, na sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, os mais capacitados instrumentistas e cantores brasileiros, sob a imparcialidade de um júri internacional¹³.

Em 1984, Radegundis apresentou-se no Concurso Sul América de Música, no Rio de Janeiro, ganhando a competição e conquistando a bolsa de estudos para a Juilliard School (EUA). No decurso de seu mestrado, o performer decidiu tentar o famoso concurso “*East and West Artists Prize for New York Debut*”. O Jornal Carioca «O Globo», do Rio de Janeiro, de 01 de maio de 1986, referiu:



“Radegundis: trombone nordestino ganha Nova York”

*- A notícia não ganhou as primeiras páginas dos jornais americanos. Mas, muito discretamente, Itaporanga, uma pequena cidade da Paraíba, destacou-se entre tantas outras do mundo, quando o jovem – 23 anos – Radegundis Feitosa Nunes arrebata, entre 165 concorrentes o primeiro lugar no **East and West Artists Prize for New York Debut**, um concurso ao qual concorrem dezenas de jovens artistas e estudantes da*

¹³ Essa informação consta no documento *Jornal Diário de Pernambuco - Recife-PE (Brasil)* – publicado no dia 21 de setembro de 1984. Tal documento foi coletado no trabalho de campo realizado em 2013, na cidade de João Pessoa (capital da Paraíba), quando entrevistava sua esposa, Simone Tavares Feitosa.

consagrada The Juilliard School [...]. Já demonstrando ser um afinadíssimo trombonista, Feitosa interpretou para um seleto júri de professores e entendidos um grupo de peças clássicas [...] e numa justa homenagem, uma valsa e um frevo do pernambucano José Ursisino da Silva¹⁴ [...].

Quadro 2: Excerto do Jornal O Carioca «O Globo», de 01 de maio de 1986.

Na figura 7, é apresentado o Programa do Recital de Radegundis Feitosa no referido concurso:




Figura 6: Programa do recital de Radegundis Feitosa. Fonte: coleção privada da família.

É importante destacar a dificuldade enfrentada por Radegundis e outros estudantes brasileiros que, sobretudo, naquele período, almejavam estudar e se profissionalizar no estrangeiro. Para melhor entender o que essa oportunidade significou para o performer, basta observar a fratura existente no sistema econômico, social e cultural do cenário geográfico no qual estava inserido.

A revista brasileira “*Veja*”, em 13 de agosto de 1986, utilizou o caso particular do trombonista Radegundis e destacou na legenda da foto, conforme apresentado no quadro 3: **O trombonista Radegundis em New York: feliz com seu curso de música.**

¹⁴ Essa obra foi composta e dedicada ao trombonista Radegundis Feitosa.

<p>... e Sistemas da Universi- ... na França. As vés- ... embarcar, Moreira avalia ... volta, as portas dos santua- ... acadêmicos brasileiros de sua ... se abrirão para acolhê-lo. Do ... de Guarulhos, em São ... partiu na semana passada a ... Maria Dália Evangelista, ... cujo estado de espírito era o ... dos colegas que estão de ma- ... as portas. "Minhas oportunidades ... melhorar muito", afirmava ao ... apresentar atrasadíssima no bal- ... da Pan Am. Maria Dália partiu ... a College Station, no Texas, ... Estados Unidos, onde vai fazer mes- ... trado em Engenharia Elétrica na ... Universidade A&M. Não sabia se- ... quer onde vai morar nos próximos ... meses. Com menos de 1.000 dólares ... em mãos à sua disposição ela segura- ... que não terá vida farta. No entan- ... tomava-se com o que vai apre- ... no Texas, com o título que deve- ... conquistar e com o que isso representa ... no seu horizonte profissional. "Um ... curso de mestrado no exterior aumenta ... consideravelmente as possibilidades de ... acesso para um especialista", dizia.</p> <p>PEDIDO DE MINISTRO — O governo brasileiro despende uma média anual de 10.000 dólares (138.400 cruzados) com cada um dos estudantes que envia para um curso de pós-graduação no exterior. Trata-se de uma quantia considerável, mas ninguém poderia se queixar de um investimento desse tipo, se tudo corresse conforme as regras das agências de financiamentos. A realidade, no entanto, é outra e, em muitos aspectos, sua face é sombria. Conseguir uma bolsa para o exterior hoje em</p>	 <p>O trombonista Radegundes em Nova York: feliz com seu curso de música</p> <p>dia é algo que depende unicamente dos méritos do candidato, garantem em uníssono os responsáveis pelos principais organismos de financiamento. Isso vale para a maioria dos que se apresentam com um projeto e pedem a inscrição num curso de universidade estrangeira. Mas, também nesse campo, há um bom espaço para o jeitinho nacional. "Se um ministro pede, não há como negar", admite um alto funcionário do Ministério da Educação. "Com frequência, recebemos também cartilhas de deputados e senadores", afirma ele. Essas, segundo afirma, são mais facilmente esquecidas numa gaveta qualquer — ou simplesmente jogadas à cesta de lixo. "Cerca de 5% das bolsas concedidas têm um padrinho político", diz um</p> <p>ganhará a bolsa com mais facilidade que puder se apresentar com carta de recomendação de nat acadêmica. "Todos os que têm boas condições acabam ganhando uma bolsa. Cristina Colonelli, coordena o programa de estudos no exterior, coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (Capes), órgão ligado ao Ministério da Educação e outro dos que financia 980 bolsistas. Nem mesmo uma área de estudos de utilidade para o país chega a um projeto de um estudante de primeira linha. "Se a competência ficar comprovada gente para fora até para estudos avançados nas estrelas", diz o bi</p>	<p><i>O governo brasileiro despende uma média anual de 10.000 dólares (138.400 cruzados) com cada um dos estudantes que envia para um curso de pós-graduação no exterior. A realidade, no entanto, é outra e, em muitos aspectos, sua face é sombria. Conseguir uma bolsa para o exterior hoje em dia é algo que depende unicamente dos méritos do candidato. Mas, também neste campo, há um bom espaço para o jeitinho nacional. "Se um ministro pede, não há como negar", admite um alto funcionário do Ministério da Educação.</i></p>
--	---	---

Quadro 3: Excerto da Revista Veja, de 13 de agosto de 1986.

Em 1980, quando Radegundis saiu da cidade de Itaporanga e chegou a João Pessoa, só existiam cursos de bacharelado em Música nos estados da Paraíba e do Rio de Janeiro (Nunes, 2009a). A progressão dos estudos fora do Brasil era uma realidade pouco comum, muito menos no quadro da música. Porém, Radegundis teve efetivamente essa oportunidade ao concluir o mestrado em Performance (1987), na Juilliard School de Nova Iorque, e o PhD em Performance/Trombone (1991) na Catholic University of America, em Washington D.C. Em ambos os cursos, o performer foi orientado pelo Professor Dr. Per Brevig, trombonista principal da *Metropolitan Opera House*, em Nova Iorque (EUA).

Sua formação pós-graduada contribuiu para a instauração de um novo olhar em torno do movimento trombonístico brasileiro e do ensino do instrumento. Como professor, Radegundis Feitosa utilizou a prática de técnicas grupais, com a intenção de promover possibilidades diversas à cena em que os estudantes compartilham suas experiências. Outro aspecto importante de sua metodologia foi o incentivo. Porém, quanto às formulações pedagógicas, no que diz respeito ao ensino do trombone não somente no Brasil como também em nível mundial, estas são demasiadamente provisórias e abertas.

Essa perspectiva acadêmica e internacional que adquiriu nos Estados Unidos foi fundamental também para o surgimento da Associação Brasileira de Trombonistas (ABT), que veio a ser central na organização de festivais, cursos e encontros de trombonistas

realizados no Brasil (Santos, 2004). Radegundis Feitosa, como primeiro presidente, fundou em 1995¹⁵ a ABT.

Com o foco no aprimoramento da arte de tocar trombone (Santos, 2011) e no preparo e profissionalização de trombonistas brasileiros, a criação da ABT não foi uma ideia que aconteceu por acaso. Segundo o próprio Radegundis, a International Trombone Association (ITA) inspirou muitos trombonistas pelo mundo. Porém, Radegundis descobriu a sua existência no ano de 1984/85, quando estudava na Juilliard School (EUA). Desde então, o performer “sonhava ser um dos seus membros e participar das suas atividades” (Nunes, 2011: 02). Curiosamente, apesar do fato de o performer ter residido nos EUA de 1984 a 1987 (Mestrado), e de 1989 a 1991 (Doutorado), nunca conseguiu participar do evento.

No entanto, o intercâmbio cultural vivido por ele, com a troca de informações e experiências internacionais, teve um papel indispensável na otimização de suas práticas performativas e da criação da ABT. Sobre isso, o performer Radegundis Feitosa pontuou na introdução do projeto:

Curiosamente, quando voltei aos Estados Unidos, em 1987, depois de terminar o meu mestrado na Juilliard, comecei a sonhar com a criação de uma associação de trombones no Brasil. Além disso, naquela ocasião, eu era provavelmente a única pessoa que pensava nisso no Brasil. Depois de terminar o doutorado na CUA, voltei ao Brasil em 1991, porém a ideia de criar a Associação Brasileira de Trombonistas só voltou aos meus pensamentos em 1994 (Nunes, 2011).

Para concretizar o projeto da ABT, o performer aliou-se ao trombonista Carlos Eduardo Mello (Brasília-DF), mestre em Música pela Universidade Estadual de Michigan (EUA), que também advogava pela criação de uma possível associação de trombonistas. Assim, no ano de 1994, enquanto Radegundis excursionava, atuando em concertos, na maioria das capitais e principais cidades do Brasil, dialogou com os trombonistas que encontrava, a fim de estimulá-los a deslocar-se para Brasília, pois lá aconteceria a primeira reunião da

¹⁵ Porém, para que de fato existisse uma associação, era necessária a participação de um número plural de participantes/integrantes. O intento nasceu, então, pelo engajamento de um conjunto de trombonistas, composto por: Radegundis Feitosa Nunes (Doutorado na CUA e professor da UFPB), Carlos Eduardo Mello (Doutorado na MSU – EUA e professor da Universidade de Brasília - UnB), Isaac Leite (Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro – OSTNCS – Brasília), Alciomar Oliveira (Professor da Universidade Federal de Goiás-UFG e UnB), Paulo Roberto da Silva (OSTNCS – Brasília e Escola de Música de Brasília) e Michael Mendelson (Mestrado na UCW, trombonista com passagens em diversas orquestras americanas e professor da UnB) (Santos, 2004).

associação. Nessa ocasião, foram escritos os Estatutos Sociais e o Contrato, documentos necessários para o surgimento da ABT.

Após a efetivação da ABT, um dos seus principais frutos foi a produção de um festival anual, com duração de cinco dias, para promover atividades relacionadas à literatura e à performance do instrumento, em várias cidades brasileiras. Dentre essas atividades, vale destacar a realização de masterclasses com trombonistas de renome internacional¹⁶. Radegundis Feitosa era o principal mediador dos contatos e conexões com os professores estrangeiros, devido ao protagonismo que também adquiriu em alguns países da Europa e, sobretudo, nos Estados Unidos. O efeito que essas experiências proporcionaram aos jovens trombonistas apresentou possibilidades concretas de reciclagem.

No caso particular de Radegundis Feitosa, sobretudo numa época de crises e transformações, não só nas esferas políticas e sociais, como também na científica e pedagógica, os processos de ensino objetivavam a aprendizagem para todos. Por isso, Radegundis Feitosa postulava: *“meu pai, meu Estado e o meu País gastaram uma fortuna para que eu me formasse doutor nos Estados Unidos. Eu fui beneficiado e eu quero que outros também sejam”*¹⁷ (Nunes, 2009b).

De certa forma, para além de ter possibilitado, com expressiva colaboração, o intercâmbio musical através da existência da ABT, Radegundis Feitosa foi responsável, no Brasil, pela disseminação de obras importantes da literatura do trombone, ampliando o quadro de obras a serem interpretadas pelos trombonistas brasileiros. O performer ressaltava que “nós sempre tivemos grandes trombonistas no Brasil” (Nunes, 2009a), porém, observava-se que o repertório trombonístico em nível mundial (em meio a uma diversidade de estilos musicais) só veio a ser disseminado no Brasil por consequência de sua volta dos EUA.

¹⁶ Per Brevig (Regente e ex-trombonista da Metropolitan Opera House), Steve Wolfenberger (Presidente da Associação Internacional de Trombonistas – ITA), o trombonista francês Michel Biquet, Ronald Barron (Boston Symphony), David Taylor (Juilliard School e Manhattan School), Conrad Herwig (North Texas University – Jazz), Paulo Roberto da Silva (OSTNCS/EMB), Carlos Eduardo Vianna de Mello (UnB), Moisés Santos (MEX/Bsb), Alciomar Oliveira (UFG/UNB), Vitor Santos (RJ), Radegundis Feitosa Nunes (UFPB), Wagner Polistchulk (SP), Alexandro Tartaglia (SP), João Luis (RJ), Antônio Henrique Seixas (RJ), Jacques Guesten (França/RJ), Sandoval Moreno (UFPB), Júlio César Rizzo (RS), Marcelo de Jesus (Tatuí-SP), Paulo Roberto Lacerda (UFMG), o alemão Peter Peterson e o argentino Abel Larossa, Bret Baker (Principal Trombone of the Black Dyke Band), Jacques Mauger (Paris-França/Suíça Curtois Artist), James C. Lebens (Uval-Canada Yamaha Artist), Bredlay Palmer (Columbus States-Atlanta-USA), Maniac Quarteto (USA – Universidade do Texas, Curtois Artist) e Raul de Souza (trombonista brasileiro aclamado pela crítica internacional) (Santos, 2011).

¹⁷ Informação disponível no site: <http://www.youtube.com/watch?v=cc7GwlqJsQ8>.

Segundo Radegundis, foi através de contatos e conversas informais com outros trombonistas do sul do país, sobretudo com o professor de trombone Gilberto Gagliardi (1922- 2001), que veio a tomar maior entendimento das questões relacionadas à prática de obras para trombone no Brasil.

Até esta altura, basicamente, por exemplo, em São Paulo, os trombonistas tocavam o concertino de Rimsky-Korsakov. Isso era a obra solo de referência deles. Aqui na Paraíba, com Jacques Ghesten, tínhamos acesso ao concerto de Tomasi, o concertino de Jacques Casterede, o Ferdinand David [...], dentre outras; obras que, em São Paulo, não se dava muita importância [...], isso na altura de 1981 e 1982 [...]. Então, depois que eu conheci outras peças, e que eu voltei do exterior, é que o repertório solo de trombone se ampliou significativamente (Nunes, 2009a).

Isso, automaticamente, estimulou outros trombonistas brasileiros, tanto aqueles que foram seus alunos quanto os trombonistas que nunca tinham estudado com ele. Ainda como intérprete, contribuiu consideravelmente com a popularização de obras da música popular brasileira no trombone, a saber: *Espinha de Bacalhau*, *Brasileirinho*, *Tico-tico no Fubá*, dentre outras (Silva, 2011). Tais obras são comumente destinadas a instrumentos como clarineta, flauta e saxofone, pois apresentam alto grau de dificuldade técnica, sobretudo pela agilidade que possuem. Radegundis construiu a performance das peças citadas, chegando a gravá-las em seus discos, inspirando centenas de trombonistas por todo o Brasil, e mostrando que as referidas obras podem, assim como foram nos demais instrumentos, ser executadas no trombone. Nesse período, que se estende entre 1990 a 2010, o movimento trombonístico cresceu consideravelmente, influenciando também vários compositores a escrever obras solísticas para trombone.

Logo, profundamente influenciados pela singularidade performativa de Radegundis, alguns compositores dedicaram obras musicais para o performer, uma das quais utilizo como objeto de análise neste estudo.

Enquanto concertista, Radegundis atuou como performer em renomados centros musicais do Brasil, em países da América Central e na Europa. Nessas ocasiões, atuou, sobretudo, como solista, camerista e instrumentista de orquestra. Após sua formação pós-graduada, passou a ser requisitado a atuar como professor de trombone nos principais eventos e festivais de música por todo o Brasil, e, por vezes, também no exterior.

Na cidade de João Pessoa, além de lecionar nos cursos de extensão, graduação e pós-graduação da UFPB, exerceu funções administrativas. Em 2010, assumiu o seu primeiro mandato como diretor do Departamento de Música da UFPB. Já como camerista, participou (como instrumentista e líder) dos grupos: *Quinteto Brasil* (conjunto de metais) e do sexteto *Brazilian Trombone Ensemble*, a partir dos quais expandiu a sua produção fonográfica¹⁸. Além disso, gravou dois discos a solo, intitulados *Trombone Brasileiro* (Radegundis Feitosa, trombone; e Maria Teresa Madeira, piano) e *Concerto Brasileiro* (Radegundis Feitosa, trombone; e Camerata Brasília).

Por conta do seu destaque como intérprete e professor de trombone, Radegundis Feitosa conquistou inúmeros discípulos, especialmente por sua dedicação com o trabalho musical que desempenhava junto às bandas de música por todo o país. Com efeito, o incentivo e dedicação destinavam-se àqueles jovens músicos, oriundos dessas bandas filarmônicas, localizadas no interior dos estados brasileiros.

Diante de suas inúmeras contribuições, foi responsável por revitalizar o cenário da música instrumental no estado da Paraíba. Essa reformulação musical repercute até os dias de hoje. No entanto, sua trajetória profissional teve um fim prematuro, por conta do seu falecimento em 01 de julho de 2010, aos 48 anos, vítima de um acidente automobilístico, que também vitimou outros três músicos brasileiros¹⁹.

Sobre isso, Vladimir Silva (2010) comenta:

Agora precisamos reencontrar o caminho e seguir adiante, em paz e na luta, profetizando e poetizando. Juntos devemos continuar encantando as plateias, alimentando-as com as nossas utopias, trabalhando em prol de um mundo melhor, mais justo, mais belo e mais afinado. Certamente, toda vez que o céu da serra acinzentar e começar a trovejar, saberemos que Radegundis está ensaiando ou o que é mais provável, dando mais uma daquelas inesquecíveis e estrondosas gargalhadas! (Silva, 2010)²⁰

¹⁸ O *Quinteto Brasil* possui cinco CDs gravados e o sexteto *Brazilian Trombone Ensemble* dois.

¹⁹ Segundo Gilvândo Pereira da Silva (2013), viajavam no carro com Radegundis, Roberto Ângelo Sabino, 41 anos (natural de Itaporanga); Adenilton França, 24 anos (da cidade de Igaracy); e Luis Benedito, 69 anos (cantor itaporanguense) (Silva, 2013b).

²⁰ Esta informação foi retirada diretamente de um vídeo disponível no *YouTube*, no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=vL6n8-g9wuc/>. Trata-se de uma reportagem feita pelo programa *Diversidade* (João Pessoa/PB), no quadro *Um toque de classe*, e foi referida por Vladimir Silva, em homenagem ao trombonista Radegundis Feitosa. O sublinhado é meu. Acesso em: 28/02/2014.

2.3 Considerações parcelares

O trabalho de campo me fez perceber um Radegundis singular, quer no que se refere à sua personalidade e percurso biográfico, quer em relação às suas características enquanto performer. Ao longo do trabalho desenvolvido, foram coletadas muitas obras compostas e a ele dedicadas. Com as entrevistas, ouvi muitos depoimentos que ressaltavam as contribuições de Radegundis para o cenário musical local, regional e nacional, as quais também justificam o protagonismo que veio a adquirir no Brasil, bem como as suas qualidades como professor, artista e cidadão. Um dos traços mais marcantes da sua personalidade era revelado através de sua gargalhada.



Figura 7: Caricatura do *Quinteto Brasil*, que resalta a gargalhada de Radegundis. Fonte: DVD *Radegundis Feitosa* (2011).

Segundo Raimundo Silva (2013a), “a gargalhada de Radegundis era uma Misericórdia, era Itaporanga, era aquela nossa raiz, era uma gaitada, e isso marcou a vida dele por aqui” (Silva, 2013a). O seu exemplo acabou por ter se tornado um espelho para outros jovens; a sua forma peculiar de tocar, inspirava e contagiava todos aqueles que estavam à sua volta.

Nesse momento, retomo à pergunta que Zacarias me fez na primeira entrevista coletada, quando acedi ao campo: **“Você quer falar sobre Radega?”**

3. ANÁLISE INTERTEXTUAL

3.1 Intertextualidades: a análise intertextual

A noção de intertextualidade foi criada pela psicanalista russa Julia Kristeva, na década de 1960 (Allen, 2000), ampliando as concepções de Bakhtin, e utilizada em seu trabalho *Introdução a semântica* (1969) (Filho, 2010). No entanto, “a ampla difusão do conceito nas diversas vertentes dos estudos da linguagem resultou em enfoques diferentes da mesma noção” (Christofe, 1996: 58). Moloj & Bojabotseha (2014), por exemplo, afirmam que “there is no single theory or method which is uniform and consistent throughout Critical Discourse Analysis” (Moloj & Bojabotseha, 2014: 01).

O conceito da Intertextualidade foi primeiramente atribuído aos estudos literários (Piégay-Gros, 1996). Esse termo compreende uma transposição de um (ou vários) sistema(s) de textos noutros (Allen, 2000), ou seja, os textos perpassam uns pelos outros. Mas, foi a partir da utilização desse conceito por Bakhtin, que o estudo seguiu tomando proporções e efeitos de aceção para outros domínios de estudo (Filho, 2010). Em complemento, Bamus (2012) afirma que:

The main theories were originally hypothesised by the russian literary theorist Mikhail Bakhtin, whose work on this subject is extraordinarily influential in literary theory and criticism, linguistics, political and social theory, philosophy, and now arguably musicology (Bamus, 2012: 12).

Para Bakhtin (1997), o texto é a manifestação viva da linguagem. Nesse aspecto, o autor traz uma grande contribuição de reflexão filosófica, que tem sua produção marcada entre a década de 1920 a 1960. Ao teorizar a respeito do processo de enunciação, Bakhtin postula a tese do *dialogismo linguístico*, concebendo o princípio da *intersubjetividade* a partir da *alteridade*. A esse respeito, Zonin (2006) esclarece:

De fato, o diálogo é concebido em Bakhtin como produto da relação de alteridade entre duas consciências socialmente organizadas e constituídas, já que o auto-reconhecimento do sujeito ocorre pelo reconhecimento do outro. Desse modo, a palavra é território comum entre locutor e interlocutor (Zonin, 2006: 03).

Foi em 1969, ainda nos estudos da linguística, que a psicanalista Júlia Kristeva desenvolveu as concepções estudadas por Bakhtin. Essa amplificação aconteceu pelo fato de que, em

lugar da ideia de *intersubjetividade*²¹, instalou-se a noção de *intertextualidade* como forma de ler a linguagem poética pelo menos com um duplo sentido. Por isso, “o texto é absorção e réplica a outro ou vários textos” (Souza, 2008: 01). Portanto, consideramos aqui como texto tudo aquilo que pode ser lido através da linguagem.

Quando falamos em linguagem, devemos pensar na manifestação concreta de uma capacidade humana de caráter abstrato, ou seja, a linguagem, enquanto tal, não se manifesta, mas se concretiza através das línguas, como também por meio de outras formas de expressão que permitem comunicação (Saussure, 2006), a saber: a linguagem de sinais, dos poetas, dos pintores, dos atores, dos músicos, dentre outras. Mais à frente, veremos o porquê dessas formas de expressão.

O trabalho de Ferdinand de Saussure, sobretudo a sua obra intitulada *Curso de Linguística Geral* (livro lançado em 1916, postumamente por seus alunos), foi seminal neste contexto. A obra é atualmente considerada como uma das mais importantes da história relacionada aos estudos da linguagem; e abriu caminho para uma nova concepção de texto que proporcionou a noção de que o conhecimento é construído a partir de uma sobreposição de textos, ou seja, a partir de uma dimensão de *intertextualidade*.

Allen (2000) afirma que a “intertextuality, as a term, has not been restricted to discussions of cinema, painting, music, architecture, photography and virtually all cultural and artistic productions” (Allen, 2000: 174). Inevitavelmente, as discussões acerca desse método também possibilitaram sua extrapolação para o território artístico, incluindo os estudos musicais (ibid, 2000).

Os trabalhos de Roland Barthes (1977) foram igualmente centrais para a ampliação do uso da análise intertextual, conforme o teórico sugere em *Image-Music-Text*, em que o texto físico é um fragmento de substância que ocupa parte dos espaços dentre os livros em uma biblioteca, por exemplo. Porém, ele advoga que o texto é muito mais do que isso:

Likewise, the work can be seen (in bookshops, in catalogues, in exam syllabuses), the text is a process of demonstration, speaks according to certain rules (or against certain rules); the work can be held in the hand, the text is held in language, only exists in the movement of a discourse (or rather, it is Text for the very reason that it knows itself as text); the Text is not the decomposition of

²¹ Consiste na impossibilidade de se pensar o ser fora das relações com o outro (Faraco, 2003).

the work, it is the work that is the imaginary tail of the Text; or again, the Text is experienced only in an activity of production (ibid, 1977: 157).

Ou seja, o “texto” não é um objeto imóvel, seu movimento é constitutivo. Na verdade, o “texto” já tem como base outros textos e permite, sobretudo, embasar outros textos. Adolphe Haberer (2007), em seu trabalho intitulado *Intertextuality in Theory and Practice*, pontua que: “plethora of definitions and redefinitions, of the concept of intertextuality is to be interpreted as a symptom of the vital importance of the issues at stake and of the impossibility of any final knowledge about them [...]” (Haberer, 2007: 64).

Por sua vez, Allen (2000), no primeiro capítulo de seu livro denominado *Intertextuality*, aborda que as origens do conceito tem por base os teóricos Saussure, Bakhtin e Kristeva. Podemos encontrar em Saussure enunciações preliminares das ideias sobre intertextualidade, especificamente no campo da linguagem. Contudo, é também possível citar como criador o teórico literário Bakhtin, que, embora não tenha aplicado o termo, utilizou a “specific, view of language which helped others articulate theories of intertextuality” (Allen, 2000: 11). Bakhtin, comparado a Saussure, possuiu uma abordagem distintiva da língua, mostrando-se diferente pelo fato de apresentar mais interesse no que se refere aos contextos sociais, nos quais as palavras são trocadas. A respeito do que foi comentado, o mesmo autor afirma que:

If the relational nature of the word for Saussure stems from a vision of language seen as a generalized and abstract system, for Bakhtin it stems from the world's existence within specific social sites, specific social register and specific moments of utterance and reception (ibid, 2000: 11).

A intertextualidade é atualmente utilizada para referir a coexistência de diferentes tecidos textuais contidos em um determinado texto. Esta ideia também foi alargada pelo estudioso e teórico literário Gérard Genette²². Sua expansão ocorre pelo surgimento do conceito que ele chama de *transtextualidade*²³. Nesse caso, o cuidado de Genette não está relacionado com o texto em si, e sim com a maneira particular pela qual cada um de nós percebe o texto, e como, conscientemente ou não, o relacionamos numa teia textual que é maior (Genette,

²² O estudioso Gérard Genette nasceu em 1930, Paris. É um teórico literário *estruturalista* que contribuiu significativamente para o desenvolvimento da Narratologia. Seu trabalho sobre *transtextualidade* ainda é pontuado na área dos estudos literários. Além de escritor e professor, Genette também atuou como reitor acadêmico na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, e foi o fundador e diretor da *Poética*, coleção para a editora Seuil (Macksey, 1997).

²³ As pesquisas de Genette acerca deste campo do conhecimento iniciaram em 1979, com *Introduction à l'Architexte*; e ampliaram-se com maior profundidade em *Palimpsestes - la littérature au second degré*, de 1982; e prosseguiram com *Seuils* (Lucas, 2001).

1982). O cerne de sua análise constitui-se na elaboração da ideia de que existem cinco tipos de relações distintas entre os textos. São elas:

- a) *Intertextualidade*: relação de co-presença de um texto em outro (consoante o conceito em Bakhtin e Kristeva);
- b) *Hipertextualidade*: relação de derivação de um texto (hipertexto) a partir de outro (hipotexto);
- c) *Metatextualidade*: relação na qual um texto comenta ou explica outro (Filho, 2010);
- d) *Paratextualidade*: relação de acompanhamento de um texto em relação a outro (Lucas, 2001); e
- e) *Arquitextualidade*: estruturação ou forma de enunciação específica de um dado estilo ou gênero discursivo, que faz com que percebamos, através de sua “arquitetura”, a sua categoria (romance, poesia, texto jornalístico) (Genette, s.d.).

É interessante verificar que os tipos de relações textuais em Genette, ainda que de modos diferentes, concordam com Bakhtin e Kristeva. Ou seja, a intertextualidade é uma característica expressa a partir das relações textuais nas quais se percebe a presença de um texto em outro.

Para Cerqueira (2013), o conceito de Intertextualidade “é a retomada de outros textos, isto é, quando um texto fala de outro texto, faz referência, dialoga com o outro” (Cerqueira, 2013: 09). No entanto, autores como Christofe (1996) destacam que:

Compreenda-se, pois, que a teoria da intertextualidade, consagrando o que a obra deve ao coletivo, não pode ser invocada para amparar os processos repetitivos, estáticos ou servis na criação, nem muito menos para impor limites à autonomia do impulso individual, que tanto mais se legitima quanto mais se exercita em sua plenitude (Christofe, 1996: 86-67).

Segundo Souza (2008), há um momento em que precisamos receber de um autor ou compositor para seguidamente servir-se dele, utilizando-o racionalmente para a elaboração de um novo texto. Dessa forma, “todas as referências à imitação, plágio e influência têm de ser reconsideradas em face à **teoria da Intertextualidade**” (Souza, 2008: 322 – negrito meu).

No mundo moderno em que vivemos, é possível observar a manifestação da intertextualidade nas mais diversas formas de “linguagem”. Ela está presente constantemente em nosso cotidiano, como sugere Cavalcante (2006):

Para interpretarmos uma pintura, exposta no ambiente de um museu ou debaixo do viaduto de uma grande cidade; um filme, ao qual assistimos no cinema ou na intimidade de nossas casas; uma construção arquitetônica que nos seja nova ou familiar aos olhos; é inevitável estabelecermos, como estratégia de nossa habilidade de interpretação, de produção de sentido, uma estreita relação entre quadros, filmes e construções com linguagens e sistemas de pintura e desenho arquitetônico prévios. Filmes, músicas, construções arquitetônicas, textos literários e não-literários, constantemente “falam” entre si, da mesma forma como “falam” para outras formas de manifestação artística e linguística. Denominamos *intertextualidade* esse diálogo estabelecido entre textos de uma mesma natureza ou de natureza semiótica diversa (Cavalcante, 2006: 01).

Contudo, é oportuno referir que na vizinhança da intertextualidade também circulam outros fundamentos teóricos que se manifestam através das relações entre textos diversos, a saber: *metáfora*, *interdiscursividade* e *mimese*. Observa-se, por um lado, que todos esses termos estão diretamente relacionados à concepção de *dialogismo*. Em contrapartida, verifica-se que os três conceitos, referidos acima, possuem fundamentação teórica em Bakhtin, ainda que ele nunca tenha utilizado a palavra **intertextualidade** (Larson, 2004). Vejamos, a seguir, de que modo a intertextualidade se relaciona com os conceitos referidos.

A *metáfora*, segundo Oliveira (2007), é um *signo* de terceira primeiridade e proporciona significados para a música, além de representar arquétipos fundamentais para o fechamento da *triade semiótica* de Peirce (Oliveira, 2007), isto é, a *metáfora* é a representação de algo. Nessa perspectiva de representação, a *metáfora* constitui um fenômeno comunicativo. Para uma melhor compreensão acerca desse enquadramento, devemos utilizar como instrumento de análise as teorias peirceanas da *Semiótica*, sobretudo por representarem o cerne teórico da comunicação, com a *teoria dos signos*. De acordo com Peirce (2005):

Um signo [...], ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. [...] Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido [...]. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo [...]. [Ele], [...] representa [...] seu *objeto* (Peirce, 2005: 46 – itálicos meus).

O conceito de *signo*, para Oliveira (2007), pode ser compreendido enquanto processo ocorrente entre seus elementos triádicos de relacionamento interno. Por esses motivos é

que a *metáfora* pode ser vista como um *signo* ocorrente nos textos, e os textos, por se manifestarem através da linguagem, estabelecem comunicações com seus interlocutores.

O *fenômeno metafórico* oferece possibilidades essencialmente criativas, além de sugerir novas significações. Por isso, a *metáfora* funciona com a criação de referenciais *semânticos*. Já a *interdiscursividade*:

É, assim, a convocação de, ou o “dar a ouvir”, vozes exteriores ao fio discursivo (ou seja, ao que foi efetivamente dito), que flutuam na esfera interdiscursiva, quer fazendo parte de sistemas linguageiros co-relacionados a práticas sociais (formações discursivas), quer como vozes ou enunciações encenadas, implícitas ou mascaradas (Costa, 2001: 48).

Isto é, a *interdiscursividade* consiste no **diálogo entre discursos** como forma de construir um novo discurso intertextual em relação a outros já conhecidos (Costa, 2001). Com efeito, o conceito circula nas bordas da intertextualidade pelo diálogo vivo que se estabelece entre os discursos (textos) combinados, os quais foram desenvolvidos por Bakhtin em suas teorias acerca do princípio *dialógico* (estudos sobre o romance de Dostoiévsky).

As teorias bakhtinianas foram indispensáveis para a constituição de qualquer discurso. Essa é a estrutura base da *interdiscursividade*. No entanto, diferentemente da *interdiscursividade*, a intertextualidade remete-nos a construção de sentido através das relações existentes entre os textos que coabitam em outro texto, podendo ser percebida como *paráfrase*, *citação*, *alusão*, *estilização* e *paródia*.

Quanto ao conceito de *mimese*, este está ancorado no pensamento dos filósofos gregos Aristóteles e Platão. Aristóteles postulou que poesia significa imitação (*mímesis*), e a imitação consiste na representação da realidade. Entretanto, a *mimese* não pode ser vista como mera imitação ou reprodução da ‘realidade’, pois ela é comumente presidida por um critério fundamental: a *verossimilhança*, ou seja, o possível, e não o verdadeiro. Uma análise superficial da obra de Platão demonstra que o filósofo se opôs ao discurso direto da tragédia, pondo em cena o discurso indireto da Filosofia. Em seus diálogos platônicos, não há espaço para as emoções - para o irracional -, apenas para a razão dialética. A esse respeito, Toledo (2005) aborda que:

Se em Platão podemos falar de uma relação negativa entre tragédia e filosofia, pela “identidade” estabelecida entre trágico e sofista, pela oposição entre mito e lógos e que, tal oposição advém do fato de que tragédia é *mímesis*, e *mímesis* é

uma redução ontológica do Ser, em Aristóteles a mimesis não irá se configurar como problema. A mimesis é condição de possibilidade para a poesia trágica, cujo centro será deslocado para a construção do mito, isto é, para a fabulação, para o enredo. Temos, então, não mais uma oposição entre mito e lógos, mas o reconhecimento da racionalidade do mito, uma vez que o próprio mito é fruto de uma construção lógica e tal construção constitui o centro da tragédia, o seu âmago mesmo (Toledo, 2005: 17).

A intertextualidade como *metáfora*, *interdiscursividade* e *mimese* corresponde a uma estrutura que divide tópicos e é veiculada por domínios diferentes. Ao transpormos de um domínio para o outro, podemos atribuir novas estruturas - propriedades de objetos -, conceitos e situações. Este processo de tradução textual é análogo à intertextualidade que, para Kristeva (1986), é uma transposição de um sistema de signos para outro.

Christofe (1996) destaca que “a intertextualidade refere-se às relações verificáveis entre textos produzidos, podendo tais relações estabelecerem-se somente no nível do conteúdo ou englobarem tanto a forma quanto o conteúdo” (Christofe, 1996: 66). Em complemento, Cerqueira (2013) pontua que:

Além disso, a intertextualidade faz com que o aluno ative o seu conhecimento prévio, no momento em que fizer suas leituras e reconhecer que há presença de outro texto no texto que está lendo e procurará lembrar a que texto este se remete, por meio de indagações e pesquisas (Cerqueira, 2013: 06).

Portanto, são diversos os tipos de intertextualidade, já que o conceito vem sendo utilizado por muitos autores na atualidade, com múltiplas classificações. No entanto, serão abordados neste estudo especialmente os tipos de intertextualidade mais ocorrentes na obra que decidi analisar. Vejamos primeiramente alguns exemplos, a fim de ilustrar e clarificar as informações básicas acerca do conceito. Tomemos, então, como ponto de partida, conforme sugerido por Sant’Anna (2003), um trecho do clássico poema do escritor brasileiro Gonçalves Dias (1823-1864), “Canção do Exílio”, para observarmos como o poema é revisitado - transformado - por alguns autores do modernismo brasileiro.

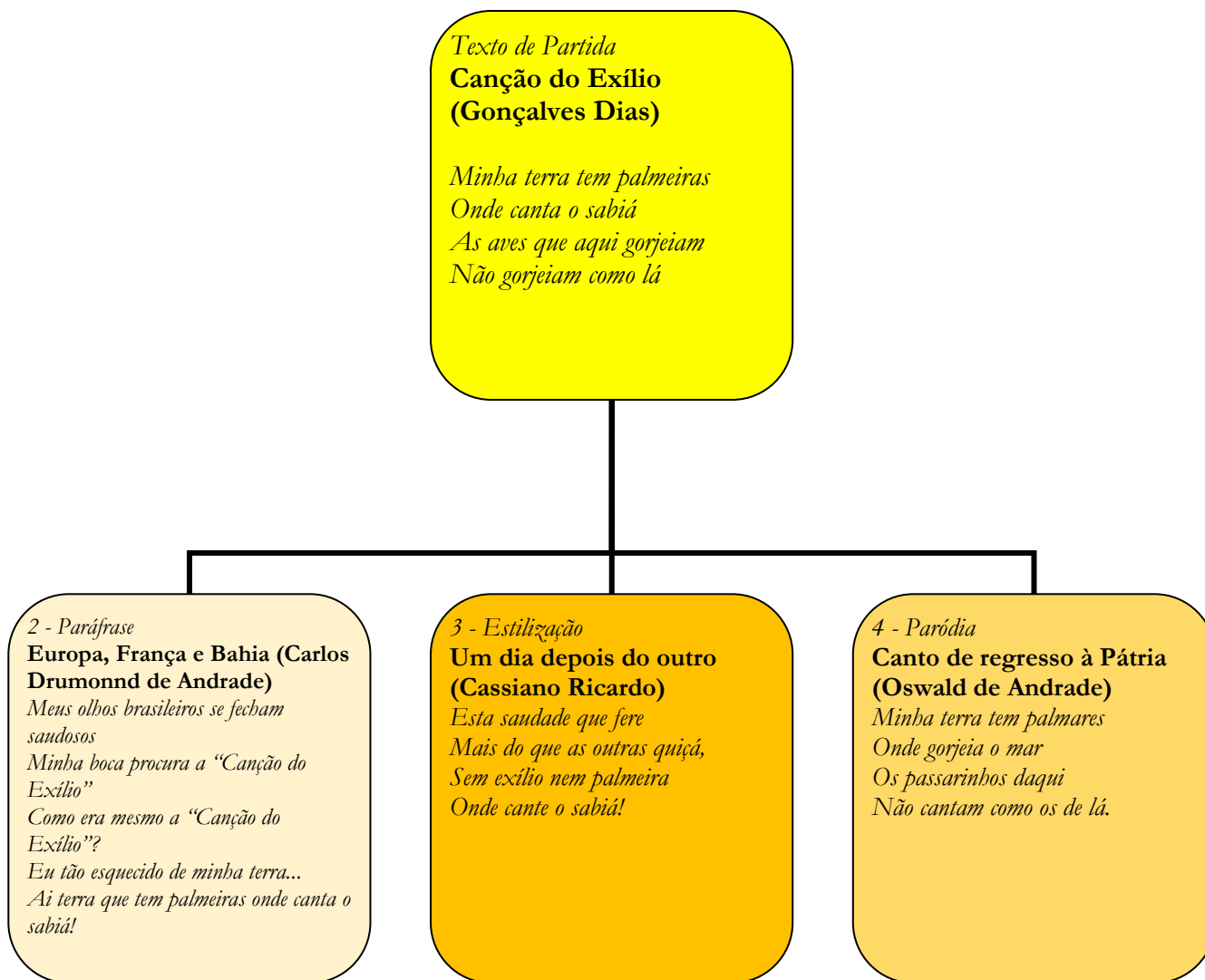


Figura 8: Diagrama com exemplos de intertextualidade.

Atualmente, o que realmente tem interessado aos estudos literários é destacar a natureza criativa na intertextualidade. Porém, com o crescimento das pesquisas em torno do conceito, tem sido mais recorrente denominar de «texto original» aquele a partir do qual se origina a transformação.

Diferentemente desse, neste estudo, tomaremos como referência o termo “texto de partida”, proposto por Souza (2008), visto que a denominação anterior está equivocada e pode propor a ideia de que a transformação textual seja uma mera tentativa, “sem sucesso de reprodução, cópia imperfeita, e, portanto, inferior ao modelo original” (Souza, 2008: 01).

É com base no texto de partida que podemos perceber o deslocamento intertextual existente nos demais textos observados acima. Primeiramente, na *paráfrase* (2) de Drummond, a intertextualidade requer talvez uma maior habilidade para ser classificada. Nela ocorre uma *citação indireta*²⁴ do texto - obviamente, com outras palavras -, sem a intenção de modificá-lo, o que resulta num pequeno deslocamento textual. Ou seja, resumir histórias literárias ou adaptar textos são exemplos de *paráfrase*.

Já o texto *estilizado* (3) de Cassiano Ricardo apresenta um grau maior de deslocamento, visto que a intertextualidade estilística ocorre quando “se repete um determinado estilo para homenagear um autor ou um compositor, ou ainda para caricaturá-lo” (Filho, 2010: 23). A justificativa, nesse caso, está relacionada com o fato de que a “saudade” é descrita justamente na ausência da “palmeira” e do “sabiá” (Sant’Anna (2003).

Finalmente, no texto (4) do Oswald de Andrade, o deslocamento é absoluto quando comparado com o texto de partida, pois ocorre um processo de inversão do sentido. A *paródia* ocorre quando utilizamos um texto conhecido com um propósito cômico. Sua utilização ainda pode ser *irônica* ou *satírica*, como “o ingênuo termo **palmeira**, [que] é substituído pelo nome do famoso quilombo dos negros liderados por Zumbi” (Souza, 2008: 02).

Autores contemporâneos consideram a *paródia* um sinônimo de *pastiche*. Ou seja, o *pastiche* consiste no trabalho de colagens e montagens de vários textos. Para Filho (2010), o *pastiche* representa “uma imitação estereotipada do estilo de um ou mais autores” (Filho, 2010: 25). Juntar pedaços de diferentes intertextos sob uma obra de um ou vários compositores implica na composição de uma espécie de colcha de retalhos textuais.

Vejam como exemplo de *pastiche* uma campanha publicitária da marca *Hortifruti*, que se configura como um texto de grande persuasão ao interlocutor. Nela, verifica-se que a intertextualidade possui vozes internas, e somente se tornará possível identificar os intertextos que com ela dialogam, mediante o conhecimento prévio que o interlocutor possui por meio de suas experiências cotidianas.

²⁴ É um tipo de intertexto que efetua a transcrição de parte do texto original sendo utilizada indiretamente, isto é, faz uso do conteúdo existente no texto de partida, empregando-o com outras palavras em outro texto, tal como foi escrito por Drummond, parafraseado o conteúdo do texto de Gonçalves Dias (Piégay-Gros, 1996). As citações ainda podem ser classificadas como *diretas* ou *indiretas*.



Figura 9: Intertextualidade em campanha publicitária. Fonte: disponível no Portal do Professor no link: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=19919>. Acesso em: 25/08/2014

Observa-se a intertextualidade ocorrente na figura acima através do texto “horta de elite”, que estabelece um diálogo com o filme brasileiro “Tropa de elite”. Nesse caso, a intertextualidade chega a tocar-se com a *paródia* por seu tom cômico, que pode ser percebido pela configuração da ‘boina de soldado’ sobre o tomate, além do texto “se não for *hortifruti*, pede pra sair”, que dialoga com o texto “pede pra sair”, ocorrente em várias cenas do filme brasileiro.

Em outros casos de intertextualidade, ainda podemos classificar o intertexto como *epígrafe*, *citação* e *alusão*. A *epígrafe* faz uso de um fragmento de texto de outro autor (Cerqueira, 2013: 12) para apoiar sua visão pessoal. Tal processo ocorre quando utilizamos uma passagem de um texto alheio para dar início ao seu próprio texto. A *epígrafe* pode, por exemplo, ser facilmente encontrada no início de livros, capítulos e poemas, tendo como objetivo preparar o leitor para a temática que será discutida. Vejamos, como exemplo, a *epígrafe* utilizada por Filho (2010), em seu primeiro capítulo da tese, no qual o autor introduz seu texto utilizando as palavras de Mikhail Bakhtin.

[...] tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis [...]

(Mikhail Bakhtin)

Por outro lado, a *citação* é um tipo de intertexto que utiliza pequenas transcrições de outros textos (Filho, 2010). As *citações* podem ser de forma *direta*, quando faz-se uso das palavras

do texto de partida entre aspas duplas, devidamente acompanhado pelo nome do autor; e *indireta*, quando o autor utiliza as suas próprias palavras, sem no entanto abandonar o conteúdo do texto de partida. Tal recurso é comumente utilizado “em trabalhos científicos, com o intuito de comprovar ou negar um determinado ponto de vista abordado em investigações” (Cerqueira, 2013: 12).

Quanto à *alusão*, esta ocorre por meio de uma sutil menção a um texto(s), “em que o conteúdo citado fica implícito, cabendo ao leitor/receptor decodificá-lo” (Filho, 2010: 34). Através da popular expressão “calcanhar de Aquiles”, que significa o ponto fraco de uma determinada pessoa, ou o que a deixa vulnerável, ao ser utilizada, possivelmente só fará sentido para quem conhece a história da Guerra de Troia.

A intertextualidade também pode ainda ser classificada como *implícita* ou *explícita*. O texto *implícito* ocorre quando não há menção ao intertexto utilizado, cabendo ao receptor identificá-lo (Filho, 2010); já a *explícita*, quando a fonte do intertexto é mencionada no próprio texto (Jenny, 1979). Podemos utilizar como exemplo, conforme Filho sugere, a intertextualidade implícita ocorrente na letra da canção “Monte Castelo”, da banda brasileira Legião Urbana, na qual o compositor Renato Russo inclui fragmentos da Bíblia (I Coríntios 13) e do Soneto II do poeta português Luis de Camões (Filho, 2010).

Renato Russo - Monte Castelo

Ainda que eu falasse a língua dos homens/ e falasse a língua dos anjos,/ sem amor eu nada seria./ É só o amor, é só o amor/ que conhece o que é verdade/ o amor é bom, não quer o mal/ não sente inveja ou se envaidece/ O amor é fogo que arde sem se vê/ é ferida que dói e não se sente/ é um contentamento descontente/ é dor que desatina sem doer
Ainda que eu falasse a língua do homes/ e falasse a língua dos anjos,/ sem amor eu nada seria./
É um não querer mais que bem querer/ é solitário andar por entre a gente/ é um não contentar-se de contente/ é cuidar que se ganha em se perder/ É um estar-se preso por vontade, é servir a quem vence, o vencedor, é um ter com quem nos mata lealdade./ Tão contrário assim é o mesmo amor./
Estou acordado e todos dormem, todos dormem, todos dormem./ Agora vejo em parte/ mas então veremos face a face./ É só o amor, é só o amor, que conhece o que é verdade/
Ainda que eu falasse a língua do homens/ e falasse a língua dos anjos,/ sem amor eu nada seria./



Quadro 4: Exemplo de intertextualidade *implícita*.

A intertextualidade *explícita* ocorre quando é facilmente notada, geralmente apoiando-se no conhecimento do senso comum por parte do receptor. Isso acontece, por exemplo, na série cinematográfica *Shrek* (2001), um dos grandes sucessos infantis, produzido pela *Dream Works*.

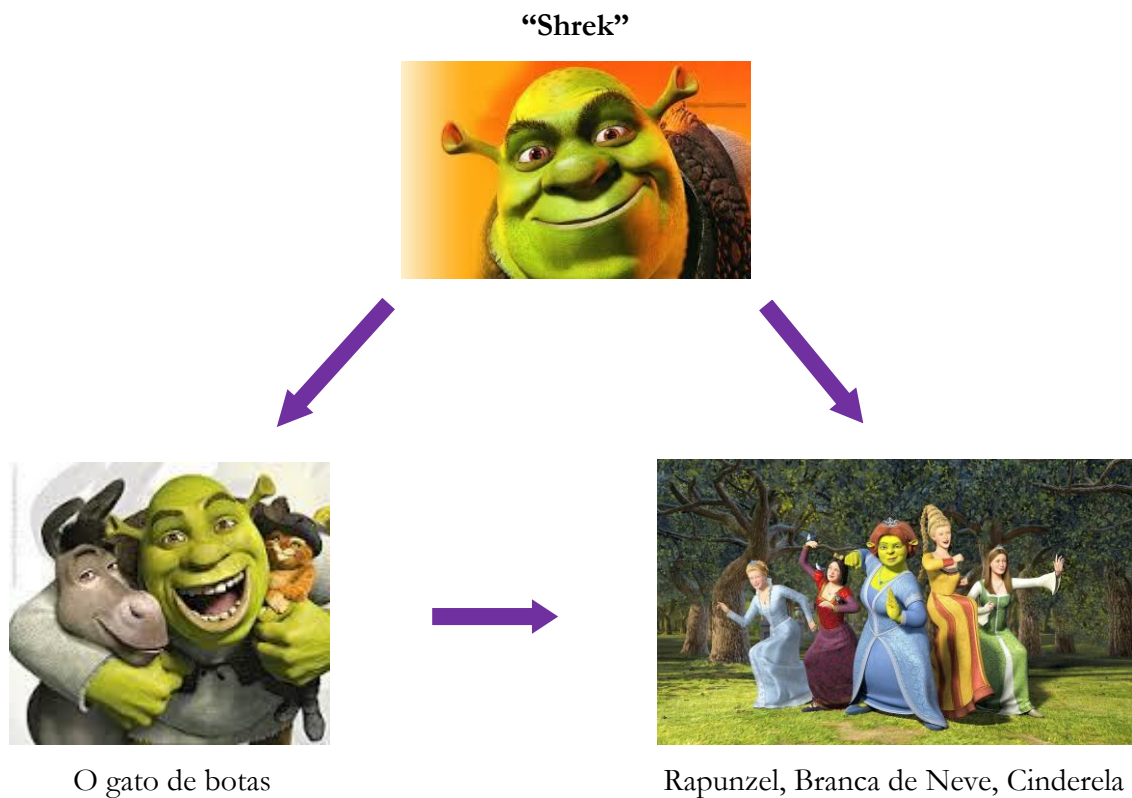


Figura 10: Exemplo de intertextualidade *explícita* no filme de animação *Shrek* (2001).

A personagem principal da trama – um ogro – dialoga com nomes consagrados da literatura infantil, já editados e reeditados pela Walt Disney. Esses personagens podem ser facilmente identificados. O elenco é composto por princesas, mocinhos, seres encantados, anões, heróis e vilões. As personagens são desconstruídas e, por vezes, banalizadas em *paródia*. Nesse caso, podemos dizer que a intertextualidade localiza-se na superfície do

texto, pois alguns elementos nos são fornecidos para que identifiquemos o texto de partida (Jenny, 1979).

3.2 A intertextualidade na Música

Intertextuality as a concept goes beyond the musically familiar to suggest that there is no such thing as a unified original musical work, that all music exists in relation to other music [...], thus interrogating and displacing the assumptions of organicism, a central notion of much traditional musical thought (Beard & Gloag, 2005: 72).

Discutir a intertextualidade aplicada aos estudos musicais implica abordar um tema de relativa complexidade. Recentemente, pesquisas na área musical têm investigado a presença da intertextualidade, sugerindo conexões com as teorias literárias (Filho, 2010). Logo, o método pode, tal como fora nos estudos literários, ser identificado nos textos musicais.

Em consequência, os textos se tornam mais relações que entidades: não existem textos, mas relações entre textos. Influência, vista desse modo, é o ponto central da crítica na arte, não apenas um aspecto dela, visto ser a intertextualidade o instrumento originador [...] (Barbosa & Barrenechea, 2003: 04).

Os autores David Beard e Kenneth Gloag, por exemplo, em seu trabalho intitulado *Musicology: The Key Concepts* (2005), têm referido que:

The act of reading or, in the context of music, listening, involves tracing echoes and reflections of other texts. Therefore, all music can in some sense be seen and heard as intertextual. We are always inclined to make comparisons, highlight similarities and recognize familiar traces of past music (Beard & Gloag, 2005: 71).

As relações entre os textos podem ser estabelecidas por meio dos elementos que compõem a estrutura da obra, a saber: “alturas, durações, ritmo, métrica, forma, contornos melódicos, progressões harmônicas, timbres, texturas, motivos, dentre outros; sendo cada um aproveitado individualmente ou em simultaneidade numa nova obra” (Filho, 2010). O compositor, por exemplo, ao “estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os” (Barbosa & Barrenechea, 2003: 125), ou seja, ele usa o material composicional nele contidos, segundo uma ideia própria, o que implica em transformar esse material em tratamento individualizado, devido ao seu poder criativo (ibid, 2003). Já o performer precisa melhor conhecer o texto do qual foi retirado o(s) intertexto(s) utilizado(s) pelo compositor da obra que deseja performar. Tal conhecimento configura a

“condição essencial para uma melhor captação dos intertextos utilizados” (Filho, 2010: 134).

Perceber os intertextos empregados pelo compositor constitui para o intérprete uma ferramenta indispensável para a construção de uma performance mais elaborada. Por isso, ao entender a performance musical como um fazer que se constroi pela ação do sujeito em relação ao contexto social no qual está inserido e, sobretudo, pela componente emocional que resulta de suas relações e estímulos (Tolbert, 2001), infere-se que o performer é resultado dos aspectos intertextuais que o constituem e daquilo que é constituinte desse mesmo contexto.

Por consequência desse processo transformador, a influência intertextual se torna uma componente difícil de ser percebida na música. A justificativa pode estar relacionada ao fato de que, na música (ou na performance), as referências do texto estão implícitas no tema (texto), diferentemente da forma em que são aplicados nos estudos literários. Para os autores Barbosa & Barrenechea (2003), “só nos resta debruçar sobre os textos musicais e diligentemente averiguar se a prática confirma e conforma-se aos modelos teóricos” (Barbosa & Barrenechea, 2003: 125).

Ora, no século XVII, dentre inúmeros exemplos intertextuais, é possível destacar dois grandes mestres do período barroco: Johann Sebastian Bach (1685 - 1750), que absorveu inicialmente o grande repertório de música contrapontística germânica como base de seu estilo, aproveitando melodias do hinário protestante em seus corais; e George Friedrich Haendel (1685 - 1759), que serviu-se, por vezes, de temas compostos pelos compositores da época, como Gottlieb Muffat (1690 - 1770) (Filho, 2010).

O *tema com variações* é o exemplo mais significativo da utilização da intertextualidade na música. Vejamos como Souza (2008) sugere:

O *Capricho 24* de Paganini que foi tomado como tema por Liszt, em seu Estudo nº6; por Brahms, em suas *Variações Op.35 I e II* e também por Rachmaninov, em sua *Rapsódia sobre um tema de Paganini Op.43* para piano e orquestra (Souza, 2008: 323).

Ou seja, o compositor pode, por vezes, utilizar variações de um material que lhe é próprio, muito embora, na maioria das vezes, ele se apropria de um texto (tema) de outrem. Assim,

“o importante é que o compositor do novo texto encontre possibilidades de desenvolvimento que o autor do texto de partida nem tenha cogitado” (ibid, 2008: 03).

No século XVIII, os compositores da primeira Escola de Viena também fizeram uso da prática intertextual, designadamente Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791) e Ludwig van Beethoven (1770 - 1827). Ambos compuseram um conjunto de variações sobre temas alheios, especialmente árias de óperas famosas e melodias populares (Filho, 2010). Para ilustrar o uso da prática intertextual em Mozart, podemos citar as obras: *Sete variações sobre o tema Willem van Nassau K.25* e *Variações sobre a ária Mio caro Adone da ópera La Fiera di Venezia de Salieri K.180*. Já em Beethoven, é possível destacar *Vinte e quatro variações sobre uma arietta de Righini WoO 65*, *Treze variações sobre uma arietta de Dittersdorf WoO 66*, *Dez variações sobre uma dança de Salieri WoO 73*, dentre muitas outras.

Nessa perspectiva intertextual, é possível interpretar o relacionamento entre a música do século XX e a música dos séculos passados (Barbosa & Barrenechea, 2003), “não somente [pel]a música neoclássica de Stravinsky, mas também [pel]a música progressista de Schoenberg, [que] estava permeada de elementos da música tradicional” (Filho, 2010: 42). A música desses compositores estava, de certa forma, ligada a de seus predecessores. Igor Stravinsky (1882 - 1971), por exemplo, quando compôs as obras “*L’Histoire Du soldat* (1918) [...] e *Piano Ragtime music* (1919), [...] começou a utilizar o idioma do Jazz” (ibid, 2010: 43). Nesse mesmo contexto, podemos também encontrar outros diferentes casos de intertextualidade na música dos compositores, como Gustav Mahler (1860 - 1911), Claude Debussy (1862 - 1918), Luciano Berio (1925 - 2003), dentre outros.

Contudo, o uso da intertextualidade no século XX, sobretudo na sua segunda metade, vem sendo recorrente na música como recurso composicional (Beard & Gloag, 2005). Já Robert S. Hatten, segundo Allen (2000):

Takes this further by exploring the manner in which a composer's competence in particular musical styles and that same composer's strategic utilization of those style in particular musical pieces constitute 'regulators of relevant intertextual relationships' (Allen, 2000: 175).

Designadamente, o compositor Luciano Berio, em seu famoso trabalho com as *Sequenzas*, configura-se em um profundo observador de si mesmo. Ou seja, por vezes, ele serviu-se de seus próprios textos musicais (Barros & Bezerra, 2014). O título *Sequenzas* faz referências ao fato das peças estarem baseadas em um processo de construção sucessiva da polifonia

latente, em sequências de materiais harmônicos e tipos de ações instrumentais (Halfyard, 2007). Por isso, entende-se que Berio, cada vez mais fascinado por revisitar os procedimentos musicais dos últimos trabalhos composicionais, propõe novas perspectivas abertas, por um novo domínio instrumental (Osmond-Smith, 2007: 01).

Ainda podemos citar na obra de Luciano Berio a intertextualidade ocorrente em sua *Sinfonia* (1968). A esse respeito, Beard & Gloag (2005) comentam que “its central third movement is based upon the scherzo of Mahler’s Second Symphony (1888–94), while a collage like surface envelops the Mahlerian material” (Beard & Gloag, 2005: 72).

O compositor José Alberto Kaplan (1935 - 2009) utilizou a intertextualidade como um dos elementos importantes na caracterização de suas obras (Filho, 2010). Dentre muitos exemplos, podemos citar a intertextualidade ocorrente em sua *Seresta para Violão*. Logo, a *Seresta* consiste no segundo movimento da *Sonatina para Violão*, escrita em 1980. Nela, verifica-se que o compositor combina elementos da música erudita e popular. A melodia é, por vezes, tratada como *imitação*, e é inspirada na *Valsa de Esquina*, de Mignone. Além disso, na *Seresta* de Kaplan ainda são percebidos elementos, sobretudo na parte rítmica, que remetem à *Seresta* de Aylton Escobar (Souza, 2008).

Outro exemplo significativo na obra de Kaplan encontra-se na sua *Sonata para Trompete e Piano* (1987), em que o compositor serve-se explicitamente dos textos musicais do compositor Paul Hindemith (1895 - 1963), nomeadamente as obras *Sonata para Oboé e Piano* (1938) e *II Sonata para Piano* (1936).

Em resumo, a intertextualidade é a relação existente entre os textos observados, e os textos, por sua vez, compartilham aquilo que lhe são próprios. Assim, a presente investigação observa as potencialidades performativas do trombonista Radegundis Feitosa, procurando desenvolver uma observação intertextual dos elementos analisados junto a obra *Três peças para Trombone e piano – Humoreca, Noturno e Tarantela*, de Kaplan, para, seguidamente, filtrá-las em um novo texto. Este, por sinal, é um propício exemplo de interpretação intertextual, no qual, a partir de um texto, produzem-se vários outros, em um processo contínuo de diálogos intertextuais.

Assim, a análise que essa metodologia seguirá contempla os seguintes textos: o texto escrito pelo compositor (partituras), o texto sonoro interpretado pelo trombonista (CD) e, ainda, o texto audiovisual através da performance (disponibilizado no *YouTube*).

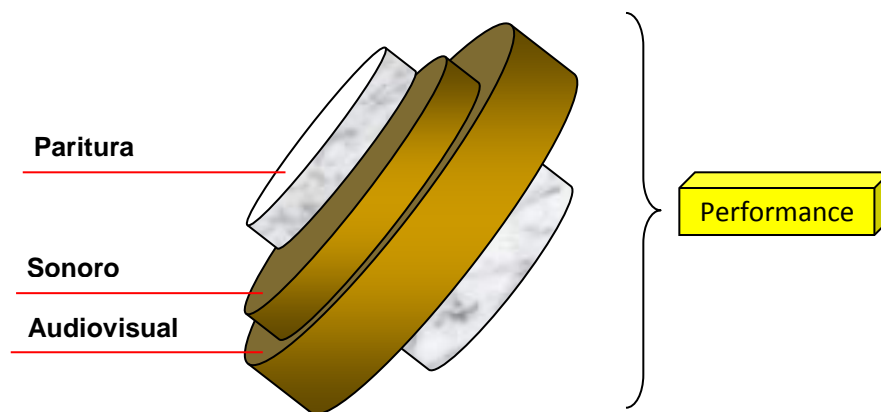


Figura 11: A intertextualidade na performance musical.

O cruzamento dos “textos” referidos acima consiste na Teoria da Intertextualidade. Por isso, é oportuno ressaltar acerca dos textos que serão aqui analisados, que os mesmos foram produzidos cronologicamente em momentos distintos. O texto escrito (partitura) foi produzido em 1987 (aqui também chamaremos de texto de partida), o texto sonoro (CD) em 1998 e o texto audiovisual (performance - *YouTube*) em 2010.

Partindo dessa observação intertextual preliminar, pretendo confrontar os textos, bem como expor a minha percepção a partir do estudo e da construção performativa das peças abordadas; e, assim, escrever um novo texto. Portanto, com base em um conjunto de teorias advindas dos estudos literários, propõe-se, neste estudo, adaptar esses conceitos à investigação da performance musical, pontuadas no caso particular de Radegundis Feitosa, propondo uma classificação analítica da Teoria da Intertextualidade. Pesquisar as relações intertextuais ocorrentes na obra abordada, possibilitou um melhor entendimento acerca de suas funções no discurso performativo do trombonista.

4. ANÁLISE INTERTEXTUAL DA OBRA ABORDADA

4.1 *Três peças para trombone e piano*, de José Alberto Kaplan (1935-2009)

Como elemento unificador, em lugar de utilizar, como na Suíte barroca, a tonalidade e a vinculação temática entre as suas diversas partes – procedimento tão do agrado dos virginalistas ingleses e, posteriormente, de Haendel –, preferi o aproveitamento sistemático de certas constantes, como escalas, giros melódicos e rítmicos, típicos da música popular e folclórica brasileira (Kaplan, 1999: 43).

A obra *Três peças para trombone e piano - Humoresca, Noturno e Tarantela* foi composta em 1987 e dedicada ao trombonista Radegundis Feitosa. Foram gravadas pelo duo Radegundis Feitosa e Maria Teresa Madeira, em 1998, em selo independente, no álbum intitulado *Trombone Brasileiro*²⁵.



Figura 12: Capa do CD *Trombone Brasileiro*.



Figura 15: Radegundis Feitosa e Maria Teresa Madeira (pianista). Fonte: coleção privada da família Feitosa.

Quanto ao compositor, José Alberto Kaplan nasceu na Argentina, em Rosário de Santa Fé, no dia 16 de julho de 1935. Sua chegada ao estado da Paraíba data de 1961 e sua naturalização como brasileiro em 1969. Kaplan iniciou sua formação musical em Rosário e em Buenos Aires, e, posteriormente, na Europa, especificamente em Viena (Kaplan,

²⁵ Informação disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/maria-teresa-madeira/discografia>. Acesso em: 11/02/2012.

1999). Foi regente, compositor, pianista e professor. Sobre esses fatos, seu antigo aluno, o professor e pianista José Henrique Martins, comenta que: “Kaplan foi um dos poucos profissionais da área que possuía um ótimo desempenho em atividades distintas” (Martins, 2006: 10).

O nome de José Alberto Kaplan figura no livro da *“História da Música no Brasil”*, dentre os compositores estrangeiros radicados no Brasil (Mariz, 2000: 7). A vinda de Kaplan para o estado da Paraíba ocorreu por ocasião de sua volta da Europa para a Argentina. O músico havia recebido uma carta de seus amigos vienenses, convidando-o para uma vaga de professor de piano em João Pessoa-PB. Kaplan aceitou o desafio de “ensinar em uma comunidade relativamente modesta, em pleno nordeste brasileiro” (ibid, 2000: 501). A partir de então, Kaplan deu início à carreira de pedagogo do piano, teórico musical, professor universitário e compositor. Fonseca (2005) complementa, afirmando que “embora tenha despertado para a composição um tanto tardiamente, considera-se a produção artística de Kaplan muito expressiva” (Fonseca, 2005: 30).

Os questionamentos e preocupações referentes ao desenvolvimento técnico e aprendizagem pianística acompanham Kaplan em sua trajetória (Kaplan, 1999). Como consequência dessa reflexão, o compositor publicou os seguintes livros: *Caso me esqueça(m)* (1999), *O ensino do piano: o domínio psicomotor nas práticas curriculares da educação músico-instrumental* (1978) e *Teoria da Aprendizagem Pianística* (1985) (Martins, 2006: 13).

Além das peças para trombone, a obra de Kaplan contém ainda peças para piano solo, piano a quatro mãos, concertos para diversos instrumentos, peças orquestrais, obras corais e música de câmara (Kaplan, 1999).

Dentre os muitos compositores que, de certa forma, adotaram o estilo nacionalista como forma de caracterizar seu estilo composicional, Kaplan está entre eles. A esse respeito, Fonseca (2005) pontua que “o ato de compor de Kaplan é encarado como um processo de criação em que reflete o uso de aspectos musicais heterogêneos, em geral utilizando elementos da cultura regional como suporte de suas ideias e aspirações” (Fonseca, 2005: 23). Nesse sentido, Kaplan dá uma significativa contribuição com as *Três peças para trombone e piano – Humoresca, Noturno e Tarantela*.

Para Martins (2006), Kaplan sempre fez questão de estabelecer uma relação próxima com os intérpretes. Assim, compositor e intérprete devem coincidir no modo como olham a música, como a entendem e como a promovem, de forma que o trabalho de articulação possa conduzir a uma relação de coerência entre a criação da obra e a sua concretização durante a performance. Esses aspectos contribuem ainda para um domínio claro do modo como o instrumento funciona.

Podemos confirmar a relação descrita anteriormente através das seguintes peças musicais: *Burlesca para piano e quinteto de metais*, *Quinteto para metais*, *Quinteto de sopros*, *Três peças para trombone e piano*, *Sonata para trompete e piano*, *Abertura quase acadêmica para quinteto de metais*, *Seresta para violão*, entre muitas outras (ibid, 2006: 10-11).

4.2 Abordagem das peças²⁶

Neste tópico da pesquisa serão abordadas as relações intertextuais ocorrentes nas peças, mais especificamente em relação ao trombone. Por isso, a abordagem das obras é referida por meio de uma análise intertextual entre o texto escrito (partitura) proposto pelo compositor (indicado a partir de agora como **PART**²⁷); o texto sonoro (CD), gravado e interpretado por Radegundis Feitosa e Maria Teresa Madeira (indicado a partir de agora como **ÁU**); e o texto audiovisual disponibilizado pelo *YouTube*²⁸ (indicado a partir de agora como **VÍD**). Destaco ainda o meu posicionamento interpretativo com a construção e performance das peças.

Veremos a seguir que, quando o recurso intertextual é efetivamente utilizado nos textos musicais, especialmente na performance, ocorre a produção de novos sentidos, uma vez que, retomados de outros campos e contextos discursivos, os textos ganham uma reinterpretação capaz de imprimir uma nova visão àquilo que foi retomado. Neste caso, o

²⁶ Por questões de limitação no formato deste documento, optou-se por discorrer principalmente sobre os aspectos relacionados à linha do trombone.

²⁷ A obra foi editada, em João Pessoa-PB (1996), pelos trombonistas Radegundis Feitosa Nunes e João Evangelista dos Santos Neto, no Programa Music Printer Plus, que tinha problemas e limitações de edição. Essa informação foi adquirida diretamente com João Evangelista Neto, através de contato por mensagens na plataforma Facebook, no ano de 2014.

²⁸ Trata-se de um concerto realizado no Centro de Convenções da cidade de Campina Grande-PB, no ano de 2010. No concerto, Radegundis Feitosa interpreta as três peças de Kaplan, juntamente com o pianista José Henrique Martins. O vídeo está disponível no *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=vL6n8-g9wuc>. Acesso em: 12/03/2014.

fenômeno intertextual opera como veiculador de novos sentidos na performance, como ocorre no caso de Radegundis Feitosa. Vejamos as respectivas análises:

4.2.1 Peça nº 1 – *Humoresca*

A peça possui seis seções, apresentando uma textura homofônica (seções 1, 3, 4, 5 e 6) e polifônica (seção 2). Dentre os materiais utilizados pelo compositor na obra, destacam-se o uso de escalas diatônicas e cromáticas. Melodicamente, Kaplan faz uso de modos (especialmente mixolídio e lídio) e, harmonicamente, apresenta acordes com segundas acrescentadas. O discurso musical é desenvolvido com base em dinâmicas que variam entre *Forte*, *Mezzoforte* e *Piano*, além de propor articulações variadas como *Staccato*, *Tenuto*, *Sforzato* e *Legato* (Barros, 2013).

O título da peça - *Humoresca* - faz referência a um gênero musical romântico (*Humoresque* ou *Humoreske*, que deriva do latim, da palavra humor), caracterizado pelo espírito humorístico (brincadeira). Exemplos notáveis de *Humoresque* são observados em Schumann (1810 - 1856), que foi o primeiro compositor a utilizar o termo como título musical (Brown, 2001: 836); e Dvorák (1841 - 1904), que compôs um conjunto de oito *Humoresques* (Op. 101, 1894), das quais a mais conhecida é a sétima peça (em G-bemol maior).

Com vista à observação desses exemplos e em comparação com os elementos textuais empregados na peça para trombone, o texto de Kaplan (PART) propõe um caráter de natureza cômica, caracterizado pelos elementos grafados, fazendo *alusão* a outros textos escritos por compositores românticos e que desenvolveram o gênero com propósito humorístico. Além das características de *estilização* empregadas no texto PART, é possível percebê-las também nos textos ÁU e VÍD, ambas na interpretação de Radegundis. Isso significa que, para uma performance convincente, o trombonista não deve apenas evidenciar sua habilidade instrumental: ele também deve, sobretudo, ter um senso de humor na performance, correspondendo à *estilização* do gênero.

De certa forma, o fato de Kaplan ter composto esse texto para Radegundis Feitosa evidencia que o próprio compositor acreditava que o performer poderia corresponder à sua ideia intertextual (tal informação pode ser verificada na figura 15 do texto PART, onde Kaplan dedica a peça ao trombonista Radegundis, também destacando sua amizade e admiração pelo performer). A justificativa, nesse caso, pode estar relacionada com as

características particulares do performer enquanto intérprete, sobretudo pelo fato de que intérprete e compositor estabeleçam uma relação muito próxima. Além disso, as marcas pessoais de Radegundis, representam o caráter de humor exigido na peça.

A *Humoresca* de Kaplan faz uso de *estilização*, conforme o conceito em Bakhtin e Kristeva, porque, além das particularidades apresentadas acima, possui um idioma musical tonal, apresentando também células rítmicas que remetem às características dos textos passados, conformando-se ao estilo de Dvorák e Schumann. No entanto, Kaplan introduz o seu texto com dois compassos de piano em ritmo ternário, deslocando-se implicitamente dos textos tradicionais concernentes ao gênero. Nesse trecho da linha de piano, é importante ressaltar que Kaplan serve-se de elementos rítmicos característicos do gênero romântico (*Humoresque*), modificando-os discretamente à sua maneira, numa relação de *paráfrase*, visto que ocorre a reprodução da ideia de um texto fazendo uso de outra linguagem, contudo sem abandonar a ideia principal do texto de partida.

Vejamos como exemplo a obra *Humoreske – Fur das Pianoforte, Op. 20 –*, de Schumann. Na figura 13, identifica-se em cor vermelha a marcação do trecho que faz relação com o acompanhamento utilizado por Kaplan; em cor verde, resalta-se a ênfase dada à marcação dos tempos fortes; e na cor azul, destaca-se a presença de semicolcheias empregadas em contratempo, nomeadamente nas últimas duas semicolcheias do compasso.

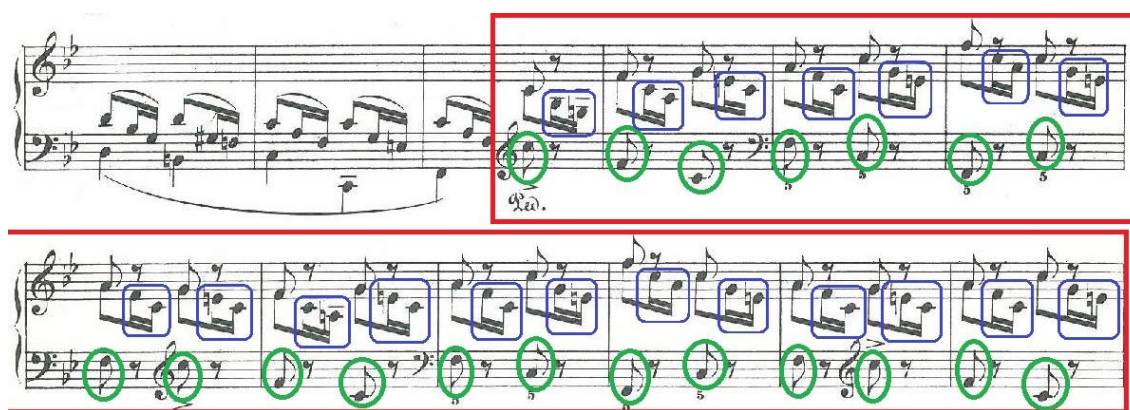


Figura 13: Trecho da obra *Humoreske – Fur das Pianoforte, Op. 20* (Noch rascher.), de Robert Schumann.

Em PART (Figura 14), Kaplan faz uso de marcações rítmicas na mão esquerda, as quais enfatizam durante quatro compassos os tempos fortes (demarcados em cor vermelha), ao

mesmo tempo em que a mão direita efetua uma rítmica constante em contratempo (em cor verde e em azul). Destaca-se ainda a utilização das duas últimas semicolcheias empregadas também a contratempo (em cor azul). Nesse exemplo (figura 14), a intertextualidade é *explicita*, pois remete claramente ao trecho do texto de Schumann.

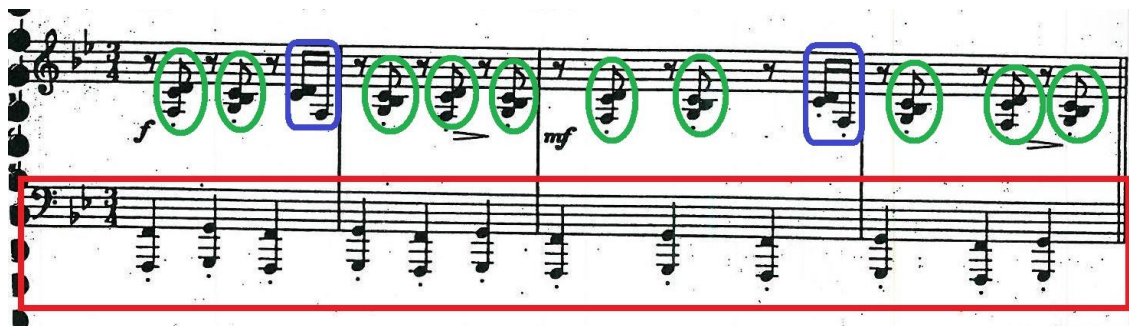


Figura 14: Trecho da peça *Humoresca* da obra *Três peças para trombone e piano*, do compositor José Alberto Kaplan.

O trombone inicia o tema principal a partir do primeiro tempo do terceiro compasso. Na seção 1, um aspecto da linha do trombone que deve ser destacado é a articulação das frases iniciais. Observa-se em PART (figura 15), com a marcação em cor vermelha, um trecho em *Staccatos*, com intervalos ascendentes e descendentes, de segunda maior e quarta justa.



Figura 15: Seção 1 da *Humoresca*, de Kaplan.

Nesse mesmo trecho, verifica-se no texto ÁU que o performer Radegundis obedece às indicações presentes no texto de partida (PART), sobretudo as articulações. Entretanto, Radegundis decide interpretá-las em andamento *Andante*, visto que no texto PART não está explícita a definição de andamento. Já no texto VÍD, o performer opta por utilizar o andamento de forma mais lenta. Nessa perspectiva, Radegundis, tanto no texto ÁU quanto

em VÍD, realiza uma releitura do texto PART, constituindo um ajustamento do discurso, onde o tipo de intertextualidade aplicado aos novos textos remetem ao texto PART, conforme suas ideias enquanto intérprete.

Com base no estudo e construção performativa da obra, tais intervalos e o tipo de articulação configuram uma dificuldade técnica. Veja-se que, com base na tabela de correção²⁹ criada pelo professor brasileiro Gilberto Gagliardi (1922 - 2001), é necessário que o intérprete realize um treino minucioso das posições (correção de vara), para que uma afinação precisa seja adquirida (Gagliardi, s.d.: 07), além de comprometer o controle que o intérprete tem sobre o som. A habilidade técnica que o performer dispõe também constitui intertextos motores importantes para a relação de transformação do texto escrito (pelo compositor) em texto performado (transformado em som por meio da relação do performer com o instrumento), contribuindo para uma performance mais rica.

Ainda no que se refere à articulação em *Staccato* sobre os intervalos de segunda maior e quarta justa, observados na figura 15, verifica-se no texto ÁU que Radegundis resolveu trabalhar com uma sonoridade homogênea em todo o trecho, bem como aplicar a correção de vara, com o propósito de obter uma afinação precisa, articulando as notas do trecho em *Staccato*, como sugere o texto PART, e, sobretudo, utilizando um padrão de qualidade sonoro desejado por ele enquanto criador de um novo texto (performance). Ou seja, a intertextualidade apresenta-se em forma de *citação indireta*. Em VÍD, Radegundis desenvolve seu texto performativo conforme ÁU, utilizando a mesma intenção sonora e aplicando a correção de vara.

Com relação à digitação no instrumento, na escuta de um trombonista, verifica-se que, embora o texto ÁU possa evidenciar algumas escolhas por parte do performer Radegundis, é por meio da análise do texto VÍD que podemos averiguar, com clareza, as posições alternativas utilizadas no trecho e ainda a manipulação do rotor (mecanismo de válvula), empregadas por Radegundis na performance (ambos constituem intertextos motores). Além disso, é através do texto VÍD que também se consegue observar toda a inserção de gestos empregados na performance por Radegundis (tal componente configura-se como intertexto responsável pela produção de energia e alto grau de expressividade em seu

²⁹ Ver em anexo 19 neste documento.

desempenho), quando estes não estavam previstos no texto PART, contribuindo para identificar a singularidade do intérprete.

Em VÍD, as atitudes gestuais aplicadas por Radegundis na performance revelam uma relação intrínseca entre música e movimento, especialmente na seção 1 da peça. Ainda com relação ao texto audiovisual, é possível observar que o pianista (Martins) foi propositadamente colocado no centro do palco, em linha horizontal. O trombonista Radegundis, por sua vez, acomodou-se junto à cauda do piano em posição vertical. Entretanto, o trombonista, diferentemente da postura corporal empregada nos moldes clássicos dos concertos, realizou um rompimento dessa postura tradicional através da inclusão de um vocabulário de gestos, possibilitando um novo significado ao conjunto dos artistas em palco. Esse rompimento diz respeito à movimentação corporal do trombonista nas frases iniciais da peça.

No compasso 3, do texto VÍD, o performer iniciou o tema com os joelhos e a coluna flexionados; seguidamente, no segundo tempo do quarto compasso, onde o performer utilizou na digitação o recurso de rotor sob a nota dó, lançou o pé direito à frente do esquerdo, com a intenção de estabelecer apoio. No compasso 5, ao mesmo tempo em que ainda encontrava-se curvado, executou, através de sua relação com o instrumento, um movimento gestual horizontal para ambos os lados, direito e esquerdo. Esses movimentos gestuais estão ligeiramente ligados à ênfase dada pelo trombonista no que se refere à mudança de articulações (previstas no texto PART) no decurso do trecho. Na performance, o ato mental projeta-se em atos motores e o som é precedido pelo gesto, proporcionando maior expressividade ao texto performado.

Na procura de relações existentes entre os textos ÁU e PART com o texto VÍD, percebi que no texto performado por Radegundis (VÍD), a componente gestual estabelece, em caráter explícito, relação com elementos textuais ocorrentes em PART e com muitos outros textos, onde os gestos fazem referência às mudanças de textura, articulações e dinâmicas pontuadas por Kaplan. Esse fato, no texto VÍD, também pode estar relacionado com a figura do pianista Martins, que foi discípulo de Kaplan. Já no texto ÁU, apesar de não termos acesso ao visual, a componente gestual mostra-se diferente ao ser imaginada pelo ouvinte, através das intenções interpretativas expressas pela sonoridade de Radegundis com a pianista Maria Teresa Madeira. Assim, tanto em ÁU como em VÍD, possivelmente, a

relação estabelecida do performer com os pianistas encaminham-o a desenvolver formas de expressão corporal (gestual) e sonoras diferentes.

Nos compassos 6 e 7, em ÁU e em VÍD, Radegundis desenvolveu seu texto respeitando as articulações grafadas no texto PART (figura 17). Nesse mesmo trecho, verifica-se em PART, especificamente na linha do trombone, que Kaplan desenvolve o tema principal, combinando articulações, como *Staccato* e *Legato*.

No terceiro tempo do sexto compasso, é possível observar no texto VÍD que o trombonista Radegundis aprumou-se enquanto executava o *Legato*, efetuando um movimento para frente e para trás. Curiosamente, em VÍD, observa-se que o performer iniciou a segunda seção da peça direcionando a campânula do trombone para cima (em direção ao teto da sala), diferentemente da maneira como foi aplicada na primeira seção. Tal gestualidade é empregada com a intenção de projetar o som no trombone de maneira a enfatizar o efeito de *Glissando*, pontuado no texto PART (figura 16); o gesto não estava previsto no texto de Kaplan. Ainda no texto VÍD, é possível também verificar que o *Gliss*, proposto pelo compositor, é mais enfatizado quando comparado ao ÁU, possivelmente por existir em ÁU uma intenção interpretativa diferente, visto que há a finalidade de produzir um produto de áudio (CD), diferentemente do texto VÍD. Ou seja, com a performance, os aspectos sonoros e gestuais nunca serão iguais.

Em VÍD, a observação toma outras proporções de análise, por termos acesso aos textos sonoro e visual. Para Cook (2007a), “música significa *performance*, seja ao vivo ou gravada, e não partituras” (Cook, 2007a: 01). No texto VÍD, destacamos o fato de que o performer Radegundis não utiliza a partitura em papel no palco. A justificativa pode estar relacionada com o domínio consciente do texto PART desenhado pelo compositor, deixando o performer mais livre para estabelecer diálogos com outros textos. Em Radegundis, esta particularidade era recorrente.

Na segunda seção, destacamos na figura 16 (texto PART), com a marcação na cor verde, o uso de procedimentos intertextuais pelo compositor, como, por exemplo, a combinação de elementos da música erudita e popular. O tema no trombone apresenta um material rítmico e melódico, cujas características remetem à música nordestina. A combinação resulta em *paródia*, pois identificam-se sintomas de algo que ocorre e que ativa automaticamente o

nosso conhecimento prévio. Esse tipo de intertextualidade implica, para o performer, em um exercício de linguagem como em um jogo de espelhos. Nesse trecho, a *paródia* chega a tocar-se com a *estilização*, já que são formas de apropriação em que a *alusão* ocorre melodicamente pelo uso dos modos mixolídio e lídio. Além disso, o modo como o intérprete Radegundis manipula tal combinação nos fornece elementos e conteúdos musicais que contribuem efetivamente para que percebamos o caráter alusivo à música nordestina.

Ainda na mesma figura (texto PART), com marcação em cor vermelha, destacamos a ocorrência de *Legato Expressivo* e com dinâmica *Forte* em meio à combinação de articulações variadas em ambos os instrumentos (trombone e piano), enriquecendo o ato do discurso no trecho (Barros, 2013). Além da rítmica irregular, há também a presença de síncopes, intertextos não somente utilizados por compositores como Stravinsky (1882 - 1971), mas também inseridos na música popular brasileira, como, por exemplo, nos “choros” de Pixinguinha (1897 - 1973), conhecidos por Radegundis. No trecho que vai do compasso 12 ao 15, verifica-se em PART a indicação de *Legato Expressivo*. Com essa indicação, é possível averiguar explicitamente, como efeito sonoro em ÁU, que não se percebe pontos de apoio rítmico para determinar o tempo forte, dando a impressão de uma rítmica flutuante.

Figura 16: Seção 2 da peça *Humoresca*, de Kaplan.

No texto ÁU, percebe-se que Feitosa executou o caráter expressivo previsto em PART, com foco em um som mais aveludado. Já no texto VÍD, evidencia-se a mudança de caráter rítmico proposto pelo compositor através dos gestos empregados por Radegundis na performance, visto que tal conteúdo provoca no performer a necessidade de experimentar novos movimentos gestuais. Ainda em VÍD, é perceptível que as indicações propostas no

texto de Kaplan (*Legato*³⁰ *Expressivo*) não são empregadas em sua essência, pois foram implicitamente modificadas pelo performer em tons de *paráfrase*, através do uso de acentuações deslocadas (não previstas em PART). Esta classificação intertextual prende-se ao fato de existir no discurso de Radegundis a intenção de reafirmar, de modo diferente, o mesmo sentido do que foi sugerido por Kaplan no texto PART. Por isso, reitera-se que, em Radegundis, a componente gestual é ferramenta explícita na construção de seu discurso performativo. É como se imaginássemos uma grande campânula à frente do performer, sendo provavelmente impulsionado a adentrá-la para as passagens suaves ou graves, afastando-se dela nos momentos fortes ou agudos.

As indicações de *Legato Expressivo* e *Gliss* em PART sugerem ao trombonista a necessidade de desenvolver habilidades plurais para a utilização e aplicação das mesmas na performance. Com base no estudo e na construção performativa da peça, indica-se que se pratique inicialmente o trecho sem usar a língua (com *Glissando* em algumas passagens), articulando só a primeira nota com a língua e ligando todo o resto apenas com o fluxo de ar e a embocadura. Seguindo essa prática, é possível perceber as passagens em que o *Legato* é natural e outras em que ocorre o *Glissando* (Barros, 2013). O estudo de tais intertextos subsidia a construção e performance mais elaborada da peça.

Em PART, a partir do compasso 20 (figura 17), é ressaltada em cor vermelha a semelhança do material melódico e rítmico, apresentado anteriormente na primeira seção da peça. O primeiro fragmento do trecho aparece uma oitava acima e os demais permanecem na mesma altura da ideia original, ambos em *Staccato* e com dinâmica *Mezzoforte*, sobretudo com a rítmica deslocada. Ou seja, Kaplan recorreu usualmente à *paráfrase* de seus próprios intertextos apresentados na seção anterior.

³⁰ Para que se possa executar com precisão a escala em *Legato*, é importante esclarecer como a técnica se aplica no contexto do trombone de vara: *Legato Original* é a articulação somente na primeira nota, com a língua, e todo o resto da frase apenas com o fluxo de ar e a embocadura; *Legato Artificial* é o que acontece nas passagens em que se tenta ligar naturalmente os sons, evitando o efeito de *Glissando* da vara com o uso da língua de forma mais branda, na tentativa de disfarçar a articulação e imitando ao máximo o *Legato*. Essas informações sobre tipos de *Legato* no trombone foram adquiridas pelo pesquisador em festivais de música nas aulas ministradas pelo prof. Radegundis Feitosa, no Brasil.



Figura 17: Seção 4 da peça *Humoresca*, de Kaplan.

Ainda na mesma figura, destaca-se também, em cor verde, a reparação dos modos que remetem à música nordestina. Vejamos no texto PART, mais precisamente no compasso 29 (figura 18), o uso de *citação indireta* na linha do trombone, constituída pela organização melódica ascendente do arpejo maior com sétima menor (modo mixolídio). Nesse trecho, Kaplan, possivelmente, serviu-se do famoso tema *Baião*, dos compositores brasileiros Luiz Gonzaga (1912 - 1989) e Humberto Teixeira (1915 - 1979). O intertexto utilizado por Kaplan pode ser facilmente identificado com o *Baião*, pois está situado logo após a introdução do texto de partida, na primeira exibição do tema “A” (figura 19).



Figura 18: Trecho da obra *Humoresca* que remete à música *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.



Figura 19: Trecho da música *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Fonte: <http://periclesvilela.blogspot.pt/2012/05/baiao-luiz-gonzaga-n-650.html>.

Na seção 6, mais precisamente no compasso 34, é identificado (figura 20, com marcação em cor vermelha) o material melódico e rítmico, o qual remete a similaridades com a seção 2. Nessa última seção da peça, verifica-se em PART que Kaplan fez indicação do uso da *surdina*, demonstrando conhecer o idiomatismo do instrumento e propondo um novo colorido sonoro até o final na peça. Com vista ao estudo da peça para trombone, é

importante observar que o espaço de tempo para colocar a surdina é muito curto. Em ÁU e VÍD também observa-se a ausência da surdina nos textos produzidos por Radegundis. O fato do performer ter optado por não utilizar a surdina nos textos ÁU e VÍD pressupõe uma concordância com o próprio compositor, com quem dialogava sobre os aspectos musicais inerentes à peça.

Na construção performativa da peça, em que utilizei como referência os textos e intertextos aqui analisados, optei, assim como Radegundis, por não utilizar a surdina, pois, de fato, não há tempo hábil para que isso ocorra. Entretanto, diferentemente dos textos desempenhados pelo trombonista Radegundis, decidi executar o trecho utilizando a dinâmica em caráter *Piano*, na tentativa de imitar o efeito da surdina.

Melodicamente, no início do compasso 34, aparecem articulações em *Portato* (duas articulações diferentes sobre as mesmas notas), opulentando a articulação no ato da linguagem do trecho.

Figura 20: Seção 6 da peça *Humoresca*, de Kaplan.

4.2.2 Peça 2 – Noturno

A peça é dividida em três seções, sendo elas: seção 1 – *Lento* - compasso 1 a 20 (introdução, compasso 1 ao 4); seção 2 – *Andando* – compasso 20 ao 36 (ela é subdividida internamente em três partes: 2a – compasso 20 a 25; 2b *Um poco piu mosso* – compasso 26 a 31; 2c *Expressivo* – compasso 32 a 36); e seção 3 - *Tempo I* – compasso 37 a 63. Possui também uma textura homofônica. Apesar de não usar tonalidade definida, faz uso de um centro em dó menor. Dentre os materiais empregados pelo compositor na peça, destaca-se a

exploração das ressonâncias ao piano. O discurso musical é desenvolvido com base em dinâmicas que variam entre (seção 1) *mp* compasso 5 *Expressivo, crescendo* e *decrescendo, mf* compasso 15, (seção 2) *p* com *crescendo* e *decrescendo*, (seção 3) *p* *Expressivo*, com *crescendo* e *decrescendo* (Barros, 2013).

O *Noturno* é um gênero musical primeiramente cultivado durante os séculos XVIII e XIX, em apresentações realizadas em ambientes externos durante a noite (Unverricht & Eisen, 2001: 205). O gênero foi primeiramente concebido como música para piano solo. Mais tarde, Mozart ampliou o termo para os trabalhos vocais e para os instrumentos de sopro, o que provavelmente inspirou Kaplan, que também intitulou sua peça de “*Noturno*”. Diferente dos *Noturnos* da tradição de Field (1782 - 1837) e Chopin (1810 - 1849)³¹, o *Noturno* de Kaplan faz uso de um acompanhamento distinto em intervalos de quartas e quintas harmônicas, com exploração das ressonâncias ao piano, conforme é destacado na figura 21, em cor vermelha.



Figura 21: Uso das ressonâncias ao piano na peça *Noturno*, de Kaplan.

No texto PART, diversas situações de ressonância e articulação dos pedais podem ser identificadas ao longo da peça, proporcionando efeitos diversos de natureza tímbrica aos instrumentos, além de exigir maior coordenação na condução da sonoridade de ambos os

³¹ De acordo com Kirby (2004), os *Noturnos* de Chopin e Field possuem forma ternária e são caracterizados por uma melodia lírica, muitas vezes ornamentada e acompanhada por acordes quebrados, em padrões bem definidos (Kirby, 2004: 185).

instrumentistas, sobretudo do pianista. Logo, percebe-se que o conteúdo das ressonâncias existentes no *Noturno* de Kaplan estabelece uma relação intertextual explícita com outras obras contemporâneas para piano, dentre elas, destacam-se *Constellation-Miroir para piano*, do compositor francês Pierre Boulez e na *Sequenza IV* para piano, do compositor italiano Luciano Berio (1925 - 2003). Nela, são observadas formas diversas de ressonância.

Figura 22: Trechos da obra *Sequenza IV*, do compositor Luciano Berio, que ilustra a camada de ressonâncias ao piano.

Observa-se na figura 22 que a camada de ressonância é formada por acordes sustentados pelo pedal sostenuto do piano. Nesse caso, o *Noturno* de Kaplan possui efeito similar, porém com novas características textuais de sonoridade. A saber, Kaplan faz uso de um acompanhamento diferente em intervalos de quartas e quintas harmônicas, conforme apresentado anteriormente na figura 21, fazendo uso de *estilização* e *paráfrase*.

Em ambos os trechos das peças (*Sequenza IV* de Berio e no *Noturno* de Kaplan), para executar o efeito das ressonâncias, deve-se fazer com que cada acorde soe com precisão. Para isso, é exigido ao pianista uma coordenação perfeita entre mãos e pés. Aqui, a intertextualidade ocorre quando se percebe, em Kaplan, que as camadas de ressonâncias existentes reportam-nos para a *Sequenza IV*, de Berio, apesar dos textos possuírem características harmônicas, melódicas e rítmicas diferentes.

Portanto, em Kaplan (PART), há a identificação de vínculos composicionais intimamente ligados aos compositores que se serviram da exploração das ressonâncias ao piano, como também do caráter estilístico do gênero desenvolvido por Field e Chopin. Tais similitudes estilísticas podem ser observadas tanto no texto proposto pelo compositor, como nos textos ÁU e VÍD desenvolvidos por Radegundis. Estas são identificadas através de nuances

sonoras, indicações de andamento e dinâmicas pontuadas na partitura e que são transformadas em som em tons de *paráfrase*, deixando ainda explícita a relação *estilizada*.

Ainda em PART, após uma introdução de quatro compassos (figura 23), verifica-se que a linha do trombone se desenvolve por meio de intervalos simples e da alternância de métrica.



Figura 23: Trecho que identifica o primeiro intertexto melódico em *Noturno*, de Kaplan.

Já em ÁU, uma particularidade no discurso de Radegundis deve ser ressaltada. Observa-se a utilização de articulações brandas, como *Tenuto* e *Legato*, com a intenção de desenvolver o texto sonoro em caráter leve, suave e *Cantabile*, visto que no texto PART não se encontram articulações explícitas (figura 23). Igualmente, tais características também são identificadas em VÍD. Além disso, a melodia no trombone é acompanhada ao piano pelo uso explícito das ressonâncias, o que influencia o modo como Radegundis manipula seu discurso musical em ambos os textos (ÁU e VÍD). Nesse sentido, as escolhas interpretativas de Radegundis, leva-nos a crer que, além de utilizar como referência o texto estilístico para embasar o modo sonoro como articula e executa as notas do trecho, também serve-se do discurso desenvolvido pelo pianista, que se sobrepõe ao trombone com efeito intertextual, a fim de estabelecer uma relação dialógica no ato da interpretação do trecho.

Ainda nessa mesma figura, na observação do texto ÁU, em região aguda, com dinâmica em *Mezzopiano* e caráter *Expressivo*, é possível identificar que o trombonista precisou realizar um bom *Legato*. Para isso, é necessário perceber que a condução das frases deve ocorrer por meio de mais velocidade na condução da corrente de ar, o que pode, consequentemente, afetar a sustentação do som, caso o trombonista não esteja tecnicamente preparado.

Em VÍD, põe-se em superfície uma variedade de intertextos, seja por meio do estudo e desenvolvimento dos elementos motores (técnicos), necessários à otimização dos intertextos presentes em PART, como também pelas escolhas interpretativas de

Radegundis, também desenvolvidas no texto ÁU. Através do movimento corporal expresso no texto VÍD, é que se tem acesso a perspectivas mais integradas entre os textos dialogantes, proporcionando um deslocamento intertextual. Logo, a captação dos intertextos que dialogam com a peça são conteúdos indispensáveis para a construção de novas performances, pois é necessário explorá-los no sentido de recompor nosso fazer musical enquanto intérprete.

No texto PART, por exemplo, não estão previstas sugestões de respiração para o trombonista. Estas, por sua vez, esclarecem ao intérprete o modo como se deve reproduzir o discurso musical sob o fraseado proposto pelo compositor. Ou seja, tais delimitações de respiração estão implícitas no texto PART, cabendo ao performer Radegundis identificá-las. Também é perceptível em VÍD a utilização dos mesmos intertextos empregados em ÁU. Refiro-me aqui às escolhas efetuadas pelo intérprete com relação às respirações, que, em sua maioria, assemelham-se em ambos os textos.

Ainda em VÍD, verifica-se a ocorrência de posições alternativas, como, por exemplo, no compasso 10 (figura 24, em cor vermelha), onde Radegundis inicia a frase com uso da nota ré na quarta posição. Na opinião de outros trombonistas, sobretudo dos europeus, a utilização de tais recursos alternativos na digitação do trombone, quando não devidamente praticados, podem resultar na alteração da qualidade do timbre, como também aumenta o risco de desafinar as notas no discurso sonoro.

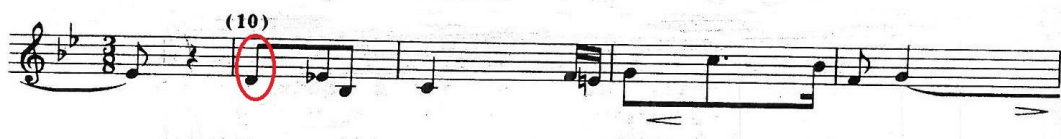


Figura 24: Uso de posição alternativa por Radegundis (em VÍD) no *Noturno*, de Kaplan

No texto PART, observa-se a partir do compasso 15 (figura 25) a reaparição do primeiro intertexto melódico utilizado pelo compositor no compasso 5.

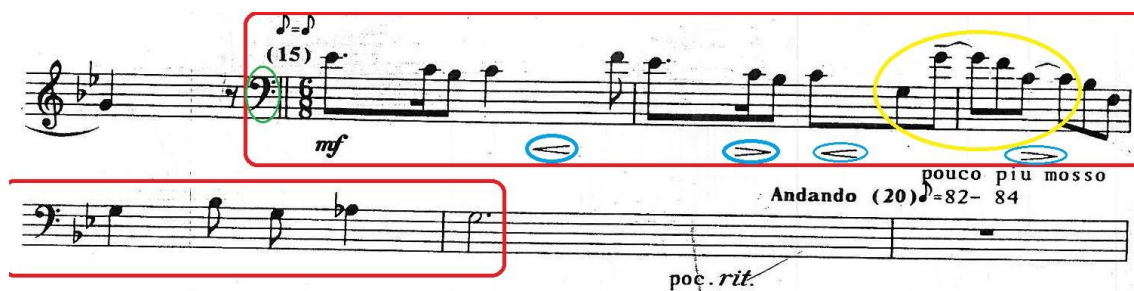


Figura 25: Trecho que identifica o primeiro intertexto melódico em *Noturno*, de Kaplan.

Porém, no compasso 15, é grafado em clave de Fá e modificado ritmicamente em tons de *paródia*, visto que o compositor propõe uma descontinuidade textual. O discurso é tomado por Feitosa em ÁU, respeitando as indicações propostas no texto PART, em meio a crescendos e decrescendos. Em ÁU, o texto discursivo é conduzido melodicamente ao pico máximo dos níveis de sonoridade na peça, localizado no compasso 17, destacado em cor amarela (figura 26). Entretanto, no texto PART, verifica-se a indicação de decrescendo já no compasso 17, diferentemente do que é observado no texto ÁU, onde Radegundis modificou as indicações previstas em PART, no sentido de efetuar um decrescendo gradativo em seu discurso, fazendo ainda uso de *vibrato* sob a nota de repouso (sol). O *Vibrato* não estava previsto em PART. Já em VÍD, no trecho citado, Radegundis alcança o pico máximo dos níveis de sonoridade, com mais ênfase do que em ÁU. No entanto, o decrescendo é mais intenso e o repouso sob a nota sol não resulta em um *Vibrato*.

Em PART, a seção 2 inicia-se no compasso 20 ao piano. Nesse trecho, percebe-se a indicação de *Pouco piu mosso* (figura 26, em cor amarela), com a indicação agógica *Andando* (figura 26, também destacada em cor amarela). Observa-se na linha do piano (figura 26, em cor vermelha), o uso de material melódico que se assemelha ao material utilizado anteriormente no compasso 15, na linha do trombone. No entanto, o compositor utilizou esse fragmento textual transposto no compasso 20, proporcionando um pequeno deslocamento textual. Os intervalos e a rítmica são copiados rigorosamente durante dois compassos, e seguidamente é modificado em tom de *paráfrase*, visto que ocorre o intuito de repetir as ideias textuais, porém, com características discursivas diferenciadas. Ou seja, após o compasso 22, ocorre uma operação de reformulação textual.

The image shows a musical score for 'Noturno' by Kaplan. It consists of three systems of staves. The top system includes a bass staff and a grand staff (treble and bass). The middle system includes a bass staff and a grand staff. The bottom system includes a grand staff. Key annotations include:

- Yellow:** 'poco piu mosso' and 'Andando (20) $\text{♩} = 82-84$ ' at the top right.
- Pink:** A large box around the piano part in the first system, and a smaller box around a passage in the second system.
- Blue:** Two boxes around dynamic markings 'p' in the second system.
- Red:** A box around a passage in the piano part of the second system.
- Other markings:** 'Andando', 'Acalmando', 'Livramento', 'poc. rit.', 'f', 'p', 'accel.', and '(25)'.

Figura 26: Trecho que identifica a seção 2 em *Noturno*, de Kaplan.

No tocante ao trombone, nos compassos 23 e 24 da seção 2 (figura 26, destacado em cor rosa), é curioso observar o modo como Kaplan faz uso implícito das ressonâncias no trombone (figura 26, nos compassos 23 e 24, em amarelo), possivelmente com a intenção de *parodiar* o discurso musical. Apesar das ressonâncias não fazerem parte do que se espera da natureza tímbrica de um trombone, Radegundis, em sua interpretação (ÁU), executa-as de modo a tentar reproduzir o efeito ressonante, demonstrando ênfase aos *crescendos* e *decrecendos* (figura 26, em cor azul) propostos pelo compositor. Além disso, o trecho apresenta uma dificuldade técnica pelas mudanças de tessitura, dinâmica *Piano*, seguida de *crescendos* e *decrecendos*. Com o estudo e construção performativa da peça, especificamente a partir do momento em que identifiquei, na parte do trombone (nos compassos 23 e 24), similaridades com as ressonâncias aplicadas no acompanhamento do piano, optei por executá-las com a campânula do trombone direcionada para dentro da tampa harmónica do piano, na tentativa de reproduzir o efeito ressonante com mais riqueza sonora.

No compasso 25, ainda na linha do trombone, apontado na cor vermelha (figura 27), observa-se uma pequena *Cadência*, na qual o instrumento parte *Livremente* de um dó grave, seguindo com um fraseado que vai culminar em um si bemol agudo, com a indicação de *Accelerando* no final.



Figura 27: Trecho que identifica a *Cadência* em *Noturno*, de Kaplan.

Nesse trecho, Kaplan faz uso da componente intertextual já anteriormente utilizada por diversos compositores. Ela, a *Cadenzza*, foi aplicada como ferramenta composicional a partir do período barroco. O período clássico traz exemplos significativos de cadências, especialmente associadas ao surgimento do concerto. Mozart, por exemplo, a utilizou por vezes em seus concertos para instrumento solo e orquestra. Posteriormente, Beethoven também passou a fazer uso de *Cadenzas* em suas obras. No concerto, a *Cadenzza* é facilmente identificada por uma *Fermata*, assim como também é observado no texto de Kaplan.

No texto PART, a cadência encontra-se grafada em seus detalhes, contudo com a indicação interpretativa *Livremente* (figura 27, em cor amarela), deixando Radegundis à vontade para fazer suas escolhas interpretativas, considerando o fato da peça ter sido composta para ele. Nesse mesmo trecho, no texto ÁU, verifica-se que o trombonista executou a cadência em uma só respiração, estabelecendo uma condução melódica que vai culminar no início da seção 2b, em caráter *Um pouco piu mosso*.

Na seção 2b (trecho que vai do compasso 26 ao 31, da figura 28, em cor vermelha), no texto PART, observa-se a utilização de intertextos rítmicos e melódicos que se assemelham aos já utilizados na seção 1.

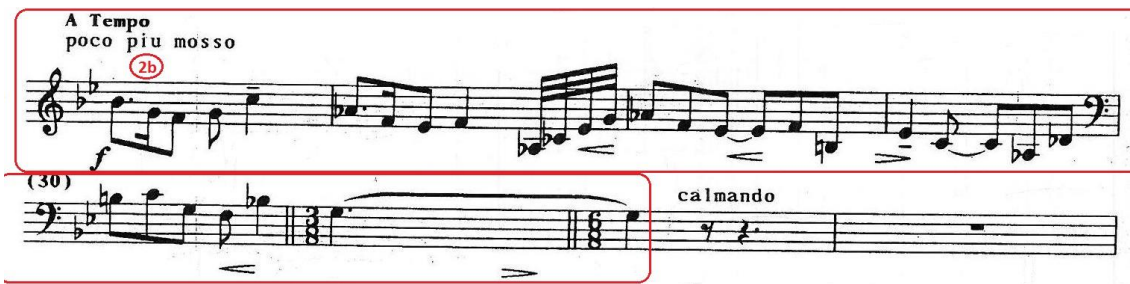


Figura 28: Trecho da seção 2b em *Noturno*, de Kaplan.

Já no texto VÍD, no compasso 35, que antecede à terceira seção da peça, verifica-se a ênfase dada por Radegundis ao ré bemol grave (com utilização do rotor), em meio a uma extensão que vai da região média para a grave. Para isso, o performer é provavelmente instruído a respirar após o lá bemol, para que, com isso, facilite a sustentação das notas que concluem a frase. Também é importante ressaltar a semelhança com o texto ÁU, no qual o performer executa a respiração no mesmo local. Nesse momento de ênfase sob o ré bemol, é importante também destacar a influência do gesto corporal de Radegundis, presente no texto VÍD, no qual o performer levanta o calcanhar do pé esquerdo, mantendo-se assim até o final da sustentação do som na frase. A partir daí, o piano inicia a seção 3 da peça, com indicação *Perdendo-se*. Nessa etapa, as ressonâncias do piano são tratadas em *paródia*, visto que encontram-se invertidas, sendo aplicadas na região aguda.

O tema é retomado por Feitosa a solo no compasso 42, conforme apresentado na figura 29, destacado em cor vermelha. No texto PART, podemos verificar a retomada do tema principal da peça que se encontra expresso a partir do compasso 5. O tema reaparece, por um lado, como *citação direta*, pois é efetuado melodicamente um recorte dos compassos 5 a 9 da primeira seção da linha do trombone; por outro lado, configura-se como *citação indireta*, visto que a transformação no trecho é percebida pela textura, pois, na seção 1, o trombone é acompanhado pelas ressonâncias ao piano, diferentemente da seção 3, onde o trombonista encontra-se a solo. Trata-se, portanto, de um modo subjetivo do discurso.



Figura 29: Trecho que identifica a retomada de intertextos melódicos utilizados nas seções anteriores em *Noturno*, de Kaplan.

Em PART, ainda na figura 29, nos compassos 42 a 47 da seção 3, o conteúdo textual também remete-nos à seção 1, em tons de *paráfrase*. A justificativa está relacionada com o fato de que, na seção 1, o tema aparece em cinco compassos; já na seção 3, o mesmo reaparece em seis compassos. Isso se deve ao fato de que, na seção 3, Kaplan transcreveu o tema fazendo uso de compasso 6/8 e utilizando a dinâmica em caráter *Piano*.

No compasso 49 do texto PART (figura 29), encontra-se implícito outro fragmento textual utilizado pelo compositor na seção 1. Porém, no compasso 49, é disposto uma oitava abaixo do original, *parodiando* o texto de partida.

Quanto ao compasso 56, na linha do trombone (figura 30), possivelmente ocorre uma relação com o texto das ressonâncias ao piano. A justificativa encontra-se implícita no texto ÁU, visto que Radegundis utilizou uma sonoridade mais cheia, aveludada e sustentada, que vai perdendo-se pouco a pouco, provocando a ressonância do som entre os instrumentos. Nesse momento, o deslocamento intertextual é absoluto quando comparado ao caráter ressonante utilizado anteriormente, tanto pelo pianista quanto pelo trombonista.

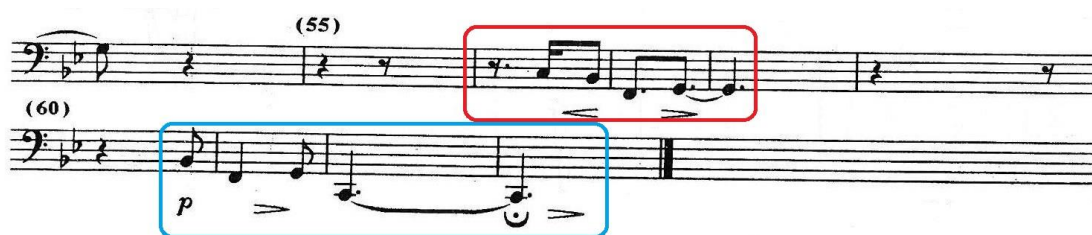


Figura 30: Trecho que destaca a utilização de intertextos melódicos apresentados anteriormente nas outras seções do *Noturno*, de Kaplan.

Finalmente, Kaplan finaliza a peça exigindo o máximo de controle técnico por parte do trombonista. Para desenvolver o trecho em dinâmica *Piano*, na região grave do instrumento, Radegundis efetua o uso de rotor no texto VÍD, de maneira a conduzir um final para o centro tonal dó, que é sustentado durante dois compassos, enquanto o piano executa a sua última ressonância. Este trecho exige, além de um fortalecimento muscular da embocadura, um grande domínio da emissão de som em ambas as regiões, visto que o compositor serve-se das três regiões (grave, médio e agudo) em toda a peça. O trombonista precisa executar livremente, e de forma precisa, os intervalos ocorrentes nas frases. Deve-se praticar estudos técnicos que fortaleçam o domínio da emissão do som, utilizando com atenção dinâmicas

variadas. Como sugestão de estudo, propõe-se que, tendo como base rítmica a semínima, o instrumentista pode praticar fragmentos de escalas em andamento lento e com uma variedade de dinâmicas, proporcionando um maior controle na emissão expressiva das notas.

De modo geral, as dificuldades dessa peça incidem no cuidado com a sonoridade, emissão do som e domínio da extensão do instrumento, além do modo como o trombonista se relaciona e dialoga com o texto sonoro executado pelo pianista. A captação dos intertextos citados são conteúdos indispensáveis à construção e performance da peça, uma vez que o andamento lento e as diversas nuances sonoras exigem bastante da técnica e do conhecimento prévio que o trombonista deve possuir acerca dos outros textos que dialogam com a peça.

4.2.3 Peça 3 – *Tarantela*

A *Tarantela* de Kaplan possui quatro seções, sendo elas: seção 1 – compasso 1 a 17; seção 2 – compasso 17 a 32; seção 3 – compasso 32/33 a 51; e seção 4 – compasso 52 a 72. De modo geral, dispõe de uma textura que se alterna entre homofônica e polifônica. Dentre seus materiais, verifica-se a presença de cromatismos, centro tonal em fá, embora harmonicamente disponha de acordes sem encadeamento tonal. A *Tarantela* de Kaplan apresenta dinâmicas variadas em cada uma das seções: (seção 1) *f* compasso 2. *mp* compasso 11 com crescendo e decrescendo; (seção 2) *f* com crescendo e decrescendo; (seção 3) *f* com crescendo e decrescendo, *ff* compasso 51; (seção 4) *f*, compasso 53 *mf*, com crescendo e decrescendo, compasso 66 *f*, compasso 67 *p cresc.*, e compasso 70 *f*. Também podemos sublinhar a utilização da combinação de articulações, como *Staccato*, *Tenuto*, *Sforzato* e *Legato* (Barros, 2013).

Sobre a *Tarantela*, esta é uma dança folclórica do sul da Itália. A dança é executada por um casal, sobre a melodia de um fraseado regular, em compasso 6/8, que, em seu decurso, alterna-se entre menor e maior, e aumenta gradualmente de velocidade. A *Tarantela* foi revivida como peça de concerto no século XIX, por Chopin, Liszt (1811 - 1886) e outros compositores (Schwandt, 2001: 96-97).

Na comparação entre o gênero - cultivado por Chopin, Liszt e Rossini (1792 - 1868) - e sua utilização por Kaplan (1986), constitui-se difícil a tarefa de classificar a intertextualidade

ocorrente aqui, por causa da implícita relação existente entre seus intertextos. De modo geral, a dimensão intertextual pode ser identificada primeiramente em PART, a partir de duas perspectivas: por um lado, encontra-se a *paráfrase*, posto que existe continuidade da intenção textual no discurso musical proposto; por outro, visualiza-se a *paródia*, pois também há descontinuidade do texto. Portanto, *paráfrase* e *paródia* se tocam em efeito intertextual, que têm justamente a *estilização* do gênero musical como ponto de contato entre elas.

Na seção 1, do texto PART, o trombone apresenta uma combinação de articulações diversas, fazendo uso de *Staccato*, *Tenuto* e *Legato*, com intervalos distintos e acompanhamento do piano. Neste mesmo trecho do texto ÁU, verifica-se a utilização das intenções estilísticas do gênero, especificamente no modo como Radegundis desenvolve a interpretação do texto proposto por Kaplan. O fenômeno textual existente em ÁU manifesta-se tanto através da intencionalidade do performer, especialmente na ênfase dada ao emprego das várias articulações propostas por Kaplan, quanto por apresentar um pequeno deslocamento textual quando as modifica (articulações), apropriando-se instintivamente de acentuações não previstas no texto PART, e que ocorrem no ato da condução melódica de seu discurso. Já em VÍD, o deslocamento configura-se maior pelo fato de serem encontrados intertextos de caráter estilístico e técnicos, semelhantes aos observados em PART e ÁU. Contudo, eles se desenvolvem em VÍD com características discursivas distintas, a saber: o movimento corporal está sempre correlacionado com o emprego das articulações; o uso de *Staccato* é mais curto quando comparado a ÁU; as dinâmicas se mostram ainda mais relativas aos textos anteriores. É ainda relevante pontuar que, como consequência desse processo intertextual ocorrente em ÁU, em VÍD, a sonoridade desenha-se menos aveludada.

Com o estudo e construção performativa da peça, ainda na seção 1 do texto PART, considerando o andamento *Allegro*, percebi, por meio do fraseado, a dificuldade da respiração no decorrer das frases, haja vista que, no texto PART, não se encontram a ocorrência de muitas pausas na linha do trombone, o que dificulta o controle e equilíbrio da sonoridade na execução melódica do texto sonoro. A justificativa pode estar relacionada com o fato de que, estilisticamente, o discurso melódico dos intertextos se assemelha aos utilizados nos textos italianos do século XIX, em que o gênero foi escrito primeiramente como música para piano. Por isso, configura-se um desafio ao trombonista interpretá-la.

Na minuciosa comparação entre os três textos, sobre a seção 1 da peça, percebe-se um complexo plano textual. Verificou-se implicitamente em PART que o discurso melódico é subdividido em membros textuais (MT), a saber: do compasso 2 ao 4 constitui-se o primeiro membro; do 5 ao 6 constitui-se o segundo membro, quando ocorre a *paráfrase*, porém ambos os membros, primeiro e segundo, contêm similaridades lógicas de continuidade textual; e do 7 ao 11 o terceiro membro, quando é apresentado no tema um elemento textual contrastante, visto que ocorre descontinuidade da ideia textual. Tal elemento contrastante é mais evidenciado na interpretação de Radegundis, especialmente no texto VÍD, tornando mais perceptível a descontinuidade textual proposta pelo compositor. Contudo, revela-se menos aparente e mais uniforme em ÁU. Tecnicamente, isso pode ser verificado por meio da quebra de caráter rítmico e articulatório, evidenciado pela inserção do *Legato* no terceiro membro, proposto melodicamente no texto PART.

The image shows a musical score for 'TARANTELA' in bass clef with a 6/8 time signature. The tempo is marked 'ALLEGRO' with a range of 108-110. The score is divided into five textural members (MT) highlighted with red boxes: MT1 (measures 2-4, marked 'f'), MT2 (measures 5-6, marked '(5)'), MT3 (measures 7-10, marked '(10)'), MT4 (measures 11-12, marked 'mp'), and MT5 (measures 13-15, marked '(15)'). The score includes various dynamics and articulation marks.

Figura 31: Subdivisão dos membros textuais (MT) internos da Seção 1 na *Tarantela*, de Kaplan.

Com base na captação dos intertextos aplicados em PART e ÁU, Radegundis, no texto VÍD, deslocou-se dos textos anteriores, elegendo pontos importantes da melodia em que se fez necessário conduzir as frases para as notas que julgou de maior interesse, fazendo uso de acentuações não previstas em PART e não utilizadas em ÁU. A justificativa está atrelada à forma singular com que Radegundis avalia o texto PART e o transforma em texto sonoro. Tal processo ocorre quando, ao se construir um discurso musical na performance, muitas marcas do indivíduo passam por esse discurso através do som e de suas expressões gestuais. Essas marcas também são constituídas por uma ampla dimensão sócio-cultural. Na performance de Radegundis, esses conteúdos ficam explícitos.

Deve-se praticar, a princípio, o trecho em andamento lento, para que se possa assimilar com cuidado os intervalos ocorrentes e delimitar as melhores escolhas na digitação, de maneira que este processo mecânico nos possibilite efetuar um percurso que aproxime as posições das notas utilizadas no trecho, facilitando a sua execução.

Isso vai diretamente ao encontro do que se verifica no texto VÍD, quando Radegundis implicitamente faz uso de posições alternativas. Muitas dessas opções de recurso na digitação podem ser identificadas nas outras peças aqui analisadas, sendo utilizada na *Tarantela* sob um contexto estilístico, melódico e rítmico diferentes. Assim, em VÍD, Radegundis fez uso das posições alternativas tanto para os trechos com intervalos variados, quanto naqueles em que o performer efetuou cromatismos ascendentes e descendentes. A aplicabilidade da digitação no instrumento por Radegundis pode ser justificada pela ocorrência, no texto PART, de andamento *Allegro* em compasso 6/8, além do compositor ter feito uso das três regiões do instrumento. A percepção de tais conteúdos clarifica a necessidade de Radegundis servir-se de uma digitação, fazendo uso de posições alternativas. Estas, por sua vez, facilitam a execução do discurso. Esse tipo de apropriação textual, por parte do performer, torna reconhecível a necessidade de adoção e estudo desses intertextos técnicos, concernentes ao mecanismo de digitação no instrumento, especialmente para utilizá-la na construção e performance da peça.

Na segunda seção, sob análise do texto PART, mais especificamente nos compassos 18, 19 e 20, verifica-se que a ideia principal da melodia do trombone se assemelha à seção 1 em caráter explícito. Isso também pode ser verificado nos textos ÁU e PART, já que a intertextualidade ocorre pelo uso de *citação indireta* (figuras 32 e 33). Vejamos no compasso 18 a justificativa para tal classificação intertextual, em que é percebido o sutil deslocamento empregado implicitamente por Kaplan, porém modificando o recorte feito da seção 1 através da utilização da última nota (mi) do compasso 18.



Figura 32: Excerto da seção 2 da *Tarantela*, de Kaplan, que demonstra o uso melódico de *citação indireta*, quando comparada à Seção 1.



Figura 33: Excerto da Seção 1 da Tarantela, de Kaplan, considerado o texto de partida em relação à figura 32.

Porém, a *citação indireta* é interrompida a partir do compasso 21, em que o tema apresenta variações melódicas de altura e articulação, resultando em um deslocamento pleno do conteúdo textual apresentado anteriormente. Por outro lado, no texto VÍD, mais especificamente a partir do compasso 21, além da semelhança ocorrente com o texto ÁU, observa-se a não utilização de recursos na digitação por Feitosa, talvez pelo fato de que, nesse momento contrastante, a digitação convencional utilizada no instrumento já o encaminha com mais destreza ao mecanismo necessário para a execução precisa do trecho.



Figura 34: Interrupção da *citação indireta* na Seção 2, a partir do compasso 21, da *Tarantela*, de Kaplan.

Logo, é importante que o trombonista valorize o trabalho com diferentes articulações, a fim de distinguir com nitidez a interpretação de cada uma delas, para, prospectivamente, efetuar diálogos com os outros textos aos quais se relaciona.

Do compasso 21 ao 32 é apresentado, no tocante à melodia, um material musical novo, embora o desenho rítmico continue na mesma direção da seção anterior e do caráter estilístico da *Tarantela* enquanto gênero musical, apresentando apenas algumas variantes. Nesse trecho, portanto, é observado, explicitamente, o uso de *paráfrase* pelo compositor. Já nos textos ÁU e VÍD, percebe-se um pequeno ajustamento (*tradução*) do texto *parafraseado*

por Kaplan. A *tradução* ocorrente nos textos ÁU e VÍD está relacionada à forma com que o performer manipula a combinação das articulações sob intervalos distintos em andamento *Allegro*. Tal deslocamento deve-se ao fato do trecho apresentar uma variação dos elementos textuais pontuados por Kaplan, cabendo ao performer imprimir sentido musical. Para além desse grau de variabilidade, também é possível perceber vozes distantes no discurso musical de Radegundis, que remetem a textos prévios.

Já na seção 3, a intertextualidade pode ser observada em tons de *paródia*, que ocorre explicitamente na relação que se estabelece entre o trombone e o piano. No texto PART, tal relação pode ser percebida pela semelhança rítmica e melódica que se estabelece entre os instrumentos (trombone e piano). No entanto, o compositor consegue proporcionar um efeito de deslocamento rítmico, que é justificado pelo fato do piano, no compasso 33, com indicação *Brilhante*, apresentar o tema tal como fora na seção 1, enquanto o trombone inicia o mesmo discurso no compasso 34, ou seja, um compasso à frente do piano. A análise, na escuta das duas linhas em simultâneo, através dos textos ÁU e VÍD, é que nos permite perceber tal deslocamento. Porém, apesar da semelhança rítmica e de intervalos melódicos existentes nas duas linhas, verifica-se que o conteúdo musical da linha do trombone encontra-se transposto uma quinta acima em comparação à linha do piano. Possivelmente, esse grau de intertextualidade pode não ser percebido por um ouvinte qualquer, e sim por um especialista que possua um conhecimento prévio do que lá está contido. Tal deslocamento se encontra implícito no texto PART, pois são muitas as relações textuais ocorrentes.

Observa-se que o discurso musical entre o conjunto (trombone e piano) é permeado de múltiplos textos que dialogam e que, sobretudo, fazem relação com a primeira seção da peça. Além disso, no texto PART são encontrados intertextos que são retomados através do uso de escalas que remetem ao modo nordestino, dialogando com a primeira (*Humoresca*) e a segunda (*Noturno*) peças da obra, analisadas anteriormente. Também são percebidas na interpretação de Radegundis, em ambos os textos - ÁU e VÍD -, para além do deslocamento rítmico, o uso de acentuações empregadas na melodia que não estavam previstas em PART.

Por isso, com base na observação dos textos que foram vistos no trecho da seção 3, é importante que o diálogo entre os instrumentos (trombone e piano) não soe como algo mecânico, mas também como uma brincadeira (*parafraseando* o estilo humorístico proposto

na *Humoresca*) – ou *parodiando* o discurso musical -, em que se possa pensar apenas nos efeitos sonoros desejados, fazendo ainda *alusão* ao gênero italiano.

Na seção 4 do texto PART, observa-se a retomada do tema principal da peça. Nesse momento, nos textos ÁU e VÍD, Radegundis efetua uma *citação direta*, conformando-se ao que ocorre no texto proposto por Kaplan, visto que há um recorte do tema proposto e do modo como o performer o executa na seção 1, aplicando-o igualmente na seção 4, durante os nove compassos seguidos. Portanto, na seção 4 - do compasso 52 ao 60 -, a semelhança interpretativa é explícita. Em PART, tais intertextos configuram-se estritamente iguais em suas características internas. Diferentemente das primeiras seções, na seção 4 da peça é percebida também a ocorrência de pausas na linha do trombone a partir do compasso 61, que são preenchidas musicalmente pelo piano, estabelecendo diálogo entre os instrumentos. As interseções do piano, na maioria das ocasiões, possuem caráter rítmico semelhante às outras seções, *parafraseando* o conteúdo musical.

De modo geral, a seção 4 é norteadada pelo tema apresentado na primeira seção da peça e, a partir desta, a ideia principal reaparece modificada com efeito intertextual. Portanto, ocorre fragmentos de intervalos semelhantes e com articulações que variam entre *Staccatos*, *Legatos* e *Sforzatos*. A combinação de articulações distintas e a utilização de cromatismos na melodia exige cuidados com a afinação das notas, sobretudo com as notas alteradas. Neste momento, verificou-se no texto VÍD, o movimento gestual utilizado por Radegundis, no qual ele se desloca de seu lugar habitual e executa um passo para o lado direito - junto ao pianista - para estabelecer seu último diálogo, culminando em um final “seco” e *Staccato* em ambos os instrumentos.

5. CONCLUSÃO

O desenvolvimento deste trabalho permitiu-me entender o processo de interlocução existente na relação entre o intérprete Radegundis Feitosa e os compositores das obras compostas e a ele dedicadas.

Em busca de um domínio instrumental particular, o compositor recebe do intérprete (Radegundis) - para o qual compôs - informações, referências e possibilidades de execução que esclarecem o modo como o instrumento funciona, além de contribuir para um melhor entendimento em torno do próprio instrumento. Por outro lado, o intérprete Radegundis, interessado em interpretar uma obra específica, também passa a recolher do compositor noções e referências acerca de nuances musicais, intenções de andamentos, indicações de dinâmica, uso de surdina, dentre outros conhecimentos relacionados à obra que deseja transformar em performance. Verificou-se que tal compartilhamento de ideias ocorre mutuamente entre intérprete e compositor, resultando em um processo colaborativo.

Assim, esse processo em muito contribui para a construção do trabalho performativo das obras interpretadas por Radegundis, como também na resolução de problemas composicionais e do próprio repertório, pois a aprendizagem para ambos é feita em dialogia. Além disso, esse processo colaborativo também influenciou o crescimento do repertório escrito para trombone no Brasil, não somente com obras relacionadas ao domínio técnico-musical, mas também ao interpretativo e notacional.

Mas, entender a importância da relação dos compositores com o performer Radegundis só foi possível a partir da proximidade que estabeleci junto aos familiares, amigos, professores e dos próprios compositores, durante a experiência do trabalho de campo. Por isso, foi através das entrevistas coletadas, das histórias contadas com lágrimas e risos, do conhecimento em torno do ambiente no qual Radegundis cresceu e viveu, que pude saber um pouco mais sobre o performer, especialmente no tocante às suas marcas pessoais.

Para subsidiar as informações recolhidas, a presente investigação, nomeadamente a análise da obra musical selecionada, estruturou-se a partir do conceito da Intertextualidade, que alicerça a análise e que consiste na relação existente entre vários textos, sejam de natureza distinta ou não (Allen, 2000). Devemos buscar relações existentes entre os textos, descobrir

de que forma estes textos dialogam entre si (Barthes, 1977) e entender como se edificam dentro de um mosaico de citações (Allen, 2000). Foi visto ainda que o termo [intertextualidade], criado por Julia Kristeva, surgiu no campo dos estudos da linguística e foi adotado com outras acepções por outros campos de estudo, a partir de conexões com as teorias literárias.

Consoante os autores que trabalham o conceito na atualidade e que, no presente estudo, consolidam a discussão, devemos tomar como base, além das peças aqui analisadas, o texto, que o próprio Radegundis constrói no ato da performance, enquanto autor do texto performativo, e todos os textos com os quais dialoga. Radegundis não escreveu sua performance sem antes ter absorvido experiências, emoções, conhecimentos e informações diversas. Portanto, pressupõe-se que ele dispõe de uma infinidade de textos que se cruzam e se manifestam no seu ato performativo. Consequentemente, todo esse processo de execução da performance acaba por ser puramente intertextual.

Dito isso, para utilizarmos a intertextualidade como ferramenta de análise, é preciso entender todos os textos em diálogo. Debruçar-me sob as leituras concernentes à Teoria da Intertextualidade me fez perceber o quão tudo é intertextual, além de ter revelado um novo olhar sobre o conceito em outras áreas do conhecimento, sobretudo no estudo da música enquanto performance. Nesse âmbito, tenho a sensação de que ainda há muito a ser dito.

Discutimos também a classificação, conexão e adaptação das teorias literárias aos textos musicais, mostrando que é possível interpretar os diálogos existentes entre a música contemporânea e a música dos séculos passados. Logo, percebeu-se que a construção de um texto musical, tanto em nível composicional quanto em nível performativo, está permeado de elementos textuais, oriundos de outros contextos, como da música folclórica, tradicional e de outras influências musicais já produzidas por outros autores.

Foi abordada a análise e caracterização dos processos intertextuais nos textos musicais, não somente sobre a obra de compositores dos séculos passados, como também o seu uso por compositores dos séculos XX e XXI, altura em que a intertextualidade começou a ser utilizada conscientemente como método composicional. Nesse campo, apresentou-se especialmente as relações intertextuais existentes a partir da obra dedicada ao performer Radegundis Feitosa e que foi analisada neste estudo, nomeadamente as *Três peças para trombone e piano – Humoresca, Noturno e Tarantela*, do compositor argentino José Aberto

Kaplan. Nela foi ressaltada a presença de conteúdos, elementos e influências de caráter intertextual, que se manifestam particularmente em cada uma das peças e que contribuem efetivamente para pontuar a singularidade performativa de Radegundis.

Verificou-se que as três peças são resultados de processos intertextuais desenvolvidos tanto pelo compositor quanto pelo intérprete, ligadas às suas relações e diálogos com outros textos. As intertextualidades mais ocorrentes foram o uso de *estilização, imitação, citação, alusão, paráfrase, paródias e tradução*, sendo empregadas de modo *explícito* ou *implícito*.

Entretanto, também foi evidenciada a forma particular através da qual compositor e intérprete encontraram formas próprias de desenvolver os seus textos, e que os autores dos textos de partida sequer tinham cogitado. Para corroborar, foi identificado melodicamente o modo como Kaplan se serve de elementos musicais que remetem à música nordestina, através da inserção dos modos lídio e mixolídio, que contribuem para a percepção do caráter alusivo existente. Tais características que, a partir de uma análise baseada nas estruturas teóricas da música erudita, podem ser encontradas em alguma música regional nordestina e folclórica brasileira, estruturam e caracterizam as peças, tornando-as singulares. Mas, o fato de Kaplan tê-las composto para serem interpretadas por Radegundis, evidencia o fato de que o compositor acreditava que o trombonista poderia corresponder à sua ideia composicional.

Delimitar o fechamento desta pesquisa foi uma das atividades mais difíceis e desconcertantes de todo este estudo, pois tive a sensação de que a investigação está sempre aberta, à espera de novos diálogos textuais. No entanto, sinto que consegui estabelecer respostas prováveis para as minhas questões centrais, que agora retomo.

A **primeira questão** procura analisar o que motivou os compositores a compor para o intérprete Radegundis. A partir de uma análise retrospectiva que procura associar os discursos dos compositores em relação ao Radegundis e o modo como ele transforma a partitura em performance, foi possível perceber que os compositores entrevistados viam no intérprete um desafio para a sua própria criação, e que esta relação era dialógica.

A **segunda questão** levantada nesta pesquisa mostrou que o conhecimento que o compositor tem do modo de atuar do intérprete para o qual compõe, influencia

diretamente em suas escolhas criativas no ato composicional, especialmente no modo como representa e organiza as principais características do intérprete homenageado em forma de som. Ou seja, compor para Radegundis exigiu uma concentração e imersão em sua própria personalidade. Além do conhecimento idiomático do modo como o instrumento funciona, “deve-se estudar as possibilidades melódicas que terão sincronismo com o estilo técnico do intérprete. No caso do Radega, não só os limites, mas [sobretudo] suas qualidades e valores diferenciados” (Junior, 2014).

Quanto à **terceira questão**, chegou-se à conclusão de que o compositor se revê presente na obra através do resultado final, que é externalizado no ato performativo pelo intérprete para o qual compôs. Nesta situação ocorre uma fusão de virtudes para ambos, e já não se vê um ou outro, mas sim um resultado musical intertextual, que se manifesta através da performance como soberana a ser apreciada. Em outras palavras, a dicotomia entre compositor e intérprete é superada pela performance.

Sobre a **quarta questão**, verificou-se que a margem de liberdade do intérprete Radegundis, diante das peças que foram compostas e a ele dedicadas, é quase total e é assumida pelos compositores entrevistados, embora a obra seja fruto de algo pré-determinado, colaborativo e construído para o intérprete homenageado. O resultado/efeito final através da performance musical sempre virá com surpresas.

A **quinta e última questão** dessa investigação busca observar se nas obras compostas e dedicadas a Radegundis coabitam conteúdos e elementos musicais que lhe são peculiares, enquanto indivíduo e performer. O trabalho de investigação mostrou-me que, de fato, existem elementos tecnicamente inovadores - combinação de articulações diversas no mesmo trecho musical, utilização rítmica e de intervalos atípicos ao que se espera da atuação de um trombonista nos gêneros musicais apresentados, presença de conteúdos musicais que fazem alusão à música nordestina - nas obras musicais dedicadas ao performer.

Portanto, o performer Radegundis possuía um conjunto de características na sua performance que o tornavam icônico e que os compositores o viam como centro de todos estes textos possíveis. Percebi ainda que, na performance, o seu corpo era por si só um texto singular.

Concluiu-se também que, quando a análise intertextual é utilizada na performance musical, ocorre a constituição de novos sentidos, essenciais para a interpretação da obra performada. O fenômeno ocorre visto que os textos, transformados em som pelo performer, são retomados de outros contextos discursivos, sendo ressignificados na voz do intérprete que, de forma singular e própria, imprime uma nova visão àquilo que foi retomado. Assim, o fenômeno intertextual opera como veiculador de novos sentidos na performance, conforme verificamos no caso particular de Radegundis Feitosa. Este tipo de análise também oferece ao performer uma ferramenta metodológica que serve como reflexão para o modo como deve manipular a interpretação da peça desejada, contribuindo para uma performance mais elaborada e rica.

Assim, a Teoria da Intertextualidade foi utilizada no presente estudo a partir da ideia cunhada por Kristeva, mas não somente restringindo-se ao pensamento de ver como num texto é possível encontrar outros textos, mas, sobretudo, perceber a performance musical como um texto e nela identificar outros textos.

Por fim, o esquema abaixo (figura 35) representa um modelo possível para a análise da performance que foi neste trabalho parcialmente ensaiado, embora muito centrado na avaliação da partitura e dos seus significados no momento da performance. A minha percepção baseia-se no fato de entender que, para a compreensão da performance, é necessário que todos os elementos da cadeia sejam possíveis de observar – compositor, partitura, intérprete/indivíduo, som e corpo performativo –, tomando em conta o modo como eles efetivamente se relacionam.

Em minha opinião, as condições privilegiadas que nos permitem hoje aceder a todos estes textos, torna necessário rever o modo como a análise da performance é feita, tomando agora em linha de conta todos os textos presentes no momento performativo. Digamos que este modelo nos permite ampliar a proposta de Kristeva e nos obriga a avaliar os diferentes textos, de diferentes naturezas, enquanto elementos centrais na construção e efetivação da performance musical.

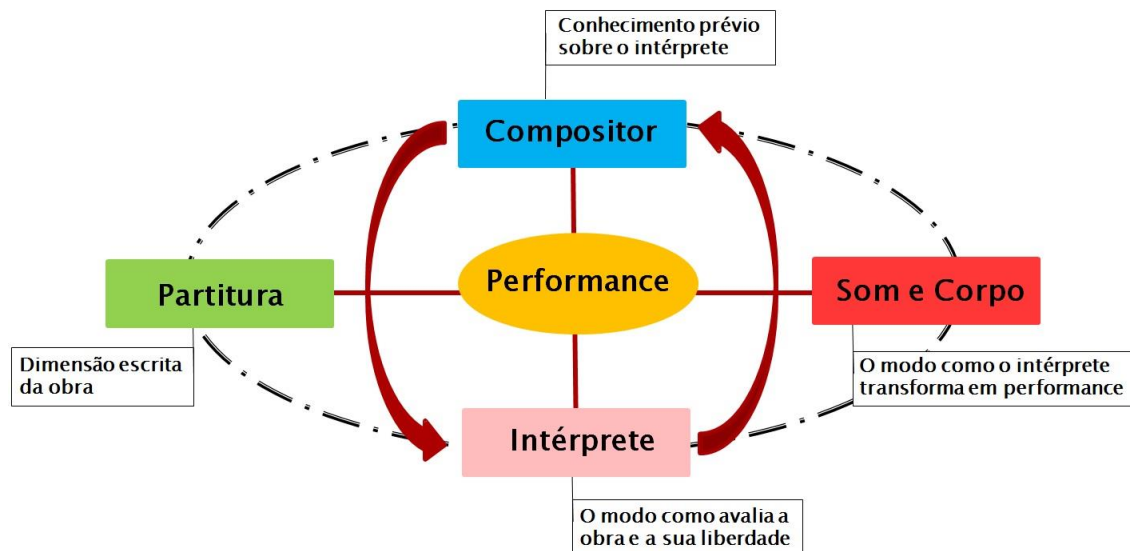


Figura 35: Cadeia de análise intertextual da performance musical.

Apontamentos finais

No contexto da presente investigação, considerando o contato que estabeleci diretamente com o trombonista Radegundis Feitosa antes de sua morte, a busca pela sua singularidade performativa acabou por causar em mim sentimentos e sensações desconcertantes, referentes ao modo como olho para o performer. Esse processo incomodou-me já que, ao estudá-lo, sinto-me “em casa”, principalmente pela sensação de que sua singularidade, de alguma forma, “fazia parte de mim”, ou possivelmente, pelo receio de produzir conhecimento por amor ao “objeto” estudado (Myers, 1992).

Diante dos seus contributos, sinto-me, enquanto performer e trombonista, vinculado ao seu discurso performativo. Neste sentido, ter dialogado com suas características, particularidades e propriedades, acabou por influenciar em minhas próprias opções criativas no momento da performance, especialmente das obras aqui analisadas. Esse processo de diálogo fez-me sentir que a sua singularidade, de algum modo, também “me pertencia”. Em outras palavras, ao pesquisar a singularidade performativa do intérprete Radegundis, aprendi muito sobre mim mesmo e sobre o meu discurso musical.

Realizar esta investigação implicou estar sujeito, por vezes, à existência de algumas limitações ocorrentes em seu decurso e que me trouxeram inquietações, sobretudo quanto à delimitação de meu objeto de análise e, conseqüentemente, dos recursos e meios que utilizaria para investigá-lo. Tais inquietações ocorreram, primeiro, porque me deparei com

um número extenso de obras dedicadas a Radegundis; segundo, pelo fato de que dependia inteiramente de meus colaboradores para, de fato, ter os documentos de partituras em mãos; e, terceiro, por motivos puramente financeiros. Esse último está relacionado ao fato de, ao pesquisar o protagonismo que Radegundis veio a adquirir no Brasil, ter-me deparado com a necessidade de viajar para locais muito distantes dentro do próprio país, situação que era financeiramente inoportável para mim.

A partir do que foi explicitado no presente estudo e nas conclusões e respostas que este mesmo suscitou, está sendo composto um projeto de investigação destinado a um futuro doutoramento em Música, o qual se pretende aprofundar o conceito da Intertextualidade. No entanto, neste momento, será importante aplicá-lo em outros contextos musicais, mas sempre objetivando a performance musical, visto a escassez de trabalhos desenvolvidos na área.

REFERÊNCIAS

Adamson, Andrew; Jenson, Vick. (2001). *Shrek* [DVD]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

Allen, Graham. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

Altman, Maria Cristina. (2011). *Pedagogia Unesp - Princípios Gerais da Linguística*. [Entrevista]. São Paulo: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndv6mSyXbZ4>
Acesso em: 31/08/2014.

Anísio, Carlos. (2011). [Depoimento]. In: Lins, Arthur; Batista, Niau (dir.). *Radegundis Feitosa* [DVD]. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba e Pólo Multimídia TV UFPB.

Aristóteles. (1998). *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. (Sousa, Eudoro, Trad.). 5ª ed. [S.I]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

Bamus, James John Millea. (2012). *Inglourious Intertextuality: Music and Meaning in the Soundtrack of Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*. Tese de Doutorado em Música, Escola de Música e Teatro apresentado à Universidade Nacional da Irlanda. Cork: National University of Ireland.

Bakhtin, Mikhail. (1997). *Estética da Criação Verbal*. (Pereira, Maria Ermantina Galvão G., Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Barbosa, Lucas de Paula; Barrenechea, Lúcia. (2003). “A intertextualidade musical como fenômeno”. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, nº 8, 125-136.

Barros, Klênio. (2013). “Três peças para trombone e piano de José Alberto Kaplan: aspectos técnicos e interpretativos”. In: *Atas do Congresso Internacional A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico* (meio digital). Lisboa: UNL.

Barros, Klênio; Bezerra, Erickinson. (2014). “Theatricality as an extra-musical element in the performative construction: the clown's composition in Sequenza V by Luciano Berio”. In: *Anais da Royal Musical Association Research Students' Conference* (meio digital). Birmingham: University of Birmingham.

Barthes, Roland (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.

Beard, David; Gloag, Kenneth. (2005). *Musicology The Key Concepts*. London: Routledge.

Berio, Luciano. (1985). *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. (Osmond-Smith, David, Trad. e Ed.). New York/London: Marion Boyars Publishers.

Brown, Maurice. (2001). "Humoresque". In: Sadie, Stanley. (edit.). (2001). *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians*. United Kingdom and Europe: Macmillan Publishers Limited.

Brum, Paulo César Fernandes. (2013). *A Suíte para órgão do Oratório "Sete palavras de Cristo na cruz", opus 257 de Amaral Vieira: uma abordagem retórico-analítica da relação com seu Oratório, Opus 255A*. Dissertação de mestrado em Música apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul-. Porto Alegre: UFRGS.

Cardoso, Antonio Marcos Souza. (2002). *O Grupo Brasil e a música do Maestro Duda para quinteto de metais – Uma abordagem interpretativa*. Dissertação de mestrado em Música apresentada à Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ

Cavalcante, Sandra Maria Silva. (2006). "Dimensões sócio-cognitivas do fenômeno da intertextualidade". In: *Anais da Semana de Atividades Acadêmicas Especiais da Faculdade de Letras da UFMG*. Belo Horizonte: UFMG.

Cerqueira, Ana Lúcia Correia de. (2013). *A intertextualidade nas aulas de língua portuguesa do ensino médio*. Camaçari: UFPB.

Cerqueira, Daniel Lemos. (2009). *Estudo das ressonâncias na Sequença IV de Luciano Berio*. Dissertação em Música apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais.

Christofe, Liliane. (1996). *Intertextualidade e plágio - Questões de linguagem e autoria*. Tese de Doutorado em Letras apresentada à Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem.

Cook, Nicholas. (2007). "Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance". In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*. (Castro, Beatriz Magalhães, Trad.). Ano 1, n. 1, setembro de 2007. Brasília: UnB.

_____. (2014). "Biography". In: *Site University of Cambridge*. Disponível em: <http://www.mus.cam.ac.uk/directory/nicholas-cook/>. Acesso em: 19/02/2014.

Costa, Nelson Barros da. (2001). *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. Tese de doutorado em Linguística aplicada e Estudos de Linguagem apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. (2001). Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.

Dicionário de Sinônimos e Antônimos. (2009). Porto: Porto Editora LDA.

Dvorák, Anton. (1913). “Humoresque”. In: *The Artistic Cellist: a collection of standard cello solos with piano accompaniment*. v. 1. New York: M. Witmark & Sons. Disponível em: <https://archive.org/details/artisticcellistv01newy> Acesso em: 02/02/2014.

Faraco, Carlos Alberto. (2003). *Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições.

Feitosa, Joana Nunes. (2013, Setembro). [Entrevista Pessoal].

Filho, Heleno Feitosa Costa. (2011). [Depoimento]. In: Lins, Arthur; Batista, Niau (dir.). *Radegundis Feitosa* [DVD]. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba e Pólo Multimídia TV UFPB.

Filho, Tarcísio Gomes. (2010). *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: Elementos de análise para a construção da performance*. Tese de doutorado em Música apresentada à Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, SP [s.n.].

Fonseca, Gláucio Xavier da. (2005). *Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan*. Tese de doutorado em Música (Concentração em Práticas Interpretativas – Trompete) apresentada à Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA.

Freire, Maurício Garcia; Souza, Euridiana Silva. (2006). “O visual e o auditivo – uma análise espectrográfica e reflexões no espelho de *Constellation-Miroir* de Pierre Boulez”. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música* (ANPPOM). Brasília: ANPPOM.

Fundação Nacional de Artes (Funarte). Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/> Acesso em: 30/09/2014.

Gagliardi, Gilberto. (s.d.). *Método de trombone para iniciantes*. São Paulo: Ricordi.

Genette, Gérard. (s.d.). *Introdução ao Arquítexito*. Lisboa: Vega Universidade.

_____. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Michigan: Taurus.

Giovannini, Saulo Ribeiro. (2013). *Colaboração compositor/performer na preparação de obras para percussão*. Documento de apoio ao projeto artístico apresentado ao Mestrado em Música da Universidade de Aveiro. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Gonzaga, Luiz; Teixeira, Humberto (2012). “Baião”. In: Vilela, Péricles (2012). *Partituras Musicais do Brasil e do Mundo*. Disponível em: <http://periclesvilela.blogspot.pt/2012/05/baião-luiz-gonzaga-n-650.html> Acesso em: 15/10/2014.

Haberer, Adolphe. (2007). *Intertextuality in Theory and Practice*. University of Lyon 2, Literatûra.

Halfyard, Janet K. (ed.) (2007). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Co.

Jenny, Laurent. (1979). "A estratégia da forma". In: *Poétique, Intertextualidades* (Rocha, Clara Crabbé, Trad.). Coimbra: Livraria Almedina.

Jornal Carioca. *Radegundes: Trombone Nordestino*. Rio de Janeiro: O Globo.

Junior, Ademir. (2014, Outubro). [Entrevista pessoal].

_____. (2014). *Biografia*. Disponível em: <https://www.facebook.com/ademirjuniorjazz/info> Acesso em: 21/10/2014.

Kaplan, José Alberto. (1999). *Caso me Esqueça[m] – Memórias Musicais*. João Pessoa: Quebra-Quilo.

Kirby, Frank Eugene. (2004). *Music for the piano. A short history*. New Jersey: Amadeus Press.

Kristeva, Julia. (1986). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.

Larson, Eduardo. (2004). "Intertextualidade Musical na obra de Caetano Veloso". In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro: IASPM. Disponível em: [h15/07/2014.ttp://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/EduardoLarson.pdf](http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/EduardoLarson.pdf) Acesso em:

Lello, José; Lello, Edgar. (1976). *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto: Lello & irmão – editores.

Lucas, Ricardo Jorge de Lucena. (2001). "Resenha - Genette, Gérard. Paratexts – Thresholds of Interpretation". In: *Revista de Letras*. n. 23 - Vol. 1/2, 116-118, jan/dez. 2001. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

Macksey, Richard (1997). "Foreword: Pausing on the threshold". In: Genette, Gérard (1997). *Paratexts – Thresholds of Interpretation*. (Lewin, Jane E., Trad.). New York: Cambridge University Press.

Madeira, Maria Teresa. (2002-2014). "Discografia". In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/maria-teresa-madeira/discografia/>. Acesso em: 11/02/2012.

Mapa virtual do estado da Paraíba. Disponível em: Google (https://www.google.pt/search?q=mapa+do+estado+da+para%C3%ADba&biw=1366&bih=607&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=sMhgVNlpzJ6DBN_pg9gG&ved=0CAYQAUoAQ#facrc=&imgdii=&imgrc=MAOhAJkcx1nORM%253A%3BVrL4Y2Mrar6m)

[RM%3Bhttp%253A%252F%252Fportodecabedelo.com.br%252FArquivos%252FImagens%252Fnoticias%252F20130111100851.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fportodecabedelo.com.br%252Fpaginas%252Fexibir%252Fid%252F16%3B800%3B446](http://www.portodecabedelo.com.br/Arquivos/Imagens/noticias/20130111100851.jpg) Acesso em: 21/03/2014.

Mariz, Vasco. (2000). *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Martins, José Henrique. (2006). “Mestre Kaplan”. In: *Revista Claves: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB*. João Pessoa: UFPB.

Matos, Dilma Gomes de. (1984). “De Itaporanga a Nova York: muitos sucessos para Radegundis”. In: *Jornal Diário de Pernambuco*. Recife: Jornal Diário de Pernambuco.

Moloi, Kholeka Constance; Bojabotseha, Teboho Pankratius. (2014). “A Critical Discourse Analysis of Intertextuality and Interdiscursivity in the African National Congress (ANC)”. In: *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*. Vol 3, n. 4, Doi:10.5901/ajis.2014.v3n4p417. Rome-Italy: MCSER Publishing.

Moreno, Sandoval. (2013, Setembro). [Entrevista pessoal].

Moura, Eli-Eri Luis de. (2013, Setembro). [Entrevista pessoal].

Myers, Helen. (1992). “Fieldwork”. In: Myers, Helen (Hg.) (1992). *Ethnomusicology. An Introduction*. London: Macmillan. p. 21-49.

Neto, João Cabral de Melo. (1999). “Tecendo a manhã”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

Neto, João Evangelista dos Santos. (2009). *O trombone na Paraíba, em Pernambuco e no Rio Grande do Norte: levantamento histórico e bibliográfico*. Dissertação em Música apresentada à Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFPB.

Neto, Zacarias Feitosa. (2013, Setembro). [Entrevista pessoal].

Nunes, Radegundis Feitosa. (2003). *Brazilian Trombone Ensemble Jô Soares*. [Entrevista]. Rio de Janeiro: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M2jBwfitqXk> Acesso em: 25/06/2014.

_____. (2009a, Janeiro). [Entrevista concedida à João Evangelista dos Santos Neto].

_____. (2009b). *Palestra no Projeto Criar e Tocar em Anápolis*. Anápolis: YouTube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cc7GwlqJsQ8> Acesso em: 30/06/2014.

_____. (2010). “Um Toque de Classe”. In: *Diversidade*. João Pessoa: YouTube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vL6n8-g9wuc> Acesso em: 01/07/2014.

_____. (2011). “Introdução”. In: *Projeto do XVII Festival Brasileiro de Trombonistas*. Natal: Associação Brasileira de Trombonistas (ABT).

Nunes, Radegundis Feitosa; Junior, Ademir. (2009). *Perfomance no Projeto Criar e Tocar em Anápolis*. Anápolis: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xb7hxvigRaw> Acesso em: 21/10/2014.

Nunes, Radegundis Feitosa; Neto, João Evangelista dos Santos. (1996). *Brazilian music literature for trombone – solos, chamber music and orchestral excerpts*. João Pessoa: UFPB.

Oliveira, Luciana David de. (2007). *Signos e Metáforas na Comunicação da Música*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. PUC-SP.

Oliveira, Valéria Rodrigues C. (2012). *O papel do docente na formação profissional do enfermeiro*. Monografia em Docência do Ensino Superior apresentada à Universidade Cândido Mendes. Rio de Janeiro: AVM Faculdade Integrada.

Osmond-Smith, David. (2007). “Introduction”. In: Halfyard, Janet K. (ed.) (2007). *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Co.

Peirce, Charles Sanders. (2005). *Semiótica* (Neto, José Teixeira Coelho, Trad.). São Paulo: Perspectiva.

Piégay-Gros, Nathalie. (1996). *Introduction à l'Intertextualité*. Paris: Dunod.

Portal do Professor. (2010). *Propagandas da Hortifruti*. Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=19919> Acesso em: 20/05/2014.

Queiroz, Maria Isaura. (1988). “Relatos Oraís: do ‘indizível’ ao ‘dizível’”. In: Simson, O. M. V. (org). *Experimentos com Histórias de Vida (Itália/Brasil)*. vol. 5. São Paulo: Vértice. Enciclopédia Aberta de Ciências Sociais.

Rossi, Hector. (2011). [Depoimento]. In: Lins, Arthur; Batista, Niau (dir.). *Radegundis Feitosa [DVD]*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba e Pólo Multimídia TV UFPB.

Sant'Anna, Affonso Romano de. (2003). *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática.

Santos, Alciomar Oliveira dos. (2004). *O trombone na música brasileira*. Dissertação de Mestrado em Música apresentada à Universidade Federal de Goiânia. Goiânia: UFG.

_____ (2011). *Projeto do XVII Festival Brasileiro de Trombonistas*. Natal: Associação Brasileira de Trombonistas (ABT).

Saussure, Ferdinand. (2006). *Curso de Linguística Geral*. Bally, Charles; Sechehaye, Albert (orgs.). (Chelini, Antonio; Paes, José Paulo; Blikstein, Izidoro, Trad.). 27ª ed. São Paulo: Cultrix.

Schwandt, Erich (2001). “Tarantela”. In: Sadie, Stanley. (edit.). (2001). *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians*. United Kingdom and Europe: Macmillan Publishers Limited.

Sell, Jonathan P. A. (2008). “Intertextuality as mimesis and metaphor: the deviant phraseology of caryl phillips’s othello”. In: *Odissea*, n. 9, ISSN 1578-3820, 201-211.

Silva, Edmilson Pinto. (2011). [Depoimento]. In: Lins, Arthur; Batista, Niau (dir.). *Radegundis Feitosa* [DVD]. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba e Pólo Multimídia TV UFPB.

Silva, Francisco Raimundo da. (2013a, Setembro). [Entrevista Pessoal].

Silva, Gilvândo Pereira da. (2013b, Setembro). [Entrevista Pessoal].

Silva, Lélío Eduardo Alves da. (2002). *Música brasileira do século xx: catálogo temático e caracterização do repertório para trombone*. Dissertação do Mestrado em Música apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ.

Silva, Vladimir (2010). “Um Toque de Classe”. In: *Diversidade*. João Pessoa: YouTube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vL6n8-g9wuc> Acesso em: 01/07/2014.

Souza, Eugênio. (2008). *A intertextualidade nos processos de composição e interpretação da Seresta para Violão de José Alberto Kaplan*. Salvador: ANPPOM, nº 18, 121–128.

Tolbert, Elizabeth. (2001). “Music and Meaning: An Evolutionary Story”. In: *Psychology of Music*, vol. 29, 84-94.

Toledo, Alexandre Mauro. (2005). *Mimesis e tragédia na Poética de Aristóteles*. Dissertação em Filosofia apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG.

Unverricht, Hubert; Eisen, Cliff. (2001). “Notturmo”. In: Sadie, Stanley. (edit.). (2001). *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians*. United Kingdom and Europe: Macmillan Publishers Limited.

Veja (1986). *O trombonista Radegundis em New York: Feliz com seu curso de música*. São Paulo: Editora Abril.

Zonin, Carina Dartora. (2006). “Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra Ensaio sobre a Lucidez de José Saramago”. In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Vol. 02 – jul/dez - 2006. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS.

Westemeyer, Dietmur. (1961). “As congregações religiosas face ao apelo providencial para as tarefas do porvir (1)”. In: *Revista da C. R. B.* Brasília: CRB.

Wick, Denis. (1971). *Trombone Technique*. London: Oxford University Press.

Gravação

Lins, Arthur; Batista, Niu. (2011). *Radegundis Feitosa* [DVD]. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba e Pólo Multimídia TV UFPB.

Nunes, Radegundis Feitosa; Madeira, Maria Teresa. (1998). *Trombone Brasileiro* [CD]. Classe CX1-001/X.

ANEXOS

PARA RADEGUNDIS, COM AMIZADE E ADMIRAÇÃO
HUMORESCA

JOSE ALBERTO KAPLAN(1987)

(5) *mf*

f

-gliss-

(10)

legato, espressivo

f *p*

(20) *mf*

(30)

(surdina) (35)

(40)

Anexo 2: *Noturno*, de José Alberto Kaplan (partitura para trombone).

6

NOTURNO

Lento $\text{♩} = 62-64$

(5) *mp* *expressivo*

(10)

(15) *mf*

Andando (20) $\text{♩} = 82-84$ *poco piu mosso*

poc. rit. (25)

Acalmando *p* Livremente *accel.*

A Tempo *poco piu mosso*

(30) *f* *calmando*

(35) *rit.* Tempo I *perdendo-se*

(40) (45)

p *express.* (50)

(55)

(60) *p*

Anexo 3: *Tarantela*, de José Alberto Kaplan (partitura para trombone).

7

TARANTELA

ALLEGRO $\text{♩} = 108-110$

f (5)

(10)

mp (15)

f *f* (20)

(25) *meno*

(30) *f*

(35) *f*

(40)

(45)

3

(50)

fp *f*

This staff contains musical notation from measure 50 to 54. It begins with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) and ends with *f* (fortissimo). The notation includes various note values and rests.

(55)

mf

This staff contains musical notation from measure 55 to 59. It begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

(60)

mf

This staff contains musical notation from measure 60 to 64. It begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

(65)

f *p cresc.*

This staff contains musical notation from measure 65 to 69. It begins with a dynamic marking of *f* (fortissimo) and ends with *p cresc.* (piano crescendo).

(70)

f

This staff contains musical notation from measure 70 to 74. It begins with a dynamic marking of *f* (fortissimo).

seco

seco

This staff contains musical notation from measure 75 to 78. It begins with a dynamic marking of *seco* (secco).

13

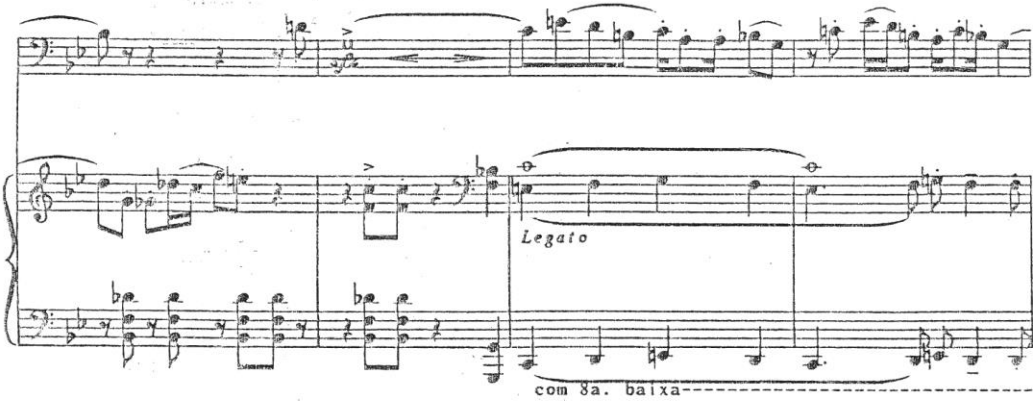
legato, espressivo

f *p*

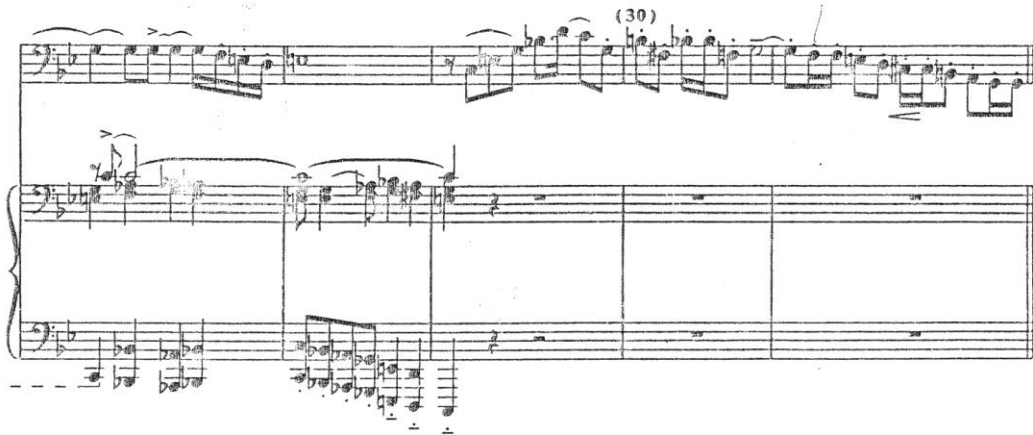
(20) *mf*

3

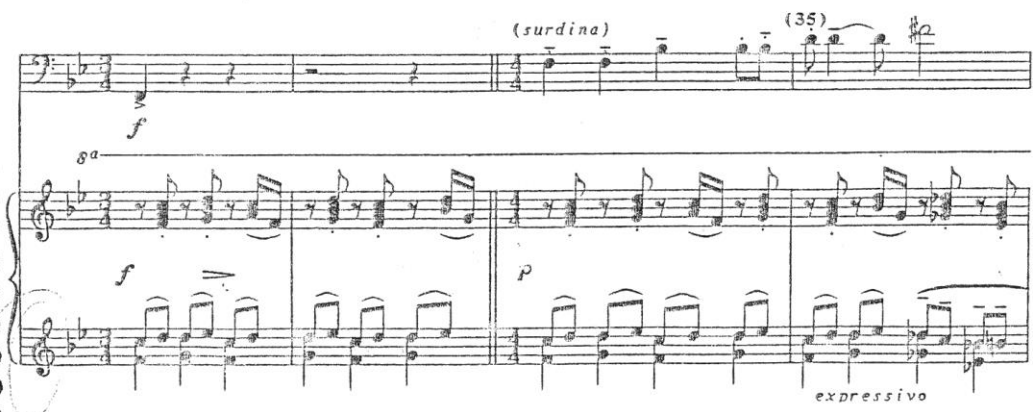
Detailed description: This musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 10-12) features a vocal line with a slur and the instruction 'legato, espressivo'. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The second system (measures 13-15) shows dynamic markings of *f* and *p*. The piano accompaniment includes some chords with accents. The third system (measures 16-20) starts with a key signature change to two flats and a time signature change to 3/4. It includes a *mf* dynamic marking and a triplet of eighth notes in the piano's treble clef.



Musical score system 1, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A slur covers the final four measures. The instruction "Legato" is written below the staff. Below the system, the text "com 8a. baixa" is written under a dashed line.



Musical score system 2, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music continues with eighth and sixteenth notes. A slur covers the final four measures, with the number "(30)" written above the staff. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 3, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music begins with a dynamic marking of *f* and the instruction "8a" above the staff. A slur covers the first four measures. The instruction "(surdina)" is written above the staff. The music then changes to a dynamic marking of *p*. A slur covers the final four measures, with the number "(35)" written above the staff. The instruction "expressivo" is written below the staff.

(40)

-3a.

mf

f

f

f

Ossia:

3a

Anexo 5: *Noturno*, de José Alberto Kaplan (partitura para piano).

NOTURNO

Lento $\text{♩} = 62-64$

Mdir.

Ped

(simile)

p

(5)

mp espressivo

(10)

(15) *mf*
mf
simile

pouco piu mosso
Andando (20) $\text{♩} = 82-84$
Andando

poc. rit.
Acalmando *p*
(25) Livrentemente *accl.*
p *poc. rit.* Livrentemente

A Tempo
poco piu mosso

(30)

Tempo I

(35)

(40) (45)

p express.

p, *parem sonora*

ped.

(50)

p *Senoro*

-3a.

(55)

-3a.

mp, diminuendo

This system contains three staves of music. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket labeled '-3a.' spans the final measures of the system. The dynamic marking 'mp, diminuendo' is placed in the middle of the system.

(60)

p

p. sonoro

fff

-3a.

This system contains three staves of music. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket labeled '-3a.' spans the final measures of the system. The dynamic markings 'p', 'p. sonoro', and 'fff' are placed in the middle of the system.

Anexo 6: *Tarantela*, de José Alberto Kaplan (partitura para piano).

18
ALLEGRO J.=108-110

TARANTELA

(5)

f

sempre staccato

(10)

molto legato e espressivo

(15)

mp

(20)

f *f*

legato

staccato

(25)

meno

f, espressivo

p

(30)

f

(35)

f

3a

f *Brilhante*

(40)

f *staccato*

(45)

sempre staccato

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of music. The first system, starting at measure 35, features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. The second system, starting at measure 40, continues the accompaniment with a *f* *staccato* marking. The third system, starting at measure 45, shows the accompaniment becoming more rhythmic with a *sempre staccato* marking. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. A decorative border of small circular motifs runs vertically along the right edge of the page.

Anexo 7: Metodologia de estudos diários ao trombone, desenvolvida por Radegundis Feitosa.



... a importância da prática diária dos exercícios técnicos (para os alunos) e dos estudos melódicos

... importância da prática diária dos estudos melódicos

CRONOGRAMA DIÁRIO

... importância da prática diária dos estudos melódicos

- Ritmo, técnica, interpretação (fraseado, estilo), respiração, articulação, sonoridade, afinação.

- Importância da mente (concentração no presente); experiência; como preparar a mente (disciplina e perseverança), "Talento, Trabalho e Sorte", ter sempre um objetivo.

- Do aquecimento: Importância do aquecimento, variedade, estudos que devem fazer parte (dificuldades, facilidades, obrigatórios). Ex. Bescuro (bocal), trombone horizontal (distâncias, equilíbrio sonoro, articulação), Trombone vertical (correções, flexibilidade), pedais, agudos, combinação de registros, escalas, cromaticismo, etc...

- Métodos: melódico (Rochut), técnico (Blazhevich), geral (Blume), iniciantes (Lafosse) etc...

- Trechos orquestrais: solos, naipes.

- Literatura solo (vários estilos, organização de programas)

... importância da prática diária dos estudos melódicos

... importância da prática diária dos estudos melódicos

- Música de câmara.

- Equipamento.

- Ouvir (não copiar, observar as várias concepções e criar a sua).

- Parte acadêmica (ciência da pesquisa, valor da teoria, o músico não apenas o instrumentista). Atualização do repertório e livros específicos (Catálogo Robert King), Atualidades do mundo do Trombone (inscrição da ITA-Internationa Trombone Association)

- Pedagogia do instrumento (história, preparação técnica enfatizando posições e escalas, etc...)

- Aprender a se auto-avaliar e criticar, outros.

- *Trabalhar em grupo (com outros músicos)*
- *Trabalhar em grupo - como se trabalhar num mercado de trabalho - música, música de câmara, música de sala, jazz, banda, banda de maracás (na das melhores opções hoje no Brasil) - como está melhorando as condições de*

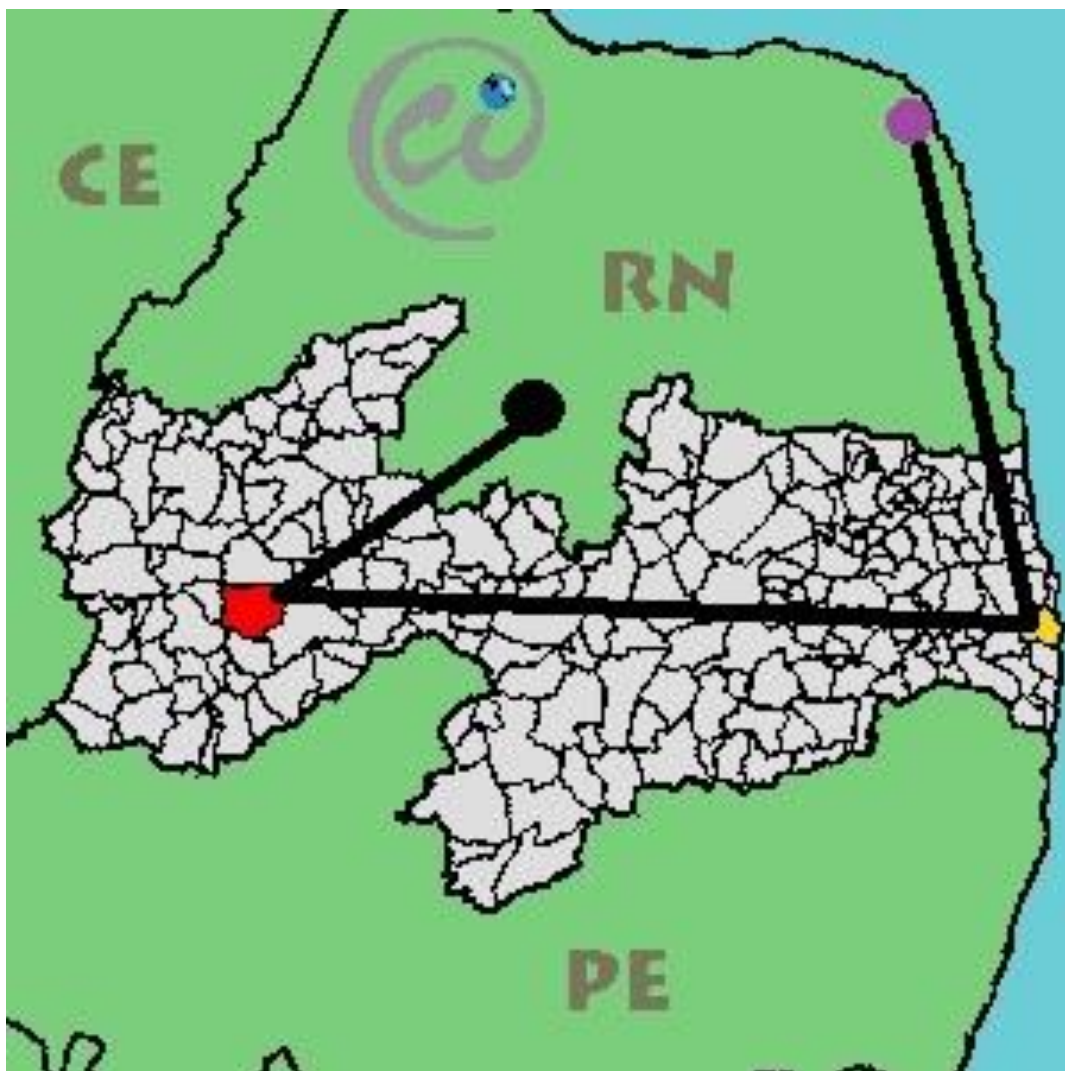
- *diversos países - estudar muito*

- *estudar e tocar muito*

- *tocar muito*

- *Interlocução - um dos papéis mais importantes - mas existe o melhor, mas o diferente. ex: nos states e outras profissões vão de rapto para rapto para expor pontos de vista. Eduardo em João Pereira.*

Anexo 8: Mapa de deslocamento do trabalho de campo



Legenda

- Cruzeta (RN) – Brasil
- Itaporanga (PB) – Brasil
- João Pessoa (PB) – Brasil
- Natal (RN) – Brasil

Anexo 9: Entrada do sítio Vaca Nova, em Itaporanga-PB (Brasil), durante a primeira viagem do trabalho de campo (15/09/2013).



Anexo 10: Entrevista com o irmão de Radegundis Feitosa, Zacarias Feitosa Neto, no sítio Vaca Nova, em Itaporanga-PB (Brasil), em 15/09/2013.



Anexo 11: Entrevistas com Jucivan Araújo (professor de História) e Francisco Raimundo da Silva (vice-diretor), funcionários do Colégio Diocesano - Dom João da Mata, em Itaporanga-PB (Brasil), em 16/09/2013.



Anexo 12: Entrevista com o compositor paraibano Eli-Eri Moura, que compôs o *Réquiem para um trombone*, in memoriam ao performer Radegundis Feitosa (Gabinete pessoal, no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba – 18/09/2013).



Anexo 13: O compositor José Alberto Kaplan ao lado de Eli-Eri Moura e de um aluno da UFPB.



Anexo 14: Eu e Radegundis Feitosa no XVI Festival de Trombonistas, em Brasília-DF (2010).



Anexo 15: *Duas Danças para Trombone: Giselle*, do Maestro Duda (partitura para trombone), que corresponde a uma das várias obras musicais compostas e dedicadas ao performer Radegundis Feitosa, e coletadas durante o trabalho de campo.

GIZELLE
Para Trombone e piano

19

Esta Musica foi composta para o grande amigo trombonista Radegundis Feitosa Nunes Recife 17/03/84

(A) Jose U. da Silva(DUDA)

mf

Cedez $\frac{3}{8}$ Tempo

p

accel. poco a poco

(B)

Cedez

rit. *accel. Poco a poco*

p

Cedez Tempo *rit.* (C) Tempo Rubato

mf

3

Handwritten musical score for bass clef, page 20. The score consists of eight staves of music. It features various musical notations including notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings such as *mf* and *rit.*. There are also some handwritten annotations and symbols like *al* and Φ .

Anexo 16: *Duas Danças para Trombone: Marquinhos no Frevo*, do Maestro Duda (partitura para trombone), também composta e dedicada ao performer Radegundis Feitosa.

21

MARQUINHOS NO FREVO

The musical score for Trombone, titled "MARQUINHOS NO FREVO", is presented on seven staves. The music is in bass clef, 2/4 time, and one flat (B-flat) key signature. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. The final staff concludes with a double bar line and a fermata over a whole note chord.

Anexo 17: *Nouer II para trombone e piano*, do compositor Eli-Eri Moura (partitura para trombone), também composta e dedicada ao performer Radegundis Feitosa.

para Radegundis Feitosa

Nouer II

para trombone e piano

Eli-Eri Moura

1

TROMBONE

♩ = 54

1 2 3 4

5 6 6 6

6 6 6 6 3 7

8 9 10

11 12 3 3

13 14 3 3 3

15 16 17

18 19 20 21

p *p* *p* *mf* *ppp* *f* *f* *f* *f* *f* *mf* *f* *f* *f* *f* *fff* *pp*

* Nos multifônicos do trombone a nota inferior é sempre vocalizada.

- Nouer II -

2

22 *p* *mp* *p*

23 *mp*

24 *p*

25 *f* *mf*

26 *ff* *mp*

27 *f* *f sempre*

28 *ff*

29 *mp subito*

30 *mp subito*

31 *f* *frullato* *molto vibrato*

32 *frullato*

33 *molto vibrato*

34 *senza vibrato* *mf* *mp* *p*

35 *mf* *mp* *p*

36 *p*

37 *pp* *ppp*

38 *ppp*

39 *ppp*

40

Detailed description: This page of a musical score for 'Nouer II' contains measures 22 through 40. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score features a variety of dynamic markings, including *p*, *mp*, *f*, *ff*, *mf*, *pp*, and *ppp*. It includes several technical markings such as triplets (indicated by a '3' and a bracket), sixteenth-note runs (indicated by a '6' and a wavy line), and vibrato instructions like 'senza vibrato' and 'molto vibrato'. The piece concludes with a double bar line at measure 40.

Anexo 18: Choro *Radega*, do compositor Ademir Junior (partitura para trombone), composto e dedicado ao performer Radegundis Feitosa.

RADEGA
Trombone Solo Ademir Junior
Pro Radegundes

Carrego...

intro...

7

1.

2.

13

18

24

30

36

má - co me que é es-se ne-gó-cioa-í - eu i-ma-gi-no que é mui-to bom _____

41

vou le-var o meu tro-bo - ne-e de lá só vol - to sen-do um dou-tor _____

45

2.

Bota pa torá...

D.S. al Coda

52

risada radega

57

4

66

1. 2.

Vamo simbora

72

77

82

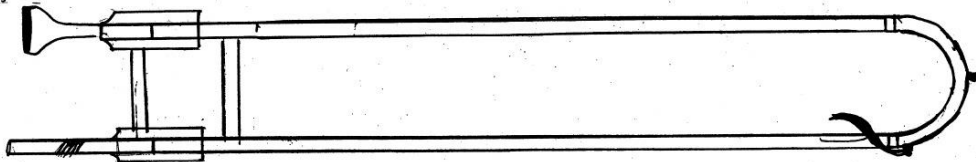
má como é que é? _____

TABELA DOS HARMÔNICOS E SUAS CORREÇÕES

- A - As notas cortadas ao centro pelo pontilhado vertical, são afinadas.
- B - As notas à esquerda do pontilhado são baixas, corrige-se com a vara para cima.
- C - As notas à direita do pontilhado são altas, corrige-se com a vara para baixo.

The table consists of 12 horizontal staves, numbered 1 to 12 on the right side. Each staff contains musical notes with stems and accidentals. Vertical dashed lines are drawn through the notes, representing the correct tuning points. Below the staves, seven positions of the slide are labeled: 1ª pos., 2ª pos., 3ª pos., 4ª pos., 5ª pos., 6ª pos., and 7ª pos. Each label is positioned under a specific vertical dashed line.

Posições da Vara



Anexo 20: Excertos de entrevistas coletadas durante o trabalho de campo, complementadas com notas de campo e depoimentos do DVD “Radegundis Feitosa” (2011).

Nome do entrevistado: Zacarias Feitosa Neto (irmão de Radegundis Feitosa)

Local: Itaporanga-PB

Data: 15 de setembro de 2013, às 17h20

Investigador: Como era a sua relação com Radegundis Feitosa?

Zacarias: Minha relação com “Radega” era a melhor possível.

«Notas de campo»

Então, enquanto seguíamos para a segunda pergunta, percebi que Zacarias não conteve a emoção quando começamos a falar de sua relação com Radegundis. O entrevistado começou a chorar, bastante emocionado. Após este momento, a entrevista seguiu o seu percurso com naturalidade, aparentemente “sem problemas”. No entanto, o clima emotivo que se gerou foi seguramente decisivo para a minha articulação entre perguntas e respostas e, sobretudo, para gerar um clima de cumplicidade emocional entre mim e Zacarias. Na verdade, ambos nos emocionamos por razões diferentes, mas a partir do mesmo estímulo: a memória de alguém com o qual desenvolvemos no passado vínculos afetivos: ele como irmão e eu como aluno. E isso criou uma espécie de empatia entre nós, mas também alterou a forma como eu coloquei depois as minhas perguntas, excluindo até algumas que poderiam ser mais sensíveis. Ou seja, tudo o que estava programado ficou completamente alterado perante este primeiro resultado emocional do contacto com o meu colaborador.

- Zacarias retira os óculos e enxuga as lágrimas:

Zacarias: Desculpa aí!

Investigador: Fique à vontade, Senhor Zacarias.

Zacarias: Eu não consegui ainda ver o que foi feito com ele! Não tenho coragem.

Investigador: O que influenciou Radegundis a estudar música?

Zacarias: Rapaz, a princípio, pai era trombonista, né, das antigas.

Investigador: Qual o nome do seu pai?

Zacarias: Heleno Feitosa Costa. Perdoe aí a emoção. Eu também tenho um irmão que Gilvândo vai levar vocês lá, que é irmão de criação da gente. Meu pai era carpinteiro e Pedro, meu irmão de criação, também. Pedro também aprendeu música, era trompetista da banda. Na época, a banda filarmónica era da prefeitura da cidade e Radegundis surgiu disso. A música corria nas veias dele, o dom da música.

Investigador: Então, Radegundis, de certa forma, herdou do pai o gosto pela música?

Zacarias: Com certeza. Na família, meu filho Zácara é músico, meus sobrinhos [...], tava no sangue mesmo.

Investigador: Os seus pais incentivaram a carreira de músico de Radegundis Feitosa?

Zacarias: Na época aqui tinha um professor que ainda é vivo: Edmilsom Pinto da Silva, e pai era muito amigo de Edmilsom. Eles tocavam juntos. Pai tinha uma orquestra de carnaval [...], essas coisas [...], e pai foi vendo o interesse de Radegundis na música e achou por bem contratar Edmilsom para lhe dar aula de música. Era aula particular. Começamos eu, Radegundis e Helane (irmã de Radegundis), à noite, em casa. Depois eu desisti, Helane desistiu e Radegundis foi estudar. Já tinha na época o ginásio. Quando a gente foi para o ginásio, aí que Radegundis foi estudar na escola do ginásio. Pronto, e daí deslanchou!

Investigador: Naquela época era difícil contratar um professor particular de música em Itaporanga?

Zacarias: Exatamente; e ninguém imaginava de onde ia sair Radegundis para o mundo, né? Ele [Radegundis] muito simples, muito humilde e com muita força de vontade - determinação -, era muito guerreiro e destemido. Não teve medo de nada. Enfrentar o que ele enfrentou, sair como ele saiu daqui. Um dos primeiros passos foi a conquista da bolsa. Foi uma das partes difíceis da vida dele, e da nossa também. O dinheiro era difícil; era dólar e dólar era muito caro na época. Pai não dispunha de muito dinheiro para comprar o que precisava para Radegundis, mas fez todos os esforços possíveis para que “Radega” fosse pra lá estudar e vencesse.

Investigador: Na sua opinião, o que fez de Radegundis um músico original, o quê que Radegundis tinha de diferente?

Zacarias: A humildade e simplicidade. Foi o que fez ele se destacar! O coração dele era muito grande, era muito bom.

«Notas de campo»

Nesse momento, Zacarias é envolvido pela emoção e começa a chorar!

Zacarias: Eu, em alguns momentos em João Pessoa, presenciei músicos querendo começar a crescer na música, como Jáécio, que foi um dos que eu vi, presenciei chegar como se diz, se arrastando, pobre também, e esse, Radega deu a mão como a muitos outros. Eu tô contando este exemplo porque eu vi de perto, acompanhei.

Investigador: Costinha (Helena Feitosa Costa) e Bobó (José Medeiros Rocha Neto) também se tornaram grandes profissionais da área. De que modo Radegundis se relacionava com os irmãos?

Zacarias: Radega foi um espelho para todo mundo, para nossos irmãos, para os filhos dele, para o meu filho.

Investigador: Muito obrigado!

«Notas de campo»

Então, no momento em que a entrevista era finalizada, surgiu uma nova emoção, e novamente Zacarias chorou. Zacarias nutria uma forte admiração pelo irmão Radegundis Feitosa e por seu pai (Helena Feitosa Costa). De fato, não consegui ficar isento às emoções e aos relatos de Zacarias. Desta forma, saímos do sítio Vaca Morta às 19h30 e, em seguida, nos dirigimos para a casa do pai de Gilvândo.

* * *

Nomes dos entrevistados: Francisco Raimundo da Silva (vice-diretor do Colégio Diocesano – Dom João da Mata) e Jucivan Araújo (professor de História do Colégio Diocesano – Dom João da Mata).

Local: Colégio Diocesano – Dom João da Mata, em Itaporanga-PB.

Data: 16 de setembro de 2013, às 16h.

Observação: Os entrevistados pontuaram assuntos relevantes acerca do contexto social de Itaporanga, sublinhando a importância do colégio e da música para o desenvolvimento da cidade. Inicialmente, conversei informalmente com os entrevistados sobre a minha investigação, depois liguei a câmera e comecei a gravar os depoimentos que referiram espontaneamente.

Francisco Raimundo: Nos primórdios, a cidade de Itaporanga-PB se tornou popularmente conhecida com uma cidade violenta. A falta de cultura e conhecimento dava margem à brutalidade e ao poder conquistado pela falta de ordem e cidadania, de maneira que, com vista a este contexto, a igreja desencandeou um grande poder através da religiosidade, e para dar rumo a cidade, a única saída possível seria o investimento na educação e no conhecimento dos jovens, até a chegada do padre José Sifrônio, na paróquia daquela cidade

Quando chegou aqui em Itaporanga, entre os meses de março a dezembro do ano de 1955, foi registrada uma média de cem assassinatos. O padre, através da igreja, queria transformar essa realidade, e a única forma de acontecer transformação perante às famílias que residiam ali seria atingir os pais. E para atingir os pais, a única forma seria atingir os filhos. O empenho do padre José Sifrônio levou a pequena cidade ao desenvolvimento. A partir daí, dá-se início a uma grande transformação. O social e o religioso caminharam em um movimento gradual.

Então, os pais passavam a acompanhar os filhos à catequese. Automaticamente, eles já deixavam as armas em casa, porque entrar em uma igreja armado iria direto para o inferno, na visão da época. Então, o padre começou a investir nisso. Os coroneis começaram a abandonar as armas, começaram a acompanhar os filhos. E os filhos começaram a fazer leituras para os pais, porque os pais eram analfabetos. Eles começaram a fazer leitura de cordel, das notícias, e isso orgulhava os pais, porque os filhos estavam fazendo o que eles não conseguiram, que era o conhecimento da leitura.

Isso deu uma nova conjuntura a Itaporanga, que nos primórdios era conhecida popularmente como Misericórdia, e depois da chegada de padre José Sifrônio passou a ser “Pedra Bonita”.

A Itaporanga de hoje, como disse um outro pensador, Antônio Fonsceca: a Itaporanga de outrora dominada pela violência, pelas armas, hoje é a Itaporanga dominada pelas notas da filarmônica Cônego Manoel Firmino e pela caneta de tantos doutores e de tantos pensadores que saíram daqui. Então, é essa a instrução que a própria cidade divide Itaporanga: antes de padre Zé, durante padre Zé e depois de padre Zé. Portanto, para o bem geral da comunidade e a prosperidade de seu povo, o padre fundou o Colégio Diocesano.

O Colégio Diocesano nasceu em 1957, ainda na sacristia da paróquia como escola paroquial, preparando os jovens para o acesso ao Liceu Paraibano, ao Arquidiocesano em João Pessoa, ao Diocesano em Patos e ao Diocesano em Cajazeiras. Nesta empreitada, o padre a cada momento percebia a necessidade de ampliar o projeto, de oportunizar outros jovens. Então, nasceu o Colégio Diocesano, que foi transferido da paróquia para o prédio atual. A partir deste momento, a transformação se alastrou pela cidade, beneficiando

diretamente alunos, como Radegundis Feitosa, Sandoval Moreno, Gilvândo Pereira, Chico de Bidia, Joelcimário. Foi essa música que oportunizou um futuro melhor para que muitas pessoas ocupassem o seu espaço.

Em 1965 nasce a banda ICM (Instituto de Cultura Musical). Mas, na mesma data em que o padre batizou a filarmónica, o Governo do Estado lançou o ICM (Imposto de Circulação de Mercadoria). Aí o padre não aceitou. As coisas de padre Zé tinham que ser únicas, tinham que ser no singular. Então, no mesmo dia, ele rebatizou a escola de música: Cônego Manoel Firmino e começou em 1965. Quando foi em 07 de setembro de 1966, a banda tocou pela primeira vez “Dois Corações”, em frente à paróquia.

A partir desta iniciativa, Radegundis, assim como outros jovens daquela cidade, tiveram a oportunidade de mudar o seu destino através da filarmónica.

Nesse momento, Jucivan se pronuncia:

Jucivan: Então, o pessoal começou a representar a cidade, e aí internacionalmente, como foi o caso de Radegundis, talvez o maior estrelado que acabou abrindo espaço, inclusive para que outros também chegassem a ter um reconhecimento internacional. Assim, Radegundis, de grande forma, abriu este caminho e aí, através dele, a gente viu que muitos outros saíram daqui e também conseguiram galgar e representar muito bem o sertão paraibano. É assim: “caba do sertão, da cabeça chata, do pé rachado, matuto, que de repente alça vôos muito grandes, chegando até à carreira internacional, dando esta visibilidade ao nosso sertão. De certa forma, foi o padre Zé quem abriu o caminho. Padre Zé dizia assim: formo estes músicos para fazer esta representação cultural importante para a nossa região. A banda, ela não serve unicamente à Itaporanga, na verdade ela é um celeiro que capta vários músicos dos arredores (sublinhado meu).

Francisco Raimundo: Eu lembro o marco de Radegundis para Itaporanga como uma pessoa que nunca escondeu o Colégio Diocesano e suas origens. E a gargalhada de Radegundis era uma Misericórdia, era Itaporanga, era aquela nossa raiz, era uma gaitada [...], e isso marcou a vida dele por aqui (sublinhado meu).

Eu tive a oportunidade de conviver mas proximamente com Radegundis quando ele escrevia alguns textos para mim, para o jornal da escola. E as pessoas falavam: e esse Radegundis? Eles imaginavam que, por ser Radegundis, era um ser intocável, mas, acima de tudo, era humano, vivia a família, que conhecia seu povo. Veja que na vinda para Misericórdia (Itaporanga), naquele momento, naquela despedida, ele esteve com quem? Ele esteve com um amigo dele em Piancó, que foi maestro da bandinha do pai dele, e Radegundis fez questão de visitá-lo na viagem para Itaporanga, talvez para dizer “adeus”. Isso era da raiz dele, ele era uma figura mesmo.

Jucivan: Tudo isso começa com o pai dele, que foi um grande organizador de orquestras por aqui, as melhores orquestras de Frevo da nossa região, um dos idealizadores. Então, essa raiz de Radegundis vem do seu pai, que também já fazia isso aí.

«Notas de campo»

Saindo do Colégio Diocesano, fomos ao encontro de Edmilsom Pinto, que foi o seu primeiro professor musical. Edmilsom Pinto estava a dar aulas de iniciação musical na própria casa do aluno. Fui lá colher o seu depoimento.

* * *

Nome do entrevistado: Edmilsom Pinto da Silva.

Local: Na residência de um aluno de Edmilsom, em Itaporanga-PB.

Data: 16 de setembro de 2013, às 17h30.

Investigador: Qual foi a sua relação com Radegundis Feitosa?

Edmilsom: Bem, os nossos primeiros encontros e relações musicais foram quando eu regi a orquestra do pai dele. Radegundis, momentaneamente chegava atrapalhando o ensaio. Tirava o trombone de pistons da caixa, aí chegava soprando em tempo de derrubar tudo. Radegundis, tu vai estudar! Tem calma aí. O pai ajeitava, tomava o trombone dele. Costa decidiu: vou contratar um professor para te ensinar. Acho que foi em 1970 ou 1971, que ele [Costa] me contratou para ensinar. Radegundis morava na rua Pedro Américo. Comecei a dar aulas a Radegundis. Dei pita nele teoricamente, entrei em solfejo.

Investigador: Qual era a sua relação com o pai de Radegundis?

Edmilson: Nós éramos amigos e ele me contratou efetivamente como maestro da orquestra dele. Regia todo ano a orquestra de carnaval.

Investigador: E ele também contratou o senhor para dar aula particular à Radegundis?

Edmilson: Na casa dele! Particularmente, rigorosamente a Radegundis.

Investigador: Como eram as aulas que o senhor ministrava?

Edmilson: Vou explicar as minhas aulas de música. Desde os 15 anos que eu ensino. A minha aula consta da seguinte maneira: teoricamente, eu começo com o que é música; quantas partes se divide a música. Aí dou a definição de cada, de som, o que é o som, quantas qualidades o som apresenta. São quatro as notas, escalas, valores positivos, valores negativos; os positivos são as figuras, os negativos são as pausas.

Investigador: E o senhor usava esse método com o Radegundis?

Edmilson: Radegundis e todos os alunos. Eu dizia: Radegundis, da colcheia em diante é exceção da regra!

Investigador: Então eram aulas teóricas?

Edmilson: Teóricas e práticas. Para depois entrar em solfejo. Tinha leitura de notas todo dia, na clave de sol e de fá. Dividir compasso, separar compassos simples e compostos.

Investigador: Como era o desempenho de Radegundis nas aulas?

Edmilson: Eu dava uma aula teórica para o Radegundis aqui, hoje, no dia seguinte ele tava na ponta da língua. Ele me explicava da mesma forma.

Investigador: Então, Radegundis apresentava um bom desempenho nas aulas?

Edmilson: Muito bom desempenho. Aí quando foi com um mês, ele foi para a banda. Chegou no colégio com o trombone debaixo do braço, aí o padre Zé disse: ele é aluno do Edmilson sargento! Aí foi muito bem colocado na estante. Ele foi um bom aluno!

* * *

Nome do entrevistado: Ademir Junior, compositor do choro *Radega*.

Local: Via Skype.

Data: 21 de outubro de 2014, às 5h.

Investigador: Como se dava a relação entre você e o trombonista Radegundis Feitosa?

Ademir: Éramos grandes amigos de vários festivais de música pelo Brasil.

Investigador: Na sua opinião, o que fez de Radegundis um músico/intérprete singular ?

Ademir: O Radegundis tinha o conhecimento e técnica eruditas, mas também o carisma e o jeito particular de tocar o trombone brasileiro. Tinha sua própria percepção que era ligada a toda sua vivência e raízes.

Investigador: Por que escreveu o choro *Radega*?

Ademir: Escrevi para ele em um festival de música em Anápolis, em novembro de 2009, nove meses antes da sua morte. Passamos uma semana muito agradável no festival, com muito humor, longos bate-papos sobre a música no Brasil e como andava o mercado. Lembro-me bem de cada tema. Nesse mesmo clima, eu disse à ele que iria compor uma música para ele tocar ainda antes de fechar aquela semana. Compus a música para o último dia do festival. Ele recebeu pela manhã e à noite ensaiamos e tocamos. O vídeo dessa oportunidade tem no *YouTube*.

Investigador: Como surgiu a ideia inicial do choro?

Ademir: Tecnicamente pensei num choro maxixe, com a forma tradicional de cada choro: AABBACCA. Na segunda parte tem um lugar que criei uma letra com algumas frases, na verdade uma história resumida dele indo para os EUA, quando foi fazer o doutorado. A frase é a seguinte: “Má como é que é esse negócio aí. Eu imagino que é muito bom. Vou levar o meu trombone e de lá só volto sendo um doutor”. Ao final da música, todos devem cantar a frase: “Má como é que é?”

Esses pequenos insights refletem a personalidade espontânea do Radega e foi isso que tentei retratar.

Investigador: Diante de uma reflexão analítica do choro (hoje), você acredita que a obra carrega elementos diferenciados tecnicamente, à luz do que o próprio Radegundis tinha de singular no ato performativo?

Ademir: Possivelmente, pois apesar de ter sido pensada para ele, não se excluiu a própria personalidade do autor. Na terceira parte, por exemplo, tem alguns saltos de oitavas que são bem diferentes do que se espera de um trombone ao estilo gafeira, mas nunca se perde o estilo do choro maxixe. Tem as puxadas e bands característicos do trombone nesse estilo.

Investigador: O que motiva um compositor a compor para um intérprete determinado?

Ademir: Talvez a inspiração da personalidade do homenageado. Carisma, influência e oportunidade.

Investigador: De que forma o conhecimento que o compositor tem do modo de atuar de um intérprete condiciona as próprias opções criativas no ato de composição?

Ademir: Penso que deve existir uma concentração e imersão na personalidade do intérprete. Deve se estudar as possibilidades melódicas que terão sincronismo com o estilo

técnico do intérprete. Tessitura, conhecimento do instrumento escolhido e conhecimento dos limites técnicos tanto do instrumento quanto do intérprete, no caso do Radega não só os limites, mas as qualidades e valores diferenciados.

Investigador: Quando um compositor compõe para um intérprete, que margem de liberdade deixa em aberto com vista a um resultado final surpreendente?

Ademir: Aí é uma surpresa do próprio intérprete quanto ao compositor, pois, embora seja alguma coisa calculada, é claro que, dependendo do homenageado e suas virtudes, o efeito sempre virá com surpresas.

Investigador: De que forma o compositor se revê na performance do intérprete para o qual compõe?

Ademir: Acredito que as energias se combinam e se casam. Tanto do compositor quanto do homenageado e, principalmente, quando a peça é executada. Nesse caso, há uma fusão de virtudes e já não se vê um ou outro, mas sim a música como soberana a ser apreciada.

* * *

Excertos do depoimento do Maestro Duda (José Ursicino da Silva), compositor da obra *Duas Danças para Trombone – Gisele, Marquinhos no Frevo* -, extraído do DVD “Radegundis Feitosa” (2011) e da dissertação *O Grupo Brassil e a música do Maestro Duda para Quinteto de Metais – uma abordagem interpretativa* (2002), de Antonio Marcos Souza Cardoso.

Ele [Radegundis] foi o maior intérprete das minhas músicas. Radegundis projetou[-se como] o trombonista brasileiro da nossa era, porque, quando se falava em trombone no Brasil, todo mundo falava em Raul de Barros. Agora, quando se falar em trombone, tem que se falar em **Radegundis**.

Gizelle [é] minha filha. Fiz esta música para o Radegundis. [Trata-se de] uma valsa moderna” (Duda, 2002). Marquinhos no Frevo é por [causa do] meu filho, Marquinhos, que tocava trompete no Quinteto. Eu tinha feito o Frevo dele quando ele era pequeno. Em 1971, fiz o frevo *Quinbo*. Então, Marquinhos casou-se com Gilmacy e o primeiro filho também se chama Marcos. O pai, Marcos Carneiro da Silva, e o filho, Marcos José Carneiro da Silva. Fiz o frevo e botei o nome de Marquinhos [...], frevo para o neto. **Foi feito para**

Radegundis, para trombone e piano. É uma peça realmente difícil de tocar no trombone. Não é todo trombonista que toca aquilo não! (Duda, 2002 - negrito meu).

«*Notas de campo*»

Com efeito, verifica-se nas partituras, manuscritas do compositor, a presença de poucos sinais de interpretação musical.

Maestro Duda: É no ensaio que fazemos a interpretação. [Radegundis] já sabe o meu gosto! Quando ele ensaiava uma música minha, eu parava dizendo como deveria ser” (Duda, 2002).

A última lembrança que eu tive de Radegundis foi ele tocando numa banda de música aqui no interior de Pernambuco, em Santa Cruz do Capibaribe. Quando chego lá, tá Radegundis. Foi a pedido de um aluno dele pra festa [...] da padroeira de Santa Cruz do Capibaribe.

Num tinha coisa que você pensasse assim: isso aqui é de difícil execução; ele conseguia tocar! Fiquei admirado quando ele inventou essa história do sexteto. Vieram fazer uma apresentação aqui, aí ele me falou: eu fiz uma versão de sua música para metais, e fiz uma versão da *Fantasia Carnavalesca*. Ele [Radegundis] mesmo fez a versão para sexteto de trombones, e apresentou aqui na Universidade. Eu estava presente. Chorei na hora! Foi a coisa mais perfeita do mundo!

Não é querendo tirar o mérito das grandes cidades, mas os grandes músicos sempre vêm das cidades do interior, das bandas de música. É realmente o celeiro dos grandes músicos do Brasil.

* * *

Excerto da entrevista com Radegundis Feitosa Nunes, coletada por João Evangelista no ano de 2009, em João Pessoa-PB (Brasil).

João Evangelista: Por que você escolheu o trombone como seu instrumento?

Radegundis: Na verdade, eu escolhi o trombone por influência do meu pai, que também tocava trombone. Agora como é que foi essa influência? Meu pai era um trombonista amador, mas ele tinha um espírito de liderança muito grande, e ele, lá na minha cidade do interior, Itaporanga, aonde eu comecei [...] tinha uns conjuntos; ele era quem organizava. Naquela época se chamava conjunto de baile, e era as duas ocasiões: era o conjunto que tocava baile e também a orquestra que tocava carnaval. Então, nesses dois momentos eu acompanhava e via a orquestra, ele tocava trombone e também conhecia os trombonistas da orquestra [...], e por ele tocar trombone eu também passei a tocar trombone.

João Evangelista: Onde e com quem você começou a estudar trombone? Quem foi o teu primeiro professor?

Radegundis: O meu primeiro professor de trombone especificamente foi meu pai. Depois eu tive também orientações de trombone com o Sargento Severino, na banda do Colégio Diocesano de Itaporanga.

João Evangelista: Nessa época, que instrumentistas eram referência para você?

Radegundis: Nessa época, nós tínhamos alguns instrumentistas, mas a maior referência para a gente eram as bandas militares. Por exemplo: quando eu comecei a tocar trombone, nas orquestras de carnaval que meu pai organizava, vinha muita gente que já havia tocado na Banda da Polícia Militar da Paraíba ou do Exército. A referência da gente: eu quero estudar, ser trombonista para tocar na Banda Militar da Paraíba ou na Banda do Exército. A maior referência que a gente tinha como instrumentista era essa. E dessas bandas, o trombonista mais conhecido, naquela época, era o Capitão Zé Nério. Então, o sonho da gente é: eu vou lá e vou tocar como o Capitão Zé Nério.

João Evangelista: Com a continuidade dos teus estudos, houve mudança de referência?

Radegundis: Claro, quando eu vim para João Pessoa, pensei: eu quero estudar e me preparar para ser um trombonista numa banda dessa. Quando eu vim para fazer o vestibular, foi exatamente no ano de 1980, que tava sendo retomado, com muita força, o ensino e a reorganização da Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba. Logo, quando cheguei à capital da Paraíba, as referências, claro, já passaram a ser outras. A referência da Banda de Música, naquele momento, constituiu um **adendo**: não quero dizer que ela ficou para trás, e sim que, além dela, passou a existir outras, novas possibilidades, e estas possibilidades apresentavam mais recursos, horizontes maiores e mais abrangentes. Então, a minha referência passou a ser Jacques Ghesten, pois ele estimulava nos seus alunos o desejo de estudar no Conservatório Nacional de Paris, e falava muito de Michel Bicquet.

Michel Bicquet foi e ainda é um dos maiores nomes do trombone no mundo. As referências da gente começaram a crescer, pois percebeu-se que a **escola** surgia. Antes o pensamento era: eu quero ser um trombonista, mas eu vou ser pela natureza, pelo meu talento e etc. e tal. Isso era no começo. Quando eu vim pra cá, eu vi a **escola**, aí eu disse: Opa! Agora as referências automaticamente mudaram, porque a gente viu que existia a possibilidade de uma **escola** formadora.

João Evangelista: Com que outros professores você estudou?

Radegundis: Eu estudei o meu bacharelado inteiro com ele [Jacques Ghesten], estudei também com professores de festivais, como o Festival de Campos do Jordão: onde estudei com o professor de trombone Peter Chiarelli (americano). Naquela altura, já tinha experiência com a escola francesa, através do professor Jacques Ghesten, e com o curso realizado em Campos do Jordão, eu passei a ter também uma conexão com a escola americana. Foi por consequência dessas experiências que eu saí do mundo mais reservado/doméstico aqui, pra uma visão ampla e internacional, isso já em 1982. Essa mudança aconteceu por causa da **escola** (negrito meu).

João Evangelista: Com relação à tua performance, que contribuições você tem dado à classe dos trombonistas aqui no Brasil?

Radegundis: Nós sempre tivemos grandes trombonistas no Brasil. Mas, acredito que contribuí com a disseminação de obras importantes do repertório trombonístico. Até esta altura, basicamente, por exemplo, em São Paulo, os trombonistas tocavam o *Concertino*, de Rimsky-Korsakov. Isso era a obra solo de referência deles. Aqui na Paraíba, com Jacques Ghesten, tínhamos acesso ao concerto de Tomasi, o concertino de Jacques Castere, o Ferdinand David, dentre outras obras que, em São Paulo, não se davam muita importância [...], isso na altura de 1981 e 1982. Então, depois que eu conheci outras peças, e que eu voltei do exterior, é que o repertório solo de trombone se ampliou significativamente.

* * *

Nome do entrevistado: Eli-Eri Moura, compositor do *Réquiem para um trombone* e *Nouer II*.

Local: Departamento de Música da UFPB.

Data: 18/09/2013, às 11h.

Investigador: Qual a sua relação com o performer Radegundis Feitosa?

Eli-Eri: Conheci Radegundis antes de entrar no bacharelado, e nós éramos colegas de turma do bacharelado, no Departamento de Música na UFPB, no ano de 1981. Também assistia o Radegundis atuar na Orquestra da Paraíba. É uma trajetória longa e cheia de parcerias musicais. Eu, como compositor, e o Radegundis, como performer. Criamos o Compomus.

Investigador: Em que contexto surge a obra *Réquiem para um trombone*?

Eli-Eri: Essa peça foi uma encomenda da professora e pianista Ana Lúcia Altino, um mês após a morte de Radegundis. Ela me telefonou e disse: olhe, eu quero que você escreva um *Réquiem para um trombone*. Ela mesma deu o título e para ser estreada no XIII Virtuosi (Festival Internacional de Música), naquele mesmo ano, na cidade do Recife.

Foi muito difícil para mim fazê-lo. O estado emocional, a gente estava muito envolvido nos últimos anos, como colegas de trabalho, trabalhando aqui juntos. [Radegundis] era uma pessoa muito próxima à família da minha mulher. Então tava todo mundo muito abalado! E o processo da composição em si, talvez até demorou um pouco por causa desta questão, mas, depois que eu comecei a escrever, foi rápido, bastante denso, bastante intenso, um pouco sofrido, muito sofrido na verdade!

Investigador: De que forma o conhecimento que o compositor tem do modo de atuar de um intérprete condiciona as próprias opções criativas no ato da composição?

Eli-Eri: Eu gosto de escrever livremente. Aquilo vai ser um desafio para o intérprete. Mas é muito interessante ter um convívio com o intérprete. Você tá escrevendo uma peça e você conviver, você trabalhar com o intérprete, mostrar a peça para ele, inclusive pedir ajuda em trechos que, claro, escrever algo que seja interessante, mas escrever idiomático também é muito importante, efeitos, timbres. Mas eu prefiro compor livremente. Eu acho que o compositor tem que estar livre.

Investigador: Quando um compositor compõe para um intérprete, que margem de liberdade ele deixa em aberto com vista a um resultado final surpreendente?

Eli-Eri: Então, eu prefiro que o intérprete faça como ele entendeu a obra. Eu acho que o intérprete tem sua liberdade. Ele é um coautor da peça. A peça não existe no papel ou dentro de uma gaveta. A música só se torna viva nos movimentos, na competência do intérprete. Então, eu acho que o intérprete tem liberdade total.

Investigador: O que configura o motor mais importante para compor para Radegundis?

Eli-Eri: São muitas coisas. É um contexto muito grande. A amizade, a nossa convivência, o nosso conhecimento. É você ter do seu lado um grande performer, um intérprete que

nunca diz não, que tem uma generosidade muito grande e que se expressava na música que ele fazia. É um grande intérprete que está sempre pronto a enfrentar o desafio.

Investigador: Na sua opinião, o que fez de Radegundis um músico singular?

Eli-Eri: Além da questão técnica, do conhecimento que ele tinha do instrumento, do conhecimento musical que ele tinha, o que ele fazia com os sons, o modo como ele controlava todos os parâmetros musicais. Radegundis era um grande conhecedor da música brasileira. Em Radegundis, a personalidade falava mais alto. Radegundis era exatamente a extroversão. A sua personalidade era caracterizada pela gargalhada dele, que contagiava todo mundo. Então, ele conseguia colocar na performance dele essas particularidades. Na minha visão, isso o fazia singular.

Investigador: Como você pensou o *Réquiem*? Tem alguma particularidade do performer, algum elemento que faz referência à sua singularidade?

Eli-Eri: O texto da obra é, na maioria, extraído do Réquiem tradicional, em latim, com algumas inserções de passagens bíblicas, como Isaías 41:10 e o Salmo 23, em português. De modo geral, o *Réquiem para um Trombone* busca representar a jornada do nosso querido Radegundis, do nosso plano existencial humano para o celestial. O trombone representa o próprio Radega (como era chamado pelos amigos), a soprano um anjo guia e os coralistas um coro de anjos. Essa ideia dá suporte à ordem escolhida dos movimentos, tendo como partida uma “indagação existencial” feita pelo trombone no “Prólogo” (para trombone solo). A resposta vem primeiro com o anjo e seu coro, na invocação por repouso eterno e luz perpétua aos mortos no “Introitus”; o pedido de piedade ao Senhor no “Kyrie”. O anúncio do Juízo Final é feito pelo coro no “Dies Irae” (dia de ira); o trombone roga por salvação em “Rex Tremendae”; o anjo lhe dá conforto, citando Isaías: “nada temas, pois estás aqui comigo e já te seguro com a minha mão direita”. Com o “Salmo 23”, o trombone (na voz do coro) faz sua profissão de fé ao Criador: “o Senhor é o meu pastor e nada me faltará”; em “Sanctus e Benedictus”, todos estão na presença de Deus e cânticos de louvor são entoados. Na sequência, há três invocações: “Agnus Dei” (dos anjos ao Cordeiro de Deus), “Libera me” (do morto, rogando para se livrar da morte eterna) e “Lux Aeterna” (do anjo guia). “In Paradisum” é evocada a entrada no paraíso; no “Epílogo”, o trombone faz sua despedida final. A obra é em boa parte baseada nas letras musicais que existem no nome RADEGUNDIS: A (lá), D (ré), E (mi), G (sol). No “Prólogo”, por exemplo, esse tema aparece de forma literal com as notas transpostas uma terça abaixo.

* * *