ANDRÉIA ANHEZINI DA SILVA

**A RELAÇÃO POESIA E MÚSICA NAS OBRAS CORAIS
DE OSVALDO LACERDA SOBRE POEMAS DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
UMA ABORDAGEM ANALÍTICO-INTERPRETATIVA.**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

São Paulo
2009

ANDRÉIA ANHEZINI DA SILVA

**A RELAÇÃO POESIA E MÚSICA NAS OBRAS CORAIS
DE OSVALDO LACERDA SOBRE POEMAS DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
UMA ABORDAGEM ANALÍTICO-INTERPRETATIVA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
São Paulo
2009

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catlogação na Publicação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Silva, Andréia Anhezini da

A relação Poesia e Música nas obras corais de Osvaldo Lacerda sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem analítico interpretativa / Andréia Anhezini da Silva. - - São Paulo: A. A. Silva, 2009. 319 p + Anexo

Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música/ Escola de Comunicações e Artes/USP.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos

Bibliografia

1. Lacerda, Osvaldo, 1927 2. Coral (música) 3. Interpretação musical 4. Análise musical 5. Música e poesia I. Ramos, Marco Antônio da Silva II. Título

CDD 21.ed. – 780

Folha de Aprovação

Andréia Anhezini da Silva. “ A relação Poesia e Música na obras corais de Osvaldo Lacerda sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem analítico-interpretativa”. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Processos de Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Data de aprovação: 28 /Abril / 2009

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos
Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Ronaldo Coutinho de Miranda
Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Prof^a Dr^a Clarice Zamonaro Cortez
Instituição: Universidade Estadual de Maringá (UEM)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos, pela excelente orientação, disposição, paciência e amizade preciosas em todos os momentos do Mestrado, orientando-me também na minha carreira profissional como regente e docente,

À Prof. Ms. Suzana Igayara, pela atenção, pelos comentários úteis e sugestões,

Ao Prof. Dr. Edelton Gloeden e Prof. Dr. Ronaldo Miranda pelas sugestões feitas durante o exame de qualificação,

Ao compositor Osvaldo Lacerda pela entrevista, pela disponibilidade, contentamento e boa vontade para responder todas as perguntas,

À pianista Eudóxia de Barros pelo seu trabalho incansável na divulgação da música de compositores brasileiros e pela excelente recepção e acolhida à sua residência por ocasião da minha entrevista com seu esposo Osvaldo Lacerda,

À Prof^a Dr^a Clarice Zamonaro pelas excelentes sugestões de bibliografia específica na área de literatura, pelas preciosas conversas e pelo constante encorajamento,

À Vidlin Carvalho pela paciência, incondicional apoio e inestimável ajuda em todas as horas,

Aos meus pais, Deolindo e Maria José, que souberam compreender tantos momentos de ausência no seio da família, por entender a complexidade e exigências deste trabalho,

Aos coralistas do Coro de Câmara da Universidade Estadual de Maringá, pela dedicação ao estudo do repertório para Coro do compositor Osvaldo Lacerda, oportunizando-me uma vivência mais aprofundada do estilo composicional deste compositor,

Aos alunos, coralistas e colegas de trabalho da Universidade Estadual de Maringá pela enorme paciência nos momentos em que precisei me ausentar de aulas, ensaios e reuniões, pela compreensão no cumprimento dos planos de reposição das várias atividades e principalmente, por todo o apoio recebido,

Ao John de Castro, pelo incentivo, apoio e preciosa amizade,

À Brigitte, Borges, pela ajuda com o inglês, e por todo o apoio,

À Marli Ávila, pela amizade, pelas sugestões e empréstimos tão úteis de bibliografia sobre música brasileira,

À Maria Elena, Plínio e Elin pelas calorosas e generosas acolhidas em suas residências quando precisei me hospedar em São Paulo para as aulas e sessões de orientação do Mestrado.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a investigação analítica do sistema expressivo de cinco obras para Coro *a cappella* do compositor Osvaldo Lacerda com poemas de Carlos Drummond de Andrade, salientando as relações que a música estabelece com a arte poética e investigando as técnicas composicionais adotadas pelo compositor de acordo com a extração musical que este faz do poema para construção do seu discurso poético-musical. As obras corais são: Quadrilha (1967), Romaria (1967), Poema da Necessidade (1967), Céu Vazio (1968) e Uníssonos (primeira peça dos *Quatro Estudos para Coro* de 1971). A metodologia de análise musical está apoiada no Referencial de Análise de Obras Corais elaborado pelo Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, o qual possibilitou e organizou um exame aprofundado sobre cada obra, evidenciando os diversos aspectos da composição musical e ainda da relação poesia e música. Para a abordagem do corpus poético o principal apoio metodológico foi o pensamento de Antônio Cândido. Este trabalho também procurou estudar a funcionalidade e as bases referenciais da linguagem musical do compositor Osvaldo Lacerda nas obras corais em questão, desvelando o modo de construção do discurso musical. Por meio da análise da relação entre a elaboração musical e as idéias poéticas, procurou-se reconhecer as gestualidades musicais frente às gestualidades poéticas, buscando por intencionalidades metafóricas na música através dos procedimentos composicionais que apresentaram relação com os sentidos convencionais e/ou não convencionais. A partir desta Análise para o Intérprete são oferecidas sugestões para a realização musical das referidas obras, apontando aspectos relevantes da interpretação coral e certas intenções de regência que nos foram possíveis detectar e/ou imaginar.

Palavras-chave: Poesia e Música – Análise Musical para Performance – Osvaldo Lacerda e Carlos Drummond de Andrade – Música Brasileira para Coral SATB – Regência Coral.

ABSTRACT

The focus of this dissertation is the analytical investigation of the expressive system of five pieces for *a cappella* choir written by composer Osvaldo Lacerda on poems by Carlos Drummond de Andrade, pointing out the relations that music establishes with poetic art and investigating compositional techniques adopted by the composer in accordance with the musical extraction he makes from the poem to construct his musical-poetic meanings. The choral works are: *Quadrilha* (1967), *Romaria* (1967), *Poema da Necessidade* (1967), *Céu Vazio* (1968) and *Uníssonos* (first part of *Quatro Estudos para Coro*, 1971). As musical analytic methodology, the main support was the Analysis Referential for Choral Works created by Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, which suggests, organizes and makes possible a deep sight of each work, highlighting the various aspects of musical composition as well as the relation between poetry and music. The main methodology used for the analysis of the poetic corpus was the interpretation of the author Antônio Cândido. This work also sought to study the functionality and the referential bases of the musical language by composer Osvaldo Lacerda in the choral works concerned, trying to reveal the way he builds his musical meanings. Through the analysis of the relation between the musical preparation and the poetic ideas, recognition of musical gestures facing poetic gestures was searched, looking for metaphoric intentions in music through compositional procedures which present relations with conventional senses and/or non – conventional senses. From this analysis, suggestions about the performance of these pieces are offered to the interpreter, pointing to relevant aspects of choral interpretation and some intentions that might be detected and/or figured.

Keywords: Poetry and Music – Musical Analysis for performance – Osvaldo Lacerda and Carlos Drummond de Andrade – SATB Choral Brazilian Music-Choral – Conducting.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – Da Poesia de Drummond à Canção de Lacerda: o processo criativo sob a ótica da poética e do estilo composicional	13
1.1. A Poética de Drummond	13
1.1.1. Drummond e o Modernismo	13
1.1.2. Da Poética: temas, aspectos e influências	14
1.1.3. Oralidade	15
1.1.4. Repetição	16
1.1.5. Musicalidade	17
1.1.6. Canto Raso, Tom, Ritmo	19
1.1.7. Rimas	20
1.1.8. Circularidade	21
1.1.9. Libertação	22
1.1.10. Noturnidade	22
1.1.11. Influências	23
1.2. Lacerda e o Nacionalismo na Música	25
1.3. O estilo composicional	31
1.4. O processo de criação frente ao poema	42
CAPÍTULO II – Análise das Obras Corais: Música e Poema	51
2.1. Análise da obra coral QUADRILHA	53
2.1.1. O poema	55
2.1.2. O contexto	56
2.1.3. Do poema	59
2.1.4. Do poema de Drummond à música de Lacerda	61
2.1.5. Do uso estrutural e gestual do silêncio	84
2.1.6. Aspectos técnicos e interpretativos	88
2.2. Análise da obra coral ROMARIA	97
2.2.1. O poema	99
2.2.2. Do poema	101
2.2.3. Do poema de Drummond à música de Lacerda	107
2.2.4. Do uso estrutural e gestual do silêncio	153
2.2.5. Aspectos técnicos e interpretativos	157

2.3. Análise da obra coral POEMA DA NECESSIDADE	165
2.3.1. O poema	167
2.3.2. O contexto	168
2.3.3. Do poema	169
2.3.4. Do poema de Drummond à música de Lacerda	173
2.3.5. Do uso estrutural e gestual do silêncio	212
2.3.6. Aspectos técnicos e interpretativos	215
2.4. Análise da obra coral CÉU VAZIO	221
2.4.1. O poema	223
2.4.2. O contexto	224
2.4.3. Do poema	225
2.4.4. Do poema de Drummond à música de Lacerda	228
2.4.5. Do uso estrutural e gestual do silêncio	252
2.4.6. Aspectos técnicos e interpretativos	255
2.5. Análise da obra coral UNÍSSONO	261
2.5.1. O poema	263
2.5.2. O contexto	264
2.5.3. Do poema	266
2.5.4. Do poema de Drummond à música de Lacerda	269
2.5.5. Do uso estrutural e gestual do silêncio	298
2.5.6. Aspectos técnicos e interpretativos	300
 CONCLUSÃO	 305
 BIBLIOGRAFIA	 311

LISTA DE TABELAS, GRÁFICOS, FIGURAS E EXEMPLOS

CAPÍTULO I

Figura 1i	35
Figura 2i	36
Figura 3i	38
Figura 4i	39
Figura 5i	40

CAPÍTULO II

Análise da obra Coral QUADRILHA

Figura 1q	62
Exemplo 1q	64
Exemplo 2q	66
Exemplo 3q	68
Exemplo 4q	72
Exemplo 5q	73
Exemplo 6q	73
Exemplo 7q	73
Exemplo 8q	73
Exemplo 9q	75
Exemplo 10q	77
Exemplo 11q	77

Exemplo 12q	79
Exemplo 13q	81
Exemplo 14q	82
Exemplo 15q	82
Exemplo 16q	87
Exemplo 17q	87
Exemplo 18q	88
Exemplo 19q	88
Exemplo 20q	90
Exemplo 21q	91
Exemplo 22q	91
Exemplo 23q	94
Exemplo 24q	95
Exemplo 25q	95

Análise da obra coral ROMARIA

Tabela 1r	120
Tabela 2r	150
Figura 1r	129
Exemplo 1r	112
Exemplo 2r	113
Exemplo 3r	116

Exemplo 4r	117
Exemplo 5r	122
Exemplo 6r	125
Exemplo 7r	126
Exemplo 8r	127
Exemplo 9r	128
Exemplo 10r	128
Exemplo 11r	128
Exemplo 12r	130
Exemplo 13r	133
Exemplo 14r	133
Exemplo 15r	135
Exemplo 16r	137
Exemplo 17r.....	142
Exemplo 18r	144
Exemplo 19r.....	145
Exemplo 20r	146
Exemplo 21r	147
Exemplo 22r	148
Exemplo 23r	149
Exemplo 24r	152

Análise da obra coral POEMA DA NECESSIDADE

Tabela 1p	174
Tabela 2p	177
Gráfico 1p	210
Gráfico 2p	210
Gráfico 3p	210
Gráfico 4p	210
Gráfico 5p	210
Exemplo 1p	180
Exemplo 2p	181
Exemplo 3p	181
Exemplo 4p	181
Exemplo 5p	182
Exemplo 7p	182
Exemplo 8p	183
Exemplo 9p.....	183
Exemplo 10p	184
Exemplo 11p	184
Exemplo 12p	185
Exemplo 13p	185
Exemplo 14p	188

Exemplo 15p	191
Exemplo 16p	191
Exemplo 17p	191
Exemplo 18p	191
Exemplo 19p	194
Exemplo 20p	197
Exemplo 21p	197
Exemplo 22p	197
Exemplo 23p	197
Exemplo 24p	198
Exemplo 25p	200
Exemplo 26p	207
Exemplo 27p	209
Exemplo 28p	213
Exemplo 29p	213
Exemplo 30p	218
Exemplo 31p	219
Análise da obra coral CÉU VAZIO	
Tabela 1c	231
Exemplo 1c	233
Exemplo 2c	234
Exemplo 3c	236

Exemplo 4c	237
Exemplo 5c	242
Exemplo 6c	244
Exemplo 7c	247
Exemplo 8c	248
Exemplo 9c	248
Exemplo 10c	248
Exemplo 11c	248
Exemplo 12c	248
Exemplo 13c	248
Exemplo 14c	251
Exemplo 15c	252
Exemplo 16c	253
Exemplo 17c	253
Exemplo 18c	254
Exemplo 19c	255

Análise da obra coral UNÍSSONO

Gráfico 1u	296
Gráfico 2u	296
Gráfico 3u	296
Gráfico 4u	296

Gráfico 5u	296
Gráfico 6u	296
Figura 1u	288
Figura 2u	288
Exemplo 1u	275
Exemplo 2u	276
Exemplo 3u	277
Exemplo 4u	277
Exemplo 5u	278
Exemplo 6u	280
Exemplo 7u	284
Exemplo 8u	284
Exemplo 9u	292
Exemplo 10u	295

ABREVIATÖES E SÍMBOLOS USADOS NA DISSERTATÖÃO

Análise Harmônica:

V IV I - o grau correspondente aparece como acorde maior

v iv - o grau correspondente aparece como acorde menor

V→ - o grau está definido em relação àquele acorde apontado pela flecha, por exemplo, V grau do V.

Dó M – m maiúscula define o acorde maior (Dó maior)

Dó m – m minúscula corresponde ao acorde menor (Dó menor)

Intervalos:

2ª m – m minúscula indica que o intervalo é menor (segunda menor)

4ª j – j indica que o intervalo é justo. (quarta justa)

6ª M – m maiúscula indica que o intervalo é maior (sexta maior)

Dó 3 : corresponde ao dó central do piano.

Intensidades

< crescendo

> decrescendo

Vozes do Coro:

S – Soprano

C - Contralto

T - Tenor

B – Baixo

Ritmo dos versos (os símbolos aparecem sobre as sílabas)

_ indica que a duração corresponde à longa

U indica que a duração corresponde à breve

Entrevista com Osvaldo Lacerda:

A.A.S. - Andréia Anhezini da Silva

O.L. – Osvaldo Lacerda

Outros:

UEM – Universidade Estadual de Maringá

DMU - UEM – Departamento de Música da Universidade Estadual de Maringá

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Foi antes de entrar no curso de Composição e Regência no Instituto de Artes do Planalto, como apreciadora da música coral, que entrei em contato pela primeira vez com a música de Osvaldo Lacerda. Era uma tarde, daquelas tardes com vários tons de cinzas que só a capital paulista sabia matizar, quando ouvi o Coral Paulistano cantando a “Primeira Missa e o papagaio” de Lacerda com texto do poeta modernista Cassiano Ricardo. A música impressionou-me pela verdade dramática impressa nas melodias, misturadas às falas espletadas dos “papagaios”.

Como regente e cantora, a composição coral de Lacerda sempre esteve no repertório de execução, e através dessa presença constante pude conhecer com mais profundidade o universo composicional do compositor pelo estudo e interpretação de várias de suas obras para coro. O olhar mais minucioso sobre as canções corais, revelou-me um músico com grande *métier* no que toca às exigências do processo criativo musical partindo do poema.

Consultando o *Catálogo de Obras* (BRASIL, 1976) de Osvaldo Lacerda, por ocasião de uma pesquisa de repertório nos finais dos anos 90 para o Coro Luther King do qual fui regente à época, chamou-me a atenção um fato: o momento de criação artístico-musical compreendido entre 1967 a 1971. Nesse período o compositor revela, por meio de suas composições para voz e piano e coro a cappella, um grande interesse pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, compondo música sobre poemas do mesmo para essas formações. Sobre esse interesse, Lacerda comenta:

“Foi aí que eu entrei em contato com as poesias dele mais profundamente e achei um veio para explorar. Gostei, bateu na sensibilidade”.¹

Carlos Drummond de Andrade foi um dos poetas mais musicados pelos compositores nacionalistas, segundo estudos de Vasco Mariz, e esse fato reforça, então, o interesse e a preferência de Lacerda pela melodia dos versos do poeta itabirano.

Curiosamente, Drummond foi um dos poetas que mais me comoveu quando do primeiro contato com seus poemas, e posteriormente nas leituras da sua obra poética completa. A força de seu discurso parece nos entorpecer nas perguntas que não tem resposta como:

“E agora, José? / José e agora?”²

Ou na “vida besta” de Cidadezinha Qualquer onde

“Devagar... as janelas olham.”³

Os seus poemas parecem migrar do gosto acre ao doce, paradoxalmente elegantes e deformados que nos colocam em estado de delírio anestesiante ou atormentado.

O encontro da *persona* musical de Lacerda com a *persona* lírica de Drummond instigou-me como artista e intérprete a realizar uma investigação analítica da relação poesia e música expressa no encontro dessas duas *personas*, procurando analisar dados e construir soluções que pudessem fornecer informações importantes para uma concepção interpretativa das seguintes obras corais sobre poemas de Drummond: **Quadrilha** (1967), **Romaria** (1967), **Poema**

¹ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

² Trecho do poema *José* de Carlos Drummond de Andrade.

³ Trecho do poema *Cidadezinha qualquer* de Carlos Drummond de Andrade.

da Necessidade⁴ (1967), **Céu Vazio** (1968) e **Uníssono** (dos *Quatro Estudos para Coro* de 1971).

Na intenção de estabelecer relações entre a Poesia e a Música, aproximamos, de modo inevitável, a natureza das duas artes no âmbito de suas estruturas.

Ao buscar plataformas de apoio para essa aproximação, não podemos deixar de mencionar que ao longo de seus desenvolvimentos, a Musicologia e a História da Crítica Literária emprestaram uma à outra seus sistemas discursivos e organizacionais, possibilitando a existência de confluências.

Assim, a interface entre a crítica literária e a musicológica tem levado diversos teóricos a estabelecer relações entre dois mundos: o verbal e o das realidades musicais.

A metodologia adotada concentrou-se na análise musical e na análise dos poemas, buscando, a partir disso, as relações entre ambas. As características comuns e específicas à poesia e à música foram determinadas através da análise do ritmo, som, pontuação, morfossintaxe e semântica para o poema, e ritmo, melodia, timbre, harmonia, morfossintaxe, dinâmica e silêncio para a música.

Para a análise da música e da relação texto-música foi utilizado principalmente o *Referencial de Análise de Obras Corais*, elaborado pelo Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos (2003) na versão da sua Tese de Livre Docência “O Ensino da Regência Coral”. O *Referencial* reúne uma estratégia de investigação que se apresenta como um conjunto de perguntas sobre: 1. aspectos gerais sobre o compositor e autor do texto; 2. aspectos temporais, rítmicos; 3. aspectos freqüenciais; 4. aspectos relativos ao timbre; 5. aspectos relativos ao silêncio; 6. aspectos estruturais, formais, composicionais; 7. aspectos referentes à relação texto-música; 8. aspectos técnicos. O procedimento de utilização do *Referencial* foi responder às questões, escolher as respostas relevantes, posteriormente redigir o

⁴ Obra vencedora do 1º Prêmio no Concurso “Composição e Arranjos para Coro Misto a 4 vozes”, promovido pela Universidade Federal da Paraíba em 1967.

texto dissertativo no qual tais respostas dialogam entre si e com o poema. A aplicação do *Referencial* se mostrou bastante eficiente na medida em que permitiu uma análise profunda e detalhada das obras, auxiliando, em grande medida, o encontro do caminho para a identificação dos conflitos na música. A questão dos conflitos utilizada nesta dissertação foi amparada no conceito de conflito⁵, desenvolvido pelo Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos .

A música estabelece manipula conflitos, o tempo todo, especialmente no trabalho do compositor, identificá-los e compreendê-los são o cerne do trabalho de analistas e intérpretes. A arrumação dos conflitos e a sua função em cada momento do discurso musical são as formas que o compositor encontra para plantar no papel os seus Enigmas. Na Música, conflitos se dão entre temas contrastantes, entre acordes em suas funções harmônicas, onde tensões se revelam no tempo, entre vozes ou acontecimentos superpostos, entre planos de intensidade, entre a vontade do compositor e a do intérprete, entre sons e silêncios, entre a imaginação e a capacidade/possibilidade técnica, entre o instrumento e o instrumentista, notas paradas e movimentos melódicos, entre tudo enfim, que, apesar de diferente, deve conviver por desígnio do compositor, por força da imaginação e do momento musical.

“[...] o intérprete forma a sua concepção inteirando-se da obra, entendendo ou reinterpretando os desígnios através dos quais o compositor busca seu público, ouvindo interiormente um determinado resultado, forjado a partir de compreensões, *insights*, intuição, vontade, técnica, inspiração, desejo de perfeição e clareza [...]” (RAMOS, 2003, p.41)

⁵ O conceito de conflito assim como a definição e papel do intérprete estão amplamente discutidos no Cap. A Pergunta Certa na Tese de Livre-Docência *O Ensino da Regência Coral* do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, 2003, p. 38.

Para o aprofundamento da análise formal e composicional referenciamonos na obra *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg (1991). Quanto às questões harmônicas nos baseamos no “Harmonia” de Schoenberg (2001) e para análise dos modos usamos principalmente Ermelinda Paz (2002). Para a análise dos silêncios utilizamos o artigo “O uso Musical do Silêncio”, de autoria do Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos (1997). Além desses, as reflexões feitas a partir das dissertações de mestrado de Maria Tereza Gonzaga (1997), Angélica G. Micheletti Lessa (2007) e Cíntia C. Macedo (2000), contendo material analítico conclusivo sobre parte do corpus de composições de Osvaldo Lacerda, bem como as reflexões sobre as entrevistas disponíveis nessas dissertações e também sobre a entrevista⁶ feita por mim, foram referências importantes para o embasamento do edifício analítico do trabalho.

A principal metodologia utilizada para análise do corpus poético foi a linha de interpretação do autor Antônio Cândido (2004). Para o aprofundamento da análise dos esquemas de rima, empregamos a obra de Hécio Martins (1968).

A análise da poética do Drummond foi construída na reunião dos estudos de autores como Dall’Alba (2003), Gledson (1981), Teles (1976), Melquior (1975), entre outros. A linha de interpretação literária de Pedro Lyra (1992) também se mostrou apropriada, especialmente para análise do poema *Romaria*.

Além da Introdução e dos procedimentos metodológicos, este trabalho apresenta dois capítulos. O primeiro aborda um estudo sobre a poética de Carlos Drummond de Andrade a partir da visão de vários autores, contemplando os principais temas, aspectos e influências. Abriga também uma investigação sobre a relação do compositor Osvaldo Lacerda com o nacionalismo musical, bem como seu estilo composicional e o seu processo criativo frente ao poema. O texto foi construído com base, principalmente, nas reflexões sobre entrevistas realizadas com o compositor constantes das dissertações de mestrado já existentes e supracitadas, bem como de entrevistas constantes em meio

⁶ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

jornalístico e, também, da entrevista feita por mim. No decorrer do capítulo, fica evidente o alto grau de fidelidade de Lacerda em relação às idéias musicais, procedimentos composicionais nacionalistas e abordagens na construção das canções presentes nos trabalhos de Mário de Andrade.

O segundo capítulo reúne as análises da relação poesia e música de todas as cinco canções corais. Antes de cada uma das análises, apresentamos uma parte introdutória contendo uma contextualização do poema dentro dos períodos da poética do poeta e uma pequena análise interpretativa do poema. Logo a seguir, iniciamos a análise da leitura que o compositor fez da obra poética, destacando procedimentos composicionais usados por Lacerda no processo de transfiguração do potencial musical do poema para realização musical na música. Confrontamos, em cada análise, aspectos estruturais do texto poético e do texto musical, estabelecendo suas confluências e/ou suas divergências. Nesse processo, verificamos que os aspectos rítmicos, fonéticos, o conteúdo poético e dramático do poema ora se apresentam modificados, ora intactos. Acrescentamos ainda em todas as análises, um estudo sobre o uso musical do silêncio. Aspectos técnicos e interpretativos também foram focos de investigação analítica e dentro desse estudo destacamos as possíveis dificuldades de execução e entendimento musical que se pode encontrar ao interpretar cada obra por um conjunto coral com perfil universitário, perfil este baseado nas características do Coro de Câmara da Universidade Estadual de Maringá, que será descrito a seguir. Além disso, foram elencadas algumas soluções para as possíveis dificuldades e desafios apresentados.

A entrevista com o compositor apresentada em anexo teve como principal objetivo obter maiores informações sobre a sua abordagem do poema dentro do seu processo criativo da canção, bem como coletar maiores dados sobre o compositor e sua relação com a poesia e os poetas nacionais, principalmente com Carlos Drummond de Andrade. Nessa entrevista, Osvaldo Lacerda expõe as causas que explicam seu grande interesse pela música vocal e também pela

poesia. Esclarece ainda sobre seu processo criativo frente ao poema, a escolha dos poemas, os poetas nacionais de sua preferência e a sua relação com o poeta e a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Outros assuntos também foram abordados, como as principais influências de compositores estrangeiros em sua obra vocal e coral, sua história como participante de coro, a escolha de procedimentos composicionais na construção de uma obra coral e considerações a respeito daquilo que julga importante na interpretação de suas obras em geral.

Como professora de Regência Coral do Curso de Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá (UEM-PR), onde trabalho com os Coros da Graduação, foi possível oferecer, dentro do período em que estava cursando o Mestrado, o Curso Especial intitulado “Coro de Câmara”⁷. Este Coro foi formado por estudantes do Curso de Graduação em Música, portanto não se caracterizou como coro profissional, nem tampouco como coro amador, que na sua grande maioria é formado por leigos em música. Com esse Coro pude executar e divulgar várias obras corais de Osvaldo Lacerda, incluindo três das obras contidas nesta dissertação: *Quadrilha*, *Romaria* e *Poema da Necessidade*. Através do estudo e montagem dessas peças, pude conhecer mais profundamente o estilo composicional de Osvaldo Lacerda, bem como extrair da prática de trabalho soluções para os problemas apresentados na leitura, montagem e execução das obras. O Coro de Câmara também possibilitou-nos à investigação prática para as reflexões sobre aspectos técnicos e interpretativos das obras, foi um facilitador para a elaboração das idéias apresentadas neste trabalho. O Coro fez diversas apresentações durante o ano de 2008, participando

⁷ O curso especial CORO DE CÂMARA foi oferecido aos acadêmicos de todas as séries e habilitações vinculados ao Curso de Graduação em Música da UEM. Houve a montagem de um Coro com distribuição equilibrada de cantores para cada naipe totalizando 16 coralistas com nível médio-avançado de leitura musical e técnico vocal. O repertório esteve focado no estudo, execução e divulgação de obras corais do compositor Osvaldo Lacerda. O Curso teve como objetivos principais o aprimoramento das questões interpretativas, estilísticas e expressivas relacionadas ao repertório em estudo; o aprimoramento da afinação e ouvido harmônico, o trabalho avançado de equilíbrio sonoro e técnica vocal.

inclusive de Festivais, Encontros e apresentações didáticas em Congressos e eventos na cidade de Maringá(PR) e Campo Mourão (PR). Em anexo, podem ser encontrados os programas de concerto.

Em suma, com este trabalho pretendemos contribuir para a divulgação das obras constantes do escopo e para a coleção teórica de novos saberes sobre a composição da música nacional. O estudo aprofundado da relação entre música e texto, ao direcionar as questões analíticas e interpretativas a um novo patamar de reflexão e entendimento da obra musical, propicia incremento da compreensão das obras corais em questão através da análise minuciosa e aprofundada das mesmas com vistas a uma concepção interpretativa própria.

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I – Da poesia de Drummond à canção de Lacerda: o processo criativo sob a ótica da poética e do estilo composicional.

1.1. A poética de Drummond

1.1.1 Drummond e o Modernismo

A criação artística brasileira das duas primeiras décadas do século XX representou a lenta preparação para a grande revolução da Semana de Arte Moderna de 1922, marco do Modernismo, movimento que abalou profundamente a vida cultural de São Paulo e que, pouco a pouco, atingiu todo o país.

O movimento modernista, com seu caráter destruidor poderoso, causou, segundo Andrade (2002), uma profunda revolução na realidade brasileira. Isso se deu principalmente porque o movimento, aristocrático e aventureiro, impôs

“a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.
(ANDRADE, 2002, p. 266)

O grande mérito do movimento, para Andrade (2002), foi ter conjugado esses três princípios junto à consciência coletiva de maneira orgânica. As manifestações artísticas já não eram meras aparições nacionais individuais, mas, sob o capuz moderno, verdadeiras contribuições ao processo da identidade nacional.

“Pois essa é a melhor razão de ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional, o direito anti-acadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá.” (ANDRADE, 2002, p.275)

Segundo Gledson (1981), antes de 1924, a posição estética de Drummond não pode ser considerada modernista, mas já é possível encontrar nos trabalhos dos anos anteriores uma agitação na alma, um querer mais, um estado tensivo e idéias de libertação reveladores da busca por algo novo.

Gledson (1981) afirma que em abril de 1924, quando o poeta entrou em contato pessoal e direto com o grupo paulista em Belo Horizonte, com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, Drummond, mesmo entre questionamentos, aderiu ao movimento, o que forneceu ao poeta combustível ao seu coração que já vagueava por terrenos modernos.

O primeiro livro de Drummond, *Alguma Poesia*, foi publicado em 1930 e, para vários críticos literários, esta primeira coletânea pertence à segunda fase do movimento modernista, hoje considerado como período intermediário na evolução dessa fecunda fase literária no Brasil. Mas, para Gledson (1981), é preciso considerar também sua obra juvenil, anterior aos anos 30, que revela várias faces do poeta, repleta de dúvidas e incertezas. Os diversos trabalhos publicados em jornais, semanários e revistas, de Minas e do Rio de Janeiro, resenhas de livros, considerações gerais sobre o estado da poesia brasileira e da arte moderna em geral, a maioria escritas entre 1921 e 1927, provam que Drummond participou ativamente das pesquisas estéticas do modernismo nos anos 20.

É consenso entre os historiadores literários que a poesia de Drummond encontrou a revolução posta e estabilizada do movimento modernista, partindo dele para completá-lo ao atualizar-se em todos os movimentos de sua evolução estética.

1.1.2 Da poética: temas, aspectos e influências

Teles (1976) afirma que do primeiro livro de Drummond para os outros posteriores, o sentido social de sua poética seguiu adensando-se. Utilizava a ironia e o humorismo, os poemas-piada começavam a distanciar-se da

ambivalência semântica da anedota e aproximar-se da ambigüidade e do tom acre da sátira e do epigrama.

Para Dall'Alba (2003), o olhar do poeta, suas qualidades, bem como a observação e a análise que dele se sucede, foram o movimento permanente e gerador da obra poética de Drummond. No movimento de espiar, ver, observar, enumerar, provar, esperar, refletir e examinar, Drummond cria seus poemas. Transita do espaço ao tempo, resgatando a imagem em constante transformação através de seu olhar crítico e subjetivo, recriando-a na linguagem do verso. O espaço observado se consolida pelo resgate que o poeta faz da imagem espacial e da imagem sonora, criando uma memória sonora, muitas vezes em um contexto próximo da fala.

Segundo Dall'Alba (2003), o olhar do poeta sobre as coisas contém certa ironia, acídia e humor, mas é um tanto contido na expressão.

“O olhar explicita a relação do poeta com o mundo e como ele percebe e assimila não só os acontecimentos de toda ordem, mas como os depura dentro de uma linguagem desprovida de retórica e pela qual se chega ao canto simples e nada celebratório do poeta.” (DALL'ALBA, 2003, p. 66)

1.1.3. Oralidade

Drummond constrói uma poética baseada na recuperação da fala cotidiana do povo, assimilando as formas populares da fala, recuperando-as para a poesia. Aproveita-se do ritmo, dos temas e do vocabulário da fala comum dos homens de língua portuguesa, fazendo destes os elementos primários de uma poesia elaborada. Na mescla do popular com o erudito, Drummond compartilha tendências contemporâneas de um movimento que estava tomando os elementos da cultura popular para elevá-los. Citemos poetas como Manuel Bandeira e os músicos, com destaque para Villa-Lobos, que estavam nesta direção. (DALL'ALBA, 2003)

Ao utilizar os elementos do folclore e da língua popular do povo brasileiro na feitura de uma forma literária erudita, ocorre na poesia de Drummond, segundo Dall’Alba (2003), nessa mescla feita da mistura da fala cotidiana e da erudição, uma musicalidade impura.

“A poesia drummondiana caminha no intervalo legítimo para a construção e consolidação de uma cultura brasileira não oficial, mas popular, não deixando de compor conjuntamente com o elemento erudito, mas privilegiando o canto raso, não cantante: a língua popular acrescida da leitura de mundo” (DALL’ALBA, 2003, p. 33)

1.1.4. Repetição

Segundo Teles (1976), nas línguas em geral, a repetição se mostrou como um recurso simples e natural para imprimir maior vigor à fala como se pode observar em várias línguas indígenas, por exemplo. Nos momentos em que o discurso se dirige a um apelo veemente, a repetição imprime um forte movimento rítmico. Um estilo particular em Drummond é a repetição ternária, sendo a triplicação, um fato da fala, uma marca em sua poética.

Desde os primeiros poemas, a repetição foi recurso rítmico bem evidente na poética de Drummond, declara Teles (1976). Moraes (1973) constata que o poeta lançou mão de repetições de diversos elementos sintáticos e categorias gramaticais, além da repetição enumerativa.

Teles (1976) afirma que dentre os vários recursos de que se utilizou o poeta para renovar sua linguagem, a repetição foi a mais representativa, sendo utilizada com bastante frequência, em todas as direções do poema,

“explorando as mínimas sugestões de fonemas e sílabas e, também, atuando em profundidade de dentro para fora, de maneira a iluminar a área das imagens no poema, envolvendo-as num halo de magnetismo emocional ou intelectual que escapa, muitas vezes, ao leitor sem maiores iniciações na literatura” (TELES, 1976, p. 28).

A repetição, segundo Teles (1976), cria um apelo de ordem emotiva que transcende a estrutura da frase e a intelectualidade, despertando no leitor diversas reações tanto afetivas quanto sensoriais.

“O objetivo da repetição é o de ativar a imaginação e levar o leitor a prolongar em si aquele instante do ato criador em que o esforço da intuição e da inteligência pressiona o material lingüístico, amoldando-o ao individualismo da fala, ou do estilo.”
(TELES, 1976, p. 47)

A carga humorística e irônica, para Teles (1976), muitas vezes, se obtém através da repetição, bem como um desaceleramento no ritmo do pensamento, e faz aquele evento que se repete tornar-se grande pela demora, ao mesmo tempo em que promove certo comprazimento. Pode também causar cansaço e monotonia, ou exprimir estados obsessivos, desejo de fazer algo, agir, sem deixar-se levar simplesmente pelos acontecimentos.

Teles (1976) aponta que existe um ligeiro predomínio das repetições nominais, de substantivo e de adjetivo sobre as verbais na poesia de Drummond. A construção nominal é sintética, localiza os seres num espaço, mas sem definir o tempo e as circunstâncias em que se apresentam. A repetição da estrutura verbal na obra de Drummond têm funções e finalidades de expressar aspectos extralingüísticos, de visualidade, de sonorização e de impressão de movimento.

“Repetindo a mesma palavra, está criando outro vocábulo bem maior de que a língua não dispõe nos dicionários [...] conseguindo portanto forças de sugestão e estabelecendo também associações misteriosas e estranhos apelos, além de fugir de uma pretensa riqueza lexical e sinonímica, mais diluidora que intensificadora da linguagem poética”. (TELES, 1976, p. 176)

1.1.5. Musicalidade

A poesia de Drummond foge do tom celebrante da poesia do passado e da tradição lírica brasileira, a citar: poetas do arcadismo, do romantismo, do simbolismo e, em certa medida, até de parte dos modernistas. Sua poesia toma

um outro caminho, menos melodioso, mais árido, não radioso, não festivo. O canto se desenvolve num decrescendo de tonalidade, como se fosse feito em voz baixa, buscando delimitar dois mundos diferentes e paralelos: a Europa e a América, o nacional e o europeu, o urbano e o rural, o verso puro e o impuro, a música e o silêncio, a poesia melódica e o canto raso. (DALL'ALBA, 2003)

Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil (1982), o poeta fala da acuidade especial da percepção, na qual o ouvido musical está em jogo no momento da elaboração do poema. Embora Drummond se considerasse “duro de ouvido”, ele afirma que

“A música é uma forma de sensibilidade poética. Desde cedo fui levado a ouvir a melodia do verso. Eu me perguntava: O que é que me encanta na poesia? Descobri que os elementos rítmico e melódico eram fundamentais. Não há poesia sem ritmo. O fato de um poema não obedecer a métricas não quer dizer nada. Um verso, mesmo sem sentido algum, pode ser bonito, desde que as palavras estejam harmoniosamente combinadas. A beleza tanto pode estar nesta harmonia como nos sons que ela produz. Ou mesmo na monotonia da repetição. A função do poeta é justamente achar as palavras certas e combiná-las de forma que produzam um efeito agradável aos ouvidos. Sempre acreditei na formação artística global, nada comum no meu tempo. É importante a integração entre as artes, a poesia, a literatura, a música, as artes visuais. É possível encontrar poesia numa sonata, música num poema, plástica em qualquer obra literária”.

Como constata Dall'Alba (2003), apesar de o poeta afirmar que seus conhecimentos de música são pequenos, sua poesia se relaciona com a música e imprime em sua poética uma espécie de poesia falada e não cantada, mesclando gêneros como a canção de gesta e dos trovadores medievais com formas clássicas vindas de poetas clássicos como Dante, Petrarca, Camões, Goethe, numa musicalidade nascida e desenvolvida a partir da herança musical das formas portuguesas e luso-brasileiras.

Essa relação intrínseca entre poesia e música produz uma renovada maneira de ler a tradição, percebida nos pormenores do movimento poético da

obra, na forma do poeta, penetrando profundamente nos planos sonoros que respondem por uma monotonia em Drummond. Para tanto percorre formas e fontes dos cantares medievais (baladas e cantochões), além do ambiente brasileiro, lugar de canções saudosas, de acalantos melancólicos, etc. É nesse sentido que a obra poética de Drummond revela aquilo que está na base da mistura brasileira, um modo não cantante, *“como se fosse uma nota só a repetir indefinidamente o modo, variando a temática [...]”*. (DALL’ALBA, 2003, p.30)

A poesia de Drummond, afirma Dall’Alba (2003), transita entre a província e a cidade, o popular e o erudito, a oralidade e as complexidades das poéticas da modernidade. A circularidade e a repetição de alguns poemas aproximam-se da monodia dos cantos gregorianos, dos cantos das carpideiras. Ele dialoga com o cantochão, conversa ainda com a tradição religiosa e peregrina do nordeste.

Para Dall’Alba (2003), o canto livre e lúdico do poeta insere-o no caminho de uma lírica individual, pois é capaz de uma extrema originalidade na expressão a partir das técnicas básicas, alinhavando as contradições de um país em formação. A música do poema é feita de depurações e mais depurações, o tom⁸ da voz é baixo, uníssono, carregado de melancolia, desencantado, monótono.

1.1.6. Canto Raso, Tom, Ritmo

Dall’Alba (2003) assinala ser esta uma função elementar da música em Drummond: a configuração da estrutura e a caracterização de um tom não celebratório. O autor afirma que a tonalidade⁹ dos versos, seu tom interno, está ligada ao ritmo e ao som da palavra, bem como à inflexão da voz, na leitura do

⁸ NOTA EXPLICATIVA: Acreditamos que o termo “tom”, emprestado da música, é empregado por Dall’Alba para expressar a qualidade sonora da voz, bem como a quantidade da tensão, do vigor, do tônus empregado ou impregnado no poema.

⁹ NOTA EXPLICATIVA: A tonalidade a que se refere Dall’Alba está ligada à tensão entonativa contida no poema.

poema. Afirmar ainda que o tom, bem como os significados e o contexto são necessários para transformar a língua em arte, em poesia.

“O que o poeta diz está diretamente ligado ao som do poema, de forma a não ser possível dissociar o som do verso, porque está intrinsecamente amalgamado ao sentido. Trata-se, enfim, do predomínio da fala cotidiana mimetizada em valor literário pela motivação da linguagem.” (DALL’ALBA, 2003, p.180)

Em Drummond, verifica-se um comprometimento com o tom e o ritmo no poema e seus efeitos articulatórios, buscando assim a sonoridade do verso moderno, no qual a forma é livre, mas contida, com uma economia verbal. A forma se afirma no conteúdo do poema, conteúdo esse expresso no ritmo. (DALL’ALBA, 2003)

Martins (1968, p. 33), a respeito do ritmo poético em Drummond, afirma que

“Metro e ritmo se combinam portanto na criação do ritmo poético, não de maneira associativa, somatória, mas complexa sempre, e não só eles o fazem assim, mas todos os fatores do ritmo do poema: acentos, pausas, estruturas.”

1.1.7. Rimas

Segundo Martins (1968), na poética de Drummond, a questão rímica é de grande importância enquanto elemento constitutivo. O poeta a utiliza de maneira não sistemática e não se prende à utilização de rimas expressivas. Muitas vezes, usa versos não rimados em seqüência e desfaz esquemas rímicos que se iam impondo no início do poema, o que parece criar no leitor um efeito surpresa, ou de suspense no leitor.

“[...] o consentimento na ruptura de um esquema denuncia freqüentemente a consciência da vulnerabilidade dos esquemas da vida e da fugacidade dos bens humanos; e o gosto desse buscado consentimento reflete a ironia do poeta, que o conduz àquele outro gosto de desconcerto da vida.” (MARTINS, 1968, p. 98)

Martins (1968) afirma ainda que a rima na poética de Drummond tem uma função para muito além da elementar, que seria marcar ritmicamente o término dos versos, estruturar os versos em estrofes e as estrofes em poemas. O poeta explora profundamente o potencial semântico da rima, obtendo nesse processo efeitos raríssimos. Utiliza rima provocada por reiteração, rima parcial, ausência absoluta de rima, rimas dispersas, mas muito numerosas e que produzem considerável efeito rítmico de uma série branca, acentuado pela semelhança ou pela identidade de estrutura fônica, realça relações semânticas entre palavras rimantes, encerra com dois versos rimantes um poema não rimado para obter efeito de apoio rítmico de finalização, matiza timbres vocálicos, por exemplo, **ó-ô-ou-u**, crescente no sentido de um fechamento cada vez maior, usa incorrespondência rímica no verso final para obter um tom suspensivo ligado à idéia de dissolução.

Martins (1968, p. 124) aponta que Drummond utiliza em sua poética “[...] *metafóricas complicações de significado, desdobramentos semânticos, ocultas sugestões de uma palavra a outra, efeitos evocativos [...]*”

O poema rima disfarçadamente e se sustenta em correspondências segmentais mínimas. Desse modo, encontramos rimas parciais, muitas delas átonas, acusticamente abafadas (rimas ensurdecidas) e anárquicas. O autor alerta que é preciso ler atentamente os poemas com os ouvidos pré-iniciados para essa sonoridade obscura. Essas rimas crepusculares e assurdinadas vão pontuando a melodia dos versos, ensurdecendo a marcação rítmica de uma estrofe, produzindo contrastes. (MARTINS, 1968, p. 83-89)

1.1.8. Circularidade

Dall’Alba (2003) destaca outro importante elemento constitutivo da poesia de Drummond, que é a circularidade, uma permanente reiteração do tema, como uma reza, que sugere um modelo medievo de estrutura musical, como no canto gregoriano, no cantochão, mais próximo da oralidade. Circularidade essa que se

irmana com a reza peregrina das carpideiras do nordeste, pela quase fala dos versos, pelo tom reiterativo, fazendo uma alusão à fala musical e sonora do povo, às vozes dos primitivos, dos cantadores, da gente de pé-no-chão.

[...] antes da poesia drummondiana, a lírica brasileira se ocupava em musicalidade parnasiana e simbolista, num exercício acadêmico, no sentido do exercício musical – e portanto sonoro – da forma, e, diga-se, algo puramente estético.” (DALL’ALBA, 2003, p. 234)

O musical da poesia drummondiana, nos oferece ao mesmo tempo uma renovação da linguagem, uma reflexividade, e uma música imprecisa, precária e impura, “[...] numa nota só, num constante refazer o já feito, e dizê-lo numa forma nova”. (DALL’ALBA, 2003, p.177)

1.1.9. Libertação

Gledson (1981) afirma que dentre os temas que permeiam a obra de Drummond está a libertação, no entanto, ele não acreditava em uma ruptura completa com o passado. Consciente da necessidade da tradição, buscou libertar-se do passado, porém dentro de limites formais e estruturais.

“Entre o coro de escritores modernistas, Drummond sobressai pela sua consciência aguda e pensada da necessidade e da natureza da convenção e da tradição, mesmo que seja só para revoltar-se contra elas na prática. De novo aqui, a tensão é a essência.” (GLEDSON, 1981, p. 51)

1.1.10. Noturnidade

Ao canto raso¹⁰ da poesia de Drummond, entrelaça-se a noturnidade, de forma que canto e noite definem-se como as duas principais linhas da obra do poeta, segundo Dall’Alba (2003). O tema da noturnidade mostra-se como elemento estruturador tanto do ritmo quanto do canto raso, um tema reiterativo,

¹⁰ Os poemas que se aproximam da língua falada definem o caráter sonoro de canto raso do poeta. (DALL’ALBA, 2003, p. 55)

imbricado com a *gaucherie*, aliado ao precário, ao isolacionismo em relação ao mundo, gerando um tom definidor de sua poética.

DALL'Alba (2003, p. 140) afirma que:

“[...] à noturnidade e ao canto raso do poema corresponde articulação do isolacionismo, do imobilismo e da resignação noturna internamente, o que externamente se revela no ritmo e na métrica, no plano formal da redondilha, como se os versos fossem escritos para serem mesmo falados, mais do que cantados ou lidos.”

1.1.11. Influências

Para Gledson (2003), a influência do poeta franco-uruguaio Jules Supervielle, para quem a noite também é tema importante, sobre Drummond foi de grande extensão e carregada de profunda afinidade, embora nunca tenham se conhecido pessoalmente. O próprio Drummond descreveu a poesia de Supervielle como canção melodiosa, mas discreta, que mergulhava na essência da natureza suavemente, por estradas cada vez mais estreitas e escuras, e por diferentes paisagens. Ambos compartilham a idéia da noite como espaço imaginativo e de calma, que permite a comunicação com o mundo exterior, porém um tanto ameaçadora. “*É também um lugar onde o homem pode ficar aprisionado, ameaçado com uma morte que não está ‘lá’, mas que não está distante*”. (GLEDSON, 2003, p. 129)

Nos poemas, *Noturno à janela do apartamento*, e um sem título de *La fable du monde*, ambos os poetas

[...] começam com uma “integração” na noite, para depois afastar-se rumo ao repouso e à contemplação, com a percepção do poder da escuridão solitária e circundante da qual eles provisoriamente fugiram (e que, em ambos os casos, “circula”, assimilando-se ao sangue); ambos terminam com uma imagem um tanto ambígua e duvidosa, de luz intermitente atravessando a escuridão. (GLEDSON, 2003, p. 132)

Dall'Alba (2003) constata que a noite, assim como a solidão, o trajeto e o abandono são signos matriciais na poética de Drummond. Além do imobilismo, do isolacionismo e da resignação, a noite no verso drummondiano está presente também como metáfora de guerra, escuridão, aniquilamento, solidão, morte, impossibilidade de libertação através da palavra, impossibilidade de comunicação, falência do amor, ignorância, sofrimento, tristeza, envelhecimento, mas também promessa de amor.

Gledson (2003) afirma que, imbricado com o tema da noite, está a *gaucherie*, na qual Drummond também sofre influência de Supervielle. Para ambos, há “*uma espécie de inadequação social, o sentimento muitas vezes repetido de que o poeta está tanto fora quanto dentro da sociedade*”. (GLEDSON, 2003, p. 97) Ambos acham que o mundo pode ser muito bem organizado, mas falta algo nele e se vêem como *gauches* por não pertencerem inteiramente nem ao mundo real, nem ao imaginário. Em Drummond, a *gaucherie* é como algo que está essencialmente errado, desequilibrado e tal tragédia potencial é desarmada por uma espécie de comédia ou indiferença, num tom irônico e autocrítico. (GLEDSON, 2003, p. 101)

Outros poetas exerceram influência sobre Drummond, como Álvaro Moreyra, antes do modernismo; W. H. Auden, T. S. Eliot e E. Pound, da tradição anglo-americana, nos quais há sempre um movimento em direção a uma linguagem coloquial; L. Cernuda, da tradição hispano-americana, em relação ao sentimento de exílio da sociedade e sua equação entre amor e exílio da vida. Entre os poetas brasileiros, embora Drummond admirasse autores como Murilo Mendes, Vinicius de Moraes e fosse amigo íntimo de João Cabral de Melo Neto, as influências mais significativas foram as de Manuel Bandeira e Mário de Andrade. (GLEDSON, 2003, p. 37-43)

O modernismo no Brasil, para Gledson (2003), era, em parte, uma tentativa de estabelecer uma legítima tradição nacional. Foi nesse quadro que Drummond e Mário de Andrade desenvolveram forte relação no nível pessoal e intelectual, mantendo uma correspondência muito importante e reveladora até a morte de Mário, em 1945. Estilística e temática foram influências intensas na obra de Drummond, mas também houve espaço para que ele desenvolvesse seu próprio estilo e atitude.

O livro de Mário de Andrade que afetou Drummond mais intimamente foi o tempestuoso *Paulicéia desvairada*, com “ [...] a ‘libertação’ das palavras de seu contexto sintático, a construção caótica e impressionista dos poemas, o uso de ‘citações’ da vida real (falas, cartazes, etc.) [...]”. (GLEDSON, 2003, p. 72) Mário utilizava uma

linguagem extremamente vital, não idiossincrática, buscando atingir velocidade e intensidade, transmitir o caos da cidade e dos pensamentos e as sensações do poeta. Além disso, há frases inacabadas, verbo ausente ou substituído por uma forma nominal como, por exemplo, o gerúndio, há uma carga emocional que recai principalmente sobre os substantivos, muitos pronomes possessivos - meu/minha - para se ligar ao mundo exterior e esvaziar o “eu”, e freqüente rima interna entre as palavras. (GLEDSON, 2003, p. 76)

Considerando o livro como o veículo da “*persona*” de Mário, podemos entender como se operou esta influência sobre Drummond, que sempre associou o amigo ao palhaço, ligado à cidade de São Paulo. Nessa “*persona*” está contida a metáfora dramática, o “*desvairismo*” como um disfarce, que assume ao mesmo tempo um papel ativo e que mantém uma distância entre o poeta e suas emoções as quais, por um lado se identificam com a cidade e, por outro, se distanciam dela. (GLEDSON, 2003, p. 74-77)

Drummond não assume a identificação com a cidade ou a sociedade como Mário, mas retém certa fugacidade e um caráter contraditório, a consciência do choque entre o velho e o novo, o tom leviano e de conversa, o uso de citações de falas, letreiros, a supressão de pontuação e a listagem de substantivos. Ao transportar a “*persona*” de Mário para um ambiente rural, Drummond mostra clara contradição entre o poeta e o campo, onde não há espaço para qualquer identificação com a paisagem campestre, mas escolhe retratá-la para sugerir sua apreciação pela contradição e não pela identificação. (GLEDSON, 2003, p. 81-85)

Em vários poemas de Drummond, segundo Gledson (2003), pode ser vista a influência de *Paulicéia* no aspecto estilístico: a substituição de substantivo pelo adjetivo, o uso de substantivo abstrato no plural, a união de um substantivo abstrato a um concreto, o uso de rimas internas, a ausência de verbos ao comunicar impressões de paisagens, o uso de exclamações e de um tom de conversa. Porém, o poeta utilizou todos esses aspectos dentro do seu próprio estilo poético.

1.2. Lacerda e o Nacionalismo na música

Os músicos e musicólogos concordam que a música de caráter nacionalista é dominante nas composições de Osvaldo Lacerda e, nelas, encontra-se uma

predominância no uso de melodias e ritmos caracteristicamente brasileiros. Destacamos o depoimento de Mariz (2002, p. 184):

“[...] O idioma musical de Osvaldo Lacerda é nacionalista, embora bastante depurado, partindo de seu mestre e não dos nomes das gerações anteriores. [...]”

Lacerda afirma ter sido sempre um “nacionalista espontâneo”¹¹ e, apesar disso, nas inúmeras entrevistas cedidas, tenta evitar o rótulo “compositor nacionalista”. Segundo suas palavras:

“Então eu faço questão de dizer que a minha escrita brasileira não é uma atitude e por isso eu não gosto muito do termo nacionalismo porque o sufixo *ismo* pressupõe uma atitude, e no meu caso não é uma atitude, eu escrevo música nacional e repetindo, escrevo música brasileira porque sou músico brasileiro, mesmo que quisesse não saberia escrever música estrangeira.”¹²

O compositor sempre destacou Camargo Guarnieri como seu maior mestre, embora declare não ter sido influenciado pelo estilo nacionalista de seu professor. Esclarece:

“[...] antes de mais nada, é preciso desfazer uma crença errada a respeito do ensino de Camargo Guarnieri. Ele não forçava os alunos a escrever música com caráter brasileiro, era exatamente o contrário. Eram compositores que já escreviam música brasileira e que procuravam, com Guarnieri aprimorar a sua técnica [...]”¹³

Osvaldo Lacerda revela que desde suas primeiras composições, antes mesmo de ir estudar com Guarnieri, sempre fez música de caráter brasileiro. Em entrevista, relata:

“[...] desde a primeira nota que eu pus em música até a última sempre foi música brasileira, e você sabe que eu já tinha escrito

¹¹ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

¹² Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 1997. p. 185.

¹³ Entrevista constante da Dissertação de Mestrado de Angélica Giovanini Micheletti Lessa, ECA-USP, 2007. p. 142.

uma dúzia de canções auto-didaticamente e curiosamente estão entre as melhores, quando soube o que era música nacionalista. Estava no sangue. [...] Outra situação que me causou um impacto muito grande, eu era um pré-adolescente, foi ouvindo um concerto com o maestro Souza Lima regendo a nossa Sinfônica Municipal. Ele tocou o samba de Levy, aquele samba da suíte do Alexandre Levy, que usa um tema paranaense “Balaio meu bem Balaio”, aquilo me trouxe um impacto tão forte, eu fiquei tão comovido, eu senti que era um caminho, quase chorei, só tinha onze anos de idade! E quando eu comecei a compor foi sempre à moda brasileira sem precisar cálculo. Só aos vinte e dois anos de idade que eu fiquei sabendo o que era nacionalismo. Eu sempre me interessei por música do Brasil inteiro [...]”¹⁴

O incômodo a respeito do termo “compositor nacionalista” associa-se provavelmente ao passado. Lacerda envolveu-se num dos mais polêmicos debates estéticos sobre a música do Brasil. Ao lado de Guarnieri, defendeu a idéia de uma produção que levasse em conta o manancial musical brasileiro em prejuízo a “falsas teorias progressistas da música” associadas ao compositor austríaco Koellreutter e ao movimento Música Viva. Guarnieri, de atacante, se tornou atacado e, a partir da década de sessenta para frente, houve duas correntes aparentemente oponentes no país, porém, ambas buscavam, na essência, soluções para o impasse causado pela morte do tonalismo. O próprio Lacerda esclarece: “Brigávamos, mas os dois lados estavam na mesma situação, sem ver suas obras executadas”¹⁵.

As gerações de compositores atrelados à escola nacional de composição foram vistas como retrógradas; os compositores eram considerados avessos às vanguardas musicais mundiais, pois, na opinião dos que já se denominavam antinacionalistas, os primeiros não estavam a favor de uma renovação da música erudita brasileira. Essa marca negativa permaneceu ao longo das décadas e até a

¹⁴ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

¹⁵ Esta declaração encontra-se na matéria jornalística realizada em 2002 por João Luiz Sampaio, disponível no endereço eletrônico www.estadao.com.br

atualidades é possível ver novas gerações de músicos ainda levadas a se posicionarem frente àquela cisão estética do passado.

Oswaldo Lacerda é um dos compositores que carregam, porque não dizer, ainda no presente, as marcas daquela briga estética e é possível, em meio há tantos anos passados do epicentro do debate entre Guarnieri e os dodecafonistas, perceber as reverberações daquele embate no jornalismo recente. Reproduzimos trechos da matéria jornalística escrita por Giron (1998), por ocasião do lançamento do CD intitulado *Canções de Câmara de Oswaldo Lacerda*:

“soa fora do esquadro das modas. Afinal, o compositor paulista Oswaldo Lacerda, 71 anos, produtor artístico da gravação e autor das músicas, foi aluno do arquinacionalista Camargo Guarnieri. É filho caçula e dileto da escola que um dia dominou a cena musical brasileira e agora padece do desprezo de público e crítica. [...] O nacionalismo de Oswaldo Lacerda nunca é óbvio ou caricato. Ele repercute no plano dos temas, mas nem sempre; compadece à melodia, mas não de forma explícita. Talvez por temor de acusações dos antinacionalistas, o compositor esclarece no livreto do disco: “As melodias são de minha autoria, nenhuma delas provindo do folclore”. [...] É preciso ouvir o CD como se a fé nacionalista fosse um eco distante e refratário que a personalidade artística de Lacerda não conseguiu evitar”.

É de importância que esclareçamos que Lacerda sempre foi muito fiel ao mestre Guarnieri e, embora agregasse outros modelos, sempre permaneceu dentro da estética nacionalista. Sempre seguiu os preceitos do seu mestre maior, Mário de Andrade, que dizia que a música deveria ser, num primeiro momento, nacional para que, num segundo momento, pudesse ser compreendida universalmente. (ANDRADE, 1962)

Para Lacerda, a contribuição da escola do nacionalismo musical para a música brasileira reside no fato de que essa escola está e esteve sempre identificada com a posição natural do músico brasileiro. Declara ainda que o fato anterior é atestado por grandes compositores como Villa-Lobos e Ernesto Nazaré, que seguiram sempre o estilo de composição nacional.¹⁶

¹⁶ Estas declarações de Lacerda estão na entrevista constante da Dissertação de Mestrado de Angélica Giovanini Micheletti Lessa, 2007, p. 141.

Durante os dez anos em que esteve sob a orientação de Guarnieri, Lacerda diz ter aprendido muito com o seu professor, principalmente como estruturar e desenvolver uma idéia musical, e ter disciplina para escrever música todos os dias. Sempre elogiando Guarnieri, enfatiza a grande liderança de seu mestre frente a uma geração enorme de músicos.

“[...] O Guarnieri sempre foi o catalisador dos seus alunos, ele tinha uma tremenda força espiritual, e ele comunicava aos alunos. [...] E, eu sempre que chegava no seu estúdio o encontrava lendo, mesmo com a idade avançada estava sempre se atualizando, se aprimorando. Lembrando que ele deveu muito, sob esse aspecto, a Mário de Andrade que foi seu mentor intelectual. Então, o Guarnieri foi o único compositor em toda a história da música brasileira que realmente fundou uma escola de composição. Eu me sinto em agradecimento às aulas que ele me deu gratuitas que tenho uma grande responsabilidade social, como compositor me sentia na obrigação de passar os seus ensinamentos, a sua fé à nova geração porque ele foi um grande compositor e um grande homem. E a escola dele sempre foi uma grande força na música brasileira.”¹⁷

Osvaldo Lacerda manifesta-se um estudioso de Mário de Andrade, pois foi através do pai do modernismo que o compositor obteve o embasamento teórico e filosófico relativo à estética nacionalista, trazendo consciência sobre o estilo composicional que espontaneamente adotou desde muito jovem.¹⁸

É bem verdade que as idéias teóricas desenvolvidas por Mário de Andrade e contidas nos diversos ensaios, artigos e crônicas sobre música vieram ressoar grandemente em Lacerda, assim como em uma ampla geração de músicos a partir de Luciano Gallet para frente. Seu professor, Camargo Guarnieri, foi discípulo direto e amigo próximo de Mário de Andrade, recebeu uma grande parte dos ensinamentos sobre cultura brasileira, assim como críticas e sugestões por parte de Mário, as quais serviram de prumo e sedimento ao seu estilo de composição dentro da estética nacionalista.

¹⁷ Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, 1997. p. 184.

¹⁸ Estas declarações de Lacerda estão na entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, 1997. p. 185.

Neste aspecto, Guarnieri só veio reforçar a necessidade de Lacerda em aprofundar o seu conhecimento a respeito das teorias postuladas por Mário, principalmente aquelas contidas no *Ensaio sobre a música brasileira*.¹⁹

Faz-se importante que recordemos ainda, de maneira sucinta, um pouco sobre alguns pontos fundamentais dos postulados de Mário de Andrade. A Arte nacional ou nacionalista proposta por Mário extravasava a criação da obra de Arte e exigia uma postura ampla do artista nos aspectos de interpretação, público, divulgação e crítica, etc. Neste sentido, o artista estaria inserido num contexto ideológico pelo fato de que este representa também uma visão de mundo.

“Pois é dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face do seu futuro, que música brasileira tem de ser nacional. Um nacional de vontade e de procura nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita”. (ANDRADE, 2004, p. 147)

Evidencia-se o entendimento da questão anterior por meio de um trecho do texto escrito por Lacerda (2005, p.61) no qual presta esclarecimentos a respeito da Música Nacional. O compositor diz:

“O que o compositor deve fazer é descobrir a mensagem que tem a transmitir à sua comunidade e dizê-la de maneira direta e inequívoca. A nossa música popular nos oferece, para isso, uma infinidade de sugestões, que podem ser tomadas, purificadas e elevadas ao nível de arte erudita. O compositor não deve encerrar-se em si mesmo e pensar sobre a arte; deve, isto sim, participar da vida da sua comunidade”.

Mário acreditava que o compositor que não escrevesse dentro dos elementos da música brasileira estaria com a identidade artística perdida. Para ele, o compositor teria que tolher sua liberdade criativa, num primeiro momento, em nome de uma identidade que seria formada a partir da pesquisa e manipulação da música folclórica brasileira. Num segundo momento, o

¹⁹ NOTA EXPLICATIVA: O *Ensaio sobre a Música Brasileira* de autoria de Mário de Andrade, foi publicado em 1928 e serviu de guia para orientação estética a artistas e músicos que desejassem produzir obras de caráter verdadeiramente nacional.

compositor poderia até se dar a liberdade de abrir seus horizontes para além da música folclórica. Nesse caso, já estaria amparado e impregnado do espírito da sua terra e deixaria transparecer inevitavelmente os elementos da música original de seu país.

Luciano Gallet resolve a questão anterior de modo simples, pois para ele o compositor teria que se impregnar de folclore, estudar-lhe os temas, mas dele retirar apenas o que há de essencial. A renovação da linguagem, segundo Gallet, deveria compreender, de um lado, a pesquisa de um material próprio, o que seria buscado dentro da cultura nacional e, de outro, a afirmação de uma estética original que processasse estes elementos pesquisados, orientando os procedimentos de ordem formal.²⁰

Mário insistia na necessidade do compositor passar pelo estudo e pesquisa do folclore brasileiro, pois através deles seria possível a padronização e a utilização ou o emprego sistemático dos caracteres étnicos inerentes à musicalidade brasileira.

É importante ressaltar que Mário de Andrade não recusou os modelos de composição europeus. Confirma isto quando diz: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa”. (ANDRADE, 1972, p. 21.)

1.3. O estilo composicional

Lacerda tinha plena consciência que deveria ser sempre um buscador das fontes das características da música brasileira. Embora declare que não é um folclorista, nem tampouco um profundo conhecedor da música popular, diz ter se dedicado a ouvir música popular do Brasil *in loco*, assim como gravações e música escrita. Para ele, a assimilação auditiva que surge com o passar do tempo

²⁰ As declarações colocadas aqui foram retiradas da pesquisa empreendida por Chagas (1979) onde o pensamento musical de Gallet assim como sua relação com Mário de Andrade e com o movimento modernista foram amplamente discutidos.

faz com que o compositor possa utilizar-se de modo natural, espontâneo, daquele material musical vivenciado em seu estado bruto, porque tudo já está lá na memória.

“[...] Fui para o Nordeste, à Bahia, aqui em zonas onde tem muita música caipira. [...] É necessário fazer estas pesquisas. Vamos colhendo os elementos e os colocando na música erudita”.²¹

Em consonância absoluta com Mário de Andrade, Lacerda esclarece que há um primeiro momento na composição no qual o compositor faz uma citação direta da melodia folclórica, *“depois supera-se esta fase e busca-se assimilar aquilo que Mário de Andrade chamava de constâncias da nossa música popular.”*²²

A partir dos estudos do material de pesquisa levantados por Mário de Andrade e outros autores, do longo período de aulas com Camargo Guarnieri e também de sua própria experiência como compositor, Lacerda revela ter chegado a algumas idéias conclusivas de como pode acontecer o aproveitamento das constâncias da música popular brasileira na música erudita.²³ Os artigos, *“Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu aproveitamento na Música Sacra”* e *“A criação do Recitativo Brasileiro”*, são material importante na delimitação do uso que o compositor faz do material musical folclórico.

As constâncias musicais, na explicação de Lacerda (2005), são elementos da música popular que o compositor deve se utilizar para a criação da música erudita de caráter nacional. Complementa a idéia definindo constância como o

²¹ Fala do compositor Osvaldo Lacerda em entrevista concedida à Cíntia Costa Macedo, constante da dissertação de Mestrado – Estudos para Piano de Osvaldo Lacerda: um panorama brasileiro da técnica pianística. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2000. p. 114.

²² Guia Mensal de Música Erudita *Concerto*, em novembro de 1998.

²³ NOTA EXPLICATIVA: Estas idéias conclusivas foram expostas por meio de dois artigos elaborados pelo compositor Osvaldo Lacerda. Esses textos foram solicitados pela Comissão Nacional de Música Sacra, a qual organizou, juntamente com o órgão de assessoramento do Secretariado Nacional de Liturgia, reuniões com músicos convidados de todo o Brasil, de 1965 a 1968, para reflexões sobre as questões musicais propostas pelo *Sacrosanctum Concilium* aplicadas à realidade brasileira.

elemento que é encontrado com muita freqüência na música popular de um país e que serve à estrutura musical deste mesmo povo.

Vale ressaltar que as constâncias podem ser rítmicas, melódicas, harmônicas, polifônicas, tímbricas e formais. Entretanto, Lacerda (2005, p. 64) considera as constâncias melódicas mais importantes que as rítmicas, pois estas últimas muito facilmente são mal usadas por compositores inadvertidos que ao empregarem-na de maneira não criteriosa ou oportunista – fórmulas rítmicas muito características da nossa música – podem, muito facilmente, cair num artificialismo ou exotismo.

Para ele, o compositor precisa ter bom senso no emprego de tais fórmulas rítmicas tidas como bem brasileiras, bem como no uso sensato e criterioso das constâncias melódicas. (LACERDA, 2005, p. 64)

Em *Ensaio sobre a música Brasileira* (1962), Mário de Andrade (1962) já havia feito advertência aos compositores, alertando-os para o uso indiscriminado da síncopa, considerada como constância rítmica mais característica da música folclórica.

Lacerda (2005, p. 115 a 118) diz empregar as constâncias melódicas do folclore do Brasil de uma maneira muito pessoal e com máximo de sutileza a fim de não perder a expressividade já inerente à melódica folclórica. Explica que as melodias populares estão baseadas primordialmente nas escalas maior e menor, porém, outras escalas fazem parte do populário brasileiro, como, por exemplo: a pentafônica (não tão comum), a hexafônica (aparece com maior freqüência), escalas modais presentes na música do Nordeste e Norte (mixolídia ou sétima abaixada, lídia ou quarta aumentada, dórica) e outras, habitantes de outras regiões do Brasil. Diz utilizar-se das referidas escalas, de intercâmbios modais, assim como escalas modais mistas, nas quais se vê o trecho melódico de uma escala ajuntado a de outro trecho de outra escala.

Declara ainda que:

“o simples uso dessas escalas não basta para dar caráter nacional à melodia. O que faz é o emprego de fórmulas e processos melódicos caracteristicamente nossos e que podem ou não conjugar-se com as referidas escalas”.

Lacerda (2005, p. 119 a 120) reforça o fato, destacando a necessidade de se atentar para a brasilidade presente na melódica de certos gêneros urbanos como a modinha, cujo contorno melódico abriga saltos constantes e uma tendência forte ao movimento melódico descendente. Ou ainda, às melodias de emboladas, por exemplo, que apresentam notas repetidas, com “caráter fogueto, serelepe, que não tem parada” (ANDRADE, 1962). A música caipira, com suas terças paralelas, também apresenta uma melódica bem característica. Acrescenta ainda que muitas melodias brasileiras têm terminação na 3ª ou 5ª grau da tríade do 1º grau, tendência essa provavelmente vinda do costume de cantar em terças.

Compartilhando da mesma afirmação de Mário de Andrade em seu *Ensaio*, Lacerda (2005) lança a constatação de que o número das constâncias melódicas brasileiras é enorme e mereceria estudos mais aprofundados sobre o assunto por parte dos musicólogos.

Vasco Mariz (2002, p. 190) lança opinião sobre o uso que Lacerda faz das constâncias melódicas:

“Osvaldo Lacerda domina as constâncias melódicas do povo brasileiro e julga dar-lhes a roupagem harmônica que desejar, persistindo em seus trabalhos o caráter nacional. [...]”

A seguir, destacamos duas canções de câmara, marcadas pelas constâncias melódicas, como pequenos exemplos, dentro do vastíssimo repertório de composições para canto e piano de Osvaldo Lacerda:

"BILHETE ÀQUELA QUE AINDA ESTÁ POR NASCER"

TEXTO DE PAULO BOMFIM MUSICA DE OSVALDO LACERDA (1979)

SEM PRESSA (♩. = 63)

CANTO

PIANO

mf

mf

Andal. simile

SE VOS ES-CRE-VO SE- NHO- RA- IN-CRI-

-A- DA EM TEM- PO MEU É QUE VOS PRES-SIN-TO A- GO- RA- CO-MO UM

DI-A A- IN-DA O SE- REIS SE VOS- SÓS AN-TE-PAS- SA- DOS- SÃO CRI-

Figura 1i - Trecho da Canção "Bilhete àquela que ainda está por nascer". A melodia do Soprano está construída sobre as escalas modais lídia e mixolídia sobre fa.

A MEMORIA DE MINHA QUERIDA MÃE, JULIA

"ACALANTO PARA MINHA MÃE" (CANTO E PIANO)

TEXTO DE ROSSINE CAMARGO GUARNIERI MUSICA DE OSVALDO LACERDA (1986)

EMBALANDO COM TERNURA (♩. = 60-63)

CANTO suave
p DOR- ME, DES-

PIANO p, com movimento tranquilo de embalo

-CAN- SA. NA-DA MAIS TE MAL- TRA- TA NA NOI-TEES-CU-RA E

FRI- A. NEM DOR, NEM A- FLI- ÇÃO, NEM MA- GUA, NEM TEA- TOR- MEN- TAM.

Figura 2i - Trecho da Canção “Acalanto para minha mãe” . Nela, o compositor se utiliza da escala modal lídia sobre mi para construção da linha do canto.

Osvaldo Lacerda concorda com Mário de Andrade de que não há características de constâncias harmônicas na nossa música folclórica.

Mário de Andrade (1962, p. 49) explica:

“O problema da harmonia não existe propriamente na música nacional. [...] porque a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles”.

Porém, Lacerda (2005, p. 74) vai além e admite a modulação à subdominante escrita em modo menor, existente em gêneros da música popular urbana carioca (modinha, valsa, choro, maxixe e dobrado) como uma possibilidade de constância harmônica brasileira. Admite ainda que somente este aspecto não é suficiente para imprimir à composição um caráter nacional mas, ao utilizá-lo, ajuda a realçá-lo.

Quanto às constâncias polifônicas, Lacerda (2005, p. 78) ressalta que somente o emprego das constâncias melódicas brasileiras nas vozes de uma obra polifônica já é suficiente para imprimir nela caráter nacional. Porém adverte que os processos polifônicos próprios da música popular brasileira podem ser aproveitados para a construção da música nacional erudita. São eles: a) o canto em terças, como aqueles encontrados na música caipira do centro do Brasil; b) o baixo melódico do violão, com linhas melódicas independentes, muito expressivas como no choro, na valsa, na seresta; c) o contraponto e as variações temáticas que os flautistas realizam, principalmente os de choro e seresta; d) os contracantos típicos de certos instrumentos das bandas do Brasil;

Quanto ao emprego das terças caipiras, Lacerda (2005, p. 79) adverte:

“Não basta escrever música em terças para fazer música nacional, é preciso escrevê-la dentro da ambiência caipira e, para isso, a meu ver, é necessário também conhecer e empregar as constâncias rítmicas e, principalmente, melódicas próprias da música caipira”.

No *Credo* da sua *Missa a 3 Vozes iguais* é possível visualizar o uso das terças caipiras, imprimindo à música um ambiente sertanejo brasileiro.

III. CREDO

MODERADO, COM CONVICÇÃO (♩ = 100)

f Crei-o em Deus Pai

f Crei-o em Deus Pai

f Crei-o,

mf

lo-do po-de no-so cri-a dor do céu e da

lo-do po-de no-so cri-a dor do céu e da

crei-o cri-a - dor - - - da

Figura 3i Trecho do Credo da “Missa a três vozes iguais” de Osvaldo Lacerda, composta em 1971.

Lacerda (2005, p.82-83) explica que o processo do baixo melódico do violão é empregado por inúmeros compositores e esse é uma das principais constâncias da nossa música popular.

Salienta ainda que o baixo melódico pode ser usado também nas vozes intermediárias e até na voz principal, além do baixo da harmonia.

A seguir, um exemplo, retirado da *Missa Santa Cruz*, em que Lacerda constrói o baixo seresteiro na mão direita (1ª voz) do órgão.

IV. BENEDICTUS

Moderado (♩=76)

SOLISTA *mf religioso*

Ben . di . to, ben.di.to a .

ORGÃO ou HARM. *mp*

poco rall. a tempo

que . lo que vem, que vem em no . me do Se . nhbr! Ben .

5

Figura 4i Trecho do *Benedictus* da “Missa Santa Cruz” de Osvaldo Lacerda, composta em 1967 para Coro Misto, solista e órgão.

O compositor esclarece que, além do uso das constâncias da música popular do Brasil nas suas obras, também utilizou procedimentos da música atonal. Sobre isso, revela:

“ [...] eu gosto da música atonal, [...] desde que seja boa pra cantar..., eu fiz algumas, por exemplo a “Rotação”, é a escala de tons inteiros que vai alargando e depois vai encolhendo. É um treino para a afinação do cantor.”²⁴

²⁴ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

"ROTAÇÃO"

TEXTO DE **CASSIANO RICARDO** MÚSICA DE **OSVALDO LACERDA**
(1970)

MODERADO (♩ = 72) (*)

CANTO

PIANO

mp sempre muito igual
Pedal (deixar baixado)

DE SI MES-MA ME EN- SI- NA A ES- PE- RA A ES-

- PE- RA ME EN- SI- NA A ES- PE- RAN- SA A ES- PE- RAN- SA ME EN- SI- NA

(*) CANTAR E TOCAR SEMPRE RIGOROSAMENTE "IN TEMPO".

Figura 5i Trecho da canção "Rotação" de Osvaldo Lacerda.

Eudóxia de Barros, pianista e uma das maiores divulgadoras da música para piano de Osvaldo Lacerda, em entrevista concedida à Maria Tereza Gonzaga, diz considerar a música de Lacerda essencialmente brasileira, mas que de vez em quando ele emprega aqui ou ali outras técnicas:

"[...] Às vezes ele utiliza só por brincadeira outras técnicas como o dodecafonismo mas em pequenos trechos, mas só para brincar com os dodecafonistas, com um pouco de ironia."²⁵

²⁵ Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 1997. p. 187.

Ao contrário do que aconteceu com muitos compositores, Lacerda afirma nunca ter tido uma mudança drástica em seu modo de compor, apesar de ter estudado com outros compositores, além do Guarnieri, como Aaron Copland e Vitório Giannini, nos EUA.²⁶

Como um dos maiores compositores para canto e piano do Brasil, escreveu mais de 100 canções e com aproximada dedicação para Coro - são mais de 90 obras - Lacerda diz ter seguido muito o modelo de composição do compositor francês Gabriel Fauré, principalmente no esquema harmônico, e acredita que a influência se deu mais na atmosfera, na ambientação.²⁷ É possível supor que essa influência tenha vindo via Guarnieri, pois este recebeu influências relevantes da escola de composição de G. Fauré através de aulas com Koechlin quando esteve na França para estudo.²⁸

Maria José Carrasqueira, pianista, intérprete de várias obras de Lacerda para piano e para canto e piano, depõe sobre o estilo da canção de Lacerda e reforça o fato e a hipótese apresentados anteriormente:

“Quando você pega a textura harmônica, a fluência, a parte toda horizontal tem muito haver com a *chanson* francesa. Na verdade tem muito a ver com a cultura francesa, tanto que quando a USP foi formada os professores que vieram pra cá eram franceses. Os nossos compositores iam estudar na França. (...) o Lacerda sempre prima pela forma que é uma característica do *lied* alemão. Então por causa da forma ele se aproxima do *Lied* mas a realização, a concepção desenvolvida dentro dessa forma se sente mais a *Chanson* francesa”.²⁹

Lacerda explica que as principais questões a serem levadas em conta na construção da música, seja ela vocal (coro ou solista) ou instrumental, e na

²⁶ Esta afirmação de Lacerda consta na dissertação de Mestrado de MACEDO, 2000, p. 113.

²⁷ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

²⁸ Em 1938, Camargo Guarnieri foi para Paris, estudou harmonia com Charles Koechlin e regência com François Ruhlmann, regente da Orquestra de Paris. Entrou em contato com Gabriel Marcel, Nadia Boulanger, Darius Milhaud e vários outros músicos. Teve a chance de apresentar algumas de suas canções em recitais e reger alguns concertos com a Orquestra Sinfônica de Paris. (VERHAALEN, 2001, p. 34-36)

²⁹ Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 1997. p. 194.

escolha dos procedimentos composicionais se resumem basicamente em dois requisitos essenciais: coerência e variedade. Segue o pensamento do maestro Guarnieri quando este diz: “uma composição tem que ser como um carretel de linha, você vai puxando ela vai saindo, sem quebra e sem nó”. Lacerda vai adiante ao esclarecer que “compor é só trocar as sílabas de *com por* para *por com*, ou seja, por uma coisa com a outra. Para ele, esse princípio está presente em toda obra coral, canção, sinfonia. Complementa dizendo que para escrever bem para Coro o compositor “precisa conhecer bem as limitações das vozes, tessitura mais favorável, quando colocar os pontos culminantes, ou seja, toda essa engrenagem precisa constar no trabalho”³⁰

1.4. O processo de criação frente ao poema

Para Lacerda, o compositor deve ter em mente que *canção é poesia cantada*.³¹ Diante dessa afirmação, é significativo e relevante um aprofundamento na investigação do processo criativo do verso em canção que leve em conta o processo criativo do músico frente ao poema. A seguir, procuramos “desenhar” um texto no qual possamos penetrar na história das causas, dos gostos e das idéias do compositor sobre o processo de composição da canção.

Em entrevistas revelou que sua mãe, D. Júlia, foi a pessoa que mais o incentivou no campo da música. Ela, cantora, pianista e pintora, embora desenvolvesse todas essas atividades não profissionalmente, freqüentava o meio do canto lírico e também o musical em geral de seu tempo. Lacerda a acompanhava assiduamente aos concertos, aos recitais de canto e às apresentações de óperas. A vasta vivência do meio musical quando jovem, principalmente ao lado de sua mãe, somado aos estudos de música, desde muito

³⁰ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

³¹ Esta fala de Lacerda foi retirada de uma matéria jornalística feita por Sampaio (2002), disponível no endereço eletrônico: www.estadao.com.br. O grifo é nosso.

cedo, foram responsáveis, segundo Lacerda, pelo seu grande interesse pela música, em especial a vocal.³²

É evidente, pelo tom de voz emotivo e grato, transparente no conteúdo das suas palavras nas entrevistas, o quanto Lacerda dedicava afeição à sua mãe.

“É a ela quem devo o que tenho podido realizar no campo da música. Toda a hora estávamos no Teatro Municipal para ouvir óperas e concertos de todos os tipos: solistas, música de câmara e orquestras”.³³

Ao falar do seu gosto pela poesia brasileira, Lacerda desabafa orgulhosamente: “acho que nós temos poetas excelentes, maravilhosos, melhores que os escritores, na minha opinião.”³⁴

Nas entrevistas, Lacerda conta ainda que passou longos anos realizando “garimpo” de poemas pelas coletâneas de vários poetas e assinalando os que considerava musicáveis, pois, desta forma, já saberia onde encontrar quando precisasse deste ou daquele poema. Acrescenta que o seu interesse é por todos os tipos de poesia, e não somente as líricas. Revela ainda que há falta de diversidade nos gêneros de poesias musicadas pelos compositores brasileiros³⁵ e, a partir dessa constatação, lança uma crítica:

“[...] aqui no Brasil, acho que as canções, se você for fazer um balanço, noventa por cento são líricas, eles não exploram as poesias dramáticas, poesias humorísticas, poesias religiosas, é claro que tem exceções, eu falo de uma maneira muito geral. Eu fui descobrir poesias religiosas belíssimas no Gregório de Matos que é o poeta meio, quase obscuro. Fiz duas: “Prece” e “Contrição”.³⁶

Indagando-o sobre como e o porquê escolhe determinado poema para musicar, responde com jeito meio acautelado, não saber muito bem como esse

³² Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

³³ Entrevista publicada no *Festival de Música Hoje/97* em Novembro de 1997.

³⁴ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

³⁵ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

³⁶ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

processo se dá.³⁷ Em entrevista a João Luiz Sampaio (2002) declara não ter nenhum preconceito quanto ao estilo ou poeta, mas que existe uma preocupação de que o poema seja, segundo a visão dele, musical.

“Não sei bem... em primeiro lugar a poesia precisa ser bem feita: a rima, a colocação dos elementos que fazem parte do corpo do poema e tudo mais, vou citar um exemplo, eu tenho 130 canções, a filha mais querida é o “Poemeto Erótico” do Manuel Bandeira e quando as pessoas sabem que é a minha predileta elas perguntam “a quem você dedicou? Quem era a namorada?” Não teve namorada nenhuma, o que me estusiasmou foi uma das imagens mais lindas de toda a poesia que eu li, nesse poema ele fala de elogios à amada de uma maneira sintética porque não é uma poesia longa e lá pelas tantas ele diz: “quero possuí-la no leito estreito da redondilha”, pra você vê (sic), talvez ele possua carnalmente a amada mas quer possuí-la na poesia, isso é maravilhoso!!! Foi isso que me levou a fazer a canção”.³⁸

Os poetas preferidos por Lacerda são Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto e Guilherme de Almeida. Diz gostar muito do Carlos Drummond de Andrade, embora considere este poeta mais racional do que Manuel Bandeira, o qual concebe como mais intuitivo e espontâneo³⁹. Quanto a isso, esclarece:

“O intuitivo do Manuel Bandeira controla pelo intelecto e o outro é mais intelecto que tem inspiração no intuitivo. No fim os dois são ótimos poetas”.⁴⁰

Por volta da década de 1980, Lacerda já tinha escrito uma série de composições com poemas de Drummond quando resolveu fazer um primeiro contato com o poeta, e isso se deu por telefone. Depois, enviou o material com as partituras para Drummond que lhe retribuiu com uma carta de agradecimento datada de novembro de 1986, um ano antes da morte do poeta.

“Tive uma enorme surpresa ao receber sua carta e todo precioso material que a acompanhou: as oito partituras e o cassete com

³⁷ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

³⁸ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

³⁹ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

⁴⁰ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

gravações de obras suas. Para um poeta acusado às vezes de “pouco musical”, é altamente confortador ver que um artista de sua qualidade pode inspirar-se em seus versos para a criação de peças do mais fino labor. Sou-lhe grato por isso, caro Osvaldo Lacerda, e sinto-me orgulhoso por tão honrosa parceria. Num abraço afetuoso, toda admiração de

Carlos Drummond de Andrade”⁴¹

Falemos um pouco sobre a questão da prosódia que se mostra sempre um ponto que pode se tornar delicado para o compositor, ainda mais, como já dizia Mário de Andrade (1991, p.36), se o compositor não fez ou não faz da fonética o estudo básico do canto. Lacerda afirma procurar respeitar ao máximo a prosódia, pois assim procedendo diz facilitar em muito a emissão do cantor⁴². Revela ainda cometer pequenos desvios de acomodação do texto na música para tornar um trecho mais expressivo:

“[...] , às vezes, para dar mais ênfase à palavra chego a não respeitar uma elisão. Quando tem um ditongo fraco, eu separo as sílabas para dar mais ênfase”.⁴³

Osvaldo Lacerda (1993), em artigo sobre o professor Camargo Guarnieri, afirma que seu mestre atribuía o mesmo valor à música vocal e instrumental e estimulava seus alunos a compor canções e a trabalhar a polifonia coral. Porém, em entrevista⁴⁴, revela não ter sido muito influenciado por Guarnieri no que diz respeito ao tratamento e a relação compositor e obra poética. Segundo Lacerda, o maior foco de correções de Guarnieri era sobre a estrutura da composição. Quanto à melodia, aconselhava a corrigir uma nota ou outra. Com relação ao ritmo e ao contraponto também opinava, aprovando ou desaprovando. Quanto à

⁴¹Esta carta encontra-se disponível no site da Fundação Biblioteca Nacional - Osvaldo Lacerda, no endereço eletrônico: www.bn.br/fbn/musica/osvaldolacerda/index.html

⁴² Declaração de Lacerda presente na entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, 1997. p. 179.

⁴³ Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 1997. p. 179.

⁴⁴ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

prosódia e a escolha da obra poética a ser musicada, Guarnieri não opinava muito, pois quando foi estudar com Guarnieri, Lacerda já tinha em seu repertório de composições seis ou sete canções para canto piano e algumas outras para coro, portanto já sabia resolver boa parte dos problemas de prosódia. Mas era no campo da Harmonia que a liberdade se instalava de maneira absoluta, Guarnieri dizia: “a harmonia é a parte mais pessoal da composição, você tem que pesquisar sozinho para fazer seu idioma”.

A verdade poética, segundo Lacerda, está na transparência mútua entre partitura e poema. Ele reconhece que cada compositor tenha uma personalidade e que a poesia se preste a tratamentos diversos.

“Mas... Não haverá sempre um enfoque mais próximo da verdade poética? Foi o que sempre me preocupei em conseguir na composição das canções”.⁴⁵

Lacerda salienta a importância de escolher bem o poema a ser musicado, pois percebe que há compositor que se empolga com o texto poético e apressadamente escreve a música sem se atentar para o estudo mais minucioso da música do poema.⁴⁶

“Se ele se esquece desse fato ou o desconhece, o resultado poderá ser desastroso: a poesia e a música seguirão, por assim dizer, direções opostas. Para tanto, a criação inicia-se com a repetição exaustiva, em voz alta, do poema, até que a música surge e é passada para a partitura”.⁴⁷

Mário de Andrade (1991) em *Aspectos da Música Brasileira*, já advertia sobre esta questão da precipitação dos compositores ao criar canções. Alertava sobre o problema das muitas canções que eram “bem começadas”, com as frases iniciais expressivas, e desordenadas nos seus desenvolvimentos e sem significado nas suas conclusões. Para evitar os problemas destacados anteriormente, Mário sugeria:

⁴⁵ Estas declarações de Lacerda estão contidas na matéria jornalística feita por Giron (1998), p. 2.

⁴⁶ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

⁴⁷ Lacerda em entrevista cedida a Sampaio, 2002.

“O sistema ideal de compor canções eruditas será portanto o compositor escolhido um texto, aprendê-lo de-cor e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que esse texto se dilua, por assim dizer, num esqueleto rítmico-sonoro. Rítmico pelo sentido de suas frases e pelo movimento dos seus versos. Sonoro pela cor das suas vogais e ruídos de suas consoantes”. (ANDRADE, 1991, p. 36)

Percebe-se, por meio das declarações de Lacerda, o quanto o compositor se mostra fiel aos procedimentos de abordagem do poema proposto por Mário. Nesse sentido, poderíamos dizer que o compositor é, antes de ser compositor, um intérprete da poesia contida no poema, ele mesmo torna-se o primeiro elemento ativo do processo alquímico que levará o poema à música. Busquemos em Zumthor (1993), luz para entendermos o papel da vocalidade nesse processo de criação. Para o autor francês⁴⁸, a leitura do poema em voz alta torna-se experiência física, de contato, traz consciência da materialidade do ritmo intrínseco ao poema:

“Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, dentro e por meio dessa escuta, refaz em corpo e espírito o percurso traçado pela voz do poeta”. (ZUMTHOR, 1993, p. 91)

Ao ler o poema uma vez, duas, três, muitas vezes, o compositor o reinventa, inculcando ao texto valores psicofisiológicos, míticos, sociais que fazem parte da verdade da voz na contemporaneidade desta. (ZUMTHOR, 1993, p. 66)

A voz moderniza o poema, torna o texto corpo de som, uma forma significativa vivida através dos gestos musicais entornados na execução oral das curvas dos verbos e vocábulos.

É como se o compositor resgatasse uma função primordial, exercida desde oradores da antiga Grécia até os trovadores da França dos séculos XII e XIII, porém com dupla direção no movimento funcional. Ao partir da voz do texto, caminha da periferia para o centro, extraindo a música do poema. E do centro

⁴⁸ NOTA EXPLICATIVA: Paul Zumthor foi um Medievalista que se dedicou ao estudo da poesia vocal e suas formas mediatizadas na contemporaneidade.

para a periferia quando devolve música para o poema em forma de música sobre o poema saída das entranhas da sua máquina alquímica.

Para os oradores, a poesia está na retórica, e a retórica na poesia, na qual a arte é voz e voz é arte. Para os trovadores, menestrelis, jogleurs, a poesia é música como poder e como verdade, sobre a qual corpo e voz atingem diretamente a totalidade da existência na performance.

O compositor ao tomar a pulsão, a voz íntima do trovador, apresenta-se como um trovador às avessas porque a ação da voz solitária é “meio”, é ruído cantante que convence sua alma e corpo, iluminando seu caminho criativo de imagens sonoras, as quais estarão lá, no registro circunspecto e oculto da partitura. O compositor seria, então, uma espécie de trovador de escritório a serviço do registro, da composição, do feito da partitura. Um “troubadour” moderno que não pega na viola para fazer da poesia voz-existência para o mundo. Ele, antes de tudo, potencializa o fato música sobre o poema à espera do intérprete da canção que possa, então, rematerializar o texto, dar a este vigoroso poema-música a dimensão da unidade do mundo reinventada pela voz-texto do trovador compositor, reatualizada pelo gesto, voz e corpo do trovador-cantor.

Em se tratando da coerência texto-música, da acomodação dos versos na rítmica musical, do contorno melódico da canção, vários cantores e pianistas, intérpretes das canções de Lacerda, nas entrevistas concedidas, são unânimes em reconhecer a transparência da relação poesia e música nas obras deste compositor. Destacamos algumas declarações que nos ajudam no desvendamento do resultado da criação que se completa no intérprete.

“[...] A gente sente que o texto parece ter sido escrito por ele. Ele fica o dono recriador da poesia. Ele canta com o texto, ele começa a formular a música de acordo com o texto”. (Victoria Kerbauyi, em 16 de Novembro de 1996⁴⁹)

⁴⁹ Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, 1997. p. 190.

“Eu me identifico muito com as músicas dele, gosto do estilo, do capricho dele e principalmente por ele não cometer erros de prosódia, a acentuação é sempre coerente ao texto poético”. (Tomasino Castelli, em 22 de Agosto de 1996⁵⁰)

“É como ele diz de sentir a música da poesia, existe um ritmo que precisa ser respeitado. Para mim o que fica é essa estreita relação que existe entre o sentido da poesia e o sentido da música, elas são correlatas, uma envolve a outra”. (Eudóxia de Barros em 20 de Abril de 1996 ⁵¹)

“Eu considero a obra do Osvaldo Lacerda bastante específica. Ele prioriza a prosódia, então a rítmica que ele apresenta é muito próxima da execução da palavra. Tem movimentação, uma fluência muito grande, ele prioriza a própria dicção. [...] Na verdade eu acho que ele quer criar a expressão do significado poético. [...] Então você não sabe o que vem primeiro: a música ou a poesia. É orgânico, é um todo”. (Maria José Carrasqueira, em 17 de Abril de 1996⁵²)

⁵⁰ Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, 1997. p. 192.

⁵¹ Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, , 1997. p. 186.

⁵² Entrevista constante da dissertação de Mestrado de Maria Tereza Gonzaga, 1997. p. 194.

CAPÍTULO II

ANÁLISE DAS OBRAS

CORAIS: MÚSICA E

POEMA

2.1. ANÁLISE DA OBRA

CORAL

QUADRILHA

2.1.1. O poema

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes,
que não tinha entrado na história.⁵³

⁵³ Poema “Quadrilha” retirado do livro *Poesia Completa e Prosa* de Carlos Drummond de Andrade, 1973.

2.1.2. O contexto

Quadrilha faz parte do primeiro volume lírico de Drummond intitulado *Alguma Poesia*, de 1930. Nele, encontramos a sua produção em verso desde 1925, que conta com 49 poemas, dentre eles, o polêmico “*No meio do caminho*”. A abertura é o “*Poema de sete faces*”

Alguma Poesia continua sendo um dos livros mais populares de Drummond. Este livro é visto, com frequência, pelos críticos literários como uma preparação para uma fase posterior considerada mais madura.

Há nos poemas, deste o primeiro livro, alterações significativas no modo de poetar, no lirismo de herança romântica, pré-modernista e modernista.

Algumas dessas distorções são:

- mudança abrupta da cena lírica (*Poema de Sete Faces*), alteração violenta do *stratum* dos objetos representados. Tomadas realistas, seguidas de tomadas simbólicas. A camada dos objetos é afetada por uma forte descontinuidade. Natureza não associativa no nível lingüístico. Há imprevisibilidade no modelo lingüístico.
- estética simultaneísta⁵⁴: a falta de pontuação, criando uma justaposição rápida de imagens, sugestiva de simultaneidade;
- a continuidade da cena lírica também é explorada; há poemas divididos em blocos perfeitamente transitivos, ou seja, a cena lírica é unitária (exemplo: *Romaria*, *O Casamento*, e outros) ;
- lirismo moderno (Baudelaire - fundador) – mescla de estilos na poesia (justaposição de tom sublime e assunto vulgar);
- descrença na eloquência do sublime;

⁵⁴ NOTA EXPLICATIVA: O **simultaneísmo** foi um princípio modernista bastante generalizado, presente no cubismo e no futurismo. No futurismo, prestava-se ao objetivo de representar o movimento dos objetos e a rapidez da vida moderna; no cubismo, servia à representação de aspectos diversos de um mesmo objeto.

- uso de palavras não poéticas: indignas de um texto sério segundo as normas clássicas enquanto expressões coloquiais e populares (Ex: “me diz”, “que nem”, “me dá”);
- o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia: incorporação do visual, fragmentação da sintaxe, montagem e desarticulação dos vocábulos, prática da linguagem reduzida;
- a poesia não é metrificada;
- possui uma elasticidade do ritmo moderno tendo como consequência a infração da musicalidade inerente a cada extensão de verso;
- o registro lingüístico é coloquial, com inovações rítmicas, temas cotidianos, humor, paródias, elipses e associações surpreendentes;
- há a prática do Epigrama (composição breve e “picante”);

Grande parte dos poemas contidos em *Alguma Poesia é*, como dizem os críticos, pertencente ao gênero de poesia irônica (poemas-piada). Os poemas são curtos e com uma carga de humor considerável. Gledson (1981) aponta no sentido de que os críticos ao se ater demasiadamente sobre essa faceta da poesia desta fase se esquecem de ver a profundidade imanente na maneira de poetar com zombaria do poeta. Não se deve, portanto, se ater ou reduzir esse primeiro livro pela simples aparência, é preciso profundidade para descobrir as motivações da ironia e sobre quem, sobre o que e onde ela está depositada.

Alguma Poesia está “impregnado da atmosfera de Belo Horizonte dos anos 20, assim também de uma visão mais profunda e negativa da existência” (GLEDSON, 1981, p. 59). As crenças de Drummond, nessa época, podem ser resumidas ao provincianismo e ao modernismo. Ao mesmo tempo em que o poeta orgulha-se da sua condição (origem provinciana), ele também a critica e quando o olhar se debruça para a metrópole lança-o sempre com desconfiança, pois tem uma espécie de auto-consciência de sua limitação. O poeta comenta e critica o comentador. (GLEDSON, 1981, p. 59/60)

Quando o olhar está em Minas do campo, os valores parecem os verdadeiros para o poeta, mas ao mesmo tempo, lança e revela os problemas dessa província. Quando o olhar está para a cidade (Belo Horizonte como imitação da metrópole) coloca as limitações e contradições desse ambiente.

Parece, então, que o poeta se encontra em fuga, todos os lugares visitados por ele em seus poemas carregam as mesmas limitações. O poeta não sabe escolher entre os dois.

*No elevador penso na roça,
na roça penso no elevador.*
(“Explicação”)

Em *Alguma Poesia* vê-se o modernismo. Este está mais destacado no seu aspecto formal e estilístico e no emprego de uma linguagem mais coloquial. É certo que Drummond tentou achar a forma certa de usar o coloquialismo para cada poema, e que recebeu uma forte influência do coloquialismo radical de Mário de Andrade. O que se buscava era uma linguagem mais próxima da fala cotidiana.(GLEDSON, 1981, p. 61)

Drummond, embora acreditando que o caminho da linguagem poética estaria voltado para uma aproximação da fala cotidiana, migra constantemente entre uma língua mais do povo e, outra, mais erudita, intentando um equilíbrio formal e expressivo desses universos comunicacionais.

Nesse caso, “do modernismo e do provincianismo, a conclusão crucial é que há uma tendência a evitar posições bem definidas, e a minar o ponto de vista do poeta, no momento de assumi-lo”.(GLEDSON, 1981, p. 61)

Alguma Poesia é coerente com o desejo de zombar de tudo e nenhum sistema importante de valores escapa de ser satirizado como o religioso, o político, o social, o familiar ou o literário.

Drummond se encontra, nessa fase, num colapso de valores quando ele ataca, e abraça ao mesmo tempo. Há, portanto, uma contradição que permeia os

verbos, as ações e as falas nos poemas que escorrem e se repudiam num jogo de atração e repulsão. O poeta desconfia das heranças fáceis (valores herdados). A falta de compromisso com qualquer ideologia dá a Drummond a sua relativa liberdade. Fica claro que *o poeta não aceita nenhum valor ou sistema de valores como guia válido neste mundo em que perdeu o seu ritmo [...]*”(GLEDSON, 1981,p. 84)

A imobilidade social (ou familiar) e a procura desesperada, porém, frustrada de uma resposta ao enigma da existência são temas recorrentes.

Gledson (1981, p. 84) afirma que a negatividade dos poemas de *Alguma Poesia* “contribui não só para a mordacidade da poesia, como para a sua capacidade de penetrar além da superfície das coisas”.

2.1.3. Do poema

Quadrilha é um epigrama, também chamado, pelos modernistas de “poema piada”. Esse tipo de composição desliza pelo caráter jocoso, desmontando a lírica tradicional, cultuando o insignificante, o menor do cotidiano. Foi lançado pela Semana de Arte Moderna, em 1922. Tinha um especial apreço ao kitsch e ao não poetizável.

Na verdade, o poema é uma radiografia da hipocrisia mundana. O tom é brincalhão. O registro lingüístico é coloquial, aproximando-se da narração e da prosa. Possui uma elasticidade no ritmo e o esquema métrico é irregular, assim, o poema tem uma única estrofe composta por sete versos.

Na leitura de Francisco Achcar (2000, p. 27), o poema apresenta uma serialização de desencontros amorosos, através de associações ligadas aos nomes próprios. Todos os personagens são apresentados com os seus prenomes e o único que se antepõe a isso é J. Pinto Fernandes, de quem do prenome só aparece a inicial. As relações entre os prenomes sugerem proximidade e intimidade, portanto, relações pessoais. O único nome que destoa desse padrão é J. Pinto Fernandes que, ao apresentar o sobrenome, sugere impessoalidade e

distanciamento, uma vez que essa é uma maneira formal de tratar, de cumprimentar e de se dirigir a uma pessoa, tal qual uma relação de negócio. Há no poema uma nítida antítese entre as funções dos prenomes e do sobrenome. Todos os prenomes são sujeitos do verbo amar, menos Lili, a única que *não amava ninguém*. Ainda, Lili é a única que é agente da ação de casar em oposição aos outros personagens prenomes que jamais chegaram a essa ação.

É de se notar também que Lili é um apelido provavelmente vindo de Maria Elisa, Elisa ou mesmo Eliana ou Eliane, sendo assim, é o representante diminuído de alguns desses supostos nomes. Lili, portanto, é alguém que não estando inteira, porque já na referencialidade nominal é parte, simboliza o desconstituído, o desestabelecido, o fragmentado, o deformado como a dança de um pé só que a Quadrilha do poeta propõe.

Organizam-se, então, dois grupos que se opõem mutuamente: um composto pelos prenomes detentores da ação de amar e frustrados na ação de casar, e Lili com J. Pinto Fernandes, frustrados na ação de amar e detentores da ação de casar. No grupo dos prenomes associam-se qualidades como intimidade, pessoalidade, amor e não casamento e, no grupo de Lili e J. Pinto Fernandes associam-se qualidades de não-intimidade, não-amor e casamento.(ACHCAR, 2000, p.27)

No texto, aparecem três pares hipoteticamente vinculados entre si devido à negação reversa do não-amor de um dos casais da seqüência de personagens envolvidos na trama. O único par verdadeiro é Lili e J. Pinto Fernandez, e com o desfecho do casamento resta-nos a conclusão de que o amor não impera e nem se concretiza, apesar da presença teimosa do verbo *amava* nos três primeiros versos do poema.

O poema marca a trajetória entre os sonhos da juventude e os desencantos da vida real. Assim, ironicamente, traz as frustrações e desencontros dos amantes na vida real e a procura infinita do ser amado.

Na visão de Teles (1976, p. 86), na *Quadrilha* a vida se apresenta “*como um grande baile em que os pares se fazem e desfazem depois de cada peça musical*”. Pela

gastura de tal tema, Drummond transportou-o tematicamente para outro contexto, bem nosso, bem interiorano, talvez tirado de sua própria memória da infância ou, quem sabe, através de leituras de Machado de Assis a quem Drummond dedica o poema “com amor”.

No jogo de palavra-puxa-palavra, o poema vai se fazendo através do encadeamento das mesmas, postas a sentido pela afinidade semântica, semelhança fônica e/ou pela evocação de fatos estranhos à atmosfera do poema como: frases-feitas, elementos folclóricos, reminiscências infantis, circunstâncias de fato, resíduos de leitura etc. (TELES, 1976, p. 87)

2.1.4. Da poesia de Drummond à música de Lacerda

Quadrilha foi composta em 1967 para Coro Misto a quatro vozes a cappella (sem acompanhamento instrumental). É uma Canção Coral Brasileira avulsa, ou seja, não faz parte de nenhum conjunto de obras.

Nessa canção, o compositor utiliza-se do material rítmico e formal do gênero da quadrilha⁵⁵ para a construção musical. Esse procedimento está dentro dos parâmetros sonoros e estilísticos habituais do nacionalismo brasileiro, conforme as figurações rítmicas preponderantes da Quadrilha tradicional⁵⁶:

A seguir, as principais figurações rítmicas usadas na obra coral *Quadrilha*:

⁵⁵Quadrilha - Dança de salão palaciana vinda de Paris, chegou ao Brasil no séc. XIX. É baseada na contradança. O compasso é binário. Verdadeiro baile em sua longa execução de cinco partes, gritadas pelo “marcante”, bisadas, aplaudidas, desde o palácio imperial aos sertões. É de caráter cômico. (Cascardo, 1998, p. 745)

⁵⁶ Figurações retiradas de exemplos musicais contidos nos livros da autora Ermelinda Azevedo Paz: *O Modalismo na Música Brasileira* e *500 Canções Brasileiras*, Musimed, 2002..

Apresentamos, ainda, na figura seguinte, um exemplo onde é possível visualizar as figurações rítmicas utilizadas na obra para piano *Quadrilha*⁵⁷, de Osvaldo Lacerda.

Figura 1q – *Quadrilha* para piano de Osvaldo Lacerda.

O uso de figurações rítmicas pertencentes ao gênero da Quadrilha está de acordo também com o ritmo do primeiro bloco do poema que sugere o compasso de uma quadrilha.

A estrutura formal do poema pode ser pensada em uma única estrofe estruturada em dois blocos. O esquema leva em conta a organização estrutural da poesia na música e seus sentidos de significação:

Bloco 1 – três primeiros versos

⁵⁷ Esta obra faz parte da *Brasileira n.º 3* para piano do compositor Osvaldo Lacerda, foi escrita em 1967 e é composta por quatro peças: *Cururu*, *Rancheira*, *Acalanto* e *Quadrilha*.

Bloco 2 - 4º, 5º e 6º versos

Coda – 7º verso

O modelo sugerido segue a linha de interpretação desse estudo. Nos três primeiros versos, o poeta expõe a cadeia de amantes e o ritmo é significativamente diferente dos que se seguem. Já os versos 4º, 5º e 6º expõem as conseqüências da ação e do estado dos três primeiros. No 7º verso aparece a qualificação do último personagem e, ainda, uma intenção de retomada do ritmo dos três primeiros versos.

A estrutura formal da música segue a binariedade do poema que se organiza em três seções:

seção A: do compasso 1 ao 9;

seção A': do compasso 10 ao 19;

seção B: do compasso 20 ao 32 - sub-seção episódica: compasso 33;

coda: do compasso 34 ao 35;

Distribuição dos blocos poéticos na música	1	1	2	Coda
Estrutura musical	A	A'	B	Coda

Na obra coral *Quadrilha*, seções A e A', as figurações e a métrica binária da música estão, em parte, concordantes com o ritmo dos três primeiros versos do poema no qual há a predominância dos metros iambo (breve seguida de longa) e anfíbraco (breve seguida de longa, seguida de breve). Todo esse primeiro bloco do poema sugere o compasso de uma quadrilha ou contradança, identificando-se concretamente com o objeto que exprime:

1. Jo/ão a/mava Te/resa que a/mava Rai/mundo
2. que a/mava Ma/ria que a/mava Joa/quim que a/mava Li/li

3. que não a/mava nin/guém.

Na seção A, o metro anfíbraco (breve – longa – breve) é destacado com clareza nas vozes do Baixo e nas vozes do Contralto e Tenor.

Sem pressa $\text{♩} = 76$

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo

Jo - - ão a - ma - va Te - re - sa quea - ma - va Rai - mun - do quea - ma - va Ma -

mf *falado* *mp* *falado* *mf*

A - ma - va a - ma - va a - ma - va

A - ma - va a - ma - va a - ma - va

Jo - - ão Te - re - sa Rai - mun - do Ma -

5

S
C
T
B

ri - a quea - ma - va Joa - quim quea - ma - va Li - li que não a - ma - va nin -

a - ma - va a - ma - va que não a - ma - va

a - ma - va a - ma - va que não a - ma - va

ri - a Joa - quim e Li - li que não a - - -

mf *f* *mf* *mf*

guém, que não a - ma - va, que não a - ma - va nin - guém.

subito *mf* *mp* *mp* *mf*

que não a - ma - va nin - - - guém.

que não a - ma - va nin - - - guém. Jo - -

ma - va, a - ma - - - va Jo - -

Exemplo 1q – Compassos 01 a 09 - Seção A

No Soprano, por causa da figuração rítmica preponderante , o ritmo anfíbraco do poema se converte em dáctilo na música. As ligaduras se comportam como contornos melódicos expressivos que amenizam o ritmo coreográfico da dança, possibilitando uma liberdade lírica passageira sem alterar o ritmo pulsante proposto.

O compasso 1 inicia-se com uma anacruse. Esse padrão anacrústico se mantém presente - seção A, nas vozes faladas e no Baixo - na seção B, em todas as vozes, pois, no poema, o prenome é sujeito das frases e na canção o compositor mantém o padrão anacrústico presente na linha do Baixo (seção A). Nos três primeiros versos, na escansão quantitativa, as sílabas tônicas das palavras nas quais se localizam os acentos preponderantes estão tratadas de modo a coincidir com o tempo forte do compasso binário. Verificamos também uma adequação do ritmo métrico do poema ao ritmo métrico das figurações pertencentes ao gênero da quadrilha que, na música, é a base de sua construção.

Verificamos, porém, alterações rítmicas na música, na qual o compositor propõe combinações de ritmo musical distinto do poema, mas conseqüentes com ele. Estamos falando do compasso 5 (c.f. **Exemplo 1q**), em que o compasso passa de binário simples ($2/4$) para ternário simples ($3/4$), deslocando o movimento do apoio em direção à tônica, da palavra *Lili* (3º tempo do compasso) para a palavra *não* (1º tempo do compasso 6 em $2/4$), segundo a métrica do compasso, em que o 1º tempo é o ponto de maior “apoiadura” do som.

É no movimento dinâmico, no entanto, que Lacerda altera, com maestria, os apoios, levando o movimento musical para além do rítmico e do melódico, realizando uma verdadeira coreografia das intensidades, fixando-se no valor psicológico do poema. Através do movimento da dinâmica, o apoio em direção à tônica da palavra *Lili* é amenizado pelo *decrescendo* presente na voz do Soprano e do Baixo. O apoio em direção à palavra *não* (1º tempo do compasso binário) também está amenizado pelo *crescendo* em direção à tônica ma da palavra *amava*. O compositor cria, assim, neste trecho musical, conflitos, tensões, nos vários

parâmetros sonoros, nos quais a acentuação rítmica na música, influenciada pela acentuação da rítmica do poema e da dança está liberta das acentuações do compasso pelo jogo das intensidades.

Exemplo 2q

Na obra, a acomodação fonético-musical está submetida ao movimento rítmico da quadrilha tradicional, ao movimento rítmico do poema, à leitura, feita pelo compositor, dos estratos expressivos do poema e, ainda, ao plano de construção dramático-musical.

No poema, os três primeiros versos são construídos com orações ligadas entre si pelo pronome relativo *que*. As orações que se dispõem em sequência podem ser entendidas como subordinadas objetivas diretas, então, nesse caso, o vocábulo *que* adquire a função de conjunção subordinativa. É uma construção que permite que um personagem se conecte ao outro sem quebras de pontuação. Além disso, o verbo *amava* (no pretérito imperfeito) é recorrente e é motor de ação para todos os sujeitos. O verbo cria, assim, uma velocidade na recitação, reforçada ainda pela ausência de vírgulas, confirmada pelo desdobramento sintático dos versos do bloco 1.

Orações subordinadas objetivas diretas

[João amava] [Teresa que amava Raimundo]

[Teresa amava] [Raimundo que amava Maria] [Raimundo amava] [Maria que amava Joaquim]

[*Maria amava*] [*Joaquim* que amava Lili]
 [*Joaquim amava*] [*Lili* que não amava ninguém] ⁵⁸

A natureza do pensamento poético abre portas à formulação de sentidos variados dado às palavras e à sintaxe. A partir dessa permissividade, é prudente que se diga que poderíamos fazer outras leituras da funcionalidade sintática das orações dos três primeiros versos.

Teles (1976, p. 87 a 88) esclarece que a estrutura desse primeiro bloco pode ser pensada como sendo composto de um segmento mínimo dissílabo (Jo-ão), a iniciar o compasso, e a força do ditongo “ão” desencadeia um ritmo similar em toda a frase poético-musical. Depois de acumulados cinco segmentos idênticos de cinco sílabas: /*que amava Teresa*/, /*que amava Raimundo*/, /*que amava Maria*/, /*que amava Joaquim*/, /*que amava Lili*/; e, finalmente, um segmento de sete sílabas que termina com palavra oxítônica, tal qual o início do poema. O ritmo é binário e sugere o início da dança e, no final, um ritmo abrandado conseguido através do uso do advérbio negativo - “não”.

Na música, Lacerda constrói os três primeiros versos do poema na melodia do Soprano (compasso 1 ao 7 – c.f. **Exemplo 1q**), não usa pausas e a rítmica segue em um movimento contínuo de colcheias e semicolcheias combinadas, numa construção de repetições seqüenciadas que leva a um andamento no qual a velocidade parece mais acelerada pela própria estrutura rítmica. Essa melodia imita o poema. O sentido de vinculação entre os personagens está explicitado na sensação que essa melodia traz de unificação “frasal” do discurso poético-musical. Além disso, o compositor reforça a conexão entre os motivos rítmicos se utilizando de intervalos melódicos com predominância de graus conjuntos e

⁵⁸ NOTA EXPLICATIVA: os vocábulos em *itálico sublinhados* estão ocultos na poesia. Para essa análise sintática, estamos considerando a oração “Teresa que amava Raimundo” como o objeto direto da oração principal “João amava Teresa”. A partir desta visão, fizemos a transposição da idéia anterior para as outras orações. O poema transmite uma rede de intenções de relacionamentos e ao optarmos pela concepção do objeto direto estamos investindo na conexão e interdependência mais estreita entre os prenomes.

terças maiores e menores ascendentes e descendentes. Os intervalos de terça são uma alusão à temática amorosa do texto, segundo um tipo de semântica musical que aponta certas cores afetivas e sentimentais nos intervalos de terça. (COTTE, s/n)

A seção A é construída sobre o modo mixolídio⁵⁹. Esse modo é bastante encontrado na música folclórica brasileira, principalmente a do Nordeste.

Exemplo 3q (escala modal Mixolídia)

A harmonia derivada da escala modal mixolídia e a sonoridade resultante nos levam a identificar um espírito de brasilidade que, se não está consciente, ao menos se encontra bastante presente na nossa memória musical coletiva.

O compasso 1 da música (ver **Exemplo 1q**) inicia-se em uma anacruse nas vozes do Soprano e Baixo. Nas vozes intermediárias (Contralto e Tenor) esse padrão anacrústico também é percebido. As unidades anacrústicas se repetem ao longo da seção A (Baixo e vozes faladas), fornecendo ao texto musical um efeito humorístico. Essa repetição continuada das células curtas anacrústicas dá a impressão de que a música pretende ir para algum lugar, porém, não consegue chegar lá. Isto é reforçado pelo fato de que toda a seção A está encarcerada na lei atrativa de um centro modal na nota sol. Apesar das sinuosidades melódicas, principalmente da linha do soprano, não há um caminho harmônico que indique uma dualidade modal/tonal que possa conduzir a alguma modulação e, conseqüentemente, a outros caminhos melódico-harmônicos. Entretanto, há uma estabilidade harmônica.

⁵⁹ NOTA EXPLICATIVA: O modo mixolídio é frequentemente presente na música folclórica nordestina. A obra coral *Quadrilha* apresenta constâncias melódicas e rítmicas de tal folclore, sob uma ótica e uma roupagem modernas.

O poema não conta com adjetivos, se abstém de metáforas e seu caráter se aproxima da narração. Porém, o poeta obtém o efeito poético através do uso rítmico variado na unidade do metro. O verso livre do poema atenua o efeito sonoro e reforça o significado. Existe, portanto, uma correlação funcional entre o ritmo e o sentido do poema.

Nos três primeiros versos, quando a poesia é recitada, o ritmo, dado pela repetição do verbo *amava*, cria uma sensação quase hipnótica, circular. O retorno constante do verbo exerce uma função de amarra, que mantém os personagens juntos, num círculo de ação recorrente. A música reforça essa sensação hipnótica através do emprego de repetições do motivo rítmico falado *amava* (um ostinato) nas vozes do Contralto e Tenor, as quais se subpõem paralelamente à linha melódica do Soprano durante toda a seção A. **(Exemplo 1q).**

O compositor, ao escrever o texto falado na construção da música, captou com sensibilidade o ponto central da estilística do poeta que, segundo Teles (1976), ao utilizar a repetição exaustiva de palavras em sua poesia, faz uma ponte direta com a oralidade. Sabe-se que a repetição de vocábulos se faz muito presente na fala cotidiana, pois é um arsenal de memória de fácil utilização na construção do colóquio. Drummond se utiliza deste artifício para aproximar o tom da poesia ao tom da prosa. Dessa maneira, poeta e compositor dialogam intimamente: o texto diz e a música canta o que o primeiro diz, em sons e palavras.

No poema, os nomes próprios apóiam a rítmica e constituem o principal material lingüístico de que se serve o poeta; a música entende tal material lingüístico e pontua todos os nomes próprios, reforçando as suas presenças com a sub-posição paralela da linha do Baixo à do Soprano durante a seção A e à do Tenor durante a seção A'.

Vimos que há uma correlação central entre ritmo e idéia, imprimindo ao texto uma força poética especial, uma transfiguração operada pelo sentido geral do poema. As palavras vão além de seu estrito valor semântico. Podemos dizer,

então, que do poema se desprende um sentido geral figurado, uma espécie de símbolo. Para Antônio Cândido (2004, p. 115), esse sentido geral pode ser chamado de “superimagem”. Do todo desprega-se uma essência de sentido acabado, formatado e perceptível ao leitor. Não ficamos presos ao prosaísmo das palavras. Podemos dizer que Lili é o ponto de convergência dos elementos expressivos do texto. Ela, ao mesmo tempo em que está presa à seqüenciação dos amantes, é a única que não amava ninguém - não fica claro no poema se J. Pinto Fernandez a amava. Então, concluímos que Lili funciona como um canal, um instrumento de que se vale o poeta para deixar vazar, escoar o sentido geral do poema. Por este meio, o poema nos revela gestos poéticos de desencontro, de desafeto e solidão, de não troca, de impossibilidade amorosa e de desvinculação afetiva em contraposição ao significado de quadrilha que está ligado à idéia de encontro, festa, união, troca e alegria.

Então, se cotejarmos essa super-dimensão do poema à super-dimensão do nome Quadrilha, teremos, nesse confronto, também, um par de opostos.

Não é sem propósito que o compositor mantém o nome original do poema e se aproveita da sua significação para semantizar na música essas super-dimensões presentes no texto.

Lembremos ainda que Quadrilha é dança de pares que se trocam por vezes. É baseada na contradança em que os pares se defrontam e executam movimentos contrários estando enfileirados em oposição um ao outro.

Toda a seção A explicita a divisão dimensional entre o individual e o par, a fragmentação e o todo, a grande corrente e as pequenas frações, sentidos esses subjacentes no texto poético, inclusive no nível sintático. Tanto a construção da imagem quanto o conflito por ela produzido são semantizados pela música por meio da construção espacializada das vozes.

No Soprano, temos a voz representante da grande corrente, da conexão, do todo, do par. Tomemos o Baixo como representante da fragmentação, do individual, uma vez que encontramos na estrutura dessa voz motivos rítmicos e

melódicos pequenos e entrecortados por pausas. Vale dizer ainda que é uma linha muito atípica para o naipe de Baixos, acostumados com a função de apoio harmônico e sustentação da sonoridade de todas as outras vozes. Nesse caso, o Baixo se descaracteriza⁶⁰ e ganha um sentido expressivo que o remete a um papel específico dentro da representação geral do texto poético. Essa maneira de construir o Baixo parece causar no ouvinte uma espécie de sensação de fragilidade, de suspensão sonora, como se o soprano estivesse flutuando, sem chão, desvinculado (idéia, de novo, de desconexão no âmbito da super-audição similar à superimagem).

Podemos ainda constatar que existe uma clara intenção de formação de pares vocais, Sopranos e Baixos (partes cantadas), e Contraltos e Tenores (partes vocais faladas) como referência clara aos pares de nomes no poema. O primeiro par (sopranos e baixos) dá-nos a idéia de fragilidade conectiva, em primeiro lugar pela distância no âmbito da tessitura e, em segundo, através do contraste atingido pelas diferenças no tratamento melódico de uma voz e outra. Na linha do Baixo, está suprimido o verbo “amava” e a contra-melodia em relação ao Soprano está construída em cima dos nomes próprios. Nessa oposição, parece haver uma nítida intenção de destacar os sujeitos e revelar a desconexão entre eles através do emprego de pausas entre os fragmentos melódicos.

Em contraposição à análise anterior, lançamos novos olhares para a relação Soprano e Baixo. Afirmamos que existe, no âmbito das intensidades, um desejo de conectividade entre as duas vozes. Ao observarmos os movimentos de *crescendos* e *diminuendos*, constatamos que os *crescendos* da linha do Soprano privilegiam a acentuação tônica do verbo *amava* em detrimento dos prenomes. No Baixo, os *crescendos* valorizam as tônicas dos prenomes e esse efeito faz com

⁶⁰ Esta afirmação está amparada na definição do Tratamento da Linha do Baixo de Schoenberg (1991, p. 112), desenvolvida em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*. Nele, expõe a idéia de que o Baixo deve “possuir um certo grau de continuidade”, e mesmo uma nota curta, nesta voz, “é requerida pelo ouvido como uma voz contínua”

que essa voz ganhe uma penetração importante no discurso resultante da interação com a voz do Soprano. Em conclusão, vemos que essas vozes dançam na quadrilha dos movimentos contrários, ora se interpenetrando, ora se contramovimentando.

Ainda na seção A, examinemos mais de perto a questão relacionada com o som e a melodia dos versos. Observando a atuação e o efeito das vogais tônicas nos três primeiros versos do poema, constatamos um direcionamento melódico para a vogal *i* (predominante principalmente no 2º verso). Se recordarmos o caminho das vogais pela lei da fonética, vemos que a cadeia começa no **u** (como a vogal mais grave) e segue em direção ao **i** (como vogal mais aguda), conforme a seqüência: **i e é a ó ô u**

Então, de João até Lili temos um caminho sonoro do grave ao agudo. Com isso, podemos dizer que o percurso feito por esta escolha sonora está em consonância com o significado maior do poema. Idéias de estreiteza e fechamento estão associadas à vogal *i* e, se pensarmos na sua formante, vemos que ela é modelada quando a coluna de ar em vibração passa por uma estreita câmara de ressonância, a língua sobe muito em direção ao céu da boca e se articula bem para frente. Na linha do Soprano da seção A (do compasso 1 ao 5, **Exemplo 1q**), constatamos que a música adere a esse movimento melódico do texto e segue em direção ascendente melodicamente, ainda que ondulante e não direta.

Na seção A' temos a re-exposição da seção A. A construção do Baixo é bem semelhante à da seção A, com pequenas diferenças rítmicas e melódicas, ausência de pausas e, em consequência disso, a perda da identidade fragmentária anterior, amenizando, com isto, o efeito humorístico da seção A.

Exemplo 4q – Baixo, compassos 09 ao 14 – seção A'

Encontramos idéias musicais motivicas fragmentadas e derivadas ritmicamente da seção A, consoante o trecho:

Soprano (Seção A’):

Exemplo 5q

Derivada do **Baixo** (Seção A)

Exemplo 6q

Contralto (Seção A’), derivada do Soprano (Seção A)

Exemplo 7q

Exemplo 8q (Soprano)

É interessante notar que o compositor, ao repetir a seção A, o faz de modo a reforçar e revelar ainda mais os sentidos destacados do texto. Na estruturação das vozes, a música se compõe durante quase toda essa seção de três vozes superpostas, e não as quatro vozes juntas (a não ser nos compassos 18 e 19), opondo os triângulos vocais dessa seção aos pares vocais da seção A. O Tenor e o

Baixo funcionam como pares (linhas vocais superpostas na maioria dos compassos), em contraposição aos Sopranos e Contraltos, que se comportam de modo não superposto. Essas últimas não se “encontram” e isso reforça os sentidos de desconexão e desencontro presentes no texto.

O uso do modo melódico também se modifica e a música apresenta uma ambiguidade modal/tonal. O modo mixolídio é posto em xeque quando a nota *fá* toma papel de sensível, sustenizando-se (compasso 10). A harmonia derivada do procedimento anterior também se torna ambígua com a presença de dominantes (acorde de Re Maior). Essa sonoridade, bastante presente na poética musical de Lacerda⁶¹, de certa forma, intensifica o conflito das oposições presentes no texto poético (cf. Exemplo 9q)

10

S

Jo - ão a - ma - va Te - re - saa - ma - va

mp

C

Rai - mun - doa -

mp

T

8 ão a - ma - va Te - re - sa quea - ma - va Rai - mun - do quea - ma - va Ma -

B

ão *mf* Te - re - sa Rai - mun - do e Ma -

⁶¹ NOTA EXPLICATIVA: essa afirmação está amparada nos resultados das análises sobre obras do compositor Osvaldo Lacerda, realizadas pelas autoras Maria Tereza Gonzaga (1997) e Cíntia Costa Macedo (2000).

The musical score is for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). It is divided into two systems. The first system contains measures 10 through 15, and the second system contains measures 16 through 18. The lyrics are in Portuguese. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *rall.* (rallentando). The time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 15 and remains 2/4 for the rest of the section.

System 1 (Measures 10-15):

- Soprano (S):** Ma - ri - aa - - - ma - va a - ma - va. Dynamics: *mf* at measure 10, *mp* at measure 12.
- Contralto (C):** ma - va que não a - ma - va nin - .
- Tenor (T):** ri - a quea - ma - va Joa - quim quea - ma - va Li - li que não a - ma - va nin - . Dynamics: *f* at measure 12, *mf* at measure 14.
- Bass (B):** ri - a Joa - quim e Li - li que não a - - - .

System 2 (Measures 16-18):

- Soprano (S):** que não a - ma - va, a - ma - - - va nin - - - - . Dynamics: *f* at measure 16, *mp* at measure 17, *rall.* at measure 18.
- Contralto (C):** guém, que não a - ma - va, que não a - ma - vaa - ma - va nin - . Dynamics: *f* at measure 16, *mp* at measure 17, *rall.* at measure 18.
- Tenor (T):** guém que não a - ma - va, que não a - ma - va nin - guém nin - . Dynamics: *f* at measure 16, *mp* at measure 17, *rall.* at measure 18.
- Bass (B):** ma - va, a - ma - - - va nin - . Dynamics: *f* at measure 16, *mp* at measure 17, *rall.* at measure 18.

Exemplo 9q – Compassos 10 ao 18 - Seção A'

Podemos dizer ainda que a seção A' se comporta como uma ponte que une a “brincadeira” presente na seção A ao tom dramático da seção B. Nessa seção, pudemos notar, apesar da reexposição idêntica da melodia do Soprano da seção A na voz do Tenor, mudanças de procedimentos no tratamento das outras vozes que denunciam uma queda no teor brincalhão presente na seção A.

É possível constatar a coexistência de duas forças sonoras (a) e (i) que dialogam a maior parte do tempo no primeiro bloco do poema e o modo como a construção musical trata essas forças sonoras. Os **Exemplos 1q e 9q** mostram a questão das intensidades. Há um jogo dinâmico de *crescendos* e *diminuendos* os

quais funcionam na linha do Soprano da seção A e na linha do Tenor na seção A' como reforçadores do apoio na tônica da palavra *amava* e amenizadores do apoio na tônica dos sujeitos. Contrapontando o movimento dinâmico das linhas do Soprano e Tenor das seções A e A', temos a voz do Baixo, cujo trabalho dinâmico reforça os apoios nas tônicas dos prenomes, realizando, assim, um nítido jogo de sonoridades vocais valorizado pelo movimento das intensidades das vozes.

O bloco 2 do poema funciona como uma espécie de consequência do bloco 1. O ritmo se torna mais lento, explicativo, aproximando-se da valsa, contrapondo-se ao bloco 1:

João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes,
que não tinha entrado na história

O desfecho da história é revelado e o poeta apresenta-nos o destino de cada personagem deixando no ar, ao final do último verso, um gosto de amarga “tragicidade”. O sentido geral do bloco 2 é de fuga, evasão. O poema rumo para a conclusão de como a vida é diante da impossibilidade do amor. A separação parece ser o elemento unificador dos três versos (4º, 5º e 6º).

Nesse bloco, não há, como no bloco 1, uma direcionalidade circular e sim uma tendência à linearidade entrecortada por pequenas pausas. A construção sintática dos versos é composta de orações coordenadas assindéticas separadas por vírgulas. Se observarmos o poema, verificamos que o ritmo a partir do 4º verso é modificado em relação à construção dos três primeiros.

Do 5º verso ao 7º há um predomínio da vogal “i” (assonância). Essa sonoridade é dominante. A música investe nessa assonância, transformando o ditongo da palavra *suicidou-se* em hiato (compasso 29), para, então, o compositor usar o maior salto melódico de toda a música na voz do Soprano (7ª menor),

acrescido de um acento em cima da nota e, ainda, de um *ritenuto*. Na seqüência, há a repetição da palavra *Lili*, acentuando ainda mais a assonância textual (**Exemplo 12q**).

A seção B da música tem o seu grau de contraste em relação às seções A e A'. O compositor utiliza-se da escala modal eólia sobre sol nos compassos 20 ao 24 (cf. características da escala no **Exemplo 10q**), havendo alteração da escala para dórica sobre Sol, a partir do compasso 25 até 28 (cf. características da escala no **Exemplo 11q**), retornando a eólia em Sol no compasso 29 e, a partir do compasso 30, há um direcionamento no sentido de criar um clima cadencial tonal até o compasso 33 (**Exemplo 12q**).

Exemplo 10q

Exemplo 11q

Nessa seção, o tratamento musical parece perseguir o tratamento que é dedicado a cada personagem no poema. Na oração, *João foi para os Estados Unidos*, a música intensifica o sentido geral de solidão do poema quando somente o Soprano canta. O tratamento melódico dado à oração se liga estruturalmente à frase posterior, tanto no nível da rítmica utilizada quanto ao andamento empregado (mais lento que nas seções A e A') e também quanto à escala modal (eólio). As duas frases se unem através desses elementos estruturais, assim como os personagens (*João e Teresa*) estão unidos no primeiro bloco e no 4º verso do poema. Funcionam como um par, o que poderíamos chamar, segundo o sentido geral da poesia, de “casal-latente”. O compositor constrói um *rallentando* estrutural na frase do soprano (compasso 22) e indica um *poco rall* no final de frase do Contralto e Soprano no compasso 24. Esse último parece revelar a sensibilidade do compositor em captar a desaceleração do ritmo poético na oração *Teresa para o convento*, frase que conta com a elipse do verbo, pois

empresta a ação da oração anterior, *João foi para os Estados Unidos*. O efeito sonoro do *rallentando* intensifica a idéia de evasão e da tendência ao distanciamento físico e temporal dos personagens diante da realidade exposta pelo poema. O tempo arrastado nos finais de frase salienta também, além dos outros elementos citados anteriormente, a união dos dois personagens na desembocadura de destinos semelhantes ao abandonarem seus ambientes costumeiros e, de certa forma, familiares a ingressarem em mundos portadores de outros signos culturais.

20 Devagar (♩=56)

S guém. *mp* Jo - ão foi pa-raos Es - ta - dos U - ni - dos, Te -

C guém. *mp* Te - *mp*

T guém. *mp*

B guém. *mp*

25 Mais movido (♩=69)

S re - sa pa - rao con - ven - - - to, *f*, Rai - mun - do mor - reu de de -

C re - sa pa - rao con - ven - - - to, *poco rall.* *f*, *subito* de de - - - - -

T *poco rall.* *f* *subito* Mor - reu de de -

B *f* de de - - - - -

S
sas - tre, Ma - ri - a fi - cou pa - ra ti - a, Joa -

C
sas - tre, pra ti - - - - - a Joa -

T
sas - tre, fi - cou fi - cou pa - ra ti - a, Joa -

B
sas - tre pra ti - - - - - a Joa -

30

S
quim su - i - ci - dou - se e Li - li, e Li - li

C
quim su - i - ci - dou - se e Li - li, e Li - li

T
quim su - i - ci - dou - se e Li - li, e Li - li

B
quim su - i - ci - dou - se e Li - li, e Li - li

Exemplo 12q – Compassos 19 a 32 - Seção B

Os próximos personagens (*Raimundo* e *Maria*) recebem tratamentos musicais muito semelhantes; são também uma espécie de “casal-latente” no poema e, pelo que tudo indica, na música (compassos 25 a 28). O tratamento melódico, o andamento mais movido que os compassos anteriores da seção B, a escala modal (dórica sobre sol), a rítmica e a construção coral, devido às semelhanças encontradas, se prestam a elementos unificadores das duas frases musicais. Há uma espécie de conflito gerado pela superposição da linha do Soprano (mais movimentada ritmicamente) e as linhas das vozes graves (Contralto e Baixo), que apresentam uma rítmica mais estática com predomínio de valores longos. As notas longas da frase, *Raimundo morreu de desastre*, estão

aparentemente sustentando um tempo frágil que se esgota no repentino, no imprevisível, no inesperado (desastre). As notas de longa duração da frase, *Maria ficou para tia*, parecem semantizar o tempo da vida de quem *ficou para tia*, tempo este de previsibilidade, de imutabilidade no “status quo” da condição social imposta à mulher que já passou da idade de se casar. É interessante notar ainda, ao analisar a melodia e som do verso, que na oração, *Maria ficou para tia*, acontece o predomínio da vogal “i” e, como visto anteriormente, esta sonoridade reforça a idéia de estreiteza, de pequenez desta vez aplicadas ao destino de Maria.

Observando também a célula rítmica de *desastre*, presente na seção B nos compassos 25 e 26 (**Exemplo 12q**), verificamos que ela está ligada ao motivo rítmico, *que não amava*, da seção A dos compassos 7 e 8 (**Exemplo 1q**) por abreviação, eliminando colcheias e mudando a acentuação para adequação à palavra desastre. Essa relação faz-nos pensar no elo que a música intenciona estabelecer entre o sentido de uma e o significado da outra. A primeira, representante do destino fatal (*desastre*), e a segunda (*que não amava*), a falta de amor.

Joaquim é o último da lista dos que amavam. O tratamento musical dedicado a ele caminha no sentido de intensificar a tragicidade dos destinos dele e dos outros apresentados anteriormente. Na oração, *Joaquim suicidou-se*, há um crescendo partindo do *mf* para chegar num *ff* no compasso 30 (**Exemplo 12q**). Essa frase musical parece reunir, congregar o drama de todos os personagens. Em tal frase, o discurso é reforçado pela adoção do mesmo ritmo em todas as partes, diferente do procedimento polifônico adotado para as frases anteriores. É a única vez que o compositor utiliza um *ff* e esse fato enfatiza a idéia de um destino fatal e inevitável quando a impossibilidade do amor já está instaurada.

O mesmo procedimento homofônico anterior segue adiante na palavra *Lili*. A música caminha para uma intenção de cadência tonal, criando um clima suspensivo ou de pergunta no compasso 32 com o acorde de La Maior (V do V de Sol). A dinâmica decai de *ff* no primeiro tempo do compasso 30 para *pp* no

compasso 32 e o recurso do *rallentando* é usado para reforçar a idéia de suspense, afinal, o fim da história está prestes a ser revelado.

Dando prosseguimento ao discurso musical, seguindo o clima suspensivo de Lili, temos uma sub-seção episódica⁶² (compasso 33, **Exemplo 13q**) contrastante com tudo o que foi exposto antes. Um só tenor fala: *Lili casou com J. Pinto Fernandes, que não tinha entrado na história*. Nesse compasso, há pausa em todas as vozes. Não há canto. Somente a melodia do verso na boca do coralista orador. O encanto do canto se esgota, a aridez sonora somada à súbita mudança tímbrica nos coloca em estado de vazio imposto pelo fim inesperado e tragicômico da história. Para *J. Pinto Fernandes* não há música. É o único nome em que o tratamento musical se resume à sonoridade da fala do intérprete. Ele não estava presente no baile, não participou da corrente dos amantes desamantes.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). In measure 33, the Soprano, Contralto, and Bass parts have whole rests. The Tenor part has a vocal line with the lyrics: "Um só tenor, falando: Lili casou com J. Pinto Fernandes, que não tinha entrado na história." The Tenor part is marked with a '8' below the staff, indicating an octave shift.

Exemplo 13q - Compasso 33, sub-seção episódica

A Coda⁶³, como seção tipicamente conclusiva, revela a leitura do compositor frente à obrigação formal e identitária dessa seção e sua utilidade

⁶² Na definição de Schoenberg (1991), os episódios interrompem o fluxo normal de uma seção estabilizando-se em uma região contrastante mais ou menos distante, introduzindo pequenas frases, "curiosamente estranhas às prévias formas-motivo utilizadas." (p. 189)

⁶³ A definição aqui usada está de acordo com a visão de Schoenberg (1991), onde o autor explora o conceito de Coda através dos diversos usos feitos por vários compositores em formas musicais diversas. Afirma que o material motivico do qual é formado a Coda é derivado dos temas prévios e está reformulado de maneira a adequar-se à harmonia cadencial, liquidando-se.

dentro do discurso estrutural da versão do poema na música, ou da música no poema. Essa seção é composta de dois compassos: 34 e 35.

Tranquilo (♩ = 80) 35

que não ti - nha en - tra - do na his - tó - ria.

mp *rall.* *p*

que não ti - nha en - tra - do na his - tó - ria.

mp *rall.* *p*

que não ti - nha en - tra - do na his - tó - ria.

mp *rall.* *p*

que não ti - nha na his - tó - ria.

mp *rall.* *p*

Exemplo 14q - Coda

É construída com material proveniente da figuração rítmica presente na melodia do Soprano (seção A, compasso 3) por aumentação.

va Rai - mun - do quea - ma - va Ma -

Exemplo 15q - Soprano – Seção A

Para a Coda, a música utiliza-se do último verso, *que não tinha entrado na história*. Há predomínio das consoantes oclusivas *t*, reforçadas pelas consoantes *k* e *d*. A mesma reverberação de interrupções (as consoantes oclusivas obstruem o fluxo da coluna de ar) encontramos nos versos do bloco 1, com a sonoridade da consoante *k* do vocábulo *que*. Interessante notar que a conjunção *que* tem uma função dúbia e contraditória, pois ao mesmo tempo em que liga uma oração à outra, tem uma função conectiva, imprimindo uma certa fluidez ao discurso

poético. Também, pela natureza da sua presença fonemática, instaura interrupções no campo da sonoridade geral dos três primeiros versos do poema.

Podemos dizer que o último verso está unido aos versos do bloco 1 pela natureza implícita das suas sonoridades prevalecentes. São como irmãos de sangue. A família se reconhece e o elo perdido se recompõe para fechar o sentido que se desprega do poema feito a fumaça do incenso. A *história a que o poeta se refere* no último verso nos remete ao baile quadrilheiro do bloco 1, assim, temos o movimento referencial reverso, no qual o poeta e o compositor se utilizam para dar sentido de logicidade significativa à construção.

Na Coda (cf. **Exemplo 14q**), o uso de figurações rítmicas presentes na seção A por aumentação, bem como a volta ao modo mixolídio e o perfil melódico também presentes nesta seção, leva-nos a um estado de busca da memória do que já foi vivido anteriormente (seção A). O sentido da Coda como citação de temas ou situações musicais precedentes está cumprido. O andamento é modificado e a música fica mais lenta, tanto pela presença de colcheias na rítmica em comparação com a grande presença de figurações rítmicas compostas por colcheias e semicolcheias combinadas das seções anteriores, quanto pela sugestão de andamento *tranquilo*. Podemos identificar nesses procedimentos composicionais a possibilidade de uma intenção de enfatizar o estado, a qualidade de *J. Pinto Fernandes* (aquele que não participava do baile anterior), ao mesmo tempo em que evidencia a qualidade do estado da quadrilha sem os pares que se conectam por interesses amorosos. A música semantiza esse conflito por meio de um movimento mais liso da melodia, o andamento mais lento, pela presença do *rallentando* final, descaracterizando a quadrilha enquanto dança, não nos remetendo mais ao baile.

Lili se liga tanto a Joaquim (Joaquim a amava, portanto está ligada à cadeia de amantes), quanto ao J. Pinto Fernandes (personagem definidor de seu destino). Este duplo vínculo pode ser visualizado na música, sendo que a ligação com Joaquim já foi desenvolvida anteriormente. Resta-nos ressaltarmos a ligação

com J. Pinto Fernandes. Se observarmos a segunda célula rítmico- melódico- harmônica do texto “*e Lili*” (cf. **Exemplo 12q**, compassos 31 e 32), verificamos que esta se vincula à Coda por repetição da mesma na anacruse dessa seção. Podemos dizer ainda que a Coda pode ter sido pensada também como uma grande extensão do motivo de *Lili* do compasso 31.

Tanto a sub-seção episódica quanto a Coda dão a impressão de diluição do tom dramático da seção B. O clima suspensivo e tenso atingido na cadência do compasso 32 (*e Lili*) parece levar o ouvinte a uma identificação, por síntese auditiva, do ponto culminante do conflito da obra coral: Lili, potencialmente amante, fatalmente desamante.

2.1.5. Do uso estrutural e gestual do silêncio

Nessa obra, as relações que a música estabelece com o texto literário e seus significados fazem com que grande parte dos usos do silêncio tenha funções estruturais como gestuais.

Quanto às funções de articulação do discurso, encontramos nos compassos 8, 17 e 26 silêncios com função interruptora, o discurso cessa repentinamente, porém, depois do silêncio, não temos mudanças importantes no discurso (cf. **Exemplos 1q, 9q e 12q**). Nos compassos 19, 32 e 33, podemos perceber silêncios de natureza preparatória, nos quais a idéia do discurso anterior ao silêncio é abandonada e o que segue é algo diferente, contrastante. O silêncio do compasso 19 se apresenta como uma separação similar à pontuação presente no discurso poético, o término das seções A e A’ e início da seção B.

No compasso 20, os silêncios podem ser pensados como uma ponte preparatória para o discurso que virá na seção B (compasso 20 ao 32). Ao mesmo tempo, eles se ligam ao silêncio do compasso 19 e também oferecem a

desaceleração necessária à sugestão de mudança de andamento da seção B (cf. **Exemplo 12q**).

Sob o ponto de vista das funções construtivas, observamos a ocorrência de silêncios de natureza rítmica em toda a seção A nas vozes do Contralto e Tenor,

delineando o motivo rítmico falado “amava”

na voz do Baixo (seção A)

na seção A', na voz do Soprano (compassos 10 e 11)

e no compasso 15, na voz do Contralto

Em todas as seções da música, o uso dos silêncios e a maneira como um grupo de vozes é introduzido ou suprimido criam uma espécie de orquestração vocal. Esses procedimentos composicionais garantem uma alternância de colorido tímbrico à música. Ramos esclarece que os silêncios que fazem com que as vozes se alternem, criando diferentes cores sonoras, são de natureza timbrística. (RAMOS, 1997, p. 144)

Na seção A', o dinamismo sonoro criado a partir da aparição e do desaparecimento de eventos sonoros (principalmente nas vozes do Contralto e Soprano) são capazes de concorrer ou até mesmo de se opor à aparente estaticidade que se desprende do sentido geral do primeiro bloco do poema.

Na obra *Quadrilha*, o discurso musical se constrói a partir de uma referência exterior a ele: o poema. Então, a música segue o sentido expressivo do texto poético.

Ramos (1997) explica que a aproximação que a música faz da dinâmica declamatória do texto poético se faz através de gestos musicais dramáticos inflexionais. Na música, encontramos estes gestos principalmente do compasso 19 para frente em que, nesse mesmo compasso, o compositor emprega pausas em todas as vozes, fazendo cessar simultaneamente o som para pontuar o final do primeiro bloco do poema (cf. **Exemplo 12q**). Na seção B, a música segue as inflexões de entonação do poema e nas vírgulas do texto há, para a música, cesuras que permitem micro-silêncios capazes de aproximar o discurso musical do falado.

Ao empregar motivos falados (*amava*) curtos nas vozes do Contralto e Tenor e, motivos cantados curtos anacrústicos (emprego dos nomes próprios) no Baixo da seção A (cf. **Exemplo 1q**), o compositor fornece ao texto musical um efeito humorístico, então, as pausas empregadas participam desse efeito sonoro e gestual, dramatizando o discurso musical, relendo expressivamente a ironia, a zombaria presente no texto poético.

Nos motivos rítmico-melódicos (*que não amava*) presentes nos compassos 7 e 8, 16 e 17 (cf. **Exemplos 1q e 9q**), o silêncio que se instaura logo após a execução desses motivos pelas vozes do Soprano, Contralto e Tenor (o Baixo já está em silêncio) é fatalmente atraído pela margem motívica, a qual, expressivamente, nos fornece a sensação de aridez, dureza, secura presentes no sentido de desamor que o texto evoca. Então, esses silêncios podem ser considerados como *gestos dramáticos descritivos de situação psicológica*⁶⁴, pois eles intensificam a dramaticidade do motivo rítmico-melódico que foi anteriormente exposto e ainda reforçam a idéia de que, ao aparecer a negação (*não amava*), a conectividade dos amantes é desfeita e só o que pode restar é o vazio.

Ao observarmos a célula rítmica de *desastre* (compasso 27) e *suicidou-se* (compasso 30), podemos constatar uma ligação entre o sentido dessas e o significado atribuído aos motivos *que não amava*. O perfil rítmico e a articulação de ambas são correspondentes. As primeiras, representantes do destino trágico (*desastre, suicidou-se*), e a segunda (*que não amava*), a falta de amor. Os silêncios empregados logo após os motivos *desastre e suicidou-se* evocam um gestual dramático semelhante ao dos motivos *que não amava*. (cf. **Exemplo 12q**)

⁶⁴ O termo *Gestos dramáticos descritivos de situação psicológica* está bem desenvolvido e explicado no artigo “O Uso Musical do Silêncio” de autoria de Marco Antônio da Silva Ramos, 1997, p. 152.

Podemos observar ainda que o tamanho dos silêncios empregados depois dos motivos, *que não amava*, é igual (pausas de colcheia pontuada, cf. **Exemplos 16q e 17q**), ao tamanho do silêncio que há depois de *desastre* - é uma pausa de colcheia (**Exemplo 18q**); e o tamanho do silêncio depois de *suicidou-se* é uma pausa de semicolcheia (**Exemplo 19q**). Existe, portanto, uma espécie de diminuição no uso destes silêncios, se levarmos em conta a conexão desses motivos no nível dramático. O tempo vai gradualmente encurtando na música, semantizando o tempo diminuído depois dos destinos trágicos (*desastre* e *suicidou-se*) com o tempo suspenso do desamor evocado pela negação da ação de amar de Lili.

Exemplo 16q - Compasso 07

Exemplo 17q - Compassos 16 e 17

Exemplo 18q - Compasso 26

Exemplo 19q - Compassos 29 e 30

2.1.6. Aspectos técnicos e interpretativos

Levando em consideração as características do conjunto coral ao qual se destina, essa obra pode apresentar algumas dificuldades técnicas quanto à manutenção da fluência rítmica. Assim, a pulsação pode estar prejudicada principalmente nas seguintes figuras rítmicas:

Compassos 05 e 06

Compasso 03

- mun - do quea-ma - va Ma -

Nessas figuras, a retomada da articulação silábica nas semicolcheias, logo após as ligaduras, pode estar alterada devido à suspensibilidade mínima do tempo, causada pela primeira figura rítmica. Então, a execução dessa figuração, se não for trabalhada de modo a medir bem o arrastamento causado pelas ligaduras, pode trazer um obstáculo ao deslizamento fluente da voz do Soprano (seção A) e do Tenor (seção A', compassos 12, 14 e 15).

As anacruses, se não contiverem precisão de execução, podem arrastar o andamento das seções.

O elemento melódico é muito importante na obra, sendo assim, muita atenção deve ser desviada para as questões relativas à execução das melodias. Há um certo desafio no âmbito da tessitura nas vozes do Soprano (seção A) e do Tenor (seção A') no momento em que vão ascendendo em direção ao Sol4 (para o Soprano) e Sol3 (para o Tenor). Ainda sobre os aspectos melódicos, deve-se trabalhar a voz do Baixo (seções A e A') com muita precisão rítmica e de afinação, pois esta melodia é toda entrecortada por pausas, havendo a tendência de, nos ataques das anacruses, ocorrer excesso de peso no canto, levando assim ao abaixamento da afinação do coro como um todo. O salto melódico de sétima menor na voz do Soprano (compasso 29, palavra *suicidou-se*, cf. **Exemplo 12q**) também merece atenção, pois pode haver estreitamento sonoro na emissão da vogal “i” (é antecedida da vogal “u”), e ainda, os ataques nas notas Sol4

(compasso 07) e Sol3 (compasso 16) para Soprano e Tenor respectivamente apresentam-se como momentos delicados quanto à precisão na emissão e afinação, devido a consoante *q* – fonema *k*, consoante oclusiva surda (cf. **Exemplos 1q** e **9q**).

Considerando-se que a intencionalidade e direcionalidade da obra são, em grande parte, construídas no âmbito das intensidades, então, nessa área, verificamos várias dificuldades. A primeira delas se apresenta no jogo de *crescendos* e *diminuendos* associados ao texto nas vozes do Soprano e Baixo (seção A) e entre Tenor e Baixo (seção A'), em que existe uma interpenetração de dinâmicas entre essas vozes, exigindo assim uma adequação tanto timbrística como de volume que possa dar conta do efeito sonoro sugerido pelo compositor (ver **Exemplos 1q** e **9q**). Em segundo lugar, podemos destacar o contraste de dinâmicas, presente no compasso 25 (*mp* para um *f súbito*), associado a uma mudança repentina de andamento. O regente deverá antecipar o novo andamento e a nova dinâmica, alargando um pouco a cesura sugerida pelo compositor (ver **Exemplo 20q**), de modo a preparar o coro adequadamente para essa passagem, oferecendo especial consideração às vozes do Tenor e do Baixo que até aquele momento se encontravam em silêncio.

25
Mais movido (♩ = 69)

The musical score for Example 20q consists of four staves. The first staff is for Soprano, with lyrics 'ven - - - to, Rai - mun - do mor -'. It features a *poco rall.* marking followed by a *f, subito* marking. The second staff is for Alto, with lyrics '- ven - - - to, de de - - -'. It also features a *poco rall.* marking followed by a *f subito* marking. The third staff is for Tenor, with lyrics 'Mor - reu'. It features a *f* marking. The fourth staff is for Bass, with lyrics 'de de - - -'. It features a *f* marking. The tempo change to 'Mais movido (♩ = 69)' is indicated above the first staff.

Exemplo 20q

Temos ainda, do compasso 27 ao 30 (ver **Exemplo 21q**), um grande desafio no trabalho de equilíbrio dinâmico e uso eficiente da energia da voz (controle eficaz do gasto energético). Neste trecho musical, a dinâmica inicia-se

em *mf* (compasso 27) e caminha para um *ff* (compasso 30). O coro necessita de conforto vocal no patamar do *mf* para que haja espaço adequado de crescimento do volume da voz até atingir o *ff* no compasso 30, sem excessos no volume que provoque queda na qualidade da afinação e da emissão.

S
quim su - i - ci - dou - se

C
quim su - i - ci - dou - se

T
quim su - i - ci - dou - se

B
quim su - i - ci - dou - se

Exemplo 21q

As vozes faladas (seção A) merecem atenção, pois se deve encontrar um timbre adequado a elas, no qual haja equilíbrio entre fala e canto. Ainda, na subseção-episódica (compasso 33, cf. **Exemplo 22q**), o Tenor responsável pela interpretação do texto deve ser instruído sobre a entonação e declamatória ideais com a finalidade de contribuir eficazmente para o desenrolar do enunciado dramático dentro do discurso musical.

S

C

T
Um só tenor, falando:
Lili casou com J. Pinto
Fernandes, que não tinha
entrado na história.

B

Exemplo 22q

Quanto aos silêncios, esses podem apresentar-se como um desafio no que diz respeito à manutenção da unidade da obra. As pausas, assim como os sons, carregam fortes gestuais dramáticos nessa obra, portanto, devem ser bem articulados e trabalhados, oferecendo ao coro a compreensibilidade necessária à execução adequada destes diversos gestuais.

O regente deverá escolher de antemão a pronúncia para certos fonemas que são variáveis na extensão da língua nacional com a finalidade de unificar a emissão, facilitando a afinação e a inteligibilidade do texto. No poema em questão, temos as terminações vocálicas das palavras qu(e), Raimund(o), Estad(o)s, desastr(e), convent(o), d(e), e as vogais das palavras d(e)sastre e (e). Pode-se optar pelo modo reduzido de tais vogais, quando o (e) se transforma em (ɛ) surdo com sonoridade próxima ao (i), e o (o) se transforma em (ɔ) surdo com sonoridade próxima ao (u).

Prosodicamente falando, o texto é bem assentado, o compositor cuida bem das acomodações fonéticas ligadas ao canto, a tessitura⁶⁵ em geral é bem confortável, facilitando a dicção e a colocação confortável da voz. É bom lembrarmos que Osvaldo Lacerda, como discípulo de Camargo Guarnieri, estudou profundamente a estética nacionalista contida nos estudos de Mário de Andrade⁶⁶.

O caráter predominante na obra é o brincalhão, principalmente nas duas primeiras seções, porém, como vimos, o compositor introduziu nas seções A e A' um elemento dramático (motivo rítmico-melódico *que não amava*) que prepara o caráter mordaz (corrosivo) da seção B. A presença desses motivos (compassos 07

⁶⁵ NOTA EXPLICATIVA: A tessitura geral da obra se localiza entre Sol 1 para Baixo a Sol4 para Soprano, sendo esses extremos poucas vezes atingido. O melhor a se considerar é a tessitura média, onde se concentra o maior número de eventos sonoros. Esta se localiza entre Re3 - Re4 para os naipes femininos, e Re2 - Re3 para os masculinos.

⁶⁶ Mário de Andrade deixou vasta documentação e idéias conclusivas sobre os compositores brasileiros e seus processos de composição da canção. Em *Aspectos sobre a Música Brasileira* aborda questões sobre os compositores e a língua nacional analisando várias canções de vários compositores brasileiros e os problemas encontrados na acomodação do canto à língua nacional.

e 08, 16 e 17, cf. **Exemplos 1q e 9q**) pode trazer desafios aos cantores, pois se a função gestual desses motivos não estiver clara, a própria configuração rítmica, melódica, articulatória e de intensidade destes pode fazer com que soem despregados dos contextos aos quais estão inseridos.

Quanto à estrutura, o grande desafio se apresenta em contrastar as seções sem perder a unidade da obra. Assim, o poeta cria com o poema movimentos contrários, oposições mútuas, forças contraditórias através de processos construtivos textuais coerentes com esses planos antagônicos.

Pudemos notar que a música, gerada a partir do jogo dessas musicalidades poéticas, se aproxima do poema pelos pólos opositivos e faz desses a base para a construção estrutural do seu discurso.

O compositor constrói a direcionalidade e a intencionalidade da música em grande parte através do jogo de intensidades, instaurando o conflito na interpenetração dinâmica dos *crescendos* e *diminuendos* associados ao texto.

Pudemos constatar que o compositor se apropria das constâncias rítmicas da Quadrilha tradicional para a construção da música, porém, o olhar analítico deve estar bastante atento para perceber como o compositor subverte a métrica do compasso binário simples, submetendo-o ao movimento resultante das intensidades (*crescendos* e *decrecendos*) associadas à poesia e aos seus sentidos subjacentes.

Nas seções A e A' (cf. **Exemplos 1q e 9q**), o compasso binário está praticamente obscurecido. O jogo das intensidades nas quatro vozes cria apoios tônicos tanto nos primeiros tempos como nos segundos tempos dos compassos, gerando um movimento contínuo de apoios, ora no Soprano - reforçado pelas vozes faladas - ora no Baixo (seção A), ora no Tenor e ora no Baixo (seção A').

Parece haver uma direcionalidade melódica em direção ascendente no Soprano cuja melodia ondula para o agudo sol⁴ no compasso 05, trecho no qual observamos que as notas sob a tônica *ma* da palavra *amava* caminham em direção ao agudo (Lá³, Ré⁴, Lá³, Fá⁴ e Sol⁴). Esse agudo é antecedido por quatro verbos

amava, no qual a tônica está valorizada pela dinâmica que também reforça essa direção, pois caminha do *mf* inicial para um *f* quando da chegada ao Sol4 (cf. Exemplo 23q).

Sem pressa

mf

Jo - ão a - ma - va Te - re - sa quea - ma - va Rai - mun - do quea - ma - va Ma -

ri - a quea - ma - va Joa - quim quea - ma - va Li - lí

f *m*

Exemplo 23q – Soprano, compassos 01 ao 05 – Seção A

Ao observarmos o poema, o *f* está sob o último verbo *amava* do último prenome que amava (*Joaquim*). A aparente direcionalidade melódica que mencionamos anteriormente parece ter o papel de expor, de apresentar o primeiro *f* da música (compasso 05), anunciando já o final da lista dos que amam e prenunciando o desespero, o grito de frustração dos amantes desenhado posteriormente nos motivos, *que não amava*, em *f súbito* dos compassos 7 e 8, 16 e 17 (cf. Exemplos 16q e 17q).

Sob o texto *e Lili* na voz do Baixo (compassos 05 e 14 do 2º para o 3º tempos), podemos observar ainda um movimento de *decrescendo* em direção ao agudo e à tônica da palavra *Lili*, contrariando a tendência natural de um *crescendo* na melodia ascendente e em direção à tônica da palavra. Ao contrapontear essa melodia com a melodia do soprano (seção A) e Tenor (seção A'), o compositor cria uma contrariedade associada ao prenome, um jogo de forças, um micro-conflito no âmbito do movimento dinâmico (cf. Exemplo 24q).

5

- quim quea - ma - va Li - li

f

mf

a - ma - va

mf

a - ma - va

- quim e Li - li

Exemplo 24q

Esse micro-conflito está reiterado e reafirmado no mesmo movimento dinâmico sob o texto *e Lili* nos compassos 31 e 32:

rall.

e Li - li

p, rall.

pp

e Li - li

p, rall.

pp

e Li - li

p

pp

Exemplo 25q

O compositor parece dar ênfase à idéia de Morte quando, no âmbito das intensidades, escreve um *f* para *Raimundo* (compassos 25 e 26, e *ff* para *suicidou-se* no compasso 30) (cf. **Exemplo 12q**). Esses procedimentos se ligam ao *f súbito* dos motivos rítmico-melódicos *que não amava* (compassos 07 e 08, 16 e 17, **Exemplos 16q e 17q**) como parte de um discurso que se completa nas palavras *desastre* e

suicidou-se (seção B da música). A interpretação desses motivos deve levar em conta a conexão que se procura no nível estrutural dramático da obra.

As dinâmicas, na obra, afiguram-se então agir como personificações⁶⁷. O *f* seria o representante do estado do desamor manifestado através do distanciamento, da separação, do desespero, dos destinos trágicos, do sentimento de morte, estados esses explicitados, como sentido geral, no bloco 2 do poema e, na música, nos *f súbitos* dos motivos *que não amava* e *Raimundo morreu de desastre*, e também no *ff* de *suicidou-se*. O *p* e o *pp* representariam *Lili*, a que não amava, portanto, o mesmo estado do desamor, agora manifestado através da ação de unir-se em matrimônio sem afeto, empregado na música nos *decrescendo* na voz do Baixo do compasso 05 e compasso 14 sob o texto *e Lili* e no *p* e *pp*, em todas as vozes, nas palavras *e Lili* dos compassos 31 e 32.

E, se pensarmos a Coda como uma extensão do motivo de *Lili* (compasso 32, cf. **Exemplo 14q**), a dinâmica em *p* do último compasso da música soa como uma coerente conexão com este prenome e, então, podemos dizer que temos um desfecho no qual a impossibilidade do amor, vestida de véu e grinalda, chega ao altar.

⁶⁷ Segundo Aurélio (1995), **personificação** pode ser: 1. ato ou efeito de personificar. 2. Pessoa que representa ou evoca uma coisa abstrata ou inanimada. 3. Pessoa que representa um princípio, uma idéia, uma qualidade etc. E ainda consultando o Aurélio (1995), **personificar** pode ser: (...) 4. representar simbolicamente, simbolizar.

2.2. ANÁLISE DA OBRA CORAL

ROMARIA

2.2.1. O poema

Os romeiros sobem a ladeira
cheia de espinhos, cheia de pedras,
sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando culpas no caminho.

Os sinos tocam, chamam os romeiros:
Vinde lavar os vossos pecados.
Já estamos puros, sino, obrigados,
mas trazemos flores, prendas e rezas.

No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam no vento.
Os homens cantam, cantam sem parar.

Jesus no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa.

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambuza de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

Meu bom Jesus que tudo podeis,
humildemente te peço uma graça.
Sarai-me, Senhor, e não desta lepra,
do amor que eu tenho e que ninguém me tem.

Senhor, meu amo, dai-me dinheiro
muito dinheiro pra eu comprar
aquilo que é caro mas é gostoso
e na minha terra ninguém não possui.

Jesus meu Deus pregado na cruz,
me dá coragem pra eu matar
um que me amola de dia e de noite
e diz gracinhas a minha mulher.

Jesus Jesus piedade de mim.
Ladrão eu sou mas não sou ruim não.
Por que me perseguem não posso dizer.
Não quero ser preso, Jesus ó meu santo.

Os romeiros pedem com os olhos,
pedem com a boca, pedem com as mãos.
Jesus já cansado de tanto pedido
dorme sonhando com outra humanidade.⁶⁸

⁶⁸ Poema "Romaria" retirado do livro "Poesia Completa e Prosa" de Carlos Drummond de Andrade, 1973.

2.2.2. Do poema

A poética de Drummond se aproxima muito da poesia portuguesa antiga, aquela cantada pelas populações rústicas, os camponeses do Entre-Douro-e-Minho. Sabemos ainda que o canto trovadoresco português está associado à música e é neste item que há a mais forte similitude com os recursos encontrados na poesia de Drummond. O que diferencia sua poesia de uma cantiga medieval é a proposição reflexiva e crítica contida nos poemas. Além disso, é preciso considerar que a forma clássica da poesia drummondiana, insere-se na tradição da poesia moderna sem o acompanhamento musical tradicional da poesia medieval, mas conserva em si as normas formais básicas desta última. Drummond realiza uma espécie de síntese e recapitulação do medieval para o moderno.(DALL’ALBA, 2003, p. 223-225)

Concentremo-nos no poema Romaria. Nele é possível visualizar esta aproximação da cantiga medieval através da análise de vários elementos constantes em cada poética: a poesia portuguesa medieval e a poesia moderna de Drummond.

Acreditamos que o tema – a romaria - e a forma do poema estão ligados às Cantigas de Romaria⁶⁹ portuguesas. Como verdadeiros quadros líricos tirados do cotidiano, as romarias e as cantigas de amigo, por serem espontâneas e singelas, transbordam-se em “ais magoados”, anseios e preces a Deus, à cruz de Nosso Senhor, à Santa Maria e aos santos.

Exemplo de **cantiga de romaria** (gênero tipicamente português):

Pois nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queimar,
nós, as meninas, punhemos d’andar
con nossas madres, e elas enton

⁶⁹ NOTA DO AUTOR: CANTIGAS DE ROMARIA: modalidade de cantigas de amigo portuguesas do Medievo. Referem-se às peregrinações aos santuários, principalmente a Santiago de Compostela ou ao costume de ir à reza ou à igreja acender velas, na esperança de lá encontrar o amigo. São composições reveladoras dos costumes de época.

queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos todos lá iran
por nos veer, e andaremos nós
bailand'ant'eles, fremosas en cóis,
e nossas madres, pois que alá van,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos iran por cousir
como bailamos, e poden veer
bailar moças de [mui] bon parecer,
e nossas madres, pois que lá queren ir,
queimen candeas por nós e por si
e nós, meninas, bailaremos i.
C.V. 336 – *Pero de Viviões*⁷⁰

É importante que se diga que a Romaria, enquanto ato de processar⁷¹ do povo, chegou ao Brasil trazida pelos portugueses e foi instituída em 1549, quando o primeiro governador-geral, Tomé de Souza, fundou a cidade de Salvador em companhia dos jesuítas. A primeira solenidade celebrada com esplendor foi a procissão de Corpo de Deus. Logo, os jesuítas adotaram tais atos devocionais com caráter penitencial ou festivo para atração dos índios e colonos. E a Bahia, foi por séculos, a terra das procissões que acabaram por se espalhar para todas as Capitanias. A partir desses acontecimentos até nossos dias, o Brasil abrigou e abriga diversos centros de romaria em todos os estados do país, sendo atualmente um dos países de maior concentração desse tipo de prática religiosa do mundo. (CASCUDO, 1998)

⁷⁰ NOTA EXPLICATIVA: Jogral galego que cultivou os três gêneros poéticos e que revela profundo conhecimento da técnica provençal, a par de fina sensibilidade estética no aproveitamento dos gêneros tradicionais. Pertence ao período áureo da poesia galego-portuguesa.

⁷¹ Segundo Houaiss (2001) processar se origina do latim “procesion” que é *marcha, saída solene*. ou ainda “procedere” que é *ir adiante, adiantar-se*. 3. *processio – cerimônia religiosa em que o sacerdote e sectários de um culto seguem geralmente em filas entoando preces*.

Em consonância com o espírito modernista, Drummond voltou olhos para as manifestações culturais do próprio país, buscando nelas fonte de inspiração, material de manipulação para a linguagem artística. No poema *Romaria*, o poeta se aproxima com intimidade de um momento da vida do povo, revelando um profundo sentimento religioso dessa gente. Retrata o movimento e a busca dos romeiros⁷² que sabem-se expulsos do paraíso, abandonados por Deus, desejam elevar-se para redimir os seus abandonos.

Quanto ao eu-lírico, nas cantigas de amigo, ele é feminino⁷³. O trovador fala em nome da mulher, traduzindo toda a sua psicologia; ele perscruta a alma da donzela, os seus sentimentos, anseios e a sua natureza. No poema *Romaria* o poeta fala em nome dos romeiros, toma a voz daqueles que pedem, suplicam ajuda ao santo. Através de um lirismo simples, utilizando um misto de linguagem popular e erudita, Drummond expressa os anseios e sentimentos dos miseráveis romeiros e seus desejos vulgares num momento ordinário de suas vidas.

Nas cantigas de amigo, a natureza ocupa um lugar de destaque, um cenário que participa das alegrias, tristezas e ansiedades da moça. As avelaneiras floridas, o pinheiro verde, os pássaros e as belas manhãs participam e refletem o estado de espírito da moça: se contente, enamorada e feliz, ou se está ansiosa e saudosa pela ausência do amigo. O adro da igreja era um espaço muito procurado para encontros, bailados e namoro, apesar de a Igreja condenar esse tipo de divertimento e consentir apenas as representações de caráter religioso. Assim como nas cantigas de romaria portuguesas, Drummond também descreve

⁷² De origem portuguesa, o nome *romeiro* era canto em louvor a um Santo ao qual se fez uma promessa, executado por meninas de 10 a 12 anos de idade. Os versos são sempre os mesmos, variando o nome do santo. (ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*, 1989.)

⁷³ NOTA EXPLICATIVA: Na época trovadoresca, a doutrina do amor cortês, produto de uma cultura renascente fornecia à mulher o papel de deusa e ao homem o de escravo, seu vassalo. O trovador, através dela, se enobrecia e o seu espírito se elevava numa ascese quase divina. Mas em Portugal algo diferente acontece: o trovador finge-se de mulher enamorada, transforma-se nela numa criação artística e tenta interpretar seus sentimentos, expressando um lirismo simples, variado e saudoso.

o cenário, apresenta o espaço onde os pedidos se realizam. O lugar descrito também carrega as dores dos romeiros quando o eu-lírico revela: “e sobem a ladeira cheia de espinhos, cheia de pedras”, ou quando enfatiza o caráter festivo do evento: “no adro da igreja há pinga, café, imagens, fenômenos, baralhos, cigarros”.

A cantiga medieval apresenta, na joglaria⁷⁴ popular, um conteúdo circunstancial, ou seja, a narrativa se apresenta sem continuidade. Em Romaria há uma proposição de reflexão perante o acontecimento narrado; ele é circunstancial, pois se apresenta como um retrato de um dado momento do povo.

Outra característica bastante marcante nas cantigas antigas portuguesas é o paralelismo, praticado desde o início do século XII pelos trovadores. Esse recurso estilístico consiste na repetição simétrica de palavras, estruturas sintático-rítmicas ou de conteúdo semântico. Na poesia de Drummond, podemos observar o uso desse recurso, a repetição de palavras é comum e de aplicação corrente no poema, estruturando-o e abastecendo-o de relações semânticas.

Como vimos, Drummond lança mão de várias dicotomias ao longo dos seus poemas, a saber: dia/noite, céu/inferno, claro/escuro, Deus/homem e homem/mundo.

A dicotomia céu/inferno está amplamente explorada nesse poema, assim como temas de luz e trevas, claro e escuro, céu e inferno, alto e baixo, sagrado e profano, sim e não, “*desvelando a visão do observador perante o mundo no abandono*” (DALL’ALBA, 2003, p. 80)

O tema no poema é a procura do paraíso perdido. O poeta conduz a viagem pelo alto, deixando a terra lá em baixo, desprendido da condição terrena, estabelecendo um contato mais próximo com o mundo divinizado e poderoso do

⁷⁴ O termo **Joglaria** refere-se a uma das mais antigas composições dramáticas da Idade Média, principalmente na Alemanha, França e Espanha, constituída de breves diálogos, cenas ou recitações e representações em praça pública de trovadores e jograis.

santo. A perda da possibilidade do paraíso é explicitada quando o observador (o poeta) declara o abandono de Deus. Através disso, o poeta estabelece “*uma relação lúcida entre o homem e o Deus ocidental cristão*”. (DALL’ALBA, 2003, p. 80)

O tema do indivíduo abandonado por Deus foi sentimento típico de uma época de crise de crenças e valores tradicionais (o existencialismo⁷⁵) a partir desse sentimento o homem passou a se sentir jogado no mundo e condenado à liberdade.

Pedro Lyra (1992), em seu livro, *Conceito de Poesia*, aborda e desenvolve os aspectos universais contidos em cada ser do universo e aborda, também, como o poeta se utiliza desses aspectos para realizar seu jogo de pesos e medidas a favor da tessitura poética do texto.

Em Romaria, podemos encontrar vários desses aspectos contidos nas linhas, entrelinhas e no todo do poema:

- **antigüidade:** o poeta aborda uma cena que vemos repetida de tempos em tempos em vários lugares do mundo: a procissão religiosa. Por ser uma espécie de ritual, ele é capaz de se renovar a cada nova saída, além de trazer em si toda a memória de épocas e povos passados cristalizados nas rezas, nos passos, nos gestos, nas ladainhas, no trato concedido ao Santo (o

⁷⁵ O *Existencialismo* difundiu-se como o pensamento mais radical a respeito do homem na época contemporânea. Surgiu em meados do século XIX com o pensador dinamarquês Kierkegaard e alcançou seu apogeu após a Segunda Grande Guerra, nos anos cinquenta e sessenta, com Heidegger e Jean-Paul Sartre. Reunindo as sínteses do pensamento de cada um desses filósofos podemos listar os postulados principais dessa corrente filosófica que são: o ser humano enquanto indivíduo, e não com as teorias gerais sobre o homem. Há uma preocupação com o sentido ou o objetivo das vidas humanas, mais que com verdades científicas ou metafísicas sobre o universo. O homem não foi planejado por alguém para uma finalidade, como os objetos que o próprio homem cria, mediante um projeto. O homem se faz em sua própria existência; O mundo, como nós o conhecemos, é irracional e absurdo, ou pelo menos está além de nossa total compreensão; nenhuma explicação final pode ser dada para o fato de ele ser da maneira que é; A falta de sentido, a liberdade conseqüente da indeterminação, a ameaça permanente de sofrimento, da origem à ansiedade, à descrença em si mesmo e ao desespero; há uma ênfase na liberdade dos indivíduos como a sua propriedade humana distintiva mais importante, da qual não pode fugir. Este texto foi retirado de : COBRA, Rubem Q. - *Existencialismo*. Site www.cobra.pages.nom.br, Internet, Brasília, 2001.

seu vai e volta de uma igreja à outra, a sua relocação), no ambiente esperado (montes e montes de miseráveis pedintes), produzindo realidade que fica cravada na memória dos participantes, capazes então de transmitir aquelas experiências à posteridade através da perpetuação do ato de processar. É um antigo ato renovado, pois está a cada nova volta realimentado e renovado pelas velhas e novas gerações de pessoas que dão vida à procissão de santo. O valor atribuído ao aspecto antigüidade é negativo, pois o poeta ao retratar em poema e poesia uma romaria, o faz de modo a observar o que nela tem-se de universal e perpetuado: a situação deplorável de pobreza e miséria de uma população enorme que pede misericórdia a Deus por suas “danúrias” e penúrias, deixando claro e revelado, através do mergulho à intimidade do povo que sofre, a situação de abandono desse mesmo povo. Afinal, quem olha por eles? Deus está cansado de tantos pedidos, desistiu da humanidade, ou ao menos dessa humanidade retratada na paisagem do poema;

- **a pequenez:** o poema traz a miséria do povo abandonado por Deus. A resignação da suas próprias condições de sofrendores e pedintes. A baixeza de espírito de um indivíduo que pede por dinheiro para o seu deleite consumista e ostentador (*dai-me dinheiro pra eu comprar aquilo que é caro mas é gostoso e na minha terra ninguém não possui*). O olhar de decepção, de repulsa de Jesus para aquela humanidade também reforça os aspectos de pequenez presentes no poema;
- **a grandeza:** ao mesmo tempo em que trabalha com a pequenez presente na baixa condição de vida e mesquinhez dos romeiros, traz a grandeza do próprio evento cujos milhões de seres marcham em direção a um destino pré-determinado. As lamúrias somadas ao clamor de vozes pedindo e pedindo, as lamentações e gritarias, o alarido todo. O ato do povo subir a ladeira coloca uma proeza, um ato para além do extra-cotidiano, é um ato de sacrifício, portanto, tem valor de grandeza;

A pequenez, representada pelas baixas atitudes dos pedintes, se confronta com a grandeza do Deus que tudo pode, e que, por ser divinizado, está acima das preocupações e necessidades mundanas.

Na categoria da **aparência**, o poema retrata a feiúra, sendo o seu valor sempre negativo. Ao descrever o ambiente da romaria (ladeira cheia de espinhos, pó das muletas, leproso que empunha o estandarte, pó das feridas, no adro da igreja há pinga, baralho, cigarros etc), há uma ênfase na deformação. A feiúra da paisagem retratada se alia à grandeza da situação, do evento. O local, geograficamente falando, oferece obstáculos (“uma ladeira cheia de pedras, cheia de espinhos”) que somados à uma multidão de doentes, inválidos e miseráveis infunde nos leitores, uma sensação de impotência ao enfrentarmos a cena. Ao incitar uma certa repugnância por meio da ênfase aos aspectos repulsivos no poema como um todo, espera-se que esse sentimento de repulsa permeie o poema até o final. Porém, o poeta ameniza a repulsividade quando apresenta a atitude de Jesus que funciona como uma válvula de escape ao fechar os olhos (dormir), preparando uma atitude de luta para superar a sua decepção. Ao declinar o poema há o estabelecimento de um valor negativo impresso no evento como um todo, também uma negação (imprime, assim, valor positivo ao aspecto da feiúra), pois Jesus, inconformado e “descomovido” com aquela realidade, rejeita e abandona tal paisagem, desejando uma outra humanidade.

2.2.3. Do poema de Drummond à música de Lacerda

Romaria foi composta em 1967 para Coro Misto a quatro vozes a cappella (sem acompanhamento instrumental) e narrador. É uma obra avulsa, ou seja, não faz parte de nenhum conjunto de obras.

Segundo o depoimento concedido pelo próprio compositor, Romaria foi escrita sem pensar em um coro específico. Lacerda revela que o poema o inspirou pela sua riqueza descritiva:

“Neste poema temos tudo ali: os romeiros, a imitação dos sinos. Eu fiz tudo em função do texto, é descritivo, depois foi só chamar a inspiração para achar a melodia e a coisa toda veio”.⁷⁶

O poema é composto de quarenta versos e está estruturado em dez estrofes, sendo todas de quatro versos cada (quadras). Os versos são de ritmos diversos (heterorrítmicos), possuindo variações no número de pés para cada verso, sendo predominante os de 4 pés.

O compositor persegue a estrutura formal do poema, assim, a estrutura formal da música está organizada em quadros musicais, ora utilizando o Coro, ora um narrador. O esquema que apresentamos considera a organização estrutural da poesia na música, seus sentidos de significação e, ainda, a própria fala do compositor quando diz:

“Romaria segue o esquema da poesia, é uma forma livre de acordo com o texto.”⁷⁷

Parte A:

Quadro 1: 1ª estrofe do poema – não há Coro, somente narrador (parte falada 1);

Quadro 2: 2º verso da 2ª estrofe do poema, comp. 1 ao 07 – Coro de Sopranos (SI e SII);

Quadro 3: 3º e 4º versos da 2ª estrofe do poema, comp. 08 ao 16, utilização de Coro Misto;

Quadro 4: 3ª, 4ª e 5ª estrofes do poema, não há Coro somente narrador (parte falada 2).

Parte B:

Quadro 5: 6ª estrofe do poema, comp. 17 ao 29, utilização de Coro Misto;

Quadro 6: 7ª estrofe do poema, comp. 30 ao 40, dueto de vozes femininas;

⁷⁶ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. Anexo A.

⁷⁷ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de Junho de 2008. Cf. Anexo A.

Quadro 7: 8ª estrofe do poema, comp. 40 ao 48, utilização de Coro Misto; **Quadro 8:** 9ª estrofe do poema, comp. 48 ao 55, utilização de Coro Misto; **Quadro 9:** 2ª metade do 4º verso da 9ª estrofe do poema, comp. 55 ao 60 - **Coda**, utilização de Coro Misto;

Quadro 10: 10ª (última) estrofe do poema, utilizando somente o narrador (parte falada 3).

O modelo sugerido segue a linha de interpretação deste estudo. Nas cinco primeiras estrofes há o predomínio do tom narrativo e o eu-lírico descreve o ambiente na 6ª, 7ª, 8ª e 9ª estrofes; ele é o romeiro que revela seus pedidos ao Santo, e na última estrofe, o tom narrativo retorna finalizando o poema.

Na parte A da música, predominam as partes faladas e o Coro entra como uma espécie de “pintor” da cena descrita pelo narrador. Na parte B da música, há o predomínio absoluto do Coro.

Distribuição dos blocos poéticos na música	BLOCO 1				BLOCO 2					Coda Tom narrativo
	Predominância do tom narrativo				Eu-lírico: romeiro					
Estrutura musical	Quadro 1	Quadro 2	Quadro 3	Quadro 4	Quadro 5	Quadro 6	Quadro 7	Quadro 8	Quadro 9 coda	Quadro 10 Coda real
	PARTE A				PARTE B					

Nessa peça, o compositor utiliza-se preponderantemente das seguintes constâncias rítmicas⁷⁸:

Há o uso bem freqüente da combinação de ritmos binários e ternários em toda a obra. Esse procedimento está dentro dos parâmetros sonoros e estilísticos da escola nacionalista de composição. É necessário reforçar que Lacerda empreendeu pesquisa e estudo vasto sobre as constâncias rítmicas, melódicas e harmônicas da música popular do Brasil, referenciando-se amplamente nos estudos de Mário de Andrade (*Ensaio sobre Música Brasileira*), Pe. José Geraldo de Souza, Oneida Alvarenga e outros. No artigo, *Contribuição Rítmico-Modal do Canto Gregoriano para a Música Popular Brasileira*, do Pe. José Geraldo de Souza (1959), há a defesa da tese de que os modos e ritmos gregorianos teriam influenciado de modo decisivo a configuração do nosso folclore musical. Charles Nef também afirma que o canto gregoriano nutriu tanto o canto profano quanto o litúrgico no Brasil através da vasta e longa ação dos jesuítas junto aos indígenas e negros.

Mário de Andrade, Pe. José Geraldo e outros estudiosos do folclore concordam que a maior característica rítmica da música popular do Brasil está no ritmo musical livre, oratório, discursivo. Concordam também que a origem dessa melódica livre e de caráter essencialmente prosódico veio da somatória da arte ameríndia, do canto africano e, fundamentalmente, da sobrevivência do ritmo oratório-musical do canto gregoriano. Então, essa flexibilidade rítmica da nossa música popular com sua origem, principalmente na qualidade declamatória do

⁷⁸ A definição de constâncias rítmicas e a utilização que Lacerda faz delas foram tratadas no Capítulo I desta dissertação.

canto gregoriano, do canto ameríndio e do canto africano, nos quais a liberdade de adaptar a palavra à melodia levando em consideração a emocionalidade do texto, origina frases com combinações livres de tempos binários e ternários.

Na primeira estrofe, há um tom narrativo que fala e descreve uma situação - (quadro 1) -, “os romeiros sobem a ladeira”. O eu-lírico impõe a ação, movimentando logo no primeiro verso quando impulsiona os romeiros morro acima. A ladeira se apresenta como um lugar de provação e penitência, assim, a subida não apresenta facilidades. A ladeira carrega aqui o simbolismo da montanha na medida em que ela é alta, vertical, elevada, tornando-se o encontro do céu e da terra, morada dos deuses e objetivo da ascensão humana (CIRLOT, 2005, p. 385-388). Há a evocação das noções de pureza associadas à montanha como morada divina e centro do mundo, local de elevação espiritual e manifestação do divino. Quando da utilização da metáfora “e vão deixando culpas no caminho”, o eu-lírico evidencia que os romeiros vão ganhando alívio dos seus pecados conforme sobem, vencendo os obstáculos, fazendo desse lugar quase inacessível uma possibilidade de comunhão com os santos.

Quadro 1 – Parte A

Narrador: Os romeiros sobem a ladeira
 (*) cheia de espinhos, cheia de pedras,
 sobem a ladeira que leva a Deus
 e vão deixando culpas no caminho.

Os sinos tocam, chamam os romeiros:

Lacerda deixa essa primeira estrofe a cargo do narrador⁷⁹, que tem a função de declamar o texto poético, introduzindo cores, formas e movimento à paisagem retratada (Quadro 1).

⁷⁹ Ao pé da página da partitura o compositor deixa claro a sua preferência por voz masculina.

Na segunda estrofe, evidencia-se o chamado dos sinos, a promessa de que o sacrifício redime os pecadores (“vinde lavar os vossos pecados”).

O poeta, ao usar duas figuras de linguagem, a catacrese (“os sinos tocam”) e a prosopopéia (“chamam os romeiros”) dá vida aos sinos, transformando-os em receptores e conselheiros, seres portadores de ânima.

Na música, a forma verbal “vinde” é repetida sete vezes, insistente como o badalar de sinos da igreja da vila, chamando o povo de Deus para o culto. A voz dos sinos promete pureza aos penitentes no final da jornada. Ao repetir o verbo “vinde”, o compositor aciona uma imagem acústica, o barulho dos sinos (o badalar), impressão que é auxiliada pela estrutura fônica do verbo.

Então, do compasso 01 ao 07 temos a composição de um quadro musical descritivo (Quadro 2), que utiliza de duas vozes femininas (Sopranos I e II) que se movimentam paralelamente em intervalos de quinta justa, melodia repetitiva em intervalo de 3ª menor descendente⁸⁰, uso da escala Mixolídia⁸¹ sobre Mi (cf. **Exemplo 01r**) e figuração rítmica de duas mínimas por compasso, sendo a primeira portadora de acento seguida de um diminuendo que imita o primeiro ataque do som do sino e sua dissolução ao final do compasso (cf. **Exemplo 02r**)

Exemplo 01r

Quadro 2 – Parte A

⁸⁰ O intervalo melódico gerador do som do sino é a 3ª menor descendente.

⁸¹ A escala Mixolídia é bastante comum na música brasileira nordestina. Tem como características o terceiro grau maior, o sexto grau maior e o sétimo grau menor.

Lento ($\text{♩} = 52$), *sugerindo movimento de sino*

SOPRANOS
divisi

I
Vin - de, vin - de, vin - de la - var os

II
Vin - de, vin - de, vin - - - de,

I
vos - sos pe - ca - dos, vin - de, vin - de, vin - de.

II
vin - - de, vin - de, vin - de, vin - de.

rall. -----

Exemplo 02r

A sonoridade resultante é a somatória das menções que o compositor faz do procedimento composicional usado no organum paralelo medieval (melodias em 5ª paralelas ou demais intervalos justos) mais contraponto construído sobre o tema do sino (compassos 3 e 4), porém, podemos também pensar a melodia do sopranos I nesses referidos compassos como diferentes repiques de sino. O barulho dos sinos se intercala e se mistura à melodia no Soprano I, cujo pico no *fá#* do compasso 3 descende cuidadosamente até o *lá#* em movimento predominante de graus conjuntos, intentando o desenho da montanha que do alto escorre o olhar para baixo, para encontrar novamente a força chamativa e impulsionadora dos sinos nos compassos 5 ao 7.

Outro ponto que se evidencia é a perfeição da prosódia. Quando analisamos a rítmica poética, encontramos um verso de 4 pés com uma seqüência dos seguintes pés gregos: troqueu, iambo, anfíbraco e anfíbraco.

troqueu/ iambo/ anfíbraco / anfíbraco

__ U U __ U __ U U __ U

Vinde lavar os vossos pecados,

Na música, o ritmo troqueou (ternário), presente em “vinde”, está transformado em dáctilo (binário) devido à métrica do compasso binário. (cf. **Exemplo 02r**)

Observa-se que as sílabas estão atreladas a valores iguais (cada uma a uma mínima) e, nesse caso, temos que levar em consideração, além da métrica do compasso binário, os acentos nas cabeças de compasso, fornecendo um apoio extra e definido à sílaba “vin” do verbo “vinde”. O ritmo Dáctilo se caracteriza por uma longa seguida de duas breves, porém, na situação da música, as duas últimas breves estão condensadas na sílaba átona do verbo e, ainda, diminuídas na intensidade pelo diminuendo sugerido como movimento dinâmico para o motivo rítmico-melódico “vinde”.

A escolha desse ritmo deve-se muito provavelmente ao caráter do dáctilo, pois sua principal característica é ser grave e sério, por isso é usado em procissões ou ocasiões solenes. (COTTE, s/d)

Então, o uso desse parece-nos bem apropriado para a expressão do objeto em questão: a romaria como procissão.

Na melodia do Soprano dos compassos 3 e 4, os pés estão modificados em função da rítmica da fala, assim, verifica-se a alternância de agrupamento rítmico ternário e binário.⁸² (cf. **Exemplo 02r**)

Podemos notar ainda que o acento na cabeça de compasso tem como função amenizar o apoio secundário do compasso binário, reforçando e mantendo vivo o movimento do badalar do sino já instaurado desde o primeiro compasso da música.

Com base nas observações anteriores lançamos a seguinte proposição para a seqüência rítmica:

⁸² Essa flexibilidade rítmica, como vimos, está relacionado às liberdades da melopéia popular do Brasil e que nesta obra, o seu uso se coloca a favor dos ajustes na acomodação fonético-musical e necessidades expressivas a que o quadro musical se propõe.

Troqueu/ tríbraco /troqueu/ tríbraco
 __ U U U U __ U U U U
 Vinde la var os /vossos pe ca dos,

Nos 7º e 8º versos temos o canto (fala) dos romeiros. O eu-lírico toma a voz coletiva dos devotos que, acreditando-se “puros” e redimidos, realizam a doação de oferendas ao Santo como um reforço à manutenção de sua condição de purificados.

“Já estamos puros, sino, obrigados,
 mas trazemos flores, prendas e rezas,”

Na música, do compasso 08 ao 16, o compositor destina ao Coro de homens e mulheres a composição do terceiro quadro. O compositor mantém o uso da escala modal mixolídia sobre Mi. (cf. **Exemplo 01r**)

Quadro 3 – Parte A

2 **Sem Pressa** (♩ = 56; ♪ = 112)

(*tutti*) *cortezmente*

S + C *mf* Jáes - ta - mos pu - ros, si - no, o - bri - ga - dos, mas tra - ze - mos *f* *efusivo*

T + B *mf* (*tutti*) *cortezmente*

flo - res, tra - ze - mos pren - das e tra - ze - mos re - zas, jáes - ta - mos *mf* *cortezmente*

T + B *efusivo* mas tra - ze - mos flo - res, tra - ze - mos pren - das e tra - ze - mos re - zas jáes - ta - mos *mf* *cortezmente*

15 o - bri - ga - dos. *mp*

pu - ros, si - no, *rall.*

T + B o - bri - ga - dos. *mp*

Exemplo 03r

Para o 7º verso do poema, “Já estamos puros, sino, obrigados”, Lacerda tece uma melodia em uníssono para Sopranos e Contraltos e uníssono para Tenores e Baixos oitavado com Sopranos e Contraltos (compassos 08 ao 10), em uma possível proposição de intensificar a fala dos romeiros, destacar o texto e ao empregar “tutti”, dar voz à multidão. O perfil melódico está atrelado ao movimento dos sinos apresentado no quadro anterior através do uso de terças menores ascendentes e descendentes. Há uma tentativa brilhante de manter um tom retórico no canto, declamatório bem próximo do modo da fala, silábico com o emprego também de graus conjuntos. O compositor sugere uma interpretação com uma qualidade de amabilidade e delicadeza, pois anota um “*cortezmente*” e,

curiosamente, este termo pode ser uma menção ao caráter da música cortesã medieval⁸³.

Sem Pressa (♩ = 56; ♩♩ = 112)

(tutti) cortezmente

S
+
C

mf Jões - ta - mos pu - ros, si - no, o - bri - ga - dos,

T
+
B

(tutti) cortezmente

mf

10

Exemplo 04r

A melodia está escrita em uma tessitura mediana para todas as vozes, fato este que também facilita o livre fluir do canto, numa melopéia modal, próximo ao cantochão. Estamos levando em consideração que no quadro 3, os romeiros estão conversando com o objeto do chamado, e trazem à nossa memória o badalar dos sinos quando acionam o vocativo “sino” no compasso 09 e 15, de modo a manter o padrão rítmico bem próximo do empregado no 2º quadro, embora transportado para a velocidade da fala e diminuído em termos de valores (de mínima no quadro 2 para colcheia no quadro 3), onde há um incremento significativo da densidade rítmica em relação ao quadro anterior. O andamento sugerido pelo compositor é *Sem pressa* (♩ = 56) e os valores predominantes são de colcheia para todo o quadro 3. Isto nos dá uma leveza, fluidez e movimentação maiores na melodia aproximando-nos da paisagem a céu aberto preenchida pela multidão de devotos já introduzida pelo narrador no Quadro 1, fornecendo-nos uma sensação da agitação e deslocamento presentes no ambiente.

⁸³ A música do século XII foi inundada pelo espírito cortês que predominou e se impôs perante à velha ordem feudal que se enfraquecia. A *cortezia* era qualidade da vida de corte feita de muita sociabilidade, de nobres sentimentos e de bons modos, que teve seu apogeu no sul da França. Os trovadores tomaram o amor cortês como ponto central do lirismo e submeteram sua força e sua coragem ao poder da dama. O amor cortês medieval não foi nem casto, nem sexualizado, foi antes de mais nada uma busca, uma dádiva. (CANDÈ, vol. I, 2001, p. 255-258). NOTA EXPLICATIVA: É neste sentido que o trecho musical se encaixa, os romeiros se colocam perante o Santo como submissos servidores, assim como os trovadores medievais se portavam como *sirvens* (cavaleiros servidores) diante da amada.

Do compasso 10 ao 13 quando a melodia se torna pontiaguda e ondulada com o salto de 7ª menor logo no começo da frase musical nas vozes do Soprano e Contralto, o compositor parece querer imitar a investida traiçoeira do vento quando, do nada, é capaz de pôr movimento no mundo com seu sopro invisível. Ainda reforçando a idéia anterior, observamos que o pico da melodia acontece no tempo fraco dos compassos. O contorno melódico ondular também sugere a forma da montanha e parece querer representar o movimento dos romeiros morro acima. O procedimento canônico, os desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, a qualidade ondulada e recorrente da trama rítmico-melódica, proporcionam um momento de circularidade, não-evolutivo e ocasionalmente atemporal.

Notemos ainda a relação que há entre o primeiro pico melódico do compasso 10 (salto de 7ª menor – mi a ré) apresentado pelas vozes femininas e o pico melódico (salto de 7ª menor – sol# a fá#) apresentado no compasso 3 pelo Soprano I. Os dois apresentam uma grande impulsão acima, desenhando com a música a subida dos romeiros. O procedimento canônico empregado do compasso 10 ao 13 também reforça a ambientação do quadro que se dá ao ar livre e em direção ao alto. A amabilidade do canto do verso anterior se transforma em canto efusivo, veemente, expansivo. A melodia apresentada pelos naipes femininos e que logo é imitada pelos naipes masculinos fornece-nos um movimento propício ao balanço do ar remexido pela multidão de romeiros marchando, pelo alarido dos devotos que cantam e caminham possivelmente em filas, uns após outros, em direção à ladeira, pelo vento brincalhão antecipando a descrição que acontecerá na 3ª estrofe do poema, “As coxas das romeiras brincam com o vento”.

O compositor modifica o texto poético ao repetir o verbo “trazemos” antes de cada objeto:

“mas trazemos flores, prendas e rezas” (Drummond)

“mas trazemos flores, **trazemos** prendas e **trazemos** rezas” (Lacerda)

A repetição dessa estrutura verbal parece ter funções e finalidades de expressar aspectos de visualidade, de sonorização, além de impressão de movimento. O verbo, na sua conjugação “trazemos”, reforça a sonoridade do fonema sibilante “z” que somado à predominância da sibilante “s” do verso anterior “já estamos puros, sino, obrigados” dá-nos a medida justa dos efeitos do vento, do rumorejo, do “zum zum zum” predominantes no ambiente.

O Quadro 3 está coerentemente associado ao Quadro 2 através do uso da escala mixolídia sobre Mi, de motivos melódicos primários de forma estrita ou com pequenas variações e figurações rítmicas apresentadas de forma diminuída como os que seguem:

Compasso 08 – Quadro 3

Compasso 01 – Quadro 2

Compasso 11 – Quadro 3

Compasso 01 – Quadro 2

Esta coerência parece ser buscada por Lacerda em Drummond, pois a primeira estrofe está intimamente associada à primeira tanto por meio da

estrutura rítmica dos versos quanto por meio de intenções de rima. Na sequência, a tabela permite visualizar as correspondências rítmicas dos versos:

1. Os ro/**meiros** /sobem a la/**deira**
 2. **cheia** de es/**pinhos**, /**cheia** de /**pedras**,
 3. sobem a la/**deira** que /**leva** a /**Deus**
 4. e /**vão** deixando /**culpas** no ca/**minho**.
-
5. Os /**sinos** /**tocam**, /**chamam** os ro/**meiros**:
 6. **Vinde** la/**var** os /**vossos** pe/**cados**,
 7. Já es/**tamos** /**puros**, /**sino**, obri/**gados**,
 8. mas tra/**zemos** /**flores**, /**prendas** e /**rezas**,

Tabela 1r – Ritmo dos Versos

Verso	Pés métricos	Ritmo dos versos	Nº de sílabas dos versos
1	4	3-5-9	09
2	4	4-6-9	09
3	4	5-8-10	10
4	4	2-6-10	10
5	5	2-4-6-10	10
6	4	1-4-6-9	09
7	5	3-5-7-10	10
8	5	3-5-7-9	09

Observemos que o número de pés do segundo verso da segunda estrofe é correspondente com o segundo verso da primeira estrofe, assim como a posição

das sílabas tônicas. Há intenções de rima ao empregar vocábulos com a mesma estrutura fônica como “cheia” (2º verso da 1ª estrofe) e chamam (1º verso da 2ª estrofe). Há ainda intenção de rima na correspondência de segmentos tônicos de “ladeira” (1º verso da 1ª estrofe) e “romeiro” (1º verso da 2ª estrofe). Podemos perceber algumas rimas dispersas, de segmentos átonos, mas não menos importantes, pois produzem considerável efeito de estrutura fônica. São elas:

Os romeiros sobem a ladeira
cheia de espinhos, cheia de pedras,
sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando culpas no caminho.

Os sinos tocam, chamam os romeiros:
Vinde lavar os vossos pecados.
Já estamos puros, sino, obrigados,
mas trazemos flores, prendas e rezas.

Estas rimas não se pode chamar de acidentais, pois parecem atuar expressivamente no modo de realçar uma relação semântica entre as palavras rimantes: “romeiros”, “espinhos”, “pecados”, “puros”, “obrigados”.

É possível encontrar ainda correspondências de sentido e de sonoridade entre os vocábulos: “prendas” e “pedras”, “flores” e “espinhos”.

Do compasso 14 ao 16, vemos repetido o verso “já estamos puros, sino, obrigados”, numa intenção reiterativa que reforça a condição de purificados dos romeiros (cf. **Exemplo 03r**)

Ao encerrar o quadro, provoca uma desaceleração no tempo (*rallentando* estrutural) no “obrigados” quando usa valores mais longos (semínimas e mínimas) para todas as vozes. O emprego de um decrescendo ao *mp* e fermata na pausa final demonstra uma atitude musical que tenciona maximizar o estado de

gratidão momentânea dos romeiros e preparar a entrada do narrador no próximo quadro, provocando um estado de interiorização e repouso na cena.

Exemplo 05r

Na terceira, quarta e sexta estrofes, o poeta volta a usar o tom narrativo, descrevendo a procissão com o olhar elevado, próprio de quem vê “do alto do morro”.

Quadro 4 – Parte A

Narrador: No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam com o vento.
Os homens cantam, cantam se parar.

Jesús no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do Santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa.

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambuza de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

Na quarta estrofe é revelada a dupla “cegueira” dos romeiros quando, diante da imagem do Jesus magoado, não percebem o desgosto que escorre pelos olhos do santo, não compreendem o grau de exigência de elevação e introspecção

do ato religioso ao participarem da festa apresentando-se vulneráveis às atrações terrenas.

Na quinta estrofe, enumera as coisas que estão sendo oferecidas aos romeiros no adro da igreja, desmascarando o ato religioso que nesta cena apresenta-se como um comércio, quase uma feira. Esse trecho remete-se à passagem bíblica dos vendilhões do templo, na qual Jesus intervém no sentido de clarificar a inadequação daquele tipo de atividade no local reservado ao encontro com Deus. Termina a narrativa desses versos expondo uma luminosa imagem: o paradoxo das realidades contidas no quadro poético. Nos versos, “e um sol imenso que lambuza de ouro o pó das feridas e o pó das muletas”, o eu-lírico projeta um tom irônico e crítico à paisagem, a pobreza como condição miserável dos fiéis em contraste com a beleza e brilho amarelo-dourado do sol que traz à tona a luz do ouro dos Santos, símbolo muito presente da riqueza da Igreja, principalmente nas igrejas do estado de Minas Gerais no Brasil. Na música, essas estrofes estão a cargo do narrador (Quadro 4).

Na 6ª, 7ª, 8ª e 9ª estrofes, o poeta toma a voz do romeiro e sua condição de pedinte diante do Jesus que tudo pode. Interessante notar que expõe a fragilidade e a vulnerabilidade desses devotos que, com humildade, pedem forças para matar, pedem dinheiro para ostentar bens que outros não têm e ainda pedem livramento do sentimento de amor. Os pedidos seguem na direção contrária ao que prega alguns dos mandamentos contidos no ensinamentos bíblicos. Vemos, mais uma vez, estampado a contradição presente no comportamento daqueles que estariam, a princípio, em estágio de salvação das tentações, dos desejos e dos caprichos do ego.

Do compasso 17 ao 29, o compositor utiliza a sexta estrofe do poema para compor o quadro 5 da Parte B da música, (cf. **Exemplo 06r**):

ROMARIA

Suplicante (♩ = 56)

20

3

S
Meu bom Je - sús que tu-do po - deis, hu - mil - de - men-te te pe-çou-ma
mp

C

T
Meu bom Je - sús que tu-do po - deis, hu - mil - de - men-te te pe-çou-ma
mp

B

S
gra - ça. Sa - rai - me, Se nhor, *a tempo*
mf

C
Sa - rai - me, Se nhor, *a tempo*
mf

T
gra - ça. Sa - rai - me, Se nhor, *f* sa - rai - me, não des - ta
mf

B
Sa - rai - me, Se nhor, *a tempo*
mf
poco rall.

25

S
(legato)
mp do - a - mor queeu

C
(legato)
mp do - a - mor queeu

T
le - pra mas do - a - mor queeu te - nhor que nin - guem me tem, *mp* do - a - mor queeu

B
(legato)
mp do - a - mor queeu

S
te - nhoe que nin - guém me tem. *p* *p* *mp*

C
te - nhoe que nin - guém me tem. *p* *a ter*

T
te - nhoe que nin - guém me tem. *a ter*

B
te - nhoe que nin - guém me tem. *p*

Exemplo 06r – Quadro 5 – Parte B

Somente Sopranos e Tenores cantam em uníssono oitavado numa intensidade de *mp* até o compasso 21, introduzindo a súplica do romeiro que pede “humildemente” uma graça. O clima é mais intimista e introspectivo, contrastando com o quadro 3, também musical, porém mais movimentado e com intensidade oscilando predominantemente entre *mf* e *f*.

S
Meu bom Je - sús que tu-do po - deis, hu - mil - de - men - te te pe-çou-ma

T
Meu bom Je - sús que tu-do po - deis, hu - mil - de - men - te te pe-çou-ma

S
gra - ça.

C
gra - ça.

T
gra - ça.

B
gra - ça.

A melodia inicia-se com um salto de quinta justa e se estabiliza com predominância de graus conjuntos ascendentes e descendentes na altura da nota Si₃, desenhando uma linha levemente ondulada numa tessitura bem mediana, com alternância de ritmos binários e ternários

ao sabor do fluir da fala. A escala utilizada é modal, dórica sobre Mi:

Exemplo 07r

Ao manter o mesmo tom modal (Mi) e alterar o Modo de Mixolídio do Quadro anterior para Dórico, o compositor fornece um clima mais sério, mais severo e solene, uma atmosfera mais grave e, ao mesmo tempo, mais elevada do que a apresentada anteriormente.

O motivo rítmico-melódico inicial, nos compassos 17 e 18 (cf. **Exemplo 06r**) sobre o vocativo, “meu bom Jesus”, emprega o ritmo iâmbico⁸⁴ em seqüência. A leitura feita pelo compositor do ritmo do vocativo está de acordo com o plano de correspondência rítmica encontrada no poema no qual é possível visualizar conformidades na disposição das sílabas tônicas nos versos 21º, 25º, 29º e 33º, primeiros versos das respectivas 6ª, 7ª, 8ª e 9ª estrofes.

U	—	U	—	U	—	U	—	U	—
Meu/	bom	Je/sus	que	/tudo	po/deis,	(21º verso)			
U	—	U	—	U	—	U	—	U	—
Se/nhor,	meu	/amo,	dai-me	di/nheiro	(25º verso)				
U	—	U	—	U	—	U	—	U	—
Je/sus	meu	/Deus	pre/gado	na	/cruz,	(9º verso)			
U	—	U	—	U	—				
Je/sus	pie/dade	de	/mim.	(33º verso)					

O apoio na segunda sílaba de cada primeiro verso dessas estrofes fornece um sentido de unidade ao tom declamatório do romeiro, que toma, nessas estrofes, o centro do eu-lírico. O compositor investe nesta ênfase acentual da primeira metade do 21º verso, pois o adjetivo “bom” assim como a sílaba tônica

⁸⁴ O ritmo Iambo imita a rapidez e agilidade do fogo em seu começo e redobra a sua força na segunda metade do movimento. É mais agressivo que o troqueu e foi considerado em Grécia como a versão masculina deste último. É alegre e energético sem ser rude. (COTTE, s/d, p. 48)

do nome “Jesus” estão valorizados. O salto melódico de 5ª justa ascendente somado ao ritmo de semínima pontuada empregados para o “meu bom” no tempo semi-forte do compasso dão ao adjetivo o apoio necessário à segunda sílaba do verso reforçando a qualificação dada ao santo. Porém, a ênfase acentual principal parece estar canalizada para a sílaba tônica “sus” do nome “Jesus”, focando o nome do santo como o ponto de chegada principal, pois esta se encontra no primeiro tempo do compasso 18 e a ela é destinado um valor rítmico de mínima pontuada.

U — U —
 Meu /**bom** Je/**sus**

Compassos 17 e 18

Exemplo 08r

O motivo rítmico-melódico tratado anteriormente (cf. **Exemplo 08r**) torna-se, ao longo de toda a Parte B da música (c.f. **Exemplos 09r, 10r, 11r**), uma espécie de motivo cíclico, recorrente em outros momentos, de acordo com a necessidade de aparição da força musical dramática de invocação atrelada ao texto poético. Nesse sentido, poderíamos correlacionar aqui a função desse motivo a uma espécie de idéia unificadora. Os motivos cíclicos funcionam como pontos-chave nos quais o eu-lírico, em música, imprime sua presença, seu chamamento com incisividade. O motivo tem ainda, a função de conglobar e correlacionar o discurso musical de toda a parte B, caracterizando a súplica. Aparece sempre com o mesmo agrupamento rítmico, com parcial variação melódica dos motivos nos compassos 40 e 48 em relação aos anteriores. Podemos observar também um aumento do grau de súplica ao apresentar os motivos dos compassos 40 e 48 em intensidade *f súbito* para o primeiro e em *f* para o segundo, contrastando com os motivos apresentados anteriormente em *mp*.

Compassos 30 e 31

Exemplo 09r

Compassos 40 e 41

Exemplo 10r

Compassos 48 e 49

Exemplo 11r

Sobre a figuração rítmica usada encontramos correspondente de significação no uso que Lacerda fez de ritmo pontuado para o “Credo” da sua *Missa a Duas Vozes*. Sobre o trecho, o compositor afirma:

“[...] o ritmo pontuado me parece reforçar o sentido convicto do texto, que não é outra coisa senão uma profissão de fé.” (LACERDA, 2005, p. 80)

Moderado (♩ = 88)

com convicção

CRE-IO EM UM SO DEUS, PAI

TU-DO PO-DE--RO--SO, CRI-A--DOR DO COU

E DA TER--RA,

etc.

Figura 1r – trecho do Credo da *Missa a 2 vozes* de Osvaldo Lacerda⁸⁵

⁸⁵ Este trecho foi retirado do livro “Música Brasileira na Liturgia”, pág. 80.

Do compasso 21 ao 23 o compositor utiliza de procedimento homofônico, colocando em ação as quatro vozes: Sopranos, Contraltos, Tenores e Baixos (cf. **Exemplo 12r**). O texto, “Saraime, Senhor”, é o 25º verso da 6ª estrofe. Nele há alteração da escala dórica ao abolir o *dó#* e o *fú#*, usando essas alturas nos seus estados naturais. A progressão harmônica é decorrente da retomada do uso melódico da escala modal, que nesse trecho parece retomar a escala mixolídia, agora sobre Sol, evidente no contexto melódico das vozes, especialmente no desenho melódico do Baixo e no estabelecimento da finalis “Sol” na voz do Soprano.

Escala Modal Mixolídia

The musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) in 3/4 time. The lyrics are "gra - ça. Sa - rai - me, Se nhor." The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*) and tempo markings (*poco rall.*). The Soprano part starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The Contralto part starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The Tenor part starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B. The Bass part starts with a half note G, followed by a half note A, and then a half note B.

Exemplo 12r

O patamar dinâmico inicia-se com *mf* na cabeça do compasso 22 e logo decresce até *mp* na cabeça do compasso 23 (cf. **Exemplo 12r**). Esse movimento traz uma sonoridade mais volumosa, súbita e menos íntima de início do que aquela que vinha se desenrolando desde o compasso 17, dando voz à multidão que clama, que pede, que suplica. Porém, logo volta ao clima introspectivo e

respeitoso ao invocar o “Senhor”. O compositor sugere um “*poco rallentando*” para o trecho e põe em evidência a tônica do verbo “saraí-me” ao anotar um acento. É a primeira aparição do que podemos chamar de desespero do pedinte, o qual, diante de quem tudo pode, deixa à mostra a intensidade da sua dor. E essa mostra chega ao seu máximo ao expor, somente usando a voz do Tenor no compasso 24, o salto de oitava, diga-se logo, o ponto mais alto de toda a música, evidenciando o extremo do desespero do romeiro: um grito de dor, lamentoso, pungente e dramático ao repetir o imperativo “saraí-me”.

Notamos que há uma região de instabilidade modal⁸⁶ já vinda do ambiente implantado nos compassos de 17 a 21 : de Dórico sobre Mi (compassos 17 ao 21) a uma pequena e rápida região de transição (compassos 22 e 23) onde o compositor muda a ambiência sonora caminhando para Lídio sobre Sol (compassos 24 ao 27).

Verificamos que o contraste produzido pelo tratamento da escala modal nos compassos 22 e 23, em relação ao estabelecimento e tratamento da escala dórica anterior e em relação ao uso da escala lídia sobre Sol, nos compassos 24 ao 27, cria uma *pequena zona de transição*, de passagem, que ao mesmo tempo em que liquida o que veio antes, transformando elementos, também prepara o que vem depois.

Se nos orientarmos pelo “ethos” presente na simbologia de cada modo, podemos lançar luz aos procedimentos adotados pelo compositor na escolha e uso de cada escala modal para esse trecho em especial. Para tanto, trazemos os esclarecimentos de R.V. Cotte (s/d, p. 37) sobre os modos melódicos:

“Os modos antigos, de que temos quando muito uma vaga idéia através dos modos eclesiásticos do cantochão ou do canto

⁸⁶ A escala modal utilizada é a Dórica sobre Mi, em que o segundo grau está ausente. O comportamento melódico segue, segundo o próprio compositor, de acordo com a dinâmica natural do modo encontrada dentro da música popular brasileira e que o usuário das constâncias melódicas da música popular brasileira não pode ignorar. (depoimento encontrado no artigo *Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra*. In *Música Brasileira na Liturgia*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2005).

gregoriano, tinham um valor completamente diferente e também características que os músicos modernos ignoram.”

“Para os antigos, um modo ou uma harmonia era, ao contrário dos nossos modos ou dos nossos tons modernos, simples escalas de notas, um conjunto complexo de características comparável aos utilizados pelos músicos árabes: agrupamentos determinados de intervalos sobre uma escala caracterizada, fórmulas rítmicas e melodias típicas, tessitura e timbre de voz. O conjunto estava ligado a uma idéia social, religiosa, moral ou outra, determinada e, por conseguinte, perfeitamente simbólica”.

O emprego do modo Dórico, como dissemos, trouxe um contraste em relação ao quadro 3, instaurando no novo quadro, certa atmosfera de dor, gravidade e intensidade, próprias do estado de corpo e espírito deste modo. (COTTE, s/d, p. 136) Ao empreender uma migração do dórico para o lídio sobre Sol (compassos 24 ao 27), utilizando-se de uma região de transição (compassos 22 e 23) sobre a escala mixolídia, o compositor coloca a serviço do drama as propriedades do modo lídio, o qual sabemos ser propício às lamentações e aos cantos fúnebres. (COTTE, s/d, p.38) Dessa forma, o compositor cria condições de expressão das emocionalidades contidas no texto poético por meio das *propriedades dinamogênicas dos modos*⁸⁷.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). It is written in 3/4 time and features a mix of Dorian and Lydian modes. The lyrics are in Portuguese. The Soprano part starts with 'gra - ça. Sa - rai - me, Se nhor, a tempo' and ends with 'poco rall.'. The Contralto part starts with 'Sa - rai - me, Se nhor, a tempo' and ends with 'poco rall.'. The Tenor part starts with 'gra - ça. Sa - rai - me, Se nhor, a tempo' and ends with 'f sa - rai - me, não des - ta'. The Bass part starts with 'Sa - rai - me, Se nhor, a tempo' and ends with 'poco rall.'.

⁸⁷ Estas propriedades estão relacionadas ao movimento das disposições afetivas de cada modo, a capacidade que cada um tem de incitar certos estados emocionais como propensões ao sensualismo, ao contemplativo, ao euforismo e outros. Este assunto está bem tratado no livro “O Som e o Sentido” de José Miguel Wisnik (1989), capítulo *Modal* onde ocupa-se das escalas.

25

S
(legato)
mp doa - mor queeu
(legato)

C
(legato)
mp doa - mor queeu
(legato)

T
le - pra mas doa - mor queeu te - nhoe que nin - guem me tem,
mp doa - mor queeu
(legato)

B
(legato)
mp doa - mor queeu
(legato)

Exemplo 13r

Ao deixar somente o Tenor para os dois últimos versos da 6ª estrofe “Sarai-me não desta lepra mas do amor que eu tenho e que ninguém me tem”, no patamar de intensidade *f* (compassos 24 ao 27), Lacerda parece trazer à cena, toda a dramaticidade que a voz do tenor pode disponibilizar para exprimir a aflição, a desesperação revelada.

Nesse momento, o texto poético deixa exposto o fulcro do conflito: o personagem prefere viver sem o amor e com a doença (lepra) a ter que suportar a rejeição do mundo (ninguém o ama).

A escala modal utilizada para este trecho, como já exposto, é a Lídia sobre Sol:

trítono trítono

Exemplo 14r

Na música este conflito é, em grande parte, metaforizado pela dinâmica melódica da escala modal lídia a qual traz na estrutura escalar o trítono⁸⁸. Sobre este intervalo, Wisnik (1989, p. 75) esclarece:

[...] pode-se dizer ainda que ele se opõe (etimologicamente) à oitava como o *símbolo* se opõe ao *diabo* (isto é, ao *diabulus*). A palavra "símbolo" diz, na sua raiz grega, "o que joga unido", como a *tessera* romana (peça que consiste de duas partes que se justapõem perfeitamente, recompondo uma unidade). Assim, o triângulo formado pelas notas (do-sol-do), onde a oitava (do-do) se divide harmonicamente em uma quinta (do-sol) e uma quarta (sol-do), integrando as relações intervalares $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ e $\frac{3}{4}$ ($\frac{2}{3} \times \frac{3}{4} = \frac{1}{2}$), evidencia as propriedades unificadoras do símbolo. Mas a oitava dividida pelo trítono em duas partes iguais (do-fa sustenido-do, ou fa-si-fa) projeta as propriedades esquizantes do diabulus (o que joga através, o que joga para dividir)."

Então, é possível pensar a 4ª aumentada como uma espécie de antítese da oitava, destacando-se por seu grau de instabilidade. Para Wisnik (1989, p. 75 a 101), o trítono se coloca como a "dissonância incontornável", uma "instabilidade assimilada".

A melodia do Tenor (compassos 24 ao 27) redimensiona o pedido ao santo, deixando a carne à mostra, uma ferida aberta ao assumir o trítono (sol-dó#-sol). O *dó#* (*) está como ponto-chave de chegada e de apoio sobre palavras centrais incrementando o espessamento do drama:

⁸⁸ Intervalo igual à soma de três tons inteiros (4ª aumentada). É exatamente a metade da oitava. Sua instabilidade levou a que fosse apelidado de "Diabolus in Musica" no Renascimento. Essa instabilidade foi explorada na extensão e suspensão da tonalidade. (Dicionário Grove de Música. edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.)

Exemplo 15r

O compositor enfrenta a dissonância como quem necessita traçar um acordo com o trítono, embora o intervalo não apareça nu e de forma direta, ele soa forte aos ouvintes pela colocação estratégica da nota Sol3 (nas sílabas tônicas do verbo **Sarai-me** e da palavra **amor**).

Lacerda, através deste trecho musical, parece transcender os tempos. É como se emendasse a Idade Média ao século XX, condensando seus conflitos expondo a dialética da estabilidade e da instabilidade. Discute em música e por meio dessa a problemática que o trítono coloca à música contemporânea e que teve sua origem na polifonia da música cristã. Nesse caso, o compositor encara todo o processo de regulação harmônica entre tensão e repouso trazida pela dissonância.

No trecho em questão, a música parece estabelecer uma espécie de pacto com o diabo, mesmo ao falar com Deus. É o centro do conflito, o ponto nodal. A tensão melódica é colocada a serviço da dor do romeiro, abandonado e perdido dentro da sua condição de miserabilidade amorosa.

Ao observarmos o perfil melódico verificamos que o salto de oitava inicial (Sol2-Sol3) é colocado no imperativo “Sarai-me”, e a partir disso permitimo-nos estabelecer uma conexão entre a perfeição harmônica da oitava justa com o salvamento, o desejo de livramento do romeiro, reforçado ainda pela abertura

que a sonoridade da vogal “a” fornece, presente na sílaba tônica do verbo “saraime”.

Contraditoriamente, o amor, que no caso é colocado como o “problema” também está no próximo pico melódico (nota Sol3 do compasso 25) impulsionado por um salto ascendente de 6ª menor. A relação entre um e outro pode ser pensado a partir da função sintática que o segundo “amor” desempenha em relação ao primeiro “saraime”. Ao formular a pergunta evidenciamos:

Pergunta: **Saraime do que?**

Resposta: **do amor**

O amor, então, é objeto direto e, como o próprio nome diz, está diretamente relacionado ao imperativo. A música também faz a sua sintaxe⁸⁹, estabelecendo essa relação ao destinar a mesma altura (Sol3) para o “amor”. Porém, temos que considerar que o contexto melódico e sonoro é diferente, pois o salto ascendente de 6ª menor e a sonoridade da vogal “o” (“do am**o**r”) configuram um pico melódico bem menos luminoso, predominando a cor mais escura e fechada. A música, então, parece empreender uma relação lógica entre as alturas Sol3, empregadas de forma a se ajustarem relacionalmente com o sentido sintático da construção gramatical do texto.

Seguindo adiante, temos, na música, dos compassos 27 ao 29 (cf. **Exemplo 16r**), a repetição do último verso da 6ª estrofe, como voz coletiva dos romeiros, solidarizando-se com a voz do desespero revelada anteriormente. O compositor

⁸⁹ Para Aurélio (1995), **sintaxe** pode ser: a parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso. (p.602)

utiliza Coro a quatro vozes (SATB), cuja a dinâmica sonora inicia-se no patamar do *mp*, contrastando com o *f* antes deixado pelo Tenor.

25

S (legato) *mp* do - mor queeu

C (legato) *mp* do - mor queeu

T le - pra mas do - mor queeu te - nhoe que nin - guem me tem, *mp* do - mor queeu

B (legato) *mp* do - mor queeu

S *rall.* te - nhoe que nin - guém me tem. *p* *p*

C *rall.* te - nhoe que nin - guém me tem. *p*

T te - nhoe que nin - guém me tem.

B *rall.* te - nhoe que nin - guém me tem. *p*

Exemplo 16r

Nesse trecho musical o compositor utiliza-se de várias escalas modais para cada voz. No Soprano temos a escala pentafônica sobre Mi:

S 27 28 29

No Contralto encontramos um fragmento de escala, um tetracorde descendente, ao qual podemos inferir duas identidades: eólio ou dórico sobre Si, se considerarmos o *dó*♯ como cromatismo:

Dórica sobre Si

Eólica sobre Si

No Tenor temos um tetracorde descendente da escala modal lídia sobre Sol:

Lídio sobre Sol

Notemos que o Tenor, do compasso 27 até 29, busca uma continuidade com a linha anterior do próprio naipe, mantendo a dinâmica do movimento melódico dentro da escala lídia sobre Sol.

No Baixo, uma escala descendente eólia completa, inicia seu movimento no Si² (9º grau), e termina a descida no Lá¹.

Escala Eólica

A sucessão de acordes (compassos 27 ao 29) é resultado da sobreposição do movimento melódico das quatro vozes formando blocos sonoros que se sucedem em acordes maiores e menores desembocando numa cadência plagal (Lá Maior – Mi menor), retornando ao tom modal Mi, dominante desde o início da obra.

A7 Em
cadência Plagal

O Contralto e o Tenor caminham em 3ª paralelas e, de certa forma, estabilizam a descida gradual das vozes ao repetir várias vezes a mesma altura.

The image shows a musical score for two voices, Alto and Tenor, in 3/4 time. Measure 27 shows both voices with whole rests. Measure 28 shows the Alto voice descending from G4 to D4, and the Tenor voice descending from E3 to A2. Vertical dashed lines connect the notes of the Alto and Tenor staves, with the label '3ª paralelas' indicating the third parallel. A bracket under the Tenor staff in measure 28 is labeled 'repetição de notas'.

Esse procedimento faz parte do usuário das constâncias da música folclórica e popular brasileira. Verificamos as 3^{as} paralelas como constância polifônica, pois é consequência natural do tratamento modal. Wladimir Silva, na Revista de Música e Artes *Piano Class* esclarece sobre essa constância:

“ O ambiente harmônico é marcado pelo paralelismo polifônico em terças e sextas – algumas vezes em quartas e quintas – e o uso de uma progressão harmônica diatônica fundamentada na relação tônica (subdominante) dominante”⁹⁰

O movimento melódico das vozes é em direção descendente, a intensidade também acompanha essa tendência iniciando-se em *mp* (compasso 27) e gradualmente diminuindo para *p* (compasso 29). A música, nesse trecho, estabiliza-se num *locus* depressivo, um anticlímax, caminhando no sentido de estabelecer um clima íntimo e melancólico, bem contrastante com o grito de dor explícito do Tenor dos compassos de 24 a 27.

No compasso 29 temos um *rallentando* estrutural ao distribuir valores longos (mínimas) em todas as vozes em contraposição às semínimas, dominantes nos compassos 28 e 27. A somatória dessa desaceleração temporal com a tessitura média grave conseguida através do movimento melódico descendente de todas as vozes, compõem a conclusão deste quadro, deixando no ar, as ondas lentas e graves de um pesar alargado.

⁹⁰ Silva, Wladimir. Os Modos na música Nordestina, p. 3. Encontrado no site www.pianoclass.com.br

Do compasso 30 ao 40 o compositor utiliza-se da 7ª estrofe do poema (“Senhor meu amo, dai-me dinheiro/ muito dinheiro pra eu comprar/ aquilo que é caro mas é gostoso/ e na minha terra ninguém não possui.”) para compor o Quadro 6 da Parte B da música.

Nesse trecho, duas vozes femininas (Sopranos e Contraltos) cantam. O Soprano inicia seu canto com o motivo cíclico da súplica:

em intensidade de *mp*, num clima bem íntimo. Em resposta, Contraltos, contrapontando Sopranos, inserem-se no compasso 31, mantendo a mesma intensidade, reforçando o chamamento “meu amo”.

As vozes seguem, em contraponto, num ritmo bem livre, solto, oratório, aproximando-se de um recitativo. Há alternância de ritmo binário e ternário em vários momentos e nos compassos 34 e 35 temos a sobreposição dos dois ritmos, configurando uma polirritmia. (cf. **Exemplo 17r**)

S
te - nhoe que nin - guém me tem. *p p mp* Se - nhor, meu a - mo, dai - me di -

C
te - nhoe que nin - guém me tem. *p a tempo mp* meu a - mo, —

T
te - nhoe que nin - guém me tem. *a tempo*

B
te - nhoe que nin - guém me tem. *p*

S
 nhei - ro mui - to di - nhei - ro pra eu com - prar a - qui - lo quéé
 C
 dai di - nhei - ro mui - to di - nhei - ro, a - qui - lo quéé
 S
 ca-ro mas é gos - to - so e na mi-nha ter - ra nin - guém não pos-
 C
 ca-ro mas é gos - to - so e na mi-nha ter - ra nin - guem pos -
 S
 40 in tempo
 su - e.
 C
 in tempo
 su - e.
 T
 in tempo
 B

Exemplo 17r

A polirritmia cria um conflito no âmbito temporal, conflito esse também implícito no texto poético: o romeiro, neste ponto, “pede” “dinheiro” para “comprar”, contrariando os preceitos de humildade, simplicidade e não apego material contidos na Escritura Sagrada.

Podemos observar, em todo trecho musical (do compasso 30 ao 40), que há mudanças rápidas das escalas modais. Do compasso 30 ao 32, o compositor utiliza-se da escala dórica sobre Mi, retomando o clima suplicante e mais solene do início do quadro anterior.

Escala Dórica sobre Mi

Do último tempo do compasso 32 ao primeiro tempo do compasso 33, verificamos uma melodia de passagem, transitória, utilizando-se de uma pentatônica sobre Ré:

Escala Pentatônica sobre Re

Do segundo tempo do compasso 33 ao primeiro tempo do compasso 35 temos uma escala modal mixolídia sobre Ré.

Escala Modal Mixolídia sobre Re

Do segundo tempo do compasso 35 ao compasso 36, o compositor bemoliza o *si* no Contralto e, através desse procedimento, é possível visualizar um pentacorde ascendente de tons inteiros na melodia dessa voz.

Este trecho configura-se como uma espécie de movimento harmônico, pois podemos perceber um sentido cadencial em direção ao V grau de Sol, finalis da próxima escala modal (mixolídia sobre Sol) a ser utilizada nos compassos de 37 ao 40.

I V

As mudanças das escalas criam um ambiente divagante, movediço, metaforizando a efemeridade presente no pedido do romeiro.

O conflito desse quadro musical está adensado pela sobreposição do conflito temporal e do conflito no âmbito da instabilidade modal.

Podemos destacar ainda, no procedimento imitativo presente nos compassos de 33 a 35, uma intenção de reforçar o advérbio de intensidade “muito”, uma vez que temos um pico melódico (Fá#4) no Soprano no 3º tempo do compasso 31, seguido de imitação não estrita pelo Contralto, no 2º tempo do compasso 33, em outro pico melódico para essa voz na nota Ré4, na 3ª maior abaixo do Soprano. Nesse ponto, há um destaque evidente, pois o soprano está oitavado em Re3. A intensidade expande-se para *mf*, dinamizando as frases sobre este patamar. Ao anotar um decrescendo, acresce o reforço sobre o “muito” e realiza comentário sobre a descida que o romeiro empreende, de cima para baixo, no desenho melódico descendente, dinamizado em decrescendo, quedando do superior ao inferior, revertendo a subida ao morro, metaforizando a decadência moral do eu lírico.

Exemplo 18r - Compassos 31 a 33

No poema, a reiteração do vocábulo “dinheiro” nos versos 25º e 26º, mantém e reforça a acentuação rítmica nos versos nos quais estes estão presentes, fornecendo um apoio rítmico importante ao poema além de intensificar o sentido da mensagem a ser transmitida, o objeto de desejo (dinheiro) do eu lírico. Na música, a intensificação é maior que no poema, pois o compositor, ao usar o procedimento imitativo (compassos 32, 33 e 34), ganha na imitação do Contralto, um apoio extra ao vocábulo “dinheiro”. Vê-se ainda que prosodicamente o texto está bem resolvido com a tônica dessa palavra, bem colocada nos primeiros tempos dos compassos 33 e 34.

Dos compassos 37 ao 40, o compositor utiliza-se da escala mixolídia sobre sol. A melodia se anima, cresce em direção à “terra”, lugar real, espaço conhecido do romeiro que almeja se destacar, sair da condição de ninguém que não possui. O vocábulo “terra” está valorizado, pois é pico de melodia e, ainda, sua sílaba tônica está na cabeça do compasso 38 em *f*, reforçando a sua presença rítmica na frase musical.

37 animato 40 40

S e na mi - nha ter - ra nin - guém não pos - su - i

C e na mi - nha ter - ra nin - guém pos - su - i

mf *f* *rall.* *rall.*

Exemplo 19r

O sétimo Quadro musical utiliza-se da 8ª estrofe do poema (compassos 40 ao 48). O motivo cíclico da súplica volta em *f súbito* no compasso 40, e as quatro vozes cantam em homofonia ao longo deste quadro.

40 *in tempo*

S *su - e Je - sus meu Deus pre - ga - do na cruz, me da co -*

C *su - e Je - sus meu Deus pre - ga - do na cruz, da co -*

T *in tempo Je - sus meu Deus pre - ga - do na cruz, da co -*

B *Je - sus meu Deus pre - ga - do na cruz, da co -*

45

S *ra - gem pra eu ma - tar, um que mea - mo - lar de di - ae de*

C *ra - gem pra eu ma - tar, ma - tar, f, mf*

T *ra - gem pra eu ma - tar, um que mea - mo - lar de di - ae de f, mf*

B *ra - gem pra eu ma - tar, ma - tar, f, mf*

S *noi - tee diz gra - ci - nhas pra mi - nha mu - lher.*

C *e diz gra - ci - nhas pra mi - nha mu - lher.*

T *noi - tee diz gra - ci - nhas pra mi - nha mu - lher.*

B *f e diz gra - ci - nhas pra mi - nha mu - lher.*

Exemplo 20r

A sobreposição do movimento melódico das quatro vozes formam blocos sonoros em uma sucessão de acordes maiores e menores, desembocando numa cadência perfeita (Ré Maior – Sol Maior) no compasso 44 e, a partir desse até o compasso 45 assume o uso da escala modal mixolídia sobre Sol, empregando na linha do Soprano e Tenor um perfil melódico típico deste modo: o arpejo ascendente de acorde maior com 7ª menor.

produzida pelo movimento melódico de Sopranos e Tenores dos compassos anteriores.

Exemplo 22r - Compassos 46, 47 e 48

Sobre a sílaba “gra” da palavra “gracinhas”, a sobreposição das vozes produz um acorde (Mi com 7ª menor e 9ª menor, sem a 3ª) contrastante com a sonoridade anterior da obra, soando como “dissonante” ao contexto.

A pausa de semínima presente no compasso 47, parece auxiliar na retomada da intensidade do Coro em *mf* crescendo em direção a um *f* no compasso 48.

Num ambiente de nota contra nota, a melodia da voz do Baixo sobe em movimento contrário ao movimento das vozes do Soprano, do Contralto e do Tenor que estão em movimento descendente.

No compasso 48, na escuta vertical temos um acorde de Si ♭ Maior com 7ª Maior sobre a tônica da palavra “mulher”. Ao chegar no acorde de Fá Maior no compasso 47, o compositor empreende um caminho para Si ♭ Maior no compasso 48. Esse procedimento evidencia a intenção de apresentar de forma efêmera, passageira, a possibilidade de uma nova região harmônico/modal, que, no entanto, não se estabelece.

Ainda, podemos afirmar que o ambiente harmônico desse trecho ajuda a creditar o desconcerto do personagem diante daquilo que o incomoda: o assédio de um homem para com sua mulher.

O oitavo Quadro musical inicia-se no compasso 48 e encerra-se no compasso 55. Nele temos a repetição quase exata do sétimo Quadro utilizando-se da 9ª estrofe do poema. O motivo da súplica com o texto “Jesus, Jesus” volta a aparecer logo na proposição do Quadro:

48 , motivo da súplica 50

S Iher Je - sus Je - sus pie - da - de de mim. La - drão eu sou mas não sou ruim

C Iher Je - sus Je - sus pie - da - de de mim La - drão eu sou mas não sou ruim

T Iher Je - sus Je - sus pie - da - de de mim La - drão eu sou mas não sou ruim

B Iher Je - sus Je - sus pie - da - de de mim La - drão eu sou mas não sou ruim

S não. Por - que me per - se - guem não pos - so di - zer. Não que - ro ser

C não. Por - que me per - se - guem não pos - so di - zer. Não que - ro ser

T não. Por - que me per - se - guem não pos - so di - zer. Não que - ro ser

B não. Por - que me per - se - guem não pos - so di - zer. Não que - ro ser

f *mf* *f*

Exemplo 23r

A repetição quase exata da música do sétimo quadro por sobre o texto da 9ª estrofe foi possível porque há correspondências rítmicas e de significado entre as duas estrofes, as quais examinamos com maior profundidade:

8ª Estrofe

29. Je/**sus** meu /**Deus** pre/**gado** na /**cruz**,
 30. me /**dá** co/**ragem** pra /**eu** ma/**tar**
 31. **um** que me a/**mola** de /**dia** e de /**noite**
 32. e /**diz** gra/**cinhas** pra /**minha** mu/**lher**.

9ª Estrofe

33. Je/**sus** Je/**sus** pie/**dade** de /**mim**.
 34. La/**drão** eu /**sou** mas não /**sou** ruim /**não**.
 35. Por/**que** me per/**seguem** não /**posso** di/**zer**.
 36. Não /**quero** ser /**preso**, Je/**sus** ó meu /**santo**

Podemos perceber, analisando em detalhes o ritmo do poema, que há correspondências tanto na quantidade de pés, quanto na posição das sílabas tônicas da 8ª e da 9ª estrofes do poema. Pela tabela a seguir é possível perceber tais correspondências:

Tabela 2r – Ritmo dos versos das Estrofes 8 e 9

Verso	Estrofe	Pés métricos	Ritmo dos versos	Nº de sílabas dos versos
29	8ª	5	2-4-6-9	09
30	8ª	5	2-4-7-9	09
31	8ª	5	1-4-7-10	10
32	8ª	5	2-4-7-10	10
33	9ª	5	2-4-6-9	09

34	9^a	5	2-4-7-9	09
35	9^a	5	2-5-8-11	11
36	9^a	5	2-5-8-11	11

Obs: os números em negrito têm o objetivo de facilitar a visualização dos versos com o mesmo ritmo e, ainda, os versos cujo primeiro acento tônico está na segunda sílaba do verso.

É importante elencar algumas questões que detectamos no poema: a) o número de pés é absolutamente igual em todos os versos nas duas estrofes; b) o número de sílabas dos dois primeiros versos de ambas as estrofes são correspondentes; c) a segunda sílaba é tônica em todos os versos, com exceção apenas do 31º verso; d) o ritmo dos dois primeiros versos das estrofes consideradas são iguais na íntegra. Verificamos, ainda, incorrespondências parciais no ritmo dos dois últimos versos das estrofes.

O compositor cria pequenas adequações para adaptar e até variar o ritmo musical apresentado no sétimo quadro e imitado na 9ª estrofe do poema. Lacerda, ao invés de manter as tercinas no ritmo ternário de “coragem pra” do 30º verso do poema (compasso 43), na repetição da música sobre o 34º verso (compasso 51) prefere quebrar a ternariedade com uma binariedade utilizando-se do ritmo semínima, seguida de duas colcheias com o intuito de imprimir maior incisividade nos dois verbos “sou” da frase musical (“Ladrão eu **sou**, mas não **sou** ruim não”, cf. **Exemplo 23r**). Assim procedendo, o compositor investe no significado do texto poético, conferindo a este a importância que o verbo “sou” clama à composição do ritmo e do significado do 34º verso do poema: o romeiro como *ser* portador de identidade.

O sétimo e o oitavo quadros musicais assim como as 8ª e 9ª estrofes do poema são correspondentes também no significado geral, pois ambos, quadros e estrofes, tratam das dores, da cólera, da ira do romeiro, que porta e expressa vontades e desejos, pedinte diante de Deus.

O Quadro termina com um canto em uníssono para mulheres e homens no compasso 54 em *f crescendo*, revelando o desejo de liberdade do rogador (ele não

quer ser preso). Isso deixa explícito o desespero de quem antevê seu trágico destino.

Do compasso 55 ao 60 temos o 9º Quadro musical com o texto “Jesus ó meu santo” (2ª metade do 4º verso da 9ª estrofe do poema).

Nesse trecho musical temos uma coda, na qual o compositor dilui o drama e amarra toda a narrativa musical da obra ao usar de procedimentos melódicos, rítmicos e de intensidade que lembram o movimento do sino, do vento, do alarido dos primeiros quadros musicais. Neste trecho, o chamado é do romeiro em contraposição ao chamado do sino do segundo quadro musical.

The musical score for Example 24r is written for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). It covers measures 55 to 60. The lyrics are: "pre - so, Je - sus ó meu san - to, Je - sus, san - to, Je - sus, san - to, Je - sus, san - to." The score includes dynamic markings (f, dim. poco a poco, pp), articulation (accents), and phrasing slurs. The tempo/mood changes from "poco rall." to "pp".

Exemplo 24r

O fonema “s” (fricativa alveolar surda) de “santo” e o fonema “z” (fricativa alveolar sonora) de “Jesus” são predominantes nesse trecho do verso, e ao repetir o motivo rítmico-melódico por quatro vezes, o compositor investe

ainda mais na sonoridade sibilante do texto, criando uma ambientação musical que busca o zumbido, o sopro do vento, o assovio das palavras do povo implorando ao santo a céu aberto.

A aura modal desse trecho musical parece se comportar harmonicamente estacionando-se em uma zona suspensiva, sem direcionalidade. O compositor utiliza-se da sucessão dos acordes de Lá Maior e Si $\flat$ Maior com sétima maior, uma espécie de reticência musical que dá conta de conservar pendentes os pedidos, fornecendo a impressão de retardo e não resolução, de algo que se repete sem, no entanto, se resolver.

O Quadro inicia-se em intensidade *f* e pouco a pouco vai diminuindo até o patamar do *pp* (pianíssimo) ao atingir o compasso 60. A pedinchice do romeiro vai se retirando da cena, as vozes se distanciam, deixando no ambiente o silêncio na fermata da pausa final. O narrador volta à cena e conclui a obra declamando a última estrofe do poema, completando assim o 10º Quadro da música. A suspensibilidade aponta para uma coda real, recitada e não cantada:

Narrador: Os romeiros pedem com os olhos,
pedem com a boca, pedem com as mãos.
Jesús já cansado de tanto pedido
dorme sonhando com outra humanidade.

2.2.4. Do uso estrutural e gestual do silêncio

Nessa obra, as relações que a música estabelece com o texto literário e seus significados fazem com que grande parte dos silêncios tenham importância notável seja estrutural, seja gestualmente.

As fermatas sobre as pausas nos compassos 16 e 60 (cf. **Exemplos 05r e 24r**) podem ser entendidas como silêncios que preparam as falas do narrador ao mesmo tempo em que funcionam como diluidoras da cena musical apresentada.

Ramos (1997) explica que do ponto de vista construtivo, há silêncios que podem ser pensados como fazendo parte de maneira indissociável do

pensamento estrutural da música. Dentre os de natureza temporal, temos os rítmicos, os quais viabilizam a formação de certos ritmos ou motivos. Encontramos exemplos nos compassos 32 e 31 na voz do Contralto:

Nas vozes do Soprano e Contralto nos compassos 56, 57, 58 e 59:

Compasso 56, Soprano e Contralto

No Tenor e Baixo nos compassos 56, 57, 58 e 59:

Compassos 58 e 59

E em todas as vozes nos compassos 09 e 15:

Compasso 09

Compasso 15

No decorrer dos Quadros da música, o dinamismo sonoro criado a partir da aparição e do desaparecimento de eventos sonoros (pausas em algumas vozes enquanto outras cantam) é capaz de acentuar o movimento dos romeiros andando, subindo o morro, cantando, rezando, movimento esse que se desprende do sentido geral do poema.

Na obra como um todo observamos que a música procura seguir as inflexões do texto poético, apontando com suas pausas e cesuras o perfil rítmico do discurso dramático, narrativo e coloquial da fala. As cesuras presentes admitem micro-silêncios que são capazes de pontuar o discurso musical obedecendo às inflexões contidas no texto poético como as vírgulas e os pontos finais.

Os silêncios em música são fatalmente atraídos pelas suas margens sonoras, ora carregando as qualidades dos eventos que os antecederam ora antecipando e imprimindo qualidades aos eventos que os precederam. (RAMOS, 1997, p. 139) Alguns silêncios são capazes de ocasionar expectativa, como no compasso 09 da música (cf. **Exemplo 3r**), as duas pausas de semínima após o vocativo “sino” causam uma sensação de suspensão do discurso. Podemos inferir

a mesma função para a pausa com fermata dos compassos 16 e 60, silêncios que antecedem à entrada do narrador.

No compasso 47, as pausas de semínimas presentes em todas as vozes calam o Coro, silenciam o discurso do personagem depois de uma grande compressão melódica e de intensidade nos compassos que antecedem o silêncio (compassos 46 e 47), nos quais há um forte diminuendo depois do *f* dos compassos anteriores. Esse silêncio carrega o gesto dramático presente na música que o antecede. Ele ajuda a descrever o estado psicológico daquele que fala e, ainda, comprime mais a onda de fúria revelada nos compassos 44 e 45, levada a um estado de introversão pelo diminuendo posterior nos âmbitos da intensidade e da tessitura das vozes.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "noi - tee diz gra - ci - nhas". The score is divided into two measures, 46 and 47. In measure 46, the Soprano and Tenor parts have a fermata over the final note, while the Contralto and Bass parts have a fermata over the final note. In measure 47, all four parts have a fermata over the final note. The lyrics are "noi - tee diz gra - ci - nhas". The score includes a forte (*f*) dynamic marking and a fermata over the final measure of each part.

Compassos 46 e 47

Uma situação semelhante a do compasso 47 é a pausa de semínima empregada em todas as vozes no compasso 55, além de carregar a função inflexional, este silêncio também acumula o desespero do personagem anunciado na frase anterior “não quero ser preso”, exercendo função incriminatória ao estabelecer o cessar do verbo defensor do romeiro.

S
pre - so, Je - sus ó meu

C
pre - so, Je - sus

T
pre - so, Je - sus ó meu

B
pre - so, Je - sus

Compasso 55

2.2.5. Aspectos técnicos e interpretativos

Considerando as características do conjunto coral, podemos detectar algumas dificuldades na rítmica, principalmente aquela associada à execução das tercinas, presentes com grande frequência em toda a obra. O ritmo binário alternado com ternário, como vimos, é favorável à aproximação do canto à fala, à oratória. As tercinas impõem uma aceleração ao ritmo da frase musical e a volta ao binário institui uma desaceleração ao ritmo. Então, se a passagem do binário para o ternário e do ternário para o binário não for bem fluente pode prejudicar o livre deslizar da fala por meio do canto.

A polirritmia presente nos compassos 32, 33 e 34 (sobreposição de duas semínimas e tercinas de semínimas, cf. **Exemplo 17r**) na vozes do Soprano e Contralto também pode trazer obstáculos de execução na junção das vozes.

Os aspectos melódicos são muito importantes nessa peça, então temos muito a considerar quanto às dificuldades na execução das melodias. No compasso 03, na voz do Soprano I, devido à sinuosidade do desenho melódico (sucessão de saltos de 3ª menor descendente seguida de 7ª menor ascendente, 2ª e

3ª menores descendentes, cf. **Exemplo 02r**) e da presença do salto ascendente de sétima menor atingindo a altura de Fá#4, podemos encontrar algum impedimento na conexão e afinação destas alturas. O conforto na emissão da nota Fá#4 pode estar prejudicada se não se trabalhar o apoio e a sustentação necessárias ao salto melódico logo nas figuras rítmico-melódicas anteriores.

O salto de 7ª menor (Mi3-Ré4) presente nas vozes femininas nos compassos 10, 11 e 12 e nas vozes masculinas, por imitação nos compassos 11, 12 e 13 (cf. **Exemplo 2r**), podem apresentar problemas na emissão da altura mais aguda pelo fato desta ser executada com a vogal “e”, vogal que pode reduzir o espaço de ressonância quando da subida da língua para sua articulação. No entanto, a dificuldade está amenizada pela sua antecessora, a vogal “a”, pois para a sua produção a língua está em posição baixa, a zona de articulação é mediana na cavidade oral facilitando o conforto na emissão. Se projetarmos o conforto na emissão da vogal “a” para a emissão da vogal “e”, e se associarmos a isto uma boa sustentação da coluna de ar antecipadora do salto pode-se ter sucesso na sustentação, emissão, e conseqüentemente na afinação da altura mais aguda dessa frase musical. Outro caminho para se obter maior brilho da vogal “e” pode ser pela aproximação desta da vogal “i”, cuja zona de ressonância é alta facilitando a projeção do som e a afinação.

No Tenor, compassos 24 e 25 (cf. **Exemplo 13r**), os saltos de 8ª justa (Sol2-Sol3) e 6ª menor (Si2-Sol3) ascendentes poderiam trazer desconforto ao canto, porém o caráter aflitivo e suplicante em intensidade *f* do trecho musical auxilia na livre emissão do texto, na sustentação adequada da linha melódica e na colocação focada da voz.

A melodia com movimento diatônico descendente (compassos 27 ao 29, **Exemplo 16r**) na linha do Baixo, pode ser um desafio melódico para os cantores. A chance de haver desajuste na afinação com conseqüente abaixamento do tom é grande se não houver empenho no trabalho técnico-vocal para esse trecho em específico. A tendência ao abaixamento das alturas pode ser bastante amenizado

atentando os cantores para a devida estreiteza das quintas justas que sustentam o perfil melódico em questão:

Si2 – Mi2 – Lá1 – Mi2

Para o naipe de Sopranos temos os ataques nas notas Ré4 (compasso 31) e Fá#4 (compasso 32) com a sílaba “mui” do adjetivo “muito”(cf. **Exemplo 17r**). A emissão da vogal “u” para estas alturas sonoras pode estar prejudicada devido à produção da vogal cuja zona de articulação é posterior, timbristicamente é fechada e a posição da língua é alta do palato mole para trás, facilitando, em princípio, um resultado sonoro velado, sem brilho, com pouca projeção. Deve-se almejar uma colocação mais frontal da vogal “u”, utilizando a vogal “o” como geradora da forma do “u”⁹¹ para que os ataques nas referidas alturas sejam confortáveis e precisos. A melodia descendente deste trecho musical pode apresentar problemas de afinação com conseqüente queda do tom caso a oitava que delimita o desenho melódico não estiver bem ajustada.

As mudanças constantes das escalas modais durante toda a obra apresentam desafio ao coro, especialmente nos compassos de 24 ao 40 (cf. **Exemplos 16r e 17r**).

Sob o ponto de vista harmônico, a dificuldade está no entendimento das alterações constantes das escalas modais as quais provocam caminhos e sucessões de acordes inusitadas. Porém, as melodias são muito bem resolvidas, são construídas alternando graus conjuntos, disjuntos e saltos, com predominância de graus conjuntos e disjuntos na maioria das vezes. Sobre esta maneira de escrever para voz o próprio compositor comenta:

⁹¹ Esta proposta metodológica está amparada nos estudos de Helena W. Coelho (2005), cujo livro “Técnica Vocal para Coros” discorre extensivamente sobre metodologias de canto que explicitam a questão das formantes das vogais e suas geradoras. Coelho propõe uma integração entre as metodologias de Fornenberg e Schneider os quais concordam na idéia da vogal “o” como geradora da vogal “u”.

“Maestro Guarneri dizia: *“ponha sempre que possível o maior número de graus conjuntos nas melodias”*. Eu verifiquei que assim procedendo pode-se colocar as maiores dissonâncias que o Coro consegue cantar. Agora, se emprega muitos saltos, pode dificultar, as melodias tem que ter saltos também, mas não é a base. Esse ensino me valeu muito. E tem que ser agradável pro cantor cantar a parte dele.”⁹²

Dos compassos 30 ao 40 as dificuldades contrapontísticas podem ser decorrentes do tratamento polirrítmico deste trecho aliado às mudanças das escalas modais (cf. **Exemplo 17r**).

As questões referentes às intensidades são razoavelmente tranqüilas nessa obra. Em toda a peça, temos *crescendos* e *diminuendos* associados ao texto, acompanhando a energia declamatória da fala dramática. Perceber o alto grau de dependência do movimento dinâmico da música com o movimento dinâmico do texto e seus sentidos de significação ajudam a driblar qualquer dificuldade nestas questões.

Podemos encontrar alguns problemas em passagens nas quais as mudanças de caráter se apresentam com mais contraste: de *descritivo* (do compasso 01 ao 07), para tom de *oferecimento* (do compasso 08 ao 16). E deste último para *suplicante* (do compasso 17 ao 60).

Apesar dos contrastes entre as seções, é fundamental integrar de modo consistente a atuação do narrador aos quadros nos quais o Coro atua e fazer com que o todo tenha uma coesão dramática, sem quebras.

Quanto às questões timbrísticas, o desafio está em encontrar um timbre adequado para os Sopranos I e II no primeiro quadro da obra, uma sonoridade que privilegie o som da sílaba “vin” do verbo “vinde” de modo a nasalizá-lo em

⁹² Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de Junho de 2008. Cf. Anexo A.

medida justa para que contribua de forma colorística à representação do sino no seu badalar de chamamento.

Para uma visão interpretativa da obra como um todo é necessário delimitar ou delinear como o compositor constrói, a partir do poema, um mini-drama em música.

Na parte A da música, que compreende os quatro primeiros quadros musicais, reiteramos a existência de um tom narrativo. O chamamento dos sinos e o canto dos romeiros, presentes na segunda estrofe, fornecem ao bloco 1 do poema (estrofes de 1 à 5) o movimento mais próximo do real a que a cena descrita pelo narrador almeja. Em música, o compositor destina o tom narrativo presente no poema para um narrador, integrando as partes faladas 1 e 2 aos quadros musicais. Na parte A da música, há o predomínio do narrador e toda a atenção deve ser destinada ao modo declamatório, pois o drama nessa parte, em grande medida, está na boca de quem fala.

Nos quadros 2 e 3, destinados ao Coro, Lacerda compõe um estilo misto, usando procedimentos madrigalescos e da música antiga. Nesses quadros musicais não temos propriamente uma intenção construtiva, temos apenas uma descrição do ambiente: o badalar dos sinos chamando os romeiros, feita pelo Coro de Sopranos I e II, e a multidão que canta respondendo ao chamamento dos sinos, feita pelo Coro de homens e mulheres. Esses quadros colorem sonoramente a cena apresentada pelo narrador no primeiro quadro musical. O compositor descreve, por meio principalmente dos desenhos melódicos e da palheta timbrística da música, idéias e imagens contidas no texto poético.

Estes gestos ilustrativos e descritivos se aproximam em grande medida dos recursos descritivos dos madrigais renascentistas (movimento acalmado das ondas do mar ondulando ligeiramente a tríade maior em “*A um giro sol de’ bell’occhi lucenti*” de Monteverdi, por exemplo).

Percebemos que há mini-direcionalidades nos desenhos melódicos (saltos de 7ª menor ascendentes) do soprano I (quadro II, compasso 03) e Sopranos mais Contraltos e Tenores mais Baixos (quadro III, compassos 10 ao 13) somadas a uma intensificação da dinâmica, reforçando a imagem da montanha e do vento (cf. **Exemplos 02r e 03r**).

Porém, estes quadros musicais realizados pelo Coro estão completamente atrelados à narração, servem como uma espécie de ornamento, um comentário esclarecedor.

Podemos dizer, ainda, que é a partir do compasso 17 até a coda que o compositor investe no drama “in musica”. A parte B da música se ocupa das lamentações e pedidos do romeiro, e o faz de modo a ampliar a carga emocional contida no texto poético por meio de combinações de estilo recitativo com melodias deliberadamente tensas, trechos homofônicos, mudanças no uso das escalas modais, harmonias inusitadas, confronto de texturas sonoras. O maior nível de tensão melódico-harmônico é atingido no compasso 24, com a melodia do Tenor, até o compasso 27, seguido de um anti-clímax fortemente recolhido (compassos 27 ao 29), contrastante com a expansividade da subida melódica realizada pelo Tenor nos compassos anteriores. Como o pico de tensão da obra é atingido logo no primeiro terço da música, sob o ponto de vista interpretativo, poderemos ter problemas quanto ao gerenciamento energético necessário ao canto para que os cantores possam seguir a música com energia suficiente e necessária aos demais quadros musicais.

É necessário levarmos o máximo de atenção e importância aos picos de tensão melódico-harmônica unida à tensão rítmica existentes nas seções subseqüentes para que estas regiões possam servir de pólo atrativo a um direcionamento energético consistente e consciente ao regente e cantores.

Os motivos rítmico-melódicos da súplica dos compassos 40 e 48 parecem-nos impulsionadores energéticos intermediários importantes na manutenção de um nível de disposição e força na música. Então, é necessário que o *f súbito*

sugerido pelo compositor somado ao ritmo pontuado da figuração rítmica do motivo sejam realizados com vigor suficiente para uma ativação da energia potencializada nos quadros seguintes.

Observa-se ainda uma direcionalidade construtiva quando Lacerda, ao criar as ondas sonoras em *f*, tercinas dos compassos 44 - 45 e 52 - 53, em uníssono oitavados entre Sopranos e Tenores prepara e ao mesmo tempo impõe maior força ao uníssono entre todas as vozes nos compassos 54 e 55. Esse uníssono se une, dramaticamente, ao solo do Tenor dos compassos de 24 a 27, tanto pelos procedimentos composicionais que dão maior força ao texto quanto pela completude de significado que a negação “não quero ser preso” imprime ao vocativo “sarai-me”.

Por meio desse elo é possível dizer que o romeiro clama por libertação e revela seu grau de aflição e contradição diante da condição “rasa” de suas necessidades e as exigências mais elevadas de uma vida pautada na justiça divina que se manifesta no plano dos homens.

A música parece perseguir a condição de descrédito do romeiro que rumam em direção a um último e pungente pedido “não quero ser preso” (compassos 54-55), iniciando a dilapidação de energia no vocativo “Jesus ó meu santo” (compassos 55-56), esvaecendo, dispersando o mundo dos pedidos numa sonoridade cheia de suspensibilidade. A coda real (quadro 10, parte falada 3) é preparada em grande medida pelo clima reticente e sonhador deixado pelo coro nos compassos 56 ao 60. Nesse trecho em especial a interpretação deve perseguir um retorno à sonoridade construída para o quadro 2 (chamamento do sino), parte A da música, considerando-se este último trecho musical da obra como margem ilustrativa atrelada ao retorno do narrador no quadro 10.

Através de certas escolhas no que diz respeito aos procedimentos composicionais é possível então, lançar pistas sobre como o compositor cria geradores, alimentadores e dissipadores de energia durante a obra a fim de “cinetizar” musicalmente o poema.

2.3. ANÁLISE DA OBRA

CORAL

POEMA DA

NECESSIDADE

2.3.1. O Poema

É preciso casar João,
é preciso suportar Antonio,
é preciso odiar Melquíades,
é preciso substituir nós todos.

É preciso salvar o país,
é preciso crer em Deus,
é preciso pagar as dívidas,
é preciso comprar um radio,
é preciso esquecer fulana.

É preciso estudar volapuque,
é preciso estar sempre bêbedo,
é preciso ler Baudelaire,
é preciso colher as flores
de que rezam velhos autores.

É preciso viver com os homens,
é preciso não assassiná-los,
é preciso ter as mãos pálidas
e anunciar o FIM DO MUNDO.⁹³

⁹³ *Poema da Necessidade* retirado do livro *Poesia Completa e Prosa* de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

2.3.2. O contexto

O *Poema da Necessidade* pertence ao livro *Sentimento do Mundo*, publicado em 1940. Foi composto no Rio de Janeiro, é seu opus três e contém 28 poemas.

É um livro que leva a marca da consciência literária do final dos anos 30, sensibilizada pelas tensões e conflitos do período de pré-guerra.

Pode-se definir e diferenciar *Sentimento do Mundo* dos livros precedentes e posteriores de Drummond pela existência de uma tensão entre o eu e o mundo: “tensão baseada na aceitação provisória de que estão separados e de que o primeiro pode investigar o segundo, agindo dentro dele consciente e mais ou menos livremente”. (GLEDSON, 1981. p. 115)

Drummond, neste livro, tenta estabelecer um lugar para a poesia no qual ela esteja em verdadeira relação com o mundo, porém, mantendo sua independência.

Os poemas críticos já não tratam somente dos comportamentos, mas também descrevem sentimentos, traçam as maneiras de sentir do poeta.

As aspirações do poeta, nesta fase, vão de encontro ao desejo de comunicação e de compreensão da realidade contemporânea.

As sutilezas dos efeitos de estranheza do lirismo dos primeiros volumes se tornam mais raros. Drummond limita-se a empregar figuras de elocução fundamentalmente simples, como a anáfora e o polissíndeto. Os versos livres adquirem uma estrutura mais complexa, o estilo mesclado e os efeitos de distanciamento são bem presentes.

Nessa coletânea, o poeta intenta uma reconciliação instável entre o observador (poeta) e as coisas às quais se opôs nas coletâneas anteriores.

O eu isolado e individualista abre espaço à vivência do sofrimento coletivo, pois a consciência individual está socializável. Drummond denuncia o eu evasivo de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas*:

*Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
("Mãos dadas")*

Melquior (1975, p. 45) explica que houve uma mudança na estilística do lirismo drummondiano neste livro, a partir da qual a poesia engajada se coloca “no caminho de um neo-romantismo”. Ao seguir por esse caminho, o poeta, necessariamente, ocasiona uma certa ruptura com o estilo de vanguarda, harmonizando-se com todos os neo-romantismos surgidos por volta de 1930 e 40 com destaque para a obra de Pablo Neruda, Jorge Amado e Cândido Portinari na pintura.

2.3.3. Do Poema

O *Poema da Necessidade* parece sintetizar a nova percepção de mundo do poeta e a maneira de expressar seu sentimento por esse mundo complexo, caótico, dotado de uma ordem mecânica e desumana.

O poema lança uma batalha contra a paralisia⁹⁴, É PRECISO ação, fazer, mover. Expõe um estado onde as tensões do passado e as tensões do presente se confrontam sem, no entanto, encontrarem o equilíbrio.

O poeta nos fornece uma indicação, tanto pela forma como constrói o poema quanto pela presença explícita de Baudelaire no 12º verso, do grau de conflito entre o estado do eu individualizado de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* e a nova necessidade de conexão com o mundo já presente no modernismo do escritor francês Charles Baudelaire⁹⁵.

⁹⁴ NOTA EXPLICATIVA: A paralisia aqui é entendida como estado do passado do poeta, memória ligada ao “ferro” da infância na província.

⁹⁵ NOTA EXPLICATIVA: Baudelaire fez parte da primeira grande leva de escritores e pensadores que se dedicaram à modernidade. É reconhecido como profeta e pioneiro do modernismo.

A arte moderna e o artista moderno, para Baudelaire, teriam que necessariamente se envolver com as vidas de homens e mulheres na multidão. Drummond, em *Sentimento do Mundo*, abraça os preceitos do primeiro modernismo⁹⁶, vai em busca da fusão gradativa com o mundo e, diante das novas necessidades, o poeta critica o seu próprio passado em versos, descrevendo a poesia escrita, principalmente aquela de *Brejo das Almas*:

*Outrora escutei os anjos,
as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.
Nunca escutei voz de gente.
Em verdade sou muito pobre.*

(“Mundo Grande”)

Há um momento no poema no qual Drummond, de modo explícito, atualiza Baudelaire e rememora a obra poética “As Flores do Mal”.⁹⁷

*é preciso ler **Baudelaire**,
é preciso colher **as flores**
de que rezam velhos autores.*

O “eu” do poema se comporta como uma máquina (“eu” automatizado), que repete sem parar o que “É PRECISO” fazer. Devemos dizer que, nesta fase da lírica de Drummond, os valores sociais causavam-lhe uma certa confusão e o mundo girava, segundo sua percepção, como uma “Grande Máquina”. Talvez,

⁹⁶ NOTA EXPLICATIVA: Sabe-se que Drummond, leitor de Baudelaire, foi amplamente influenciado pelo poeta francês, e que a partir das idéias e poesias deste, Drummond passou a incorporar a paisagem do urbano segundo as visões de modernidade de Baudelaire.

⁹⁷ **As Flores do Mal** é um livro escrito pelo poeta francês Charles Baudelaire, considerado o marco da poesia moderna e simbolista. *As Flores do Mal* reúnem, de modo exemplar, uma série de motivos da obra do poeta: a queda; a expulsão do paraíso; o amor; o erotismo; a decadência; a morte; o tempo; o exílio e o tédio.

essa percepção tenha sido embalada pela visão da vida mecanizada e caótica das cidades de Baudelaire, com seu fluxo de gente e veículos, intenso e violento dos bulevares⁹⁸, a influenciar, ditar e transportar modelo urbano para o século vinte, como também pela visão da “nova” consciência crítica sobre a vida moderna que se instalava nas grandes cidades do mundo. Não esqueçamos que, nesta fase, Drummond estava totalmente entranhado na realidade da cidade do Rio de Janeiro e vivenciava, naquele momento, com mais proximidade, a complexidade e as contradições dessa grande cidade.

O poema corre como o tráfego nas grandes vias da cidade⁹⁹, enchendo as ruas da linguagem ao repetir em quase todos os versos o elemento sintático “é preciso”. Na incessante busca imposta pelo jogo da vida moderna, temos, imperando sobre o tempo e a ação, a monotonia, a mecanização das ações, a automação, o tudo sempre igual. Por outro lado, se pensarmos o poema na vertical, podemos visualizar a enumeração caótica dos sujeitos: casar..., suportar..., odiar..., substituir..., salvar..., crer..., pagar..., comprar..., esquecer..., estudar..., estar..., ler..., colher..., viver..., ter..., e anunciar.

Por meio da supervalorização da expressão “é preciso”, o poeta atinge efeitos de durabilidade e direcionalidade da mensagem a ser reforçada. A expressão é capaz de badalar em nossa memória por mais alguns segundos,

⁹⁸ Baudelaire mostra, através de seus poemas em prosa “Olhos dos Pobres” e “A Perda do Halo”, como a modernização da cidade, por um lado, inspira e, por outro, força a modernização das almas de seus habitantes. Nesses poemas, também tratou da mudança da Paris depois da construção dos bulevares, as conseqüências e seus efeitos notáveis sobre os moradores. O intenso e rápido fluxo de veículos e pessoas permitidos pelos imensos corredores no interior da cidade se torna um palco de novas maneiras de comportamento dos habitantes em relação a esses novos espaços, em relação a si mesmos e às adequações de movimentos na posição de transeuntes desses novos ambientes. (BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; cap. III).

⁹⁹ NOTA EXPLICATIVA: Estamos comparando o movimento do poema como uma grande via urbana, com seu tráfego intenso. Neste ponto, fizemos uma ponte com Baudelaire quando este desnuda o paradoxo da modernidade ao dizer que os poetas somente se tornariam mais profundamente poéticos quanto mais se tornassem homens comuns lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo moderno – uma vida em que o tráfego é o símbolo primordial. Para ele, o poeta deveria apropriar-se desta vida para a produção de sua arte.

mesmo depois de terminada a leitura do poema. O sujeito da frase principal se torna secundário, de forma que casar ou estudar, ler ou comprar, não tem importância primária. A verticalidade do poema é como o pedestal de Baudelaire que, lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, torna-se um homem sozinho, perdido, anônimo e invisível, *“lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas”*. (BERMAN, 1998, p. 154)

O poeta utiliza-se de uma série de clichês da sociedade para desenvolver uma idéia fixa instalada entre o homem e o mundo, numa tensão dramática, que, depois da enumeração caótica dos sujeitos, lança uma profunda ironia ao resolver o poema.

Trata-se de um poema de dezoito versos, dos quais somente dois destoam da fórmula geral da anáfora, anunciando uma idéia irônica, uma alusão carregada de humor dentro da atmosfera do cotidiano exposta pelo poema. (TELES, 1976, p. 75)

Nesse poema, há um novo ordenador que, de modo absoluto, se impõe obstinado ao destinatário sob a forma de lei: as necessidades do novo ser, emergente da nova ordem, ou desordem, urbana.

Negreiros (2003, p. 79) esclarece que, com a repetição da expressão “é preciso”, são formadas sucessivas orações subordinadas substantivas subjetivas. A ênfase dada ao termo repetido faz com que “a idéia da necessidade”, que está presente no título, esteja presente em todo o texto.

Baudelaire desenvolve o que chamou de heroísmo da vida moderna em resenha do Salão de 1845. O ponto crucial desse heroísmo é que ele emerge em situações de conflito que permeiam a vida cotidiana no mundo moderno.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Baudelaire destaca ou aponta esse heroísmo nas altas esferas da moda, na vida burguesa e nas formas mais baixas de vida. Ex: o político heróico, o heróico homem de negócios, os grandes patifes que cavalgam em direção ao alto, a mãe pobre heróica, etc. (BERMAN, 1998, cap. III)

O poema trabalha com a necessidade de ser grande e atualizado num mundo dialético e dotado de transitividade. Por desejar algo grande demais, a necessidade se reverte em “Não Ação” quando também sabe ser necessário “anunciar o FIM DO MUNDO”. O sentido de destruição e negação é consequência do excesso de necessidades e atributos.

O poeta se sente um devedor que chega a uma relação justa com o mundo. No final, exprime o desespero derradeiro depois das “rajadas” de exigências. Diante da fatalidade da mensagem, o poeta se esquiva:

“[...] o sono e a promessa de aniquilamento final que o poeta carrega consigo são o seu alívio.”(MELQUIOR, 1975, p. 127)

O nível de constrangimento foi deveras alto devido à pobreza subjacente do ser para o qual se dirige a mensagem: o sujeito heróico¹⁰¹, que deve ser capaz de adaptar-se às novas exigências do urbano e, ainda, pôr-se a salvo do caos, porém, nada pode diante das gigantescas forças da máquina urbana.

O heroísmo imposto ao sujeito moderno revela o grau de exigência no que tange à sua sobrevivência no caldo efervescente e eletrizante do tempo e espaço que escorre pesado e metálico pela metrópole.

A morte metafórica está presente no surpreendente desfecho do poema e é justamente essa idéia que permite um canal de comunicação entre o homem (o poeta) e o mundo. O fato de desistir do mundo já é uma afirmação de que se estava ligado a ele.

2.3.4. Do poema de Drummond à música de Lacerda

¹⁰¹ NOTA EXPLICATIVA: Nesse caso, o sujeito heróico está parcialmente identificado com o cidadão das cidades de Baudelaire. Seria aquele que sempre estaria um passo a frente, aprendendo habilidades em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares, não apenas com o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade, porém, ainda mais modernizado, com movimentos mecanizados e a vida com um alto grau de previsibilidade.

Poema da Necessidade foi composta em 1967 para Coro Misto a quatro vozes a cappella (sem acompanhamento instrumental). É uma peça avulsa, ou seja, não faz parte de nenhum conjunto de obras.

Lacerda revela, em entrevista, que motivo o levou a musicar o “Poema da Necessidade” :

“Naquele tempo tinha muito a questão da bomba atômica associada à Guerra Fria, então eu achei que este poema se encaixava neste receio geral.”

“... o *fim do mundo* do poema traduzia bem esse pânico geral. Mas o que interessou foi a possibilidade dramática da poesia, a construção de um mini-drama.”¹⁰²

O poema é composto de 18 versos e está estruturado em 4 estrofes:

1ª estrofe – de 4 versos (quadra)

2ª estrofe - de 5 versos (quintilha)

3ª estrofe – de 5 versos (quintilha)

4ª estrofe – de 4 versos (quadra)

Os versos são de ritmos diversos (heterorrítmicos). O número de pés é constante, **quatro** em cada verso. Os octossílabos dominam no poema, sendo o ritmo (3-6-8) o mais freqüente. Em seguida, o eneassílabo é também empregado, sendo o ritmo (3-6-9)¹⁰³ o ritmo mais constante.

Tabela 1p - Metros do Poema

Verso	Pés Métricos	Ritmo dos Versos	Nº de sílabas dos Versos
1	4	3-6-8	8
2	4	3-7-9	9
3	4	3-6-8	8

¹⁰² Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

¹⁰³ Este ritmo surgiu entre nós no século XVII. Generalizou-se e teve seu ocaso no período romântico. (PIRES-DE-MELO, J. Geraldo. *Teoria do Ritmo Poético*. São Paulo: Rideel; Brasília: UniCEUB, 2001, p. 64)

4	4	3-8-10	10
5	4	3- 6-9	9
6	4	3-5-7	7
7	4	3-6-8	8
8	4	3-6-8	8
9	4	3-6-8	8
10	4	3-6-9	9
11	4	3-5-8	8
12	4	3-5-8	8
13	4	3-6-8	8
14	4	3-5-8	8
15	4	3-6-9	9
16	4	3-5-9	9
17	4	3-5-8	8
18	4	3-5-9	9

A estrutura do poema apresenta-se em um único bloco, que congrega as quatro estrofes. Esse grande bloco expõe a lista de necessidades, iniciando os versos com a estrutura sintática “é preciso” seguida dos sujeitos “casar”, “suportar”, “odiar”, “substituir” etc. A idéia fixa das necessidades percorre todo o poema e os dois versos (14º e 18º), que fogem do esquema da anáfora, não são capazes de desfazer o padrão instaurado.

O compositor parece buscar aproximação da estrutura formal do poema, porém, verificam-se algumas diferenças quanto à organização estrutural da poesia na música, assim como seus sentidos de significação.

Para a música, encontramos quatro blocos sonoros organizados de acordo com a delimitação das estrofes do poema.

Bloco A: do compasso 01 ao 10.

Bloco B: do compasso 11 ao 21.

Bloco C: do compasso 22 ao 31.

Bloco D: do compasso 32 ao 39.

Coda: compassos 40 e 41.

Distribuição dos blocos poéticos na música	1ª estrofe	2ª estrofe	3ª estrofe	4ª estrofe	Reiteração “o FIM DO MUNDO”
Estrutura da música	Bloco A	Bloco B	Bloco C	Bloco D	Coda

Os blocos estão coerentemente conectados através de procedimentos formais. Temos o uso de polifonia e homofonia em cada bloco musical. (cf. Tabela 2p – Texturas)

Tabela 2p - Texturas

Bloco A	Textura Polifônica – compassos 01 ao 05	Textura Homofônica – compassos 06 ao 10	
Bloco B	Textura Polifônica do compasso 11 ao 16 e meio	Textura homofônica (mista) ornamentada do compasso 16 e meio ao 17.	Textura homofônica estrita – compasso 18
Bloco C	Textura polifônica sobre Ostinato Rítmico do compasso 21 ao 31.		
Bloco D	Textura Polifônica do compasso 32 ao 35	Textura Homofônica do compasso 36 ao 39	
Coda	Textura Homofônica – compassos 40 e 41		

Em se tratando da organização rítmica, observamos que o compositor destina à oração principal, “é preciso”, uma célula rítmica anacrústica que vai se repetir ao longo da música com pequenas variantes, fornecendo coesão e coerência à obra. Uma espécie de motivo gerador, temático, com personalidade própria e que vai se transformando levemente ao longo da peça.

Vejamos:

épre - ci - so

Célula rítmica de base

No Bloco A da música, temos as seguintes variantes:

Variante 1: com valores aumentados na primeira metade da célula e final modificado.

Variante 2: com final modificado

Variante 3: com permuta da 2ª para a 1ª parte da célula base.

Variante 4: com aumentação de valores, três semínimas ao invés de três colcheias, para as três primeiras notas em relação à célula de base.

No Bloco B da música, temos a reiteração da 1ª célula rítmica, reiteração das variantes 2 e 4 e uso de mais uma variante:

Variante 2:

Variante 4:

Variante 4a: uso de colcheias duplas articuladas para cada sílaba do texto na 1ª metade da célula.

No Bloco C da música, temos a reiteração da variante 4 e o uso de mais três variantes:

Variante 4:

Variante 6: com final modificado por alargamento.

Variante 4b: final modificado

Variante 4c: final modificado

No Bloco D, observamos a reiteração da variante 4, presente também em todos os blocos anteriores e ainda o uso de mais duas variantes:

Variante 4:

é pre - ci - so

Variante 4d: final modificado por alargamento.

é pre - ci - so _____

Variante 3a: final modificado por alargamento.

é pre - ci - so _____

Vimos que a partir da célula rítmica de base, são construídos motivos rítmicos convizinhos entre si que sofrem pequenas variações. Através de mudanças na configuração rítmica, o compositor coloca ora mais importância no verbo “é”, ora no predicativo do sujeito “**preciso**”. Ao observarmos atentamente, percebemos que a variante 6 é o único momento em que a tônica do “preciso” não cai no 1º tempo do compasso.

Para o 1º verso do poema, oração que fornece o padrão construtivo para o poema como um todo, encontramos uma figuração rítmica geradora ou padrão para todas as suas variantes na obra.

M. Base

é pre - ci - so ca-sar Jo - ão

1º segmento 2º segmento

Exemplo 1p – Figuração de Base - Soprano, compassos 01 a 03

As variantes acontecem por adequação e acomodação do texto à música. Vejamos no Bloco A:

Exemplo 2p – Tenor, compassos 03, 04 e 05

O 2º segmento da frase está modificado em relação ao 2º segmento da Figuração 1 para acomodar o texto “suportar Antonio”. O primeiro segmento é variante 1 do motivo rítmico “é preciso”.

Exemplo 3p – Contralto, compassos 04, 05 e 06

No 1º segmento da frase, temos a variante 1 do motivo rítmico “é preciso”. O 2º segmento da frase (“odiar Melquíades”) está modificado, como na figura anterior, para melhor acomodação do texto poético. O final da frase está alterado em relação à terminação da frase do Tenor. Nesse caso, o ritmo pontuado imprime mais vigor e incisividade entonativa para o nome “Melquíades”.

Exemplo 4p – Todas as quatro vozes (S+C+T+B) em homorritmia, compassos 08, 09 e 10.

Observamos que, no primeiro segmento da frase, o compositor empregou a variante 3 do motivo “é preciso”, e, para o 2º segmento, modifica o ritmo por aumento em relação ao ritmo empregado na acomodação do verbo “odiar” do **Exemplo 3p**. Esta frase está sobre o último verso da primeira estrofe, finalizando o bloco musical com um *rallentando* estrutural obtido, principalmente, por meio das pausas de semínima e, ainda, pelo *poco rall.* anotado pelo compositor no compasso 09.

Observamos, nos outros blocos da música, um aproveitamento grande da figuração 1 e suas variantes, assim como o emprego de novas variantes a partir da organização rítmica exposta no Bloco A da obra. Não faremos uma análise caso a caso, mas exporemos alguns exemplos.

No Bloco B da música, temos um alto grau de reaproveitamento de figurações rítmicas presentes no Bloco A da canção. (cf. **Exemplos 5p, 7p, 8p e 9p**)

M. Base

É pre - ci - so sal-var o pa - ís

2º segmento

Exemplo 5p - Baixo, compassos 12 e 13

No primeiro segmento, temos o motivo de base e, no segundo segmento da frase, houve o emprego de uma rítmica quase idêntica à figuração 1. O que diferencia o segundo segmento do primeiro é a acomodação do texto “o país”, o qual contém três sílabas, diferindo da primeira frase da música onde tínhamos a palavra “João” que contém duas sílabas.

M. Base

é pre - ci - so pa-gar as dí - vi-das

2º segmento

Exemplo 7p - Contralto, compassos 15 e 16

No primeiro segmento da frase, o compositor empregou o motivo de base e, no segundo segmento, temos o final modificado em relação à figuração 1, porém a rítmica está muito próxima da encontrada no **Exemplo 3p**.

Figura 8p - Soprano, compassos 16, 17 e 18

Encontramos o primeiro segmento da frase construído com a variante 4 do motivo de base e, no segundo segmento, a mesma rítmica da figuração 1 com final modificado para acomodar o dissílabo “rádio”.

Exemplo 9p - Todas as vozes (S+C+T+B) em homorritmia, compassos 18, 19 e 20.

Na última frase musical do Bloco B, todas as vozes estão em homorritmia, sendo que, no primeiro segmento, temos a Variante 4a do motivo de base e, para o 2º segmento da frase, encontramos uma rítmica muito parecida com a rítmica da última frase do Bloco A da música. Ambas as frases tornam lento o desfecho das partes.

No Bloco C, temos o reaproveitamento das figurações rítmicas do Bloco A e B. (cf. **Exemplo 10p** e **11p**)

Variantes 4

é pre - ci - soes-tu - dar vo - la - pu - que

2º segmento

Exemplo 10p – Soprano, compassos 22 e 23

No segundo segmento da frase (“estudar volapuque”), temos uma rítmica semelhante à figuração presente no Bloco B. (c.f. **Exemplo 8p**).

Variantes 4c

é pre - ci - so co-lher as flo - res

2º segmento

Exemplo 11p – Soprano, compassos 28 e 29

Podemos perceber que, na frase rítmica acima, há a combinação da Variante 4c para o primeiro segmento e desenho rítmico, que é uma variante da figuração 1 para o segundo segmento. Esse mesmo ritmo é encontrado no Bloco B da música. (c.f. **Exemplo 8p**).

No Bloco D, notamos um desmembramento do 1º segmento da frase com utilização da Variante 4d do motivo de base, que encontra-se nas vozes de C e B. No 2º segmento, encontramos a variante do segundo segmento da figuração 1, que é realizado por S e T.

é pre - ci - so vi - ver co - mo ho - mens

B+C Variante 4d S+T 2º segmento

Exemplo 12p – C+B e S+T, compassos 32 e 33

Na frase rítmica abaixo, há uso da Variante 4 para o 1º segmento da frase rítmica e, para o 2º segmento, há uma variação do segundo segmento da figuração 1. Observamos que o ritmo pontuado do final da frase já está presente na frase musical da voz do Contralto, Soprano e Tenor dos compassos 5 e 6 no Bloco A da música.

é pre - ci - so ter as mãos pá - li - das

Variante 4 2º segmento

Exemplo 13p – todas as quatro vozes (S C T B), compassos 35, 36 e 37.

Constatamos uma altíssima coerência no uso das figurações rítmicas na obra como um todo, unindo intimamente os blocos musicais através da lógica na construção dos desenhos rítmicos por meio de variações a partir da figuração rítmica 1, que se ocupa do 1º verso do poema. A organização rítmica encontrada na obra musical parece-nos em perfeito acordo com a organização do poema, no qual o 1º verso é quem fornece o padrão para todo o poema, estruturando-o.

Sob o ponto de vista melódico, no Bloco A da música, do compasso 01 ao 05, temos uma textura contrapontística, na qual o compositor parece se utilizar da escala modal dórica sobre sol.

Escala Modal Dórica sobre Sol

O compositor apresenta uma primeira frase musical, a qual se comporta como tema, cantada pelo Soprano (compassos 01 e 02) e logo imitada pelo Tenor, iniciando sua frase uma quarta abaixo (Ré3), ou uma quinta da finalis *sol* da frase do Soprano. A imitação é feita invertendo-se a direção melódica do 1º segmento em relação ao apresentado pelo Soprano. A seguir, na 2ª metade do compasso 4, o Contralto inicia a imitação começando com a nota *ré*, empreendendo, no compasso 5, um arpejo ascendente, o qual oferece a impulsão melódica e rítmica necessárias para a entrada das vozes do Soprano e Tenor, que estavam em silêncio na primeira metade do compasso 5. (c.f. **Exemplo 14p**)

Para esse trecho musical (em questão), percebemos que há uma certa indeterminação no estabelecimento do modo, pois encontramos uma cromatização logo no 2º compasso na voz do Soprano: *dó#*. Essa nota alterada se porta como uma sensível de *ré*, presente no início da frase do Tenor (compasso 2). Temos o *dó#* como segunda nota da frase imitativa do Tenor (compasso 2), e, ainda, a nota *fá* (última nota do Tenor no compasso 4), as quais trazem possível confirmação do uso da escala dórica sobre sol. Porém, na escuta vertical, o *dó#* porta-se como 7º grau do acorde *Ré Maior* (temos *ré* na voz do Soprano, no 4º tempo do compasso 2), funcionando aqui como uma dominante de *sol*, o qual aparece em forma de arpejo ascendente, com a terça menor na voz do Tenor no compasso 3. A sugestão de harmonia está diretamente vinculada ao desenvolvimento horizontal com resultado vertical das frases musicais das vozes do Soprano, Contralto e Tenor, as quais, nesse trecho musical, estão sobrepostas de duas em duas. O ambiente harmônico apresentado é uma decorrência do contraponto empreendido, porém não devemos desconsiderar a escuta vertical.

Entendemos, então, que há uma ambigüidade modal/tonal para este trecho em contraponto.

Texto de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

OSVALDO LACERDA
(1967)

Devagar (♩ = 50) *poco rit.* *a tempo*

SOPRANO *mp* E pre - ci - so ca - sar Jo - ão, *p* ó pre - ci - so, — ó pre -

CONTRALTO

TENOR *poco rit.* *a tempo* *mp* ó pre - ci - so su - por - tar An -

BAIXO

S *mp* — ci - so, — *mf* o - di - ar Mel - *f* quí - a - des, é pre - ci - so, é pre -

C *mp* é pre - ci - so o - di - ar Mel - *f* quí - a - des, é pre - ci - so, é pre -

T *mp* to - ão, — *mf* Mel - *f* quí - a - des, é pre - ci - so, é pre -

B *f* é pre - ci - so, é pre -

I V7→ IV V

Soprano: *poco rall.* 10
 Contralto: *poco rall.*
 Tenor: *poco rall.*
 Bass: *poco rall.*

V7 → I iv I

Exemplo 14p

Do compasso 6 até o compasso 10, temos uma textura homofônica. A escuta aqui está totalmente verticalizada. Percebemos a formação de acordes com uma certa direcionalidade. No compasso, 6 as vozes do Soprano, Contralto e Tenor formam um acorde que é resultado da alteração cromática da escala que estava sendo usada até o compasso 5 (dórica sobre sol). A chegada ao acorde de Lá $\flat$ M, na cabeça do compasso 6, se dá por escorregamento cromático do Contralto, que desliza de *lá* para *lá $\flat$* , e do Tenor, que desliza de *ré* para *mi $\flat$* . O Soprano realiza um movimento diatônico do *ré* para o *dó*. Esse acorde apresenta uma novidade sonora, a tríade maior meio tom acima da *finalis sol*, que, somada à homorritmia, dirige-nos para uma região de som mais brilhante e penetrante. Apresenta uma informação nova, ainda que não retrabalhada posteriormente. Nesse momento, o compositor sublinha o nome “Melquíades” e estabelece o ponto alto do primeiro bloco da música. Esse ponto (Isso) é reforçado, ainda, pela dinâmica, a qual cresce de *mp* (compasso 4) para um *f* quando da chegada na tônica “quí” da palavra “Melquíades”, dramatizando o texto. As melodias do Contralto e Soprano realizam forte movimento melódico ascendente e, somadas à entrada do Tenor (compasso 5), também em movimento

ascendente, completa-se a impulsão acima, desenhando, por meio da música, a **raiva** colocada e iniciando, na tônica de “Melquíades”, uma nova cor sonora imposta pela homofonia.

Na segunda metade do compasso 6, temos a entrada da voz do Baixo e, desse ponto até o último tempo do compasso 7, temos os seguintes acordes: Lá ♭ M, Lá ♭ M com sétima menor no baixo, Ré ♭ M com a terça no baixo e, para o último tempo do compasso 7, Mi ♭ M em posição fundamental. Se considerarmos o acorde de Lá ♭ M como I grau, teremos, para este pequeno trecho, um movimento cadencial que parece nos conduzir a uma cadência completa (Ré ♭ M como IV grau e Mi ♭ M como V grau de Lá ♭ M), mas, surpreendentemente, a cadência não se completa, pois, na cabeça do compasso 8, temos o acorde de Ré M com sétima menor, que se mantém estático durante todo o compasso 8, assumindo o papel de dominante de Sol M que aparece na cabeça do compasso 9. Desse último compasso até o compasso 10, temos uma cadência plagal (Dó m → Sol M). Notemos que há uma busca pela volta à nota sol, *finalis* predominante nas melodias da primeira metade do bloco (do compasso 1 ao 5).

A coexistência de duas texturas sonoras (polifônica e homofônica) no Bloco A da música confere à essa parte uma riqueza timbrística importante, fornecendo colorido sonoro e intensificando os contrastes.

Falemos um pouco sobre o perfil melódico encontrado no bloco A da música e sua relação com o ritmo do poema.

Antonio Cândido (2004, p. 68-69) esclarece que, quando lemos um verso, o que se destaca é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e que o diferencia de outro. A esse movimento (a isso) se dá o nome de ritmo. A leitura mostra que cada verso é formado de uma alternância de sílabas tônicas e átonas, porém com gradações intermediárias entre as duas categorias anteriormente citadas. Cândido diz ser possível traduzir essas modulações de força por uma curva. Nesse caso teríamos um gráfico da ondulação de cada verso.

O tom reiterativo do *Poema da Necessidade* contribui para uma ascendência e suspensão da entonação do meio para o final do verso, reforçada ainda pela presença das vírgulas no final dos versos. Para o último verso das estrofes, o poeta emprega ponto final, levando ao abaixamento da curva entonativa, fornecendo um tom de fechamento ao discurso. O sentido entonativo, portanto, é descendente. Vejamos as curvas para os versos da 1ª estrofe.

É preciso casar João,

é preciso suportar Antonio,

é preciso odiar Melquíades,

é preciso substituir nós todos.

No Bloco A da música, observamos um certo equilíbrio no emprego de graus conjuntos e disjuntos ascendentes e descendentes no Soprano e predomínio

de graus conjuntos ascendentes e descendentes no Contralto, Tenor e Baixo. Não temos, portanto, grandes saltos, facilitando um perfil de canto próximo da fala. A direção das melodias parece perseguir a curva entonativa de cada verso do poema proposta anteriormente. (cf. **Exemplos 15p, 16p, 17p, 18p**)

Exemplo 15p - Soprano, compassos 1 e 2.

Exemplo 16p - Tenor, compassos 2, 3 e 4.

Exemplo 17p - Contralto, compassos 4, 5 e 6.

Exemplo 18p - Soprano, compassos 7, 8, 9 e 10.

Verificamos, em geral, que as curvas melódicas da música procuram seguir o padrão apresentado pelo poema, com desenho ascendente do meio para

o final da frase, valorizando e destacando, principalmente, as tônicas dos verbos no infinitivo “casar”, “suportar”, “odiar”. Com esse procedimento, a música reforça a correspondência rímica nos três primeiros versos do poema, nos quais acontece a rima interna nos segmentos tônicos dos verbos: *casar*, *suportar* e *odiar*. A terminação vibrante desses verbos no infinitivo na estrofe como um todo, assim como no poema como um todo, tem uma função sonora coesiva importante.

É interessante notar que, na imitação do tema no Tenor e no Contralto (cf. **Exemplo 16p** e **17p**), a melodia para o texto “é preciso” desenha uma curva descendente em direção à tônica dessa oração principal. Acreditamos que o compositor assim procedeu para diferenciar estes desenhos melódicos daquele apresentado pelo Soprano no início da música, quebrando a possibilidade de monotonia. O emprego de uma forte curva ascendente, logo após a curva descendente em “é preciso”, leva-nos a sentir um apoio maior, mais enfático nos verbos *suportar* e *odiar*. Esse fato é reforçado, ainda, pelo valor rítmico empregado, semínimas pontuadas, fornecendo suporte maior às tônicas desses verbos.

Notemos que a melodia construída para o último verso da primeira estrofe apresenta um perfil mais plano do que as anteriores e tem sentido descendente do meio para o final da frase, reforçada pelo *decrecendo* na intensidade, que parte do patamar do *f* para um *p* quando da chegada ao compasso 10. Este trecho é homofônico, portanto a melodia do Soprano tem destaque maior em relação às outras, porém, as melodias das outras vozes também apresentam perfil semelhante ao do Soprano, instalando uma onda sonora descendente com certo grau de estagnação, pois há muita repetição de notas (compassos 9 a 10), e desacelerada em seu término. Verifica-se uma curva melódica entonativa semelhante na leitura do último verso do poema.

No Bloco B da música (da anacruze do compasso 11 ao compasso 21, cf. **Exemplo 19p**), temos o uso de textura polifônica e homofônica. Do compasso 10 até 18, temos um contraponto a quatro vozes. Da segunda metade do compasso 16 até o 18, constata-se uma polifonia com perfil de homofonia mista, com muitas notas de passagem costurando as vozes; e da segunda metade do compasso 18 até o final do bloco (compasso 21), verifica-se uma homofonia quase estrita.

Do compasso 11 ao 12, o compositor reapresenta o tema exposto pelo Soprano no bloco A, na voz do Baixo. Dessa vez, a escala modal utilizada é a dórica sobre dó.

Escala Modal Dórica sobre dó

A segunda entrada do tema se dá no Tenor (anacruze do compasso 13 até 15), imitando o Baixo, quinta acima, iniciando sua frase musical em *sol*. A frase musical do Tenor, é uma imitação bem próxima e em mesma altura do tema do Soprano do Bloco A.

O Contralto aparece (anacruze do compasso 15) em imitação próxima à melodia do Baixo, iniciando a frase na nota *dó*. Na segunda metade do compasso 16, temos a entrada do tema no Soprano na nota *sol* em imitação muito próxima ao tema do Baixo, quinta acima deste.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) with lyrics in Portuguese. The score includes markings such as *poco rall.*, *p*, and *Um pouco menos devagar (♩ = 54)*. A box labeled **Bloco B** highlights a section of the score. The lyrics are: *...ei - so su - bsti - tuir nós to - dos.* and *É pre - ei - so sal - var o pa -*.

15

S: *mf* é pre - ci - so pa - gar as

C: *mf* é pre - ci - so pa - gar as

T: *mf* é pre - ci - so orer em Deus, e pa - gar as

B: *mf* é pre - ci - so orer, e orer em Deus, e pa - gar as

S: *mf* é pre - ci - so comprar um ra - dio, é pre - ci - so es - que -

C: *mf* é pre - ci - so comprar um ra - dio, é pre - ci - so es - que -

T: *mf* é pre - ci - so comprar um ra - dio, é pre - ci - so es - que -

B: *mf* é pre - ci - so comprar um ra - dio, é pre - ci - so es - que -

V9→VII

I

V7→

20 *pochissimo rall.*

S: *p* oer fu - la na.

C: *pochissimo rall.* *p* oer fu - la na.

T: *pochissimo rall.* *p* oer fu - la na.

B: *pochissimo rall.* *p* oer fu - la na.

iv

I

Exemplo 19p – Bloco B, compassos 11 ao 21.

Há, portanto, na composição auditiva, uma espécie de sobreposição de centros modais em **dó** e em **sol**, visto que o Tenor e o Soprano aparecem reexpondo o ambiente modal centrado em **sol** do primeiro bloco da música.

Se investirmos nesse caminho, podemos arriscar dizer que o Baixo (do compasso 11 até 16) utiliza-se da escala hexafônica sobre dó. Observamos que não há a aparição da nota **lá** nas melodias dessa voz, bem como na imitação do Contralto (anacruze do compasso 15 até 16), mas há a utilização de todas as outras notas da escala hexafônica em dó na voz do Baixo.

Escala hexafônica em do

Tenor e Soprano (da anacruze do compasso 13 até 18) estariam sobre o pentacorde da escala modal dórica sobre sol.

Da segunda metade do compasso 16 até a primeira metade do compasso 18, na qual todas as vozes estão sobrepostas, temos um trecho musical impreciso modalmente, e com certa indefinição quanto à textura (polifonia ou homofonia mista?). Podemos dizer que esse trecho funciona como uma espécie de região de preparação para a homofonia que acontecerá nos compassos 18 a 21, e/ou de passagem, pois é transitório, e/ou de término, pois arremata o contraponto em desenvolvimento desde o início do Bloco B. A ambigüidade modal ocorre por causa do baixo, o qual realiza movimento melódico descendente em direção ao **sol** e depois ascendente em movimento melódico escalar do **sol** ao **fá**, com alteração do *mi b* para *mi ♮*, sensibilizando a nota **fá** da cabeça do compasso 18. As outras vozes estão dentro do contexto modal anterior. Não há alterações de

notas, nem cromatismos. Parece-nos, então, que o Baixo migra o seu centro de *dó* para *sol*. E curiosamente é para *sol* (tríade de Sol Maior) que caminha a música a partir da metade do compasso 18 até o 21. O trecho musical em questão parece sinalizar um novo ambiente, misto de modal com vistas ao tonal, pois temos claramente e intencionalmente uma dominante de *fá* na verticalização da última nota de cada voz do compasso 17 (acorde de Do com nona com a terça no Baixo), fato que indica uma preparação para o ambiente harmônico verticalizado (homofônico) que irá se instaurar categórico da segunda metade do compasso 18 até o compasso 21. Atentamos para o fato de que para os dois primeiros tempos do compasso 16 temos uma homorritmia para o texto “dívidas”, antecipando a escuta vertical dos próximos eventos.

Como já dissemos, da segunda metade do compasso 18 até 21, temos textura homofônica, e aí há um nítido estabelecimento de *sol*, pois o compositor emprega um pedal harmônico sobre *sol* e por sobre o pedal temos um movimento cadencial que passa pelos graus I - V7 de iv- iv - I, encerrando o Bloco na tríade de Sol Maior (compasso 21, cf. **Exemplo 19p**). Vimos procedimento semelhante no movimento cadencial do Bloco A.

No Bloco B, o clímax é atingido através do *tutti* de vozes em sobreposição nos compassos de 16 a 18, quando da entrada do Soprano como última voz a imitar o tema. O *crescendo* de *mf* ao *f* nestes mesmos compassos também auxilia no incremento sonoro, criando direcionalidade. Isso se dá no quarto verso da estrofe “é preciso comprar um radio”, ou seja, no penúltimo verso da estrofe (lembramos que a segunda estrofe tem cinco versos). Este procedimento é correspondente ao clímax que ocorreu no Bloco A, o qual aconteceu também no penúltimo verso daquela quadra.

Exploremos, agora, o perfil melódico das frases do Bloco B. A reexposição do tema iniciado na voz do Baixo e a imitação muito próxima nas outras vozes confere a esse bloco musical um alto grau de parentesco com o Bloco A. Nas

melodias do Bloco B, há predominância de graus conjuntos e disjuntos ascendentes e descendentes nas vozes do Baixo e do Tenor; no Contralto verifica-se presença grande de 2^{as} maiores descendentes e no Soprano notamos um equilíbrio entre 2^{as} e 3^{as} maiores e menores ascendentes e descendentes. Esses contornos melódicos assemelham-se, em muito, aos contornos melódicos encontrados nas melodias do Bloco A da música.

Então, espera-se que o perfil das curvas melódicas sejam muito próximas àquelas encontradas no bloco A. (cf. **Exemplos 20p, 21p, 22p, 23p e 24p**)

Exemplo 20p – Baixo, compassos 11 e 12.

Exemplo 21p – Tenor, compassos 13 e 14.

Exemplo 22p – Contralto, compassos 15 e 16.

Exemplo 23p – Soprano, compassos 16, 17 e 18.

Exemplo 24p – Soprano, compassos 18, 19, 20 e 21.

Verificamos, em geral, que as curvas das melodias presentes neste Bloco procuram seguir o padrão apresentado pelo poema, com desenho ascendente mais proeminente até a metade da frase e declínio no terço final da frase. Repare-se, ainda, que os finais de frase das quatro frases dessas melodias em imitação apresentam uma queda maior do que os finais de frase do tema e as duas frases em imitação do Bloco A. Esse fato fornece uma entonação menos suspensiva do que aquela conseguida pelas melodias do Bloco A.

Há, no perfil melódico e rítmico das melodias do Bloco B, uma valorização e um destaque das tônicas dos verbos no infinitivo “salvar”, “crer”, “pagar” e “comprar”. O relevo se dá através da ascensão melódica, uso de valor rítmico maior (semínima pontuada), marcação de um acento¹⁰⁴ para o verbo “crer” e um *f* de intensidade no verbo “comprar”. Com esses procedimentos, semelhantes aos do Bloco A, a música reforça a correspondência rímica nos versos do poema, na qual ocorre a rima interna nos segmentos tônicos dos verbos: *salvar*, *crer* (pela terminação vibrante dos verbos no infinitivo), *pagar* e *comprar*, e estes com os verbos da primeira estrofe: *casar*, *suportar*, *odiar*.

Percebemos que a curva melódica entonativa formada por meio da leitura do último verso da primeira estrofe é descendente do meio para o final, pois o discurso dirige-se para o ponto de final de oração. Assim o é também para o último verso da segunda estrofe “é preciso esquecer fulana.”

¹⁰⁴ No Compendio de Teoria da Música de Osvaldo Lacerda (1961), encontramos a informação de que o sinal (˘) é um sinal de dinâmica que indica que a nota deve adquirir maior intensidade, e é equivalente aos sinais (ˆ) e (>), anotados por sobre ou sob a cabeça da nota. Segundo Lacerda, o primeiro sinal é o mais ameno dos três apresentados.

Na última frase musical do Bloco B, a textura é homofônica (cf. **Exemplo 19p**). Verificamos que o compositor coloca em relevo o verbo “é” ao destinar o pico da melodia para este verbo. Em seguida, declina a melodia, estacionando-a em tessitura média para todas as vozes. A descendência dessa melodia é reforçada pelo *decrescendo* indicado pelo compositor, que parte do patamar do *f* e encerra a frase em *p*. Vimos um perfil melódico e de intensidade semelhante na última frase musical do Bloco A, porém a diferença está na maior ênfase que esta última destina à tônica da palavra “preciso”, enquanto para a outra, o destaque está no verbo “é”.

No Bloco B, o andamento sugerido pelo compositor, *um pouco menos devagar* ($\text{♩} = 54$), fornece uma fluidez sonora um pouco maior do que aquela encontrada no Bloco A, cujo andamento anotado pelo compositor é um *Devagar* ($\text{♩} = 50$). O Bloco B é, sem dúvida, uma preparação para o andamento *Mais movido* ($\text{♩} = 76$) do Bloco C da música.

Da anacruze do compasso 22 até o compasso 31, temos o Bloco C, que se ocupa da 3ª estrofe do poema. Nele, encontramos textura polifônica (contraponto entre Soprano e Contralto) sobre ostinato rítmico nas vozes do Tenor e Baixo (partes faladas). (cf. **Exemplo 25p**.)

O perfil melódico do Soprano é próximo do perfil melódico apresentado pelas melodias do Bloco A e Bloco B da música, criando coesão na obra. Observamos, no entanto, que as melodias do Soprano e as melodias na voz do Contralto mostram uma presença de saltos que as melodias dos blocos anteriores não possuem. O Soprano exibe um equilíbrio entre 2ªs e 3ªs maiores ascendentes e descendentes, porém detectamos saltos de 4ª justa ascendente e descendente e uma única aparição de salto de 6ª maior ascendente. No Contralto há uma nítida predominância de 2ªs maiores e menores ascendentes e descendentes, mas também verificamos presença de saltos de 4ª justa ascendente e descendente. No entanto, o que mais nos chama a atenção são os freqüentes arpejos, tanto na voz do Soprano como no Contralto, delimitando a tríade de Si ♭ M.

Mais movido ($\text{♩} = 76$)
 S e C: infantil, quasi irônico (um pouco como criança recitando)

21

S
 la - na *p* É pre - ci - so es - tu - dar vo - la - pu - que, é pre - ci - so es - tar sem - pre *mf*

CAlt.
 la - na *p* é pre - ci - so é pre - ci - so

T
 la - na *p* *mp* é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so,
falado (bem articulado)

B
 la - na *p* *mp* é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre -

25

S
 bê - be - do, é pre - ci - so ler Beau - de - laire, é pre - ci - so co - lher as *f* *mf*

CAlt.
 so é pre - ci - so ler Beau - de - laire, pre - ci - so co - lher as *f*

T
 é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so,

B
 ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre -

29 Dev

S
 flo - res de que re - zam ve - lhos au - to - res. *mp*

CAlt.
 flo - res de que re - zam ve - lhos au - to - res *mf* *mp*

T
 é pre - ci - so, é pre - ci - so

B
 ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so,

Exemplo 25p – Bloco C

Parece-nos, pela dinâmica empreendida pelas melodias, que o compositor utiliza-se, para este bloco C, da escala maior ou o modo Jônio sobre Si $\flat$.

Escala Maior

A nota *si $\flat$* estabelece-se como centro. O compositor, de maneira habilidosa, imprime na melodia do soprano um perfil modal, evita a sensível (nota *lá*), exceto no início da primeira frase musical deste Bloco, mas, mesmo neste momento, o *lá* apresenta-se como nota de passagem. No compasso 26, há uma alteração do quarto grau da escala, o grau se torna aumentado (nota *mi $\sharp$*). Lacerda parece querer sensibilizar o V grau da escala (nota *fá*), mas a posição posterior às notas *fá* e o desenrolar da melodia fornecem a pista de que o *mi $\sharp$* prepara a aparição da mesma sensibilização no Contralto uma semínima depois como se fosse um eco do procedimento anterior uma oitava abaixo em posição retrógrada (compasso 27, cf. **Exemplo 25p**). Essa alteração acontece somente nesse ponto mencionado acima e soa dissonante¹⁰⁵, causando um certo impacto na sonoridade. É como se ali a melodia “entortasse”.

Verificamos que entre a linha do Soprano e Contralto predominam os intervalos consonantes (6ªM e m, 3ªM e m, 5ªj). Na cabeça do compasso 27, o compositor emprega o intervalo de 7ª m (dissonante), impactando a tônica do nome “Baudelaire”. O intervalo de 7ª m volta a aparecer no último tempo do compasso 29, porém o efeito é bem menor do que o empregado anteriormente, pois se dá em tempo fraco do compasso e em nota de passagem do Contralto. O

¹⁰⁵ Para uso dos termos dissonante e consonante usamos a classificação de Krenek para intervalos consonantes e dissonantes. Os consonantes: uníssono, 3ªM, 3ªm, 5ªj, 6ªm, 6ªM e 8ªj. Os dissonantes de baixa tensão: 2ªM e 7ªm. Os dissonantes de alta tensão: 2ªm e 7ªM. O tritono é considerado, por Krenek, um intervalo neutro. (KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint*. New York: G. Schirmer, Inc., 1940.)

compositor parece buscar, no uso dos intervalos, uma forma de comentar a presença de Baudelaire no poema.

Notamos que a alteração da nota *mi* $\flat$ para *mi* $\natural$ se dá sobre o verbo “ler” no Soprano e sobre a tônica do nome “Baudelaire” no Contralto. Há, ao que parece, uma intencionalidade de destacar a aparição do nome Baudelaire presente no poema. Lacerda parece querer comentar o incômodo que o “poeta maldito” (assim foi como ficou conhecido Charles Baudelaire) ocasionou à sociedade da sua época e também aos tempos posteriores com o seu mais conhecido livro “As Flores do Mal”, no qual os demônios da modernidade passeiam soltos pela miséria humana, e que Drummond recontextualiza neste poema. Notemos, ainda, que é no verso “é preciso ler Baudelaire” que o compositor destina o clímax da música (compasso 26): Soprano atinge a nota mais aguda, até então, (Fá4) da música toda, o Contralto atinge a nota Si $\flat$ 3, a mais aguda do Bloco.

Observamos que a próxima frase musical sobre o verso “é preciso colher as flores” está sob a impulsão da frase musical anterior, o contorno melódico é bem semelhante à frase antecessora, o patamar de intensidade decai do *f* para o *mf* quando da chegada à tônica do verbo “colher”, acompanhando o decaimento da melodia. Verificamos, por meio das semelhanças encontradas entre as duas frases, que o compositor entende a conexão existente no poema, traduzindo-a para a música.

Os ostinatos rítmicos presentes nas vozes do Tenor e Baixo ocupam-se da oração principal “é preciso”. Estão em patamar dinâmico de *mp*, soando sob a trama tecida pelo contraponto entre Soprano e Contralto, a qual se apresenta em destaque.

O desenho rítmico do ostinato da voz do Tenor é derivado da Variante 4 da célula rítmica de base por diminuição de valores: ao invés de semínimas, colcheias. O compositor enfatiza o verbo “é”, deslocando a lógica da métrica do

compasso: o acento ou o *tenuto* sobre o verbo “é” coloca o apoio no tempo fraco do compasso.

Variante 4 **Tenor – Bloco C**

O ostinato na voz do Baixo apresenta um desenho rítmico proveniente da Variante 3 da célula rítmica de base com final modificado por encurtamento do último valor. Nele, percebemos que o compositor também contraria a métrica do compasso, o *tenuto* sobre a sílaba “pre” do predicativo “preciso” acentua o tempo fraco do compasso e, ainda, contraria a prosódia ao apoiar a sílaba átona da palavra.

Variante 3 **Baixo – Bloco C**

O texto, nos ostinatos, está em função do efeito rítmico pretendido pelo compositor. Os apoios estão nos tempos átonos do compasso enquanto, no Soprano e Contralto, as tônicas das palavras caem todas nos tempos fortes e semi-fortes dos compassos. Esse jogo de oposições cria um contraste timbrístico importante.

O Bloco C é bem mais contrastante em relação ao Bloco B e A, do que o Bloco B em relação ao Bloco A. O andamento *Mais movido* ($\text{♩} = 76$) aumenta esse grau de contraste, bem como o uso de ostinatos falados nas vozes masculinas

(Tenor e Baixo) e o timbre sugerido pelo compositor: *infantil quasi irônico (um pouco como criança)*.

Em entrevista, quando questionado sobre o porquê do uso de voz falada neste momento específico da música, Osvaldo Lacerda esclarece:

“No Poema da Necessidade eu uso a voz falada para enfatizar a necessidade “é preciso”, porém, sem atrapalhar a melodia, é um recurso rítmico e também está relacionado com a idéia, acentuando a necessidade”.¹⁰⁶

De certa forma, podemos entender esse procedimento composicional como desconstruidor do poema no âmbito musical, reduzindo-o ao seu material sintático básico: “é preciso”.

O compositor complementa, afirmando que, ao empregar os ostinatos rítmicos falados, teve uma intenção timbrística e também formal.¹⁰⁷

O Bloco D da música inicia-se no segundo tempo do compasso 31 e encerra-se no compasso 39. Ocupa-se da 4ª estrofe do poema.

Os elementos formais e estruturais deste Bloco da música estão coerentemente associados aos dos Blocos anteriores quanto:

- ao uso de variantes da figuração rítmica de base;
- à utilização da escala dórica sobre sol. Vimos o mesmo procedimento sendo adotado no Bloco A;
- ao perfil das melodias quanto ao equilíbrio entre graus conjuntos e disjuntos ascendentes e descendentes no Soprano e Tenor,

¹⁰⁶ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. Anexo A.

¹⁰⁷ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. Anexo A.

assemelhando-se ao perfil das melodias dessas mesmas vozes no Bloco A e B;

- à sugestão de andamento *Devagar* ($\text{♩}=52$), pois este é bem próximo aos andamentos adotados nos Blocos A e B;
- ao uso de textura polifônica até metade do Bloco e, em seguida, textura homofônica. Verificamos o mesmo procedimento no Bloco A e B.

Os contrastes são maiores em relação ao Bloco C da música no que diz respeito:

- ao uso do patamar de intensidade do *f* para todo o Bloco; (esse procedimento também é contrastante com os Blocos A e B)
- à formação do Coro: o compositor volta a usar todas as quatro vozes;
- ao uso de escala modal menor;
- ao andamento *Devagar* ($\text{♩}=52$).

O Bloco D parece carregar toda a dramaticidade que o compositor conseguiu impor à música. Ao anotar “trágico” para todas as vozes, Lacerda antecipa, já no primeiro verso da última estrofe, o final do poema.

As melodias do Contralto e Baixo (compassos 32, 33 e 34 até primeira metade do 35, cf. **Exemplo 26p**) em uníssono oitavado se alargam em seus finais, sustentando as melodias do Soprano e Tenor, também em uníssono oitavado, às quais denunciam a necessidade do homem de se humanizar. As linhas sustentadas das vozes graves são absolutamente contrastantes com os ostinatos rítmicos falados nas vozes masculinas do Bloco C. Aqueles, como máquinas, repetem tudo sempre igual como seres robóticos existentes num mundo no qual o homem distanciou-se da ingenuidade e até do lirismo da vida (representado pelo dueto das vozes femininas). Os “é preciso” alargados em seus finais

fornece, no Bloco D, a medida do tempo que se esgota, da durabilidade que em um determinado momento tem seu fim.

A partir da segunda metade do compasso 35, o peito do homem parece se encher de consciência a respeito da sua própria condição de miserabilidade humana. Nesse trecho, todas as vozes cantam em uníssono, as vozes masculinas estão oitavadas em relação às vozes femininas. O compositor mantém o *f* como patamar de intensidade. A melodia empregada para o penúltimo verso do poema “é preciso ter as mãos pálidas” é descendente, pois, afinal, é preciso fragilizar-se, deixar o heroísmo cotidiano e reconhecer a aniquilação, a destruição, é preciso o rebaixamento. O ritmo pontuado para “pálidas” deixa o discurso pleno de incisividade.

Para o último verso do poema, “e anunciar o fim do mundo”, o compositor anota um *ritenuto* e cada nota é acompanhada de um acento, fazendo com que cada uma seja executada com maior intensidade dentro do *f*. O anúncio do “fim do mundo”, na música, é enfático e comovente.

29

Devagar (♩ = 52) trágico

S
flo - res de que re - zam ve - lhos au - to - res. vi - ver com os ho - mens, —

CAlt.
flo - res de que re - zam ve - lhos au - to - res É pre - ci so, — é pre -

T
é pre - ci - so, é pre - ci - so

B
ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so, É pre - ci - so, — é pre -

mf mp f trágico

subito e a tempo

34

S não as - sas - si - ná - los, *f* é pre - ci - so ter as mãos pá - li - das *ritenuto* e a - nun - ci - ar o fim do

CAlt. ci - so, *f* é pre - ci - so ter as mãos pá - li - das *ritenuto* e a - nun - ci - ar o fim do

T não as - sas - si - ná - los, *f* é pre - ci - so ter as mãos pá - li - das *ritenuto* e a - nun - ci - ar o fim do

B ci - so, *f* é pre - ci - so ter as mãos pá - li - das *ritenuto* e a - nun - ci - ar o fim do

39

S mun - do

CAlt. mun - do

T mun - do

B mun - do

Exemplo 26p – Bloco D

Na Coda (compassos 40 e 41, cf. **Exemplo 27p**), Lacerda repete o objeto direto do último verso do poema “o FIM DO MUNDO”, utilizando-se do segundo segmento da Figuração de Base com variação por aumentação. (cf. **Figuração de Base e Soprano – Coda**)

Figuração de Base

Soprano - Coda

O movimento melódico horizontal do Bloco D, na Coda, transforma-se em harmônico. Depois da introdução do Soprano, ao entrarem todas as outras vozes a partir do segundo tempo do compasso 40, inevitavelmente, a escuta verticaliza-se. A nota *sol*, como centro que veio se impondo em todo o Bloco D, galga para seu quinto grau no salto inicial do Soprano, seguindo para o acorde de Sol m com a terça no Baixo na entrada das outras vozes, que, logo em seguida, caminha para Lá M. Temos, então, uma espécie de cadência imperfeita, na qual os acordes se movimentam do I grau para o V grau, retornando ao I₆ e encerrando no V grau do V.

É na Coda que o compositor parece traduzir em música a ironia presente no desfecho surpreendente do poema. O contraste com o ambiente apresentado até o compasso 39, no qual o patamar em *p*, o caráter **interrogante** anotados pelo compositor somados ao andamento “bem devagar” e, ainda, somados à suspensibilidade conseguida através do movimento harmônico (Sol m → Lá M), impõem um final surpreendente também para a música, colocando o ouvinte em situação momentânea de reflexão, uma espécie de volta sobre si mesmo, em estado desacelerado. A fermata longa sobre a última nota também auxilia na suspensão.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (CAlt.), Tenor (T), and Baixo (B). The score is in 3/2 time and consists of two measures. The first measure has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 3/2. The second measure has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature of 3/2. The lyrics are 'mun - do' and 'o, interrogante fim do mun - do.' with dynamic markings like 'p' and 'longa'.

Exemplo 27p - Coda

Ao observarmos atentamente as variações de intensidade nessa obra, verificamos que estão intimamente ligadas ao sentido dramático do texto, ao ritmo e à sonoridade declamatória do poema. Notamos sinais de < > em todas as vozes, indicando aumento ou diminuição de intensidade que tem relação com as curvas de entonação do texto poético, embora em algumas situações não mostrem concordância com a prosódia musical, como no compasso 5 na voz do Contralto.

Verificamos que as variações de intensidade sujeitam-se a relações com as ascendências ou descendências das melodias em quase todos os casos. Algumas exceções acontecem no compasso 13, na voz do Baixo, no qual a melodia está subindo e temos um *decrescendo* de intensidade; no compasso 6, na voz do Baixo, no qual a direção melódica é decrescente e a intensidade é crescente.

Através dos **Gráficos das Variações de Intensidade** apresentados a seguir, podemos comparar o comportamento do movimento dinâmico das intensidades em cada Bloco da música. Essa visualização nos permite perceber com mais clareza as direcionalidades da obra, assim como as relações destas com os sentidos do texto.

Gráficos das variações de Intensidades

1p. Bloco A

Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Soprano	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>		<i>mf</i>	<i>f</i>				<i>p</i>
Contralto				<i>mp</i> >		<i>f</i>				<i>p</i>
Tenor		<i>mp</i>			<i>mf</i>	<i>f</i>				<i>p</i>
Baixo						<i>f</i>				<i>p</i>

2p. Bloco B

Compassos	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Soprano						<i>mf</i>	<i>f</i>				<i>p</i>
Contralto					<i>mf</i>		<i>f</i>				<i>p</i>
Tenor			<i>mp</i>				<i>f</i>				<i>p</i>
Baixo	<i>mp</i>						<i>f</i>				<i>p</i>

3p. Bloco C

Compassos	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Soprano	<i>mf</i>				<i>f</i>		<i>mf</i>			<i>mp</i>
Contralto		<i>mf</i>			<i>f</i>			<i>mf</i>		<i>mp</i>
Tenor		<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>
Baixo		<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>

4p. Bloco D

Compassos	32	33	34	35	36	37	38	39
Soprano	<i>f</i>							
Contralto	<i>f</i>							
Tenor	<i>f</i>							
Baixo	<i>f</i>							

5p. Coda

Compassos	40	41
Soprano	<i>p</i>	
Contralto	<i>p</i>	
Tenor	<i>p</i>	
Baixo	<i>p</i>	

Constatamos que o Bloco A e o Bloco B têm um nível alto de conexão também no que diz respeito às intensidades. Há uma direcionalidade construída, em grande parte, pelo *crescendo* em intensidade nos dois blocos, sendo que, no primeiro, o ponto alto (*f*) recai sobre o nome “Melquíades” (3º verso da 1ª estrofe que é uma quadra), e no segundo, recai sobre o verbo “comprar” (4º verso da 2ª estrofe que é uma quintilha). Então, o clímax acontece, em ambos os blocos, no penúltimo verso dessas estrofes, logo após o meio das seções musicais e, portanto, guardam a mesma proporção no tempo e espaço do evento sonoro. Ambos os Blocos terminam as seções em *p*, com um decrescendo que inicia-se dois pulsos após o *f*.

No Bloco C, notamos a coexistência de dois patamares de intensidades: um dinâmico e outro estático. O dinâmico acontece nas vozes do Soprano e Contralto e o estático nas vozes do Tenor e Baixo. O par de vozes femininas se movimenta dentro do patamar dinâmico do *mf* e encontramos o pico de intensidade (*f*) no compasso 26 sobre o predicativo “preciso”. O clímax acontece bem no meio da seção, mas ele se encontra estendido até o compasso 28. Logo depois, o patamar dinâmico volta ao *mf* encerrando o Bloco em *mp*. Então, o lugar onde acontece o pico de intensidade nesse Bloco está um pouco adiantado, se compararmos aos Blocos anteriores. O par de vozes masculinas fixa um padrão dinâmico em *mp* para todo o Bloco, somente variando a intensidade na execução dos acentos marcados pelo compositor em cada célula rítmica dos ostinatos.

Dessa forma, podemos dizer que o *f* revela e destaca os elementos básicos com os quais o poema está constituído: o nome “Melquíades”, com função de objeto direto, o verbo “comprar”, com função de verbo transitivo direto (ambos compondo o sujeito), e a oração principal “é preciso”.

A mensagem completa-se com o *f subito* no início do Bloco D para todas as vozes. Nesse Bloco, o *f* é o patamar de intensidade único. É nessa estrofe que o fim trágico é anunciado e é justamente neste Bloco que o compositor intensifica a

carga dramática do poema através de procedimentos que valorizam e destacam a mensagem textual (uso do uníssono e acentos).

A Coda acontece depois dos silêncios do compasso 39, no qual o patamar de intensidade está no *p*, contrastando intensamente com o *f* do Bloco D. Esse trecho conecta-se estreitamente com as frases musicais do final dos Blocos da música, nas quais o patamar também está em *p* (Bloco A e B) e *mp* para o final do Bloco C. A música, nesse momento, dá a idéia interrogativa da aniquilação ou desmaterialização (morte) como uma possibilidade, decorrência do ritmo frenético das obrigações e do excesso de necessidades exposto até o antepenúltimo verso do poema.

2.3.5. Do uso estrutural e gestual do silêncio

Os silêncios, nessa obra, trabalham como elementos que cumprem tanto funções estruturais, como também funções expressivas ou gestuais.

Do ponto de vista da articulação do discurso, temos silêncios de separação nos compassos 10 e 21. Esses podem cumprir a função de interruptores, pois o discurso (ou a voz que inicia o discurso) retoma o que foi discursado anteriormente. O fato que reforça a função supra-citada é que esses silêncios delimitam os Blocos e cada bloco musical ocupa-se de uma estrofe do poema e o discurso do poema, assim como o musical, estão empenhados na construção de uma narrativa poética da repetição, da reiteração, reforçando estruturalmente os aspectos que semanticamente estão expressos no poema. Porém, há um nível de contraste entre os Blocos musicais e, sendo assim, estes mesmos silêncios também podem ser pensados como silêncios que separam as margens, servindo de pontes que ajudam a preparar a aparição de eventos diferentes como, por exemplo, o ataque de apenas uma voz em contraste com as quatro vozes que soavam juntas antes dessas pausas. (cf. **Exemplos 19p e 25p**)

Notamos o silêncio com função de filtragem no compasso 9, onde as vozes do Soprano, Tenor e Baixo se calam e somente o Contralto continua soando. Esses

silêncios também carregam estreita conexão com o sentido do texto. O desaparecimento das vozes desloca a atenção do ouvinte para a voz do Contralto, voz essa que faz a vez de todos, “substituindo” ou se pondo no lugar das outras vozes.

Os silêncios do compasso 09, assim como os do compasso 20, carregam a função de facilitar o *diminuendo* em desenvolvimento desde um compasso e meio antes dessas pausas, auxiliando na chegada em *p* nos compassos 10 e 21. (cf. Exemplos 28p e 29p)

Exemplo 28p

Exemplo 29p

Da mesma forma que a instalação dos silêncios auxilia, por exemplo, numa tendência ao *p*, a supressão destes pode ajudar num crescendo, estabelecendo uma tendência dinâmica *dal niente*. (RAMOS, 1997, p. 133) Na música,

verificamos que a abolição dos silêncios dá lugar às vozes do conjunto (compassos 10 ao 17), que vão entrando aos poucos no discurso musical, compondo uma dinâmica que inicia-se em *mp* na entrada do Baixo, passando pelo *mf* com introdução do Contralto e culminando num *f* com a inclusão do Soprano, momento em que há sobreposição de todas as vozes. (cf. **Exemplo 19p**)

Do ponto de vista construtivo, temos silêncios que viabilizam a formação de certos ritmos. Nessa obra, apontaremos alguns exemplos:

No Bloco C, ostinatos rítmicos nas vozes de Tenor e Baixo.

Na delimitação do contorno rítmico do motivo “é preciso”:

Ramos (1997) esclarece que quando uma voz ou grupo de vozes silenciam, a principal alteração é no timbre.

Nessa obra como um todo, os silêncios são importantes viabilizadores dos diferentes resultados timbrísticos pretendidos pelo compositor para cada Bloco da música. Nos compassos 31, 32, 33 e 34, por exemplo, as pausas no Soprano e Tenor expõem as vozes graves, alterando e contrastando com o timbre que vinha sendo exposto no Bloco C, onde predominava as vozes femininas. (cf. **Exemplo 26p**)

Na obra, vemos silêncios desempenhando a função gestual de aproximar o discurso musical da entonação do discurso falado, são os dramáticos inflexionais. As cesuras presentes na música toda correspondem às vírgulas presentes no

poema. As pausas de mínima e também de semínima presentes no final dos blocos, pontuam o final das seções, como o poema pontua com os pontos finais, o fim das estrofes. A inflexão está diminuída no compasso 31, no qual temos um ponto de final de linha no poema e na música, uma cesura. O compositor parece querer, com o procedimento anterior, aumentar o impacto na passagem do Bloco C para o Bloco D da música. O emprego de cesura ao invés de pausas parece reforçar a dramatização musical pretendida, pois, somada ao *f súbito* e à mudança timbrística presentes no início do Bloco D, causam forte efeito de contraste.¹⁰⁸

O silêncio em todas as vozes (pausas de semínima), compasso 20, carrega forte conexão com o significado do texto. Esses silêncios se comportam como gestos dramáticos, pois reforçam a inevitabilidade do vazio depois da constatação da necessidade de “esquecer” alguém (fulana). E ainda podem ser vistos como gestos musicais miméticos, pois parecem descrever o esquecimento. (cf. **Exemplo 29p**)

Sob o ponto de vista da tensão interna, os silêncios do compasso 39 (cf. **Exemplo 27p**) ocasionam forte expectativa, além de atuarem como preparadores da mudança de andamento sugerida para a Coda. Funcionam também como gestos descritivos de situação psicológica, pois expõem a ausência e o vazio ao cessar a lista de necessidades e exigências e anunciar o extremo, o limite, o fim.

2.3.6. Aspectos técnicos e interpretativos

Essa obra pode trazer algumas dificuldades de execução para o conjunto ao qual se destina. Faremos, sinteticamente, um levantamento dessas dificuldades e possíveis soluções logo a seguir.

Quanto às questões rítmicas, destacamos a nota pontuada da primeira frase musical como momento em que o regente precisa ficar muito atento para

¹⁰⁸ Recomendamos acompanhar a análise deste parágrafo na partitura completa, cf. anexo B.

que o coro não estenda o tempo mais do que o necessário, pois essa primeira frase é um momento importante para proposição do andamento sugerido pelo compositor para o primeiro Bloco da música. A última nota desta mesma frase também é outro momento delicado, pois é final de frase, o valor rítmico é longo (mínima pontuada) e temos um *poco rit.* anotado pelo compositor. O regente precisa dosar bem este pequeno tempo a mais para esta nota, a fim de que possa entrar *a tempo* na voz do Tenor como sugerido pelo compositor.

Nas questões referentes às melodias, podemos encontrar alguma dificuldade no ajuste da afinação na primeira frase musical na voz do Soprano, da nota *ré* para *dó#*, sendo que essa possível dificuldade está aumentada devido ao patamar de intensidade em *mp* estabelecido para essa frase (c.f. **Exemplo 14p**). Deverá haver um investimento técnico e perceptivo para se chegar à correta sustentação das alturas na frase como um todo. O *dó#*, pensado e percebido como sensível de *ré*, deverá ser mais alto na afinação, não temperado, para que, já desde o ataque, o *ré* do Tenor (compasso 2) possa acontecer na altura devida.

Cantar num patamar de *mp*, em qualquer tessitura vocal, é sempre desafiante, pois a tendência é disponibilizar menos tónus do que o necessário para que as alturas sejam devidamente sustentadas. Para esse patamar de dinâmica, usa-se menos pressão de ar do que para o *f*, no qual a força concentrada é grande, para equilibrar o aumento da pressão de ar. Porém, é com um trabalho técnico vocal adequado que o regente pode obter o tónus ideal dos coralistas para a correto apoio do canto em qualquer desses patamares dinâmicos. Encontramos o mesmo desafio na frase imitativa do Tenor (compassos 02 a 04, cf. **Exemplo 19p**), na passagem da nota *fá* para a nota *mi*. Na voz do Soprano (compasso 26, Bloco C, cf. **Exemplo 25p**), e Soprano e Tenor (compassos 32 e 33, Bloco D, cf. **Exemplo 26p**), a dificuldade apontada anteriormente pode estar amenizada para passagem do *fá* para *mi*. Nessas novas situações, nas quais o patamar dinâmico apresenta-se em *f*, para a execução, a

pressão de ar estará evidentemente aumentada, facilitando o apoio e a prontidão do corpo para produção do som.

Outro ponto delicado para a manutenção da afinação é a última frase musical do Bloco A em todas as vozes. A melodia tem direcionamento descendente, em *decrescendo* e ainda há repetição de notas em todas as vozes. A reunião desses fatos pode gerar perda de tónus na manutenção das alturas. É necessário estender o tónus muscular conseguido para a realização das frases anteriores, nas quais o patamar de intensidade está no *f*, para esta última frase musical. (cf. **Exemplo 14p**)

A tessitura geral da peça, para todas as vozes, é muito confortável, facilitando a livre emissão do som em todas as situações da música. Vejamos a seguir:

- Soprano: Ré³ a Sol⁴
- Contralto: Si^b 2 a Ré⁴
- Tenor: Ré² a Fá³
- Baixo: Sol¹ a Ré³

Quanto à adequação timbrística, pode haver certa dificuldade no ajuste das vozes femininas do Bloco C ao timbre *infantil, quasi irônico (um pouco como criança)* anotado pelo compositor. A passagem do Bloco B para o Bloco C (cf. **Exemplo 30p**) mostra-se desafiadora, quanto:

- à mudança súbita de timbre, observemos que, no final do Bloco B, as vozes estão naturalmente escurecidas e necessariamente cobertas, em função da tessitura central e central-grave e o *decrescendo*, ainda somados ao significado do texto no final da 2ª estrofe “esquecer fulana”;
- à adequação ao timbre mais aberto do *infantil* sugerido pelo compositor, sem perder a colocação e o foco da voz, mantendo o brilho e a afinação vocais;

- à mudança súbita de andamento, o Bloco B estava em *Um pouco menos devagar* ($\text{♩} = 54$) e o Bloco C inicia-se em *Mais movido* ($\text{♩} = 76$);
- à adequação das vozes faladas nas vozes masculinas do Bloco C, de modo que seja respeitado o nível de intensidade de *mp* para elas e *mf* para as vozes femininas;

Observemos que o Soprano tem apenas uma pausa de mínima para se preparar para todas as mudanças supra-citadas.

Mais movido ($\text{♩} = 76$)
S e C: infantil, quasi irônico (um pouco como criança recitando)

Soprano (S):
la - na *p* É pre - ci - so es - tu - dar vo - la - pu - que, é pre -
mf

Contralto (CAlt.):
la - na *p* é pre - ci - - - so
mf

Tenor (T):
la - na *p* é pre - ci - so, é pre - ci - so,
mp falado (bem articulado)

Baixo (B):
la - na *p* é pre - ci - so, é pre -
mp falado (bem articulado)

Exemplo 30p

Quanto aos silêncios, é preciso estar atento principalmente àqueles de final de seção. Esses oferecem momentos importantes de preparação para os elementos de contraste na passagem entre os Blocos musicais. A cesura anotada na passagem do Bloco C para o Bloco D pode ser uma passagem desafiante para as vozes do Contralto e Baixo. Cabe ao regente estender um pouquinho o tempo dessa cesura, com a finalidade de preparar melhor o ataque do Baixo, que sai de região de voz falada para o canto na nota Si $\flat$ 2, e o Contralto que precisa respirar

bem para sustentar uma nova frase musical num andamento bem mais lento e com notas de valores longos em seu final.

29

Devagar ($\text{♩} = 52$) *trágico*

S. flo - res de que re - zam ve - lhos au - to - res. *mp* *trágico* vi - ver com os ho - mens, — *f*

CAlt. flo - res de que re - zam ve - lhos au - to - res *mf* *mp* *f* *súbito* *a tempo* *trágico* é pre - ci - so, — é pre -

T. é pre - ci - so, — é pre - ci - so —

B. ci - so, — é pre - ci - so, — é pre - ci - so, — *trágico* *f* vi - ver com os ho - mens, — *f* *súbito* *a tempo* é pre -

Exemplo 31p

Nessa obra, uma boa parte das direções e intenções estão a cargo das variações de intensidade. Vimos, através dos Gráficos¹⁰⁹, que os Blocos A, B e C apresentam uma onda em crescendo, a qual culmina num *f*, ponto de convergência produtor do clímax. O *diminuendo* acontece logo após esse ponto e o tempo de diminuendo é bem pequeno em relação ao tempo de chegada ao *f* em cada Bloco. Esta maneira de construir o movimento musical dinamiza, confere emocionalidade ao texto. O Bloco D é, sem dúvida, o ponto alto eleito pelo compositor. Ocupa-se da 4ª estrofe do poema e é onde o poeta finaliza a lista de necessidades exposta desde o início do poema, prenunciando a liquidação final. Todo o Bloco D está em *f*, e parece congrega a energia dos pequenos trechos em *f* dos Blocos anteriores, como um grito derradeiro, de prenúncio de uma tragédia. Perceber o quanto as intensidades participam no desenho emocional da música feita para o poema, conferindo sentido ao texto musicado, é questão fundamental para o correto gerenciamento da energia empregada para a execução das partes e da peça como um todo.

¹⁰⁹ Cf. Gráficos das Variações de Intensidades.

Toda a atenção deve ser destinada para a maneira como Lacerda trabalha prosodicamente nessa obra. Vimos que a métrica de compasso é determinante da escrita, ou seja, o compositor constrói uma polifonia de acordo com a métrica do compasso. As variações rítmicas são empurradas pelas variações rítmicas do texto. Na peça toda, em quase todas as situações, vemos as sílabas tônicas do texto caindo nos tempos fortes dos compassos. O compositor não ignora a métrica do compasso, pelo contrário, faz dela um limitador importante para desenhar ritmicamente o poema, deixando um indício claro da leitura musical que fez do poema.

2.4. ANÁLISE DA OBRA

CORAL

CÉU VAZIO

2.4.1. O poema

Coisa miserável,
suspiro de angústia
enchendo o espaço,
vontade de chorar,
coisa miserável,
miserável.

Senhor, piedade de mim,
olhos misericordiosos
caindo nos meus,
braços divinos
cingindo meu peito,
coisa miserável
no pó sem consolo,
consolai-me.

Mas de nada vale
gemer ou chorar,
de nada vale
erguer mãos e olhos
para um céu tão longe,
para um deus tão longe
ou, quem sabe? para um céu vazio.

É melhor sorrir
(sorrir gravemente)
e ficar calado
e ficar fechado
entre duas paredes,
sem a mais leve cólera
ou humilhação.¹¹⁰

¹¹⁰ Poema “Coisa Miserável”, retirado do livro, *Poesia Completa e Prosa*, de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

2.4.2. O contexto

Coisa Miserável pertence à segunda coletânea de Drummond, *Brejo das Almas*, publicada em Belo Horizonte, em 1934. É composta de apenas 26 poemas, bem menor em comparação aos 49 pertencentes à coletânea anterior, *Alguma Poesia*.

Para vários críticos, a complexidade dos poemas apresenta-se como um avanço em relação a *Alguma Poesia*. Para Gledson (1981), o livro tem uma unidade própria e não se caracteriza como trabalho poético de transição como querem outros críticos. Há temas e traços estilísticos importantes a serem ressaltados, como o número de versos dos poemas e sua relativa complexidade, a variedade de imagens, a falta de importância de temas tipicamente modernistas¹¹¹, o uso de um cinismo autodestrutivo e de motivos repetidos.

Gledson (1981, p. 90) acredita que *Brejo das Almas* é produto de uma crise ideológica, embora Drummond fosse cético em relação às ideologias. No entanto, percebe-se que ele era sensível às pressões ideológicas de sua época e reagia a elas. Não se pode descartar o peso da situação política da época, a crise de 1930¹¹², com sua repercussão profunda na sociedade da época. O livro traz, nos seus poemas, ataques pessimistas a ele próprio e a sua geração, um desejo de fugir a uma situação desagradável e, ainda, um sentimento difuso de uma crise que não se podia nem compreender, nem se ter uma solução.

Nesse sentido, Gledson (1981) defende a idéia de que *Brejo das Almas* é um livro sobre o fracasso, no qual o poeta se vê preso no lamaçal do brejo. No livro, encontramos um interesse irônico e contraditório por categorias religiosas e

¹¹¹ NOTA EXPLICATIVA: Nesta coletânea há uma forte busca pelo uso da língua cotidiana e o Brasil. É interessante notar que é o único livro em que o poeta não fala de Itabira.

¹¹² NOTA EXPLICATIVA: A crise nos EUA começou em outubro de 1929 e arrastou milhões de pessoas para a miséria, em poucas horas perderam tudo o que possuíam, pois milhões de ações trocaram de dono provocando uma das quedas de Bolsa de Valores mais drásticas da história. A derrocada financeira que devasta os EUA, Europa e América Latina gerou desemprego e miséria, preparando o cenário para a 2ª guerra mundial. No Brasil: aparecem notícias de falências, concordatas e tragédias familiares.

morais (o pecado, a eternidade, o amor) que parecem ser utilizadas como clarificadores de que a crise está ao mesmo tempo no âmbito da consciência individual do poeta e nos acontecimentos políticos e sociais.

Os poemas derramam sentimentos de inutilidade perante a vida, não importando a qualidade nem a direção da ação. Há uma ênfase no escapismo perante qualquer procura de solução ou saída para uma situação complexa e conflituosa. O descaramento aparente, como em Baudelaire, é visto como reação inevitável a uma vida em que não há valores, nem emoções autênticas, o mundo é falso do começo ao fim.

2.4.3. Do poema

Coisa Miserável invoca a piedade divina, o poeta oscila entre o mundo espiritual e o mundo terreno, entre o céu e o inferno, entre alto e baixo. (DALL'ALBA, 2003, p. 81)

O ambiente do poema é melancólico. A submissão a Deus é evitada, pois para o poeta, Deus o abandonou. O céu, portanto, é incerto.

Na primeira estrofe, a angústia do poeta toma conta do espaço, há uso de apenas um verbo, o que torna o discurso poético mais estático, o ritmo mais lento. A reiteração das palavras, “coisa miserável”, oferece ao leitor o estado restritivo da cena poética. As vírgulas propõem a fragmentação necessária à construção da sensação de pouca fluência e de despedaçamento como qualidade, do eu como “coisa”.

Coisa miserável,
suspiro de angústia
enchendo o espaço,
vontade de chorar,
coisa miserável,
miserável.

Na segunda estrofe, o poeta recorre a Deus, evidenciando o estado do divino e contrapondo esse estado ao estado evocado na primeira estrofe, outra vez retomado na segunda (coisa miserável / no pó sem consolo,).

O poeta deixa claro o abandono de Deus e sua humilhante condição:

Senhor, piedade de mim,
olhos misericordiosos
caindo nos meus,
braços divinos
cingindo meu peito,
coisa miserável
no pó sem consolo,
consolai-me.

Há, no poema, uma tentativa do poeta de se aproximar do mundo religioso. Percebemos essa intenção por meio da construção poética na qual Drummond apresenta um jogo de palavras composto por alguns fragmentos que aludem aos misereres, às orações, aos salve-reginas, aos salmos e às leituras bíblicas presentes como prática comum nos cultos da igreja católica. O poeta parece recorrer às suas próprias memórias de infância, no interior de Minas Gerais. Tempo e espaço passados, quando e onde presenciou e vivenciou rezas e ladainhas presentes nos cultos das igrejas e das procissões.

O primeiro verso da segunda estrofe é uma referência clara ao texto da primeira oração do ordinário da Missa, o *Kyrie eleison*, cuja tradução para o português temos: “Senhor, tende piedade de nós”. Nesta oração, o pedinte clama por misericórdia diante da santidade de Deus. Os versos seguintes mostram o vazio de solidão do penitente ao expor a condição de abandono de quem suplica¹¹³.

¹¹³ Na primeira estrofe, Drummond parece recorrer aos últimos momentos de Cristo na cruz, quando este rezava em agonia “Deus meu, por que me abandonaste?” frase presente no Salmo 21 (22) a qual Jesus se utilizou para explicitar sua dor e desespero na condição de homem diante da morte. Ou pode ser uma citação do Poema de Sete Faces (dele mesmo) quando escreve: “Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco”.

Na terceira estrofe, lança a dúvida da existência de Deus, deixando evidente a inutilidade da ação de pedir, de implorar. O poeta também deixa claro esta dúvida ao escrever o nome de Deus em letra minúscula (deus). Drummond expressa, no poema, seu ceticismo, um estado de descrença, de dúvida total. Gledson (1981) esclarece que embora tenha sido agnóstico, Drummond se interessou pelo fenômeno histórico da volta da religião na poesia. Os papéis da dúvida e da crença foram uma tentativa de estabelecer uma referência em um mundo cujos valores pareciam cada vez mais relativos.

Mas de nada vale
 gemer ou chorar,
 de nada vale
 erguer mãos e olhos
 para um céu tão longe,
 para um deus tão longe
 ou, quem sabe? para um céu vazio.

Na última estrofe, o poeta instaura a impassividade diante do infortúnio e da dor. Há uma rigidez moral, segundo Gledson (1981), por meio da qual o poeta se vale de um estoicismo¹¹⁴ revisitado.

A relação entre o observador e o mundo cristão de infância do poeta se dilui na medida em que a desesperança relança-o ao mesmo *locus* de partida.

É melhor sorrir
 (sorrir gravemente)
 e ficar calado
 e ficar fechado
 entre duas paredes,
 sem a mais leve cólera
 ou humilhação.

¹¹⁴ Segundo Aurélio (1995), **estoicismo** pode ser: 1.Designação comum às doutrinas dos filósofos gregos Zenão de Cício (340-264) e seus seguidores (se. III a.C.), Crisipo (280-208) e os romanos Epicteto (?-125) e Marco Aurélio (121-180) caracterizadas sobretudo pela consideração do problema moral, constituindo a ataraxia o ideal do sábio. 2.Austeridade de caráter; rigidez moral. 3.Impassibilidade em face da dor ou do infortúnio.

2.4.4. Do poema de Drummond à música de Lacerda

Céu Vazio foi composta em 1968 para Coro Misto a quatro vozes a cappella (sem acompanhamento instrumental). É uma obra avulsa, ou seja, não faz parte de nenhum conjunto de obras.

Lacerda revela, em entrevista realizada em Junho de 2008, o motivo pelo qual escolheu o poema *Coisa Miserável*:

“É uma poesia muito boa e permite variar, fugir um pouco do sentimento de lirismo predominante na escolha dos compositores brasileiros em geral, [...] eu quis explorar uma outra coisa e este poema está impregnado de pessimismo, então, porque não fazer música em cima? Estava no cerne da humanidade naquela época”.

Quando perguntado sobre o porquê da mudança de *Coisa Miserável* (nome do poema) para *Céu Vazio* (nome da música), Lacerda esclarece que a troca se deu devido à enorme pressão das críticas dos que combatiam a escola nacional de composição e que poderiam ver no nome, **Coisa Miserável**, uma chance de diminuir o valor da obra coral.¹¹⁵

O poema é composto de 28 versos e está estruturado em 4 estrofes, sendo a 1ª estrofe de seis versos (sextilha), a 2ª estrofe de 8 versos (de oitava), a 3ª e a 4ª estrofes de 7 versos (de sétima). Os versos são de ritmos diversos (heterorrítmicos) e o número de pés é variável, sendo predominante o de três pés.

A estrutura do poema apresenta-se em quatro blocos, sendo que o primeiro (1ª estrofe) expõe a qualidade do “ser” (coisa miserável); o segundo bloco (2ª estrofe) coloca o pedido por misericórdia, deixando a condição de desamparo do eu lírico; o terceiro bloco (3ª estrofe) apresenta a dúvida quanto à existência de Deus; e o 4º bloco retorna à condição inicial, ironizando o estado de

¹¹⁵ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

miserabilidade quando propõe o sorriso, inversão da vontade de chorar, instaurando no “ser” uma estaticidade ainda maior do que a do 1º bloco: para o eu lírico não há vontade ou aspiração. Interessante notar que, quando o poeta escreve “entre duas paredes” (4ª estrofe, no 5º verso) e não entre quatro paredes, parece lançar o eu lírico na dualidade do momento, entre o sim e o não, o crer e o descrer, oscilando entre o mundo terreno e o espiritual.

O compositor persegue a estrutura formal do poema, organizando a música em três seções. O esquema a seguir leva em conta a organização estrutural da poesia na música, assim como seus sentidos de significação.

Seção A: do compasso 01 ao 19;

Seção B: do compasso 20 ao 34;

Seção A': do compasso 35 ao 47;

Codetta: do compasso 47 ao 52;

Distribuição dos blocos poéticos na música	1 1º verso	1 e 2	3	4	
Estrutura musical	intro	A	B	A'	Codetta

Lacerda utiliza e condensa as duas primeiras estrofes na seção A da música e a partir desta escolha, parece-nos possível dizer que o compositor coloca a qualidade do ser (coisa miserável) como instaurador do ambiente propício ao pedinte, ao rogador, àquele que implora a piedade divina.

Para a seção B, ao se utilizar de elementos musicais contrastantes, a 3ª estrofe do poema chega-nos como o momento de evasão do eu lírico. E para a seção A', emprega a 4ª estrofe do poema, numa clara tentativa de contatar, trazer

à cena novamente a qualidade “anti-dinâmica” do ser. A estrutura A B A’ da música se encaixa na forma de Canção, uma canção coral.

Nessa peça, o compositor utiliza-se preponderantemente das seguintes figurações rítmicas:

A figuração rítmica 1 serve, na música, como um envelope para as variações que estão presentes na voz do Soprano das seções A e A’ e em todas as vozes na seção B, conforme as figurações:

As figurações rítmicas 2 e 3 estão presentes nas seções A e A’ e formam os ostinatos rítmico-melódicos que perpassam, sem interrupções, as referidas seções.

A escolha da figuração rítmica da figura 1 e suas variações está de acordo com o ritmo encontrado no poema, pois há uma grande aparição do anfíbraco

(breve, seguida de longa, seguida de breve), resultado já esperado depois da constatação do grande número de trissilábicas paroxítonas encontradas no poema (cf. a tabela de porcentagem, referente ao estudo fonético-sintático das palavras).

Tabela 1c - de Porcentagem - Estudo fonético-sintático das palavras:

Quanto ao número de sílabas	Quanto à acentuação tônica				
	Átonas	Tônicas e Oxítonas	Paroxítonas	Proparoxítonas	TOTAL
Monossilábicas					39,8%
Dissilábicas					30,7%
Trissilábicas					18,4%
Tetrassilábicas					6,9%
Heptassilábicas					1,2%
TOTAL	34,2%	16%	45,5%	1,2%	100%

Em vários momentos, o compositor é condizente com o ritmo do poema e mantém o anfibráco na música:

anfibraco anfibraco

U _ U U _ U

sus/**p**iro dean/**g**ústia

Em outros momentos, a escolha rítmica privilegia um ritmo mais próximo do fluir da fala conforme o exemplo:

A tercina arredonda o ritmo, imprime mais velocidade ao texto, levando maior impulsão de apoio à tônica “pa” do substantivo “espaço”. No poema temos, para esse verso, dois anfíbracos:

U _ U U _ U
en/**ch**endo o es/**pa**ço,

Na música, vemos que o primeiro anfíbraco (“enchendo”) foi transformado em tríbraco (três sílabas breves):

U U U U _ U
en/**ch**endo o es/**pa**ço,

Temos uma introdução, do compasso 01 ao 03, no qual é apresentado um fragmento rítmico-melódico na voz do Contralto que é repetido pelo próprio Contralto e pelo Tenor, ostinatos do ponto de vista rítmico e melódico. O compositor sugere que “os desenhos dos contraltos e tenores devem ser cantados como se constituíssem uma única linha”¹¹⁶:

¹¹⁶ Informação anotada pelo próprio compositor na partitura, abaixo do primeiro sistema.

Lento (♩ = 54)

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAIXO

mf *sis*

mp

mp

(x) Coi - sa mi - se - ra - vel coi - sa mi - se - ra - vel

(x) Coi - sa mi - se - ra - vel coi - sa mi - se - ra - vel

(x) Os desenhos dos contraltos e tenores devem ser cantados como se constituíssem uma única linha melódica.

Exemplo 01c

As outras vozes (Sopranos e Baixos) estão em silêncio nesses três primeiros compassos. Os desenhos melódicos apresentam uma pequena ondulação em intervalos de meio tom (melodia cromática), utilizando-se de três alturas¹¹⁷ : Dó3, Réb 3 e Si2 (escala modal tritônica).

Para esses fragmentos melódicos, o compositor utiliza-se do primeiro verso do poema, “coisa miserável”, em estilo silábico, sendo uma nota para cada sílaba. A sonoridade instaurada apresenta o estado qualificatório do ser, onda sonora comprimida, estreitada pelo âmbito melódico que ela abarca, metaforizando a condição angustiosa do eu lírico.

O primeiro desenho melódico, iniciado na altura de Dó3 pelo Contralto, é depois imitado pelo Tenor, iniciando-se na nota Réb3 em inversão e, logo em seguida, o Contralto reinicia o próximo desenho melódico começando com a nota Si2 em movimento contrário ao início do desenho melódico anterior (cf. **Exemplos 01c e 02c**). Podemos considerar que temos uma grande superfície sonora formada pelos três primeiros desenhos melódicos apresentados pelas vozes do Contralto e do Tenor, compondo uma primeira macro-onda sonora cujo

¹¹⁷ NOTA EXPLICATIVA: Estamos considerando o Do3 como o Do central do piano.

início dá-se no primeiro compasso e encerra-se no primeiro tempo do terceiro compasso da música para, daí em diante, reiniciar um novo ciclo. Os ostinatos, depois de um tempo, se banalizam e aquilo que parecia ondular ouve-se como estático.

Alto

coi-sa mi-se-rável *mp* coi-sa mise-rável repetição coi-sa mi-se-rá-vel

Tenor

mp coisa mise-rável coi-sa mise-rável coi-sa mi-se-rá-vel

Exemplo 02c – Compassos 01 a 05

Durante toda a seção A (compasso 03 ao 19, cf. **Exemplo 03c**), temos uma melodia no Soprano em *mf* que está superposta aos ostinatos compostos pelos fragmentos rítmico-melódicos presentes nas vozes do Contralto e Tenor. Os fragmentos rítmico-melódicos são construídos por meio do “cosimento” a ponto estreito entre a voz do Contralto e Tenor, formando uma linha de som ininterrupta no patamar dinâmico do *mp*, quando a linha do soprano está em *mf*, e em *mf*, quando o soprano está em *f*. O andamento sugerido pelo compositor é o *Lento* ($\text{♩}=54$). Isso nos faz acreditar que Lacerda sublinhou enfaticamente o ritmo lento que o poema traz, principalmente em sua primeira estrofe.

CÊU VAZIO

Pra cõro misto a quatro vozes

Texto de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

OSVALDO LACERDA

(1968)

Lento (♩ = 54)

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAIXO

(x) Os desenhos dos contraltos e tenores devem ser cantados como se constituíssem uma única linha melódica.

5

S

C

T

B

10

S

C

T

B

S mi-se-ri-cor-di-o - sôs ca - in - do nos meus, bra - ços di - vi - nês cin - gin - do meu
 C
 T
 B - - ra - - - vel coi - - - sa mi -

S 15
 S pei - to, coi - sa mi - se - ra - vel no pó sem con - so - lo, con-so-
 C
 T
 B - - se - - - ra - - - vel mi - - - se - - - ra -

S
 S lai - - - me.
 C
 T
 B

Exemplo 03c – Seção A

A partir do compasso 08, o compositor acrescenta um baixo que, construído a partir de uma figuração rítmica formada por uma semínima e duas pausas de semínima, fixa um padrão ternário escrito sobre o ritmo binário 2/2 do compasso, de modo a deslizar constantemente dentro desse compasso. (cf. Exemplo 04c)

Exemplo 04c

Com este procedimento, Lacerda cria um conflito no âmbito temporal, pois o Baixo soa deslocado em relação à métrica imposta pelo compasso e, ainda, ao deslocamento rítmico proposto pela linha contínua dos ostinatos no Contralto e Tenor. Parece-nos ainda que o compositor pleiteia um certo efeito de aleatoriedade na aparição do canto fragmentado do Baixo se atentarmos para o encaixe deste último dentro da linha melódica da voz do Soprano.

É claro que para nós, ouvintes, o conflito está instaurado entre a linha contínua e o estreitamente ondulado das vozes do Contralto e Tenor e a fragmentação presente na figura rítmico-melódica do Baixo. Este último parece encarnar em música a fragmentação psicológica do eu lírico, pois o texto “coisa miserável” aparece esfacelado, picotado, as sílabas entre pausas dão idéia de descontinuidade, de desconexão, desconstruindo o texto poético, reduzindo-o a meras sonoridades de consoantes e vogais. As palavras quase perdem os seus significados e parecem ser usadas como material sonoro puramente. Ao usar somente uma altura sonora (Sol2), Lacerda confere estaticidade à linha melódica do Baixo, contrastando em certa medida com o movimento ondulado, mesmo que estreito, dos ostinatos presentes no Contralto e Tenor.

O tormento agonizante do eu lírico parece estar bem desenhado através da construção dessas três vozes: Contralto, Tenor e Baixo. Por meio delas, há a criação de uma atmosfera de tensão sonora, de desencontro, um *melos* angustiante instalando uma superfície aflitivamente imóvel.

A seção A parece congrega três acontecimentos superpostos: a melodia do Soprano, os ostinatos nas vozes do Contralto e Tenor e a voz do Baixo. Estas três vozes apresentam-se com relativo grau de independência, não temos uma

polifonia no sentido estrito do termo, tampouco sentimos que temos uma melodia acompanhada. Ao admitirmos a idéia dos acontecimentos superpostos, aceitamos a concepção de um ambiente musical fracionado, desconecto, em consonância íntima com o sentido central do poema. Podemos considerar que o Baixo, representante da fragmentação do eu lírico, está entre “duas paredes” formadas pelos dois outros acontecimentos musicais, a melodia desenvolvida pelo Soprano e os ostinatos nas vozes do Contralto e Tenor.

Para a melodia do Soprano, seção A, o compositor utiliza-se da primeira e da segunda estrofes do poema. Faz uma junção livre entre a primeira e segunda suprimindo o primeiro, o quinto e sexto versos da primeira estrofe e mantendo integralmente todos os versos da segunda estrofe.

A melodia do Soprano desta seção é feita utilizando-se da escala modal lídia sobre sol $\flat$ e, até o compasso 08, a construção melódica está sobre o tetracorde ascendente desta escala (sol $\flat$, lá $\flat$, si $\flat$, dó), insistindo no salto de 4^a aumentada nas três primeiras semi-frases musicais. (cf. **Exemplo 02c**)

Escala Modal Lídia

Percebe-se que há, no perfil das construções melódicas, uma aproximação com os sentidos que o texto propõe. As melodias são construídas com predominância de salto de 4^a aumentada ascendente, neste caso, o trítono é usado de forma direta, instaurando um clima tensivo, propício ao ambiente aflitivo exposto pelo poema. Verificamos, também, melodias descendentes em grau conjunto sobre o texto, “vontade de chorar” (compassos 07 e 08) e “pó sem consolo”(compassos 16 e 17), no qual o compositor procura desenhar, por meio da direção melódica descendente, o movimento depressivo do eu lírico.

Do compasso 09 ao 14 (cf. **Exemplo 02c**), a melodia percorre os graus mais altos da escala modal (6º e 7º), iniciando a impulsão melódica com um salto de 7ª maior, intentado a subida até o “Senhor”, entidade pela qual o eu lírico deseja ser assistido. O salto recai sobre a palavra “piedade”, desenhando o tamanho da súplica por compaixão. Percebe-se que as alturas de Fa4 estão destinadas a fazer parte dos desenhos melódicos que estão atrelados às partes do texto e sobre o qual o eu lírico implora e explicita a comiseração de Deus - “senhor, piedade de mim,/ olhos misericordiosos caindo nos meus,/ braços divinos cingindo meu peito”.

No compasso 11, Lacerda reaproveita o motivo rítmico-melódico presente no ostinato nas vozes do Contralto e do Tenor em quintina (a única da música), a fim de acomodar foneticamente o adjetivo “misericordiosos”, e oitavado acima das alturas que aparecem nas outras vozes. Nesse ponto, podemos afirmar que há uma tentativa de colocar essa aparição como uma espécie de reflexo elevado do estado de angústia do ser, ou ainda, de representação Daquele que é capaz de compreender, de ser clemente, portanto, capaz de se pôr no lugar daquele que sofre, do que está em posição moral inferior.

Soprano - Compasso 11

Contralto – compasso 01

Ao empregar quintina, o compositor provoca um rubato escrito, acelerando o tempo e intensificando a urgência do pedido, da súplica.

Nos versos 12º, 13º e 14º, as palavras “coisa”, “consolo”, “consolai” dominam a sonoridade. Há uma intenção de abertura da sonoridade ao utilizar um caminho fônico progressivo do ô ao a.

Na música, o compositor parece acompanhar essa tendência sonora do poema, pois comprime sonoramente e ritmicamente o nome “consolo” por meio

de melodia descendente de 2ª maior, e abre sonoramente e ritmicamente o verbo “consolai-me”, através de salto de 4ª justa ascendente e do emprego de semibreve para a sílaba tônica do verbo. A pausa de semínima da música é um ponto de inflexão do texto musical, assim como a vírgula contida no poema. A dinâmica também reforça o movimento de contração e de expansão, conforme a figura:

Soprano – compassos 17, 18 e 19

As tercinas presentes na melodia do Soprano, em sobreposição ao ritmo binário dos ostinatos de Contralto e Tenor, produzem, em vários momentos, conflitos no âmbito temporal. Estes, se somados às dissonâncias (9ª menores, 4ª aumentadas e 7ª maiores) produzidas pela sobreposição da linha melódica do Soprano às linhas melódicas de Contralto, Tenor e Baixo, dão conta de produzir a ambientação sonora propícia à agonia e ao tormento apresentados pelo poema.

A seção B (compassos 20 ao 34) soa-nos como o momento mais invocador de religiosidade, uma espécie de hino vagueante, moderno. Assim, o compositor utiliza-se da 3ª estrofe do poema, “Mas de nada vale / gemer ou chorar / de nada vale / erguer mãos e olhos / para um céu tão longe / para um deus tão longe, / (ou quem sabe?) para um céu vazio”, no qual predomina a homoritmia: todas as vozes seguem paralelas. Sopranos e Contraltos em quartas paralelas, Tenores e Baixos em quartas paralelas e entre as vozes femininas e as vozes masculinas temos movimento melódico contrário. São linhas paralelas se movendo contrariamente a outras duas linhas paralelas. Há um espelhamento de caráter diatônico, com ausência de cromatismo.

O compositor utiliza-se da mesma escala usada na Seção A: modal lídia sobre sol $\flat$. A melodia do Soprano está construída sobre o segundo pentacorde (si $\flat$, dó, ré $\flat$, mi $\flat$, fá) desta escala modal. Na voz do Tenor é possível reconhecer o uso do 1º pentacorde da escala modal lídia sobre sol $\flat$ (sol $\flat$, lá $\flat$, si $\flat$, dó, ré $\flat$). O Contralto, como está sempre a uma distância de quarta paralela à do Soprano, inicia a sua dinâmica melódica na nota *fá* e é possível reconhecer o uso da escala modal eólia sobre *fá* (fá, sol, lá $\flat$, si $\flat$, dó, ré $\flat$, mi $\flat$) e no Baixo identificamos o uso da escala modal lídia sobre Ré $\flat$ (ré $\flat$, mi $\flat$, fá, sol, lá $\flat$, si $\flat$, lá $\flat$, si $\flat$, dó, ré $\flat$) (Cf. **Exemplo 05c**).

Escala Modal Lídia sobre sol $\flat$

Escala Modal Eólia sobre fá

Escala Modal Lídia sobre ré $\flat$

Assim como o poeta procura imprimir no poema um clima de religiosidade, oscilando entre as memórias de infância e o mundo moderno,

Lacerda procura imprimir religiosidade na música por meio do emprego, nesta seção, de um recurso composicional que nos remete ao “organum paralelo” medieval, cuja melodia principal era duplicada por uma “voz organal” em intervalos de quarta ou quinta inferior, sendo a sonoridade que prevalece na música religiosa cristã ocidental da Idade Média.

20 Bem mais movido (♩ = 92)

S lai - - me. Mas de na - da va - le ge - mer ou cho - rar, de na - da

C *mf* Mas de na - da va - le ge - mer ou cho - rar, de na - da

T *mf* Mas de na - da va - le ge - mer ou cho - rar, de na - da

B *mf* Mas de na - da va - le ge - mer ou cho - rar, de na - da

25

S va - le er - guer mãos e o - lhos pa-raum céu tão lon - ge, pa-raum

C va - le er - guer mãos e o - lhos pa-raum céu tão lon - ge, pa-raum

T va - le er - guer mãos e o - lhos pa-raum céu tão lon - ge, pa-raum

B va - le er - guer mãos e o - lhos pa-raum céu tão lon - ge, pa-raum

30

S deus tão lon - ge, *molto rit.* pa-raum céu va - zi - o.

C *molto rit.* deus tão lon - ge, *rit.* pa-raum céu va - zi - o.

T deus tão lon - ge, *rit.* ou quem sa - be? *f* pa-raum céu va - zi - o.

B *f* deus tão lon - ge, *rit.* ou quem sa - be? *f* pa-raum céu va - zi - o.

Exemplo 05c – Seção B

A seção B está coerentemente associada à Seção A através do uso da escala modal lídia sobre sol $\flat$, de motivos melódicos primários com pequenas variações e de figurações rítmicas apresentadas de forma aumentada, conforme as figuras:

Estes segmentos de frase derivam da figura do ostinato, presente nas vozes do Contralto e do Tenor da seção A:

Na 3ª estrofe do poema há correspondências rítmicas pela reiteração das palavras, “de nada vale”, momento em que o eu lírico revela a inutilidade do sofrimento:

mas de nada vale
 gemer ou chorar
 de nada vale

Na música, do compasso 20 ao 24, há reiteração de procedimento entre as vozes, os pares vocais se mantêm com o mesmo movimento paralelo de quartas predominantemente, numa região de voz mediana para todas as vozes, metaforizando o sofrimento resignado do eu lírico. Esse procedimento parece estar de acordo com a busca por uma sonoridade que entre em consonância com o sentido do poema, tanto em relação às correspondências fônicas quanto ao significado.

É interessante notar que a partir do compasso 25, o compositor abre mais a distância entre as vozes extremas (Soprano e Baixo).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The score spans from measure 25 to measure 30. The Soprano and Contralto parts are in treble clef, and the Tenor and Baixo parts are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The lyrics are: 'vá-le er - guer mãos e o-lhos pa-ra-um céu tão lon-ge, pa-ra-um deus tão lon - ge'. Arrows point to measures 25 and 30, indicating a change in the vocal range.

Exemplo 06c

Lacerda, ao estender a tessitura¹¹⁸, aumenta o grau de tensão dos pares de vozes em deslocamento ao estirar os seus extremos. O Soprano e o Contralto, em quartas paralelas, tendem rumo ao alto numa linha melódica ascendente, atendendo de forma direta ao comando do verbo “erguer”.

Dos compassos 26 ao 30 (cf. **Exemplo 06c**), a melodia do Soprano galga novamente para a região mais alta da escala modal (notas Mi $\flat$ 4 e Fá4) e se estaciona nessas notas sobre o texto, “para um céu tão longe, para um deus tão longe”. Se lembrarmos que a altura Fá4, na seção A da música, parecia estar destinada ao momento em que o eu lírico se dirigia ao céu, na seção B, essas alturas, Fá4 e Mi $\flat$ 4, também se referem a este céu, a “deus” ou, ao menos, à tentativa inútil, segundo o poeta, de alcançá-los.

¹¹⁸ NOTA EXPLICATIVA: A distância entre o Baixo e o Soprano que do compasso 20 ao 24 se mantinha predominantemente numa 10ª, do compasso 25 para frente abre para duas oitavas e mais uma segunda, predominantemente. A distância entre Contralto e Tenor que antes se mantinha em 4ª justa, predominantemente, do compasso 25 para frente abre para uma 10ª, predominantemente. É importante notar que do compasso 25 em diante as quartas se mantêm em movimento paralelo entre os pares de vozes: Soprano e Contralto, Tenor e Baixo como nos compassos anteriores da referida seção.

As quartas superpostas¹¹⁹ em movimento paralelo, predominantes nesta seção, valorizam a instalação de uma cor sonora diferente, timbre quimeroso, devaneador, portanto, contrastante com aquele da seção A. As melodias de cada voz perdem em parte sua independência, pois caminham em grau alto de dependência ao seguir paralelas. Embora haja um certo grau de ofuscamento da individualidade de cada voz, não se pode deixar de atestar que cada uma delas contribua timbristicamente para a riqueza sonora dos blocos sonoros que se movem. (SCHOENBERG, 2001) Estes blocos criam uma enorme suspensibilidade, pois esses não polarizam nada, não há busca de resolução alguma para estes acordes que se formam como mera consequência do movimento horizontal. O andamento *Mais movido* ($\text{♩} = 92$) da seção B também reforça o contraste em relação à seção A e também o caráter evasivo que se desprende da sonoridade resultante.

O ambiente dissipador causado pelo movimento paralelo das quartas sobrepostas poderia ser pensado então como uma antecipação do “vazio”, que vai ser explicitado através da possibilidade admitida da inexistência de Deus nos compassos de 32 e 33 (“para um céu vazio”). Notamos que há dois momentos na seção B, quando temos o maior esvaziamento no que diz respeito à relação intervalar criada pelas vozes. Um deles é na cabeça do compasso 27, as vozes estão em intervalos de 4^a, 5^a e 8^a justas: Soprano com o Contralto em 4^a justa, Tenor com Contralto em 5^a justa, Baixo com Soprano em 4^a justa, Baixo com Tenor em 4^a justa e Tenor com Soprano em 8^a justa. Esta sobreposição recai sobre a palavra “céu”. O mesmo acontecimento pode ser observado na cabeça do compasso 29, para a palavra “deus”. A música, nesses momentos, metaforiza o “vazio” contido no “céu” o qual, para o poeta, está desprovido de “deus”. (cf.

Exemplo 6c)

¹¹⁹ Schoenberg (2001), em seu livro *Harmonia*, explica que os acordes por quartas apresentam-se pela primeira vez na qualidade de recurso expressivo impressionista. Acrescenta que ele mesmo utilizou-se dos referidos acordes, porém buscando uma qualidade harmônica e não de efeito como o fizeram Debussy, ou Dukas. (p. 550-553)

Nos compassos 30 e 31 (cf. **Exemplo 05c**), o compositor realiza uma filtragem sonora ao colocar repentinamente as vozes do Soprano, Contralto e Baixo em silêncio e deixando somente o Tenor realizar a melodia que encabeça a pergunta introjetora da dúvida: “ou quem sabe?”. Ao proceder desta forma, rompe subitamente com a ambiência construída anteriormente e provoca uma inesperada clareza, um efeito desafiador para o ouvinte, preparando e colocando luzes focais sobre os dois próximos compassos. No poema, consideramos o fragmento, “ou, quem sabe?”, como uma licença poética, pois desconstitui o paralelismo rímico no terceto:

para um céu tão longe
para um deus tão longe,
(ou, quem sabe?) para um céu vazio.

Ao quebrar o ritmo do verso, o poeta ameniza o efeito da anáfora¹²⁰, deslocando o que seria paralelo. Podemos dizer que o efeito é provocativo.

O uníssono para Soprano e Contralto e uníssono para Tenor e Baixo em oitava inferior aos naipes das mulheres (compassos 32 e 33, cf. **Exemplo 05c**) no patamar dinâmico do *f*, reforçam o texto e enchem o ambiente sonoro de dramaticidade ao atingir o ápice de seu esvaziamento na fermata da nota final “do”, seguida de um compasso de silêncio sobre o qual trataremos com maior detalhe oportunamente.

Do compasso 35 ao 47 temos a seção A'. O compositor utiliza-se da 4ª estrofe do poema [“É melhor sorrir/(sorrir gravemente)/ e ficar calado/ e ficar fechado/ entre duas paredes,/ sem a mais leve cólera/ ou humilhação.”]. Na seção A' o compositor retoma o mesmo padrão de acompanhamento da voz do Soprano da seção A, ou seja, os ostinatos nas vozes do Contralto e Tenor mantêm-se idênticos aos apresentados na seção A, bem como o ostinato na voz

¹²⁰ NOTA EXPLICATIVA: as anáforas “tão longe” e “para um céu” agem, no poema, como agentes de intenção de rima.

do Baixo. O mesmo andamento da seção A é retomado: *lento* ($\text{♩}=54$). É o mesmo padrão de superposição de eventos musicais da seção A.

[35] *Lento* ($\text{♩}=54$)

S *mf* É me-lhor sor-rir (sor-rir gra-ve-men-te)

C *mp* coi-sa mi-se-ra-vel (simile)

T *mp* coi-sa mi-se-ra-vel (simile)

B *mp* coi-sa mi-se-ra-vel

[40]

S e fi-car ca-la-do e fi-car fe-cha-do en-tre du-as pa-

C coi-sa mi-se-ra-vel

T coi-sa mi-se-ra-vel

B coi-sa mi-se-ra-vel

[45]

S re-des, sem a mais le-ve có-le-ra ou hu-mi-lha-

C coi-sa mi-se-ra-vel

T coi-sa mi-se-ra-vel

B coi-sa mi-se-ra-vel

Exemplo 07c – Seção A'

A voz do Soprano está construída sobre a escala modal lídia em sol $\flat$, como na seção A, e o ritmo está adequado às acomodações fônicas do texto poético da 4ª estrofe do poema, portanto, não temos a repetição literal da seção A,

mas observamos a manutenção do mesmo padrão de desenho melódico, predominando o salto de 4ª aumentada ascendente (cf. **Exemplo 08c**) e melodia descendente em graus conjuntos (cf. **Exemplo 10c**).

Exemplo 08c – compassos 36,37,38 – Seção A' Exemplo 09c – compassos 4 e 5 – Seção A

Exemplo 10c – compassos 39 e 40 – seção A'

Exemplo 11c – compassos 7 e 8 – Seção A

Observamos, ainda, a retomada da mesma figuração rítmica da seção A:

Exemplo 12c – compassos 37 e 38 – Seção A'

Exemplo 13c – compassos 5 e 6 – Seção A

O procedimento anterior foi possível porque há correspondências rítmicas entre os versos da primeira e da quarta estrofes do poema, conforme os versos das estrofes:

I . estrofe

Coisa miserável,
suspiro de angústia
en/**chendo** o es/**paço**,
vontade de chorar,
coisa miserável,
miserável.

IV. estrofe

É melhor sorrir
(sor/**rir** grave/**mente**)
e ficar calado
e ficar fechado
entre duas paredes,
sem a mais leve cólera
ou humilhação.

Ambos os versos são pentassilábicos e têm ritmos iguais com acentuação na 2ª e 5ª sílabas.

No compasso 45 (cf. **Exemplo 07c**), o compositor salta uma 7ª maior ascendente sobre o texto “leve cólera” como o fez na seção A para o texto “piedade” (cf. **Exemplo 03c**). Apesar de lançar uma referência sobre o esforço empreendido pelo eu-lírico em direção ao céu (seção A), o uso da 7ª maior na seção A’ parece ter outros sentidos: pode ser descritivo da emoção contida na palavra “cólera”, evidenciada também pelo *f* sugerido, como pode ser uma última tentativa do eu para subir em direção ao céu, agora com o desdém necessário como resposta ao desprezo de “deus”.

Nessa frase musical, ainda podemos pensar que temos uma pitada de ironia do compositor que contraria o sentido do texto, pois este fala sobre a necessidade de um estado anímico do eu em relação ao seu próprio sofrimento. O poema nos dá uma pista quando percebemos que existe uma identidade de estrutura fônica entre as palavras “paredes” e “cólera”, sendo assim, no verso, “sem a mais leve cólera”, o poeta parece querer aproximar o estado do eu ao da “parede”, representante da imobilidade, da estaticidade.

A seção A' recoloca o eu-lírico no mesmo ponto em que partiu. Deixa para nós, ouvintes, uma sensação de que nada se alterou, de que estamos passando pela mesma história novamente ou de que estamos andando em círculos.

A saída para a recorrência apresentada é negada ao realizar uma contração no movimento descendente da melodia do compasso 46 e 47 sobre a palavra “humilhação” (cf. **Exemplo 07c**). O compositor, nessa semi-frase musical, recoloca o eu-lírico sobre sua angústia, reforçando o estado de desesperança invocado pela 4ª estrofe do poema.

Do compasso 47 até o final da música, no compasso 52 (cf. **Exemplo 14c**), temos uma codetta¹²¹ funcionando também como coda da canção. Neste momento, o compositor reafirma elementos através da repetição destes, liquidando-os.

A semi-frase dos compassos 46 e 47 é repetida sob uma nova forma, alargando a sua duração ao usar valores rítmicos mais longos, mínimas para a primeira nota e semibreve para a última, deixando uma sensação de um tempo que se arrasta.

Além disso, as vogais “o” e “ão” estão valorizadas, aumentando a sensação de fechamento da sonoridade para o ouvinte e criando a imagem da luz que se afasta em direção à escuridão.

¹²¹ As codettas são cadências e servem como reafirmações do final de uma seção. Motivicamente, elas podem ir da simples repetição de pequenos elementos a formulações independentes se configurando como liquidações. (SCHOENBERG, 1991, p. 189)

Exemplo 14c

O Baixo, como na introdução da obra, está em silêncio, e os ostinatos, no Contralto e no Tenor, são retomados após a pausa do compasso 48, perfazendo um ciclo completo com a última figura do ostinato (compassos 50 e 51), na voz do Contralto, em ritmo dobrado (semínimas ao invés das colcheias), procedimento esse que provoca uma desaceleração estrutural na música, reforçada ainda pelo *rallentando* anotado na partitura.

No compasso 51, o Contralto toma emprestado o perfil rítmico do Baixo das seções A e A', as pausas entre as semínimas fornecem sensação de despedaçamento e fragmentação, e a música atinge o silêncio absoluto (compasso 52), retornando ao vazio presente em essência e em manifestação no poema e na música.

O último verso do poema retoma o pentassílabo com apoio principal (1-5), aproximando e amarrando o final ao começo do poema (“coisa miserável”). Assim procedendo, o poeta une conceitualmente e estruturalmente o poema.

I. estrofe

→ Coisa mise/rável,
suspiro de angústia
enchendo o espaço,
vontade de chorar,
coisa miserável,
miserável.

IV. estrofe

É melhor sorrir
(sorrir gravemente)
e ficar calado
e ficar fechado
entre duas paredes,
sem a mais leve cólera
→ ou humilha/ção.

Notemos que Lacerda encerra a música valorizando o texto, “coisa miserável”, pois esse está somente na voz do Contralto, enquanto todas as outras vozes já aderiram ao silêncio (cf. **Exemplo 14c**). Assim, a música, como o poema, faz tocar o fim ao início. A codetta também pode ser vista como um espelho da introdução da canção, dando assim um sentido de completude à ciranda de fios de sons e de silêncios, marcando qualitativamente a “coisa” sobre a qual se fala, sobre a qual se canta.

2.4.5. Do uso estrutural e gestual do silêncio

Nesta obra, os silêncios têm enorme importância. Eles são usados como parte do pensamento estrutural da música e também como gestos leitores e representantes do drama presente no conteúdo do texto poético.

Do ponto de vista construtivo, dentre os silêncios de natureza temporal, temos os que viabilizam a formação de certos ritmos. Encontramos exemplos na voz do Baixo, seções A e A’:

Exemplo 15c

Os silêncios que delineiam o perfil rítmico do Baixo (seção A e A’) são também um gestual dramático importante e estão integrados à representação de um papel teatral. Eles caracterizam o personagem e seu estado de “vazio” interior, fragmentado, estático e resignado.

Observamos, na voz do Soprano, seções A e A’, e ainda na seção B (vozes em movimento paralelo) que a música procura seguir as inflexões do texto poético, as pausas e cesuras pontuam o discurso musical, cedendo às inflexões contidas no poema como as vírgulas, os parênteses e o ponto final.

A pausa do compasso 19 tem a função de separar a seção A da seção B da música (cf. **Exemplo 16c**). A interrupção abrupta do discurso da seção A grifa o silêncio, ao mesmo tempo em que prepara o discurso que vai ser introduzido pela seção B. O uso da fermata sobre a pausa é absolutamente intencional, pois fornece o repouso necessário para diluir a sonoridade da seção A ao mesmo tempo em que predispõe a entrada da seção B. O sentido da pausa, portanto, é centrípeto ($\rightarrow \leftarrow$), pois a força atrativa das margens, nesse caso, está diminuída. Este silêncio também é capaz de ocasionar expectativa, produzindo uma sensação de suspensão ao discurso.

20 Bem mais movido (♩ = 92)

S
lai - - - me. Mas de na - da va - le ge - mer ou cho
mf

C
mf

T
mas de na - da va - le ge - mer ou cho
mf

B
mf

Exemplo 16c

No compasso 34, o silêncio total empregado parece-nos absolutamente intencional, pois carrega um forte gestual dramático, mimético, ao descrever o estado de “vazio” atingido após o canto em uníssono do Coro “para um céu vazio” em *f*.

rit.
f
pa-raum céu va - zi - o.

rit.
f
pa-raum céu va - zi - o.

rit.
f
pa-raum céu va - zi - o.

rit.
f
pa-raum céu va - zi - o.

Exemplo 17c - Compassos 32,33 e 34

Temos, durante toda a seção A e A', silêncios de natureza timbrística. As pausas parciais são revezadas nas vozes do Contralto e do Tenor. Quando um naipe canta e o outro silencia, mudanças tímbricas são viabilizadas, resultando numa onda sonora contínua, porém, com variação de “cor” sonora passageira.

Musical score for Contralto and Tenor, measures 01, 02, and 03. The Contralto part starts with a half note 'Coi-sa' (mi-se-ra-vel) in measure 01, followed by a half note 'coi-sa' (mi-se-ra-vel) in measure 02, and a half note 'coi-sa' (mi-se-ra-vel) in measure 03. The Tenor part starts with a half note 'Coi-sa' (mi-se-ra-vel) in measure 01, followed by a half note 'coi-sa' (mi-se-ra-vel) in measure 02, and a half note 'coi-sa' (mi-se-ra-vel) in measure 03. The score is in 2/4 time and features a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) for the Contralto part.

Exemplo 18c - Compassos 01, 02 e 03

No compasso 51, têm-se duas pausas de semínima alternadas com duas notas iguais na voz do Contralto (cf. **Exemplo 19c**). Essas pausas funcionam como silêncios que auxiliam e reforçam a tendência dinâmica¹²² de alcançar um *p*.

Com este procedimento na voz do Contralto, o compositor prepara o estado de silêncio total com fermata no último compasso, este sim, o maior silêncio da canção. O estado angustiado e fragmentado do eu, descrito por meio da organização dos sons e silêncios na música como um todo, nesse momento parece se render à desfragmentação, ao silêncio que tudo comporta e que tudo cala.

¹²² Ramos (1997, p. 133) define silêncio por tendência dinâmica, “quando em um decrescendo se estabelece dinâmica al niente. Como em *Cantique de Jean Racine*, de Gabriel Fauré, onde, a partir do *pp* súbito do compasso 71, há uma intercalação de grandes silêncios para o coro e uma tendência para *ppp* além de uma tendência al niente no último compasso do piano”.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 3/4. The Soprano part has lyrics 'cão, ou hu-mi-lha - cão.' and a fermata. The Contralto part has lyrics 'côr - sa mi - se - ra - vel' and a fermata. The Tenor and Bass parts are silent. The score is marked with 'fem.' and 'rall.'.

Exemplo 19c

Observamos que os silêncios adotados nos compassos 19, 34 e 52 (final) não são iguais, eles aumentam de tamanho: no 19, temos uma pausa de mínima; no 34, uma pausa de semibreve; e no 52. uma pausa de semibreve com fermata.¹²³ Há, portanto, uma espécie de progressão no uso destes silêncios.

O “vazio” vai gradualmente ganhando espaço e presença nesses finais de seção até se impor com tempo mais alargado no final da música. Vimos procedimento semelhante na obra coral *Quadrilha*, em que observamos a diminuição gradativa do tamanho dos silêncios empregados depois dos motivos, “que não amava”, “desastre” e “suicidou-se”.

2.4.6. Aspectos técnicos e interpretativos

Considerando as características do Coro a que se destina, sob o ponto de vista técnico, podemos encontrar algumas dificuldades no que tange à organização rítmica da obra. A alternância de agrupamento rítmico ternário com agrupamento rítmico binário na voz do Soprano (seções A e A') pode trazer dificuldades de fluência no pulso.

A polirritmia encontrada em vários momentos entre as vozes do Soprano e a linha sonora formada por Contralto e Tenor (seções A e A') pode trazer obstáculos na

¹²³ Aconselhamos o uso da partitura completa para acompanhamento das observações deste parágrafo. Cf. Anexo B.

interação entre essas vozes. A manutenção da fluência nos ostinatos das vozes do Contralto e Tenor é muito importante, pois o Soprano, em parte, estará sustentado por essas vozes que servem como um apoio rítmico-melódico. Com isso garante-se também a manutenção do pulso em toda a seção A e A'.

As questões melódicas são bastante centrais nessa obra. Então, muita atenção deve ser levada às possíveis dificuldades na execução das melodias. As figuras rítmico-melódicas dos ostinatos presentes nas vozes do Contralto e Tenor (seções A e A') em movimento cromático ascendente e descendente podem trazer complicação na manutenção da afinação. Outra dificuldade pode estar em conseguir uma livre passagem entre essas duas vozes, sem que haja quebra. Deve-se almejar um fluir natural entre os ostinatos do Contralto e do Tenor.

A repetição da mesma altura sonora na voz do Baixo (Sol²), durante parte da seção A e durante toda a seção A', somada à fragmentação da melodia, que é entremeada por pausas, pode trazer impedimento na manutenção da afinação.

Como sabemos, quando temos repetição de uma mesma altura sonora num determinado naipe de vozes no Coro durante um tempo considerável dentro da obra, temos que levar atenção especial para este momento musical. O regente deve criar interesse nos coristas a respeito da função daquela linha sonora no todo musical, deverá conscientizar os cantores sobre o valor dramático impregnado naquele perfil melódico e, com isso, gerar movimento, vigor necessário à manutenção daquela altura.

Outra possível dificuldade está no salto melódico de 7^a maior ascendente (Sol^b3 a Fa⁴), empregado na voz do Soprano nos compassos 09 e 45. A pressão de sustentação para que a altura de Fa⁴ possa ser confortável deve ser feita já na altura de Sol^b3, o que garante uma boa execução do salto e, ainda, a adequada manutenção da altura de Fa⁴ na frase musical.

Na seção B, o paralelismo melódico em 4^a justas predominante entre as quatro vozes pode trazer certa objeção ao deslizar fluido das linhas melódicas das vozes,

pois há que considerar que este intervalo é incômodo aos cantores quando aparece da forma como está na obra. O ouvido harmônico, acostumado às tríades, aos acordes montados por terças e não por quartas, terá que criar, para a boa execução do trecho em questão, novos ajustes e entendimentos. A tendência é a “fuga” àquele paralelismo e a busca por resoluções e não suspensibilidade.

Lacerda empregou de forma muito interessante e adequada pontos de “alívio” ao paralelismo absoluto entre as vozes, sem quebrar a sonoridade densa e divagante pretendida para esta seção instituída pelos blocos de acordes decorrentes do movimento paralelo das linhas vocais.

Assim, o regente deve dar importância grande aos pares de vozes S+C e T+B, pois estes estão em movimento contrário ao outro, criando contrabalanços nas linhas melódicas.

Os intervalos de 4^a aumentada, 9^a menor e 7^a maior, resultantes da interação entre a voz do Soprano e a linha melódica tecida nas vozes de Contralto e Tenor (seções A e A'), podem trazer uma sensação de dissonância ao discurso musical e, com isso, gerar certo incômodo na conservação da afinação de ambas as vozes. É necessário que haja um trabalho à parte com a voz do Soprano, com atenção voltada à afinação dos saltos ascendentes e descendentes e de melodias em graus conjuntos descendentes para que esta voz esteja bem ajustada ao seu perfil melódico.

Quanto às intensidades, podemos encontrar dificuldades à manutenção do patamar de intensidade de *mp* nos ostinatos nas vozes do Contralto e Tenor em quase toda a seção A e toda a seção A'. O controle de pressão de ar deve ser apropriado para a boa sustentação dessas melodias. As indicações de dinâmica na música são todas do compositor e, na seção A, o *mf* indicado para a voz do Soprano e o *mp* indicado para as vozes de Contralto e Tenor destaca o Soprano, pois esta tem a melodia principal na qual todo o texto poético está sendo desenvolvido. Interessante é o *mf* anotado para a linha do Baixo (compasso 8, cf. **Exemplo 3c**) em toda a seção A.

Parece-nos que Lacerda quer que esta voz pontue mais incisivamente a sua presença, marcando a sonoridade com sua aparição e suas pausas. Vê-se que, para a

seção A', essa mesma voz recebe a intensidade de *mp* como os ostinatos de Contralto e Tenor, portanto, temos uma sonoridade mais diluída ou enfraquecida em termos de presença. O regente deve ficar bastante atento à essa diferença de intensidade da voz do Baixo para a seção A e A', pois ela nos diz muito sobre a importância dessa voz para o resultado sonoro correlacionado aos sentidos que o poema evoca em uma seção e outra. Também verificamos que existe uma relação entre os desenhos melódicos e a dinâmica: na seção A, as variações de intensidade obedecem absolutamente às direções melódicas. Há alteração deste padrão na seção A' (compassos 39, 40, 41 e 42, cf. **Exemplo 07c**) cujo *crescendo* valoriza a tônica das palavras “calado” e “fechado” em detrimento do desenho melódico que, neste caso, é descendente com marcação de dinâmica em *crescendo*.

A passagem do ostinato da voz do Contralto para o Tenor (seções A e A') deve carregar um bom trabalho de adequação timbrística, para que não haja desajuste na passagem de uma voz para outra, ou seja, a voz que deixa o canto (que entra em pausa) deve sair no momento exato logo anterior em que a outra voz ataca a primeira nota e assim por diante.

Observar que essas duas vozes desenharam melodia cromática e a nota de ataque e a nota finalizadora do desenho de cada voz deve se ajustar perfeitamente a esse ondular cromático.

Quanto aos silêncios, estes necessitam ser bem entendidos, trabalhados e articulados como gestos dramáticos importantes para a interpretação da obra como um todo e para o acoplamento perfeito entre as seções da música.

O caráter “pesante” de tristeza profunda, abandono e melancolia predominante na obra pode ser um obstáculo quanto ao ajuste do tônus geral para o canto. Os coralistas podem tender a uma hipotonicidade¹²⁴ e, com isso, comprometer a manutenção da afinação e da pulsação das melodias como um todo. Para se opor a

¹²⁴ NOTA EXPLICATIVA: a hipotonicidade muscular vem como resposta primária do corpo e mente ao entendimento racional e sensorial que o texto e música revelam. Neste estado, o raciocínio, os movimentos e os reflexos musculares ficam mais lentos e o tônus muscular geral está mais baixo, dificultando a execução de movimentos que necessitem de grande força de impulsão e sustentação.

essa tendência, o regente deve se apoiar no trabalho técnico apurado junto aos naipes de vozes e investir no devido entendimento das questões interpretativas por parte de todos, pois estas trazem estímulo suficiente para ajustes adequados no tônus corporal, mental e emocional para o canto.

Sob o ponto de vista puramente interpretativo, percebem-se na obra algumas direcionalidades e intencionalidades. As seções A e A' carregam um movimento circular forte devido ao efeito produzido pelos ostinatos e à armação da linha melódica do Soprano, construída sobre a escala modal lídia, estabelecendo um centro (*sol b*) sobre o qual todas as notas giram. Texturalmente, são seções com qualidade mais fluida em que se unem sonoridades de linhas melódicas mais secas e quebradiças com sinuosas e mais largas, contendo saltos atrevidos.

Temos, no entanto, dentro da seção A, alguns pontos geradores de maior movimento. São momentos em que verificamos um aumento maior na densificação rítmica da melodia do Soprano, aumento na intensidade (*piu f*) que, somados ao uso de movimento melódico ascendente em direção ao agudo, criam uma espécie de “pontos de chegada”. Estes lugares na música (compassos 09, 11, 13, cf. **Exemplo 3c**) estão associados aos 7º, 8º, 9º, 10º e 11º versos da 2ª estrofe do poema, “Senhor, piedade de mim,/ olhos misericordiosos/ caindo nos meus,/ braços divinos/ cingindo meu peito”, ocasião em que o eu-lírico intenta contato com a misericórdia do “Senhor”.

Verificamos, portanto, certa diluição, certo espalhamento desses picos, gerando, com isso, um centro direcional expandido. Toda melodia que veio antes e depois deste centro direcional soa-nos como realizações musicais do estado de angústia, através do uso de melodias com qualidades de aflição, estaticidade e decrescência.

Podemos dizer ainda que a solidão do eu está representada pela linha do Soprano na seção A, a qual se sobrepõe à linha sonora tecida pelos ostinatos de Contralto, Tenor, os quais se sobrepõem ao Baixo. Queremos dizer, então, que o

procedimento de sobreposição de eventos sonoros pode ser um recurso construtivo que reverbera coerentemente com a condição de isolamento e fracionamento do eu.

A seção B tem uma textura mais densa. Podemos pensar que ela apresenta o estado solitário do eu em quatro dimensões sonoras paralelas, culminando no estado puro, essencial de solidão quando caminha para o lugar ermo, despovoado: o uníssono dos compassos 32 e 33.

Este, então parece ser o ponto central, uma espécie de “cume” para onde a música caminha desde o seu início. Nesta localidade (compassos 32 e 33), temos um uníssono entre todas as vozes no patamar dinâmico do *f*. O compositor parece querer justificar o nome da obra, pois sublinha o texto “para um céu vazio”. Observemos que Lacerda não utiliza tutti em uníssono em nenhum outro momento da música, provocando com esse procedimento um lugar onde o grito ressoa dentro dele mesmo, onde as cores se descoram limitando-se aos tons entre o branco e o preto. Há, portanto, uma busca por um esvaziamento em relação ao ambiente timbrístico proposto pela seção A, A' e B. O estado de vazio total é atingido com o silêncio do compasso 34.

O que segue após a pausa do compasso 34 (seção A') soa-nos como o eco perdido da aflição angustiante refletida em si mesma (seção A'), em busca da desmaterialização completa no silêncio final (compasso 52).

2.5. ANÁLISE DA OBRA

CORAL

UNÍSSONO

2.5.1. O poema

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.

Ó solidão do boi no campo,
ó milhões sofrendo sem praga!
Se há noite ou sol, é indiferente,
a escuridão rompe com o dia.

Ó solidão do boi no campo,
homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
e as casas não tem sentido algum.

Ó solidão do boi no campo,
O navio-fantasma passa
em silêncio na rua cheia.
Se uma tempestade de amor caísse!
As mãos unidas, a vida salva...
Mas o tempo é firme. O boi é só.
No campo imenso a torre de petróleo¹²⁵.

¹²⁵ Poema "O Boi" retirado do livro *Poesia Completa e Prosa* de Carlos Drummond de Andrade, 3ª edição, Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

2.5.2. O contexto

O Boi faz parte do quarto livro de Drummond, de 1942. Para Melquior (1975, p. 52), esta coletânea “é uma das mais belas jóias do lirismo moderno em português”. Contém doze poemas, publicados sob o título geral de *José*, tirado de um dos poemas.

Nesse livro, a solidão individual na vida contemporânea é tema recorrente. O estilo mesclado substitui o verso livre de *Sentimento do Mundo*. Há predominância dos metros curtos, basta recordar os poemas “José”, “A Bruxa” e ainda outros. A ativação dos estados de sonho, do inconsciente, possibilita uma enorme liberdade de imagens. Associações inabituais acentuam o conteúdo emocional das situações humanas, reforçando expressivamente para além da adjetivação tradicional. Encontramos nestes poemas, o domínio das formas mais longas, o uso de ritmos constantes e até uma certa sobriedade lingüística. Gledson (1981, p. 159) vai mais longe ao afirmar que:

“*José* é uma realização *sui generis*, um momento de equilíbrio e perfeição clássicos, onde todas as tensões se resolvem dentro da harmonia total.”

Em *José*, o grau de objetividade está diminuído, o poeta começa a adotar vários papéis ou personas. Nos poemas desta coletânea, Drummond tenta fugir de um espaço restritivo caracterizado, posto. Há um desejo urgente de escapar de tal espaço limitativo através de um movimento contínuo em direção à abolição do sentido de forma ou de ordem.

O desenvolvimento da poesia de Drummond neste período (1934 a 1945) é marcada pelo estabelecimento de uma luta do poeta para distanciar-se do seu passado. Itabira, como lugar já estabelecido, se torna objeto de investigação, e o sentimento de separação desse passado deve ter crescido imensamente depois da morte do pai do poeta em 1931. Drummond perscruta a cidadezinha como coisa real e coisa imaginária, perambula por essas duas existências, desconfiando que Itabira se

tornara uma espécie de eternidade falsa. Fica claro nos poemas dessa coletânea que esta cidade da sua juventude poderia não ser eterna em sua mente, de que o processo de destruição estava acontecendo.

quer morrer no mar,/ mas o mar secou;/ quer ir para Minas, / Minas não há mais.

(“José”)

Por outro lado, Itabira, enquanto espaço, é uma tentativa inútil de dar sentido à experiência, embora pertencente ao passado, torna-se curiosamente real e talvez, por que não, eterna.

“Hoje, amanhã, daqui a cem anos, como há cem anos atrás, uma realidade física, uma realidade moral se cristalizam em Itabira. A cidade não avança nem recua. A cidade é parálitica. Mas de sua paralisia provêm a sua força e a sua permanência. Os membros de ferro resistem à decomposição. Parece que um poder superior tocou esses membros, encantando-os. Tudo aqui é inerte, indestrutível e silencioso. A cidade parece encantada.”¹²⁶

O paradoxo é evidente, o conflito está clarificado: o poeta não sabe ao certo quanto de Itabira está dentro ou fora dele.

Deixemos Itabira e falemos sobre a presença da noturnidade¹²⁷ nos poemas de José. A presença da noite como metáfora é o fio que tece as rendas poemáticas, nomeando os gestos simples que as palavras evocam, é subtema rondando, rondando teimoso por debaixo do movimento raso na superfície do poema. Para Gledson (1981, p. 141), a noite é vista como coisa objetiva e subjetiva, como intermediário entre o poeta e o mundo, possibilitando a expressão de seus sentimentos pessoais como também uma visão válida do mundo.

¹²⁶ Trecho tirado do ensaio “Vila de Utopia” de Carlos Drummond de Andrade em *Confissões de Minas* (1944., p.138.). A primeira publicação foi na “A Tribuna” em 1933, e a primeira versão foi resultado da visita de Drummond a Itabira por ocasião do centenário de sua elevação a vila.

¹²⁷ Noturnidade é tema recorrente em grande parte da poesia de Drummond. Foi profundamente investigada e estudada por Dall’Alba em seu livro *Noite e Música na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, publicado em 2003.

O poeta está dentro e fora do tempo, sozinho, embora sentindo o mundo, está em desespero e em comunhão. O poeta encara a noite. Desespero derradeiro, resignação fatal numa esperança de comunhão, procurando uma compreensão dentro dele.

A importância da noite tem um sentido claro: ela liga as pessoas e as coisas, é substância compartilhada por todos, ela permite a comunicação. É o elo que fornece a possibilidade de “*solidariedade entre os homens*”. (GLEDSON, 1981, p. 137)

2.5.3. Do poema

O *Boi* trata da alienação do homem na cidade moderna. Neste poema, o poeta evoca a solidão, estado do que se encontra só, em meio à multidão. A noturnidade está presente, o ambiente é carregado de negatividade e o poeta observa esse universo a partir de dentro, deixando escapar uma névoa de constatações e impossibilidades. Ao expandir a visão da solidão e solidarizar-se com os outros homens, tenta amenizar o sentimento de “isolacionismo” que, segundo Dall’Alba (2003), o observador carrega. O homem está só, em meio a outros homens, na cidade sem lógica (sem sentido), assim como o boi está só (apesar de estar no campo, também está distanciado de sua natureza, assim como a lembrança de Itabira para o poeta, cidade levada pelas águas, um espelho que não refletia mais seu filho), despregado daquilo que fornece sentido à sua existência.

O homem está transmutado em boi, há uma aproximação de existências, de essencialidades naquilo que é a tópica: a indiferença de visão. Os dois, homem e boi, estão perdidos, incomunicáveis, aniquilados. O espaço é restritivo, feito de ruas cheias, impossibilidades de saída da situação colocada “Mas o tempo é firme. O boi é só”, movimentos limitantes, “homens torcendo-se calados” e uma tentativa de alívio “No campo imenso...” do tamanho reduzido do mundo. Drummond estabelece um espaço negativo, alienado, dramatiza a tentativa de escapar dele.

Através do uso do paralelismo nos dois primeiros versos, o poeta apresenta uma aproximação não usual: o boi e o *homo urbanus* – uma contraposição dos reinos humano e não-humano (besta ou coisa). O observador lança uma imagem do boi só no campo, uma imagem rural tão familiar ao poeta (ex-fazendeiro) que “paraleliza” com o homem perdido na massa, exilado do sentido de existência. O poeta define a sua posição divagante no mundo, ele não é mais do campo nem tampouco se identifica no urbano, ou seja, lança uma visão do “homo” ocidental perdido no tempo, no espaço, em si mesmo, sofrendo de uma lucidez momentânea sobre a verdade atômica do mundo moderno, velocíssimo, agitado e revolto.

Parece-nos que a chave do entendimento do poema reside no paralelismo entre a solidão do boi e a solidão do homem, condição estabelecida quando o ser perdeu o seu lugar no mundo, ou foi o mundo que o abandonou? Ao comparar o homem a um boi só no campo, o poeta instala a desintegração do mundo/homem e homem/mundo. A referencialidade humana está deslocada do seu eixo significativo, a máquina como *locus* de escuridão expõe substância que não pode ser reconhecida pelo homem nem tampouco o poeta-homem consegue apoiar-se no passado de memórias (Itabira como causadora de sentido já não é mais possível), pois o sentimento de distanciamento e de separação do passado já é imenso. À deriva, este navegador trafega pelas ruas, pela multidão das cidades modernas ao modo de Baudelaire.

“O indivíduo paradoxalmente só na agitação frenética das concentrações urbanas”.(MELQUIOR, 1975, p. 58)

Entre carros, trens, telefones,

Entre gritos, o ermo profundo

O poeta enfrenta a paisagem caótica, as sensações desorganizadas:

Homens torcendo-se calados!
A cidade é inexplicável
e as casas não tem sentido algum.

No poema, há uma sucessão de imagens em associações livres, surreais. O herói profundo está imerso no cotidiano observado pela solidão do homem na rua:

O navio-fantasma passa
Em silêncio na rua cheia.

Na última estrofe, o poeta rompe com o constante ritmo de lamento anterior ao vislumbrar repentinamente uma possibilidade de mudança: "Se uma tempestade de amor caísse!..." imediatamente se dá conta de que isto é impossível: "Mas o tempo é firme. O boi é só". A quebra do ritmo se dá subitamente com a quebra do lamento do poeta e de sua conseqüente aceitação dos fatos imutáveis e concludentes "No campo imenso a torre de petróleo".

A torre de Petróleo, neste caso, porta-se como um monumento, uma espécie de símbolo fálico da civilização ocidental, onde o império do masculino heróico impera. A palavra *só* ("O boi é só") do penúltimo verso se completa e tem a sua reverberação garantida no segmento tônico da palavra *petróleo* do último verso do poema. É como se do vocábulo petróleo se desprendesse a micro-substância fônica (ó) que, em estado integrado e coletivo, dá sentido e forma ao poema, considerando sua existência no prefixo da palavra *solidão* e suas aparições teimosas como vocativo reduzido ("Ó" - chamamento lamentoso) no início de vários versos. Então,

concluimos que fonicamente o vocábulo “petróleo” converge e contém os estados de solidão, sofrimento, isolamento e escuridão evocados pelo poema.

Ao terminar, o observador expõe a sua resignação costumeira, nada há a fazer, ou esperar, quando da impossibilidade de ver “as mãos unidas, a vida salva...”. Sentimentos de descrença e desolação acompanham o estado de resignação alcançado. O poeta vai ao limite de sua solidão, beira o esgotamento no “*movimento maquinal do mundo moderno*”. (DALL’ALBA, 2003, p. 91)

2.5.4. Do poema de Drummond à música de Lacerda

Unísono foi composta em 1971 para Coro Misto a quatro vozes a cappella (sem acompanhamento instrumental). É a primeira peça dos “Quatro Estudos pra Coro”¹²⁸.

Lacerda revela, em entrevista, o motivo pelo qual escolheu o poema “O Boi” para o primeiro estudo dos “Quatro Estudos”:

“Parti da idéia de fazer quatro estudos, então, porque não fazer o unísono? Se não me falha a memória, foi um pouco difícil encontrar um poema que se encaixasse ao Unísono, teria que ser algo que desse voz a uma massa, manifestando o mesmo sentimento. Então,

¹²⁸ Os “Quatro Estudos pra Coro” foram escritos em 1971 e as peças constantes são: I. *Unísono* – o texto usado é o poema “O Boi” de Carlos Drummond de Andrade. II. *Insistência* – o texto usado é o “Ponto da falange de Oxossi”, extraído do livro “600 Pontos Riscados e Cantados na Umbanda”, da Editora Eco. III. *Forte-Piano* – o texto usado é o poema “Moinho” de Cassiano Ricardo. IV. *Onomatopaico* (Dobrado) – o texto é uma onomatopéia de banda.

Verifica-se, por meio do catálogo de obras do compositor, que a partir de 1969, Lacerda desenvolve um grande interesse em escrever obras didáticas para piano, coro e também orquestra de cordas. De 1969 a 1976 escreve os “Estudos para piano” de nº 2 ao 12. Em 1972, escreveu a peça “Estudando piano” (1. Melodia na esquerda; 2. De duas em duas; 3. Contra-ritmo; 4. Legato e Staccato; 5. Terças; 6. Oitavas na esquerda; 7. Oitavas na direita; 8. Ornamentos). Os de nº 2, 6 e 7 foram transcritos pelo próprio compositor para orquestra de cordas, passando a integrar os seus “Pequenos Estudos”, respectivamente com os nomes de “De duas em duas”, “Basso Ostinato” e “Melodia em Oitavas”. Em 1975, escreve a obra didática para Coro misto a quatro vozes “Apresentação do Coro” que visa expor ao público a formação e os recursos de um coro com explicações faladas e exemplos cantados. Em 1976, compõe os “Quatro Movimentos” para Orquestra de Cordas (1.Forte-piano; 2.Trinados e trêmulos; 3.Pizzicato; 4.Ostinato).

empreendi a busca por uma poesia que se adaptasse a isso. Achei que o poema O Boi calhava.”¹²⁹

O poema é composto de 19 versos e está estruturado em 4 estrofes, sendo as três primeiras de quatro versos (quadras) e 4ª estrofe de sete versos (de sétima). Os versos são de ritmos diversos (heterorrítmicos) e o número de pés prevalecente é de quatro, sendo usados também os de três e cinco. Os versos octossilábicos dominam no poema, sendo a acentuação (6-8) a que se repete com mais insistência durante o poema.

A estrutura do poema apresenta-se em um único bloco que congrega as quatro estrofes. Este grande bloco expõe o chamamento lamentoso “Ó solidão do boi no campo” e a condição do humano no homem, perdido e só, na grande cidade e em si mesmo. Na 4ª estrofe, temos uma interpolação de dois versos “Se uma tempestade de amor caísse!/As mãos unidas, a vida salva.../”, que se inserem no poema como uma possibilidade de guinada da realidade exposta. Essa interpolação parece-nos uma espécie de inesperado “delírio”, um desvairamento lançando luz à escuridão do poema, uma súbita contrariedade à previsibilidade instaurada pela ruminante situação de solidão do homem e do boi. Poderíamos chamar a inserção desses dois versos de sub-bloco episódico, tomando a liberdade de tomar emprestado o termo musical *episódio* que se presta, em música, a interromper o fluxo normal de uma seção, *introduzindo pequenas frases, curiosamente estranhas* ao material motivico usado anteriormente¹³⁰.

O compositor parece ir ao enalço da estrutura formal do poema, porém, verificam-se algumas diferenças quanto à organização estrutural da poesia na música, assim como seus sentidos de significação.

A estrutura formal da música está assim organizada:

Seção A: do compasso 1 ao 10;

¹²⁹ Lacerda, Osvaldo de. Em entrevista realizada em 3 de junho de 2008. Cf. anexo A.

¹³⁰ A definição de **episódio** foi baseada na definição de Schoenberg (1991), p. 189.

Seção A': do compasso 11 ao 22;

Seção A'': do compasso 23 ao 31;

Seção B: Ba do compasso 32 a 36; e Bb do compasso 37 ao 40;

Seção A''': do compasso 41 ao 47;

Distribuição dos blocos poéticos na música	1 1ª estr.	1 2ª estr.	1 3ª estr.	1 4ª estr. Versos 1, 2 e 3	Episódio 4ª estr. Versos 4,5	1 4ª estr. Versos 6 e 7
Estrutura musical	A	A'	A''	B(a)	B(b)	A'''

Lacerda utiliza para cada seção A da música uma estrofe do poema, e parece ter captado com sutileza o grande bloco temático do poema ao repetir (não estritamente) a seção A por mais três vezes para a 2ª, 3ª e parte da 4ª estrofes. No entanto, para os três primeiros versos da 4ª estrofe constrói uma nova seção B composta de dois segmentos Ba e Bb. O primeiro segmento Ba é bem transitório e parece preparar o perfil argucioso de Bb. Ao criar Ba, o compositor diverge da estrutura do poema, porém, é possível entender essa escolha, pois o poeta, ao escrever os versos “O navio fantasma passa/ em silêncio na rua cheia”/, cria um clima imaginativo adequado ao ambiente devaneador (sonhador) dos próximos versos “Se uma tempestade de amor caísse!/As mão unidas, a vida salva...”/. Para o sub-bloco episódico do poema, o compositor escreve Bb, bem contrastante melodicamente com as seções A, porém, com aproveitamento de figurações e variações rítmicas das seções anteriores.

Nessa peça, o compositor utiliza-se preponderantemente das seguintes figurações rítmicas:

Ó so - li - dão

Figuração 1

do boi no cam - po

Figuração 2

Estas figurações estão presentes em outras situações, seja de forma estrita (Figuração 1) ou sofrendo ligeiras mudanças [Figurações 1 e 2] para acomodar o número de sílabas do texto. Sobre estas figurações são construídas figurações rítmicas, todas muito semelhantes entre si e sofrendo leves variações:

Ó so - li - dão

Compassos 23 e 24 - Variação da Figuração 1 por diminuição de valores rítmicos.

trens, te - le - fo - nes

Compassos 6 e 7 - Variação da Figuração 1 por diminuição de valores rítmicos e final modificado.

mas o tem - po é fir - me

Compassos 41 e 42 - Variação da Figuração 1

o er- mo pro - fun - do

Compassos 9 e 10 – Variação da Figuração 2 por acrescentamento de tercina e final modificado.

Na seqüência, apresentamos as variações da Figuração 2 por final modificado:

Aes- cu - ri - dão

Compassos 19 e 20

Shá noi- teou sol

Compassos 17 e 18

A vi - da sal - va

Compassos 39 e 40

o boi é só

Compassos 42 e 43

A Figuração 1 é o ponto de partida, com ritmo tético, e está no encalço do ritmo poético da primeira metade do primeiro verso do poema, no qual temos o coriambo¹³¹ como pé rítmico:

— U U —
Ó soli/dão do /boi no /campo,

Ó so - li - dão

Figuração 1 - Compasso 01

Na segunda parte do primeiro verso, temos os seguintes pés métricos:

Iambo Anfíbraco

U — U — U
Ó soli/dão do /boi no /campo,

Na música, verificamos diferença na configuração rítmica em relação ao poema. A figuração 2 é anacrústica, portanto, temos três notas na *arcis* ("do boi no"), criando com isso forte impulsão em direção à *tesis* ("campo"), lugar do repouso. A anacruse cria também a expectativa da continuidade, reforçando sobremaneira o movimento musical que se torna mais fluido. Esta segunda figuração rítmica é bastante importante, pois aparece em quase toda peça com variações mínimas.

do boi no cam - po —

Figuração 2 – Compassos 02 e 03

¹³¹ O Coriambo se caracteriza por longa seguida de duas breves seguida de longa, é o metro formado pela junção de um Troqueu e um Iambo. (BONNICI, 2005, p. 69-70).

Confirma-se, no conjunto da construção rítmica da obra, um distinto contato com o texto. Há *acelerandos* e *ritardandos* composicionais (estruturais), aos quais estão atrelados às idéias antagônicas expressadas pelo poema, como:

- 1) o sossego, repouso da vida do campo, sob a percepção do boi;
- 2) a vida agitada e a confusa da cidade moderna, onde o boi e o homem não mais se encontram.

O andamento *lento* ($\text{♩}=58$) das seções A, A', A'' e A''' cria o tempo adequado de leitura do tempo vagaroso imposto pelo poema¹³². Somado a isso, o compositor utiliza-se, em geral, de valores rítmicos de semínimas e mínimas combinadas. Temos, para a primeira frase musical, uma tentativa de leitura do boi como ser pachorrento com seu andar arrastado. Começa-se com valor de mínima para o chamamento “Ó” (1º compasso), seguido de semínimas até a mínima e mínima ligada a uma semínima do compasso 3, intentado um andar manso, mole do boi. É possível que Lacerda tenha se inspirado no ritmo lento dos Aboios cujo canto é melopéia chorosa e monótona com que os vaqueiros conduzem as boiadas¹³³.

Lento ($\text{♩}=58$)
desolado

SOPRANOS
CONTRALTOS
TENORES

mp Ó so - li - dão do boi no cam - po.

BAIXOS

Exemplo 01u

¹³² Lembremos que na 1ª estrofe do poema não há verbos, por isso o ritmo é mais moroso, impregnando as outras estrofes.

¹³³ O **Aboio** é manifestação musical típica do Nordeste do Brasil. É canto ou toada com caráter bem dolente, uma melodia lenta, adaptada ao andar vagaroso dos bois. Existe o aboio sem palavras somente com vogais, espécie de *jubilatione* do canto gregoriano, e o aboio em versos que geralmente são poemas de temas agropastoris. Segundo Câmara Cascudo (1998), essa modalidade de canto veio para o Brasil possivelmente da Ilha da Madeira, é pois de origem moura vinda da África Setentrional. (p. 21 -23)

Esse andar compassado da primeira frase impregna a obra toda. Os finais de todas as frases têm por modelo esse primeiro final de frase. O compositor emprega mínimas, mínimas com fermatas, mínimas com ligaduras, semibreves, tornando cada vez mais lento e espaçando o tempo aos seus términos.¹³⁴

Da mesma forma que há intenções de amansar o tempo, percebemos que há intenções de acelerá-lo também, lendo por meio dos agrupamentos rítmicos a segunda idéia expressa pelo texto: a agitação frenética da vida urbana. O compositor emprega tercinas de semínimas e também valores rítmicos mais curtos como as colcheias, provocando *acelerandos* estruturais em vários momentos da música. Percebemos, em geral, que as intenções de apressar o tempo estão vinculadas aos momentos do texto em que há referência à inquietação do “homem” que sofre, que se contorce “entre carros, trens, telefones” onde “a cidade é inexplicável”. (cf. **Exemplos 02u e 03u**)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 04 to 08. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The music includes triplets of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *subito*. The tempo markings are 'pungente' and 'estridente'. The lyrics are: 'ô so - li - dão do ho - mem na ru - a! En - tre car - ros, trens, te - le - fo - nes, en - tre gri - tos'. The second system covers measures 09 to 12. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The music includes a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *subito*. The tempo marking is 'estridente'. The lyrics are: 'fo - nes, en - tre gri - tos'.

Exemplo 02u – Compassos 04 a 08

¹³⁴ Para visualizar a música toda sugerimos buscar a partitura completa que se encontra nos anexos.

25 *angustiado*

S
T
B

ho - mens tor - cen - do - se ca - la - dos! A ci - da - de é i - nex - pli - cá - vel

f subito *mf*

Exemplo 03u – Compassos 25 a 28

Em Ba, o andamento “*mais movido*” ($\text{♩}=72$) e a sucessão de semínimas e tercinas de semínimas nos quatro dos cinco compassos da seção garantem o agitação necessário ao estabelecimento de um ambiente contrastante com os das seções anteriores e ainda levam ao pico o alvoroço, o tumulto que, nas seções precedentes, sofriam um certo apaziguamento por causa da intercalação de valores rítmicos mais longos com valores curtos na maioria das frases musicais.

30 *poco rall.*

têm sen - ti - doal - gum.

p

MAIS MOVIDO ($\text{♩}=72$)

ff Ó so - li - dão do boi no

cam - po! o na - vi - o fan - tas - ma pas - saem si - lên - cio na ru - a

f

rit.

che - ia.

f

Exemplo 04u – Seção Ba – compassos 32 ao 36

Em Bb, compasso 37, a sensação de arrebatamento colocada pelo texto “Se uma tempestade de amor...” é descrita em música pelo agrupamento rítmico quatro colcheias seguidas de tercina de semínima:

Compasso 37

No âmbito melódico, a seção A é construída de maneira a não explicitar ou não afirmar nenhuma escala modal propriamente dita. Há a presença de notas claramente polarizadas. O sentido da construção melódica não aparenta estar na afirmação ou manutenção de um modo ou outro, mas uma lógica das sensíveis e reiterações é que parece construir prioritariamente as sucessivas polarizações citadas acima e descritas abaixo.

Na primeira frase (compasso 1 ao 3), a nota *ré* é ponto de saída e chegada. Poderíamos pensar que esta frase está no modo frígio sobre *ré*, porém, esta escala modal não se estabelece, levando-nos a pensar que o *mi b* do compasso 3 apresenta-se como uma sensível superior de *ré* e não como 2º grau da escala modal frígia.

Exemplo 5'u - Escala Modal frígia sobre ré

Na segunda frase (compassos 4 e 5), temos como primeira figura rítmico-melódica uma bordadura inferior na qual o *ré* está sensibilizado pela nota *dó#*. Logo depois, a nota *sol#* e *si b* funcionam como notas sensibilizadoras de *lá*. O trítono

empregado nos compassos 5 e 9 não polariza nada, temos portanto uma pequena região apolar, suspensiva. Porém, nos compassos 9 e 10 o compositor constrói uma cadência com todo movimento melódico de todas as vozes caminhando claramente para *lá*, encerrando a seção (cf. **Exemplo 06u**). Então, segundo esta visão, ao longo da seção A, temos um caminho de *ré* (I grau) para *lá* (V grau), passando por região de transição em *mi* como V grau do V (compassos 6 e 7).

Procuramos nos referenciar para esta análise no fenômeno da polarização acústica de E. Costère, bem explorado por Flô Menezes (1987, p. 66) em seu livro, *Apoteose de Schoenberg*. O autor explica que o fenômeno da polarização é, antes de tudo, melódico; baseia-se no grau de polaridade que o sistema temperado encerra em si mesmo, fazendo com que cada intervalo seja ou polar (P), ou neutro (N) ou apolar (A). Segundo a teoria de Costère, os intervalos de 8^a, 5^a, 4^a, 2^a m e 7^a M são polares; os intervalos de 3^aM, 3^am, 6^aM e 6^am são neutros e os intervalos de 2^aM, 7^am e trítono são apolares ou de negação. Os cinco intervalos polares caracterizam-se pelo grau de suplemento acústico que se reproduz na escuta. No caso desse trecho musical, tomaremos, em primeiro lugar, a nota *ré* como parâmetro de análise; logo depois, a nota *lá*, comparando as mudanças de polaridade dos intervalos envolvidos no desenvolvimento melódico desse trecho da música.

The image displays three musical staves, each representing a different reference note for interval analysis. The notes are written on a five-line staff in treble clef.

- Staff 1:** Starts with a whole note *RE* (D4) labeled "nota de referência". This is followed by four eighth notes: *mi* (E4), *fa* (F4), *sol* (G4), and *lá* (A4). These four notes are collectively labeled "seus polares".
- Staff 2:** Starts with a whole note *LA* (A4) labeled "nota de referência". This is followed by four eighth notes: *si* (B4), *do* (C5), *re* (D5), and *mi* (E5). These four notes are collectively labeled "seus polares".
- Staff 3:** Starts with a whole note *RE* (D4) labeled "nota de referência". This is followed by four eighth notes: *mi* (E4), *fa* (F4), *sol* (G4), and *lá* (A4). These four notes are collectively labeled "seus polares".

Below each staff, the interval classification is provided:

- Staff 1: A N A P
- Staff 2: A N P A
- Staff 3: A N P A

Temos, portando, na primeira frase musical, uma polarização clara da nota *ré*, onde a nota *mi* $\flat$, mais próxima da nota de referência *ré*, induz a esta última por proximidade. O mesmo acontece com a nota *dó*#, polarizando indubitavelmente a nota *ré* no compasso 4.

A partir do segundo tempo da segunda frase musical (compasso 4), observa-se que as notas *dó*# e *mi* $\flat$ desaparecem do ambiente melódico, sinalizando ou cedendo lugar para que um novo centro de referência se instale. A nota *lá* começa a se sobressair na hierarquia da escuta, pois intervalos que polarizam *lá* são predominantes. As notas *sol*# (como 7ªM), *si* $\flat$ (como 2ªM), *mi* (como 5ªjusta), e *ré* (como 4ª justa, compasso 9 nas vozes agudas) estão presentes como potências polarizantes sobre *lá*, as quais assumem funcionabilidade pelo contexto musical.

Lento ($\text{♩}=58$)

desolado

SOPRANOS
CONTRALTOS
TENORES

mp O so - li - dão do boi no cam - po.

BAIXOS

pungente

f o so - li - dão do ho - mem na ru - a! *mf* En - tre car - ros, trens, te - le -

subito

esvidente

poco rall.

fo - nes, en - tre gri - tos *p* o er - mo pro - fun - do.

10

Exemplo 06u – Seção A – compassos 01 a 10

Para a cadência (compassos 9 e 10), o compositor utiliza-se de procedimento contrapontístico, é o único momento em que quebra o uníssono. Contralto e Baixo caminham em movimento oblíquo em relação a Soprano e Tenor e ao atingir a fundamental *lá*, ouve-se duas sobreposições de quinta com ausência da terça. Essa construção evoca a sonoridade dos primeiros procedimentos polifônicos da música medieval e é bem verdade que toda a melodia construída em uníssono, nessa obra, nos faz lembrar de um cantochão, porém fantasiado com as rouparias do século XX.

Timbristicamente, a região cadencial instaura uma nova cor sonora ao ambiente, a música deixa o uníssono oitavado entre vozes femininas e masculinas e as vozes graves (C e B) abrem relação intervalar de 5ª justa com as agudas (S e T). A consonância mais perfeita (depois do uníssono) é a oitava, que ocorre no princípio da série dos harmônicos e, por isso mesmo, com maior frequência, logo, com maior força sonora. Seguem-lhe a quinta e depois a terça maior. Então, a quinta é o som mais semelhante ao som fundamental, se considerarmos o uníssono e a oitava como intervalos idênticos devido a suas altíssimas capacidades de fusão. Ao usar deste procedimento polifônico, o compositor parece querer levar o ouvinte a um desmembramento da situação colocada pelo uníssono. Na cadência, o texto poético deixa claro a constatação da inexistência de saída para a aflição exposta. A quinta justa como intervalo consonante, ao mesmo tempo em que leva o ouvinte a percebê-lo como som perfeitamente fundido à fundamental, é também o primeiro nível de composição e desmembramento do som fundamental. Parece-nos que o emprego deste intervalo paralelo entre as vozes revela esse momento paradoxal colocado pelo poeta, quando há uma dupla implicação entre a proposição dos versos que expõem a situação de aflição e sua não negação ao revelar a resignação diante da solidão. A música parece então intensificar a clareza desta contradição, a qual se afigura insolúvel no poema e na música.

A primeira frase musical pode estar associada também ao barulho da roda do carro de boi, com seu rangido quase monotônico, áspero. Na música, a região média grave escolhida, associada ao movimento melódico monótono feito de repetições da

nota *ré* e arremate em tom descendente e semitom ascendente, parecem se aproximar do tom do chiado produzido pelo atrito das rodas do carro ou, ainda, ao canto monotônico dos cantadores de aboio do nordeste do Brasil.

O fato é que esta primeira frase musical instaura a qualidade sonora que vai ser dominante e referencial para a peça toda. Há a repetição dessa frase de modo estrito na seção A', conforme o fragmento:

Compassos 11,12 e 13 – Seção A'

Na seção A'', a repetição se dá de modo variado com uma certa densificação rítmica, empurrando o andamento para frente.

Compassos 23 e 24 – Seção A''

Já na seção A''', essa mesma frase é repetida de modo mais variado, ocupando-se do penúltimo verso “Mas o tempo é firme. O boi é só”.

O contorno melódico cromático fornece mais circularidade, intensificando o movimento ruminante do boi. A densidade rítmica está próxima daquela da seção A'':

Compassos 41 a 43 – Seção A'''

A reiteração do 1º verso (“ó solidão do boi no campo”) nas 2ª, 3ª e 4ª estrofes, confere ao poema um apoio rítmico importante, ao mesmo tempo em que o estrutura, constituindo um esquema rítmico perfeitamente regular.

Lacerda escreve a música de acordo com a estrutura do poema ao reiterar a primeira frase musical também para os primeiros versos das estrofes 2 e 3 (seções A' e A'').

Nas seções A, A' e A'', as melodias são construídas com predomínio de graus conjuntos e movimento cromático. São empregados alguns saltos de oitava ascendente, sétima maior ascendente, sexta maior descendente, sétima maior descendente e quarta aumentada descendente, sendo esse último empregado em maior número do que os anteriores.

Na seção A''', o cromatismo (movimento melódico por semitom) é bastante presente. Tem-se, também, salto de oitava ascendente e quarta justa descendente.

2

15

lhões so - fren - do sem pra - ga! Se há noi - te ou sol é in - di - fe -

mf

20

ren - te, aes - cu - ri - dão rom - pe com o di - a.

poco rall.

p

Exemplo 7u – Seção A' – compassos 11 a 22

desolado

25 *angustiado*

a tempo

mp

Ó so - li - dão do boi no cam - po, ho - mens tor - cen - do - se ca -

f subito

la - dos! A ci - da - de é i - nex - pli - cá - vel e as ca - sas não

mf

30 *poco rall.*

têm sen - ti - do al - gum.

p

Exemplo 8u – Seção A'' – compassos 23 ao 31

Verifica-se, no conjunto dessas construções melódicas, uma interação com os sentidos do texto. No compasso 04, para o segundo verso da primeira estrofe “Ó solidão do homem na rua!”, a música sobe para região de voz mais brilhante (Ré4

para os naipes das mulheres e Ré3 para os naipes dos homens), tendo realizado uma bordadura exclamativa no primeiro tempo. As tercinas estão na bordadura e na palavra “homem” em movimento cromático, estabelecendo um certo contraste rítmico e melódico com a frase musical anterior “Ó solidão do boi no campo” de linha melódica mais plana. A linha melódica correspondente a este segundo verso é incisiva, com predominância de saltos (quarta aumentada descendente) e tensões, seu sentido é descendente, estabelecendo um sentido direcional que se inicia no re4 e termina no mi3 para mulheres e no Ré3 para Mi2 para os homens.

Essas diferenças entre as linhas melódicas parecem marcar o desencontro entre o boi e o homem: o primeiro representando o estado de sossego, de tranqüilidade e até de certa inércia, e o segundo, do estado perturbado, inquieto, desvairado do homem. Essa diferença de qualidade de ânimo é ainda reforçada pelas marcações de caráter anotadas pelo compositor para cada frase: na primeira *desolado* e na segunda *pungente*.

Lento (♩=58)

desolado

SOPRANOS
CONTRALTOS
TENORES

mp Ó so - li - dão do boi no cam - po.

BAIXOS

Compassos 01 a 03 – 1ª frase

pungente

f subito Ó so - li - dão do ho - mem na ru - a!

5

Compassos 04 e 5 – 2ª frase

Procedimento musical semelhante pode ser visto na seção A' para o 2º verso da segunda estrofe “Ó milhões sofrendo sem praga!”, e na seção A'' para o 2º verso da terceira estrofe “homens torcendo-se calados!”:

Compassos 14 a 16 – Seção A'

Compassos 25 e 26 – Seção A''

O contorno melódico das frases musicais parece ligado também ao desenho melódico encontrado nos Aboios, nos quais há momentos em que o aboiador salta de uma região de voz média ou média grave para uma região mais brilhante, explicitando seu grito lamentoso, emitido em voz de cabeça, agudo, exercendo sobre o gado um efeito sugestivo, magnético. Um exemplo disso pode ser visto na obra “500 Canções Brasileiras”, de Ermelinda Azevedo Paz (1989):

O compositor pode também ter se referenciado no som do berrante¹³⁵ para traçar o perfil melódico da música. Nesse caso, temos efeito parecido ao lamento do aboiador, pois o instrumento, ao ser executado, realiza alternadamente uma mudança para os harmônicos superiores.

Câmara Cascudo explica que as melodias dos cantos de Aboio são cheias de interjeições semelhantes a vocalizes, como “oh,oh,oh” ou “ei,ei,ei” ou, ainda, “ah,ah,ah” e essas estão totalmente atreladas ao verso e à melodia como um todo. São cantadas para despertar o gado de seu passo sonolento.(CASCUDO, 1998, p. 22) Os vocativos reduzidos “ó”, presentes no poema, lidos sob a estrutura chamativa do Aboio, parecem amoldar-se adequadamente ao canto de um boieiro. Este nosso ponto de vista só vem reforçar a possibilidade de uso da estrutura do Aboio feito pelo compositor para a construção da obra Uníssonos.

Lacerda utilizou-se do Aboio para construção das obras, *Aboio* para oboé e piano de 1972. A finalidade de apresentação desses trechos musicais é apenas ilustrativa, pois não temos a intenção de analisar tais obras.

¹³⁵ **Berrante**, segundo Mário de Andrade (1989), é buzina de chifre para tocar longe. Os peões usam para chamar o gado. É obrigatório nas comitivas que trazem o gado do Sertão (Mato Grosso e Goiás) para o sudeste. Presta ótimos serviços de orientação e comando. (p. 60)

Figura 1u – trecho da obra *Aboio*, de Osvaldo Lacerda.

Na Brasileira nº 8, composta em 1978, a terceira peça é um Aboio para piano a 4 mãos. Conforme mostramos no trecho:

Figura 2u – trecho da obra *Aboio* para piano a 4 mãos (parte do primeiro), de Osvaldo Lacerda.

Percebe-se uma nítida intenção musical de destacar a palavra “gritos” que, no poema, ouve-se em meio à confusão sonora descrita “entre carros, trens, telefones,/ entre gritos...”. Nessa primeira estrofe, a anáfora praticada pela recorrência do vocábulo “entre” tem o sentido de destacar a palavra “gritos”, pois esta se diferencia das coisas enumeradas no 3º verso e ainda traz uma ambiência estimulante aos sentidos, o ambiente é barulhento, ruidoso. Na música, o compositor destina a nota mais aguda (Mi4 para os naipes femininos e Mi3 para os naipes masculinos) empregada em toda a seção A. Ao anotar *estridente*, o compositor deixa claro qual timbre deve ser manifestado.

O poeta, no poema, deixa a possibilidade dos gritos serem tanto das coisas enumeradas (carros, trens, telefones) como também dos homens. No primeiro caso, teríamos uma figura de linguagem, a prosopopéia¹³⁶. Ao que parece, há no poema e na música uma tentativa de aproximar qualitativamente os gritos dos homens do barulho metálico vindo das máquinas urbanas. Essa aproximação denuncia o quanto a expressão humana estaria impregnada dos elementos expressivos da maquinaria residente nas cidades onde:

“[...] os homens são como homens mecanizados e desumanizados, em função de reproduzirem apenas o movimento mecânico de montagem inserido na produção em série, [...]”¹³⁷

¹³⁶ Segundo Aurélio (2004) **prosopopéia** pode ser [Do gr. *prosopopóia*, personificação, pelo lat. *prosopopoeia*]: 1. E. Ling. Figura pela qual se dá vida e, pois, ação, movimento e voz, a coisas inanimadas, e se empresta voz a pessoas ausentes ou mortas e animais; personificação, metagoge.

¹³⁷ Dall’Alba (2003, p. 93/94) analisa poemas como *O Boi*, *Edifício Esplendor*, destacando o eixo principal de pensamento poético de Drummond, concentrado no movimento maquinal da vida moderna, na humanidade desumanizada por se colocar a serviço da ordem do racionalismo moderno.

Na 2ª estrofe, o segmento tônico da palavra “solidão” encontra seu correspondente sonoro no segmento tônico da palavra “escuridão” (4º verso). A intenção dessa rima intermediária¹³⁸ sugere uma relação entre obscuridade e noturnidade no poema ao estabelecer o mote: a solidão.

Neste ponto, verifica-se contato estreito com o texto quando o compositor, nos compassos 19 para 20, salta uma sexta maior descendente (sol3 para si b 2 e sol2 para si b 1), atinge uma região grave e média grave para as vozes, lendo por meio do desenho melódico “a escuridão” anunciada pelo poema. O emprego de uma semibreve para a sílaba tônica da palavra reforça a sonoridade fechada e nasal das vogais “ão”, amplificando o valor do som, estabelecendo um lugar de somatória das sonoridades “ão” presentes em “solidão” ao longo das duas estrofes. A relação conceitual existente entre “solidão” e “escuridão” também parece estar bem assegurada por meio da construção musical.

Compassos 19 e 20

O tratamento melódico dado ao 3º verso (compassos 6 e 7, cf. **Exemplo 06u**) diferencia-se dos demais, pois o compositor destina para “entre carros, trens, telefones”(1ª estrofe), um contorno melódico feito de duas pequenas ondas em movimento ascendente por graus conjuntos numa região mediana da tessitura de todas as vozes, a região é transitória estacionada sobre mi, carregando uma certa estaticidade. O mesmo desenho melódico é repetido para os 3º versos das 2ª e 3ª

¹³⁸ Hécio Martins (1968, p. 48), ao esclarecer sobre as rimas dispersas em Drummond, como as intermediárias, por exemplo, reforça que essas não podem ser vistas como acidentais, pois atuam expressivamente no modo de realçar uma relação semântica entre as palavras rimantes.

estrofes. A situação melódica parece espelhar a condição desses versos ao repetir a seqüência *mi-fá-sol*, criando um momento de redundância pequeno, porém, importante, que vai ao encontro da apatia do homem em relação ao lugar e ao tempo e da confusão traduzida pela constatação de incompreensibilidade em relação a esse lugar (cidade) presentes no poema.

O compositor, ao quebrar o uníssono entre as vozes por meio da construção de um contraponto entre as agudas e graves para o último verso de todas as estrofes do poema, apresenta idéias contrastantes, valorizando tanto o discurso monódico como também o heterofônico.

Como vimos, nas cadências das seções A, há uma nítida polarização da nota *lá* e a melodia descendente empreendida pelos naipes graves empurram a sonoridade resultante para a região mais grave atingida na obra toda. O patamar de dinâmica em *p* somado à tessitura média grave para todos os naipes levam a um escurecimento tímbrico natural das vozes. O *poco rall*, anotado pelo compositor, segura ainda mais o tempo que já está mais lento pelo emprego de mínimas ao final da frase, com uso de fermata na última nota e pausa de mínima com fermata no último tempo do compasso. O ambiente sonoro pesado instaurado nestas cadências está de acordo com o ambiente depressivo, cinza escuro, exposto pelo poema ao final de suas estrofes. As quintas paralelas finais também ajudam a descolorir o ambiente e delineiam uma sensação de esvaziamento, presente também no poema ao descrever a solidão como um lugar destituído de conteúdo, um grave e deserto íntimo.

Ao observarmos a seção A''', que se ocupa dos dois últimos versos do poema "Mas o tempo é firme. O boi é só. / No campo imenso a torre de petróleo", observamos que os desenhos melódicos, as figurações rítmicas usadas são todas derivadas da seção A.

ni - das, a vi - da sal - va... *poco cresc.* *mf* *longa*

Mas o tem - po é *mp*

fir - me. O boi é só. No cam - poi - men - so *p* a

tor - re de pe - tró - leo. *rall.* *45*

Exemplo 9u – Seção A''' – compassos 41 ao 47

Nesse sentido, vimos na análise da estrutura formal do poema que o sentido desses versos finais está intimamente conectado com o sentido das três primeiras estrofes do poema. A seção A''' se apresenta mais enxuta, ocupando-se fundamentalmente da resignação final exposta pelo poema.

Por outro lado, no primeiro segmento da seção Ba (cf. Exemplo 04u), o compositor cria um ambiente melódico instável, com uso de uma escala cromática de 8 tons (sol, sol# [lá b], lá ♭, si b, dó, dó# [ré b], ré ♭, mi ♭), sendo *mi b*, *fá*, *fá#*, *si* as notas ausentes. Do compasso 32 até o compasso 35, não há polarizações; o perfil melódico anguloso pontua as notas *mi* e *si b* (trítono), imprimindo ao trecho musical em questão uma qualidade suspensiva. Assim, a seção toda é construída em uníssono.

O desenho melódico do compasso 32, para o 1º verso da última estrofe “Ó solidão do boi no campo!” é aproveitamento da **Figuração rítmica 1** com valores rítmicos reduzidos e melodia das vozes de Soprano e Tenor da cadência da seção A (compassos 9 e 10) em oitava acima com direção retrogradada. Neste caso, o compositor parece unir este novo apelo incisivo e comovente à sua causa primeira: a solidão como vazio, como “ermo profundo”.

Compaço 32

Figuração 1

Soprano e Tenor - compassos 9 e 10

Ainda em Ba, a partir do último tempo do compasso 33, Lacerda inicia uma seqüência cromática sobre o desenho *si^b - lá - sol[#] - mi^b - ré*, retomado no segundo passo a partir de *lá* e no terceiro em *lá^b*, conseqüentemente, encerra o seqüenciamento cromático no compasso 36 na nota *dó* com fermata. Este deslizamento cromático das três células rítmico-melódicas parece querer preparar o ambiente sonoro a ser instaurado na seção Bb. A nota *dó* com fermata, no segundo tempo do compasso 36, soa como o quinto grau de *fá*, finalis da escala pentatônica sobre *fá*, utilizada para a construção melódica da seção Bb. Conforme as células rítmico-melódicas:

Este sentido de deslizamento da seção Ba, esta perambulação cromática, suspendendo a harmonia, estabelece uma conexão forte com o sentido do poema nesta primeira metade da última estrofe. O poeta, neste momento, cria uma espécie de ponte entre a negatividade, a impossibilidade presente como substância nas três primeiras estrofes e a possibilidade levantada por uma névoa de esperança (“Se uma tempestade de amor caísse...”) introduzida por um “navio fantasma”, silenciando a agitação das ruas. A atmosfera aparentemente caótica, desordenada da seção Ba parece, então, reorganizar um novo eixo discursivo, preparando a tentativa de unir as “mãos”, de salvar a “vida”.

A seção Bb (cf. **Exemplo 10u**) está melodicamente organizada sobre a escala pentatônica sobre *fá*:

Há a presença de um arpejo ascendente e um descendente (compasso 37) e um ascendente (compasso 40), configurando a tríade de *fá* maior, contrastando este ambiente aos ambientes em modo menor das seções A. O contorno melódico é muito mais melodioso, não tensivo, cantante. Lacerda usa os arpejos e o contraste maior-menor para sublinhar o conteúdo do texto. Toda a seção está em uníssono e se ocupa dos versos “Se uma tempestade de amor caísse!/ As mãos unidas, a vida salva...”. A partir do contraste apontado acima, Lacerda sugere um caráter *esperançoso*, conectando-se de modo sensível às intenções lançadas pelos versos episódicos. Neles,

Drummond rivaliza a noturnidade dominante no poema, ao lançar luz à escuridão, regando o espaço com uma promessa de amor que tudo acautela.

Seção Bb

che - ia. *mp* Seu-ma tem-pes-ta - de dea-mor ca - is - se! As mãos u -

ni - das, a vi - da sal - va... *poco cresc.* *mf* *longa*

Exemplo 10u – Seção Bb – compassos 37 a 40

Nesta obra, as variações de intensidade estão intrinsicamente ligadas ao texto, ao sentido dramático do poema, ao ritmo e à sonoridade declamatória do texto poético. Observamos sinais de < > nas vozes, indicando transformação de dinâmica que tem relação com a entonação do texto e movimento em direção à tônica das palavras e apoios principais das frases do texto poético.

As variações de intensidade obedecem também a relações com as direções melódicas em vários momentos. Do compasso 2 para o 3, vemos grau disjuncto (3ª menor) ascendente e um crescendo na intensidade e, logo em seguida, um decrescendo acompanhando o desenho melódico descendente. Do compasso 7 para o 8, temos um salto de oitava ascendente que está acompanhado de um *f* (cf. **Exemplo 6u**). Nos compassos 21 e 22, 30 e 31 há um decrescendo na intensidade que acompanha o desenho melódico descendente do *ré* ao *lá* nas vozes graves (C+B) (cf. **Exemplos 7u e 8u**). Na obra como um todo, os patamares de dinâmica parecem estar relacionados com a tessitura geral da música: nas tessituras médio-graves o patamar

estabelece-se em *mp* e *p*, para as tessituras medianas o patamar se apresenta em *mf* e para as tessituras médio-agudas os patamares dinâmicos saltam para *f* ou *ff*.

Na sequência, realizamos um estudo comparativo através dos gráficos das variações de Intensidades a respeito das diferenças e constâncias do movimento dinâmico para cada seção da música e sua relação com os sentidos do texto.

Gráficos das variações de Intensidades

1u. Seção A

Compassos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	<i>mp</i>	<	>	<i>fsúbito</i>	<i>mf</i>	—	<	<i>f</i> >	<i>p</i>	—

2u. Seção A'

Compassos	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
	<i>mp</i>	<	>	<i>fsúbito</i>	—	—	<i>mf</i>	—	—	—	>	<i>P</i>

3u. Seção A''

Compassos	23	24	25	26	27	28	29	30	31
	<i>mp</i>	—	<i>fsúbito</i>	<i>mf</i>	—	—	<	>	<i>p</i>

4u. Seção Ba

Compassos	32	33	34	35	36
	<i>f</i>	<i>f</i>	—	—	>

5u. Seção Bb

Compassos	37	38	39	40
	<i>mp</i>	—	<	<i>mf</i>

6u. Seção A'''

Compassos	41	42	43	44	45	46	47
	<i>mp</i>	<	<i>mf</i>	> <i>p</i>	—	—	☺

Constatamos que para os primeiros versos das estrofes 1, 2 e 3 (seções A, A' e A'', cf. **Exemplos 6u, 7u e 8u**), o compositor escreve um *mp* e para os segundos versos, há marcação de *f súbito*. Esse contraste traz forte impacto, reforçando o conflito instaurado entre o estado angustioso e solitário do “boi” e o desespero do “homem” perdido e só na “rua”. Segue-se a isso uma dissipação do volume, numa mudança de intensidade por passagem, que decai para *mf* para os terceiros versos rumando a *p* quando da chegada aos quartos versos das referidas estrofes, retornando ao primeiro estado, porém com uma carga de abafamento maior, no qual a escuridão parece dominar o ambiente sonoro.

O movimento dinâmico na seção A''' procura seguir a mesma seqüência de intensidades das seções A, A' e A'', com a diferença de que nessa seção não há *f súbito*; as dinâmicas são de passagem e não de contrastes, caminhando de um *mp* para um *mf* e decaindo para um *p*, morrendo num longo silêncio final. Essa dinâmica está de acordo com o sentido dos versos que neste momento manifestam um estado profundo de resignação (*mp* e *p*) com um lampejo breve de haver ainda uma possibilidade de saída (“no campo imenso” em *mf*).

A seção Ba é o trecho no qual acontece o pico de intensidade da peça toda. A seção inicia-se com um *ff* contrastando vigorosamente com o *p* deixado pelo compasso anterior (final da seção A'') e ainda se opondo drasticamente ao ambiente melódico e dinâmico destinado aos primeiros versos (“Ó solidão do boi no campo”) de cada estrofe em *mp* das seções A, A', A''. Esse parece ser o momento quando o músico capta a essência da solidariedade do poeta com os homens e parece dar voz a muitos daqueles que se contorcem, que sofrem diante da “inexplicável cidade”, que gritam na escuridão dos dias. É, sem dúvida, o auge da dramatização do poema na música e através dela.

A seção Bb inicia-se em *mp*, com caráter *esperançoso* crescendo aos poucos até atingir o patamar do *mf* ao admitir a possibilidade do salvamento da vida, da existência do amor.

2.5.5 Do uso estrutural e gestual do silêncio

Nessa obra, verificamos que o uso que o compositor faz dos silêncios é tanto para suprir funções estruturais como gestuais.

Sob o ponto de vista construtivo, encontramos silêncios que trabalham o *rallentando* (compasso 40, cf. **Exemplo 10u**), preparando o tempo *lento* a ser retomado na seção A'''. A construção rítmica do trecho musical dos compassos 38, 39 e 40, organizado por meio da combinação de três semínimas, mínima e semínima para a primeira metade do verso (“as mãos unidas”) e três semínimas e duas mínimas para a segunda metade do verso (“a vida salva...”), leva a uma desaceleração do tempo, uma espécie de *rallentando* escrito. Lacerda emprega a fermata quadrada¹³⁹ na última nota da frase musical para indicar que o tempo deve realmente se estender um pouco mais em seu término. A fermata redonda (longa) sobre a pausa do compasso 40 expande ainda mais o tempo. O uso dessas fermatas parece altamente intencional, pois provocam a expansividade necessária ao término da entusiasta seção Bb e à retomada do tempo *lento resignado* da seção A'''. Esse mesmo silêncio, que está expandido devido à fermata longa, fornece também a medida de pausa necessária às reticências contidas no texto poético. Essa pontuação fornece um clima suspensivo ao discurso, um silêncio de expectativa.

É interessante notar que no final da seção A (cf. **Exemplo 6u**), o compositor emprega fermata quadrada na última nota, sendo que a fermata quadrada também está sobre a pausa de mínima final, indicando que a prolongação deste silêncio deve ser equivalente à prolongação da nota anterior, ou seja, Lacerda indica intencionalmente que ele quer que esta finalização não tenha uma expansividade de tempo muito grande. Já, para o final da seção A' (cf. **Exemplo 7u**), indica um *a tempo*

¹³⁹ No seu *Compêndio de Teoria Elementar da Música* (1966, p. 13), Lacerda esclarece que a fermata com desenho quadrado indica uma prolongação do tempo menor do que a fermata com desenho redondo. Explica ainda que “em ambos os casos, a prolongação depende do andamento (velocidade) da música e do critério do intérprete”.

para a pausa de mínima do compasso 23, logo após empregar pausa quadrada para a última nota da seção, também para garantir que o intérprete não expanda além da conta o valor da pausa para esse trecho. O único lugar que emprega fermatas com desenho redondo para a última nota e pausa de fim de seção é para o final da música (cf. **Exemplo 9u**). Nesse trecho, o tempo *rallentando* da última frase musical já indica que o compositor quer um arrastamento do tempo ao final, impregnando o silêncio do último compasso de uma lentidão permitida e finalizadora.

Os silêncios presentes nos compassos 3, 5, 7, 9 e 10 da seção A (cf. **Exemplo 6u**), compassos 10, 14, 17 da seção A' (cf. **Exemplo 7u**), compasso 23 da seção A'' (cf. **Exemplo 8u**), compasso 36 da seção Ba (cf. **Exemplo 4u**), compasso 40 da seção Bb (cf. **Exemplo 10u**), compassos 42, 43 e 47 da seção A''' (cf. **Exemplo 9u**) podem ser interpretados como gestos musicais dramáticos inflexionais, pois emprestam ao discurso musical um sentido de pontuação, aproximando-se da entonação do discurso textual. Verifica-se que as pausas usadas com função inflexional são de semínimas ou apenas cesuras acompanhando as vírgulas, pontos de exclamação e pontos finais presentes no interior dos versos de cada estrofe do poema. As pausas com valores mais longos são de final de seção, delimitando cada estrofe do poema. Porém, observa-se o emprego de pausa não coincidente com a pontuação do poema no compasso 44. O compositor parece querer, com esse silêncio, preparar o *rallentando*, criando um tempo de suspiro, reforçando o sentido entonativo de finalização da música.

Também destacamos algumas articulações no texto poético que, na música, estão ignoradas como nos compassos 31 para 32 (cf. **Exemplo 8u**), em que temos um ponto final para o texto e nenhuma marcação de silêncio para a música. Nesse caso, é possível que o compositor deseje conseguir um maior nível de contraste entre a seção A'' e a Ba, somando procedimentos causadores de impacto como os melódicos (salto de um registro médio grave para o registro agudo das vozes), o patamar dinâmico que passa de *p* para *ff* e a modificação do andamento de *lento* para *mais movido*. A

ausência de silêncio nessa passagem parece reforçar esse contraste, intensificando o impacto quando do ataque do Coro no 1º tempo de Ba.

Nos compassos 10 (final da seção A), 23 (final da seção A') e 47 (final da música), temos exemplos de silêncios descritivos, pois parecem narrar, assim como o texto e os desenhos melódicos, a “escuridão”, “a solidão” e o “silêncio da solidão”, respectivamente.

2.5.6. Aspectos técnicos e interpretativos

Destacamos algumas dificuldades que o conjunto coral a qual se destina essas considerações pode encontrar.

Quanto às questões de organização rítmica da obra, as acelerações e desacelerações provocadas pelo emprego de agrupamentos rítmicos binários, seguidos de ternários e vice-versa, se não bem encaixadas no pulso médio estabelecido, podem causar desconfiguração dos agrupamentos rítmicos por frouxidão na execução dos desenhos rítmico-melódicos, deixando o pulso excessivamente flexível. Somado ao fato anterior, o emprego de valores rítmicos de maior duração como mínimas, mínimas ligadas a semínimas, mínimas com fermata e semibreves, desaceleradores do ritmo nos finais de frase, podem fazer com que haja perda do pulso nesses finais de frase e também na retomada da música depois desses finais.

Quanto aos aspectos melódicos, os saltos de 4ª aumentada descendentes, somados aos desenhos melódicos cromáticos podem trazer alguma dificuldade para manutenção da afinação. Se isso se configurar, é necessário acrescentar na preparação vocal dos coralistas alguns exercícios vocais que tenham perfis e contornos melódicos semelhantes aos da música para que o regente possa trabalhar de forma mais técnica e didática essas dificuldades a serem superadas.

O ataque sobre as notas Mi4 e Mi3 para mulheres e homens, respectivamente, no compasso 32 (cf. **Exemplo 4u**) e o salto de oitava do Mi3 para Mi4 para mulheres e de Mi2 para Mi3 para homens no compasso 8 (cf. **Exemplo 6u**) podem trazer algum desconforto para as vozes: aos sopranos por ser Mi4 geralmente uma região de passagem do registro médio para o agudo, e às vozes médio-graves por serem o Mi4 para contralto e o Mi3 para baixo uma região de voz quase extrema da tessitura dessas vozes. Para o salto de oitava do compasso 8, o apoio deve vir logo na execução das alturas anteriores e nesse sentido a pausa do compasso 7 prepara a boa sustentação para a semi-frase a ser cantada.

É sempre necessário que o regente, ao escolher o repertório para seu coro, fique muito atento à tessitura geral e de cada voz da obra. Essa música, especificamente, traz uma tessitura estendida para todas as vozes:

- soprano: Si $\flat$ 2 a Mi4
- contralto: Lá2 a Mi4
- tenor: Si $\flat$ 1 a Mi3
- baixo: Lá1 a Mi3

Observamos que a tessitura geral é mais favorável para os naipes graves, sendo que essas vozes soarão com mais conforto e maior volume. Como temos um discurso em uníssono é natural que, principalmente por causa do fato exposto anteriormente, haja uma fusão das vozes de sopranos e tenores com as vozes dos naipes graves. Assim, os agudos tomam emprestado o volume de voz dos graves e podem com isso ganhar conforto na emissão, ou pode ser que aconteça de os naipes agudos sentirem-se impulsionados, por imitação, a colocar um volume maior do que esses podem emitir, perdendo o conforto e a livre emissão da voz.

Para que o Si $\flat$ 2 soe bem para soprano, é preciso investir no trabalho técnico-vocal de ressonância mista também para esta altura sonora, para que as cantoras não sigam a tendência natural de executar o *si $\flat$* numa ressonância pura de “peito” e

perder o brilho, volume, afinação e homogeneidade no timbre da voz. Para o tenor, o $\text{Si}\flat 1$ também, geralmente, é extremo de tessitura no grave, portanto, é necessário executá-la com leveza sem pretender conseguir volume e cor escura de voz além do que o naipe pode oferecer com naturalidade. Para as vozes de contralto e baixo, o $\text{mi} 4$ e $\text{mi} 3$ podem trazer algum desconforto na emissão, sendo necessário que haja um trabalho no sentido de alargar a tessitura dessas vozes graves. Para isso, é preciso acrescentar, durante a preparação vocal do coro, exercícios vocais específicos para que essas vozes ganhem leveza, conforto e livre emissão na região mais aguda de suas tessituras.

Os *f súbitos* podem trazer dificuldades quanto ao controle adequado da tensão a ser utilizada na execução. O tónus do apoio, da sustentação da coluna de ar deve estar muito adequado para que não haja alteração na qualidade sonora e, conseqüentemente, para que o som não soe “empurrado”, com excesso de pressão.

Quanto à adequação timbrística, pode acontecer um amolecimento na colocação da voz na região média e média grave das melodias. O conforto de emissão nessas regiões citadas pode levar a uma descolocação da voz, o som se torna “raso”, com conseqüente perda de harmônicos.

Faz-se necessário, portanto, orientar os coralistas a não perderem a boa sustentação da coluna de ar nestas regiões e a colocarem a voz de modo a manterem ressonância mista, onde as caixas altas e baixas de amplificação sonoras estão ressonantes.

As indicações de caráter anotadas pelo compositor (*desolado, pungente, estridente, angustiado, esperançoso, misterioso, resignado*) fazem parte da percepção e da leitura feitas por Lacerda, dos estados psicológicos (emocionalidades) contidos no poema. O regente deve perseguir com a máxima precisão essas marcações, pois elas influem diretamente no timbre (na cor da voz do coro) e na qualidade interpretativa.

Quanto aos silêncios, é preciso cautela para que as pausas presentes na obra, realmente estejam a serviço das exigências das inflexões da narrativa poética. Os

silêncios de final de seção carregam fortes intenções de suas margens, e esse entendimento é fundamental para que não haja quebra na estrutura total da obra.

Arriscamos dizer que grande parte das intencionalidades da obra estão atreladas ao jogo de intensidades estabelecido pelo compositor para as diversas seções. Os contrastes de patamares dinâmicos desenharam expressivamente o estado psicológico contido no poema que oscila entre o lamento aflitivo lançado em música dentro do patamar de *f* e *ff* e a angústia lamentosa da constatação do não sentido da existência lançada em música dentro do patamar de *mp* e *p*.

Compreender essas intencionalidades ajuda no adequado gerenciamento da energia, na execução interpretativa das frases musicais, das seções e da obra como um todo.

O teor do texto não é de fácil assimilação em geral, nem é simples de se trabalhar com os coralistas, pois a carga emocional do poema está impregnada de desolação, de angústia, de desespero diante da solidão.

Para uma boa expressividade destes estados emocionais, é necessário que o coro tenha uma certa maturidade emocional para imprimir na interpretação da obra a emoção estética que poema e música exigem.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A confluência entre a poética de Drummond e a poética musical de Lacerda conduziu-nos a um universo investigativo instigante a respeito da música moderna brasileira e suas relações com a literatura.

Através do Catálogo de Obras de Osvaldo Lacerda atualizado (MACEDO, 2000, p. 116-172) foi possível dimensionar o quanto foi grande o contato deste compositor com a obra de poetas modernistas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Cassiano Ricardo, confirmado pela expressiva quantidade de canções para canto e piano e obras corais escritas sobre poemas desses poetas.

As várias entrevistas, constantes de diversas dissertações de Mestrado, que serviram de referências bibliográficas para este trabalho revelaram que Lacerda, desde muito jovem, já se interessava pela poesia brasileira e veio a intensificar sua relação com os poetas nacionais, principalmente os vinculados ao movimento modernista, no período em que estudou com Mozart Camargo Guarnieri.

Assim, partimos do fato de que a poesia moderna trouxe uma série de desafios aos músicos, pois os elementos constituintes do poema são repletos de complexidades lexicais, sintáticas e semânticas. Os poemas modernistas desprezam a rima e a métrica tradicionais, rompendo a regularidade do ritmo. Ademais, têm um gosto pelo coloquialismo, pelo trivial, levando *“a uma espécie de esvaziamento figurativo”*. (CORTEZ & RODRIGUES, 2005, p.59).

A poesia de Drummond levou as tendências modernistas muito além e como diz Dall’Alba (2003), a música do poema é feita de ritmos tortos, de elementos mínimos que dão a impressão de um canto raso, depurado, quase monotônico.

A questão inicial foi entender como o compositor captou, em essência, essa nova musicalidade trazida pela poesia moderna e, ainda, como conjugou as

necessidades da estética da música de caráter nacional com as necessidades inerentes ao ato de criar música sobre este novo poema.

O estudo mais detalhado sobre as principais características da poética de Drummond, bem como a investigação mais minuciosa sobre os alicerces estéticos, as motivações, as influências e as tendências artísticas de Osvaldo Lacerda, presentes no primeiro capítulo deste trabalho, trouxeram subsídios importantes para a compreensão das escolhas dos procedimentos composicionais feitos pelo compositor no momento da criação da música sobre o poema. Além disso, foi possível perceber com mais discernimento quais elementos do poema, delimitados pelo compositor, determinaram estas ou aquelas escolhas na composição musical.

A entrevista com Osvaldo Lacerda, feita por mim, também auxiliou muito no entendimento do processo criativo deste compositor ao abordar o poema.

Através da análise minuciosa dos vários aspectos musicais constituintes de cada uma das cinco obras corais e do estudo detalhado da dimensão formal e da significação poética de cada poema sobre os quais foram compostas as músicas corais pertencentes ao corpo deste trabalho, pudemos reunir elementos suficientes para empreender a análise da relação música e poema.

Verificamos, na construção das obras corais, que Lacerda se vale de contrastes timbrísticos, contraste entre seções, entre vozes, modificações e fragmentações de elementos já apresentados para a construção do seu discurso musical. Faz uso da repetição como elemento de referência. Detectamos também o uso do ritmo de forma variada com contratempos, deslocamento de acentos, polirritmia, síncopas etc.

Percebemos, ainda, que esses procedimentos estão à disposição dos efeitos expressivos que se quer obter, enfatizando certos elementos expressivos do poema em detrimento a outros, fazendo uma leitura particular dos estratos significativos do poema.

Foi na obra coral, *Poema da Necessidade*, que constatamos o uso em maior extensão da reutilização de materiais musicais básicos com variações. Lacerda parece ter tirado o modelo formal do poema e o aproveitou para a composição musical. A

música, assim como o poema, parte de um material básico, gerador e padronizador, oferecendo referência às transformações pelas quais se submetem os materiais que são construídos para o restante da música.

Percebemos, também, coerência e cuidado no uso das constâncias da música brasileira em cada obra coral. É notório o zelo com as necessidades do texto poético, seus significados e os sentidos que este evoca ao se utilizar dos elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e polifônicos da música popular do Brasil para a construção das obras corais.

Conseguimos fazer um estudo detido e aprofundado do emprego das escalas modais em cada uma das obras e chegamos a um entendimento próprio a respeito da sistematização modal na construção melódica. Divisamos a presença de instabilidade modal para criação de certos momentos harmônicos, coerentes com a direção e os ambientes em que se quer estabelecer, comentando o texto por meio do colorido produzido pela harmonia. Lacerda parece trabalhar a intersecção do vertical com o horizontal, pois percebemos novos procedimentos e alterações no decurso do uso de escalas que possivelmente estão vinculadas às necessidades do ouvido harmônico de quem cria.

O uso de constâncias rítmicas da música popular do Brasil foi notado nas obras corais *Quadrilha*, *Romaria* e *Uníssono*. Nessas obras, foi possível perceber que o compositor faz a utilização de tais constâncias rítmicas da música popular do Brasil empregando-as de maneira livre, deformando-as artisticamente de acordo com a situação, ou ainda, em função da melhor acomodação e da adequação ao texto poético, redesenhado pela leitura particular dos estratos rítmicos e expressivos do poema.

Nas obras, *Céu Vazio* e *Poema da Necessidade*, o uso é indeterminado já que não nos foi possível vincular os agrupamentos rítmicos presentes nestas obras a algum ritmo presente nas constâncias da música brasileira.

Pudemos perceber ainda a fusão de procedimentos da música tonal com modal, o uso de intervalos dissonantes, cromatismos, ambientes atonais, e

suspensivos, e, ainda, o uso livre de procedimentos madrigalescos e da música medieval.

Prosodicamente, as obras são muito bem resolvidas e elaboradas. Verificamos que Osvaldo Lacerda, ao escrever polifonicamente ou homofonicamente, o faz dentro da métrica do compasso, com respeito máximo à colocação das tônicas das palavras nos tempos fortes e semifortes dos compassos, clarificando, para o intérprete, a curva rítmica e entonativa do poema extraída pelo compositor. Percebemos o uso livre da agógica, com mudanças constantes de fórmula de compasso, de andamento, de acentuação rítmica e de indicações de tempo pensados em função do plano dramático construído para a música sobre o poema.

Foi também no emprego das intensidades que vimos uma estreita relação com os sentidos do texto poético. Lacerda emprega extremos de dinâmica, saindo, por exemplo, de um *ff* para um *pp* em pequeno espaço de tempo com o intuito de criar direcionamentos emocionais que enfatizam os sentidos contidos no poema.

As variações de intensidade são construídas ora criando pequenos cumes que acompanham a direção das melodias, ora desenhando grandes ondas sonoras que são capazes de unificar dramaticamente toda a peça.

As anotações de caráter, sempre muito presentes em cada obra, foram importantes clarificadores da leitura feita pelo compositor dos estados emocionais que cada trecho da obra deve trazer consigo no momento da sua execução.

Acreditamos que o encontro desses dois artistas, Drummond e Lacerda, filhos do modernismo brasileiro, abre-nos um campo de estudo sobre novas caixas de ressonâncias, novas existências de sentidos e significações no verso e na música, novas vibrações inventadas no movimento dessa dança das musicalidades poéticas e das poéticas musicais.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

I. Sobre Osvaldo Lacerda

BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. *Osvaldo Lacerda: Catálogo de Obras*. Brasília: Departamento de cooperação cultural, científica e Tecnológica, 1976.

Fundação Biblioteca Nacional - *Osvaldo Lacerda*. Acesso ao site: www.bn.br/fbn/musica/osvaldolacerda/index.html em 20/01/2008.

GIRON, Luís Antônio. (1998). *Canções de Osvaldo Lacerda buscam a verdade*. <http://www.geocities.com/Vienna/8179/lacerda.html>. Acesso em: 05/08/ 2005.

GONZAGA, Maria Tereza. *As Canções de Câmara*. 1997. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes do Planalto da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 1997.

LACERDA, Osvaldo Costa de. *A criação do Recitativo Brasileiro*. In: Revista Música Brasileira na liturgia São Paulo: Paulus, 2005. p. 109-123.

_____. *Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu aproveitamento na Música Sacra*. In: Revista Música Brasileira na liturgia São Paulo: Paulus, 2005. p. 57-85.

LESSA, Angélica Giovanini Micheletti. *Missa Ferial de Osvaldo Lacerda*. 2007. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACEDO, Cíntia Costa. *Estudos para Piano de Osvaldo Lacerda: Um Panorama Brasileiro da Técnica Pianística*. 2000. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2000.

SAMPAIO, João Luiz. (2002). *Osvaldo Lacerda lança antologia “Lembrança de Amor”*. <http://www.estadao.com.br>. Data da pesquisa: 05/08/ 2005.

II. Música Brasileira

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1975.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*, coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, s/d.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *O Banquete*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

CACCIATORE, Olga G. *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CHAGAS, Paulo C. de Amorim. *Luciano Gallet via Mário de Andrade*. Pesquisa apresentada ao Centro de Documentação e Pesquisa da FUNARTE, 1979.

LACERDA, Osvaldo. *Meu professor Camargo Guarnieri*. In: SILVA, Flávio (org.). *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001, p. 57-71.

_____. *Professor Camargo Guarnieri*. In: Revista Música. São Paulo, Vol. 4 – n. 1, Maio 1993, p. 30-33.

MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.

NEVES, José Maria – *Música Contemporânea Brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira, 1981.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *500 Canções Brasileiras*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Luís Bogo Editor, 1989.

SOUZA, Pe José Geraldo de. *Contribuição Rítmico-Modal do Canto Gregoriano para a Música Popular Brasileira*. In: Revista do Arquivo nº CLXIII, São Paulo SP: Secretaria de Ed. e Cultura – Divisão do Arquivo Histórico, 1959.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri – expressões de uma vida*. Tradução Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: EDUSP, 2001.

III. Análise Musical

ARNOLD, Denis. *Monteverdi: Madrigales*. Traducción de Bárbara Zitman. Barcelona: Idea Books S/A, 2004.

COPLAND, Aaron. *Como Escuchar La Música*. Traducción de Jesús Bal y Gay. 2ª ed. México: FCE, 2006.

COTTE, Roger J. V. *Música e Simbolismo*. Tradução Rolando Roque da Silva. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

CULEN, Thomas Lynck, S.J.. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983.

FILHO, Florivaldo Menezes. *Apoteose de Schoenberg: ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea, agosto de 1984-dezembro de 1985*. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

LARUE, Jan. *Análisis Del estilo musical*. Barcelona: Idea Books, S.A., 2004.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. *Canto Coral: do repertório temático à construção do programa*. 1989. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____. *O Uso Musical do Silêncio*. In: Revista Música. São Paulo, Vol. Nº8, maio/novembro – 1997, p. 129-168.

_____. *Referencial de Análise Reformulado*. 2003. volume 2. Tese de livre-docência – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. p.75 – 96.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seicman. São Paulo: EDUSP, 1991.

SILVA, Wladimir. *Os Modos na música Nordestina*. Fonte de Pesquisa: www.pianoclass.com.br. Data da pesquisa: 22/ 02/2007.

SIQUEIRA, Baptista. *Pentamodalismo Nordestino*. Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956.

ZAMACOIS, Joaquim. *Curso de formas Musicais*. Barcelona: Idea Books, S.A., 2004.

IV. Regência

GALLO, J.A; GRAETZER, H. N; RUSSO, A. *El Director de Coro: manual para la dirección de coros vocacionales*. 1ª ed. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2006.

GARRETSON, Robert L. *Conducting Choral Music*. 8ª ed. New Jersey, Prentice Hall, 1998.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. *O Ensino da Regência Coral*. 2003. Tese de Livre-docência. São Paulo, ECA-USP, 2003.

V. Harmonia e Contraponto

HINDEMITH, Paul. *Harmonia Tradicional*. 10ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, s/d.

JACOBS, Robert Louis. *Understanding Harmony*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1986.

KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint*. New York: G. Schirmer, 1940.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. 1ª ed. São Paulo: Via Lettera Editora, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*; introdução, tradução e notas de Marden Maluf - São Paulo: Editora Unesp, 2001.

VI. História da Música Geral

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*: vol. 1. Tradução Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

VII. Técnica Vocal

COELHO, Helena Wöhl. *Técnica Vocal para Coros*. 7ª ed. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2005.

VIII. Literatura e Música

DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GANDELMAN, Saloméa. *Cidadezinha Qualquer: Poesia e Música análise das canções de Guerra Peixe e Ernst Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade*. 1983. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

GIL, Fernando & CARVALHO, Mário Vieira de. *A 4 Mãos: Schumann, Eichendorff e outras notas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elisabeth (organizadoras). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MALNIC, Mergot Petry. *O Lied Romântico Alemão – encontro da poesia e da música*. 1989. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

IX. Carlos Drummond de Andrade

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa e Prosa*. Volume Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1973.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Vila de Utopia*. In. Confissões de Minas, Rio de Janeiro: Americ Editora, 1944.

DALL'ALBA, Eduardo. *Noite e Música na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Porto Alegre: AGE Editora, 2003.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

MARTINS, Helcio. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1968.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio editora, 1975.

MORAES, Emanuel. *Estudo Crítico*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Vol. Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1973. p. 13-30.

NEGREIROS, Gil Roberto Costa. *Marcas da Oralidade na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. 2003. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

X. Lingüística, Literatura e Poética

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: *Manuel Bandeira – Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CANDIDO, Antônio. *O Estudo analítico do Poema*. 4ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CARVALHO, Amorim. *Tratado de Versificação Portuguesa*. 6ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

CORTEZ, Clarice Z. & RODRIGUES, Milton H. Operadores de leitura da Poesia. In. BONNICI & ZOLIN. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

LYRA, Pedro. *Conceito de Poesia*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PIRES-DE-MELLO, José Geraldo. *Teoria do Ritmo Poético*. São Paulo: Editora Rideel, 2001.

SACKS, S. (org.). *Da Metáfora*. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

XI. Outros

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Centauro Editora, 2005.

COBRA, Rubem Q. - *Existencialismo*. Site www.cobra.pages.nom.br, Internet, Brasília, 2001. Data da pesquisa: 12/07/2008.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Ed. concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de Teoria Elementar da Música*. 7ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.

ANEXO À DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Contem:

ANEXO A: Entrevista com Osvaldo Lacerda

ANEXO B: Partituras da Obras Corais

ANEXO C: Referencial de Análise de Obras Corais

ANEXO D: Roteiro do Estudo Analítico do poema

ANEXO E: Programas de Concerto e Apresentação do Coro de Câmara

ANEXO A

Anexo A - ENTREVISTA COM O COMPOSITOR OSVALDO LACERDA (gravada)

Esta entrevista concedida a mim, Andréia Anhezini da Silva, por Osvaldo Lacerda, foi realizada no dia 03 de Junho de 2008, às 17 horas na residência do compositor situada à Rua Santarém, 269, no bairro de Perdizes na cidade de São Paulo – SP.

Andréia Anhezini da Silva

O senhor escreveu um grande número de canções para canto e piano e canções corais. Como aconteceu este grande interesse pela música vocal e também pela poesia?

Osvaldo Lacerda

Bom, para início de conversa, eu fui criado num meio musical que favorecia muito o canto. Eu sempre tive atração pela música vocal. Minha mãe era cantora, amadora, tinha uma bela voz de meio-soprano e poderia até ter se dedicado profissionalmente ao canto, mas quando ela se casou a vida a levou para outro rumo, mas sempre cantava e eu a acompanhava, freqüentávamos muitas audições de canto. Mário de Andrade falava muito da pianolatria, não é? Toda moça de família de uma certa classe social tinha quase que a obrigação de se dedicar à música e essa música era o piano, mas também havia muito, vamos dizer, a cantolatria, porque tinha muitas moças do nosso meio que estudavam canto. Mamãe estudou com uma professora russa, Dona Olga Urbany de Ivanov. Essa professora fora a prima-dona do teatro de ópera de Moscou, era casada com o filho de um banqueiro, Leo Ivanov que também era cantor, barítono, tinha uma voz muito boa. Eles fugiram da Rússia por ocasião do comunismo e fizeram uma fuga “rocambolesca”, ela conseguiu salvar as jóias e teve que se vestir de soldado pra poder passar no meio das tropas, um negócio meio aventureiro mesmo. Eles foram dar em Trieste e de lá não sei como, ela resolveu vir para o Brasil. Não tive curiosidade de perguntar, mas acredito que algum patrício aqui a estusiasmou a vir para cá. Eles vieram para o Rio de Janeiro, lá ela ficou doente, daí encomendaram São Paulo onde o clima era mais ameno, mais frio, e

assim vieram para cá e se acostumaram aqui. Ela formou uma escola de canto muito boa, com audições freqüentes. Ela era uma verdadeira aristocrata na maneira de agir, no modo de sentir, era uma pessoa finíssima. Mesmo quando já estava com bastante idade, sempre no encerramento das audições de alunos ela ou o marido cantavam. Eu me lembro muito bem, se a gente fechava os olhos tinha a impressão de estar ouvindo uma jovem, ela tinha 70 anos e uma técnica perfeita, voz cristalina, cantando árias de soprano como a Gilda do Rigoletto, a Madame Butterfly, enfim, todo aquele repertório típico. Então, foi freqüentando esse meio que eu me envolvi muito com a música vocal. Freqüentei muitas óperas no tempo em que vinham artistas muito bons do estrangeiro e havia artistas muito bons aqui também. A Radio Gazeta tinha uma orquestra, estava nas mãos do maestro Armando Belardi. Ele favorecia muito a ópera e dava audições com entrada franca na Radio Gazeta, lá tinha um bom auditório e com isso ele teve oportunidade de favorecer cantores nacionais. Houve óperas só com cantores daqui, de muita boa qualidade. Então, pode-se dizer que eu vivi num meio musical e também gosto muito de poesia, acho que nós temos poetas excelentes, maravilhosos, melhores que os escritores, na minha opinião. Eu estudei canto, fiz dois anos de canto, não para cantar porque eu não tinha voz, teria voz de barítono, mas eu expliquei para D. Olga que eu não tinha a menor pretensão de cantar ópera, queria apenas conhecer a técnica, assim foi durante dois anos, me valeu muito, para começar a respeitar o canto e saber das suas possibilidades.

A.A.S.

Como o senhor extrai a musicalidade impregnada no poema? O senhor faz um estudo dos seus aspectos semânticos, sintáticos?

O.L.

Sim, mas faço isso automaticamente, subconscientemente. Eu gosto de poesia, e poeta é poeta, tem a intuição própria da poesia, sabe fazer imagens.

A.A.S.

Quais os poetas mais importantes para o senhor? Ou melhor, quais os poetas que maior impacto lhe causaram, pelo valor intrínseco de suas poéticas?

O.L.

Os meus prediletos, os que me dou muito bem escrevendo são: o Bandeira, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto e acima de tudo Guilherme de Almeida. Por uma simples curiosidade eu percebi que eram três paulistas, mas não é bairrismo não (risadas...). Somente o Bandeira não é paulista, é pernambucano. O Cassiano Ricardo é de São José dos Campos, o Ribeiro Couto é santista e o Guilherme de Almeida é daqui, aliás, aqui perto, a 150m tem o Museu dele, na rua Macapá, agora está em reforma.

A.A.S.

Porque o senhor escolhe determinada poesia para musicar? Como é feita a escolha?

O.L.

Não sei bem... em primeiro lugar a poesia precisa ser bem feita: a rima, a colocação dos elementos que fazem parte do corpo do poema e tudo mais, vou citar um exemplo, eu tenho 130 canções, a filha mais querida é o “Poemeto Erótico” do Manuel Bandeira e quando as pessoas sabem que é a minha predileta elas perguntam “a quem você dedicou? Quem era a namorada?” Não teve namorada nenhuma, o que me estusiasmou foi uma das imagens mais lindas de toda a poesia que eu li, nesse poema ele fala de elogios à amada de uma maneira sintética porque não é uma poesia longa e lá pelas tantas ele diz: “quero possuí-la no leito estreito da redondilha”, pra você vê, talvez ele possuía carnalmente a amada mas quer possuí-la na poesia, isso é maravilhoso!!! Foi isso que me levou a fazer a canção. Agora, Drummond eu gosto muito também, ele, às vezes, é um pouco racional demais para o meu gosto, mas ele, sem dúvida, tem o dom poético sim, ao passo que o Bandeira é mais intuitivo, mais espontâneo, mas isso não diminui em nada o Drummond de

Andrade, de jeito nenhum. Eu compro livros, tenho aí uma boa coleção, leio todas as poesias e assinalo as que eu acho musicáveis, para o meu gosto. Às vezes, quando eu cismo de fazer uma canção com um determinado poeta eu já sei onde procurar, ela já está separada. Mais uma coisa, agora falando mal dos colegas, aqui no Brasil, acho que as canções, se você for fazer um balanço, noventa por cento são líricas, eles não exploram as poesias dramáticas, poesias humorísticas, poesias religiosas, é claro que tem exceções, eu falo de uma maneira muito geral. Eu fui descobrir poesias religiosas belíssimas no Gregório de Matos que é o poeta meio, quase obscuro. Fiz duas: “Prece” e “Contrição”.

A.A.S.

Essas duas canções foram gravadas pela mezzo-soprano Denise de Freitas e a esposa do senhor ao piano no CD que o senhor produziu e dirigiu em 2001, não é?

O.L.

Sim, estas duas canções estão neste CD.

A.A.S.

O senhor poderia comentar sobre os procedimentos adotados pelo senhor ao abordar o poema. Em entrevista concedida à Maria Tereza Gonzaga o senhor revela que ao abordar um poema, antes de musicá-lo, o lê várias vezes até captar, perceber sua musicalidade. Poderia comentar isso.

O.L.

Sim. Eu ensino a meus alunos de composição esse procedimento especialmente com quadrinhas, porque o problema de toda arte, não só da composição musical, é a estrutura. Para não jogar o aluno iniciante de composição em coisas difíceis, eu peço que ele escreva canções sobre quadrinhas porque a poesia já dá a estrutura, eu ensino qual é a forma que ele vai usar e assim ele já começa com um ponto de apoio. Eu

também ensino a meus alunos para lerem devagar prolatando bem as vogais para sentir o ritmo do poema e depois declamar. Eu defino canção de câmara como poesia cantada, então a poesia está no mesmo plano da música. Eu ensino declamar, não declamar profissionalmente, mas declamar sentindo o que o poeta fala por meio do poema, só depois disso começa-se a fazer a melodia. E dá um bom resultado.

A.A.S

O senhor teve contato direto com o poeta Carlos Drummond de Andrade?

O.L.S.

Sim, foi por telefone. Cheguei a mandar pra ele um material com composições minhas que eu tinha gravado, não era muita coisa. Agora, com o Bandeira o contato se deu pessoalmente.

A.A.S.

O senhor se lembra quando foi esse contato com o Drummond?

O.L.S.

Não me lembro ao certo, mas tenho uma carta que ele me enviou em agradecimento ao material que enviei a ele, vou lá em cima busca-la, espere um minuto.

A.A.S.

Neste momento interrompemos a entrevista, quando Osvaldo Lacerda retornou, verifiquei que a data da carta era de novembro de 1986, ou seja, um ano antes da morte do poeta.

O.L.

Eu vou contar uma coisa engraçada, quando eu requeri aquela bolsa Guggenheim nos USA, eles pediram carta de recomendação e o Guarnieri que estava me dirigindo disse: “uma boa carta de recomendação é a do Bandeira, você vai até lá no Rio de

Janeiro, ele é muito meu amigo, e ele te dá uma carta de recomendação”. E assim eu fiz. Fui recebido pelo Bandeira no famoso apartamento dele na estrada da Baía, perto da praia. Ele, muito simpático, estava com aparelho de surdez e usava óculos também. Estávamos batendo um papo muito agradável quando tocou a campainha, era um aluno dele, fez um poema e pediu para ser ouvido. Então, gentilmente o Bandeira pediu licença a mim e ficou ouvindo o sujeito que tirou um calhamaço da bolsa e começou a castigar a gente, sabe? Oh negócio chato que não parava mais. Eu estava olhando de perfil o Manuel Bandeira que estava de olhos fechados, e vi quando ele deslocou o aparelho de surdez, desligando-o.....(risadas...). Quando o camarada foi embora, o Bandeira estava com pressa, tinha compromisso, bem, e eu perdi esta oportunidade.

A.A.S.

Para o senhor, qual a diferença básica entre a poesia do Drummond e a do Bandeira?

O.L.

O Bandeira é mais intuitivo e o Drummond é mais racional. O intuitivo do Manuel Bandeira controla pelo intelecto e o outro é mais intelecto que tem inspiração no intuitivo. No fim os dois são ótimos poetas.

A.A.S.

Verifiquei, pelo catálogo de suas obras corais e para canto, que o senhor teve um grande interesse pela poesia de Drummond nos anos de 1967 a 1971? O senhor poderia comentar este fato?

O.L.

Foi aí que eu entrei em contato com as poesias dele mais profundamente e achei um veio para explorar. Gostei, bateu na sensibilidade.

A.A.S.

Poderia destacar a diferença básica entre musicar um poema de Manuel Bandeira e um de Drummond?

O.L.

Deixa eu pensar um pouco...., pode ser que eu fale uma besteira, pode ser, não sei se aquilo que eu vou dizer está certo, você me pegou de surpresa. Acho que as composições com poemas do Bandeira tem saído mais espontaneamente e pode ser que pelo tipo de poesia do Drummond eu tenha que pensar mais na estrutura. Por exemplo: “O Menino Doente” do Bandeira, está na cara do que se trata daí a composição saiu naturalmente, já “O Boi” do Drummond, por exemplo, tudo foi mais pensado. No fim o resultado é o mesmo.

A.A.S.

O senhor já se deparou com algum poema cujo teor poético considerou altíssimo, ou cuja musicalidade já se completava na oralidade e sendo assim, seria excessivo musicá-lo?

O.L.

Eu não encontrei, tive sorte.

A.A.S.

E o contrário do exposto anteriormente, poema(s) cuja pobreza poética e musical estivessem tão diminuídas que seria difícil imprimir a ele(s) mais uma dimensão artística – a música? Se a resposta for positiva, poderia cita-lo ou se houver mais de um, quais foram?

O.L.

A maioria, é aquilo que eu te disse, levei anos fazendo “pescaria” em todos os melhores poetas brasileiros.

A.A.S.

Como o senhor conjuga as necessidades da estética nacionalista (da música de caráter nacional) com as necessidades inerentes ao ato de criar música “sobre” o poema?

O.L.

Olha, eu fui um nacionalista espontâneo, desde a primeira nota que eu pus em música até a última sempre foi música brasileira, e você sabe que eu já tinha escrito uma dúzia de canções auto-didaticamente e curiosamente estão entre as melhores, quando soube o que era música nacionalista. Estava no sangue. Foi aos vinte e dois anos, em 1949 que eu estava lendo Castro Alves e bati com a “Minha Maria” e por coincidência eu tinha uma namorada que chamava Maria, Maria Aparecida, eu disse: “eu vou fazer isso aqui pra ela”, e fiz a canção. Eu senti justamente que era a sensação que eu tinha em relação a essa Maria, foi o opus 1, ela saiu espontaneamente uma toada, não estava raciocinando sobre qual tipo de música brasileira eu faria, não. Eu já estudava piano desde os nove anos de idade e também já escrevia umas “melodinhas” como todo compositor faz. Um dia resolvi fazer uma obra de peso, então escrevi um Scherzo em Re Maior para piano, qual não foi a minha surpresa quando re-ouvindo a ópera “O Guarani” de Carlos Gomes, percebi imediatamente que o meu Scherzo era a canção do Aventureiro da ópera, nota por nota, direitinho, foi um plágio inconsciente. Quando eu percebi aquilo, na ópera a música estava em Fa Maior e no meu Scherzo escrevi em Re Maior, me perguntei: “de onde veio isto?” Eu já tinha ouvido “O Guarani” no Teatro Municipal. Aí me conformei, rasguei o que tinha escrito e pus no lixo e me consolei, pelo menos plagiei um brasileiro (risadas....). Outra situação que me causou um impacto muito grande, eu era um pré-adolescente, foi ouvindo um concerto com o maestro Souza Lima regendo a nossa Sinfônica Municipal. Ele tocou o samba de Levy, aquele samba da suíte do Alexandre Levy, que usa um tema paranaense “Balaio meu bem Balaio”, aquilo me trouxe um impacto tão forte, eu fiquei tão comovido, eu senti que era um caminho, quase chorei, só tinha onze anos de idade!. E quando eu comecei a compor

foi sempre à moda brasileira sem precisar cálculo. Só aos vinte e dois anos de idade que eu fiquei sabendo o que era nacionalismo. Eu sempre me interessei por música do Brasil inteiro, senão não é nacionalismo, é regionalismo, esse eu não gosto, acho nocivo.

A.A.S.

Como Camargo Guarnieri o orientou na composição para canto e piano no que diz respeito ao tratamento e a relação compositor e obra poética, compositor e a escolha da obra poética a ser musicada, ajuste entre estilo composicional e poema?

O.L.

Nesse aspecto o Guarnieri não influenciou muito não, eu já tinha feito seis ou sete canções antes de ir estudar com ele. O Guarnieri era muito rígido no princípio, era ele quem determinava o que você tinha de fazer, ele não escolhia, mas aprovava ou não as canções que eu fazia. Na parte de canção ele não influiu muito não, ele só vigiava a estrutura, mas ele não aconselhava isso ou aquilo. No princípio era bem dogmático, depois quando ele percebia que o aluno ia se firmando, se tornava mais flexível. Tempos depois eu tinha uma troca de idéias com ele, mas como ele era muito rígido, e tinha absoluta razão em ser, muitos alunos que começaram a estudar com ele achavam que Guarnieri estava sufocando a personalidade deles, deixaram de estudar com ele e sumiram no espaço, não aprenderam, por vaidade, não é? Mas eu não, fui entendendo a psicologia dele e fui até o fim. Na parte do canto ele me aconselhava a corrigir a melodia quando esta era muito banal, dava sugestões, às vezes era só trocar uma nota ou outra e às vezes ele dizia para jogar fora e começar de novo. O ritmo e o contraponto ele também corrigia, mas a harmonia não, assim como a prosódia, pois eu já tinha uma noção de como resolver os problemas. Sobre a harmonia ele sempre dizia: “a harmonia é a parte mais pessoal da composição, você tem que pesquisar sozinho para fazer seu idioma”.

A.A.S.

O senhor poderia comentar a fala de Villa-Lobos ao afirmar que o texto era somente um acessório, uma espécie de “muleta” para o cantor? Villa –Lobos afirmou ainda que não era necessário escolher com esmero o texto poético, pois o mais importante era a idéia musical, a música.

O.L.

Olha, eu não concordo com isso. Eu defino canção de câmara como poesia cantada. Então você tem de escolher a poesia. Porém, tem muito compositor brasileiro que se empolga com a poesia e entra de mergulho já compondo e o resultado é, com frequência, que a música vai pra cá, a poesia vai pra lá. Eu não gosto de falar dos outros mas... você conhece a música “Dengues da Mulata Desinteressada” do Marlos Nobre? Pois bem, é uma música muito bonita, mas não tem nada a ver com a poesia. O Villa-Lobos, com o devido respeito, falava muita besteira.

A.A.S.

Quais os compositores que serviram, digamos assim, de modelo para o seu trabalho composicional para voz cantada, solista ou coral?

O.L.

Sem dúvida, dos internacionais, Fauré. Fauré e Schubert é claro. Eles variam muito o gênero, não ficaram somente no lírico. O Fauré é um harmonista fabuloso!

A.A.S.

Em entrevista concedida à Maria Tereza Gonzaga o senhor comenta sobre a escola de composição de Camargo Guarnieri a qual teve influências relevantes da escola de composição de G. Fauré através de aulas na França com Koechlin. O senhor acredita que sua maneira de compor também recebeu influências desta escola francesa? Se positivo, em que medida e em quais aspectos isso se deu, ou se dá?

O.L.

Eu sempre tive preferência pela música francesa. A influência, acredito, se dá mais na atmosfera, na ambientação. Eu posso citar não só o Fauré, mas também Duparc, Bizet, Saint-Saëns, mas o Fauré é o máximo na canção de câmara.

A.A.S.

O senhor usa sempre as constâncias rítmicas e melódicas da música popular do Brasil em suas composições ou existem composições em que o senhor não as utilizou?

O.L.

É, eu não penso agora vou fazer no estilo de uma seresta ou isso ou aquilo, simplesmente sai espontaneamente. Agora, de vez em quando eu fugi, eu gosto da música atonal, não a dodecafônica, esta é uma palhaçada que já acabou, não é. Mas, a música atonal, desde que seja boa para cantar..., eu fiz algumas, por exemplo a “Rotação”, é a escala de tons inteiros que vai alargando e depois vai encolhendo. É um treino para a afinação do cantor. O Guarnieri implicava solenemente com a 5ª aumentada (do-mi-sol#), era a única vez que ele interferia, dizia: “isso aí o Debussy já desgastou”. E um dia eu ousei falar pra ele: “maestro, estou fazendo 5ª aumentada brasileira”, isso não existe é claro... (risadas).

A.A.S.

Poderia falar um pouco sobre a obra Romaria para coro misto (SATB) a cappella e narrador, escrita em 1967.

O.L.

É uma canção descritiva, assim como o “Menino Doente” do Manuel Bandeira. Eu fiz o Menino Doente porque a poesia é sintética, não tem uma palavra a mais ali, não falta nada, é uma poesia pequena e dá margem para dois acalantos. É completamente fora do comum. Foi isso que me levou a fazer. Essa foi uma das primeiras canções.

Eu tenho uma certa tendência para escrever ópera, embora não tenha escrito nenhuma, mas sempre tive esse sonho. Escreveria uma ópera de um ato só, possivelmente quase cômica, eu acho que me daria bem, mas para escrever uma ópera, nós não estamos nos tempos dos Donizetti e dos Bellini que escreviam de enxurrada e tinham meio propício e libretista. Aqui não tem libretista. Quando eu falei que estava inclinado a escrever uma ópera vieram muitos poetas com textos ruins, nada de qualidade. Se fosse para escrever ópera, cantor não faltaria, libretista não tem. Mas, o que me assusta é que a ópera é um espetáculo caro, pra fazer a coisa mal feita não dá, não existe mais mecenas, eu teria que apelar para político para conseguir pelo Teatro Municipal e eu tenho asco com político, então fica para a próxima, não é? Eu vi em Romaria a oportunidade de fazer um drama, na “Quadrilha” também, assim como no poema “Ladainha” e a “Primeira Missa e o Papagaio” do Cassiano Ricardo.

A.A.S.

O senhor pensou num coro em especial quando compôs Romaria?

O.L.

Não, nenhum em especial.

A.A.S.

O que chamou atenção no poema, o que representou desafio e o que veio naturalmente?

O.L.

Neste poema temos tudo ali: os romeiros, a imitação dos sinos. Eu fiz tudo em função do texto, é descritivo, depois foi só chamar a inspiração para achar a melodia e a coisa toda veio.

A.A.S.

Esta obra se encaixa em alguma forma pré-estabelecida? (Parece-me rapsódica, às vezes lembra um auto, às vezes um madrigal, às vezes lembra o stillo representativo de Monteverdi...).

O.L.

Ela segue o esquema da poesia, é uma forma livre de acordo com o texto.

A.A.S.

O senhor dedicou algumas obras corais ao maestro Walter Lourenção. Poderia comentar a sua relação com ele?

O.L.

Ele era uma pessoa muito prestimosa. Faz tempo que eu não falo com ele... Uma ocasião fiquei muito vaidoso, ele me contou que fez uma tournée com seu Coral Ítalo-Brasileiro e foram cantar no Vaticano. A platéia era mais de cem seminaristas da Nigéria. No repertório, levou uma peça minha “O Fulu Lorere”, a música é de origem afro-brasileira com melodia colhida na Bahia pelo Guarnieri, belíssima melodia! A platéia se portou muito bem, ouviram tudo com muita atenção, mas quando o Coro começou a cantar “O Fulu” todos aqueles pretos estavam rindo. O Coro ficou apavorado porque acharam que estavam falando alguma besteira e os pretos estavam caçoando. Então, quando a apresentação terminou, os seminaristas vieram cumprimentar o Coro, conversaram dentro do possível e o pessoal do Coral perguntou a eles porque riam tanto durante a execução daquela música, perguntaram ainda se o Coro estava falando o texto de forma errada e eles responderam: “não, nós rimos de satisfação porque através dessa música nós vimos a ligação que há entre a nossa cultura e o Brasil”. Pra você ver a força do veículo da música, isso foi um dos momentos bons para um compositor.

A.A.S.

*Poderia falar um pouco sobre o que chamou atenção do senhor no **Poema da Necessidade**?*

O.L.

Naquele tempo tinha muito a questão da bomba atômica associada à Guerra Fria, então eu achei que este poema se encaixava neste receio geral.

A.A.S.

O senhor utilizou alguma constância rítmica nesta obra?

O.L.

Foi simplesmente o texto, não tem nada de misterioso. Como eu disse, nesta época existia muito medo em relação à Guerra Fria, “o fim do mundo” do poema, traduzia bem esse pânico geral. Mas o que interessou foi a possibilidade dramática da poesia, a construção de um mini-drama.

A.A.S.

O senhor usa “voz falada” no Poema da Necessidade assim como na Quadrilha. Por quê?

O.L.

Você está “escarafunchando” umas coisas em que eu nem pensei quando escrevi. No Poema da Necessidade eu uso a voz falada para enfatizar a necessidade “é preciso”, porém, sem atrapalhar a melodia, é um recurso rítmico e também está relacionado com a idéia, acentuando a necessidade.

A.A.S.

De uma certa forma, com este procedimento composicional o senhor desconstrói o poema no âmbito musical, reduzindo-o ao seu material sintático básico: “é preciso”.

O.L.

Sim, é isso mesmo.

A.A.S.

Podemos dizer que temos nesse mesmo procedimento composicional uma intenção tímbrica?

O.L.

Tímbrica e formal também.

A.A.S.

Quais os procedimentos composicionais usados na obra Quadrilha para estabelecer na música o caráter brincalhão e jocoso que estão presentes neste poema-piada?

O.L.

Usei recursos formais para estabelecer contraste, colorido, todos estes fatores foram levados em consideração.

A.A.S.

O senhor poderia falar um pouco sobre a obra Céu Vazio para coro misto (SATB) a cappella, escrita em 1968. O senhor alterou o nome original do poema “Coisa Miserável” para “Céu Vazio”. Por quê?

O.L.

Eu não me lembro bem, isso faz muito tempo, talvez coisa miserável daria oportunidade aos inimigos dizerem que aquela música era uma coisa miserável mesmo, entendeu? Talvez tenha sido isso. E o “céu vazio” está lá, é o que está no cerne do poema.

A.A.S.

O senhor pensou num coro em especial quando compôs esta obra?

O.L.

Sim, foi dedicada ao Madrigal da Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo, o regente era o Roberto Manzo. Mas essa peça não é qualquer coro que pode cantar não.

A.A.S.

O que chamou atenção no poema, o que representou desafio e o que veio naturalmente?

O.L.

É uma poesia muito boa e permite variar, fugir um pouco do sentimento de lirismo predominante na escolha dos compositores brasileiros em geral, como eu disse. Eu quis explorar uma outra coisa e este poema está impregnado de pessimismo, então, porque não fazer música em cima? Estava no cerne da humanidade naquela época.

A.A.S.

*Poderia falar um pouco sobre a obra **Uníssonos** para coro misto (SATB) a cappella, escrita em 1971. Por que escolheu o poema “O Boi” para o primeiro estudo, em **Uníssonos**?*

O.L.

Parti da idéia de fazer quatro estudos, então, porque não fazer o uníssonos?

Se não me falha a memória, foi um pouco difícil encontrar um poema que se encaixasse ao Uníssonos, teria que ser algo que desse voz a uma massa manifestando o mesmo sentimento. Então empreendi a busca por uma poesia que se adaptasse a isso. Achei que o poema “O Boi” calhava.

A.A.S.

O senhor já cantou em coro? Se positivo, poderia comentar a experiência?

O.L.

Cantei. O meu professor de harmonia muito antes de eu começar a compor, que trabalhava com Guarnieri, era um judeu alemão chamado Ernst Kierski. Foi a primeira vez que eu entrei em estudo de harmonia, contraponto, e também foi a primeira vez que eu comecei a conhecer melhor o meio profissional da música. Ele montou um coralzinho, criou também uma sociedade que chamava “Mobilização Musical da Juventude Brasileira” e eu fiz parte da diretoria na condição de tesoureiro. Nós fizemos algumas coisas boas e eu cantava de baixo nesse coral, embora eu fosse barítono. Era um grupo pequeno e de amadores, mas foi muito bom o treino.

A.A.S.

E quando se deu essa experiência?

O.L.

Foi na década de 1940 a 1950.

A.A.S.

Para o senhor, o que é escrever bem para Coro? Quais as principais questões a serem levadas em conta na construção da obra, na escolha dos procedimentos composicionais?

O.L.

Bom, em primeiro lugar, tem requisitos que toda obra musical deve conter, seja ela para coro, ou instrumento. São requisitos essenciais os quais poderia sintetizar em duas palavras aparentemente opostas: coerência e variedade. Como Guarnieri falava muito bem: “uma composição tem que ser como um carretel de linha, você vai

puxando ela vai saindo, sem quebra e sem nó”. Isso é fazer composição. Compor é só trocar as sílabas de compor para “por-com”, ou seja, por uma coisa com a outra. Esse princípio está em toda obra coral, canção, sinfonia. São requisitos gerais. Agora, para escrever bem para coro você precisa conhecer bem as limitações das vozes, tessitura mais favorável, quando colocar os pontos culminantes, toda essa engrenagem precisa constar no trabalho.

A.A.S.

O senhor quando escreve para Coro pensa num Coro em especial, tem algum modelo? Poderia comentar como isso se dá?

O.L.

Nenhum em especial, mas penso geralmente num coro ideal, não abusando, senão não cantam, não é? Maestro Guarnieri dizia: “ponha sempre que possível o maior número de graus conjuntos nas melodias”. Eu verifiquei que assim procedendo pode-se colocar as maiores dissonâncias que o Coro consegue cantar. Agora, se emprega muitos saltos, pode dificultar, as melodias tem que ter saltos também, mas não é a base. Esse ensino me valeu muito. E tem que ser agradável pro cantor cantar a parte dele. Eu sempre tomei cuidado de fazer contraponto a quatro vozes. Qualquer intervenção de um naipe do coro tem que ter uma razão de ser. Aliás, eu li uma vez, não me lembro quem disse, que me esclareceu muito, a frase é simples: O Mozart, meu ídolo, ele “tem aquela propriedade da forma tão perfeita que uma nota no contrabaixo soa tão bem que não poderia estar em outro instrumento, nem em outro compasso, ela soa perfeita naquele lugar”. Concluindo, o que possibilita isso não é um grande conhecimento da harmonia, mas é um grande conhecimento do contraponto.

A.A.S.

O que o senhor considera importante na interpretação de suas obras corais? E mais, o que o irrita e o que o agrada quando está como ouvinte e espectador de suas obras?

O.L.

Essa é a velha briga, não sei se eu deveria falar, mas a desgraça do compositor é depender do intérprete. Quando o intérprete é bom e faz o que está na partitura, aí é uma delícia, é uma colaboração, eu crio e ele recria. De dez interpretações, pelo menos duas considero satisfatórias. Alguns intérpretes chegam pra mim e dizem: “onde fica a minha contribuição?” Eu digo: “se você não toca ou não canta, a música não existe, ela fica na gaveta”. O compositor precisa do intérprete e vice-versa, é uma simbiose. O intérprete precisa se por no seu lugar mais humildemente, nada de egolatria, mas não é bem isso que acontece. O pianista geralmente é o mais rebelde, porque o instrumentista via de regra, toca em orquestra e lá é obrigado a tocar o que está escrito, não pode fazer muita travessura. Já o pianista solista pinta e borda, ele acerta o ritmo, acerta as notas, mas não observa a dinâmica, não sabe mais fazer “piano”, é só “*mf*” e “*f*”, não estuda mais sonoridade, é só correria, agilidade. Debussy dizia: “a música começa no pianíssimo”. Esta frase é muito sábia e deveria estar em todos os conservatórios de música. Além disso, não põe o pedal onde eu peço, põe o pedal onde eu escrevo “sem pedal”, muda o andamento, o andamento é fundamental, eu uso metrônomo, se está escrito semínima = 120 e faz semínima = 100, ele está tocando uma outra música. No ano passado tiveram várias homenagens aos meus oitenta anos, e a que mais me tocou foi a dos melhores cantores, alunos da prof^a Lenice Prioli, fizeram um recital com auditório lotado, eles vieram aqui fazer um filme depois projetaram na tela e todos cantaram muito bem, exatamente o que estava escrito, acho que correu voz por aí... (risadas). Mas isso foi uma exceção. Ah, uma vez eu tive uma discussão em torno deste assunto em classe com um rapaz que tocava viola, muito talentoso, tocava bem. Ele dizia: “mas se a gente faz exatamente como está na partitura onde fica a personalidade do

intérprete?” Eu dizia: “ a sua contribuição está em você ter nascido com uma tendência musical e num meio musical, isso não acontece à toa, você veio predestinado. Você começou estudando numa viola barata, depois seu pai conseguiu comprar uma viola melhor, depois você ganhou uma bolsa e foi estudar em Berlim, você passa horas de sua vida tocando escalas para baixo e para cima, cuidando da sonoridade, da afinação, fica com calo no pescoço porque encosta a viola ali, tudo isso é sua contribuição”.

A.A.S.

Poderia falar um pouco sobre a sua filosofia de que toda canção é poesia cantada?

O.L.

Quando fazem recital com as minhas composições sempre encaixo a parte de canto, porque é uma parte boa que eu tenho. Eu leio a poesia, vou ao palco, peço licença para o cantor, ele até gosta. Eu leio a poesia, porque o público, especialmente os mais afins, que gosta mais, tem que prestar atenção em três fatores: a letra, a melodia vocal e o acompanhamento pianístico. Não dá para a pessoa sem muito treino apreciar as três coisas ao mesmo tempo, então eu antecipo a parte da poesia, eu falo a poesia, não me meto a declamar, leio o mais claramente possível e aí eles já sabem do que se trata, não são pegos de surpresa. Isto tem tido bom resultado. E os cantores gostam, enquanto isto eles estão se preparando, tomando um golinho d’água.

ANEXO B

QUADRILHA

Pra côro misto a quatro vozes

Texto de CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

OSVALDO LACERDA

(1967)

Sem pressa (♩=76)

Soprano
Jo - ão a - ma - va Te - re - sa quea - ma - va Rai - mun - do quea - ma - va Ma -

Contralto
mf *falado*

Tenor
mp *falado* A - ma - va a - ma - va a - ma - va

Baixo
mf Jo - ão Te - re - sa Rai - mun - do Ma -

S
ri - a quea - ma - va Joa - quim quea - ma - va Li - li *mf* que não a - ma - va nin -

C
a - ma - va *mf* a - ma - va que não a - ma - va

T
a - ma - va *mf* a - ma - va que não a - ma - va

B
ri - a Joa - quim e Li - li que não a - - -

S
guém, que não a - ma - va, *mf* que não a - ma - va nin-guém.

C
f *subito* que não a - ma - va *mp* nin - - - guém.

T
8 *f* que não a - ma - va *mp* nin - - - guém. *mf* Jo -

B
f ma - va. a - ma - - va Jo -

10
S
mp Jo - ão a - ma - va Te - re - saa - ma - va

C
Rai - mun - doa -

T
8 ão a - ma - va Te - re - sa quea - ma - va Rai - mun - do quea - ma - va Ma -

B
8 ão *mf* Te - re - sa Rai - mun - do e Ma -

15
S
mf Ma - ri - aa - - - ma - va *mp* a - ma - va

C
ma - va que não a - ma - va nin -

T
8 ri - a quea - ma - va Joa - quim *f* quea - ma - va Li - lí *mf* que não a - ma - va nin -

B
ri - a Joa - quim e Li - lí que não a - - -

S *f* que não a - ma - va, a - ma - - - va nin - - - - *rall.*

C guém, que não a - ma - va, que não a - ma - vaa - ma - va nin - *mp* *rall.*

T *f* *subito* guém que não a - ma - va, que não a - ma - va nin - guém nin - *mp*

B *f* *subito* ma - va, a ma - - - va nin - *mf* *rall.*

S *mp* guém. Jo - ão foi pa-raos Es - ta - dos U - ni - dos, Te - *mp*

C *mp* guém. *mp* Te - *mp*

T *mp* guém. *mp*

B *mp* guém. *mp*

20 Devagar (♩=56)

S re - sa pa - rao con - ven - - - to, Rai - mun - do mor - reu de de - *poco rall.* *f* *subito*

C re - sa pa - ra o con - ven - - - to, de de - - - - *poco rall.* *f* *subito*

T Mor - reu de de - *f* *subito*

B *f* de de - - - - *f*

25 Mais movido (♩=69)

S
sas - tre, Ma - ri - a fi - cou pa - ra ti - a, Joa - -

C
sas - tre, pra ti - - - - - a Joa - -

T
sas - tre, fi - cou fi - cou pa - ra ti - a, Joa - -

B
sas - tre pra ti - - - - - a Joa - -

mf

S
quim su - i - ci - dou - se e Li - li, e Li - li

C
quim su - i - ci - dou - se e Li - li, e Li - li

T
quim su - i - ci - dou - se e Li - li, e Li - li

B
quim su - i - ci - dou - se e Li - li, e Li - li

ritenuto 30 *rall.*

ff *mf* *p* *pp*

S
que não ti - nha en - tra - do na his - tó - - - ria. -

C
que não ti - nha en - tra - do na his - tó - - - ria. -

T
Um só tenor, falando:
Lili casou com J. Pinto
Fernandes, que não tinha
entrado na história.

B
que não ti - nha na his - tó - - - ria. -

Tranquilo (♩ = 80) 35

mp *rall.* *p*

ROMARIA

Pra c6ro misto a quatro vozes
e narrador

Texto de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

OSVALDO LACERDA
(1967)

Narrador: Os romeiros sobem a ladeira
(*) cheia de espinhos, cheia de pedras,
sobem a ladeira que leva a Deus
e v6o deixando culpas no caminho.

Os sinos tocam, chamam os romeiros:

Lento (♩ = 52) , *sugerindo movimento de sino*

SOPRANOS
divisi

I
Vin - de, vin - de, vin - de la - var os

II
Vin - de, vin - de, vin - - - de,

I
vos - sos pe - ca - dos, vin - de, vin - de, vin - de.

II
vin - - de, vin - de, vin - de, vin - de.

mf *pp*

rall.

* *Narrador:* Preferivelmente, voz masculina.

ROMARIA

2 **Sem Pressa** (♩ = 56; ♩ = 112)

(tutti) cortezmente

mf Jães - ta - mos pu - ros, si - no, o - bri - ga - dos, *f* mas tra - ze - mos

(tutti) cortezmente

mf

efusivo

mf *cortezmente*

flo - res, tra - ze - mos pren - das e tra - ze - mos re - zas, jães - ta - mos

efusivo *cortezmente*

f mas tra - ze - mos flo - res, tra - ze - mos pren - das e tra - ze - mos re - zas jães - ta - mos

mf

15 o - bri - ga - dos.

mp

pu - ros, si - no, *rall.*

o - bri - ga - dos. *mp*

Narrador: No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam com o vento.
Os homens cantam, cantam se parar.

Jesús no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do Santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa.

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambuza de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

ROMARIA

Suplicante (♩ = 56)

20

S
Meu bom Je - sús que tu-do po - deis, hu - mil - de - men-te te pe-çou-ma

C

T
Meu bom Je - sús que tu-do po - deis, hu - mil - de - men-te te pe-çou-ma

B

poco rall.

S
gra - ça. Sa - rai - me, Se nhor, *a tempo*

C
Sa - rai - me, Se nhor, *a tempo*

T
gra - ça. Sa - rai - me, Se nhor, *f* sa - rai - me, não des - ta

B
Sa - rai - me, Se nhor, *a tempo*
poco rall.

25

S
(legato)
mp do - mor queeu

C
(legato)
mp do - mor queeu

T
le - pra mas do - mor queeu te - nhor que nin - guem me tem, *mp* do - mor queeu

B
(legato)
mp do - mor queeu

30

rall.

S te-nho que nin-guém me tem. *p p mp* Se-nhor, meu a - mo, dai-me di -

C te-nho que nin-guém me tem. *p a tempo mp* meu a - mo, —

T te-nho que nin-guém me tem. *a tempo*

B te-nho que nin - guém me tem. *p*

S nhei - ro mui - to di - nhei-ro pra eu com - prar a - qui - lo queé

C dai di-nhei - ro mui - to di - nhei-ro, a - qui - lo queé

mf

35

S ca-ro mas é gos - to - so e na mi-nha ter - ra nin - guém não pos -

C ca-ro mas é gos - to - so e na mi-nha ter - ra nin - guém pos -

mf f

40 *in tempo*

S su - e. Je - sús meu Deus pre - ga - do na cruz, me dá co -

C su - e. Je - sús meu Deus pre - ga - do na cruz, dá co -

T in tempo Je - sús meu Deus pre - ga - do na cruz, dá co -

B Je - sús meu Deus pre - ga - do na cruz, dá co -

f subito

ROMARIA

5

45

S ra - gem pra eu ma - tar, um que mea - mo - lar de di - ae de

C ra - gem pra eu ma - tar, ma - tar, *f, mf*

T ra - gem pra eu ma - tar, um que mea - mo - lar de di - ae de

B ra - gem pra eu ma - tar, ma - tar, *f, mf*

S noi - tee diz gra - ci - nhas pra mi - nha mu - lher. Je - sús Je -

C *f* e diz gra - ci - nhas pra mi - nha mu - lher. Je - sús Je -

T noi - tee diz gra - ci - nhas pra mi - nha mu - lher. Je - sús Je -

B *f* e diz gra - ci - nhas pra mi - nha mu - lher. Je - sús Je -

50

S sús pie - da - de de mim. La - drão eu sou mas não sou ruim

C sús pie - da - de de mim. La - drão eu sou mas não sou ruim

T sús pie - da - de de mim. La - drão eu sou mas não sou ruim

B sús pie - da - de de mim. La - drão eu sou mas não sou ruim

S não. Por - que me per - se - guem não pos - so di - zer. Não que - ro ser
 C não. Por - que me per - se - guem não pos - so di - zer. Não que - ro ser
 T não. Por - que me per - se - guem não pos - so di - zer. Não que - ro ser
 B não. Por - que me per - se - guem não pos - so di - zer. Não que - ro ser

S pre - so, Je - sús ó meu san - to, ó meu san - to, ó meu
 C pre - so, Je - sús san - to, ó meu san - to, ó meu
 T pre - so, Je - sús ó meu san - to, Je - sús san - to, Je - sús
 B pre - so, Je - sús san - to, Je - sús, san - to, Je - sús

S san - to, poco rall. ó meu san - to, ó meu san - to.
 C san - to, poco rall. ó meu san - to, ó meu san - to.
 T san - to, Je - sús, san - to, Je - sús, san - to.
 B san - to, Je - sús, san - to, Je - sús, san - to.

Narrador: Os romeiros pedem com os olhos,
 pedem com a boca, pedem com as mãos.
 Jesus já cansado de tanto pedido
 dorme sonhando com outra humanidade.

Dedicado ao Grupo Coral do Instituto Ítalo-Brasileiro e ao seu regente, Walter Lourenção

Poema da Necessidade

Pra côro misto a quatro vozes

OSVALDO LACERDA (1967)

Texto de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Devagar $\text{♩} = 50$

poco rit. a tempo

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

É pre - ci - so ca - sar Jo - ão, é pre - ci - so, é pre - ci - so

mp *p* *mp*

é pre - ci - so su por - tar An - to - nio,

mp

5

S

CAlt.

T

B

o - di - ar Mel - qui - a - des, é pre - ci - so, é pre - ci - so su - bsti - tuir nós to - dos.

mf *f* *p*

ci - so o - di - ar Mel - qui - a - des, é pre - ci - so, é pre - ci - so su - bsti - tuir nós to - dos.

mf *f* *p*

Mel - qui - a - des, é pre - ci - so, é pre - ci - so, su - bsti - tuir nós to - dos.

mf *f* *p*

é pre - ci - so, é pre - ci - so su - bsti - tuir - nós to - dos. É pre -

f *p* *mp*

Um pouco
menos devagar ($\text{♩} = 54$)

11

S

CAlt.

T

B

ci - so sal - var o pa - ís, e crer, e crer em Deus e pa - gar as -

mf *mp*

é pre - ci - so pa - gar as

é pre - ci - so crer em Deus, e pa - gar as

16

S

CAlt.

T

B

dí - vi - das, é pre - ci - so com - par um ra - dio, é pre - ci - so es - que - cer fu -

mf *f* *pochissimo rall.*

dí - vi - das, é pre - ci - so com - par um ra - dio, é pre - ci - so es - que - cer fu -

f *pochissimo rall.*

dí - vi - das, é pre - ci - so com - par um ra - dio, é pre - ci - so es - que - cer fu -

f *pochissimo rall.*

dí - vi - das, é pre - ci - so com - par um ra - dio, é pre - ci - so es - que - cer fu -

f *pochissimo rall.*

Mais movido ($\text{♩} = 76$)
S e C: infantil, quasi irônico (um pouco como criança recitando)

21

S

CAlt.

T

B

la - na É pre - ci - so es - tu - dar vo - la - pu - que, é pre - ci - so es - tar sem - pre

p *mf*

la - na é pre - ci - so

p *mf*

la - na *mp* é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so,

p *falado (bem articulado)*

la - na *falado (bem articulado)* *mp* é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre -

25

S
bê-be-do, é pre - ci - so ler Beau-de-laire, é pre - ci - so co-lher as

CAlt.
so é pre - ci - so ler Beau-de-laire, pre - ci - so co-lher as

T
8 é pre-ci-so, é pre-ci-so, é pre-ci-so, é pre-ci-so,

B
ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so, é pre -

f *mf*

29

S
flo-res de que re-zam ve-lhos au-to-res. vi-ver com os ho-mens, —

CAlt.
flo-res de que re-zam ve-lhos au-to-res É pre-ci-so, é pre -

T
8 é pre-ci-so, é pre-ci-so

B
ci - so, é pre - ci - so, é pre - ci - so, É pre - ci - so, é pre -

mp *trágico* *f* *trágico* *subito e a tempo*

Devagar (♩ = 52)

34

S
não as-sa-si-ná-los, é pre - ci - so ter as mãos pá-li-das e a-nun-ci-ar o fim do

CAlt.
ci - so, é pre - ci - so ter as mãos pá-li-das e a-nun-ci-ar o fim do

T
8 não as-sa-si-ná-los, é pre - ci - so ter as mãos pá-li-das e a-nun-ci-ar o fim do

B
ci - so, é pre - ci - so ter as mãos pá-li-das e a-nun-ci-ar o fim do

f *ritenuto*

39

S

mun - do o, *interrogante* fim do mun - do. *longa*

p

CAlt.

mun - do , *interrogante* fim do mun - do. *longa*

p

T

mun - do , *interrogante* fim do mun - do. *longa*

p

B

mun - do , *interrogante* fim do mun - do. *longa*

p

Dedicado ao Madrigal da Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo e ao seu regente, Roberto Mazon.

CÉU VAZIO

Pra cânto misto a quatro vozes

Texto de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

OSVALDO LACERDA
(1985)

Lento (♩ = 54)

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAIXO

()* *mp* *mf*

Coi-sa mi-se-ra-vel coi-sa mi-se-ra-vel coi-sa mi-se-ra-vel

() Os desenhos dos contraltos e tenores devem ser cantados como se constituíssem uma única linha melódica.*

5

S - pi-ro do an-gus-tia an-ehendo o es-pa-ço, ven-

C (simile)

T (simile)

B

10

S - ta-de de cho-rar, So-nhor, pio-da-de de mim, o-lhos

C

T *mf*

B *mf* coi-sa mi-se-

S mi-se-ri-cor-di-o - sos ca - in-do nos meus, bra-ços di-vi-nos cin-gin-do meu

C

T

B - ra - vel noi - sa mi -

15

S pei - to, coi - sa mi - se - ra - vel no pó-ssim con - so - lo, conso

C

T

B se - ra - vel mi - se - ra -

20 Bem mais movido (♩ : 92)

S - lai - me. Mas de na-da va-le ge-mer ou cho - rar, de na-da

C

T Mas de na-da va-le ge-mer ou cho - rar, de na-da

B - vel

25

S va . le er . guer mãos e o . lhos pa.ra.um céu tão lon . ge, pa.ra.um

C

T va . le er . guer mãos e o . lhos pa.ra.um céu tão lon . ge, pa.ra.um

B

30

S deus tão lon . ge, *molto rit.* pa.ra.um céu va zi o. *rit. f*

C *molto rit. f*

T deus tão lon . ge, ou quem sa . be? pa.ra.um céu va . zi . o. *rit. f*

B *rit. f*

35 Lento (♩ = 54)

S *mf* É me . lhor sor . rir (sor.rir gra.ve . men . te)

C *mp* coi.sa mi.se.ra.vel (simile)

T *mp* coi.sa mi.se.ra.vel (simile)

B coi . sa mi . se . ra . vel

40

S e fi - car ca - la - do e fi - car fe - cha - do en - tre du - as pa -

C

T

B coi - sa mi - se - ra - vel

45

S re - des, sem a mais le - ve có - le - ra ou hu - mi - lha -

C

T

B coi - sa mi - se - ra - vel.

50

S ção, ou hu - mi - lha - ção.

C rall.

T cois - a mi - se - ra - vel.

B

A partitura *Céu Vazio* digitalizada foi editada por Irmãos Vitale Editores.

I. UNÍSSONO

Oswaldo Lacerda

Lento (♩=58) *desolado*

SOPRANOS
CONTRALTOS
TENORES

mp Ó so - li - dão do boi no < cam - po. —

BAIXOS

pungente 5

f Ó so - li - dão do ho - mem na ru - a! *mf* En - tre car - ros, trens, te - le -

subito

estridente *poco rall.* 10

fo - nes, en - tre gri - tos *p* o er - mo pro - fun - do.

desolado

a tempo *mp* Ó so - li - dão do boi no < cam - po. — *f* *subito* ó mi -

I. UNÍSSONO

2 15

lhões so - fren - do sem pra - ga! Shá noi - teou sol é in - di - fe -

mf

20

ren - te, aes - cu - ri - dão rom - pe com o li - a.

poco rall.
p

desolado 25 *angustiado*

a tempo Ó so - li - dão do boi no cam - po. ho - mens tor - cen - do - se ca -

mp
f subito

la - dos! A ci - da - de é i - nex - pli - cá - vel eas ca - sas não

mf

30 *poco rall.* **MAIS MOVIDO** (♩=72)

têm sen - ti - doal - gum. Ó so - li - dão do boi no

p
ff

cam - po! — o na - vi - o fan - tas - ma pas-saem si - lên - cio na ru - a

f

35

rit. *esperançoso*

cheg - ia, Seu-ma tem-pes - ta - de dea-mor ca - is - se! As mãos u -

mp

40 *longa* **Lento** ($\text{♩} = 58$) *resignado*

ni - das, a vi - da sal - va... Mas o tem - po é

poco cresc. *mf* *longa* *mp*

misterioso

fir - me. O boi é só. No cam - poi - men - so *p* a

mf

rall. 45

tor - re de pe - tró - leo.

rall.

ANEXO C

Anexo C - Referencial de Análise de Obras Corais¹⁴⁰

A) ASPECTOS GERAIS

1 – Autor (datas de nascimento e morte)

1.1. País de origem

2 – Autor do texto (datas de nascimento e morte)

2.1. País de origem

2.2. A obra faz parte de algum conjunto maior?

2.3. Informe-se sobre outras obras de arte, literatura e composição musical contemporâneas, busque apreender o sentimento geral do ambiente artístico da época, procure investigar se alguma obra, contemporânea ou não, serviu de inspiração para a composição em análise.

3 – Data da composição, quando houver

3.1. A obra faz parte de algum conjunto de obras?

3.2. Investigue o período da vida do compositor em que a obra foi criada e as obras do mesmo período. Busque relações determinantes entre a obra analisada e as outras do período.

4 – Nome do arranjador, quando houver (datas de nascimento e morte)

4.1. País de origem

5 – Dados sobre a edição:

¹⁴⁰ Reformulado com relação ao apresentado no Mestrado, com inclusão dos itens referentes ao uso do silêncio e separação dos itens sobre a relação Texto – Música em um campo próprio.

5.1. Revisor / Editor

5.2. Copista

5.3. Ano da edição utilizada

5.4. Ano da primeira edição

6. Tradutor

7. Tradução

8. Outros:

B) ASPECTOS MUSICAIS

1. ASPECTOS RELATIVOS ÀS DURAÇÕES. O TEMPO. O RITMO

1.1. Quanto tempo dura a obra? (em minutos e segundos)

1.2. Existe um andamento indicado? Qual?

1.2.1. Existem vários Andamentos indicados? Quais? (relacioná-los através do número do compasso onde aparecem).

1.2.2. Caso existam Andamentos indicados, eles estão identificados com grandes seções da obra?

1.2.3. Existem indicações de variação de Andamento? Quais? (relacioná-las através do número do compasso onde aparecem).

1.2.4. Essas indicações são do compositor?

1.2.5. Caso não existam indicações, ou caso estas não venham a ser respeitadas, que Andamentos serão adotados? Justifique.

1.3. Há indicação de que se trata de uma Dança? Qual?

1.3.1. Não havendo indicação, há no perfil rítmico algo que caracterize a obra como uma Dança? Qual?

1.3.2. Existem elementos, no perfil rítmico da obra, que demonstrem um ponto de contato com alguma Dança, embora não seja suficiente para caracterizá-la como tal? Relacionar estes elementos com as Danças.

1.4. Quais as figurações rítmicas preponderantes?

1.4.1. Existem alterações nessa preponderância no curso da obra?
Localizar.

1.4.2. As figurações rítmicas preponderantes são mais importantes na condução melódica ou nos procedimentos harmônicos?

1.4.3. Há, no uso das figurações rítmicas, uma constância que leve a caracterizar o uso de algum modo rítmico conhecido? (por exemplo: pés gregos, modos medievais, serialização rítmica, etc.). Localizar.

1.5. Existem polirritmias? Onde e de que espécie?

1.6. A obra apresenta grande densidade rítmica? No sentido horizontal ou vertical? No todo ou em partes? Localizar.

1.6.1. Existem alterações de densidade rítmica no decorrer da obra? Localizar.

1.6.2. Caso existam, essas alterações de densidade ocorrem por transição ou por corte? Onde?

1.6.3. As alterações de densidade rítmica estão relacionadas com as alterações de densidade harmônica? Localizar.

1.6.4. Existem alterações de densidade rítmica com finalidade expressiva, como um *rubato* ou em acelerando composicionais? Onde?

1.7. Pequeno comentário sobre a edição, quando necessário.

2. ASPECTOS FREQUENCIAIS

2.1. Lineares

2.1.1. Qual a tessitura geral da obra?

2.1.1.1. Qual a tessitura de cada voz?

2.1.2. As melodias seguem uma construção semelhante em todas as vozes, quanto à presença de graus conjuntos e saltos?

2.1.2.1. As melodias estão construídas com uma nítida predominância de graus conjuntos? Em que vozes?

2.1.2.2. As melodias estão construídas com uma grande presença de saltos? Em que vozes? Classificá-los.

2.1.3. Existe um caráter de escala? Em que vozes? Localizar.

2.1.4. Existe um caráter de arpejo? Em que vozes? Localizar.

2.1.5. O perfil melódico geral indica alguma direcionalidade construtiva? Localizar.

2.1.5.1. Há, no perfil melódico, alguma espécie de seqüenciação? Em que vozes? Localizar.

2.1.6. A obra está escrita sobre algum modo definido? Qual?

2.1.6.1. Há diferentes modos no corpo da obra? Localizar.

2.1.6.2. Há modos superpostos? Localizar.

2.1.7. Existem cromatismos no decorrer da obra? Localizar e classificar (expressivos, estruturais, ornamentais, eventuais).

2.1.7.1. No caso de cromatismos estruturais, servem para alterar o modo, sensibilizar ou fazem parte de uma série?

2.1.7.1.1. Se fazem parte de uma série, qual é ela, seu retrógrado, seu espelho e o retrógrado do espelho?

2.1.9. Breve comentário sobre os problemas da edição, quando necessário.

2.2. Superpostos

2.2.1. Quanto à relação entre as vozes:

2.2.1.1. Todas as vozes podem ser consideradas como possuindo igual importância no tratamento da obra?

2.2.1.2. Há predominância melódica de alguma voz sobre outras? Há alterações ou transformações nesta predominância? Onde?

2.2.2. Aspectos contrapontísticos:

2.2.2.1. O tratamento dado à obra é contrapontístico? No todo ou em parte?

2.2.2.1.1. Trata-se de um contraponto a quantas vozes?

2.2.2.1.1.1. No caso de se tratar de uma obra anterior ao século XVIII, qual o nome de cada voz? (quando identificável)

2.2.2.1.2. Há variação no número de vozes empregadas no corpo da obra? Localizar.

2.2.2.2. Esta obra emprega procedimentos contrapontísticos de que espécies? Localizar sumariamente.

2.2.2.3. Quanto ao modo de construção, trata-se de:

2.2.2.3.1. Uma obra de caráter imitativo?

2.2.2.3.2. Uma obra temática?

2.2.2.3.4. Outros.

2.2.2.4. Do ponto de vista rítmico, há influências definidoras no caráter do contraponto?

2.2.2.5. No caso de se tratar de uma peça serial, qual o tratamento dado à série na composição do contraponto?

2.2.2.6. Comentário à edição, se necessário.

2.2.3. Aspectos harmônicos:

2.2.3.1. Que instrumental específico para a análise harmônica será empregado? Por que?

2.2.3.1.1. Anexar análise harmônica sobre a partitura, de acordo com o instrumental escolhido.

2.2.3.2. Observando a análise realizada:

2.2.3.2.1. Do ponto de vista harmônico, a obra está dividida em seções? Localizar.

2.2.3.2.2. Existem caminhos claros em direção a pólos definidos?
Onde?

2.2.3.2.3. Existem momentos de certa estabilidade harmônica? Onde?

2.2.3.2.4. Existem momentos harmônicos sem polarizações claras?
Onde?

2.2.3.2.5. Existe uso de pedal harmônico? Onde?

2.2.3.2.6. Existem momentos em que a densidade harmônica varia?
Onde?

2.2.3.3. A partir da análise realizada, comentar sinteticamente a importância do elemento harmônico no conjunto da obra.

2.2.3.4. Comentários à edição, se necessário.

3. ASPECTOS RELATIVOS ÀS INTENSIDADES

3.1. Existem indicações de intensidade na partitura? Quais são? (listagem)

3.1.1. As indicações de intensidade existentes na partitura são do compositor ou do editor/revisor?

3.2. As variações de intensidade indicadas aparecem:

3.2.1. Numa dinâmica de contrastes? Onde?

3.2.2. Numa dinâmica de passagem? Onde?

3.3. As indicações de intensidade serão respeitadas? Por que?

3.4. Caso não existam indicações, ou caso as existentes não sejam respeitadas, quais as gradações estilísticas de intensidade que devem aparecer na interpretação da obra? Anexar plano de intensidades a ser seguido.

3.5. A partir do resultado que se tem como definitivo (do compositor, do editor/revisor ou do intérprete):

3.5.1. Existe uma clara relação entre as variações de intensidade por passagem e por contraste?

3.5.2. As variações de intensidade obedecem a um critério estrutural? Qual? (exemplo: serialização dos níveis de intensidade).

3.5.3. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções harmônicas? Quais?

3.5.4. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções do contraponto? Quais?

3.5.5. As variações de intensidade obedecem a relações com as direções melódicas? Quais?

3.6. Comentários à edição, quando necessário.

4. ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE

4.1. Quanto às indicações específicas:

4.1.1. Há indicações quanto às formas de ataque que influam claramente no resultado timbrístico? Quais?

4.1.2. Há indicações de colocação ou alteração da colocação da voz que resultem em transformação timbrística? Quais?

4.1.3. Não havendo indicações, haverá uso de algum recurso semelhante aos descritos nos itens 4.1.1 e 4.1.2? Quais?

4.2. Quanto à formação do coro:

4.2.1. Há alterações na formação do coro que provoquem mudanças timbrísticas? Quais?

4.2.1.1. Em relação à questão anterior, as alterações na formação do coro causam transformações timbrísticas por contraste ou gradação?

4.2.2. Há uso de solos, duos, trios, quartetos, etc.? Onde?

Este uso serve a algum recurso timbrístico?

4.3. Há vocalizações em que se perceba alguma intencionalidade timbrística? Onde?

4.4. Há, na emissão do texto, alguma intencionalidade timbrística? Qual?

4.5. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento harmônico? Quais? (exemplo: abertura e fechamento dos acordes).

4.6. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento contrapontístico? Quais?

4.7. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento melódico? Quais?

4.8. Há conseqüências timbrísticas decorrentes do tratamento rítmico? Quais?

4.10. Comentários à edição, quando necessário.

5. ASPECTOS RELATIVOS AO SILÊNCIO

5.1. Quanto aos aspectos morfológicos:

5.1.1. Do ponto de vista do que ele suprime do conjunto, existem silêncios totais e/ou parciais? Localizar.

5.1.2. Do ponto de vista da supressão da matéria sonora, os silêncios se instalam por procedimentos de corte, filtragens ou tendência dinâmica?

5.1.3. Do ponto de vista da supressão do silêncio, os sons se instalam por procedimentos de corte, adição ou tendência dinâmica? Localizar.

5.2. Quanto aos usos e funções **estruturais**:

5.2.1. Do ponto de vista da articulação do discurso:

5.2.1.1. Os silêncios têm função interruptora? De partes, da obra ou de um discurso retomado depois?

5.2.1.2. Os silêncios têm função preparatória?

5.2.1.3. Os silêncios têm função de transição e/ou transformação? Se afirmativo, esta transição e/ou transformação se dá:

5.2.1.3.1. No campo harmônico?

5.2.1.3.2. No âmbito do discurso propriamente dito, como ponte ou como separação entre partes?

5.2.1.3.3. Outros?

5.2.2. Do ponto de vista construtivo:

5.2.2.1. Existem silêncios de função temporal?

5.2.2.1.1. Se afirmativo, são de natureza rítmica? E neste caso, trabalham na formação de um motivo ou de um ritmo? Justificar. Localizar.

5.2.2.1.2. Ou são de natureza de andamento? E neste caso, trabalham "*accelerando*" ou "*rallentando*"?

5.2.2.2. Existem silêncios de função estrutural propriamente dita (inerentes à estrutura mesma da obra)? Justificar.

5.2.2.3. Existem silêncios com função viabilizadora de polifonia?

Justificar.

5.2.2.4. Existem silêncios de função viabilizadora de timbres (silêncio como ferramenta de instrução)? Justificar.

5.2.3. Do ponto de vista técnico:

5.2.3.1. Existem silêncios de natureza instrumental? (viabilizadores da execução).

5.2.3.2. Existem silêncios de natureza perceptiva? (viabilizadores da escuta).

5.3. Quanto aos usos e funções **gestuais**:

5.3.1. Do ponto de vista do uso do silêncio sobre referência musical:

5.3.1.1. Existem silêncios com função metalingüística? Justificar.

5.3.1.2. Existem silêncios com função conceitual? Justificar.

5.3.2. Do ponto de vista do uso do silêncio sobre referências não-musicais:

5.3.2.1. Existem silêncios usados como gesto musical **descritivo**? Se afirmativo:

5.3.2.1.1. Existem silêncios descritivos de situações psicológicas? Justificar.

5.3.2.1.2. Existem silêncios descritivos de situações visuais? Justificar.

5.3.2.1.3. Existem silêncios miméticos? Justificar.

5.3.2.2. Existem silêncios usados como gestos musicais dramáticos e/ou narrativos?

5.3.2.2.1. São silêncios inflexionais? Justificar.

5.3.2.2.2. São silêncios integrados à representação teatral ou à narração de fatos ou enredos? Justificar.

5.3.2.2.3. Existem silêncios integrados à representação de um papel teatral? (caracterização de personagem) Justificar.

5.4. Do ponto de vista de sua tensão interna:

5.4.1. São silêncios de expectativa? Localizar. Justificar.

5.4.2. São silêncios para a memória? Localizar. Justificar.

5.4.3. Comentários à edição, quando necessário.

6. ASPECTOS ESTRUTURAIS, FORMAIS, COMPOSICIONAIS

6.1. A que gênero pertence a obra? (Sacro, profano, popular, folclórico. Região de origem. Localização histórica).

6.2. Quanto à estrutura interna da obra:

6.2.1. De quantas seções a obra é constituída? (Indicação de cada uma e localização através do número de compassos).

6.2.1.1. Existem subseções? Quais?

6.2.1.2. Faça um mapa dos meios instrumentais-vocais necessários aos diferentes movimentos ou partes da obra (acompanhamentos, solistas, partes instrumentais ou orquestrais).

6.2.2. No exame das seções da obra, do ponto de vista estritamente musical:

6.2.2.1. Há repetição literal das seções? Onde?

6.2.2.2. Há variações (rítmicas, melódicas, harmônicas, contrapontísticas, de intensidade, timbrísticas)? Onde?

6.2.2.2.1. As variações constatadas são estruturais ou ornamentais?

6.2.2.3. Há contraste entre seções? Que elementos determinam estes contrastes?

6.2.2.4. Há elementos unificadores? Quais?

6.2.2.4.1 Há uma distribuição equânime dos elementos unificadores? Eles têm algum tipo de “ponto de geração ou de distribuição” de onde se espalham para o restante da obra?

6.2.2.5. Há predomínio de uma seção sobre outras?

6.3. Há indicações subjetivas do autor que possam influir nos itens anteriores?

6.4. Com base nas respostas anteriores: a obra possui características de alguma forma preestabelecida, que possam classificá-la como tal? Por que?

6.5. Com base nos itens anteriores, elaborar uma breve análise das direcionalidades e intencionalidades.

6.6. Comentários à edição, quando necessário.

.7. ASPECTOS REFERENTES À RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

- 7.1. Qual a filiação estética, o perfil da obra e as condições sócio-culturais que cercaram a criação do texto empregado?
- 7.2. Faça uma análise do texto. Primeiro uma compreensão semântica; depois localize as grandes partes e sub-partes; depois as sonoridades, aliteraões, rítmica e medida dos versos, quando necessário faça até uma análise sintática, procure identificar os tipos de sentenças que aparecem, as relações entre elas, etc.
- 7.3. Existe na construção rítmica um claro contato com o texto? Onde?
- 7.4. Existe, no conjunto das construções melódicas, um nítido contato com o texto? Demonstrar.
- 7.5. Nesta obra o contraponto (procedimentos polifônicos) faz algum comentário ao texto?
- 7.6. O comportamento harmônico da obra tem ligação com o conteúdo semântico do texto?
- 7.7. As variações de intensidade obedecem a relações com as sugestões do texto?Quais?

7.8. Há, no tratamento timbrístico, alguma intenção de comentário ao texto?
Qual?

7.9. A estrutura da obra mantém algum contato com a estrutura do texto?
7.9.1 Há um sentido de isomorfismo na relação texto-música?

7.9.2. A repetição de seções musicais corresponde a repetições do texto?

7.9.3. Há algum elemento estrutural musical que reforce aspectos do texto?

7.10. Há nos aspectos musicais analisados algo que contradiga o sentido do texto?

7.11. Os usos do silêncio encontrados na obra estavam contidos no texto enquanto tal?

C) ASPECTOS TÉCNICOS

Tendo em vista as características do conjunto coral a que se destina e tendo em mãos os resultados das análises anteriores, comentar sinteticamente:

a) O que, nesta obra, pode significar dificuldade:

1 - Rítmica:

2 - Melódica (considerando todos os dados freqüenciais lineares):

3 - Harmônica:

4 - Contrapontística:

5 - Quanto às intensidades:

6 - Na adequação timbrística:

7 - Quanto aos silêncios:

8 - Estrutural:

9 - Quanto ao caráter:

10 - Na emissão do texto:

11 - Quanto ao teor do texto:

12 - Outros:

b) O que, nesta obra, pode significar um desafio, e em que momento do trabalho (leitura, junção das vozes, afinação, amadurecimento da peça, etc.) quanto aos aspectos:

1 - Rítmicos:

2 - Melódicos:

3 - Harmônicos:

4 - Contrapontísticos:

5 - Quanto às intensidades:

6 - Na adequação timbrística:

7 - Quanto aos silêncios:

8 - Estrutural:

9 - Quanto ao caráter:

10 - Na emissão do texto:

11 - Quanto ao teor do texto:

12 - Outros:

c) O que, nesta obra, pode criar um forte interesse e envolvimento do grupo (prazer), quanto aos aspectos:

1 - Rítmicos:

2 - Melódicos:

3 - Harmônicos:

4 - Contrapontísticos:

5 - Quanto às intensidades:

6 - Na adequação timbrística:

7 - Quanto aos silêncios:

8 - Estrutural:

9 - Quanto ao caráter:

10 - Na emissão do texto:

11 - Quanto ao teor do texto:

12 - Outros:

ANEXO D

Anexo D - ROTEIRO PARA ANÁLISE DO POEMA

1. A Estrutura Formal — estrofes e versos

2. A Articulação: ponto final, vírgulas, reticências, ponto de exclamação, interrogação, etc.

3. O Ritmo (Metros), Acentuação, Som e Melodia

3.1. Análise do Ritmo

Estudo fonético-sintático das palavras

Tabela 1

Quanto ao nº de Sílabas	Quanto à acentuação tônica				
	Átonas	Tônicas e Oxítonas	Parox.	Proparax.	TOTAL
Monossilábicas					
Dissilábicas					
Trissilábicas					
Tetrassilábicas					

TOTAL					
-------	--	--	--	--	--

Tabela 2 - de Porcentagem

Quanto ao nº de Sílabas	Quanto à acentuação tônica				
	Átonas	Tônicas e Oxítonas	Parox.	Proparax.	TOTAL
Monossilábicas					
Dissilábicas					
Trissilábicas					
Tetrassilábicas					
Pentassilábicas					
TOTAL					

3.2. Metros do Poema:

Tabela 3

Ritmo das Palavras	Ritmo dos Versos	Nº de sílabas dos Versos	Pés Métricos
--------------------	------------------	-----------------------------	--------------

4. Análise Sintática

5. Compreensão Semântica

5. INTERPRETAÇÃO: comentário crítico sobre o poema

ANEXO E

Anexo E – Programas de Apresentação do Coro de Câmara do DMU- UEM

Município de Campo Mourão
Fundação Cultural - Secretaria Especial de Cultura

DIRETOR MUNICIPAL
NELSON TURECH

COORDENADOR GERAL
CARLOS AUGUSTO GARCIA

COORDENADOR DE CULTURA
SÔNIA SINGER

COORDENADOR DE CULTURA
ELZA PAULINA DE MORAES

COORDENADOR DE CORO
MOISES KUMMROW

ASSESSORIA
LEIDY DALANE DAVINI NUNES

SECRETARIA
SERLI WOLCOWSKI DE LIMA

CORPO DOCENTE

AMANDA MARIA MACEDO DAL POZZI

ANA PAULA VIEIRA DE OLIVEIRA

ANTONIA SEVERIANO CARDOSO

EDGAR DIAS LOUREIRO

LEIDY DALANE DAVINI NUNES

LENIZE DE CARVALHO NETE

LUIZ CARLOS JARDIM

LUIS VIEIRA DE MOURA

MOISES KUMMROW

ELTON AURELIO ALVES

CONSERVATÓRIO MUNICIPAL
PROFESSOR LEONE DE BIÁGGIO

ENCONTRO REGIONAL
DECORAIS

13 e 14
JUNHO - 2008

Local: TEATRO MUNICIPAL

Horário: 20h

CASA DA MÚSICA
ROZE MARY ALBUQUERQUE

MUNICÍPIO DE CAMPO MOURÃO

FUNDACAM
Fundação Cultural de Campo Mourão
Secretaria Especial de Cultura

UEM

Realização:

PROGRAMAÇÃO dia 13

A B E R T U R A - Participação Especial
Grupo Positivo's
 Regente: Mariana Ferraz
 Músicas: Ferraz Hammerer

Coral Inspiração
 Regente: Mariana Ferraz
 Músicas: Simões Hammerer

Músicas:

- 1 - Sing Alleluia (A.D)
- 2 - Maria Maria (Milton Nascimento)
- 3 - "Épo" (Integração com a Platéia)

Coral Municipal

Regente: Moisés Kummrow

Músicas:

- 1 - Rio Profundo (Negro Spiritual)
- 2 - Prece do Vento (Fernando Luis/Gilvan Rocha)
- 3 - Glória e Louvor (Gordon Young)

Coral Educare

Regente: Leidi Daiane Davini Nunes

Músicas:

- 1 - Era uma Vez (Sandy e Junior)
- 2 - Da repente (Autor desconhecido)
- 3 - Estúpido Cupido (Celly Campello)

Cora Nicon Kopko

Músicas:

- 1 - Mais Uma Vez (Legião Urbana)
- 2 - Conquistando o Impossível (Jamile)
- 3 - Hino Nicon Kopko (Prof: Renata Brito)

Coral Cantores Domus Dei

Regente: Maria de Lourdes Marmoniel

Músicas:

- 1 - Maria nas Bodas de Caná (José Eugênio Rodolfo)
- 2 - O meu reino tem muito a dizer (José Eugênio Rodolfo)
- 3 - Como é Bonito Senhor (José Acacio Santana)

Coral Exército da Salvação

Regente: Moisés Kummrow

Músicas:

- 1 - Digno é o Cordeiro (Donald John Wirtzen)
- 2 - Viagem para o Lar (Offenback)
- 3 - Salmo 24 (Arthur Lakschevitz)

Coral Encanto e Magia

Regente: Amanda Maria Macedo Dal Pizzol

Músicas:

- 1 - Broto Legal/Banho de Lua (Francisco F. Migliacc/Bruno Filippi)
- 2 - Amigo Apaixonado (Vitor e Léo)

Coro Independente Música Sem Fronteiras

Regente: Mariana Ferraz Simões Hammerer

Músicas:

- 1 - Vira Virou (Kleiton e Kleidir)
- 2 - Ciranda da Rosa Vermelha (Alceu Valença)
- 3 - Yonder Come Day (Negro Spiritual)

PROGRAMAÇÃO dia 14

Coro Feminino do Centro de Ciências e Letras da UEM

1.Chico Buarque - Acalanto para Elena - adapt.

Nenê Contra

Piano:Mariana Hammerer

Regência: Andréia Anhezzini

2.Dorival Caymmi - Acalanto - Arr Chris Bottura

Piano:Mariana Hammerer

Regência: Andréia Anhezzini

3.Folclore Brasileiro - Ciranda Da Rosa Vermelha - Arr. Jr Marques

Piano:Mariana Hammerer

Percussão: Felicia Cristina e Vidlin Carvalho

Regência: Thalita Gonzaga

4.Zapata/Carvalho - Canário do Reino - Arr Tina Lago

Piano: Thalita Gonzaga

Percussão: Felicia Cristina e Vidlin Carvalho

Regência: Mariana Hammerer

Monitora do Naípe de Sopranos: Thalita Gonzaga

Monitora do Naípe de Contraltos: Mariana Hammerer

Direção Musical e Coordenação: Andréia Anhezzini

Coro de Câmara do Depto de Música da UEM

1.O. Lacerda- Capim De Pranta

2.O. Lacerda- Pal Neisso

3.O. Lacerda- Cantieiro

4 O. Lacerda- Quadilha

Regência: Andréia Anhezzini

Coro do curso de Graduação em Música da UEM

1. Hans Leo Hasseler-im Kullen Mäymen

Quarteto vocal:

Soprano: Vidlin Carvalho

Contralto: Tâmara Cruz

Tenor: Erico Bodezan

Baixo: Carlos Filho

Coral da Escola de Música da UEM

1.Gilberto Gil/Benê Fonteles - o Som da Pessoa

Regência: Natanael Calefi

2.Milton Nascimento - Caçador de mim - arr. Roberto Anzai

2. Ernest Malhe- Quatro Toadas de Maracatu do Recife

3. Caelano Veloso- Alguém Cantando - arr. Marcos Leite

4.G Garshwin- Clara e Jake (trecho coral da ópera

Porgy & Bess)

Piano: Pâmela Ramos

Planista: co- repelidora: Pâmela Ramos

Regência:Erico Bodezan

3.Tradicional Africana e Tradicional Spiritual - Salsa Kroma e Freedom is Coming - Arr Sali Teri

Regência:Tatiana Soares

4. Anônimo (sec.xvi) - Dindindin

Regência:Andréia Anhezzini

5.Dorival Caymmi - Sulte dos Pescadores - Arr:Chris Bottura

Regência:Thalita Gonzaga

Monitora de Naípe

Soprano: Tatiane Soares

Contralto: Thalita Gonzaga

Tenor: Erico Bodezan

Baixo: Natanael Calefi

Sensibilização Musical: Vidlin Carvalho

Planista co-repeltor: Rafael Grosse

Direção Musical e Coordenação: Andréia Anhezzini

Monitores de Naípe:

Soprano: Francylene Rosset e Thalita Gonzaga

Contralto: Tâmara Cruz e Mariana S. Hammerer

Tenor: Marcelo Teles

Barltono: Marcus Geandré

Baixo: Adenor Terra

Técnico-Administrativa: Joseane R.F. Candido

Regência: Andréia Anhezzini

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

Departamento de Música da UEM

Fone: 3261-4092

Site: www.dmu.uem.br

Comissão Organizadora

Coordenadores:

Prof^a Andréia Anhezini da Silva (Coordenação Geral)

Prof^o Paulo Lopes

Prof^a Ms. Kiyomi Hirose

Prof^a Ms. Vânia Malagutti Fialho

Monitores

Discentes: Carlos Filho, Luiz Marcello Teles, Vidlin Carvalho, Erico Bondezan, Mariana S. Hammerer, Natanael Pereira, Tatiane Soares, Thalita Gonzaga, Márcia Bexiga, Rafaela Fernandes, Marcus Geandré, Francylene Rosset.

Apoio Técnico

Joseane Bezerra Cavalcante

Meri Yoshida

João Carlos Zanin

Arte Gráfica: Carlos Filho

Realização:

UEM - Universidade Estadual de Maringá

CCH - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

DMU - Departamento de Música

EMU - Escola de Música da UEM

Apoio:

PEC

Pró-Reitoria de Extensão
e Cultura da

Universidade Estadual de Maringá

Prefeitura Municipal de Maringá
Secretaria de Cultura

III Encontro dos Corais do
Departamento de Música da UEM

Coro Feminino do CCH

Coral da Escola de Música

Coro do Laboratório de Regência

Coro de Câmara

Coro do Curso de Graduação em Música

Direção Musical e Coordenação Geral:
Andréia Anhezini

Data: 25 de Junho de 2008

Horário: às 20:30h

Local: Cine Teatro Plaza - Travessa Guilherme de Almeida, s/n - Maringá - PR

Escola de Música

CORO FEMININO DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES DA UEM

Programa:

- 1. CHICO BUARQUE - **ACALANTO PARA ELENA** - Adapt. Nenê Cintra
Piano: Acadêmica Mariana S. Hammerer
Regência: *Andréia Anhezini*
- 2. DORIVAL CAYMMI - **ACALANTO** - Arr. Chris Bottura
Piano: Acadêmica Mariana S. Hammerer
Regência: *Andréia Anhezini*
- 3. FOLCLORE BRASILEIRO - **CIRANDA DA ROSA VERMELHA** - Arr. Jr Marques
Piano: Acadêmica Mariana S. Hammerer
Percussão: Acadêmicos Felícia Cristina, Dhemy Andrade e Violin Carvalho
Regência: Acadêmica Thalita Gonzaga
- 4. ZAPATA/CARVALHO - **CANÁRIO DO REINO** - Arr. Tina Lago
Piano: Acadêmica Thalita Gonzaga
Percussão: Acadêmicos Felícia Cristina, Dhemy Andrade e Violin Carvalho
Regência: Acadêmica Mariana Hammerer

Componentes do Coro Feminino do CCH:

Adélia Tomaz, Atenilce Oliveira, Aline Marques, Amanda Orfíni, Andressa Goulart, Ângela Endlich, Âurea Martins, Antônio Santos, Beatriz Cavalcante, Bruna Silveira, Clara Milanês, Claudia da Silva, Celma Rodrigues, Fabiane Verdu, Hilda Carvalho, Kiyomi Hirose, Ivone Bertoni, Izabel Bana, Janete Yamamura, Joseane Cândido, Juliana Franzoni, Laura Zamberlan, Luzia Tavares, Lourdes Dallago, Maria Conceição Marcolino, Maria das Graças Santos, Maria Inês Mendes, Mariana Simões, Maria Zenaide Dariva, Marlene Zanelli, Mercedes Lemos, Nilza Santos, Regina Gasparoto, Renata Ichisato, Roberta Rodrigues, Roberta Almeida, Sandra Magalhães, Tereza Andrade, Terezinha Baranskensz, Veneranda Ferreira, Vilma Lima, Vilma Perez, Zenaide Santana, Zilda Cruz, Thalita Gonzaga, Solange de Araújo, Solange Cardoso Martins, Vilma de Fátima Lima, Zenaide Domelli.

Monitora do Naípe de Sopranos: Acadêmica Thalita Gonzaga

Monitora do Naípe de Contraltos: Acadêmica Mariana Simões Hammerer

Direção Musical e Coordenação: *Andréia Anhezini*

CORAL DA ESCOLA DE MÚSICA DA UEM

Programa:

- 1. ANÔNIMO (SEC. XVI) - **DINDIRINDIN**
Regência: *Andréia Anhezini*

- 2. GILBERTO GILBENÉ FONTELES - **O SOM DA PESSOA**.
Regência: Acadêmico Natanael Calefi

- 3. TRADICIONAL AFRICANA E TRADICIONAL SPIRITUAL - **SANSA KROMA E FREEDOM IS COMING**
- Arr. Salli Teri
Regência: Acadêmica Tatiane Soares

- 4. MILTON NASCIMENTO - **CAÇADOR DE MIM** - Arr. Roberto Anzai
Piano: Rafael Grosse
Regência: Acadêmico Erico Bondezan

- 5. DORIVAL CAYMMI - **SUÍTE DOS PESCADORES** - Arr. Chris Bottura
Percussão: Acadêmicos Felícia Cristina e Violin Carvalho
Regência: Acadêmica Thalita Gonzaga

Componentes do Coral da Escola de Música da UEM

Sopranos: Andressa Pasin, Aline Dias, Ana Raquel, Ângela Rodrigues, Bárbara Alencar, Cândida Silva, Elenita Vettor, Elise Savi, Karen Guimarães, Jheine Bessa, Lilian Bessa, Lúcia Peres, Maria Glória, Maria Helena Amaral, Renata Pereira, Solange Shimizo, Virgínia Rossi, Tatiane Soares.
Contraltos: Ana Clara Borges, Ana Paula Chaves, Dryelli Bioni, Dulcineá S., Elza Barbosa, Isis Nagela, Jandira Cerqueira, Lydia Simões Parente, Maria Ap. Alfonso, Maria Ap. Sert, Thalita Gonzaga.
Tenores: Antonio Salvador, Erico Bondezan, Hugo Tonon, Raimundo Santos, Roberto Vieira, Rodrigo Silva, Tales Koyama, Luiz Fernando Borges.
Baixos: Bonifácio Schulz, Carlos Barros, Gabriel Menezes, Márcio Carvalho, Manoel Gonçalves, Marlon Nascimento, Natanael Calefi, Névio Plerangel, Luciano Santos

Monitores de Naípe:

Soprano: Tatiane Soares
Contralto: Thalita Gonzaga
Tenor: Erico Bondezan
Baixo: Natanael Calefi

Pianista co-repetidor: Rafael Grosse

Direção Musical e Coordenação: *Andréia Anhezini*

CORO DO LABORATÓRIO DE REGÊNCIA CORAL

Programa:

- 1. FRANCESCO LANDINI (sec. XIV) - **ECCO LA PRIMAVERA**
Regência: Acadêmica Francylene Rosset
- 2. N. SPIRITUAL - **LET US BREAK BREAD TOGETHER**
Regência: Acadêmico Adenor Terra
- 3. JOSQUIN DES PRÉS - **MILLE REGRETZ**
Regência: Acadêmico Erico Bondezan

4. RICARDO TACHUCHIAN - CONDUCTING CLASS

Piano: Acadêmico Marcus Geandré
Regência: Acadêmica Taliane Soares

5. ADAM DE LA HALLE (sec. XIII) - OR EST BAYARD EN LA PÂTURE, HURE!

Instrumentação: Marcello Teles
Participações especiais dos acadêmicos: Bruno Correa e Tássia Fagundes (violino); Saimention Pereira (viola); Heidi Monteiro (violoncelo); Dherny Andrade e Tâmara Cruz (percussão)
Regência: Acadêmico Marcello Teles

Componentes do Coro do Laboratório de Regência Coral:

Sopranos: Francylene Rosset, Rogéria Taliane, Thalita Gonzaga, Vidlin Carvalho (part. especial)
Contraltos: Márcia Bexiga, Margarete Oliveira, Mariana Hammerer, Tâmara Cruz
Tenor: Erico Bondezan, Fernando Campos, Marcelo Pereira, Marcello Teles
Barítonos: Charleston Mudrey, Davi Oliveira, Natanael Calefi, Marcus Geandré
Baixo: Adenor Terra

CORO DE CÂMARA do Departamento de Música da UEM

Programa:

- 1. OSVALDO LACERDA - CANDIEIRO
- 2. OSVALDO LACERDA - PAI NOSSO
- 3. OSVALDO LACERDA - QUADRILHA
- 4. OSVALDO LACERDA - CAPIM DE PRANTA

Componentes do Coro de Câmara do DMU-UEM:

Sopranos: Andressa Vidigal, Joice Gonçalves, Juliana Bischoff, Rafaela Fernandes, Thalita Gonzaga e Vidlin Carvalho
Contraltos: Felícia Cristina, Márcia Bexiga, Mariana Hammerer, Polyana Demori e Tâmara Cruz
Tenores: Dherny Vieira, Erico Bondezan e Marcello Teles
Barítonos: Bruno Corrêa, Carlos Filho, Israel Reis e José Gustavo Ruiz

Regência de Assistência: Marcello Teles

Regência Titular: Andréia Anhezini

CORO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UEM

Programa:

- 1. CAETANO VELOSO - ALGUÉM CANTANDO - Arr. Marcos Leite
- 2. HANS LEO HASSLER - IM KÜLEN MÄYEN

Quateto vocal:
Soprano: Vidlin Carvalho

Contralto: Tâmara Cruz
Tenor: Erico Bondezan
Baixo: Carlos Filho

- 3. G. GERSHWIN - CLARA & JAKE (trecho coral da ópera Porgy & Bess)
Piano: Pâmela Ramos

4. ERNST MAHLE - QUATRO TOADAS DE MARACATU DO RECIFE

Percussão: Felícia Cristina, Ricardo Albertoni e Vidlin Carvalho

Componentes do Coro do Curso de Graduação em Música da UEM:

Sopranos: Ana Paula Santos, Andressa Vidigal, Francylene Rosset, Gisele Albertoni, Juliana Bischoff, Mônica Marques, Rafaela Fernandes, Tássia Fagundes, Taliane Fugimoto, Rogéria Taliane, Thalita Gonzaga, Vidlin Carvalho
Contraltos: Ana Paula Martos, Gladys Barbosa, Heidi Monteiro, Margarete Oliveira, Mariana Hammerer, Olinda Medeiros, Rebeca Delcorle, Rebeca Rodrigues, Tâmara Cruz.
Tenores: André de Souza, Caioqui Sanches, Dherny Vieira, Emanuel Vasconcelos, Erico Bondezan, Flávio Zuckert, Jean Dal Bello, Jefferson Fernandes, João Carlos Filho, Marcello Teles, Marcelo Pereira, Marcos Sala, Paulo Baptistielli, Ricardo Albertoni, Saimention Pereira
Barítonos: Belquior Marques, Charleston Mudrey, Eiel Joaquim, Felipe de Mello, Guilherme da Silva, Israel Reis, José Ruiivo Neto, Marcus Geandré, Natanael Calefi, Raphael Ota, Talisson Castro.
Baixos: Adenor Terra, Carlos Filho, Mauricio Perez e Roberto Rezende.

Pianista co-repetidora: Pâmela Ramos

Monitores de Naípe:

Soprano: Francylene Rosset e Thalita Gonzaga
Contralto: Tâmara Cruz e Mariana S. Hammerer
Tenor: Marcello Teles
Barítono: Marcus Geandré
Baixo: Adenor Terra

Técnico-Administrativa: Joseane R. F. Cândido

Regência: Andréia Anhezini

Programa de Encerramento com: Coro Feminino do OCH, Coral da Escola de Música, Coro do Laboratório de Regência, Coro de Câmara e Coro do Curso de Graduação em Música da UEM

TOM JOBIMVINICIUS DE MORAES - CANTA, CANTA MAIS - Arranjo: Marcos De Lazzari
Spalla: Marcos De Lazzari

1º Violinos: André de Souza, Bruno Corrêa, Eiel Joaquim, José Ruiivo Neto

2º Violinos: Davi Oliveira, Tássia Fagundes, Emanuel Vasconcelos, Semaias dos Reis

Violas: Abner Brasil, Abner Marcelino, Saimention Pereira

Violoncello: Heidi Monteiro

Contrabaixo: Alisson Barros

Flauta Transversal: Karen Guimarães

Piano: Pâmela Ramos

Regência: Andréia Anhezini

ESTADO DO PARANÁ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

CERTIFICADO

Certificamos que **O CORO DE CÂMARA DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA** realizou apresentação coral no dia 25/06/2008, sob a regência da maestrina Andréia Anhezini da Silva, durante o Evento de Extensão "**III Encontro dos Corais do Curso de Graduação em Música da UEM**" (Processo nº 6442/08), realizado por esta Universidade, através do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes / Departamento de Música.

Maringá-PR, 10 de dezembro de 2008.

Profª Ms Vania Malagutti Fialho,
Chefe do Departamento de Música.

Registro nº 02/08-DMU
Livro AC - 01
Folhas 01 a 06

Realização:

Avenida Guedner, 1.610
www.cesumar.br

Departamento de Cultura
e Artes

Térreo do Bloco 07 - Cesumar
www.cesumar.br/dca

Contato:

tempodeconcerto@cesumar.br
44 3027-6360 ramal 373

Tempo de Concerto

apresenta

Noite de Corais
com

Coral Cesumar

Coral da Terceira Idade do Sesc

Coro Independente Música Sem Fronteiras
Santa Fé - PR

Coro de Câmara da UEM

data: 02 de setembro de 2008

horário: 21 horas

local: Auditório Dona Etelvina, último andar do bloco 7 - Cesumar

Coral Cesumar

TOQUINHO & VINÍCIUS DE MORAES / PAULO ROWLANDS - São Francisco

NEGRO SPIRITUAL - Let's Break

RONALDO MIRANDA - Suite Nordestina (partes 1 e 2)

FOLCLORE MEXICANO - La Llorona

Regência: **Marcos Geandré Nakano Ramiro**

Sopranos: Adriana Gentilin Cavallaro, Albetina Baptista B. do Moura, Alinne Sousa, Ana Carolina Markus Oliveira, Elisângela Moreira, Francylene Maria Rossett Gonçalves, Gaysa Carla Simoni, Larissa Mayara Bergamaschi, Maria Ely N. Couvo Bressan, Maria Idanir Mazzer, Mayara Cristine Fernandes, Norma Guilherme, Renata Cavalcante da Silva.

Contraltos: Ariete de Albuquerque Correa, Clara Inês Mascote, Dalila Eva Rossi Jahn, Eveline Campanerut Esteves, Irene Leme Pereira de Carvalho, Jennifer Souza Silva Araújo, Lucimar Mariano Mazzer, Maria Silvana Lopes, Thais Helena Simoni, Thais Yono, Vera Lúcia Follini Moroschi.

Tenores: André Luis Lourenço, Jair Lourenço Gabriel, Paulo Moreira do Castilho Júnior.

Baixos: Antonio Carlos Bonfim, Cicero Luiz Moser Júnior, Felipe Casimiro de Souza, Gerson Antônio Mazzer, Marcos Rodrigo Cândido, Natalino Soares de Albuquerque.

Monitora de Náipes: Francylene Maria Rossett Gonçalves

Coral da Terceira Idade do Sesc

FOLCLORE BRASILEIRO - Na Bahia Tem

Arr.: Orlando Leite Adap.: Marcello Teles

DA MISSA CONTEMPORÂNEA DE CIPRE - Santo

Adap.: Marcello Teles / Pianista: Dheny de Brito

VICENTO CELESTINO - Mãe Glorinda

Arr.: Marcello Teles / Pianista: Dheny de Brito / Violinista Convidado: Davi Oliveira

MÁRIO BARBARÁ - Desgarrados

Arr.: Marcello Teles / Solistas: Tâmara Cruz e Dheny de Brito
Participação Especial: Banda Gaúcha BAILANTA

Regência: **Luiz Marcello Franco Teles**

Sopranos: Amélia Holzhäusen, Anabela Alves, Cláudia Faria, Dinorá Trevisan, Dirce Lacorda, Gery Luiz, Iracylda Barcosa, Nilda de Oliveira, Odina Maciel, Saida Fossokawa, Rosalva Dias.

Contraltos: Francisca Lacerda, Ignez Rodrigues, Izis Zanoni, Leonora Campião, Maria Sales, Marlene Squara, Melides Estevão, Odélia Munhoz, Quêrina Chito, Tereza Iamato, Luciza Yokoyama, Alzira Silva.

Bartolonas: Arião Silva, Armando Saia, Francisco dos Santos, João Dias, Nelson Fernandes, Paulo Mota, Paulo Pininfel, Sabina Begus, Sebastião Inocêncio.

Coro Independente Música Sem Fronteiras - Santa Fé - PR

J. J. ROUX - Alisluia de Saint Augustin

ALCEU VALENÇA (adap. do folclore brasileiro) - Ciranda da Rosa Vermelha

Arr.: Marian Marques

CATULO DA PAIXÃO CEARENSE E JOÃO PERNAMBUCO - Luar do Sertão

TRADICIONAL NEGRO SPIRITUAL - Yonder Come Day

Regência: **Mariana Ferraz Simões Hammerer**

Sopranos: Adriana Forlin Bento, Ana Maria R. da Silva, Aparecida M. Bueno Boian, Darci Lali, Kelli Ferranda Bolelho, Leonice Gasparetto, Margarete Bellanda, Maria Alice do C. Lima, Maria Ap. Favato, Maria dos G. Pereira, Maria do Carmo Rocha, Maria Goreth V. A. Podkazan, Neomiza S. Ventingue, Sueli Batista Pereira.

Contraltos: Alzira da Silva, Andréia Ferreira Sepúlveda, Aparecida Oliveira Coletto, Elzita Moreira de Silva, Inês Passeri Zordan, Jeneíva Custódio, Luci Dalva de Oliveira, Márcia C. da Silva, Maria Fracassi, Maria Irene Frederico, Mercedes Medeiros, Nadir L. Talarico, Norma M. Alves Lollis, Terezinha Ap. Viariano, Vanilde I. Fracassi.

Tenores: Deyanir Elisiário dos Santos, Hefeo da Silva.

Baixos: Jesus Álvares, João Rodrigues da Silva, José Ap. da Cunha.

Secretária e tesoureira: **Andréia Ferreira**

Pianista Co-Repelidor: **João Carlos**

Coro de Câmara do DMU - UFM

OSVALDO LACERDA - Pai Nosso

OSVALDO LACERDA - Candeiro

OSVALDO LACERDA - Quadriilha

OSVALDO LACERDA - Poema da Necessidade

OSVALDO LACERDA - Capim de Pranta

Regência: **Andréia Anhezini**

Sopranos: Juliana Bischoff, Raílaia Fernandes, Tâmara Cruz, Thallie Gonzaga, Vivian Canaãho

Contraltos: Felícia Cristina, Márcia Beniga, Mariana Hammerer, Polyana Demori

Tenores: Dheny Brito, Erick Romdezan, Gustavo Ruiz, Marcello Teles.

Baixos: Bruno Correa, Carlos Filho, Israel dos Reis.

Regente de Assistência: **Marcello Teles**

Certificado

Certificamos que o Coro de Câmara do Departamento de Música da UEM - Universidade Estadual de Maringá, esteve participando como grupo convidado da 1ª Noite de Corais do projeto Tempo de Concerto, mantido por esta instituição. O grupo estava sob a regência e direção artística da maestra Andréia Anhezini.

Carga horária do evento: 4 horas

Data: 02 de Setembro de 2008

Horário: 21 horas

Local: Auditório Dona Etelvina, último andar do bloco 7 / Cesumar - Centro Universitário de Maringá, Av. Guedner, 1.610 - Jd. Aclimação

Diretoria de Extensão
e Apoio Comunitário

Carlos Roberto da Silva
Organizador do Evento

Davi do Carmo Oliveira
Coordenador do Departamento de Cultura e Artes Cesumar

ESTADO DO PARANÁ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

CERTIFICADO

Certificamos que **O CORO DE CÂMARA DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UEM** realizou apresentação coral no dia 24/04/2008, sob a regência da maestrina Andréia Anhezini da Silva, durante o Evento de Extensão "**IV Semana da Música**" (Processo nº 3619/2008), realizado por esta Universidade, no período de 22 a 25/04/2008, através do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes / Departamento de Música.

Maringá-PR, 25 de abril de 2008.

Vania Aparecida Malagutti da Silva Fialho,
Chefe do Departamento de Música
Coordenadora do Evento.

Registro nº 01/08-DMU Livro AC - 01 Folhas 01 a 04
--

IV SEMANA DA MÚSICA – ATIVIDADES de 22 a 25/04/2008

Dia 22/04/2008

(A) **Recital de Abertura.** Carga horária: 1 hora.

Palestras: (B) “As cantigas de Santa Maria” - Profª Drª Clarice Zamonaro Cortez/UEM. Carga horária: 4 horas.

(C) “Investigações sobre o significado musical a partir da fenomenologia e da psicologia ecológica”.

Prof. Ms. Rael Bertarelli Gimenes Toffolo/UEM. Carga horária: 1 hora.

(D) **Recital:** Professores do Curso de Graduação em Música. Carga horária: 1 hora.

Dia 23 a 25/04/2008

(E) **Mini-curso:** “Performance Musical” - Prof. Ms. Abel Raimundo de Moraes Silva/UFSJ. Carga horária: 12 horas.

Dia 23/04/2008

Palestras: (F) “Análise e Interpretação” - Prof. Dr. Hideraldo Luiz Grosso/UEM. Carga horária: 2 horas.

(G) “A obra para piano solo de Guarnieri” - Profª Ms. Priscila Gambary Freire/UEM. Carga horária: 2 horas.

(H) “Os bastidores da criação de um concerto” - Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt/UEM. Carga horária: 2 horas.

(I) **Apresentação** dos Integrantes do Projeto Música na Escola do Programa Universidade sem Fronteiras (SETI/PEC/UEM).
Carga horária: 1 hora.

(J) **Recital:** “Música Eletroacústica - Piano”, com Prof. Dr. Marcus Bittencourt/UEM e Sabrina Schulz. Carga horária: 1 hora.

Dia 24/04/2008

Palestras: (K) “Teoria dos Afetos segundo Mattheson” - Prof. Ms. Bernhard Fuchs/UEM. Carga horária: 1 hora.

(L) “Técnicas de estudo para instrumentistas” - Prof. Ms. Eldade Moreira Marcelino/UEM. Carga horária: 1 hora.

(M) “Relação Poesia e Música: duas canções corais de Oswald Lacerda” - Profª Andréia Anhezini da Silva/UEM.
Carga horária: 2 h.

(N) **CINUEM:** “A relação Música/Cinema no filme “2001: Uma Odisseia no Espaço” de Kubrick.

Comentador: Prof. Ms. Rael Bertarelli Gimenes Toffolo/UEM. Carga horária: 4 horas.

(O) **Recital:** Projeto Convite à Música. Carga horária: 1 hora.

Dia 25/04/2008

(P) **Master-class de Violoncelo** - Prof. Ms. Abel Raimundo de Moraes Silva/UFSJ. Carga horária: 4 horas.

(Q) **Master-class de Flauta** - Rogério Wolf. Carga horária: 4 horas.

(R) **Master-class de Violão** - Paulo Roberto Porto Alegre Soares. Carga horária: 4 horas.

(S) **Mesa Redonda:** “Música e as Ciências Sociais”. Prof. Dr. Luiz Hermenegildo Fabiano/UEM e Eduardo Montagnari/UEM.
Carga horária: 2 horas.

(T) **Recital do Mini-curso de “Performance Musical”.** Carga horária: 1 hora.

(U) **Festival dos Acadêmicos do Curso de Graduação em Música.** Carga horária: 4 horas.

Carga Horária Total do Evento: 47 horas/aula.

ESTADO DO PARANÁ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

CERTIFICADO

Certificamos que **ANDRÉIA ANHEZINI DA SILVA** participou do Evento de Extensão "**IV Semana da Música**" (Processo nº 3619/2008), realizado por esta Universidade, no período de 22 a 25/04/2008, através do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes / Departamento de Música.

ATIVIDADES	C/H
Proferiu palestra intitulada "Relação Poesia e Música: duas canções corais de Oswaldo Lacerda"	1 hora
Atuou como regente do Coro de Graduação em Música da UEM durante a cerimônia de abertura no dia 22/04/2008	1 hora
Participou das atividades: A, B, E	17 horas

Maringá-PR, 25 de abril de 2008.

Vania Aparecida Malagutti da Silva Fialho
Chefe do Departamento de Música
Coordenadora do Evento

Registro nº 01/08-DMU
Livro AC - 01
Folhas 01 a 04

ertificado

Cobra Coral de Maringá confere este certificado
ao Coro de Câmara do Departamento de Música da UEM,
(sob a direção artística e regência de *Andréia Anhezini*)
pela belíssima apresentação na segunda pré-estréia do
Décimo Terceiro Festival Internacional de Corais de Maringá
realizada no dia 18 de setembro de 2008, às 21 horas
no Auditório Luzamor, totalizando 4 horas de atividade.

Maringá, PR, 18 de setembro de 2008.

Maria Lúcia Ferreira Gomes Bortolotto
Presidente do Cobra Coral de Maringá

03.969.460/0001-10

Marcus Ceandré Nakano Ramiro
Diretor Artístico do Festival Internacional de Corais de Maringá

Rua Rui Barbosa, 468
Zona Sete - CEP 87020-090
MARINGÁ - PR

REALIZAÇÃO:
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ (UEM)
DEPARTAMENTO DE MÚSICA - DMU

**CORO DE CÂMARA do
DMU-UEM**

apresenta

RECITAL DE CANTO
E APRESENTAÇÃO CORAL

COM OBRAS DE COMPOSITORES BRASILEIROS

SALA PE. JOSÉ PENALVA, BLOCO 008 - UEM
DIA 09 DE DEZEMBRO DE 2008
20 HORAS

Na noite de hoje, alguns acadêmicos participantes do Coro de Câmara apresentam repertório para canto e piano, focalizando o universo da música de câmara do Brasil, interpretando canções de compositores brasileiros, tais como Waldemar Henrique, Osvaldo Lacerda, Hekel Tavares e Villa-Lobos.

Programa

1. WALDEMAR HENRIQUE – *MINHA TERRA*
Canto: Juliana Bischoff
Piano: J. Gustavo Ruiz
2. OSVALDO LACERDA – *RECEITA PARA O AMOR*
Canto: Rafaela Fernandes
Piano: Israel Reis
3. HEKEL TAVARES – *LEILÃO*
Canto: Israel Reis
Piano: Pamela Ramos
4. H. VILLA-LOBOS - *CANÇÃO DO POETA DO SEC. XVIII*
Canto: J. Gustavo Ruiz
Piano: Israel Reis

CORO DE CÂMARA – DMU-UEM

O grupo nasceu em fevereiro de 2008 e tem com finalidade principal desenvolver um repertório coral mais avançado atendendo aos anseios e necessidades musicais dos alunos de nível superior em Canto, em Regência e outras áreas afins. O projeto musical deste ano está centrado no estudo, execução e divulgação do repertório coral do compositor Osvaldo Lacerda.

O Coro é formado, em sua grande maioria, por acadêmicos vinculados aos cursos de bacharelado em Canto, Regência Coral, Licenciatura e Instrumentos de todas as séries do Curso de Graduação em Música da UEM.

A Direção Musical, preparação vocal e regência estão a cargo da maestra Andréia Anhezini. Conta também com a regência de assistência do acadêmico Marcello Teles.

Programa:

5. O LACERDA – *CANDIEIRO*
6. O LACERDA – *PAI NOSSO*
7. O LACERDA – *QUADRILHA*
8. O LACERDA – *POEMA DA NECESSIDADE*
9. O LACERDA – *BALADA DO REI DAS SEREIAS*
Solo Tenor: J. Gustavo Ruiz
10. O LACERDA – *PONTO DO CABOCLO TUPINAMBÁ (II)*
Ponto dos Três Pontos de Cabloco)
11. O LACERDA – *CAPIM DE PRANTA*
12. O LACERDA – *MISSA SANTA CRUZ*
 - *Kyrie*
 - *Gloria*
 - *Sanctus*
 - *Benedictus*
 - *Agnus Dei*

Solo Tenor: J. Gustavo Ruiz
Piano: Pamela Ramos

Regência : Andréia Anhezini

Componentes do Coro de Câmara do DMU-UEM:

Sopranos: Juliana Bischoff, Rafaela Fernandes, Thalita Gonzaga e Vidlin Carvalho

Contraltos: Felícia Cristina, Márcia Bexiga, Mariana Hammerer

Tenores: Dhemy Vieira, Erico Bondezan, José Gustavo Ruiz e Marcello Teles

Barítonos: Carlos Filho, Israel Reis e Talisson Castro

Regência de Assistência: Marcello Teles

Regência Titular: Andréia Anhezini.

Universidade Estadual de Maringá
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Música

Declaração

*Declaramos para fins de comprovação, que **Andréia Anhezini da Silva** atuou como regente na apresentação coral do **Côro de Câmara do DMU-UEM** realizada no dia nove de dezembro do ano de dois mil e oito, na Sala Padre José Penalva do bloco 008, Campus Universitário, Maringá – Paraná. Carga horária: 2 horas/aula.*

Por ser expressão da verdade, firmamos a presente declaração aos dezessete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e nove.

Prof. Ms. Rael Bertarelli Gimenès Toffolo,
Chefe Adjunto do DMU.

ESTADO DO PARANÁ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

CERTIFICADO

Certificamos que ANDRÉIA ANHEZINI participou do Evento de Extensão "II CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação" (Processo nº 2489/08) realizado por esta Universidade, no período de 07/10/2008 a 10/10/2008, através do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes/Departamento e Letras.

Atividades	Freq.	Carga horária
Proferiu a palestra intitulada "Carlos Drummond de Andrade e Osvaldo Lacerda: encontro entre poesia e música".	-	-
Atividades: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O	100%	52 horas/aula

Maringá-PR, 10 de Outubro de 2008.

AÉCIO FLÁVIO DE CARVALHO
Chefe do Departamento de Letras

PI

Registro nº 004/2008-DLE
Livro AC - 01
Folhas 389 a 436

Cód.	Atividades realizadas		C.H.
A	Atividades simultâneas	Simpósios e mostra de cinema	9 h/a
B	Conferência de abertura	Tema: As literaturas americanas e os mitos da modernidade Palestrante: Dra. Zilá Bernd (UFRGS/UNILASALLE)	2 h/a
C	Apresentação artística	Peça teatral: <i>O auto dos 99 – Criação do CPC da UNE</i> . Direção: Pedro Ochoa	2 h/a
D	Atividades simultâneas (simpósios/ mesas-redondas)	Mesas-redondas: 1. Interface: Lingüística e Comunicação. Tema: Política e ideologia nos meios de comunicação 2. Interface: Ensino e Tecnologia. Tema: Novas tecnologias e ensino 3. Interface: Literatura e História. Tema: Modernidade X Pós-modernidade – confrontos ideológicos	5 h/a
E	Atividades simultâneas (simpósios/ painéis/ minicursos/ oficinas/mostra de cinema)	Minicursos: 1. O Materialismo Lacaniano e seus usos nos estudos literários 2. Representações do feminino nas Histórias em Quadrinhos 4. TV e leitura: ações educacionais em sala de aula 5. As formas poéticas da Idade Média à Renascença 6. O trabalho com Gêneros na sala de aula 21. <i>Funk</i> carioca: uma leitura bakhtiniana do gênero canção popular Oficina: 02. Web literacy and EFL instruction: discussion and practice	4 h/a
F	Mesas-redondas simultâneas	Mesas-redondas: 4. Interface: Ensino de Língua e Literatura. Tema: A inserção do negro no ensino de língua portuguesa e literatura brasileira 5. Interface: Cultura Clássica e Literatura Moderna. Tema: Da narrativa clássica para a narrativa moderna 6. Interface: Ensino de Língua Estrangeira e Tradução. Tema: O exercício da tradução e a autonomia do aluno de LE	2 h/a
G	Apresentação artística	II Sarau Outras Palavras: música, teatro e poesia – Apresentação especial: <i>Lu Galetti e Banda</i>	2 h/a
H	Atividades simultâneas (simpósios/mesas-redondas)	Mesas-redondas: 7. Interface: Ensino e Estudos Culturais. Tema: Ensino de Língua e Literatura Estrangeiras e Colonialismo cultural 8. Interface: Literatura e Ecologia. Tema: Ecocrítica e representações da natureza na literatura (Abertura: <i>Show com músicas de temática ecológica: Grupo Abaetatu</i>) 9. Interface: Ciências do Léxico e Lingüística de <i>Corpus</i> - Tema: Léxico Geral e Especializado e Lingüística de <i>Corpus</i>	5 h/a
I	Atividades simultâneas (minicursos/ mesas-redondas/ sessão de autógrafos)	Minicursos: 3. A interdiscursividade no romance <i>São Bernardo</i> , de Graciliano Ramos: uma abordagem bakhtiniana 11. Literatura e cinema: intermediaridade e tradução cultural 13. Marcas de tragédia e trágico na literatura brasileira 14. Comunicação organizacional 15. The foreign language classroom: a place to debunk stereotypes 16. Introdução à Terminologia 18. Representações de gênero no discurso publicitário 20. O que é estudos da tradução: um mapeamento da disciplina Mesas-redondas: 10. Interface: Literatura e Editoração. Tema: O perfil das revistas literárias na atualidade 11. Interface: Literatura e Sociedade. Tema: Conceitos de latino-americanidade	4h/a
J	Atividades simultâneas (minicursos/ palestra/ oficina/ simpósios)	Minicursos: 7. O processo de liricização da Prosa Romanesca 8. Alencar: nacionalismo e linguagem 9. A Literatura do Quebec: história e perspectivas 10. Ética e desejo no Teatro Clássico Francês 12. Da leitura à produção de textos em Língua Francesa 19. A autobiografia literária feminina na Argentina Oficina 1: Play-back theatre Palestra: Carlos Drummond de Andrade e Osvaldo Lacerda: encontro entre poesia e música.	2 h/a
K	Apresentação artística	Peça teatral: <i>O auto da Barca do Fisco</i> . Texto e direção: Marcílio Hubner de Miranda Neto	2 h/a
L	Simpósios	Simpósios	5 h/a
M	Atividades simultâneas (simpósios/minicurso/ oficina/mostra de cinema)	Oficina 04: Uma proposição didática para apoio de aula de português: um método em cor Minicurso 17: O negro na história e na ficção brasileira	4 h/a
N	Mesa-redonda de encerramento	Tema: O ensino de língua e literatura numa perspectiva interdisciplinar Participantes: Dra. Maria Auxiliadora Bezerra (UFPB) e Dr. Roberto Akira Goto (UNICAMP)	2 h/a
O	Apresentação artística	Show de encerramento: <i>Décio Caelano e Banda</i>	2 h/a
CARGA HORÁRIA TOTAL			52 h/a

Prof. Dr. Marciano Lopes e Silva
Coordenador