UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RUY ARCÁDIO MONTEIRO DEUTSCH

Villa-Lobos, três canções: um abraço poético

SÃO PAULO
2009

RUY ARCÁDIO MONTEIRO DEUTSCH

Villa-Lobos, três canções: um abraço poético

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Mestre
em Artes, Programa de Música.
Área de Concentração: Processos de Criação
Musical.

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Roberto Jardim

São Paulo
2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ruy Arcádio Monteiro Deutsch
Villa-Lobos, três canções: um abraço poético

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

Prof. Dr. _____

DEDICATÓRIA

Dedicamos este trabalho à vontade da vida: àquilo que a move, por bem ou por mal, que nos mova.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Clara Altenfelder Santos, Gislene do Carmo Jardim e Marcelo Murad Saad, que, em momentos cruciais deste percurso, seguraram nossa mão ao atravessarmos a rua.

RESUMO

DEUTSCH, R. A. M. **Villa-Lobos, três canções: um abraço poético**. 2009, 223 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Analizamos três canções de Heitor Villa-Lobos da série *Serestas: Pobre Céga...*, *Realejo* e *Abril*; utilizando os parâmetros filosóficos de Deleuze e Guattari, literários de Antônio Cândido e musicais de Jean-Jacques Nattiez. Demonstramos influências da música ocidental, da brasileira e a criatividade do compositor operando-as. Os poemas são parâmetros para basearmos nossas análises.

Palavras-chave: Música. Filosofia. Literatura. Deleuze. Análise.

ABSTRACT

DEUTSCH, R. A. M. **Villa-Lobos, three songs: a poetical embrace.** 2009, 223 p. Dissertation (Master's degree) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Analyzing three songs by Heitor Villa-Lobos from *Serestas: Pobre Céga...*, *Realejo* and *Abril*; we apply philosophical meaning by Deleuze & Guattari, literary by Antonio Candido and musical by Jean-Jacques Nattiez. We demonstrate occidental music's influence, some Brazilian ones and how the compositor operates them. The poems are parametrical source to built our seeing.

Keywords: Music. Philosophy. Literature. Deleuze. Analysis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	OBJETO DE ESTUDO	10
1.2	DELIMITAÇÃO DO ASSUNTO.....	10
1.3	OBJETIVOS	11
2	APRESENTAÇÃO DAS FERRAMENTAS DE ANÁLISE	13
2.1	MUSICAL.....	14
2.2	LITERÁRIA	15
2.3	FILOSÓFICA	17
3	APROPRIAÇÃO DAS FERRAMENTAS DE ANÁLISE.....	20
3.1	MÉTODO DE CONSTRUÇÃO DA EXEGESE	23
4	CONDIÇÃO DE COOPTAÇÃO DAS FERRAMENTAS	24
5	SOBRE AS OBRAS	28
5.1	APRESENTAÇÃO DAS OBRAS	28
5.2	A ESCOLHA DAS OBRAS	28
6	ANÁLISE DA SERESTA 1: POBRE CEGA.....	30
6.1	NÍVEL NEUTRO:.....	32
6.2	ANÁLISE LITERÁRIA.....	41
6.3	NÍVEL ESTÉSICO	44
6.3.1	Indutivo.....	44
6.3.2	Externo	52
6.4	NÍVEL POIÉTICO	54
6.4.1	Externo	54
6.4.2	Indutivo.....	57
6.5	CONCLUSÃO	67
7	ANÁLISE DA SERESTA 12: REALEJO	69
7.1	NÍVEL NEUTRO	70
7.2	ANÁLISE LITERÁRIA	101
7.3	NÍVEL ESTÉSICO	106
7.3.1	Indutivo.....	106
7.3.2	Externo	127
7.4	NÍVEL POIÉTICO	129
7.4.1	Externo	129
7.4.2	Indutivo.....	134
7.5	CONCLUSÃO	139
8	ANÁLISE DA SERESTA 9: ABRIL	140
8.1	NÍVEL NEUTRO	144
8.2	ANÁLISE LITERÁRIA	179
8.3	NÍVEL ESTÉSICO	182
8.3.1	Indutivo.....	182
8.3.2	Externo	184
8.4	NÍVEL POIÉTICO	194
8.4.1	Externo	194
8.4.2	Indutivo.....	200
8.5	CONCLUSÃO	211

9 CONCLUSÃO FINAL	213
BIBLIOGRAFIA	216
NOTAS:.....	218

1 INTRODUÇÃO

Realizamos aqui a análise de três das quatorze *Serestas* de Heitor Villa-Lobos conjuminando três aspectos gerais: musical, literário (tratam-se de canções) e filosófico. Para tal nos baseamos, respectivamente, em Nattiez, Cândido e Deleuze e Guattari. Cada peça apresenta uma peculiaridade, mas todas elas apresentaram “moção do percipiente”, condição metodológica referente ao aspecto filosófico de escolha das mesmas. *Pobre Céga...* é baseada no corolário tonal, porém às avessas, o refuga; *Realejo* é, dentro dos moldes da tradição musical do aparelho, uma representação da desafinação dentro da afinação, uma obra concreta; e *Abril*, uma criação contínua polimodal apoiada sobre aspectos musicais brasileiros.

1.1 OBJETO DE ESTUDO

As *Serestas* nos chamou atenção pela concisão, a capacidade de síntese dos gestos, gerando movimentos de curta duração porém densos, muito expressivos; Além de encontrarmos nelas características brasileiras - o que o nome da série logo indica -, operam uma busca do compositor no trato com a música. E ainda apresentam-se quase que reduzidas ao mínimo tamanho, o que faz necessária a uma expressão maximizada. Esta aproximação de opostos nos interessou como síntese: o mestre colocara todo seu poder expressivo em pequenas pérolas de densidade impressionante.

1.2 DELIMITAÇÃO DO ASSUNTO

Nosso trabalho era analisar quatro das quatorze canções que compõem a série *Serestas*. Uma delas foi eliminada, a *Serenata*, porque, como trabalho de extração exclusivamente brasileira, representava quase que este aspecto único da gama estética do compositor. As referências tornaram-se tão profundas no universo

das modinhas e da história da música no Brasil, que perdeu sentido para nossos objetivos relacionados com a pesquisa e a formação das características estéticas do compositor. E ainda encontramos em *Abril* uma parcela justificável de informação brasileira passível de apresentar este veio nacionalista.

Compostas entre 1925 e 1926, as *Serestas* abrangem várias manifestações folclóricas brasileiras e não apenas serenatas ou serestas (Kiefer, 1986, p. 119 apud Mariz, 1977).

A escolha das peças *Pobre Céga...*, *Realejo* e *Abril* foi balizada pela força expressiva captada por nós ao ouvi-las. *Pobre Céga...* e *Realejo* são canções curtas e impactantes, a primeira trágica e completamente original; e a segunda, numa referência infantil, o compositor consegue passar a sensação de afinação duvidosa que só quem ouviu um realejo pode identificar. *Abril* apresenta-nos o início chuvoso e brilhante do outono na natureza tropical, numa surpreendente construção moderna.

O fato de tratarmos de canções nos trouxe a possibilidade de mensurar a capacidade criativa do compositor a partir de um universo extra-musical objetivo e proposto por ele mesmo pela escolha dos poemas: assim poderíamos ir além no texto musical com maior propriedade.

1.3 OBJETIVOS

Apresentar alguns aspectos da pesquisa musical e a formação das características estéticas do compositor.

Ressaltar através de análise das obras, assumindo um pressuposto poiético externo a partir do poema, os detalhes estruturais que conferem geração de planos de imanência inerentes ao poema e à música;

Apresentar as obras a partir do conceito de arte de Guattari e Deleuze, envolvendo assim os aspectos analíticos musicais de Nattiez e literários de Candido como consequência da observação do plano imanente musical co-existente à imanência do poema.

2 APRESENTAÇÃO DAS FERRAMENTAS DE ANÁLISE

Aplicamos a metodologia de Nattiez adicionada à de Antonio Candido para referenciar o discurso musical à letra das canções. A filosofia de Deleuze e Guattari baliza um enfoque de qualificação artística que expande o sentido das análises.

Nattiez justifica a adoção da *teoria semiológica tripartite* de Jean Molino (1975) referenciando o nível Poiético ao compositor, o nível Neutro à estrutura da obra - base de imanência - e nível Estésico ao ouvinte (NATTIEZ, 2005, p. 30). Ainda amplia para quatro níveis, incluindo o do exegeta em conformidade com os quatro níveis do sistema semiológico (NATTIEZ, 2005, p. 146 apud NATTIEZ, 1990, p. 135). Em artigo traduzido para a revista *Per Musi* (2003, v. 8, p.7), o autor acrescenta dois outros níveis, ou melhor dizendo, subdivide os níveis Poiético e Estésico em Indutivo e Externo. O indutivo se relaciona a interpretações das unidades descobertas no nível imanente (Neutro) (Ibid. p. 23) e o externo se relacionam tanto às ambiências sócio-culturais quanto histórico-pessoal.

Desta forma as letras das canções servem de paradigma para apreciação da capacidade expressiva musical, uma vez que definem um universo concreto sobre o qual o compositor trabalhou, caracterizando um nível analítico Poiético substancial, permitindo a demonstração da maestria do enlace dos signos musicais (análise do Nível Neutro) com os literários. Tal enlace, quando bem sucedido - como é o caso - possibilita uma análise do nível Estésico bastante orientada, que também é balizada pela letra, permitindo uma leitura da imanação segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 218) naquilo que faz com que a obra seja arte: "... um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra".

Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?* (1992, p. 213) definem um caráter de imanência da estrutura relativo ao abarcado por Nattiez que qualifica tipologias analíticas históricas em dois grupos: afetivas, imagéticas (semântica) e imanênticas: taxionômicas, lineares. Os primeiros referem-no à possibilidade de gerar sensações compostas de Afectos e Perceptos. Cândido referencia cuidadosamente o papel da retórica na história do poema: há a catalogação de representantes literários no século XVII e XVIII. Rameau fez parte desta história referenciando a harmonia a significados. Os primeiros referem-se objetivamente a este último (Ibid, p. 214) pela conceitualização de Afecto que adotam.

As óticas de Nattiez e Candido cruzam-se uma vez que a semântica é pertinente às duas. Para o primeiro pode-se admitir que o “imanente não exclui o semântico” (NATTIEZ, 2003, p. 37) e o outro entende que a eficácia no efeito sonoro, sobretudo na poesia, deriva do acréscimo ao arbítrio semântico - jogo das convenções estéticas e sedimentação histórica sobre signos - de um certo arbítrio expressivo peculiar (CANDIDO, 2006, p.46).

Nossas três bases de pensamento se cruzam e a terceira, filosófica, é apta a expandir condições levantadas pelas outras duas: é disso que se trata a nossa “análise da comunicação”. Aqui podemos carregar um fecho do trabalho para a direção dos nossos objetivos.

Sinteticamente definimos nossas ferramentas à frente, musical, seis situações analíticas; e as bases das análises literária e filosófica.

2.1 MUSICAL

- Neutro: registro de fatos (NATTIEZ, 2003, p. 20), “reservatório de pertinência, ao mesmo tempo, poiética e estésica” (Ibid. p. 25);

- Poiético: estratégias de criação que originam as estruturas (NATTIEZ, 2005, p.30).
 - Indutivo: relacionamentos de fatos do nível neutro entre si em função de uma intenção.
 - Externo: relacionamentos de fatos do nível neutro em função de condições pessoais e histórico-sociais.
- Estésico: estratégias de percepção desencadeadas pelas estruturas (NATTIEZ, 2005, p.30) - relativo ao exegeta.
 - Indutivo: relacionamentos de fatos do nível neutro entre si em função de uma interpretação.
 - Externo: relacionamentos de fatos do nível neutro em função de condições pessoais e histórico-sociais.¹
- Análise da comunicação²: cognição do imanente³

2.2 LITERÁRIA

Os poemas das canções têm vida própria tendo sido escritos antes e independentemente das músicas que os fazem transformar-se em canções.

Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (2006) fornece-nos as ferramentas para analisar tais poemas criando condições para relacionar as duas linguagens.

Na introdução de seu trabalho deixa claro que visa compreender as características e peculiaridade do Modernismo brasileiro (Ibid. p. 8) o quê nos é propício pois as composições dos poemas e canções encontram-se dentro deste período artístico.

A definição de poema - diferente de poesia, que pode estar contida na prosa ou em uma paisagem, em um momento vivido e inclusive em poemas - é a

estruturação em versos que, por sua vez, estão ancorados no ritmo⁴, definido como “um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo” (ibid. p. 67).

A origem do ritmo no verso vem da relação entre sílabas tônicas e átonas e sua repetição ou modificação entre os versos.

Por tratarmos do Modernismo, o uso da qualificação rítmica nos interessa (em detrimento da qualificação métrica, mais tradicional) pois é característica deste período o uso do verso livre, onde a métrica entre os versos está ausente mas não o ritmo, numa busca de matizes fugidias e imponderáveis, herança da pesquisa do Simbolismo (ibid. p. 91).

As palavras dão a unidade conceitual dos poemas e o ritmo a unidade sonora (ibid. p. 95).

A afirmação anterior expressa a necessidade de investigação das palavras e suas correlações semânticas que são divididas em “sentido direto” e “sentido figurado”. Tais conceitos se ampliam a frases e ao poema inteiro. Os poemas inteiros constroem um sentido final, conclusivo, dito super imagem⁵ (p. 123) que pode ter duas classificações: alegoria ou símbolo.

Alegoria é a construção de um sentido claro, chegando até a ser expresso no texto. Seu limite extremo é a fábula (ibid. p. 125). Já o símbolo tem característica incerta, velada, podendo inclusive ser uma imagem inconsciente do autor (ibid. p. 125).

A figuração do sentido está relacionada com analogias de sentidos diferentes que criam semelhanças entre coisas distintas fazendo uma transferência de sentido. Tal transferência é nomeada de metáfora.

A definição de metáfora, processo de fusão de sentido sem interferência de elemento intencional, opõe-se ao processo comparativo (símile) (ibid. p.122):

“Quando faço interferir um elemento comparativo torno consciente o processo de transferência de sentido e denoto que ele depende de uma intenção explícita da minha parte.”

São elementos figurativos da linguagem poética (aqui o termo poesia é empregado em função de que estes elementos não são exclusivos do poema mas da literatura e da arte): imagem-em-geral, símile, metáfora, alegoria e símbolo (ibid. p.126).

Procederemos nossa análise literária de tal forma:

- Análise estrutural do poema
- Tipo de verso;
- Estrutura rítmica dos versos;
- Estrutura literária dos versos;
- Análise das figuras de linguagem
- Símile, metáfora, alegoria e símbolo;
- Construção da imagem-em-geral.

A estrutura rítmica dos versos será expressa, numa segunda apresentação gráfica, com as sílabas poéticas separadas por barra (/) e as sílabas tônicas representadas em letras maiúsculas.

2.3 FILOSÓFICA

Para nossos filósofos, a “...coisa ou a obra de arte, *é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.*” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 213). Uma vez que entendem ser a arte a linguagem das sensações (Ibid, p. 228), a imanência da estrutura em foco é o que nos interessa para realizar o encontro de nossas linguagens.

A seguir estabelecemos referências sobre termos encontradas no trabalho citado, mas, antes de tudo é importante ressaltar que é a estrutura que contém o composto da citação acima (Ibid, p. 217):

“O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e do estado de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro.”

E diretamente interessa tais emanções pois que a memória pouco intervém no processo, o que importa é a potência do objeto que, semelhante a um monumento, entretanto não celebra um passado e sim um agora enquanto dura sua estrutura (Ibid, p. 218)⁶. A referência é de a fabulação como elemento mental.

Levando em conta a amplitude do pensar dos dois autores que nos embasam - não há hipótese de presunção em nomeá-los filósofos - apresentamos nossa sugestão de interpretação, dentre tantas outras possíveis ocorrências derivadas de seus profundos pensares, de termos dos quais nos apropriamos ao realizar este trabalho:

- Sensação: um devir sensível onde a alteridade é empenhada numa matéria de expressão. É um perceber o outro sendo si mesmo (Ibid, p. 229). Afectos e perceptos são sensações. De um universo de sensações possível, nesta gama, tal sensação brota e está no aqui, agora, uma relação com o imanente (Ibid, p.230). A sensação opõe-se à opinião, esta uma relação com a experiência passada, aquela experiência presente (Ibid, p. 228).
- Afecto: apesar da raiz retórica, não são a mesma idéia (Ibid, p. 229). O artista é o mostrador, inventor de afectos⁷ (Ibid, p. 227); é o devir não humano no homem (Ibid, p. 224). Por exemplo, o afecto é cristalino, metálico, pétreo (Ibid, p. 217).

- Percepto: são os portadores de afectos, os detalhes das estruturas (a alteridade) que impressionam a sensação, afetando-as. “Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (Ibid p. 235). O obrar com a matéria - o som, a pedra - tornam “sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo”; a matéria passa a “emanação”.

3 APROPRIAÇÃO DAS FERRAMENTAS DE ANÁLISE

Postas as ferramentas de análise, utilizamo-nos delas da seguinte forma: - assumindo que o direcionamento anterior à análise é aquele que definirá a linha de análise a ser seguida (NATTIEZ, 2003, p. 37) - e que não impede o desenvolvimento de outras linhas - “é sempre possível tematizar um novo eixo de análise...” (Ibid. p.37) - partimos da estese do percipiente que realiza a exegese como pressuposto analítico tendo o sentido do poema como paradigma.

A importância deste aspecto primeiro - a estese deste exegeta - está relacionada com o olhar artístico do qual nos apropriamos de Deleuze e Guattari: ao contato com a obra imanente, será ela de arte se houver mudança de estado no percipiente (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.217⁸) ao contato com a imanência, segundo afectos e perceptos.

Sendo assim, a reconstituição do acontecido quando da primeira audição das canções são as orientações primeiras do sentido da análise que seguirá recolhendo informações do discurso de maneira a sustentar a dita mudança de estado.

Não podendo ser de outra forma, uma vez que não encontramos outra análise da obra em questão nem nos propomos em fazer uma experiência auditiva em busca de enumerar possíveis sentidos aos discursos segundo amostragem, nos colocamos o objetivo de congelar, voltar a visitar o primeiro momento de audição, o qual, em qualquer escola analítica, é o ponto de partida possível.

Uma vez que esta audição primeira é uma instância primordial na história da linguagem musical⁹, já que as possibilidades de segundas audições foram razoavelmente restritas - talvez a ópera italiana do século XVIII tenha começado a oferecer esta oportunidade com réцитas seguidas - no ponto de vista histórico, apesar de hoje não mais o serem.

Adquirir um exemplar grafado no século XVI era um problema real, que diria do impresso, uma tecnologia de última geração à época. Já no século XIX não era tamanho problema mas as audições estavam restritas ao “ao vivo”. E canções com acompanhamento ao piano têm o “formato caseiro” que o mercado de edição de partituras amplamente utilizou.

Porém hoje, na era da eletrônica como tecnologia já muito difundida, fica tão fácil acessar as informações que corremos o risco da banalização do discurso - risco bastante ignorado, porque não dizer intencionalmente ignorado, pela gigantesca máquina de comunicação eletrônica globalizada.

Nos detemos a este comentário porque Nattiez sugere um sexto nível de análise que é a da comunicação (Ibid. p. 7) onde a possibilidade de ficar em contato com o objeto imanente, como o caso destas canções e este exegeta, modifica-se radicalmente com o acesso às gravações digitais e sua conseqüente manipulação.

Neste nível de análise é que encontramos a possibilidade de construir uma síntese com os conceitos de Deleuze e Guattari atendo-nos às imanências efetivas equacionadas durante análise dos outros níveis e do poema. E aqui também, sob o ponto de vista destes dois filósofos, o primeiro contato do percipiente com a obra é essencial¹⁰, pois se a obra é de arte há que produzir mudança de estado a partir deste primeiro contato¹¹.

Como no discurso digital podemos ir e voltar na imanência musical, apreciando cuidadosamente o detalhe que queremos relevar, este aparte se refere ao fato que insistimos num histórico estésico deste percipiente desde o primeiro contato com a estrutura imanente, que infelizmente não foi numa apresentação ao vivo, ambiente ideal ao qual a peça foi projetada e que era um aspecto básico,

incontestes, do nível de análise poiético externo, onde apenas a música poderia existir quando de sua composição.

Outro vórtice de conexão das teorias está na definição de afectos por Deleuze e Guattari que o referencia em Rameau (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 21412) e a Teoria dos Afetos (Johann Mattheson (1681-1764)) a qual o compositor assumia como base. Sendo esta gênese de conceito relacionada com a Retórica Clássica (Tarling, 2000, p. 1)¹³, Antonio Candido também remete-se a ela (CANDIDO, 2006, p. 127) ao explicar o conceito de metáfora, referenciando, no processo histórico da linguagem escrita, a catalogação sistemática dos enciclopedistas quanto às representações de figuras de linguagens, o mesmo que Rameau (1683 - 1764) fez em relação a harmonia em seu tratado (RAMEAU, 1971). E quando Nattiez se refere a conotações afetivas, imagéticas e emotivas para caracterizar análises de orientação semântica (2003, p. 6-7), aponta também para a mesma direção.

Temos assim definido um parâmetro importante de análise: nos ateremos à construção semântica para podermos unir as três vertentes de saber que abarcamos e lançaremos mão das outras ferramentas de análise musical - a saber, aspectos hermenêuticos (análises interválicas, semiológicas e experimentais) e imanênticas (taxionômicas e lineares (alturas)) (NATTIEZ, 2003, p. 7).

Um aspecto fundamental para a nossa linha de análise, ainda segundo Nattiez mas agora referente ao nível poiético externo é o texto literário da canção. Encontrada a mudança de estado do percipiente na primeira audição, pertinente ao nível estésico indutivo, pretendemos, conforme prosseguimos com a investigação, encontrar as relações entre os aspectos da linguagem musical que se correlacionam com a proposta do poema.

Estes aspectos serão intencionais, referentes ao nível, agora, poiético indutivo, reveladores do domínio da linguagem do compositor em função do estado de predisposição lançado pelo poema.

3.1 MÉTODO DE CONSTRUÇÃO DA EXEGESE

Para cada canção realizaremos os seguintes passos:

- Audição e construção do nível neutro de análise referente aos aspectos de mudança de estado ocorridos no percipiente;
- Análise do poema;
- Construção dos níveis estésico e referências aos conceitos de afectos e perceptos bem como aos literários extraídos do poema e seu enlace com a música;
- Construção dos níveis poiético e referências aos conceitos de afectos e perceptos bem como aos literários extraídos do poema e seu enlace com a música;
- Construção de uma conclusão.

4 CONDIÇÃO DE COOPTAÇÃO DAS FERRAMENTAS

Quando observamos letra cantada sobre a melodia e seu acompanhamento, encontramos relação direta de significados, inflexões e fraseados das duas linguagens.

A partir deste ponto levantamos detalhes imanentes e investigamos suas pertinências dentro das três correntes de pensamento envolvidas.

No item três e quatro de cada análise, o enlace das duas linguagens se compõe a partir da definição da imagem-em-geral extraída do poema, imagens e metáforas formadoras do mesmo; da análise da conexão rítmica da música com o verso e uma síntese dos gestos harmônicos e melódicos, dos movimentos que as duas linguagens realizam juntas reforçando e ampliando a imagem-em geral.

Há ainda dois aspectos a serem notados, a diagramação do poema - que na partitura desaparece, e uma apreciação valiosa de Manuel Bandeira sobre a relação entre música e poesia.

Do primeiro aspecto, encontramos referências para nossa análise além das cadências criadas pela música. Nossas fontes foram eletrônicas e pudemos realizar, por exemplo, que Villa-Lobos acrescentou uma repetição do último verso de *Pobre Céga...* na canção.

Do segundo cabe um parêntese mais longo pois que o poeta Manuel Bandeira interessou-se por tal assunto, concluindo que cada linguagem tem sua própria sintaxe de ritmos, e não há uma “música exclusiva” a se “desentranhar” de um poema.

Para objetivar as relações de nossas análises sonoras dos poemas com a música, descartamos a prospecção entre os “tempos fortes” e “acentos” musicais como um passo metodológico, uma busca de analogia entre as linguagens. Optamos por entender apoios sonoros em relação a seus sentidos poéticos; pelos

gestos musicais, a acurácia que pode a música fazer cantar a palavra. Desta forma alinhamo-nos com relação à imanência ao resgatar nossa transformação de estado enquanto percipiente, a procura dos “eflúvios” com os quais acreditamos fomos carregados.

Quisemos então revelar o “ritmo poético” que encontramos no poema - segundo os aspectos levantados na citação à frente -, assegurando a percepção do mesmo como entidade imanente por si, ante a música da canção.

As ponderações sobre musicalidade das rimas poéticas e a da música que Manuel Bandeira nos oferece vão diretamente ao nosso intento, assim as revelamos como expressas por Arrigucci (1990, p. 173) sob o título “Comentário Musical”, há um:

...reconhecimento teórico de limites intransponíveis para a música da poesia¹⁴ que, entretanto, não tolheu os experimentos do poeta no sentido da exploração prática das afinidades entre as duas artes. E isto contribuiu decerto para aguçar-lhe ainda mais a percepção do ritmo poético, dos valores timbrísticos das vogais, dos jogos de assonância, aliteraões e rimas, de toda a tessitura sonora do poema...

Ao analisar o poema de Bandeira chamado “Cantiga” de *Estrela da manhã* (Ibid, p. 165), Arrigucci chega à conclusão da consciência da musicalidade latente¹⁵ na obra. Confirma tal com o fato de haver pelo menos quatro versões musicais distintas do mesmo: duas de Oswaldo Lacerda, outras de Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez (Ibid, p. 168).

O poeta, prospectando a relação entre as duas linguagens, estudou tratados de composição - entre eles o de Vincent D’Indy (Ibid. p. 169). Ao perceber que:

“...na ausência de autêntica melodia no poema, as melodias desentranhadas podem não seguir necessariamente o movimento rítmico ou as inflexões orais dos versos - o esperado pela “partitura” do texto -, e, no entanto, interpretar fielmente o sentimento geral do poema.” (Ibid. p. 173).

A seguir o autor cita o poeta: “É que por maiores que sejam as afinidades entre duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música ela pode cantar verdadeiramente.”

Sendo assim executamos aos poemas uma análise sonora mas com a ressalva de que já conhecíamos a canção, movimento estésico inverso ao do compositor, ao qual o poema remonta nível poiético externo do qual nasceu, desentranhou-se - como quer Bandeira - a música da canção.

Ainda apontamos, quanto à independência entre as linguagens, o mesmo exemplo dito acima. Para nosso compositor, a repetição do último verso do poema *Pobre Céga...*, confere sentido à estrutura musical. Podendo ser tradicionalmente questionável o ato, seu resultado é marcadamente notável como encaixe do ponto culminante na primeira vez e a distensão para conclusão na segunda.

Fechado nosso parêntese, prosseguimos: as referências filosóficas serão apontadas a qualquer tempo, dentro de sua pertinência.

Sempre haverá uma conclusão da análise de cada canção, levando em conta todos os elementos apreciados e esta tomará lugar do nível último de Nattiez, a análise da comunicação (2003, p. 7), que preferimos nomear apenas conclusão por adicionar, numa síntese, elementos de análise literária, mas que continua sendo uma apreciação final sobre o todo imanente.

Por razão desta mesma última análise, modificamos novamente¹⁶, e pela última vez, a ordem de Nattiez na apresentação das partes de nossas exegeses, adicionando o elemento literário, as quais serão apresentadas da seguinte forma:

- Nível neutro;
- Análise literária;
- Nível estésico (indutivo e externo);

- Nível poiético (externo e indutivo);
- Conclusão

5 SOBRE AS OBRAS

5.1 APRESENTAÇÃO DAS OBRAS

As *Serestas* são um conjunto de quatorze canções para soprano e piano escritas de 1925 a 1926, datas sem muita precisão (Kiefer, 1986, p. 119).

Consideradas como “um marco na música vocal do país” pelo mesmo autor, elas nos chamaram atenção por seu potencial estético sintético, característica de canções, como as escolhidas, curtas.

Serestas nomeia este conjunto num sentido amplo brasileiro que Vasco Mariz define como abrangendo “todas as manifestações folclóricas cantadas no País” (Ibid. apud Mariz, p. 119). Certamente a sinédoque do autor refere-se à diversidade das fontes incorporadas pelo compositor já que o folclore brasileiro tem muito mais que quatorze “tipos” de canções.

5.2 A ESCOLHA DAS OBRAS

O que orientou nossa escolha foi uma impressão estésica imediata, impensada, resultado do percipiente completamente atento e voltado à relação com a imanência, mergulho percepto-afectivo.

Como referência técnica às linhas de análises enumeradas por Nattiez (2003, p. 6-7), está é experiencial e temos de memória lúcida o momento de cada uma das primeiras audições - que frisamos novamente com pesar não ter sido ao vivo.

Esta memória está relacionada com o movimento criado por influência específica da imanência neste percipiente onde características interiores próprias a ele desencadearam tais movimentos com força notável (estese indutiva).

Desta forma encontramos como separar algumas canções das outras, não por alguma diferença de qualidade nos discursos, mas pela força da “mudança de estado” exclusivamente em nós ocorrida.

As escolhidas impactaram como imagem direta muito forte e tal fato não só é relevante para o enfoque artístico de Deleuze e Guattari quanto o é para Candido (2005, p. 123): “No que se refere ao sentido geral do problema (modalidades de figurações¹⁷), pode haver o caso de uma série de imagens, ou de palavras em sentido próprio, que acabam por criar uma espécie de super-imagem”.

6 ANÁLISE DA SERESTA 1: POBRE CEGA...

POBRE CÉGA...

3

SERESTA (Nº 1)*Poesia de Alvaro Moreyra**Rio, 1926*
H. Villa-Lobos

Animado (M.♩ = 138)

PIANO.

4

Po - bre oé - - - ga, por-que choram as-sim tan-to es-sos-tes

10

o - - - lhos. Não, os meus o-lhos não cho -

16

São as la - grí -

MASTERS MUSIC PUBLICATIONS, INC.

21

-mas que cho - - - ram Com sau - da - des

26

- dos meus o - - - - - lhos... São as

31

la - gri - mas que cho - - - ram Com sau -

36

- da - des dos meus o - - - - - lhos...

rall. *a tempo* *rall.*

rall. *a tempo* *dim.* *rall.* *pp*

MARIO, Greveder

6.1 NÍVEL NEUTRO:

Em compasso ternário de unidade de tempo semínima a peça é dividida em três partes, A, B e C. A tonalidade da peça, re menor, é indefinida quanto ao modo maior ou menor até o final da segunda parte.

Por se tratar de uma canção curta (quarenta e um compassos) sobre uma poesia mais curta ainda - o compositor toma liberdade de repetir a última frase do poema com pertinência formal, como veremos à frente - a introdução é pequena, de três compassos e à última frase é acrescentado um compasso com fermata.

A parte A começa no compasso quatro e termina no doze; a B do treze ao dezoito e a C do dezenove ao vinte e nove, repetindo-se do trinta ao trinta e seis, sendo a seqüência uma coda.

A tessitura da peça é de três oitavas, do re um ao quatro.

Com semínima a 138 indicada após a instrução “animado” inicia-se um ostinato com semínimas no baixo e colcheias formando uma voz que salta de uníssono deste baixo na primeira colcheia sempre uma décima acima na segunda, a cada tempo (décimas menor, maior e maior).

Exemplo 1:

O índice de indeterminação modal sobre o centro tonal vem destas décimas criadas sobre um caminho de baixo que, a cada tempo, saindo da tônica, salta quinta aumentada abaixo e segue mais meio tom, compensando-se na volta à tônica na repetição do ciclo, com um salto de sexta maior acima.

É a progressão pela subdominante bemol maior (o salto de quinta aumentada abaixo da tônica) logo no segundo tempo que chama atenção uma vez que sugere uma terça maior por enarmonia: o sol bemol em ré maior seria fa sustenido e o primeiro movimento de baixo não seria uma quinta aumentada, mas uma sexta menor abaixo. A grafia confirma a intenção utilizando o sol bemol. Porém o ouvido acusa as duas terças maior e menor já que o terceiro tempo recupera a terça menor no baixo com movimento descendente de meio tom, paralelo na décima maior, completando o acorde inicial, agora na primeira inversão, sem tônica.

No terceiro compasso é introduzida a nota la três, estabilizando a sensação de tônica em re pela quinta agora formada, mas confirmando o conflito gerado pela duplicidade auditiva das terças. Este lá, presente quase que durante a canção inteira, é peça fundamental para construção do ponto culminante.

Exemplo 2:

Deixamos então o segundo tempo do ostinato como uma apoggiatura sobre a subdominante bemol - uma vez que assumimos confirmar o modo menor - gerando movimento dissonante que retorna rapidamente, com movimento paralelo descendente de meio tom, à referência inicial: um ciclo tonal equilibrado com índice de incerteza quanto a seu modo.

A subdominante bemol e o quinto grau são de suprema importância, bem como a indeterminação modal maior/menor da tonalidade.

Notamos ainda a ausência, durante o discurso inteiro, da dominante do tom bem como de seu trítone característico.

Este ostinato apresenta-se de três formas: introdutória (forma geradora, exemplo um), invertida (movimento ascendente no baixo) e desenvolvida. Comentamos cada uma delas a partir da melodia que acompanham.

A melodia, de movimentos lentos (semínimas, mínimas - também pontuadas - e apenas três colcheias), caminha sobre o estabelecimento da quinta re - la utilizando variações modais de sextas. O uso de apenas uma vez o terceiro grau menor (compasso quatorze) e durante meio tempo - uma das colcheias - não representa uma definição quanto à modalidade do tom.

Não excedendo a região de uma oitava, orbita a região do sexto grau que é variado entre maior e menor, gerando movimento modal novamente apontando para o modo menor que abarca as duas sextas, mas não confirmando-o.

A melodia não apresenta ponto culminante. O ponto culminante da peça é estrutural, não melódico. A nota mais aguda, o re quatro, é atingida quatro vezes nos compassos nove, vinte e um, trinta e dois e do trinta e oito até o fim.

Seu início é no sétimo grau menor nos dois primeiros compassos e salta uma terça menor abaixo, fazendo uníssono com o la apresentado no compasso três. Aqui, no compasso seis, o segundo tempo apresenta a subdominante natural maior (na mesma estrutura de décima maior) - ainda índice de indefinição posto que o acorde pertence tanto ao tom de re maior quanto menor -, cortando a apoggiatura, mas não configurando uma modificação, pois que o ostinato para.

Exemplo 3:

A melodia segue compensando o salto anterior em graus conjuntos e semínimas para atingir a nota inicial, insistindo nela quatro tempos (este compasso é quaternário) para depois ultrapassá-la em um tom, atingindo a tônica com uma fermata, repetindo-a em um tempo e voltando em grau conjunto mas agora parando na sexta bemol, vindo da natural, como que deixando o quinto grau suspenso pela sua sensível superior.

Exemplo 4:

Este movimento melódico está acompanhado por um intervalo sustentado - a quinta re la com a distância de duas oitavas e uma quinta - até o sexto grau natural, numa suspensão do ostinato que agora, na sexta bemol, é retomado mas invertida a direção dos saltos no baixo e com estrutura harmônica diversa.

Exemplo 5:

Por três compassos (compassos dez ao doze, exemplo acima) este ostinato invertido acompanhará o sexto grau menor mantido na melodia. A idéia harmônica aqui é de dominante da dominante, numa cadência de engano. O acorde é mi maior

com quinta diminuta, nona menor e sexta maior no baixo. É a única passagem com a sensível de re.

Operando por décimas acima, menores, apresenta apenas dois baixos: o segundo tempo é uma mínima. A segunda décima menor é, de fato, uma nona aumentada (fa sol sustenido), o que evita análise de outra terça caracterizando nova harmonia (fa menor). A progressão do baixo é ascendente num salto de quarta diminuta (do sustenido fa natural) evitando enharmonia para terça maior, solidificando as tensões na região da dominante da dominante: fica explícita a terça mi - sol sustenido com sua quinta diminuta si bemol na última colcheia do ciclo.

A voz aguda do piano realiza melodicamente o arpejo mi-sol sustenido-si bemol, este salto último abaixo, compensado todos os outros saltos do compasso em movimento ascendente, repetindo o movimento nos próximos dois compassos.

Estabelecida a proposição da primeira frase (parte A), a segunda (parte B, compasso treze, exemplo à frente) inicia-se a partir de um salto de trítono abaixo na melodia - o trítono do acorde anterior si bemol-mi natural - sobre o acompanhamento do ostinato invertido já paralisado em suas próprias notas, mas sem a sexta maior (do sustenido) no baixo. Este acorde de dominante da dominante perde força tonal sem a sensível do tom, nota que como já dito, não mais retornará ao discurso.

O salto de trítono será compensado com graus conjuntos acima, à maneira da proposição, acompanhado pelas notas sustentadas do acorde anterior (agora mi maior com quinta diminuta e baixo na segunda menor), que recupera o salto e continua, também como na parte A, uma segunda maior acima.

Exemplo 6:

A nota atingida é a sétima menor do tom (compasso quinze, à frente), nota de início da melodia (compasso quatro), que retorna junto com o ostinato no formato inicial. Por quatro compassos este será mantido idêntico enquanto a melodia nos dois primeiros compassos sustenta a nota inicial ligada e, no terceiro compasso, salta sétima menor abaixo, atingindo a tônica que dura um compasso mais um tempo, finalizando a segunda frase.

Exemplo 7:

A terceira frase (parte C, compasso dezenove) estabelece-se na região da primeira - entre o quinto grau e a oitava da tônica - atingindo, numa semínima, o quarto grau natural e opera também com o sexto grau ora maior, ora menor.

Está também acompanhada pelo ostinato mas este ganha notas agregadas na primeira parte da frase e retorna ao original na segunda parte porém, em dois compassos, apresenta a subdominante natural menor - agora confirmação da tonalidade definida - no lugar de nossa apoggiatura.

Repetida (compasso trinta), tem dois finais diferentes, um para retorno outro para o fim.

Dividida em duas semi-frases, a primeira sobe do quinto grau até a tônica e volta, sempre em graus conjuntos, parando na sexta maior.

Exemplo 8:

A segunda (compasso vinte e quatro e trinta e cinco), um tom abaixo, começa no quarto grau e, também por graus conjuntos, ascende até o sétimo grau e volta para o quinto grau, mas esta utiliza a sexta menor.

O desenvolvimento do ostinato é realizado através do acúmulo de tensão na primeira semi-frase para, na segunda, apresentar o ponto culminante da estrutura (ver exemplo 8).

Partindo do mesmo baixo no início da frase, o segundo e o terceiro tempos têm harmonização muito dissonante mas que, impreterivelmente, volta para a décima inicial em re menor. O la três soa desde a segunda metade do primeiro tempo até o final do compasso e neste primeiro tempo forma a tríade menor completa. Confirmamos novamente o tom re menor. O único primeiro tempo, daqui até o final, sem terça menor é o do último compasso.

Sobre o baixo sol bemol do segundo tempo, a segunda colcheia é a terça maior do - mi: temos um acorde de la menor com baixo na sétima diminuta.

E harmonizando o baixo de fa natural do terceiro tempo temos la, si e mi bemol. São dois trítomos sobrepostos, fa - si e la - mi bemol; uma segunda (la - si), uma sétima menor (fa - mi bemol), uma terça maior enarmônica (si - mi bemol - quarta diminuta) e uma décima maior (fa - la).

Os vários acordes formados pela melodia com estas tensões deixaremos de lado. Reconhecemos nesta altura a horizontalização da melodia sobre o acompanhamento, reforçando os elementos primeiros estabelecidos: o ostinato em re menor com apoggiatura, a quinta justa e a melodia diatônica lenta.

A estruturação da quinta re - la até agora só ausente durante quatro compassos (do dez ao treze (exemplo cinco) quando da cadência de engano para a região harmônica da dominante, o próprio la ausente) sustenta a melodia modal com variação no sexto grau (que quando menor gera a sensível superior da nota aguda dessa quinta).

O mesmo opera na primeira semi-frase da parte C, sustentado o agregamento de tensões sobre o ostinato. As cinco vezes que o último tempo do ostinato é repetido aqui, os dois trítomos não se resolvem e a tríade de re menor retorna, abandonando as tensões.

Um cromatismo descendente aparece nas colcheias de metade final do tempo, na região média, da terça menor à segunda menor, que também não resolve na tônica (ou resolve no primeiro harmônico do baixo re seqüente).

Na segunda metade do segundo tempo o do central aparece seguindo para o si natural no terceiro tempo - sempre na última colcheia - em terças paralelas com o final do cromatismo, resultando do/mi - si/mi bemol (quarta diminuta enarmônica);

cuja nota grave compõe a segunda já descrita com o la dois que aparece na última colcheia, interna aos dois trítomos, entrelaçando-os.

Porém na quinta repetição desta estrutura (compasso vinte e três), o sol bemol no baixo do segundo tempo é acompanhado na segunda colcheia por um si natural, criando uma sobreposição de quartas justas - a de baixo enarmônica sol bemol/fa sustenido - si natural - mi natural. Este si natural se repete no último tempo acompanhando o cromatismo que seguiu igual.

Enfatizamos este equilíbrio sobre o intervalo de quinta porque nesta segunda semifrase estabelece-se duas informações novas.

Já dita a utilização da sexta menor e o início desta melodia estar no quarto grau natural, o segundo tempo do baixo do ostinato torna-se sol bequadro e, pela primeira vez, entramos na região da subdominante natural menor - o sexto grau é bemol - e desaparecem as tensões do ostinato. No sexto compasso houve passagem pela subdominante natural maior, porém em outro contexto: a sexta maior não mais volta sobre o sol bequadro.

Tendo observado que não há ponto culminante na melodia, aqui atingimo-lo na estrutura inteira.

Estes três compassos do ostinato puro, sem apoggiatura, com a subdominante menor e a melodia quase melismática sobre o si bemol (compasso vinte e quatro, vinte e cinco e vinte e seis, exemplo à frente) dirigem-se para um compasso (compasso vinte e sete) do ostinato quase original (apoggiaturado), com a melodia em si bemol por três tempos, apenas diferindo na última colcheia da voz aguda do piano que destrói a quinta tonal com o único lá bemol da peça¹⁸. A estrutura culmina em seu abalo.

Exemplo 9:

Seguindo o ostinato idêntico ao inicial e a melodia ainda parada em si bemol, muda novamente o compasso esta resolvendo em la, aquele se mantendo igual.

A repetição da primeira semi-frase é idêntica.

Já a segunda semi-frase apresenta o la três nos três últimos compassos (compassos trinta e oito ao quarenta). Aqui a melodia não volta ao si bemol depois da subdominante natural menor e sim segue ao do por um tempo e estaciona num re sustentado; o la bemol não existe modificando o ostinato inicial, que é retomado até o penúltimo compasso.

Exemplo 10:

O último compasso tem o re do canto articulado dos três anteriores, com fermata, acompanhado pela quinta re um - la três, sem terça.

6.2 ANÁLISE LITERÁRIA

Pobre Céga...

Pobre cega porque choram assim tanto esses teus olhos?

Não, os meus olhos não choram

São as lágrimas que choram com saudade dos meus olhos.

Álvaro Moreyra (1888-1964)¹⁹

O poema apresenta versos livres em número de três, o primeiro verso com seis sílabas poéticas e acento na segunda, quarta e sexta; o segundo verso com três sílabas e acento na primeira e na última; e o último verso com quatro e acento na primeira e na terceira.

Pobre/ CEga /porque CHO/ram assim TAN/to esses /teus Olhos?
 NÃO/, os meus O/lhos não CHOram
 São as LÁ/grimas que CHO/ram com sauDA/de dos meus Olhos.

Estruturado em forma de diálogo, o primeiro verso é uma pergunta, o segundo e o terceiro compõe uma resposta. Esta resposta está dividida em uma negação (a pergunta refere-se ao choro dos olhos, a negação é que não há choro nos olhos) e numa explicação que esclarece que quem chora são as lágrimas e não os olhos.

A pergunta gera expectativa, induzida também pelo epíteto que apresenta pesar, de uma possibilidade de simpatia, de companheirismo, de minimamente poder oferecer conforto à sofredora. Tal expectativa é rompida pois não há dor, não há sofrimento a se aplacar: quem responde nada sente. Há que pensar que a dor é tanta- a pergunta foi feita aos olhos chorões- que, amortecidos a cega e os olhos, quem ainda sente é a lágrima? Quem sente - ou o que sente - é a lágrima. Esta distância de contato possível joga-nos no vácuo: como consolar a lágrima que padece por saudades de olhos? Parece-nos impossível entrar em contato com isso.

A personificação dos olhos, já induzida na pergunta que se refere ao choro dos olhos - aqui “olhos” como metáfora da pessoa que chora - é confirmada na resposta (“os meus olhos não choram”) e reforçada com a personificação das lágrimas, dando vida a seres que, ainda que façam parte da vida, não têm vida própria.

Uma impressão de vazio fica da imensa ausência de relação da pessoa cega com seus olhos - que existem de fato. Parece constituir um mundo aparte esses olhos, essas lágrimas, longínquo e assim indiferente, que simplesmente não faz parte do universo psíquico da pessoa, inexistente. Esta personificação faz-nos notar que a cega reconhece a existência dos personificados junto com sua independência, conferindo-lhes autonomia, destruindo a função orgânica que estabelecemos com os órgãos da visão.

O texto cria vácuo ao terminar, joga-nos no vazio, na solidão.

O sentido completo do poema parece apontar para uma falta profunda e irremediável apresentada pela ausência de relação da cega com seus olhos - já que a relação de visão é assunto resolvido e definido: se cega, não tem visão - e baseia-se essencialmente na dificuldade daquele que vê em imaginar como seria viver sem enxergar.

E o personagem perguntador vê, pois que pergunta da lágrima que enxerga e, de imediato, o auditor/leitor é colocado no lugar deste. Tal mecanismo toma corpo a partir da pergunta ingênua e íntima (com quantos cegos tomaríamos tal liberdade?) do diálogo, que começa com um julgamento de inferioridade carregado pela palavra “pobre” que, também constante no título qualificando a cega, atinge o percipiente predispondo-o a um cenário macabúzio, levando em conta três aspectos relativos ao primeiro personagem:

1. este não é cego pois vê as lágrimas;
2. subentende-se, no mínimo, incômodo ocular referente a ciscos ou irritações nos olhos que em geral os fazem lacrimejar, e, no máximo, uma dor interior que provoca o choro²⁰;
3. busca de intimidade amigável.

A surpresa produzida pela negação do incômodo traz também a impossibilidade do consolo amigo, de qualquer suporte: se não há dor - e as lágrimas poderiam ser símbolos dela -, se não há incômodo, não há necessidade de conforto. Esta distância do que, para quem enxerga, é a tragédia de ser cego opõe-se à simplicidade fatalista, resignada com a qual a cega expressa sua relação com tal condição.

E parece-nos ainda pior que a tragédia, por parte da deficiente, pelo simples contato diário e inexorável com a cegueira, foi-se diluindo em amortecimento e distanciamento tamanhos que nem mais o fato de ter lágrimas escorrendo pela pele do rosto caracteriza assunto a se atentar. De tanto conviver com a falta que foi adquirida - porque chorariam as lágrimas de saudade dos olhos, de que teriam elas saudades se não dos olhos vedouros, já que lá ainda os olhos estão? - e tamanha a dor advinda do fato que se ergueu uma barreira, um casulo, um calo de insensibilidade: uma forma de suportar o inexorável.

Do ponto de vista sonoro o poema apresenta um jogo de repetição das palavras “choram” e “olhos” nos três versos que fortalecem a percepção de “lágrimas” e “saudade” no último. Estes termos têm sempre coincidência com as sílabas poéticas tônicas. Antes de sobrecarregarem a estrutura tão pequena gerando uma redundância, reforçam seu sentido, criando um pleonasmo²¹ eficiente propício as personificações e suas expressões emocionais relativas, aumentando ainda mais a sensação de distanciamento, de amortecimento da cega. A imagem-em-geral do poema é de sofrimento intenso, resignado e condenado à solidão.

6.3 NÍVEL ESTÉSICO

6.3.1 Indutivo

A prontidão referente ao título da canção é piedosa, refere-se a compaixão pela tragédia alheia.

A exposição do ostinato, com seu começo repentino, sugere algo que já existia, que apenas notamos agora. É o fundo sobre o qual algo se dará (fundo como o das pinturas que sustentam as figuras a partir de seus encontros (DELEUZE & GUATTARI, p. 235: "... o fundo vibra, se enlaça ou se fende, porque é portador de forças apenas vislumbradas")). Assim cria uma sugestão além da canção, mas anterior a ela, o que é propício para o desenvolvimento de uma questão: a resposta já existe mas é desconhecida àquele que pergunta.

Exemplo 1:

The musical score is for a piece in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 4, shows a vocal line with the lyrics "Po-bre oé-ga, por-que choram as-sim tan-to essor-teus" and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note ostinato. The second system, starting at measure 10, continues the vocal line with the lyrics "o-ibos. Não, os meus o-ibos não cho-". The piano accompaniment continues with the same ostinato. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*, and tempo markings like *a tempo* and *rall.*.

A melodia, de uma simplicidade tocante, sem ponto culminante e com tessitura de uma oitava, desenvolve um contraponto sobre o ostinato agitado, uma impressão quase polifônica no sentido de eventos independentes. Carregando a tensão do assunto que é tratado, o ostinato é fundo da calma clara, quase religiosa, das relações intervalares em graus conjuntos e poucos saltos de terça da melodia de intenção modal e seus ritmos lentos (os dois únicos intervalos radicais são o trítono do compasso doze para treze, que separa a fala dos dois personagens do poema; e

a sétima menor descendente (no compasso dezesseis para o dezessete, exemplo dois) que complementam esta mesma frase da resposta, estabilizando seu final: aqui o grau conjunto ascendente, partindo da nota grave do salto inicial, para alcançar a tônica é invertido e a mesma tônica é alcançada oitava abaixo).

Exemplo2:

10 *a tempo* *rall.* *a tempo*
o - - - lhos. Não, os meus lhos não eho - - -
16 *a tempo* *rall.* *pp* *p*
- - - - - São as Iá - grí -

A expectativa de movimento tonal do discurso aparece na inversão do ostinato no compasso dez: uso da sensível, a ausência da tônica, a nona menor apontando para o modo menor: a dominante da dominante. O não poético na música tonal é a negação da modulação, do desenvolvimento da canção na região da dominante, a cadência de engano.

Estabelecida a pergunta do texto como proposição na primeira frase, montada sobre a melodia na região entre o quinto grau (compasso seis, exemplo um, acima) e a oitava da tônica (compasso nove), ela tem eficiência quando, partindo do sétimo grau menor salta terça menor abaixo para recuperar o salto em grau conjunto ascendente chegando a tônica, voltando diatônico até, na conclusão da proposição, o sexto grau menor vindo do natural.

Além de ser a nota aguda da quinta diminuta do acorde de dominante da dominante, o si bemol tem um efeito suspensivo sobre o quinto grau, referência exposta desde o terceiro compasso e presente junto com a tônica no intervalo de quinta sustentado durante o caminho diatônico. E que agora não apenas está ausente como também a harmonia aponta resolver-se nele, estabelecendo sua presença pela falta. A força de sensível superior desta nota desaparece abruptamente uma vez que não resolve no tom esperado e sim salta um trítono abaixo.

Com este salto a melodia, que apresentou até agora apenas graus conjuntos e um salto de terça menor com efeito de interjeição, surpreende acompanhando a negação do poema: a palavra cantada é “não”.

Exemplo 3:

A estruturação da parte A com a interjeição de chamamento sobre o ostinato para, então, sobre uma quinta justa sustentada, realizar a pergunta num canto de graus conjuntos que se compensa dentro do intervalo inicial realizado no chamamento, e, apenas na palavra final, retornar ao movimento do ostinato invertido, carrega dois perceptos:

1. No agito da tragédia avistada, a pergunta estabelece-se no equilíbrio de uma quinta, índice de possível calma, de resposta positiva.

2. O retorno do agito ao final da pergunta estabelece a ansiedade pela resposta, explícita num acorde de dominante da dominante com segunda menor, sexta maior no baixo e quinta diminuta (sem sétima pois seria a tônica do tom do qual queremos sair) que aponta para uma modulação precipitada quando nem bem foram definidos o tom e o seu modo.

São afectos destes perceptos a intenção de consolo amigo (1.) e a receio por saber-se invadindo uma intimidade profunda que pode não ser bem vinda (2.).

A resposta negativa estabelece-se como ruptura das expectativas (afecto de frustração) do perguntador, o percepto é o trítone, intervalo radical, que sobre a paralisação do ostinato no mesmo acorde agora sustentado mas sem a sexta maior, vai-se apaziguando com o início da explicação numa escala ascendente em graus conjuntos - percepto apaziguador -, reconduzindo a expectativa ao inusitado (o vetor louco de Guattari, p. 238²²) que é a negação de choro nas lágrimas que existem (afecto de incredulidade).

A ruptura tem o percepto estruturado na cadência de engano que gera o afecto de frustração e segue para o inusitado, para a explicação desta negação, reestruturando e confirmando o percepto de fundo do ostinato inicial: continua existindo o que existia, nada muda.

Este percepto tem agora maior amplitude pois retorna soberano (compasso quinze), demonstrada a sua pré-existencia: vem carregado de mistério, índice de revelação: algo não percebido dentro do já conhecido.

Exemplo 4:

Transformada a expectativa primeira, atirado o perguntador no vazio (afecto de abandono), desarvorado em suas expectativa, o percepto ostinato emana o afecto do mistério: este já existia, mas poderia ser passageiro, apenas sustentáculo da pergunta que se desdobraria em resposta dentro das expectativas primeiras.

Mas ele retornou com a pergunta respondida além das expectativas.

O mistério, afecto do percepto ostinato que agrega percepto de tensões - o ostinato agora vem harmonizado - afecto de ansiedade, os dois conduzindo ao ápice, ao cerne do discurso.

O afecto conclusivo é a solidão. Seu percepto é uma construção cuidadosa sobre os perceptos já estabelecidos. O cuidado maior é não retornar à lembrança da dominante da dominante, percepto da expectativa primeira que foi rompida.

A melodia segue por graus conjuntos na região estipulada pela primeira frase subindo e descendo uma quarta, o único salto é de terça maior entre as duas semi-frases. A segunda semi-frase é semelhante à primeira, um tom abaixo, tendendo ao repouso, percepto de placidez.

A explicação de que quem chora são as lágrimas, melodia diatônica compensada, vem sobre o ostinato desenvolvido harmonicamente (exemplo cinco), percepto de distanciamento do sofrimento sobre o de mistério e ansiedade; e a exposição do motivo do choro das lágrimas traz o ponto culminante estrutural, revelação do fundo, percepto de distanciamento da tragédia não percebido pelo perguntador antes, mas íntimo da respondedora, agora revelado.

Exemplo 5:

Na primeira semi-frase, sobre a última sílaba da palavra “choram” - atitude das lágrimas - aparece, no segundo tempo do compasso, a sobreposição inusitada de duas quartas, anunciando, depois de quatro compassos do ostinato harmonizado, algo, percepto de nova expectativa.

Nos três compassos (exemplo seis) seguintes a expectativa se confirma com a subdominante menor inédita no segundo tempo do ostinato sem harmonização (amortecendo o percepto de ansiedade), acompanhando a palavra “saudade”, percepto - a subdominante menor - da realização da nova expectativa que se resolve no ostinato inicial; mas com a modificação da última colcheia, que sempre foi um la natural: agora é o la bemol.

Exemplo 6:

A desestruturação da quinta re - la que estabiliza todo o discurso é percepto da revelação explicativa de todo o conflito do discurso (compasso vinte e sete, última colcheia, acima). Eficiente, reforça o afecto de solidão ao não se repetir, ficando na lembrança assim como a total frustração dos primeiros anseios do perguntante.

Emergida num átimo do fundo agitado, desaparece: percepto de revelação.

E enquanto vai-se repetindo a mesma frase (exemplo sete), depois dos três compassos com a subdominante menor - confirmada a nova expectativa -, a melodia, em lugar de descer para o si bemol no compasso seguinte, ascende grau conjunto para a tônica, modificando o movimento da semi-frase, atingindo o repouso e justificando a não utilização do la bemol outra vez: este fica na lembrança - percepto de revelação a qual só acontece uma vez.

Exemplo 7:

The image displays a musical score for Example 7, consisting of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 31-34):

- Measure 31:** The vocal line begins with a half note G4 (labeled 'São') and a half note A4 (labeled 'a'). The piano accompaniment features a rhythmic ostinato of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4.
- Measure 32:** The vocal line continues with a half note Bb4 (labeled 'la') and a half note C5 (labeled 'gr'). The piano accompaniment continues the ostinato.
- Measure 33:** The vocal line has a half note D5 (labeled 'ma') and a half note E5 (labeled 'que'). The piano accompaniment continues the ostinato.
- Measure 34:** The vocal line has a half note F5 (labeled 'cho') and a half note G5 (labeled 'ram'). The piano accompaniment continues the ostinato.

System 2 (Measures 35-38):

- Measure 35:** The vocal line begins with a half note G4 (labeled 'Com') and a half note A4 (labeled 'au'). The piano accompaniment continues the ostinato. Above the staff, the tempo marking *rall.* is present.
- Measure 36:** The vocal line has a half note Bb4 (labeled 'da') and a half note C5 (labeled 'des'). The piano accompaniment continues the ostinato.
- Measure 37:** The vocal line has a half note D5 (labeled 'dos') and a half note E5 (labeled 'me'). The piano accompaniment continues the ostinato. Above the staff, the tempo marking *a tempo* is present.
- Measure 38:** The vocal line has a half note F5 (labeled 'o') and a half note G5 (labeled 'los'). The piano accompaniment continues the ostinato. Above the staff, the tempo marking *rall.* is present.

The piano accompaniment concludes in measure 38 with a final chord (G4, Bb4, D5) marked *pp* (pianissimo).

O ostinato, como o inicial, acompanhando três compassos do re sustentado, diminuindo e rallentando; uma articulação silábica deste re mas sem ostinato: este desaparecido na quinta re um - la três, pianíssimo.

O final carrega dois perceptos de continuidade da situação exposta: primeiro, a interrupção do ostinato com a mesma estrutura inicial e, segundo, a ausência da terça menor.

Estes perceptos são índices de indeterminação do discurso e agora tendem ao infinito. O ostinato não acabou, desapareceu mas, como durante o discurso, pode voltar. O fundo que representa esteve antes do discurso e está depois, sua lembrança é muito forte no último compasso.

E a ausência de terça abandona nossos ouvidos na terça maior do quarto harmônico da fundamental tocada, que cria o acorde completo de re maior com o la três. A indeterminação da modalidade do tom, progressivamente construída pelo discurso retorna subliminar, como que fantasmagórica - inclusive por ser um recurso que remonta a música Renascentista e Barroca em alguns finais em tom menor acabando em acorde maior no compasso final.

Estes perceptos trazem um afecto longínquo de infinitude (“Jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai da moldura e não começa com ela” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 242), incomensurabilidade, e em seu oposto, micro, reina a solidão, lugar de onde o perguntante intencionou tirar a cega.

6.3.2 Externo

O reconhecimento de resignação na melodia através da referência modal medieval é de forte apelo externo desse percipiente: podemos entendê-la como uma melodia simples que representaria a clareza, a tranquilidade da cega em relação a sua condição.

A interpretação do ostinato como representação de fundo de indiscernibilidade²³ também é apreciação pessoal, talvez colada ao percepto, mas muito justificável a partir da indefinição maior/menor apresentada e sua estrutura de saltos rápidos e distantes.

A força destas interpretações foi num crescendo ininterrupto, quanto mais progredia a análise, tomando corpo através do encontro dos índices que as corroboram.

Levantamos outras duas interpretações do ostinato que, além de pertinentes, orientariam a análise para outra direção. A primeira é a referência ao caminhar titubeante de uma cega, a segunda é uma forte impressão metropolitana, agitação de cidade grande.

Na nossa linha de análise, fica patente uma imagem para esse exegeta, agora confessa: nossa cega nunca andou, tal imagem não foi construída no nosso imaginário. Portanto a representação de caminhar, longe de ser absurda, simplesmente não nos ocorreu.

Mais talvez aparecera o índice metropolitano de agitação, pressa, ansiedade; quando a cega, como imagem, já apareceu sentada, indigente numa calçada, pedinte: cena de cidade grande.

Mais forte que tudo é a sensação de solidão, tanto do poema como da canção, esta completamente relacionada com fantasias anteriores nossas, desde a infância, de uma impressão forte de solidão, de escuro, recorrente sempre que havia referência a cegueira, quer de fato, quer no imaginário, sempre que nos colocávamos abstratamente em tal condição.

Há ainda outro aspecto interessante como linha de análise encontrada durante nossa pesquisa. Um percipiente cego poderia perceber toda esta estrutura de outro modo. Parece-nos um ponto de partida analítico quase impossível de desenvolvermos a não ser através de uma proposta experimental, onde os dados da amostragem seriam levantados numa população de deficientes visuais.

Os aspectos levantados que diferem de nossa linha de análise foram levados em conta porque ocorreram e, em determinado momento, foram descartados. As bases de nossa análise ficaram sobre nossa mudança de estado (o afecto de solidão) e nossas imagens recorrentes, como proposto na metodologia.

6.4 NÍVEL POIÉTICO

6.4.1 Externo

O poema apresenta dois aspectos básicos que acreditamos terem sido reconhecidos pelo compositor uma vez que, inequivocamente, são carregados para dentro do discurso musical. São eles uma falta, uma perda irre recuperável e uma condição de placidez na resignação .

Dentre estas duas condições, a primeira é atemporal em relação à obra e o poema nos traz tal enfoque: as lágrimas atuam em função de um passado manifesto: saudade dos olhos; que é carregado para o futuro do diálogo, além dele; vindo de uma fatalidade passada, anterior a ele.

Portanto, o primeiro problema que se coloca: como referenciar um acontecido *anterior* à música? E como mantê-lo *posteriormente*?

Dois afectos básicos do poema que acreditamos parecem ter sido reconhecidos pelo compositor uma vez que, inequivocamente, são carregados para dentro do discurso musical: uma perda irre recuperável e a condição de resignação plácida.

A primeira é atemporal em relação à obra, anterior e ulterior, e o poema assim enfoca: as lágrimas atuam em função de um passado manifesto: saudade dos olhos.

A escolha de um ostinato dúbio quanto sua modalidade, de início repentino, sem introdução; e o final da canção como que o elevando ao infinito resolveu este aspecto.

Exemplo 1:

A segunda questão proposta pelo poema, a condição de placidez na resignação, foi trabalhada também de forma magistral.

A opção por uma melodia lenta, essencialmente por graus conjuntos - seus saltos têm referências especiais no contexto do poema - sem exceder uma oitava, carrega perceptos de placidez.

Exemplo 2:

Surpreendentemente intimista é a ausência do ponto culminante, claro que intencional na pena de tal compositor: como poderia a resignação culminar? Ao contrário, ela achata-se em si mesma, introverte-se, consome-se despercebida de si: a representação musical é impressionantemente pertinente.

Se observarmos a melodia em função do centro tonal proposto, a quinta justa re - la, desconsiderando o movimento do ostinato e harmonias ocorrentes, encontramos um canto modal, menor (o terceiro grau menor é apresentado uma única vez durando apenas uma colcheia), com movimentação melódica essencialmente entre o quinto grau e a oitava da tônica - amplitude de uma quarta extremamente pequena -, e com variação insistente de sextas, ora maior, ora menor. São traços de monodia medieval européia.

Mas não se trata disso: a ausência da terça, a alternância da sexta, o início no sétimo grau menor, dois saltos radicais de trítone e sétima menor e, principalmente, a inexistência de culminância faz criar a referência mas não constitui cópia explícita da técnica.

É deliberada a modificação das sextas trazendo reforço ao caráter difuso da obra (aproveitando-se da duplicidade delas no modo menor) que reforça uma delicada impossibilidade de encontro. O compositor parece ter escolhido a indefinição modal e tonal como percepto de desencontro.

Aproveita-se do uso da sexta para referenciar os movimentos melódicos gerando, pela sexta menor, a sensível superior do quinto grau tão importante para a estabilidade da obra (compasso dez ao doze, vinte e cinco ao vinte e oito, e trinta e seis e trinta e sete - exemplo três -, onde, nesse último, abandona o caráter de sensível seguindo à tônica para terminar, mas não deixa de resolvê-la na voz aguda do piano).

Exemplo 3: compassos 10-12; 24-28; 36-41

10 *a tempo* *rall.*
o - - - - lhos...

24
Com as - da - des - dos meus o - - - - -

36 *rall.* *a tempo* *rall.*
da - des - dos meus o - - - - - lhos...

6.4.2 Indutivo

A música é estruturada sobre dois eventos distintos, o ostinato e a melodia. Seguiremos analisando-os separadamente.

O ostinato de início repentino e - como bom ostinato - insistente no discurso, cria esta representação de fundo referente a “um campo de forças infinito²⁴”. A agitação (affecto característico deste perfecto-ostinato) contida nos saltos de décima em colcheias em tempo rápido (semínima igual a 138) - não podemos deixar de notar o termo “animado” ao lado do valor metronômico como quase uma ironia²⁵ - com progressão de modalidade tonal dúbia cria uma base enevoadada, um substrato para um acontecimento: a intenção de continuidade vai-se reforçando com a

insistência do ciclo, rompido duas vezes por harmonias sustentadas representando expectativa de que aquele se modifique, o quê não acontece.

Exemplo 1:

A maestria na condução desta estrutura está, e claramente consciente, em repeti-la insistentemente sem que seja igual, criando atenções diversas sobre aspectos do poema.

Até o final da pergunta do texto - parte A (compasso quatro ao doze, exemplo dois) -, quando ele já fora modificado com a subdominante maior (compasso seis) e sua inversão na dominante da dominante (compasso dez ao doze) - o universo da canção poderia ser outro. Estabelecer-se-ia a modulação e o discurso decolaria sabe-se lá para onde na região da dominante.

Exemplo 2:

Fica clara a intenção consciente de romper tal expectativa, induzindo o percipiente ao “lugar” do início, frustrando a expectativa, aumentando a ansiedade sobre o gosto do engano cadencial.

Os dois momentos de ausência do ostinato - não consideramos o último compasso pois que ele é um momento de *lembrança* do ostinato, veremos à frente - (compasso sete ao nove e treze e quatorze, acima), quando as notas sustentadas acompanham um movimento vocal de graus conjuntos, estabelecem esta possibilidade de movimentação modificadora do discurso, reforçando a sensação de engano - percepto de frustração -, aumentando a expectativa quanto à pergunta do poema.

Assim, confirma-se este substrato insistente que se justifica até o final - desaparecendo não porque acabara, mas porque vai ficando longe, distante: interrompido na quinta justa sem terça menor após o diminuendo (compasso final) - que mantêm o índice de indiscernibilidade, seu conceito de fundo sobre o qual coisas acontecem, aconteceram e acontecerão.

O cuidado de realce do fundo sobre aspectos do poema é claro: o retorno ao ostinato, como no começo, no terceiro compasso da parte B (compasso quinze, acima) quando o início da explicação de que o choro não é dos olhos da cega, nem dela, nos traz de volta à indeterminação agitada do início e fixa o fundo ali apresentado.

Exemplo 3:

Algo segue ocorrendo sobre ele: a palavra é “choram”, dois compassos para cada sílaba, a melodia salta uma sétima menor abaixo. Percepto de imutabilidade (a ênfase violenta no alcance da tônica pelo intervalo maior, a sétima menor abaixo, e não a segunda maior acima, delicadeza reservada para o final (compassos trinta e sete e trinta e oito)) corroborando a frustração exposta no engano da expectativa inicial do perguntador.

Exemplo 4:

36

rall. *a tempo* *rall.*

da des des meus o - - - hos...

rall. *a tempo* *dim.* *rall.* *pp*

Na parte C, segue a explicação da resposta de quem chora são as lágrimas, com o ostinato que recebe, a cada tempo, notas agregadas dissonantes - uma voz cromática descendente aparece - criando tensão sobre o inusitado da resposta, percepto de ansiedade somado ao de frustração (exemplo cinco, à frente, comparar com ostinato original no exemplo quatro à trás).

Exemplo 5:

19

Saxa grammatheon

segundo tempo do compasso vinte e três trazendo a sobreposição de duas quartas: nova expectativa para o que segue, a explicação não acabou.

E segue a introdução da subdominante natural menor (do compasso vinte e quatro ao vinte e seis), fator novo, na apresentação da conclusão da explicação, também fator novo e surpreendente no poema: as lágrimas têm saudade dos olhos (exemplo seis).

Exemplo 6:

E aqui, num gesto de mestre, ao retornar o ostinato a forma inicial - que por três compassos acompanha a palavra olhos, aquele que perdeu a função - na última colcheia do primeiro compasso (compasso vinte e sete), no lugar de utilizar a nota la, utiliza-a meio tom abaixo, desestabilizando de forma magistral o ciclo que já nos acostumáramos, num átimo quase imperceptível mas extremamente eficiente quanto à sensação causada: o chão se abre e a revelação se dá, luzente, inacreditável. E é inacreditável o choro das lágrimas. Percepto de desarvoramento, perda, impotência; afecto de solidão.

Esta é, realmente, a única modificação do fundo que se relaciona com a estrutura definida, desestabilizando-a: a quebra da quinta justa tonal estabelecida desde o terceiro compasso. As outras foram comentários: a inversão no engano, o agregamento harmônico; e as notas sustentadas foram percepto da hipótese de que a resposta à pergunta literária levasse-nos ao intento de encontro do perguntador.

Aqui a revelação brota do fundo, também na letra, terminando a explicação quase “non-sense”, surpreendente.

Para a repetição da parte C, tudo permanece igual menos a utilização desta desestabilização, completando a sensação de fundo intermitente, abarcador de tudo em potencial, reforçando o caráter da revelação: algo presente mas não percebido.

Exemplo 7:

Com simplicidade estonteante, a condução da melodia, ao repetir a frase com letra “dos meus olhos”, onde, nesta última palavra se apresentaria a desestruturação descrita atrás, a nota alcançada é grau conjunto acima, não abaixo, atingindo a tônica (compasso trinta e oito). Conservado o ostinato original, vindo de um pequeno rallentando e adicionado, no acompanhamento, o la quatro estabilizador da quinta tonal, uma coda foi realizada.

Exemplo 8:

Esta simplicidade final está implícita desde o início como veremos ao tratar da melodia: os três próximos compassos, com o re do canto sustentado, retomando um

“a tempo” em mezo-forte, inicia um diminuendo com rallentando, ostinato sugere um “sumindo” que, numa surpresa calculada, ao articular a última sílaba da palavra, estabelece no último compasso a quinta justa sob a quarta justa tonal (com o canto) e nada mais.

A distância de duas oitavas mais a quinta justa no intervalo de baixo provoca a percepção dos harmônicos de re - que carrega a terça maior - e reforça, por ausência, a existência do ostinato (recurso já utilizado na cadencia de engano sobre a dominante da dominante que nos induzia a lembrar da nota lá ausente).

A criação de um vazio delicado com harmônicos claros deixa a estrutura abandonada no compasso anterior ressoando na memória do percipiente. Está claro que o ostinato poderia seguir soando com a inscrição “sumindo” sobre o pentagrama, mas a opção por este final representa a consciência de uma ferramenta mais eficiente que esta: a memória do ouvinte.

Assim o ostinato, lançado agora ao infinito, partira daquele começo abrupto, como que já viera existindo, mas a atenção do percipiente estava desconectada a ele.

Temos que observar que não existe acorde de dominante nem o trítono pertinente ao tom que elegemos como o da peça. Entretanto, acreditamos que é intencional tal ausência pois descaracterizaria a imobilidade da condição da cega, situação claramente representada no discurso construído, uma vez que seu potencial motor no discurso tonal é muito grande. Entraria em conflito com todo o esforço de diluição tonal/modal que o discurso apresenta.

Antes de abordarmos o segundo aspecto proposto pelo poema, relevamos um detalhe que nos parece ter sido incluído como um adorno.

Imaginar qual foi o plano de trabalho do mestre é impossível, que partira do poema é certo e as questões colocadas são pertinentes quando analisado o poema. Mas o acorde de subdominante maior no segundo tempo do compasso seis parece, indubitavelmente, um comentário sobre o discurso acrescentado depois de tê-lo completado.

Exemplo 8:

Acorde inexistente no processo inteiro, tem caráter de provocação para a proposição, tanto musical quanto literária, no final do chamamento de um personagem pelo outro. Referente tanto a re menor como a maior, reforça a dubiedade tonal mas não podemos nos furtar de dizer que foi acrescentado como uma provocação intencional - eficiente e pertinente - que só faria sentido depois de se saber muito bem dos outros elementos imanentes da obra. É um percepto desestabilizador de algo que ainda não existe: o caráter perene do ostinato. É quase como o termo “animado” junto da indicação do tempo.

Seguimos agora com a melodia.

A escolha de não trabalhar com a terça na melodia é deliberada uma vez que o ostinato traz um índice de indeterminação do modo do tom. Daí a opção de trabalhar com a variação do sexto grau - contidas dentro do tom menor - operando na tessitura de quarta entre o quinto grau e a oitava da tônica.

Depois de estabelecida a quinta justa estabilizadora do tom sobre o ostinato (compasso três, exemplo nove), o salto entre o sétimo grau menor e o quinto grau no

chamamento do personagem omite a sexta. Sua compensação em graus conjuntos utiliza, tanto ascendendo como descendendo a sexta maior (sobre a primeira paralisação do ostinato: a quinta tonal sustentada) mas, no momento de resolver a frase, voltando para o quinto grau, pára no sexto grau menor. Perfeito para representar a pergunta literária: toma a sexta menor como sensível superior do quinto grau e mantém tal condição: três compassos deste si bemol sobre a palavra “olhos” (os mesmos compassos do ostinato invertido operando).

Exemplo 9:

Aqui estamos sobre a cadência de engano da dominante da dominante onde a melodia salta trítone abaixo, no início da resposta (parte B, compasso treze) na palavra “não”: melhor intervalo impossível tanto para diferenciar os dois personagens como para reforçar o sentido da letra. O cuidado em paralisar o ostinato no acorde anterior tem dois aspectos notáveis: primeiro, que a sensível do tom foi omitida, diminuindo a relação de resolução para a volta ao tom inicial, segundo, que o primeiro tempo é de pausa na melodia, atentando a paralisação, e então o trítone age. (e o início da última paralisação do ostinato em notas sustentadas na dominante da dominante).

Exemplo 10:

A recuperação do salto é por graus conjuntos ascendente, com a sexta menor - aqui a única passagem da melodia pela terça -, aquela que criou a tensão da pergunta (acompanhamento segue sustentado).

O enfoque da palavra “choram” (compasso quinze, exemplo onze) é nítido: nela, depois de dois compassos no sétimo grau menor sobre sua primeira sílaba, a mudança de fonema se dá num salto de sétima menor descendente, trazendo a resolução daquela sétima uma oitava abaixo, utilizando também a mesma compensação do salto de trítono anterior: é uma passagem desequilibrada quanto a compensação dos saltos mas, pelo teor literário da passagem, fica clara a intenção de desequilíbrio: percepto de frustração.

Exemplo 11:

Os dois saltos da frase enfocam e destacam as duas palavras principais da frase do poema; “não” e “choram”.

Na seqüência, as duas semifrases da parte C trabalham, a primeira, com a sexta maior, a segunda com a menor, mantendo-se, as duas, numa amplitude pequena, de quarta justa, que sobem e descem por graus conjuntos parando um tom acima da nota de início, estabelecendo, com eficiência e intenção claras, a explicação plácida e resignada da cega (tal equilíbrio opõe-se claramente ao desequilíbrio anterior).

Exemplo 12:

O enfoque segue pelas palavras “choram”, “olhos” e “saudade”. Esta última acompanhada pela subdominante natural menor - analisada no ostinato -, lançando-lhe grande destaque, uma vez que justifica a explicação da cega e, na seqüência, a palavra “olhos” é acompanhada pelo ponto culminante estrutural: a revelação.

É notável que o compositor tenha se aplicado em relevar tal palavra (saudade) já que é, dentro do contexto, a definidora da aquisição da cegueira e, portanto, ampliadora da tragédia pessoal: a cega outrora enxergou.

Por fim, o cuidado de não utilizar o trítone tradicional do tom escolhido corrobora a insistência do aspecto de indiscernibilidade do fundo e de impossibilidade de mover-se da condição em que se encontra a cega para receber o amigo: o afecto da solidão.

6.5 CONCLUSÃO

A apresentação musical dos perceptos de perenidade e resignação são perfeitamente acoplados como signos semânticos à imagem-em-geral do poema que carrega os afectos de sofrimento intenso, irremediável, resignado e condenado à solidão.

A referência litúrgica cristã representando resignação é de eficiência exemplar, a apresentação de um canto com tendências modais cumpre sua função afectiva (resignação plácida) e o ostinato, agitado, desarticulador do modo do tom, é percepto de acontecimentos intensos e subliminares, de universalidade pulsante, cosmogonia: fundo de indiscernibilidade, afecto de imensidão infinita.

O sentido da peça se dá por oposição ao paradigma tonal, numa inversão de valores. A negação da tonalidade expressa na dubiedade maior/menor do ostinato e a ausência do uso da terça caracterizante na melodia vem a corroborar o estado de aflição interior da cega e a cadência de engano a imutabilidade quanto a sua tragédia pessoal. A opção de trabalhar com a melodia no âmbito do sexto grau variante traz mais dubiedade ao discurso. Todavia, o centro tonal fica caracterizado, seu modo também pela quantidade de informações pertinentes ao modo menor, e sua real confirmação chega com a utilização da subdominante menor na ocasião da revelação e definição das condições finais do discurso.

A canção é notável pela qualidade dos perceptos articulados na música para apresentar o poema num corpo, um todo único capaz de mover um percipiente à perplexidade da solidão infinita.

7 ANÁLISE DA SERESTA 12: REALEJO

2

*A Elsie Houston*SERESTA (Nº 12)

REALEJO

*Poesia de Alvaro Moreyra**Rio, 1926**H. Villa-Lobos*

Animado *mf*

CANTO.

Re-a - lejo é como os outros são, que vão e vem ... A ma-ni -

PIANO. *pp*

6

- vella da-lhe a il-lu - são de ser al - guem. Diz e re - diz, nun-ca se

11

sabe o que el-le diz: se pen-sa bem, Se pen-sa mal, se é fe -

animando - pouco a pouco

Copyright 1926 by Casa Arthur Napoleão Músicas S.A. - Rio de Janeiro-Brasil.
Reservados todos os direitos para todo o mundo.

3

16

- liz ou in-fe-liz. — Des-tino i - gual. Não tem de - se-jo nem de morrer —

apressando muito

22

rall. - - - a tempo

Vi-ve de có-r. — E' re-a - le - jo... —

rall. - - - a tempo

29

(Sem rallentar)

Po - di - a ser cou-sa pe - ór... —

Sem rallentar

sfz a tempo

mf

pp

9643

UNIVERSIDADE DE COIMBRA
BIBLIOTECA
MÚSICA

7.1 NÍVEL NEUTRO

Sendo a semínima a unidade de tempo em compasso ternário²⁶ - exceto o penúltimo compasso com quatro tempos -, reconhecemos uma estrutura de valsa onde no acompanhamento, a mão esquerda do piano executa o baixo no primeiro

tempo e, nos dois outros tempos, separados também em semínimas, o complemento da harmonia. Na mão direita sempre estão presentes semínimas e notas longas - mínimas ou mínimas pontuadas. Ocorrem colcheias exclusivamente na coda e na melodia.

A forma é ternária²⁷, um ABA'. A tonalidade é de la dúbia quanto à característica menor ou maior - armadura de clave em lá menor - uma vez que a maioria das terças dos acordes apresentados contém duplicidade (dezenove duplas contra quinze simples) gerando uma segunda menor simultânea sobre o acorde de tônica (quatorze), e as cinco restantes sobre o acorde do tom da modulação.

Elegemos o tom menor pois, além da armadura de clave, as progressões harmônicas sobre o quinto grau são articuláveis nesse tom. A saber: utilização da dominante com nona menor - a sexta menor do tom - nos compassos nove e onze; a dominante menor (compassos três e quatro, sete e oito, onze e doze, vinte e sete e vinte e oito, e trinta e um e trinta e dois); e a dominante com sexta menor - a própria terça menor do tom - nos compassos dez, onze e doze, sem a duplicação acima referida.

A peça é construída em cinco vozes²⁸, sendo exceção a segunda parte do B, do compasso vinte e um ao vinte e quatro, e os dois últimos da primeira parte do mesmo B, compassos dezenove e vinte; que têm quatro vozes. A primeira voz é a melodia, a quinta, o baixo. O ponto culminante da melodia encontra-se no compasso dez, mas não é a culminância da peça. Esta se encontra na seção B acima mencionada a quatro vozes: o ápice do contraste durante o retorno modulatório.

A tessitura da peça é de décima quarta menor, do mi dois ao re quatro; e do canto é de sétima menor, do mi três ao re quatro.

A primeira parte, iniciada pelo acompanhamento, vai do primeiro compasso até o décimo segundo e é dividida em três frases. A segunda, do compasso treze ao vinte e quatro, e a terceira, do compasso vinte e cinco ao final, são divididas em duas frases.

As duas primeiras frases da parte A (do compasso um ao quatro e do cinco ao oito) são iguais salvo uma colcheia a mais na anacruse da segunda frase; a terceira frase (do compasso nove ao doze) tem a mão direita do piano igual à parte anterior, mas a esquerda e a melodia estão sobre o quinto grau, dentro da mesma estrutura proposta; e conclui a parte. Isto faz o A seccionado em *aab*.

A parte B, realizando o contraste característico, tem a primeira seção modulatória, confirmando a modulação. A segunda realiza o retorno à terceira parte, o A com modificação (A'), suspendendo o movimento da peça. Sua primeira parte tem oito compassos (do treze ao vinte) e a segunda quatro (do vinte e um ao vinte e quatro). Naquela há um *acelerando* que prossegue nesta, que, entretanto, termina num *rallentando*.

A diferença de A e A' se dá na melodia e na presença de uma coda no lugar da terceira seção (*b*). Sobre o acompanhamento idêntico ao das duas primeiras frases de A, a melodia é diferente, simplificada, conclusiva (compasso vinte e cinco ao trinta e dois), tendendo ao repouso da coda (compasso trinta e três ao final) e encerra a peça, paralisando o movimento rítmico e melódico e a harmonia re-apresenta o acorde inicial mas em dois arpejos com ritmo e abertura específicos, inéditos.

A harmonia de A parte de um acorde de la com sétima maior com a presença de duas terças, maior e menor (exemplo um) - formando uma segunda maior simultânea, a duplicidade acima referida -, nos dois últimos tempos do primeiro

compasso (si sustenido dois - enarmonia de do natural - e do sustenido três). O segundo compasso repete o acorde com o baixo no quinto grau e traz uma progressão cromática descendente em semínimas da sétima maior até a sexta maior na voz aguda do acompanhamento e na melodia; o terceiro é um mi menor com sétima menor e quinta no baixo com outra progressão cromática descendente da terça menor (sol três) à fundamental na melodia. O quarto compasso, o mesmo mi menor com sétima menor, apresenta, na melodia, uma segunda menor no segundo tempo que realiza uma suspensão para a resolução, no terceiro tempo, meio tom abaixo na tônica, que, de fato é uma resolução sexta menor quinta justa observando-se do centro tonal da peça.

Exemplo 1:

The musical score is for a piece titled "Animado". It is written in 7/4 time. The vocal line begins with a rest in the first measure, followed by a melodic phrase in the second measure. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with chromatic descents in the right hand and a more rhythmic bass line. The lyrics "Re-a - lejo é como os outros são, que vão e vem ... A ma-ni -" are written below the vocal line.

Esta estrutura repete-se nos próximos quatro compassos. A terceira parte do A (compasso nove, exemplo 2) inicia-se na dominante (mi maior com sétima menor) com segunda menor no baixo, o compasso seguinte, ainda no mesmo acorde, apresenta a tônica no baixo e duas linhas de progressão cromáticas descendentes: da sétima menor à quinta justa (na melodia), e da terça maior à segunda maior (o último tempo pode ser analisado como um acorde de re maior com sétima menor no baixo com progressão sétima menor para sexta maior: a subdominante menor do tom de la menor). Os dois últimos compassos desta parte voltam ao mi menor com sétima, sexta e segunda (nona) menores, o primeiro deles com segunda menor no

baixo e uma progressão cromática da sexta menor à quarta justa (na melodia); o segundo com o baixo na fundamental, uma suspensão da sexta menor para a quinta justa (na melodia), e outra da nona menor para a tônica (compasso 12, do segundo para o terceiro tempo).

Exemplo 2:

O mi três está presente, no acompanhamento, em todos os compassos desta parte.

A harmonia da parte B começa com o mesmo acorde de la (compasso treze, exemplo à frente), o baixo, la dois, no primeiro tempo e cada um dos outros dois tempos com a duplicidade de terças, e o cromatismo em semínimas da sétima maior à sexta maior, sempre sobre o mi três mantido desde o início, vindo ligado da anacruse de semínima. O compasso seguinte repete o movimento meio tom acima na mão esquerda do piano, mas a direita não é transposta, repetindo-se igual, e assim os próximos quatro compassos se alternam. Aquele mi três é mantido ligado durante e até o fim destes seis compassos. A harmonia do segundo compasso é um si bemol com quarta aumentada com uma progressão cromática descendente da sétima menor à sexta menor (a melodia alcança uma sétima maior, mas apenas neste segundo compasso, nos outros a harmonia se alterna como o dito).

Exemplo 3:

Os dois últimos compassos acima, após os seis mencionados, estabilizam-se em si bemol, confirmando a modulação, em abertura cerrada, com as terças duplas; o mi três sobe meio tom para o fa natural (quinta justa de si bemol) e cessa a progressão cromática descendente da sétima menor, encerrando a primeira seção de B. Estes dois compassos são os únicos sem a presença do mi três na peça inteira.

Inicia-se então uma progressão harmônica de retorno ao tom inicial.

Exemplo 4:

Os dois compassos seguintes (vinte e um e vinte e dois, exemplo 4) mantêm um acorde pivô (híbrido dos dois tons, veremos à frente) de retorno da modulação de do maior com sétima menor no baixo - o mi três retorna - e os outros dois, terminando a parte B, a harmonia de mi maior com sexta menor e baixo na terça. Ambos acordes não apresentam terças duplas. A dominante de la caracterizou-se para a volta ao A apesar da ausência da sétima menor - e conseqüentemente do trítono tonal.

Repete-se então (do compasso vinte e cinco ao final, exemplo 5) a estrutura de acompanhamento do início - seção de quatro compassos repetida - sendo que na coda o movimento é paralisado na terça maior mi sol sustenido três. Então são executados, duas vezes nos últimos tempos do antepenúltimo e penúltimo compassos, arpejados em colcheias, o acorde de la com terças duplas e sétima maior, mas, desta vez, as terças não se apresentam em segunda menor e sim em sétima maior, com a terça menor enarmônica oitavada acima - si sustenido três.

Exemplo 5:

The image shows a musical score for Example 5. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line starts at measure 25 with the lyrics "E' re - a - le - jo..." and continues to measure 29 with "Po - di - a ser cou - sa pe - ór...". The piano accompaniment features arpeggiated chords. Dynamic markings include "a tempo", "Sem rallentar", "fz", "mf", and "pp".

A melodia, em cada frase das três seções de A, sempre realiza (exemplo seis, à frente), a partir da primeira nota (anacruse de colcheias) um salto de terça acima - maior ou menor - compensado por cromatismo descendente até a nota de início e conclui com um rebatimento de segunda menor acima, criando um retardo, que novamente resolve meio tom abaixo na nota de início, - sempre concomitante com a suspensão de segunda menor harmônica descrita acima (exemplo um, pagina setenta e quatro). No final da terceira parte de A (compasso doze), o rebatimento é de terça menor, já que esta cromática termina um tom abaixo da nota inicial. O retardo resolve igualmente meio tom abaixo, porém tal resolução se dá na segunda colcheia do segundo tempo, antecipando-se uma colcheia da resolução do retardo harmônico.

Exemplo 6:

Animado

mf

6

Re-a - le jo é como os outros são, que vão e vem ... A ma-ni - vella da-lhe a il-lu -

pp

11

- são de ser al - guem. Diz e re - diz, nun-ca se sabe o que el-le diz:

A peça é iniciada com anacruse em semínima sobre o quinto grau no piano, o mi três (exemplo seis, acima), nota presente em todos os compassos da música com exceção de apenas dois: o dezenove e o vinte. Notar que a anacruse tem duas hastes, para cima e para baixo, indicando sua pertinência a duas vozes: a segunda e a terceira, concomitantemente.

A mesma nota também inicia a melodia na anacruse para o compasso seguinte (exemplo sete). O primeiro tempo do primeiro compasso é uma tríade de la com sétima maior sem terça (la dois na mão esquerda do piano, mi três e sol sustenido três na direita), mas no segundo tempo, enquanto a mão direita segura a terça maior descrita - o mi três veio ligado desde a anacruse -, a mão esquerda, abandonando o baixo do primeiro tempo, executa uma terça menor simultânea à maior, durando uma semínima e que será repetida no terceiro tempo: si sustenido dois - enarmonia do do natural três - e do sustenido três. Neste terceiro tempo o

canto começa a melodia naquele mi três, mas com o ritmo dividido em duas colcheias, como anacruse da frase que segue.

Exemplo 7:

O movimento rítmico de colcheias anacrúsicas permeia a melodia durante a peça inteira e é o motivo rítmico básico do movimento melódico. Só não está presente na última frase para a coda (compasso trinta), mas poderíamos considerá-lo deveras ampliado para semínimas - aqui é uma sucessão de sete semínimas sobre o mesmo mi três - servindo para a paralisação do movimento melódico na função de fim.

Este padrão anacrúsico duplo, começado pelo acompanhamento²⁹ e secundado pelo melódico, será utilizado no início de todas as frases e partes da peça - com exceção da segunda parte do B, (compasso vinte e um, veremos à frente), onde só a melodia tem anacruse -, porém diferenciados na do canto que tem uma colcheia a mais (compassos cinco, nove, treze, vinte e vinte e cinco). A primeira e a última anacruse do canto (compassos um e vinte e nove) são apenas do terceiro tempo e esta última é uma semínima, não se subdivide em duas colcheias como a primeira.

O segundo compasso (exemplo oito), com o baixo no quinto grau (mi dois) no primeiro tempo e os dois próximos tempos com as terças duplas da tonalidade de la - como no compasso anterior - na mão esquerda, acompanham, na mão direita, o mi três que prossegue ligado da anacruse inicial e uma seqüência de semínimas

cromáticas descendentes partindo do sol sustenido três - sustentado desde o compasso anterior - até o fa sustenido três.

Exemplo 8:

Tal progressão cria dissonâncias de segundas menores com a melodia. Esta ao saltar terça maior acima, do mi três do primeiro compasso ao sol sustenido que inicia o segundo, se encontra em uníssono com o sol sustenido ligado do compasso anterior, a nota inicial da cromática descendente. Como a melodia progride em colcheias, o uníssono se repete na segunda colcheia do primeiro tempo, as duas vozes seguem em outro uníssono para o sol natural no início do segundo tempo. Porém aqui a voz aguda do piano mantém sol natural por semínima, mas a melodia segue meio tom abaixo na segunda colcheia do tempo, para o fa sustenido, criando um choque de segunda menor. Este choque segue paralelo para o terceiro tempo, onde o piano alcança a última semínima em fa sustenido e a melodia o fa natural na primeira colcheia prossegue ao mi natural na segunda, gerando então outro choque de segunda, porém maior.

Este desencontro de uníssonos cria, no segundo e terceiro tempos, uma profusão de dissonâncias. O sol natural do segundo tempo é, sobre a terça dupla da mão esquerda, trítone da terça maior (do sustenido) e quinta justa do si sustenido (enarmônico ao do natural). Quando porém a melodia desencontra-se uma colcheia e meio tom abaixo deste mesmo sol, além da segunda menor gerada, agora o trítone

formou-se entre o si sustenido e o fa sustenido que, por sua vez é a quarta justa de do sustenido.

Já o fa sustenido do terceiro tempo na voz aguda do piano seguiu numa segunda menor paralela à melodia - que inicia a primeira colcheia deste tempo com um fa natural. Os intervalos gerados por esta segunda menor harmônica com as terças duplas do baixo são os seguintes: si sustenido com fa sustenido, um trítono; com o fa natural, quarta justa. Do sustenido com fa sustenido, quarta justa; com o fa natural, quarta diminuta - terça maior enarmônica. Quando a melodia desce meio tom na última colcheia, atingindo o mi três com o final do acompanhamento, a segunda, com o fa sustenido, tornou-se maior, e as terças duplas têm suas respectivas terças: si sustenido mi, terça maior enarmônica; e do sustenido mi, terça menor.

Com o mi três sustentado a cromática descendente parte da terça maior mantida desde o primeiro compasso até o primeiro tempo do segundo, quando então, no segundo tempo, forma uma terça menor e, no terceiro uma segunda maior. Com a melodia as tensões são semelhantes, apenas que na segunda metade do segundo tempo, como a melodia criou uma segunda menor - já descrita - com a cromática, cria também outra com este mi, só que maior e abaixo. Na seqüência, no terceiro tempo, temos uma sucessão de segundas menores mi, fa natural, fa sustenido, até que, na última colcheia a melodia alcança uníssono como mi três.

A resolução desta seqüência de tensões se dá com a melodia, que retornou a nota inicial saltando uma terça menor acima, atingindo o sol natural, onde permanece durante uma semínima pontuada, no início do terceiro compasso (exemplo nove); enquanto que o acompanhamento realiza na mão esquerda o salto do baixo uma quinta justa acima, para o si dois – passando por uma oitava oculta do

sol dois com o sol três, este um uníssono direto da melodia e segunda voz; que também realizam, estes três movimentos, uma quinta direta com o re quatro apoiaturado -, nota meio tom abaixo do si sustenido da terça duplicada - a quinta do baixo do acorde de mi menor com sétima e nona menores.

Exemplo 9:

Repetindo o padrão rítmico do primeiro compasso, o segundo e o terceiro tempos em semínimas realizam a terça, aqui menor, acima do baixo, o re três - sétima menor do acorde - que, por sua vez, compõem uma segunda maior acima com o mi três da terceira voz, que veio ligado desde o início da música e que agora é re-atacado em semínimas nestes mesmos segundo e terceiro tempos.

O fa sustenido três que termina o cromatismo no último tempo do segundo compasso na segunda voz resolve a tensão meio tom acima para o sol natural (a terça menor do acorde) que permanecerá soando o compasso inteiro e mais o próximo, até o terceiro tempo. Junto com este primeiro tempo é lançado um re quatro³⁰, apoiaturado por si mesmo, dobrando a sétima menor e realizando a já mencionada quinta justa direta acima da melodia, que também durará até o terceiro tempo do compasso seguinte.

Novamente a melodia segue, nas três últimas colcheias do compasso, em cromatismo descendente até atingir outra vez a nota de início, acompanhada, na mão esquerda do piano, pelas já descritas semínimas em segundas harmônicas que constroem, na segunda colcheia do segundo tempo e na primeira do terceiro, uma

sucessão de duas segundas harmônicas: re, mi e fa sustenido; e re, mi fa natural, respectivamente. Estas duas segundas harmônicas têm uma terças nas pontas: maior na primeira - re fa sustenido - e menor na segunda - re fa natural.

O fa sustenido do início do cromatismo do canto (segunda metade do segundo tempo) choca-se meio tom o com o sol segurado da mão direita e segue para o fa natural, agora uma segunda maior que resolve na terça menor quando, descendo mais meio tom, atinge o mi natural.

Com o re quatro, as terças descritas acima, extremos da sucessão de segundas, estão invertidas, compondo primeiro uma sexta menor - fa sustenido re - e depois uma maior - fa natural re.

A última colcheia da melodia, que repousa no uníssono com o mi três da terceira voz - a nota de início -, sobe meio tom acima no início do quarto compasso (exemplo dez), um fa natural três valendo uma mínima, realizando o rebatimento deste repouso e iniciando o primeiro retardo, sobre o sexto grau bemol da tonalidade.

Exemplo 10:

Esta mínima no fa natural três está acompanhada pelo mesmo acorde de mi menor sétima menor, mas com nona menor - o próprio fa - e sem quinta, com o baixo no mi dois - que retornou quinta abaixo neste primeiro tempo -; e a quinta justa ligada soando do compasso anterior sol natural três re quatro, seguem sendo terça e sétima menores do acorde - já ditas durar até o terceiro tempo.

Este sol natural três mantém uma segunda maior com o fa da melodia, e a terceira voz, que manteve o mi natural desde a anacruse inicial, executa uma pausa de semínima no primeiro tempo para então atacar o segundo tempo uníssono com a melodia e seguirem, no terceiro tempo, também em uníssono, para o mi três, resolvendo o retardo.

A quarta voz repete o re três realizando, com o fa três descrito acima, a terça menor contida entre a sétima e a nona menores do acorde; e novamente no terceiro tempo, quando soam apenas uma segunda maior: este re três com o mi três uníssono do piano com a melodia resolvendo o retardo.

Tal tensão simplificada é o motor para a volta do mesmo período igual nos próximos quatro compassos - a diferença é a anacruse da melodia que se inicia uma colcheia antes, como já observado.

O mi três da resolução da suspensão no piano é, enquanto resolução do movimento anterior, também a anacruse da próxima seção, a mesma que inicia a música - notar novamente a semínima com duas hastes, para cima e para baixo.

Os quatro compassos (exemplo onze) descritos acima são o que Schoenberg nomeia de motivo³¹. Este material gera todas as conseqüências da obra, com exceção dos dois últimos arpejos na coda.

Exemplo 11:

Animado *mf*

Re-a - lejo é como os outros são, que vão e vem ... A ma-ni -

pp

Na segunda vez que é atingido este retardo (fim da repetição da seção descrita acima, exemplo doze, compasso oito) a parte A segue para sua terceira seção. O mi três ainda com a mesma dupla função seguirá sustentado como nas duas frases anteriores pois a segunda e terceira vozes, repetem-se idênticas, mas a harmonia modifica-se por obra da primeira, quarta e quinta vozes, trabalhando sobre o quinto grau.

Exemplo 12: compassos oito e nove:

Esta terceira seção de A inicia-se na tensão máxima de la, a dominante mi maior com sétima menor, somada a uma segunda menor no baixo, confirmando o centro tonal de la com dualidade maior/menor (compasso nove, exemplo acima), e realizando o tema sobre o quinto grau (exemplo à frente).

Seguindo o mesmo padrão rítmico do acompanhamento, o baixo de mi menor do compasso anterior, que se encontrava na fundamental mi dois, subiu meio tom para o fa, a segunda menor no baixo. A fundamental se encontra no mi três ligado do último tempo do compasso anterior.

Os dois próximos tempos na quarta voz realizam, em cada semínima, a terça menor harmônica si re, o quinto grau justo e a sétima menor, apresentando o trítone tonal de la (re sol sustenido - este na segunda voz).

A melodia, na segunda metade do segundo tempo, inicia a seqüência característica anacrúsica em colcheias sobre a nota si três, que, na mudança de compasso (exemplo treze) salta a terça acima, desta vez menor, durando uma

semínima pontuada e realizando a compensação cromática descendente para voltar à primeira nota, alcançada na última colcheia do compasso, dentro do padrão proposto no terceiro compasso de A, não no segundo, do qual este seria correspondente. Agora, modificando o padrão de terças acima, sobe apenas meio tom. Novamente durando uma semínima pontuada, para prosseguir em colcheias cromáticas descendentes até o la três na última colcheia do compasso quando então o movimento para cima volta a ser de terça - outra vez menor -, atingindo o do quatro, mas não para prosseguir na cromática descendente e sim para realizar retardo que, no padrão de A, inicia-se em grau conjunto. Esta suspensão de final de frase guarda a resolução sexta bemol quinta justa sobre o acorde de mi menor com sexta e sétima menores, também dentro do padrão de resolução das duas frases anteriores.

Exemplo 13:

No compasso dez, a cromática da segunda voz gera com a melodia e as outras notas do acompanhamento uma profusão de dissonâncias (segundas, sétimas, quartas e quintas justas e aumentadas). Porém, como estamos sobre o quinto grau e a cromática permaneceu a mesma, a melodia está às voltas com as quartas e não com o uníssono como no compasso dois.

O padrão rítmico prossegue com o baixo voltando ao mi dois. O segundo tempo, na quarta voz com o padrão de segundas harmônicas, apresenta uma

segunda menor do sustenido re três que, na voz de baixo, inicia outro cromatismo descendente, seguindo para o do natural na semínima - a voz de cima mantém-se no re: agora o intervalo tornou-se segunda maior. Apesar destas vozes não soarem no primeiro tempo do compasso seguinte, o cromatismo completar-se-á no segundo, com o si natural dois (consta também o re três.) Esta terça menor repetir-se-á no tempo seguinte.

Iniciada a cromática a partir do sol sustenido ocorrem dois trítomos paralelos com a melodia nos três tempos (do sustenido sol e do natural fa sustenido) e ainda, na quarta voz, as notas de baixo das segundas harmônicas são oitavas da melodia que invertem os trítomos. O re três, nota superior destas segundas, constrói, com este cromatismo, sucessivamente uma quarta justa acima e uma segunda menor abaixo, e uma terça maior acima e segunda maior abaixo.

A melodia cromática descendente permanece um tempo e meio no re quatro, e forma outro trítomo com a cromática da segunda voz, uma sétima menor com o mi três e uma décima quarta menor com o baixo.

No segundo tempo a melodia constrói oitavas sucessivas em colcheias, com a segunda menor harmônica da quarta voz. A primeira do re quatro com o três - gerando uma nona menor com o do sustenido três -, a segunda do do sustenido quatro com o três - este gerando uma sétima maior com o re três. Com o sol natural da cromática, as colcheias melódicas re (ligada à semínima anterior) e do sustenido formam uma quinta justa e outro trítomo, a inversão do trítomo paralelo citado acima.

O terceiro tempo da melodia - em duas colcheias - progride da colcheia anterior para a primeira, em oitava paralela com a voz de baixo da mão esquerda e em trítomo paralelo com a cromática (sol natural fa sustenido). Com o re da voz de cima da mão esquerda a sétima maior tornou-se menor. O acorde gerado é o de

subdominante maior com sétima menor e sexta maior, sem quinta (re maior com sétima menor e sexta maior). A segunda colcheia no si natural três alcança quarta justa com o fa sustenido resolvendo a seqüência de dois trítomos paralelos (mas o trítomo nas vozes do piano permanece do natural fa sustenido), sexta maior com o re da voz de cima da mão esquerda e sétima maior com o do natural da voz grave.

Este compasso (dez, exemplo quatorze) apresenta a nota mais aguda da melodia que, no entanto, não é o ponto culminante da canção. O re quatro apoiaturado do terceiro e quarto compassos de A – repetido mais quatro vezes – faz desta culminância apenas outra incidência, repetida. Antes, duas vezes já ele já fora atingido, por quatro compassos (compassos três e quatro, e sete e oito).

Exemplo 14:

The image displays a musical score for Example 14, consisting of two systems. The first system is marked 'Animado' and 'mf' (mezzo-forte). It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line includes lyrics: 'Re-a - lejo é como os outros são, que vão e vem ... A ma-ni - vella da-lhe a il-lu -'. The piano accompaniment is marked 'pp' (pianissimo). The second system is marked '11' and continues the vocal line with lyrics: '- são de ser al - guem. Diz e re - diz, nun-ca se sabe o que el-le diz:'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. The score is written in 7/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ao subir meio tom acima, no início do compasso onze, para durar uma semínima pontuada no do quatro, a melodia – repetindo o ritmo de semínima pontuada seguida de três colcheias - realiza uma quinta (décima segunda) justa direta com o baixo que também subiu meio tom acima, novamente para o fa natural,

a segunda menor do acorde de mi, agora menor, com sétima menor e sexta menor. A progressão da mão direita repetindo-se abre sobre o mi três ligado do compasso anterior a terça menor do acorde - sol três - e a sétima menor - re quatro apoiaturado - que duram o compasso inteiro, salvo os re-ataques a cada tempo do mi, e seguirão ao compasso seguinte.

Este último re quatro na mão direita, apoiaturado por si mesmo, está uma segunda maior acima da melodia.

A mão esquerda do piano repete o compasso nove, a harmonia é mi menor com sétima menor. O fa natural no baixo - o segundo grau - tem acima sua sétima maior - a tônica - , seguida da terça e da sétima menores.

A melodia na décima segunda justa com o baixo, alcançada por movimento direto, permanece parada enquanto a quarta voz executa a terça menor si natural re, gerando com aquela uma nona menor (si do) e uma sétima menor (re do), respectivamente, tensões que duram meio tempo, quando então a melodia inicia a descendente cromática em colcheias, seguindo para o si três.

Com o acompanhamento da mão direita a terça menor harmônica da quarta voz (exemplo quinze) gerou uma quarta justa si mi e uma segunda menor re mi; com o sol natural três uma sexta menor (si sol) e outra quarta justa (re sol); e com o re quatro uma décima menor (si dois re quatro) e oitava.

Exemplo 15:

A segunda colcheia do segundo tempo na melodia atenua as tensões ao descer o meio tom para si natural três, atingindo a quinta justa do acorde, gerando a mesma terça menor da quarta voz, si re, uma oitava acima, resolvendo a tensão da segunda maior aguda do re quatro. Porém seguindo mais uma colcheia para o si bemol, a quinta diminuta do acorde, outras tensões aparecem: a terça maior com o re agudo não caracteriza tensão, nem com o sol três (terça menor). Mas com o mi três é trítone e com o si natural da quarta voz é oitava diminuta - sétima maior enarmônica -, e gera um acorde de mi menor com quinta justa e aumentada.

Continuando a progressão melódica o la três é atingido na última colcheia do compasso, apresentando outra tensão: o acorde de mi menor tem quarta justa acrescentada que compõe uma quarta justa acima com o re quatro, uma segunda maior como sol três, outra quarta justa com o mi três, quinta justa com o re três (mão esquerda) e sétima menor como si dois.

Seguindo o padrão, a melodia salta terça acima, menor novamente, para a sexta menor do acorde de mi menor com sétima no compasso seguinte (doze), realizando então o retardo da resolução sexta bemol quinta justa (terceiro grau bemol para o segundo do tom) na melodia, desta vez com o ritmo dividido em três colcheias ligadas para cada altura, o do quatro e o si três. Nas outras duas vezes, o retardo da melodia resolvia-se no terceiro tempo (compassos quatro e oito, ver exemplo quatorze) e era sobre o sexto grau bemol do tom.

O acompanhamento traz uma única diferença do quarto compasso, o último de A: a quarta voz tem a segunda maior do re três. Portanto o retardo da segunda voz também se repete, apresentando a nona menor no segundo tempo que gera uma quinta justa com a melodia por meio tempo, até quando esta resolve seu

retardo no si natural e cria um trítone, também resolvido quando a nona menor atinge a fundamental.

Esta nona menor, o fa três do segundo tempo, parte de uma segunda maior harmônica do sol três ligado do compasso anterior e, descendo meio tom para a fundamental, gera uma segunda maior com o re três da quarta voz, a sétima menor do acorde: é a segunda final da forma-motivo, e dupla função. Com a quarta voz (do três, sexta menor do acorde) progride da quarta justa para a terça maior.

No segundo e terceiro tempos da mesma voz - a segunda maior harmônica do re - com a resolução do retardo da melodia, a oitava do dois e três torna-se sétima menor, e a sétima menor re do, sexta maior.

A melodia ainda, sobre a quinta aguda ligada desde o compasso anterior sol três re quatro, repete, do início do compasso anterior, a segunda maior abaixo da nota aguda - re do quatro - e uma quarta justa com a grave - do quatro sol três - que se tornam, respectivamente, as consonâncias, quando a melodia desce meio tom, terça menor acima e terça maior abaixo.

A parte B inicia-se, no piano, com uma mistura do primeiro e segundo compassos da peça. A mão esquerda é do primeiro compasso e a direita do segundo, incluindo a anacruse do mi três (exemplo dezesseis).

Exemplo 16: piano, compassos um, dois e treze (primeiro de B):

A melodia novamente realiza (exemplo dezessete) a anacruse em colcheias sobre o mi três, iniciando no meio do segundo tempo, onde a edição traz grafado o termo *animando pouco a pouco*.

Exemplo 17:

A anacruse primeira do acompanhamento é, novamente, de dupla função: resolução do retardo e anacruse harmônica da seqüência.

A segunda maior do re da quarta voz (compasso doze, exemplo acima) acompanha, assim como a resolução do retardo da melodia se mantém sustentando a quinta justa mi si três - inclusive a edição carrega uma ligadura deste último sobre a pausa de semínima seguinte -; assim como o traço de extensão do som da sílaba “diz”, prolongada durante a resolução do retardo, também se encontra graficamente prolongado sob a barra de compasso, terminando também de encontro com o mesmo primeiro tempo em pausa.

Este acompanhamento da anacruse tem modificação mínima para o retorno das terças duplas da tonalidade de la: o re três desce meio tom para do sustenido e o do natural é enarmonizado com si sustenido.

Na síntese dos dois primeiros compassos da peça, a seqüência cromática descendente em semínimas cria tensões diversas daquelas do segundo compasso de A porque o baixo encontra-se na tônica la, não no quinto grau mi, e a melodia inicia a anacruse como já dito acima, no mesmo mi três.

Sobre este baixo de la dois o e o mi ligado do compasso anterior, a sétima maior - sol sustenido três - compõe ainda uma terça maior com o mi. O segundo tempo com o sol natural - a sétima menor - gera um trítone com a terça maior - do

sustenido três - e quarta justa com a terça menor - si sustenido dois. Na segunda metade deste tempo inicia-se a anacruse da melodia. Com o último tempo com a cromática chegando o fa sustenido, este se encontra um tom acima do mi ligado e das colcheias da melodia e, com as terças duplas, compõe quarta justa com o do sustenido e trítono com o si sustenido.

O compasso seguinte (exemplo dezoito) terá a mão esquerda transposta meio tom acima - acorde de si bemol também com duplicidade de terças - mas a mão direita será idêntica, repetindo mesma cromática e o mi três sustentado, gerando a mesma progressão cromática agora em outra posição sobre o acorde meio tom acima: sétima menor - enarmonia do sol sustenido com la bemol -, sexta maior e sexta menor; e a quarta aumentada - mi natural - acrescentada.

Exemplo 18:

A melodia continua no mesmo mi por uma semínima (a quarta aumentada). No tempo seguinte, após uma pausa de colcheia, há um salto quarta acima, acentuado, para o la três, na outra colcheia. Atingiu-se a sétima maior do acorde e, no tempo seguinte, o movimento é compensado terça menor abaixo, para o fa sustenido - a primeira colcheia do terceiro tempo - que inicia pequena cromática descendente, em colcheias, de retorno para o mi inicial da frase, a ser alcançado no próximo compasso, fazendo da última colcheia um fa natural.

A abertura do acorde no primeiro tempo do compasso quatorze sobre o baixo de si bemol dois em semínima traz quarta aumentada (mi natural três sustentado e o

da melodia), sobre esta o sol sustenido três do início da cromática - sexta aumentada, enarmônica à sétima menor.

No tempo seguinte a quarta voz prossegue com as terças duplas do sustenido (enarmonia de re bemol - terça menor de si bemol) e re natural, formando o acorde de si bemol com terças duplas.

Estas terças geram, respectivamente, uma terça menor e uma segunda maior com o mi três sustentado que tem, acima, agora o sol natural da cromática - a sexta maior. Com as terças, este sol natural constitui, respectivamente, uma quinta diminuta e uma quarta justa. Na segunda metade do tempo, acrescenta-se o lá natural três da melodia (a sétima maior) que, por sua vez, compõe, abaixo, uma segunda maior com o sol, outra quarta justa com o mi sustentado, uma quinta justa com a terça maior (ré natural) e uma quinta aumentada com a terça menor.

No terceiro tempo, o lá da melodia desce terça menor de encontro com a terceira semínima do cromatismo, num uníssono no fá sustenido três, atingido por movimento direto, que mantém sobre as terças os intervalos de terça maior com o re e quarta justa com o do sustenido. Na colcheia seguinte a melodia desce meio tom para o fa natural, gerando uma segunda menor com o fa sustenido, antes uníssono; terça menor com o ré e quarta diminuta com o do sustenido das terças duplas.

O compasso quinze (exemplo acima) volta a repetir o treze no acompanhamento, aquele que inicia o período. A melodia deste difere daquele no primeiro tempo pois tem um mi três em semínima, terminando o movimento melódico anterior, naquele há uma ligadura do si natural três anterior para a pausa do primeiro tempo. No mais, segue idêntico.

O próximo compasso (dezesseis, exemplo dezenove) repete o segundo da frase - o compasso quatorze (exemplo acima) - apenas no piano, a mão direita

segue repetindo a cromática. A melodia mantém-se no mi três em colcheias até o terceiro tempo - uníssono com o mi sustentado - quando, subindo um tom, realiza numa semínima o uníssono com o fa sustenido três do final da cromática, por movimento inverso, que se manterá ligado daqui até o fim do próximo compasso. Os intervalos também são os mesmos daquele compasso quatorze, claro que sem o la e o fa natural três.

Exemplo 19:

16

- liz ou in-fe-liz. ————— Des-tino i-gual.

apressando muito

Este fa sustenido três sustenta-se sobre o acorde de la com terças duplas, novamente igual ao primeiro da série, mas agora com a sexta maior acrescentada pelo canto (compasso dezessete, acima). A cromática da segunda voz constrói sobre ele uma aproximação descendente desde a segunda maior acima no primeiro tempo, passando pela segunda menor no segundo até, novamente, o uníssono no terceiro.

No compasso seguinte (dezoito, exemplo vinte), a harmonia retornou ao si bemol com as duas terças, mas a melodia executa o tempo e meio de pausa como na anacruse para, então, atacar o mesmo fa sustenido em colcheias, agora num final de frase. A primeira colcheia cria uma segunda menor com o sol natural da cromática, os outros intervalos são iguais aos da primeira metade do terceiro tempo do compasso quatorze. Sobre o segundo tempo deste compasso o acompanhamento tem impresso *apressando muito*.

Exemplo 20:

18

Des-tino í - gual. Não tem de .

apressando *muíto*

Seguindo ao compasso dezenove, a harmonia não volta ao *la* mas mantém o *si* bemol. A quinta aumentada do solo resolve, em uníssono com a cromática, meio tom abaixo, no *fa* natural, quinta justa do acorde - o primeiro tempo da peça sem dissonâncias - estabilizando a modulação para *si* bemol com terças duplas, seguindo o padrão do primeiro compasso da peça.

Esta harmonia mantém-se no próximo compasso, totalizando o número de três compassos seguidos de sua ocorrência. Salvo na coda, nenhuma outra harmonia dura tanto, o quê assegura a modulação cromática, através da alteração de todos os graus da harmonia meio tom acima, distante sete tons acima no ciclo de quintas³².

Estes dois compassos de repouso (dezenove e vinte, acima) fecham o primeiro período de B. O primeiro deles tem a quinta justa na melodia, uma mínima pontuada, acabando a frase anterior. No segundo, sobre o mesmo quinto grau justo, na metade do segundo tempo, a melodia inicia a anacruse característica em colcheias para a segunda parte de B. São também os únicos compassos sem o *mi* três.

Também nestes dois compassos a segunda voz desaparece, ficando então a estrutura, até a volta ao A', com quatro vozes. Como a característica da voz seguinte

é semelhante às da terceira voz, escolhemos ser esta a que prossegue, embora também denominada segunda voz entre as quatro.

Os padrões rítmicos e harmônicos serão abandonados nestes próximos quatro compassos que apresentarão a seção contrastante da peça.

O movimento melódico manterá o princípio anacrúsico de três colcheias, mas abandona os saltos de terça acima compensados por cromáticas descendentes e executa sua única cromática ascendente. Partindo do fa natural anacrúsico (exemplo vinte e um), vai para o sol natural entrecortado por seis semicolcheias, sendo a última ligada à primeira semínima do compasso seguinte (único movimento rítmico inexistente no motivo); e, após uma pausa de colcheia, novamente a anacruse - ainda sobre a mesma altura - mas esta resultará em uma nota longa meio tom acima (sol sustenido três) que dura dois compassos inteiros e ainda mais, um pouco sobre a pausa de um tempo e meio que inicia a seção final A' (a edição apresenta novamente aquela ligadura sobre a pausa já ocorrida na transição do compasso doze ao treze, junto com o traço de prolongamento da sílaba cantada. Tais ligaduras ocorrem no final das seções A e B).

Exemplo 21:

The image shows a musical score for Example 21. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 20 and ends at measure 22. The second system continues from measure 22. The lyrics are "Não tem de - se - jo nem de morrer - Vi - vo de cór." The score includes melodic lines with notes and rests, and a harmonic line with chords. The tempo markings "rall." and "a temp" are present.

A harmonia do primeiro compasso (vinte e um) repete-se no segundo e é um acorde singular, sem referência nem antes nem depois: do maior com sétima menor. É o início do retorno ao tom original, posto que não pertence à tonalidade da modulação, porém traz sua tônica: a sétima menor. Apresenta-se completo, porém

invertido, com a sétima menor no baixo - o que mantém o baixo da modulação intacto -, a tônica segunda acima deste baixo – as duas segundas semínimas do compasso, a primeira é a pausa, como na quarta voz das seções anteriores -, a terça no mi três que retorna após a ausência durante os dois compassos anteriores; e o quinto grau justo encontra-se na melodia. Note-se que não há terças duplas.

O padrão rítmico do acompanhamento traz mais uma novidade: o baixo não é atacado no início do segundo compasso (vinte e dois), o si bemol vem ligado do compasso anterior. A tônica, segunda acima, é executada apenas no segundo e terceiros tempos, como no compasso anterior (a melodia no quinto grau vem ligada de uma colcheia).

Há duas dissonâncias, a segunda maior si bemol do e o trítone si bemol mi; e quatro consonâncias, a terça menor mi sol, a quinta justa do sol e a décima terceira menor si bemol sol.

Os dois compassos seguintes têm a mesma estrutura, sobre outra harmonia - veremos -, e o mi três permanece ligado por todos os quatro compassos, desde o primeiro tempo do primeiro, separando-se no último tempo do quarto compasso para realizar a anacruse para o retorno de A'.

Os dois segundos compassos destes dois pares são os únicos acéfalos. Os dois últimos da peça também o são, mas a circunstância é de coda, e correlata a esta passagem de notas longas.

Soma-se a isso, impresso sobre o segundo tempo do compasso vinte e três - o primeiro do segundo par deste novo elemento - o termo *rall...*

Este último par apresenta a harmonia de retorno ao início (exemplo vinte e dois): é o acorde de mi maior, a dominante de la, sem a sétima menor e sim com sexta menor, a terça do tom menor. Também invertido, a terça maior sol suspenso

está no baixo - durando os dois compassos inteiros -, a sexta menor na terceira voz, como no par anterior, na mesma nota do três, gerando o intervalo de quarta diminuta com o baixo.

Há ainda a sexta menor sol sustenido mi, a oitava sol sustenido - atingida por movimento contrário de segundas - e outra sexta menor enarmônica do sol sustenido. Note-se que, considerando a enarmonia da quarta diminuta, estes compassos não apresentam dissonância alguma.

Exemplo 22:

O mi três prossegue sustentado, a tônica do acorde, e a melodia dobra o baixo com o sol sustenido três, que segue ligado adiante.

Os próximos oito compassos repetem (exemplo vinte e três), no acompanhamento, o início do A com a inscrição *a tempo* no primeiro deles, sobre o pentagrama do canto e entre os do piano. As vozes voltaram a ser cinco, e, como lá, os quatro primeiros compassos são duplicados.

Exemplo 23:

Porém a melodia é outra, o que configura o A como A', e há também a coda. As tensões cromáticas desapareceram, as três alturas utilizadas são apenas mi, sol natural e si três distribuídos em ritmos alongados - característica introduzida na melodia na conclusão da segunda parte de B, ora incorporada ao A'.

Como no início, o la com terças duplas e sétima maior acompanha a anacruse, porém de três colcheias, a partir da metade do segundo tempo. Entretanto, no segundo compasso onde descerá a cromática da sétima maior à sexta maior, a melodia salta quinta acima - rompendo o padrão terça acima após a anacruse - e sustenta tal nota até o segundo tempo do compasso seguinte - a característica de B - quando desce terça maior, sobre o acorde de mi menor com sétima menor na segunda inversão, para o sol natural. Este é mantido até o primeiro tempo do compasso à frente, que termina com pausa nos dois últimos tempos, fechando a primeira seção de quatro compassos.

As tensões do acompanhamento são iguais, porém não são adicionadas às da melodia que, desta vez, é consonante, salvo o segundo compasso (vinte e seis) que atinge a segunda maior, o si três sobre acorde de la (o segundo grau), mas que aqui apresenta o baixo no quinto grau, mi dois, gerando uma quinta oitavada e não apresenta a tônica, suprimindo o choque de segunda ou nona. A tensão, porém, encontra-se entre a melodia e as terças duplas na quarta voz: uma sétima menor entre o do sustenido três e o dito si; e uma sétima maior entre o si sustenido dois e o mesmo si

Outro cruzamento de voz no compasso vinte e sete, quando a melodia ainda segurando o si três é perpassada pelo re quatro apoiaturado do terceiro compasso do acompanhamento padrão de A. Porém, todas as notas são consonantes à harmonia de mi menor com sétima menor.

Reinicia-se a seção de acompanhamento (compasso vinte e nove, exemplo vinte e quatro) e esta última frase melódica é apenas sobre a nota mi três. Uma anacruse no último tempo do primeiro compasso é, desta vez, em semínima, as próximas seis semínimas são articuladas e, a partir do compasso final do acompanhamento padrão, um só mi ligado dura até o fim. As tensões são exclusivamente do acompanhamento uma vez que a melodia esta em uníssono com a terceira voz.

Exemplo 24:

Sobre esta melodia a instrução *sem rallentar* mantém o tempo dos três últimos compassos da seção repetida, quando então, ao encerrar-se a repetição, o padrão muda: um *sforzato* no sol sustenido três, *solo*, sobre o mi três sustentado do canto no compasso trinta e três: esta terça maior soará até o final da peça.

O terceiro tempo deste compasso apresenta, em colcheia e *staccato*, o arpejo de la com sétima maior e terças duplas em *mezzo forte*. A abertura tanto quanto o próprio arpejo são inusitados, as terças se apresentam em sétima menor. O baixo é o la dois, depois o do sustenido três, a terça maior; o mi três, a quinta justa; o la três dobrando a tônica; e o si sustenido três, a terça menor enarmônica. A sétima maior é o sol sustenido três que vem ligado desde o início do compasso.

No início do mesmo compasso a expressão *a tempo* está impressa.

O compasso seguinte é de quatro tempos, o mi e sol sustenido três seguem soando e o mesmo arpejo sobre o quarto tempo, agora em *pianíssimo*.

Ao final, um compasso novamente de três tempos onde soa apenas a terça maior mi sol sustenido.

7.2 ANÁLISE LITERÁRIA

Realejo³³

Realejo é como os outros são, que vão e vem...
 A manivella dá-lhe a illusão de ser alguém.
 Diz e rediz, nunca se sabe o que elle diz:
 Se pensa bem, se pensa mal, se é feliz ou infeliz.
 Destino igual.
 Não tem desejo nem de morrer.
 Vive de cór.
 É realejo...
 Podia ser cousa peór...

Álvaro Moreyra (1888 - 1964)

Atribuímos duas possíveis imagem-em-geral ao poema, ambas referentes às dificuldades das relações humanas. Na primeira, o poema é visto como uma alegoria da hipocrisia humana; na segunda, com a expansão da alegoria à qualidade de símbolo, as implicações relacionais humanas ampliam-se ou ao gosto de alguma divindade, ou às peripécias criativas do Homem.

O poema apresenta versos livres em número de nove. Os quatro primeiros têm sete sílabas poéticas, o quinto, três. Os quatro últimos, espelhados quanto a estrutura rítmica, têm, respectivamente, cinco e duas; duas e cinco.

Rea/LEjo é /como os /outros /SÃO, que /vão e /VEM...
 A mani/VElla /dá-lhe /a illu/SÃO /de ser al/GUÉM.

Diz e re/DIZ, /nunca se /SAbe o /que e/le /DIZ:
 Se pensa /BEM, /se pensa /MAL, /se é fe/liz ou infe/LIZ.
 Des/TIno /iguAL.
 Não tem de/SEjo /nem de /mor/RER.
 Vive /de CÔR.
 É rea/LEjo...
 Podia /SER /cousa /pe/ÓR...

Quanto à sonoridade³⁴, o poema traz uma transformação no processo de associação de rima e sílabas poéticas tônicas partindo de Ejo EM IZ, passando por AL e concluindo em Ejo ER OR.

O quinto verso (destino igual) que quebra o movimento rítmico, assim como o sentido da comparação do poema explica-se pois o realejo sempre repete-se, também rima. Um requinte estrutural constrói rima interna a partir da segunda sílaba tônica dos versos anteriores. Neles, a sonoridade SÃO dos dois primeiros transforma-se em SA do terceiro e prossegue para AL no quarto, que por sua vez rimará com o final do quinto.

O prosseguir é distinto em métrica, sentido e sonoridade, porém conserva unidade em todos esses aspectos. Essa rima interna da primeira parte garante que a estrutura seja recortada em versos menores sem perder unidade rítmica.

Os versos curtos continuam com a sílaba forte na última, característica de todos os versos; a sonoridade nova ÓR vem antecedida da primeira de todas - Êjo - e da variação final de Ê, É - ausente apenas no terceiro e quinto versos - agora como ÊR.

Há uma proporção de rimas na razão de dois para um no poema inteiro (Ê/Ã/Ê no primeiro verso, etc) salvo o quarto verso, onde as três tônicas são a síntese de todos os sons já apresentados. Tal síntese prepara a ruptura do verso central, na sua tônica interna AL, que apresenta apenas duas sílabas tônicas: TI/AL

(a primeira passa por variação de IZ). A proporção então retorna em Ê/Ê/ÓR duas vezes.

Cabe notar ainda que na primeira parte do poema, as sílabas tônicas do meio dos versos também estabelecem relação de rima onde a sonoridade ã, duas vezes, transforma-se em A, também duas vezes, legitimando a segunda - e última - sílaba do verso central (o quinto). Tal característica corrobora a diminuição e concentração rítmica da segunda parte.

Dividindo-se então o poema ao meio, notamos que o quinto verso é o centro que realiza divisão de sentido, sonoridade e para o ritmo, que volta a se estabelecer na seqüência, com a nova sonoridade.

Aparece uma sensação de falta após a palavra “igual”: é justamente a terceira parte do verso, seguindo a métrica anterior, a terceira sílaba tônica. O verso seguinte traz as três tônicas. O jogo sonoro associa-se ao sentido literal e seu desenvolvimento.

Os quatro primeiros versos operam uma alegoria³⁵ entre o aparelho e o ser humano, apresentando uma descrição comparativa. A primeira dupla a define com o ir e vir comum aos dois, humanos e realejo (“Realejo é como os outros são, que vão e vem...”), e a manivela como índice de atitude (“A manivella dá-lhe a ilusão de ser alguém.”), uma imanência humana que pode nada significar em essência, apenas em aparência (seria o caso, por exemplo, do mundo da moda, hoje referido como *fashion* na mídia, onde o indivíduo ilude ser o que não é; claro que uma característica social contemporânea, caso contrário, a moda, desta forma, não faria sentido); e a segunda atribui-lhes características, também críticas a ambos, de emitirem opiniões que nada valem, que logo já são outras (“Diz e rediz, nunca se sabe o que elle diz”) e de serem hipócritas, não manifestando o que de fato acham

ou sentem quando se comunicam (“Se pensa bem, se pensa mal, se é feliz ou infeliz”).

O primeiro verso estabelece a comparação através da locomoção e os próximos três seguem-na, agora só a falar do aparelho: a referência ao humano já está feita e a alegoria se avoluma em detalhes críticos.

A palavra “alguém” do segundo verso pode ser entendida como continuidade da comparação estabelecida no primeiro verso, mas mais interessante fica se a interpretarmos como referência à importância, à pessoa influente como quer nossa indicação de atitude acima³⁶. É certo que, se já tomamos o realejo por gente, a manivela, com toda sua imponentia de ato - é o que confere vida ao realejo -, encontra-se no vazio da imagem pois a palavra “ilusão” corrobora este vácuo, uma vez que o percurso da manivela sempre gerará o mesmo som, idêntico. Assim se prepara o sentido seguinte.

O quinto verso (“Destino igual.”), pivô do discurso, estabelece uma relação de destino como algo pré-concebido - já a manivela era índice, como dito acima -, tanto uma referência direta ao uso do realejo³⁷ onde o futuro já está notado nos papelotes, quanto um germe de novo sentido: uma condição específica de destino.

Seguindo o sentido crítico anterior, a repetição (“Destino igual.”) torna-se ainda mais insana quando o que é repetido é a incerteza interior somada à falta de sinceridade: um quadro grotesco, uma condenação infernal à estagnação doentia. Os dois próximos versos sentenciam, atendo-se à idéia de destino pré-concebido, essa imobilidade extrema ao ser alegórico criado que vive esta repetição trazida de memória, onde a depressão é tanta que nem desejo de morrer existe (“Não tem medo nem de morrer / Vive de cór”).

A seqüência agora expandirá o sentido além do poema, trazendo um fecho inusitado, oráculo de algo que espreita além de tudo o que foi dito.

Unidos dois a dois os quatro versos finais, a métrica será semelhante à dos quatro primeiros, também rimando. Entretanto, sua posição desunida acelera o ritmo do poema trazendo movimento extremo para aquilo que não é a paralisação até aqui operada na alegoria, gerando foco no último verso. Tratando-se de um autor Modernista, o efeito parece intencional inclusive pela pontuação: cada verso, em separado, termina, os dois primeiros em ponto final e os outros em reticências (recurso já apresentado no verso inicial).

Também o movimento sonoro apoiando este novo sentido apresenta a sílaba tônica ÓR, inaudita.

O final nos remete à segurança que o aparelho representa junto à pequenez dos humanos e sua hipocrisia: “É realejo...”

E o que então seria pior?

O sentido se amplia quando o “peór” é aquilo que não foi dito. E nos fica uma impressão de problema ainda muito maior que o envolvimento com as forças apresentadas. É grande o mérito do poema ao abrir seu sentido quando acaba, uma referência aos nossos filósofos sobre as pinturas que transbordam a moldura dos quadros³⁸.

As palavras destino e morrer potencializam “cousa peór” para além do humano simplório e pitoresco: pior que um destino fixo é um sem definição e, ainda mais assombroso seria se uma deidade, mal-humorada ou maléfica - da qual o humano alegórico do início até pudesse ser imagem e semelhança - operasse a seu gosto o destino em questão.

Porém há que se levar em conta o humano que não vive de cor. Inimagináveis os riscos que um destes poderia imputar a seus semelhantes com toda sua criatividade e vontade desejosa, aquele que nada de realejo carrega em si.

Minimamente, na melhor das hipóteses, seria um desestabilizador - até com boa índole - da busca de proteção e segurança que a imagem do realejo representa³⁹.

Assim, a alegoria criada transforma-se em símbolo⁴⁰, gerando um corte crítico sobre as civilizações, crenças e as atitudes de seus povos e indivíduos.

7.3 NÍVEL ESTÉSICO

7.3.1 Indutivo

A característica que salta da obra na primeira audição - como sujeito percipiente⁴¹ - é que se move (nada mais marcante num realejo, feito para mover-se), e com tamanha agudeza e presteza, que, ao fim, algo está por vir: esperamos. É sua qualidade intrínseca, afecto de expectativa, que veste a poesia do poema.

Uma panorâmica dos perceptos e afectos dos movimentos da peça seria: primeiro, cinco linhas melódicas simples que geram dissonância ao se relacionarem, percepto de realejo desafinado, afecto de estranheza; segundo, motivo com condução radical paralela no meio, para progredir a intrincada relação das vozes, percepto de movimento; terceiro, construção do início da seção contrastante a partir de síntese do motivo e modulação longínqua, atingida por ponte não convencional: um caminho direto que vai e volta entre tônicas, percepto de mais movimento, afecto de ansiedade; quarto, a seção contrastante carrega um mínimo de dissonância - inverso do resto -, uma apenas (o acelerar é quase um excesso - um traço romântico, quase Expressionista -, porém efetivo ao pressionar as tensões gerais do discurso. Parece-nos que na simplificação, o *rallentando* seria suficiente para

paralisar o movimento), percepto paralisante, afecto de mesmice, redundância; quinto, a re-exposição é muito mais simples melodicamente, carregando apenas uma suposta tensão de nona num acorde sem tônica - portanto não há o intervalo de nona -, iniciando o relaxamento: percepto enganoso de conclusão, com a construção inteira concluindo no equilíbrio de uma simples terça maior - mi sol sustenido três - exposta desde o primeiro compasso e presente em todas as seções; sexto, tal simplicidade é riscada violentamente num evento alienígena (repetido para reforço), percepto de intervenção, afecto de ameaça.

Os elementos de unidade da música são: primeiro, a mão direita do piano em A, os quatro primeiros compassos (exemplo um), que se repete idêntica sempre (inclusive no A'); segundo, o padrão rítmico de valsa; e terceiro, a melodia dos quatro primeiros compassos que gera todos os movimentos melódicos seguintes, exceto as notas longas dos dois últimos compassos de B e da coda - que, entretanto, vêm da terceira voz do motivo, a primeira nota da peça.

Exemplo 1:

Ainda tratando-se de uma forma ternária tradicional a seção contrastante (B) tem todo seu material extraído deste início, com exceção de uma síncopa iniciada por colcheia (compasso vinte e um, último tempo, exemplo dois), que é exclusiva.

Exemplo 2:

Observando a construção do acompanhamento do motivo (exemplo um acima), a segunda e terceira vozes começam na mesma anacruse, o mi três em semínima que tem duas hastes, para cima e para baixo, sempre. A primeira salta terça maior acima, voltando cromática após o primeiro compasso e mais um tempo, numa compensação interrompida no terceiro compasso, onde volta a subir - também cromática - estacionando no sol natural três até a pausa de semínima (desnecessária na grafia pianística) no terceiro tempo do compasso quatro, onde a dita anacruse dupla inicia a primeira repetição.

O compasso três tem uma coloração harmônica em apojatura na sétima menor do acorde (exemplo três abaixo) que não tem força de voz, mas contribui muito no movimento do motivo completo - é a nota mais aguda da peça que será alcançada pela melodia no compasso dez. É um cruzamento de voz que recende a um harmônico do mecanismo do realejo.

A condução de vozes para este compasso deve ser analisada pois, como o início do motivo - estamos aqui exatamente no seu meio (exemplo três) - é povoado de dissonâncias, há um grande impacto nesta passagem pela quantidade de intervalos justos alcançados por movimento direto.

Exemplo 3:

A melodia, que retornou à nota inicial na última colcheia do compasso dois, salta uma terça menor acima, atingindo o sol natural, onde permanece durante uma semínima pontuada; o baixo salta quinta justa acima, para o si dois, passando por uma oitava oculta entre o sol dois com o sol três - e resultam numa sexta menor direta acima. Este sol dois tem um uníssono direto acima, da melodia com a segunda voz, que também realizam, estes três movimentos, duas quintas diretas acima em uníssono e uma décima segunda oculta direta (o baixo) com o re quatro apoiaturado; que, por sua vez, também guarda uníssono direto oculto com o sol três pois que sempre o ouvimos, como nota mais aguda, vindo da mais aguda anterior: um salto de sexta menor (partindo do fa sustenido anterior da segunda voz - lembrar que o re quatro atravessa a tessitura da primeira voz). São dois uníssonos diretos, duas oitavas ocultas, duas quintas justas diretas, uma décima segunda justa direta e oculta, todos acima. A sexta menor do baixo e outra sexta menor na segunda voz, ambas diretas também acima, geram ainda movimento paralelo nas vozes externas, somadas à terça acima da melodia. Tudo a ser evitado na condução de vozes tradicional⁴², não há movimento contrário algum.

A única voz a sustentar este massivo movimento para cima é a terceira, que permanece ligada desde a anacruse inicial, o que é um tanto flébil. Há também uma ilusão auditiva de resolução cromática para baixo: o si sustenido da quarta voz com o baixo. É um movimento audível, mas também incapaz de dar suporte os outros. As

terças e sextas menores diretas, mesmo não sendo tradicionalmente incorretas, também avolumam o impacto deste movimento para cima.

No quarto compasso (exemplo quatro), a volta do baixo para a tônica de mi menor - saltando abaixo quinta justa, repetindo a nota do segundo compasso - e o movimento contrário meio tom acima da melodia, re-equilibram todo o movimento direto anterior, conduzindo o motivo para seu final. São os dois únicos movimentos nesta mudança de compasso, as outras vozes mantêm-se, salvo a terceira que entra em pausa de semínima para depois atingir uníssono com a melodia, outro movimento cromático para cima.

Exemplo 4:

Este impacto de vozes paralelas acima tem o efeito de marcar o meio do motivo - ainda mais com o re quatro que “fura” a tessitura -, gerando movimento radical entre tantas dissonâncias para iniciar o retorno à repetição, conduzindo o movimento melódico para o repouso. Cumpre, assim, a função de tensão para distensão num quadro já sobrecarregado de tensões.

Estas tensões são criadas pelo desencontro de segundas entre a melodia e a cromática descendente do segundo compasso sobre, claro, as terças duplicadas (exemplo cinco): são dissonâncias incomuns, poderíamos dizer até originais, já que nos falta referência de outra obra com acompanhamento em uníssono desencaixado

em segundas com a melodia e terças do tom também operadas em segundas menores harmônicas. É algo conflitante com qualquer definição de tonalidade.

Exemplo 5:

Voltando ao primeiro compasso, a terceira voz é um “pedal” no mi três, que divide a anacruse citada (exemplo seis). Sustentado até o primeiro tempo do terceiro compasso, ataca os próximos dois tempos e entra no quarto compasso em pausa, respirando para subir meio tom - novamente cromatismo - e resolver no próximo tempo, voltando à anacruse inicial.

Exemplo 6:

A quarta voz, inicia o primeiro tempo em pausa - desnecessária sua grafia na escrita pianística -, e, no segundo tempo, ataca a terça menor (enarmonizada) do baixo (exemplo acima), este a quinta voz no primeiro tempo. Sendo já intervalo de afinação relativa - não justo - a escolha da terça para caracterizar a afinação duvidosa dos realejos, surrados e viajados conhecidos pelo povo, é efetiva ao

grafar-se a maior e a menor juntas. Por esse motivo entendemo-las como apenas uma voz.

Repetida no segundo compasso, o terceiro, ritmicamente igual - esta voz será ritmicamente idêntica em todos os compassos da peça, salvo no último compasso de B (vinte e quatro, onde tem pausa no último tempo deixando a anacruse do motivo soar *solo* como no início da peça, exemplo dois acima) e na coda -, segue meio tom acima da terça “superior⁴³”, e repete-se no próximo compasso.

Não fossem as terças em segundas menores, esta voz, junto com o baixo, configurariam um acompanhamento típico e simples de valsa.

A intenção nos parece clara para criar a semelhança com o aparelho referido em todas as características do motivo: ser valsa, ter poucas vozes e ser cíclico; ainda a parte contrastante ser simplificada, com material já exposto - o quê implicaria num mecanismo menos complexo no aparelho. Notamos que o canto não é característico do aparelho mas seu poema é o gerador do assunto referendado na estrutura criada; e ainda imaginamos que as músicas executadas em realejos sejam extraídas de uma base popular, portanto devem ter, originalmente, letra, um poema associado.

A quinta voz - o baixo, sempre nos primeiros tempos, salvo nos dois compassos acéfalos de B (exemplo dois acima, compassos vinte e dois e vinte e quatro) e na coda (também desnecessário pausar os tempos restantes na grafia do instrumento) - caminha da tônica do tom (exemplo sete, à frente) para o quinto grau - ainda sobre a harmonia de tônica -, então segue para o quinto grau da dominante menor e, por fim, para sua tônica, o mi dois.

A segunda voz, do segundo para o terceiro tempo no quarto compasso (exemplo sete), encontra uníssono com a melodia no retardo de segunda menor - fa

natural três -, gerando, na resolução, com a terceira voz, segunda maior harmônica entre tônica e sétima do acorde. Aquela inicia, enquanto resolveu o retardo, a anacruse dupla da repetição; esta, desce um tom (e meio tom), após a pausa seguinte de primeiro tempo sua característica, para repetir as terças duplas.

Exemplo 7:

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is the vocal melody, beginning with a first measure marked '1' and 'mf'. The lyrics are: 'Re-a - lejo é como os outros são, que vão e vem ... A ma-ni -'. The bottom staff is the piano accompaniment, marked 'pp', featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Todas as vozes são perfeitamente equilibradas em seu sentido melódico, retornando para a nota de início, salvo a escapada do re quatro, nosso “harmônico”.

A melodia, trabalhando numa proporção reduzida do início da voz aguda do acompanhamento (a anacruse, o salto de terça acima e a compensação cromática desta última apresenta-se em semínimas e mínima pontuada, enquanto aquela repete o movimento em colcheias e semínimas pontuadas - exemplo acima - num processo imitativo), está contida dentro da tessitura do acompanhamento, ficando acima poucas vezes, o que também contribui para o efeito duvidoso da afinação do realejo, posto que as dissonâncias de segundas harmônicas e melódicas (maiores e menores) são pujantes e freqüentes.

Ao observar o segundo compasso e comparar a primeira voz do acompanhamento com a melodia (exemplo oito), notamos que esta última está às voltas com uníssono e segundas menores com a primeira: o segundo e o terceiro tempos carregam, após o uníssono inicial, uma segunda menor que desce paralela

para outra (a nota de baixo, assim, repete a anterior, atenuando o movimento) e conclui numa terceira, agora maior.

Exemplo 8:

É nesta construção acima citada que a melodia fica dentro da tessitura do acompanhamento. Ela só sairá acima do acompanhamento nos dois primeiros compassos da terceira parte de A (compassos nove e dez, exemplo nove), numa colcheia no segundo tempo do compasso quatorze, na segunda parte de B, - também por isso a seção contrastante - (do compasso vinte e um ao vinte quatro) e no segundo compasso de A' (compasso vinte e seis). No restante da peça está em uníssono com a segunda voz ou abaixo.

Exemplo 9: compassos 9 -10; 14; 26 e 21 - 24:

<p>9</p>	<p>14</p>	<p>26</p>

20

rall.

Não tem de - se - jo nem de morrer - Vi - ve de cór.

E assim a melodia prossegue nas partes de A, saltando terças acima em semínimas pontuadas e compensando o salto descendo cromaticamente em colcheias, terminando em retardos, realizando movimentos de tenção e repouso.

A terceira repetição desta estrutura de A - a segunda foi igual com exceção de uma colcheia a mais na anacruse da melodia (compasso cinco, exemplo sete, acima) - inicia-se na dominante (exemplo dez) agora maior por força da modificação da primeira, quarta e quinta vozes - a segunda e terceira permanecem idênticas, numa proposição formal apreciável - que, mantendo a região e o padrão rítmico, conduzem a harmonia da dominante maior para dominante menor⁴⁴ visando o início da parte B.

Exemplo 10:

9

rall.

guem. Diz e re - diz, nun - ca se sabe o que e - le diz.

O baixo inicia a seção progredindo meio tom acima: a segunda menor da dominante. Retornará meio tom abaixo e repetirá o movimento nos próximos dois compassos. É forçoso notar que tal movimento de ir e vir, cromático no baixo, é o mesmo que caracterizará a seção seguinte, a primeira parte do B e sua ponte

modulatória com o mesmo movimento sobre as tônicas dos tons (exemplo quinze, à frente). Há uma antecipação, outra garantia de coesão formal e tonal, já que a segunda menor da dominante é a sexta menor, pertinente ao tom menor, a nota utilizada para a suspensão do final do motivo (fa natural).

A entrada desta seção na dominante é garantida pela presença da sétima maior no primeiro compasso da peça, junto com a quinta, na segunda e terceira vozes: estão prontas tônica e terça maior da dominante (exemplo sete, acima).

A quarta voz, aproveitada a duplicação de terças anterior, abre-se agora de fato em duas (compasso nove e onze, exemplo dez acima), licença poética da voz “desafinada” no seu desenvolvimento. Enquanto a aguda é mantida igual durante os quatro compassos no sétimo grau da harmonia - de fato vem igual já há dois compassos, desde os dois últimos do A anterior (ver exemplo sete acima, os dois últimos compassos do motivo) -, a grave, partindo do quinto grau justo, move-se segunda maior acima (compasso dez, acima), logo descendo, no tempo seguinte, compensando com cromatismo descendente, movimento melódico estabelecido como padrão. Voltando à nota de início no compasso onze, no próximo sobe meio tom para repetir-se enarmônica (si sustenido) no primeiro compasso do B (exemplo onze).

Exemplo 11:

The image shows a musical score for Example 11. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "sabe o que ele diz: se pensa". Above the staff, there is a measure number "12" above a bracketed section. The bottom staff is a piano accompaniment. It features a melodic line with a "animando" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

É aqui na terceira repetição de A, que a melodia, transposta quinta acima, fica, por dois compassos, acima da tessitura do acompanhamento (compassos nove

e dez, exemplo dez, acima); e seu salto acima padrão é reduzido em meio tom, para terça menor acima. Então, na metade da frase sobe apenas segunda menor, não saltando terça (compasso dez para onze), voltando a ficar abaixo da tessitura do acompanhamento.

As tensões deste A no quinto grau são notadamente maiores em relação às dos dois A anteriores porque existe um segundo movimento cromático paralelo, o da quarta voz. Como a melodia trabalha transposta à quinta, aquele cromatismo que faz o papel da relação de uníssono no motivo (compasso dois, exemplo oito, página cento e quatorze), é a voz de baixo da quarta voz, aqui em oitavas, o novo cromatismo (compasso dez, exemplo doze, abaixo), aquela que tomou “licença poética”. Mantem assim, com a melodia, intervalos com desencontros e paralelismo radicais de nona menor, oitava, oitava paralela descendente e sétima maior. Porém - e por isso mais dissonante - há ainda a cromática primeira, aqui às voltas com quartas, gerando os seguintes intervalos: três trítomos paralelos descendentes, dois dos quais oitavados - somando cinco -, uma segunda maior e duas menores (aquele segundo compasso do motivo tem quatro segundas menores e dois uníssonos paralelos).

Exemplo 12:

The image shows a musical score for Example 12. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The lyrics are "Diz e re - diz, nun - ca se sabe o que el - le diz:". The piano accompaniment starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The second system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment is in G major and 4/4 time. The score consists of two systems of staves.

Faz sentido esta moção maior para chegar às conduções diretas acima do meio do motivo, para prosseguir relaxando ao acorde do início, o primeiro do B,

donde a ponte para a modulação cromática paralela acima, anunciada pela quinta voz com o novo baixo cromático que vai e volta (exemplo acima), começará a operar. O sentido é de condução do motivo proposto, apresentado duas vezes, agora acrescido de um comentário mais carregado de tensões, gerando direção, movimento sobre o já apresentado. A distensão deste movimento segue para repouso e contraste.

A resolução em retardo de segunda se repete (compasso doze, exemplo treze) mas, como a melodia executa-a sobre a sexta menor do acorde de mi menor - o terceiro grau do tom -, construiria quinta paralela direta sobre o movimento de retardo da segunda voz (já citado no final de A, sobre a segunda menor da dominante - o sexto grau menor do tom). A antecipação da resolução do retardo da melodia em uma colcheia evita tal paralelismo: um movimento para terminar as três fases de A sem criar mais tensões.

Exemplo 13:

Aqui o início de B (exemplo acima, compasso treze) é natural porque idêntico ao primeiro tempo de A salvo, claro, o último tempo anterior, a anacruse que aqui existe na quarta voz em segunda maior, acrescentando tensão no momento (início da seção contrastante) e na forma adequados (o corriqueiro movimento paralelo descendente em segundas da voz que tomou licença prosseguindo para as terças duplas com o mínimo de movimento: a nota de cima desce meio tom).

O primeiro compasso de B tem a mão esquerda do piano trazida do primeiro compasso da peça e a mão direita do segundo (exemplo quatorze), com a anacruse do primeiro. Tal construção é conveniente em dois aspectos. Primeiro, mantém a unidade, porém é diferente na organização (o primeiro tempo é igual ao daquele pois a primeira nota da cromática é a mesma do início da segunda voz, lá ligada do compasso anterior (compasso um)); e, segundo, porque gera uma estrutura sintética de A com agilidade suficiente para iniciar a ponte da modulação da seção contrastante.

Exemplo 14: primeiro compasso de B (13) e compassos 1 e 2:

The image displays two musical systems. The first system, on the left, is marked with the number '12' and shows a vocal line with the lyrics 'diz: se pen-sa' and a piano accompaniment. The second system, on the right, is marked with the number '1' and shows a vocal line with the lyrics 'Re-a - lejo é como os outros' and a piano accompaniment. The piano part in the second system is marked with 'pp' and 'animando'.

Esta síntese permite, mantida a cromática idêntica, que a harmonia, através da mão esquerda, desloque-se meio tom acima e volte (exemplo quinze) - deslocamento longínquo dentro da tradição tonal, e ainda direto, de uma tônica a outra⁴⁵ -, gerando tensões diversas sobre os acordes de lá e si bemol, mas sempre às voltas com sétimas e sextas. Note-se o mi três mantido, referência ao motivo, assim como as terças duplas.

Exemplo 15: Primeira parte de B:

13 16

se pen-sa bem, Se pen-sa mal, se é fe - liz ou in-fe - liz. — Des-tino i - gual.

animando - pouco a pouco *apressando muito*

O deslocamento cromático insistente no movimento de ida e volta - somado a um acelerando -, constrói uma ponte geradora de muita expectativa ao contraste próximo, que partirá da modulação para si bemol resultante do repouso deste movimento harmônico cromático (compassos dezoito, dezenove e vinte, exemplo dezesseis).

Exemplo 16:

18

Des-tino i - gual. Não tem de -

apressando *muito*

Dentro deste movimento harmônico insistente sob a cromática descendente inicial fixa, a melodia trabalha em graus conjuntos nas notas mi, fa e fa sustenido três (exemplo dezessete).

Exemplo 17:

14

se pen-sa bem, Se pen-sa mal, se é fe - liz ou in-fe - liz. — Des-tino i - gual.

A exceção é o la três da segunda metade do segundo tempo no compasso quatorze que, como já dito, atravessa a tessitura do acompanhamento, sendo uma

citação do salto agudo com apojetura da voz aguda do acompanhamento no terceiro compasso de A, também referência a harmônicos como aquele.

A melodia descreve dois arcos estacionários - subindo segunda maior e voltando cromática - às quintas justas dos tons (mi e fa natural), à guisa das resoluções em retardo de A (último compasso do motivo), sempre superior, ora sexta ora terça menores, aqui alcançadas pelas sextas menores. O primeiro arco melódico é mi fa sustenido fa natural mi, sendo que neste o fa natural tem caráter de nota de passagem - colcheia de resolução cromática descendente (compasso quatorze, último tempo, exemplo dezessete acima) -; e o segundo, com o tempo expandido - a nota mi final é eliminada -, o fa é nota de repouso, valendo compasso inteiro, a conclusão da primeira frase de B (compasso dezenove, exemplo dezoito) na quinta justa do tom da modulação.

Exemplo 18:

18

Des-tino i - gual. Não tem de .

apressando *muíto*

Aqui o movimento alternado de meio tom da mão esquerda não se dá, seguindo assim também no próximo compasso que inicia a próxima seção de B, o contraste em si: é a confirmação da modulação.

O tempo *apressando* eleva substancialmente a expectativa de três dos quatro elementos que compõe a passagem (a alternância cromática na harmonia, a cromática descendente e a melodia em dois arcos de segundas; o mi três pedal não é alterado pelo tempo) desde o início de B. São elementos simples, já conhecidos,

claramente estruturados, que se repetem cada vez mais rápido em direção à modulação.

Chegamos ao cerne da seção contrastante (compasso vinte e um, exemplo dezenove). Dois elementos são urgentes: primeiro, o contraste dar-se-á com simplificação da estrutura tanto nas dissonâncias como no tratamento rítmico e melódico (há, inclusive, uma voz a menos); somado a três novidades: o único movimento ascendente não compensado da melodia, o acorde de do maior com sétima menor, que inicia o retorno harmônico, e dois compassos acéfalos. Segundo, estas simplificações ocorrem sobre o acelerando que prossegue até o *rallentando* do penúltimo compasso (vinte e três), onde o tempo, relativamente ao acelerando, para.

Exemplo 19:

The image shows a musical score for Example 19. The top staff is a vocal line starting at measure 20, with lyrics "Não tem de - se - jo nem de morrer - Vi - ve de cor." and a "rall." marking. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and a "rall." marking.

Este movimento é sincronizado com assunto crítico do poema: a ausência até do medo da morte sobre o mais acelerado de todo o discurso, e o viver de cor sobre a paralisação do tempo e diluição de informações musicais - aqui, apenas três notas e três ritmos - notadamente os tempos (compasso vinte e quatro). É neste lugar que a terceira voz - quarta nas outras partes - está modificada, sem o último tempo, deixando espaço para a anacruse do reinício.

A melodia apresenta novamente apenas três notas - fa, sol e sol sustenido três - mas ainda mais simplificadas: a anacruse na primeira e dois compassos para cada uma das outras duas.

O movimento de colcheias em acelerando leva ao primeiro acéfalo - compasso vinte e dois, acima - onde, na melodia, a última colcheia ligada a primeira semínima é detalhe exclusivo - síncopa partindo de colcheia - que colabora para diluir o tempo⁴⁶ sobre a segunda sílaba da palavra “morrer”.

Seguindo a anacruse típica sobre a mesma nota, sobe meio tom no compasso seguinte e lá fica sustentada por dois compassos - o segundo o outro acéfalo -, numa ênfase sobre a palavra “cór”.

A harmonia já iniciou o retorno no início dessa seção com um acorde pivô de do maior com sétima menor (que não pertence a nenhum dos dois tons mas mistura-os⁴⁷), e o acorde seguinte é a dominante de la para o retorno ao A’.

O encadeamento das quatro vozes é simples, não há saltos, mas a segunda voz do parou com a cromática no compasso dezoito, como que se fundindo com a terceira num movimento cromático inverso para o uníssono (exemplo vinte).

Exemplo 20:

18

rall.

Des-tino é - gual. Não tem de - se - jo nem de morrer. Vi - ve de có - r.

apressando *muíto* *rall.*

O baixo é o mesmo da modulação, já mantido há três compassos, agora permanece mais dois inteiros, ligado (o si bemol é a sétima menor do acorde de do

maior). Desce então um tom - seria correto dizer uma terça diminuta - mantendo-se por mais dois compassos no terceiro grau da dominante.

A segunda voz retornou ao mi três no compasso vinte e um e mantém-se ligada por todo o período, como sempre fora.

A quarta voz tem papel crucial no sentido rítmico da inversão do acelerando em rallentando. Estacionada no do três, mantém seu padrão inicial de valsa. É o que dá sentido à variação do tempo indicada e não deixa, na diluição do movimento, que se perca a noção de, primeiro, ser valsa e, segundo, acelerar e rallentar.

Ainda ela estabiliza, junto com o pedal, as duas últimas tensões do período que, num movimento inverso de grau conjunto (enarmônico no baixo) das vozes das pontas, elimina-as com simplicidade, seguindo para o único acorde sem tensão da peça, notadamente a dominante no retorno do contraste para a re-exposição (mais uma inversão de valores tonais: a dominante é quem, tradicionalmente, carrega a tensão máxima).

A peça é uma construção de dissonâncias a culminar na consonância.

A ausência no último tempo no compasso vinte e quatro (exemplo acima) é providencial pois a anacruse do mi três que inicia o A toma lugar junto com o sol suspenso sustentado da melodia - nota que será atacada no próximo tempo, da qual o mi três também é anacruse. É a única anacruse de início de A acompanhada pelo sol suspenso (a terça maior da dominante), outro diferencial para o reinício que remete à liquidação final na coda - a mesma terça.

Estes quatro compassos têm, inclusive, corroborando a idéia de simplificação contrastante, terças puras. As duas, o mi e o sol suspenso três não são duplicadas.

Observamos também que o sol suspenso do baixo é dobrado pela melodia, o que a tradição não recomenda⁴⁸, mas justifica-se pela busca da redução de

informações para contrastar; e ainda a dobra é atingida por movimento inverso e grau conjunto, sempre neste sentido de atenuar movimentos. Aliás, nenhum intervalo na seção é atingido por saltos, a maior distância é uma segunda maior.

A forma equilibra-se com o retorno de A no acompanhamento e uma liquidação do sentido melódico junto à proposição final do poema.

Confirmando a comparação das pessoas com o realejo, da anacruse no mi três em três colcheias, a melodia salta quinta acima para uma dissonância radical (compasso vinte e seis, exemplo vinte e um), a segunda maior de la - suavizada pelo baixo no quinto grau (a tônica ausente), gerando então sétimas maior e menor com as terças duplas -, ligada até o primeiro tempo do compasso seguinte, onde resolve as sétimas tornando-se a quinta justa do acorde de mi menor pelo desenrolar do acompanhamento. Então descendo terça maior, encontra-se ainda consonante na terça menor do mesmo acorde.

Exemplo 21:

The image displays a musical score for Example 21. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 25, marked 'a tempo', and includes the lyrics 'E' re - a - le - jo...'. It then transitions to a 'Sem rallentar' section with the lyrics 'Po - di - a ser cou - ra pe - ór...'. The piano accompaniment follows the same tempo and 'Sem rallentar' markings.

Após quatro tempos de pausa, desce outra terça, agora menor, e repousa sobre o mi três inicial, executando sete semínimas - a primeira é anacruse - para então ficar ligada quatro compassos inteiros até o fim. Este ritmo final é o oráculo daquilo que espreita, imóvel. Além disso, configura uma ampliação do padrão rítmico da melodia, que faz parte do rallentando escrito (lembrar do aviso na parte *sem rallentar*, compasso trinta, exemplo acima): a anacruse em colcheias agora é

semínima, seguem seis semínimas - primeiro compasso da melodia tem seis colcheias (exemplo vinte e dois) - que se dirigem à nota mais longa da melodia, o mi três sustentado agora até o final, na coda.

Exemplo 22: primeiro compasso:

As duas repetições do motivo A no acompanhamento são idênticas àquele e caminham para uma paralisação abrupta: sua última anacruse (exemplo vinte e três) não conduz a repetição e sim termina no sol sustentado três que o reiniciaria, mas agora, com um *sforzato*, é sustentado até o final, desacompanhado, apenas com o mi três da melodia que já estacionara no compasso anterior.

Exemplo 23:

Parece que a haste dupla desta última anacruse é um engano: ela só teria sentido se houvesse duas vozes na seqüência, como anteriormente, mas não há.

Esta liquidação formal seria perfeitamente tradicional e equilibrada na forma executada, não fosse a intervenção radical dos dois arpejos de la com terças duplas em colcheia *staccato*. Tendo a letra do poema já terminado e a melodia segurar a

vogal aberta “ó”, estes arpejos corroboram a espreita arriscada fora do universo criado. O último, em pianíssimo (exemplo acima), aponta a fatalidade por vir, inevitável.

A estrutura musical tende à consonância, sendo a terceira seção de A a mais dissonante. A ponte modulatória é harmonicamente radical mas a estabilidade melódica e a repetição contínua da mão direita do piano - bem como o movimento de ir e vir dos dois acordes em questão - atenuam o radicalismo, incorporando sua compreensão. A seção contrastante segue menos dissonante ainda, tendo a modificação no tempo como fator de reforço de tensão e distensão; e a volta ao tema em A' tende ao repouso alcançado na terça maior do compasso trinta e três, (terça entre o quinto grau justo e a sétima maior do tom: a tônica, nesse retorno do motivo, já se encontra na memória do ouvinte). Daí a expressão tremenda que os arpejos seguintes alcançam, cortando os únicos tempos estáveis da peça⁴⁹.

É notável o engendramento tonal do motivo e seu desenvolvimento na dominante com a garantia da repetição “ostinática” da mão direita do piano, carregando o movimento, dando-lhe direção numa profusão de dissonâncias em tessitura estreita que facilmente poderia tornar-se um borrão incompreensível. E ainda a ponte modulatória original - talvez não tanto para um violonista, pois o instrumento propicia facilmente a progressão harmônica cromática - cumpre arrancar-nos, com simplicidade e eficácia, das surpresas anteriores, preparando-nos para a próxima. E esta realmente surpreende pois simplifica, desenrola, dilui. E, finalmente, espreita.

7.3.2 Externo

As referências ao aparelho realejo são forte condição externa: tendo tido a oportunidade de ouvir tal aparelho quando jovem, de forma original - sem o animal tirador da sorte -, o realejista abria-nos uma caixinha para retirarmos um bilhete⁵⁰.

Logo à primeira audição, como querem nossos filósofos ao contato direto do percipiente com a imanência da obra, fomos remetidos a tal evento de nosso passado. Não lêramos o nome da peça, ouvíamos-la em casa de nosso orientador, já com objetivos deste trabalho, antes de sua delineação metodológica. Faz-se assim toda a peça um grande percepto de realejo.

São referências ao aparelho as vozes de pouca amplitude, notadamente este pequeno que é carregado às costas - existem aqueles associados às bicicletas, que são bem maiores. A tessitura estreita da obra relaciona-se com a necessidade de um mecanismo mais leve, menor, para este fim de locomoção. A estrutura de valsa também - assim era o que ouvíamos -, mas acreditamos ser comum porque música dançante, geralmente alegre e simples, propícia a atrair os transeuntes, potenciais clientes.

Ainda o *acelerar* e *rallentar* tem relação com o aparelho e com a forma valsa, movimento corriqueiro no estilo vienense. No aparelho pode ser executado com o mover mais rápido ou mais lento da manivela.

É forçoso notar que nenhum realejo realizaria detalhes tão dissonantes: se dissonâncias radicais houvesse, seria resultado de problemas de regulagem.

Sem mais, fez-nos enxergar a situação descrita, deixando um vazio, uma estranheza que, mais tarde, ao aprofundarmo-nos no discurso, pudemos perceber intencional na sensação de incômodo (afecto de abandono) frente a um risco desconhecido: talvez conhecido na sua fonte, o ser humano e sua incansável e

engenhosa criatividade de predador dotado de inteligência a gerar riscos, aquele que não parece com o realejo.

7.4 NÍVEL POIÉTICO

7.4.1 Externo

Três aspectos correlacionados certamente direcionaram a construção da canção. Primeiro o fato de ser um realejo o protagonista do poema, segundo, a forma ternária, terceiro, a valsa.

Do primeiro, não se poderia fugir de apresentá-lo em som, já que o aparelho é em essência produtor de som e é, além de título do poema, a base da comparação operada no texto.

Fica aqui a maestria no uso do questionamento tonal para mostrar a desafinação corriqueira do aparelho necessitando regulagem: não seria um aspecto obrigatório. Mais que isso, seria tradicionalmente evitado. É um traço de pensamento Modernista, quase que Concretista (com um corte Realista) na composição e, obviamente, intencional. Nos referimos às dissonâncias excessivas e na dubiedade maior/menor ausente apenas na seção contrastante - daí maior contraste ainda.

Claro que esta dubiedade não é formal e sim um aproveitamento da referência da letra: a escolha da terça duplicada na estrutura em tom menor é pitoresca. As tantas outras dissonâncias têm o mesmo caráter: um realejo é o mais limpo e claro possível, gerador de desejos e sonhos, artigo de parque de diversões.

De fato a intenção de desafinação nos parece objetiva, e fica somada ao caráter agourento do poema, de algo que virá, invariavelmente... e o realejo preconiza o futuro... é a isso que se presta.

A solução quase concreta do compositor e sua execução é notável. Ficasse na simples composição de uma valsa nada de interessante traria, mas seria

referência ao aparelho. Assim entendemos que a música como alegoria do aparelho desafinado, recoloca-o na condição da realidade ao ato de ouvi-la⁵¹, concretizando-o na condição apresentada.

Da forma ternária, ela é a mais simples, a menor e a mais comum⁵². Tratando-se geralmente de música popular⁵³ no aparelho, a binária obrigaria repetições que não fariam sentido sem letra, já que o aparelho não a pode executar. Portanto a forma ternária cria uma dinâmica musical mais interessante na máquina, principalmente quando a última seção traz uma variação da primeira.

Por fim, a escolha de uma valsa está também atrelada ao aparelho: é uma música de dança, com intenções de leveza e alegria: jamais um realejista sobreviveria chamando o público a tirar a sorte com alguma música triste ou fúnebre. Seria mau agouro, espantaria possíveis clientes - claro está que o grande mérito desta canção é justamente um agouro final, a inversão total daquilo tudo que o realejo é.

A escolha de uma melodia que permanece quase sempre dentro da tessitura do acompanhamento também esta relacionada com o aparelho, que obriga uma tessitura moderada, caso contrário seria imenso - é o caso de realejos que têm rodas, tamanho seu peso.

A maestria composicional aparece na clareza e simplicidade das frases que induzem a noção de desafinação mas mantêm-se nítidas.

A condução formal ternária é tradicional, observando todas as regras de unidade: o A repetido três vezes, com o requinte de estar quinta acima na terceira repetição - requinte também tradicional -, gera rápida intimidade com o motivo; a primeira parte do B, construída inteiramente do material de A, anuncia o contraste: com transposição harmônica meio tom acima e seu retorno por três vezes (exemplo

um), o movimento radical é absorvido por sua repetição e ainda pressionado pelo acelerando, criando expectativa: a ponte modulatória.

Exemplo 1:

13 16

se pen-sa bem, Se pen-sa mal, so é fe - lix ou in-fe - lix. Des-tino i - gual.

animando - pouco a pouco - - - - - apressando muito

O seu desembocar, modulado, na segunda parte do B, o contraste em si, ainda em acelerando, vem acompanhado do final da comparação poética entre o humano e o aparelho, quando então opera um *rallentando*. Critica a mesmice humana no seu dia a dia: por isso a música para, a mesmice é paralisante.

Além deste contraste no tempo, sua estrutura simplificada é já contrastante em si - e traz o mérito de ter seus elementos derivados do motivo.

É importantíssima a acefalia nesta seção (compassos vinte e dois e vinte e quatro, exemplo dois) pois ajuda a desmontar o movimento, sem perder a relação com o todo - a saber, o movimento de valsa, onde estas relações de modificação de tempo e acefalia são característicos na valsa vienense do século dezenove.

Exemplo 2:

20

Não tem de - se - jo nem de morrer. Vi - ve de eor.

rall. - - - - - rall. - - - - -

A re-exposição de A é extremamente inteligente: curta, com apenas duas repetições do acompanhamento, leva em conta a intimidade gerada pelas três vezes de exposição no A. A melodia, muito simplificada, conduz, praticamente sem dissonâncias, a uma conclusão que se dará, na repetição, com a ampliação do movimento rítmico inicial da melodia (exemplo três) sobre a primeira nota da música - tanto da anacruse do acompanhamento quanto a da melodia, que são a mesma -, num retorno ao ponto de partida. O percurso formal tradicional é perfeitamente executado.

Exemplo 3: A' e A:

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 25, features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and then changes to '(Sem rallentar)'. The lyrics are 'E' re-a - le - jo... Po - di - a ser cou-ra pe - ór...'. The second system, starting at measure 1, also shows a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'mf' and then changes to 'Sem rallentar'. The lyrics are 'Re-a - le jo é como os outros são, que vão e vem... A ma-ni -'. The piano accompaniment in both systems consists of chords and arpeggiated figures.

O distúrbio causado no sentido de coda dos últimos quatro compassos (exemplo quatro) é claramente intencional e referendado pelo poema. São novidades por três motivos: primeiro, estão em colcheias, a metade do menor valor rítmico de todo o acompanhamento; segundo, apresentam abertura inusual: as terças duplas estão na mão direita e em sétima maior, não em segunda menor; e terceiro, arpejados em *staccato*. Vistos do formalismo tradicional, são informações

totalmente sem sentido e, claro, intencionais, conscientes, como toda esta construção formal o é.

Exemplo 4:

O compositor conseguiu com isso apresentar algo que está fora do universo do discurso, como quer o poema, mas valendo-se do acorde inicial (ver primeiro compasso de A, exemplo três acima).

Ainda notamos que os quatro tempos do penúltimo compasso é um *rallentando* grafado⁵⁴. Tal intenção é reforçada pois, quatro compassos antes, o termo *Sem rallentar* aparece entre os pentagramas do piano e, sobre o do canto, entre parênteses (exemplo acima).

As melodias, que caminham ao máximo por graus conjuntos ou terças - a maioria dos saltos estão no baixo -, indicam consciência do labor musical. Numa tessitura estreita, de décima quarta menor, e tantas dissonâncias sobre cinco vozes, muitos saltos certamente atrapalhariam bastante a compreensão, tanto quanto afastariam a peça da caracterização do realejo.

Por fim é necessário dizer que nenhum realejo realizaria detalhes tão dissonantes: se dissonâncias radicais houvesse, seria resultado de problemas de regulação. Certamente percebe-se que esta é a intenção do compositor, encontrando justificativa para construir uma peça Moderna.

7.4.2 Indutivo

A intenção de criar semelhança com o aparelho referido nos parece clara em todas as características do motivo: ser valsa, ter poucas vozes e ser cíclico. O fato do canto não ser característico do aparelho é irrelevante: o poema é o gerador do assunto da canção. Porém o compositor “esconde” o canto dentro da tessitura do acompanhamento, não fazendo dele parte destacada, associando-o ao aparelho.

A caracterização passa fortemente pela singeleza melódica (apesar dos cromatismos que já na modernidade não representa novidade técnica), rítmica (caracteristicamente de valsa) e harmônica (no que tange as funções utilizadas). A estrutura cíclica do motivo justifica-se pelas necessidades do mecanismo limitado que deve valer-se dos sons já utilizados.

Entretanto, a realização da construção musical a partir da “sujeira” de um realejo popular, molambento, para chegar a uma seção contrastante límpida e paralisante, livrando-se das dissonâncias, é uma elaboração bastante criativa para apresentar o poema - e também única saída depois de concebido o motivo: não haveria como acrescentar dissonâncias. E a tendência, no desenrolar do discurso, à consonância - tanto quanto a estrutura de A permite, uma vez que em A' a melodia realiza apenas uma dissonância - é tão intencional quanto o poema em sua comparação paralisante, que, entretanto, é protetora se comparada ao que pode vir além... E assim a música agoura também nos dois arpejos finais sobre a terça maior pura... (claro que é uma terça entre quinto e sétimo grau maior do tom, mas está presente já no primeiro compasso: não há estranheza).

Fica então a impressão que uma questão semelhante a seguinte foi conjecturada: como gerar contraste e movimento numa profusão de dissonâncias para apresentar o aparelho, que necessita de manutenção, e o poema, que especula sobre algo além de si? E a solução parece ser esta simplificação - note-se que o

aparelho “afina-se” no contraste, posto que o do três, nota constante na terceira voz (compasso vinte e um) é a mesma “desafinada” em A (na quarta voz, o si sustenido), o que seria um disparate no aparelho, pois ela apresentaria o mesmo problema de mecanismo (exemplo um). Então o arpejo insano, o “vetor louco”, a “vassoura de bruxa⁵⁵” se lança através daquilo nosso conhecido.

Exemplo 1: primeiro compasso de A e o vinte e um:

Como já na primeira anacruse o mi três semínima tem bandeira para os dois lados - o que repetir-se-á por toda a peça quando começar a estrutura de A - indicando a intenção de duas vozes de fato começando em uníssono (exemplo dois), isso corrobora a intenção de montar uma estrutura com vozes e demonstra-la, caso contrário, seria desnecessária a dupla haste - que se repete até erroneamente na última incidência do compasso trinta e dois, quando só há seqüência para a segunda voz.

Exemplo 2: compassos 1 e 32:

Dada a definição da tonalidade em la menor, a enarmonia da terça menor como si sustenido - logo no primeiro compasso, exemplo acima - em detrimento desta ser caracterizante do tom, deve-se ao fato que parece impossível grafar a segunda menor harmônica da semínima homorrítmica sem enarmonia. Se utilizássemos re bemol e do natural, o que sugere, mais confusamente ainda, uma quarta diminuta, traria um bemol a uma situação onde ele parece claramente evitado: durante toda a exposição do A, o único bemol é a quinta diminuta da dominante menor no compasso onze, uma colcheia de passagem numa cromática descendente (exemplo três). E esta é exatamente a nota na qual repousa a tônica do tom da modulação. O bemol foi reservado exclusivamente para a modulação.

As três repetições de A criam intimidade com o tema, fazendo sentido no discurso carregado de dissonâncias. A terceira quinta acima, com a mão direita idêntica - gerando mais dissonância ainda -, apresenta ênfase no movimento mantendo a referência íntima.

A confirmação da intenção de impacto no meio do motivo - o movimento massivo paralelo acima - está na terceira repetição quando, trabalhando sobre o quinto grau, também todos os intervalos se dirigem para cima: está claro que a ruptura das regras básicas de condução de vozes se dá para estabelecer movimento no motivo já muito carregado de tensões (exemplo abaixo).

Exemplo 3: meio de A e meio de A na terceira repetição:

The image displays two systems of musical notation. The first system, marked with a '2' above the staff, shows a vocal line with the lyrics 'lejo é como os outros são, que vão e' and a piano accompaniment. The second system, marked with a '10' above the staff, shows a vocal line with the lyrics '- diz, nun-ca se sabe o que el-le' and a piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and the lyrics are written below the vocal staff.

A lucidez ousada da ponte modulatória radical e sintética, após tantas dissonâncias, prepara para um contraste (exemplo quatro). O novo tom é muito longe do original - no ciclo de quintas sete acima - e a modulação é uma ponte inusual, repentina, assimilada pela repetição. Vai e volta três vezes da tônica do tom original à do novo, diretamente, sem qualquer preparação, criando outro impacto mais forte que o do meio do motivo, utilizando o mesmo movimento tradicionalmente proibitivo de paralelismo. É nítida a intenção de acumular tensão para a paralisação no contraste (ainda adiciona-se o acelerando). Como a forma é pequena, o motivo muito dissonante e o material não é novidade, este movimento radical não destoa.

E, de fato, a ponte conduz magistralmente ao contraste junto ao sentido do poema e o acelerando aumenta a expectativa. Um discurso tão curto e com tantas tensões logo de início, dificilmente seria interessante sem estes dois aspectos: a modulação radical e o contraste através da simplificação.

Exemplo 4: final da ponte e seção contrastante:

16 20 22 *rall.* *a lei*
 - liz ou in-fe-liz. — Des-tino i - gual. Não tem de - se-jo nem de morrer. — Vi-ve de cor. —
apressando muito *rall.* *a temp*

Esta simplificação é efetiva já que o poema também apresenta uma paralisação (“Destino igual.”), uma vez que dilui a música. Então o tempo despenca de um acelerando para um *rallentando* (exemplo acima), também parando como quer a letra (“Vive de cor.”).

Na melodia, a única vez que há cromática ascendente é aqui: inverso de todo o resto. Ela sempre sobe - no máximo terça maior⁵⁶ - para recuperar a altura inicial

descendo cromática. Aqui ela gradativamente ascende uma segunda aumentada: é fruto da consciência do contraste criado (exemplo acima).

No retorno da modulação - o contraste em si (compasso vinte e um, exemplo acima) - o baixo invertido na sétima do terceiro grau do tom inicial modificada para menor, é que é de uma perspicácia impressionante: consegue sair de tamanha distância tonal voltando ao tom sem mover a voz mais contundente na definição da tonalidade da modulação (a tônica). A intenção é clara pois sendo início da simplificação paralisante, o compositor encontra, na modificação, um acorde pivô híbrido para a volta rápida ao tom: se fosse da modulação deveria ser do menor; se fosse do original, deveria ter sétima maior. Portanto, sendo maior com sétima menor, encontra-se com características de ambos os tons, um pivô perfeito para gerar pouco movimento, a intenção da seção. Foi construída uma condução de vozes (do compasso vinte ao vinte e um, exemplo acima) apaziguadora em tanta distância tonal: a quarta voz se mantém, a terceira, meio tom abaixo, terça maior paralela com a segunda; e a primeira sobe um tom: movimentos mínimos, perfeitamente de acordo com o paradigma tonal de condução de vozes.

O movimento de tempo acelerando e parando é um aproveitamento da tradição das valsas burguesas vienenses que, além de manter este caráter, é simplesmente possível de ser realizado num realejo: basta mudar a velocidade da manivela. A intenção de pressionar o contraste é clara.

O A' caminha ao repouso e a coda inicia-se nesta intenção (exemplo cinco).

Exemplo 5:

Aqueles dois arpejos finais, foram encontrados para ser destoantes, para trazer referência nova, externa, inaudita. Tanto a abertura como o ritmo são inusitados, mas as notas não, todas pertencem ao discurso. É um requinte consciente que cumpre com a função de final de assunto explícito e anúncio de outro implícito, exatamente como o poema quer e nossos filósofos admiram como “Jamais o gesto do pintor fica na moldura...”⁵⁷

7.5 CONCLUSÃO

Construída sobre o conceito básico de um realejo, explicitamente apresentado pelo poema, a maestria da peça está na utilização de dissonâncias como mostra do aparelho de afinação duvidosa. Posto isso, a estruturação musical para gerar moção entre as partes da forma ternária é um sublime exemplo bem-sucedido de mescla de tradição com vanguarda. Inclusive as infrações às regras de condução de vozes tem, neste contexto, a qualidade de imprimir movimento à peça, fazendo claras não apenas suas partes como também trazendo sentido à canção no seu todo; além de demonstrar o domínio da técnica uma vez que na seção contrastante as regras de condução de vozes são observadas.

8 ANÁLISE DA SERESTA 9: ABRIL

SERESTA (Nº 9)

ABRIL

Poesia de Ribeiro Couto.

Rio, 1926

H. Villa-Lobos

Animado (M. $\text{♩} = 72$)

PIANO.

sfz p $\rightarrow$ *mf* *sfz p* $\rightarrow$ *mf*

sfz p $\rightarrow$ *mf* *sfz p* $\rightarrow$ *mf* *sfz pp* $\rightarrow$ *ff p*

Menos animado (M. $\text{♩} = 104$)

pp *3 rall.* *3 dim.* (Muito longo) *pp*

De - - - pois da chu - va - ra - da

p > pp *mp pp*

su - bí - ta que inun - dou os cam - pos e os mor - ros

(Saliente o canto)

o céu a - zu - la, fo - gem nu - - - - - vens

Vem das ver - des mat-tas mo - lha -

- das u - ma fres - ou - ra a - ca - ri - oi - an -

- te 'a fres - cu - ra das boe - cas hu - - mi -

- das. E do - co -

sfz p *sfz p* *sfz p* *sfz pp* *sfz pp* *sfz pp*

- men - te, sobre a vil - - - la

a tar - de cae em tons de ro - - -

- sa, como um an - un - cio de bom

pouco rall.

tem - - - po.

dim. rall.

8.1 NÍVEL NEUTRO

A estrutura da canção é de invenção contínua em quatro partes com coda; introdução sem melodia e três seções com melodia acompanhada por ostinato ritmo-harmônico e contraponto em pedal. Estes três últimos elementos se relacionam numa polifonia polimodal, onde o ostinato tem uma região harmônica modal básica e a melodia, junto com o contraponto, encontram-se no modo um tom acima da base do ostinato.

A tessitura é de seis oitavas mais uma segunda aumentada, desde o re bemol um oitava abaixo (sub-um) ao mi seis.

A introdução é no compasso de dois por dois e as outras partes, após um único compasso de três por quatro, são no compasso de quatro por quatro.

As frases melódicas destas três seções são divididas, a primeira em duas semifrases, a segunda em três; e a terceira em duas mais a coda. Seus acompanhamentos em ostinato separam-se por uma escala modulatória de um tempo, conduzindo quinta abaixo.

Por se tratar de invenção contínua, a primeira frase está ainda em formação, junto com o ostinato e contraponto, resultando disso um enfoque harmônico/modal dúbio. A primeira frase (exemplo um, primeira linha) encontra-se, na primeira metade, cadenciando sobre a região de fa sustenido jônio, porém sem terça (nem no acompanhamento), a segunda (exemplo um, segunda linha), em si maior mixolídio, considerando a sétima menor no ostinato.

Já o ostinato na sua forma embrionária apresenta região harmônica de mi maior na primeira semifrase, ou do sustenido menor - o único acorde harmônico completo, o mi maior é melódico -; e na segunda, ou do sustenido menor ou la maior.

sustenido, mudando o compasso para uma semínima - sem tercina - no fa sustenido quatro. Volta ao re sustenido no segundo tempo inteiro, repete-o em colcheia seguido de semínima no do sustenido e a última colcheia é o si natural. Muda o compasso no do sustenido quatro em mínima, seguido de semínima pontuada na mesma nota, terminando em suspensão de segunda maior.

Exemplo 2:

Primeira semifrase:

Segunda semifrase:

A outra semifrase (exemplo dois, compasso dezesseis) começa no mi quatro – o quarto grau justo - com uma semínima e duas colcheias, segue meio tom abaixo numa semínima pontuada e salta mais terça maior abaixo para o si três, colcheia. O compasso seguinte é pausa de colcheia no início e repete a mesma nota em semínima e colcheia para voltar ao do sustenido por duas mínimas ligadas, cruzando a barra de compasso, repetindo a suspensão de segunda maior, resolvendo-a no si nos próximos seis tempos.

A segunda frase, em mi mixolídio, apresenta três partes e também se inicia no mi quatro (exemplo três), porém aqui é primeiro grau, em mínima pontuada e salta quarta abaixo, para o si três, semínima. O compasso seguinte repete a altura em duas semínimas mais uma colcheia, desce um tom para o la natural, em semínima, e termina o compasso numa colcheia sobre o sol sustenido. Muda o compasso

saltando terça menor acima, para o si trêz em semibreve, e o próximo compasso o mesmo si em mínima pontuada, seguida de pausa de semínima.

Exemplo 3:

A segunda semifrase (exemplo acima, compasso vinte e seis) começa oitava abaixo da nota de início da frase, quinta justa abaixo da última nota, no mi trêz em colcheia, segue semínima no fa sustenido um tom acima, e outra colcheia no sol sustenido; salta quarta acima ao do sustenido e compensa o movimento no si natural, tom abaixo, cada nota uma semínima. No próximo compasso, quatro colcheias realizam as alturas si trêz, mi quatro, compensado no do sustenido e si novamente para, outra vez, parar mínima no do sustenido, agora suspensão de sexto grau maior que resolve, no compasso seguinte, no si trêz, a quinta justa, outra mínima.

Após pausa de semínima, a anacruse da última semifrase (acima, compasso vinte e oito) é quinta justa abaixo, novamente no mi trêz, duas colcheias, prosseguindo para o próximo compasso inteiro na mesma altura, com três semínimas em tercina na primeira metade, e duas semínimas sem tercina na segunda. Então muda de compasso um tom acima, no fa sustenido trêz, mínima pontuada mais uma colcheia ligada, outra suspensão de sexta maior. A última colcheia resolve a suspensão no quinto grau, e a nota repete-se no compasso seguinte inteiro, terminando a frase.

A última frase (exemplo quatro, compasso trinta e três), em la mixolídio com duas semifrases, inicia-se no quarto grau justo, o re quatro por dois tempos, desce terça menor para o si, semínima e volta outra semínima para a nota de início; muda de compasso meio tom abaixo por uma semínima pontuada (do sustenido), segue terça menor abaixo, no la três por uma colcheia mais outra semínima, para voltar ao do sustenido na última semínima. O compasso seguinte fica ele inteiro no la três, e, no outro compasso, salta quarta abaixo, para o mi três por uma mínima pontuada seguida de pausa de semínima, terminando a primeira semifrase.

Exemplo 4: terceira frase, duas semifrases:

34
E do - ce - men - te, sobre a vil - la
37
a tar - de oão em tons de ro - - -

A segunda semifrase (exemplo acima, compasso trinta e sete) repete os dois primeiros compassos da anterior e, no terceiro compasso, para no si três uma semibreve, altura mantida no compasso seguinte, porém como mínima pontuada, seguida de pausa de semínima.

A coda inicia-se com o mi três no compasso inteiro (exemplo cinco), uma semínima e seis colcheias; o compasso seguinte é sexta maior acima, no do sustenido quatro por uma mínima pontuada, salto compensado na última semínima com o la três, ligado à semibreve seguinte e com mais outra mínima, esta última com ligadura seguindo sobre a pausa de mínima para o final da peça.

Exemplo 5: coda:

pouco rall. 42 *dim. rall.*
como um an - tun - clo de bom tem - po.

O contraponto está sempre como pedal no primeiro grau do modo da melodia, porém seus três primeiros compassos executam salto na última semínima (salvo na segunda frase, ver à frente), na primeira frase um trítone acima (compasso treze); na segunda, quarta acima – aqui o primeiro compasso é pedal, os saltos estão do segundo ao quarto compassos – com nona maior apoiaturada acrescentada abaixo (compasso vinte e dois); e na última frase é como na primeira, nos três primeiros compassos, mas de quinta justa acima e também com nona maior apoiaturada abaixo acrescentada, como na segunda vez (compasso trinta e um).

Exemplo 6, os primeiros compassos com salto de cada frase:

Ainda este movimento se apresenta como anacruse da coda, também com a nona, no último tempo do compasso que a antecede, o mesmo salto do início da última frase (compasso quarenta).

Exemplo 7:

O ostinato tem um desencontro com a melodia. Após a introdução, ele começa no único compasso de três tempos, passando a quatro no próximo, ainda sem melodia até seu quarto tempo, a anacruse. Tendo a melodia oito compassos e o acompanhamento onze, ainda o último compasso do ostinato também é sem melodia, e seu último tempo traz uma escala modulatória quinta justa abaixo descendente em fusas (compasso vinte).

Então, num acompanhamento de nove compassos executa-se uma melodia de dez. Contando ainda que o primeiro compasso após a modulação é sem melodia, a próxima escala modulatória do quarto tempo se dá no terceiro compasso anterior ao final da melodia (compasso vinte e nove), o que confere destaque à passagem como “ponto culminante”.

Após outro compasso apenas de ostinato - já o terceiro após a modulação - a última frase melódica inicia-se. Desta forma a última frase tem oito compassos e o acompanhamento onze e são seguidos de uma coda com quatro compassos melódicos acompanhados por cinco, o último novamente sem melodia.

A harmonia depois da introdução é modal, não progride segundo concepção tonal. São dois blocos sobrepostos e intercalados, de base lídia e mixolídia, gerando uma relação de segunda maior no mesmo âmbito de acidentes. A melodia encontra-se no segundo modo⁵⁸.

Como já dissemos tratar de criação contínua, o ostinato é característico na sua forma final, portanto a apresentamos antes para depois ver sua geração. Tomemos o compasso trinta e quatro, a primeira vez que aparece completo. Os dois modos que já nos referimos são sol maior lídio, que o gera, e la mixolídio, seu segundo grau (o modo melódico).

Exemplo 8⁵⁹:

É composto por quatro vozes numa tessitura de sétima maior. As duas vozes de baixo trabalham, paralelas, nas tônica e terça dos acordes daqueles modos,

alternando-se a partir do sol maior; as de cima tem pedal no quinto grau justo do primeiro modo e quarto justo do segundo na voz de baixo (o re três), a partir da segunda colcheia - salvo o compasso trinta e três e trinta e sete, que iniciam as semifrases e o apresentam já na primeira colcheia -; e a voz superior alterna entre o sexto grau e o sétimo maiores do primeiro modo - quinto e sexto do segundo -, a partir da primeira colcheia (mi e fa sustenido três).

Uma vez que os ritmos das duas mãos são diferentes entre si – mas iguais entre as vozes de cada mão -, resulta o acorde de sol maior com sexta maior⁶⁰ sem quinta na primeira colcheia – nos compassos de exceção citados há a quinta, portanto uma segunda maior entre ela e a sexta maior -; a terça maior re fa sustenido em cima na terceira semicolcheia, pausa nas vozes de baixo que então apresenta a terça la do sustenido na semicolcheia seguinte acompanhada de pausa igual nas de cima. Se a terça maior da voz de cima serviu para completar o acorde de sol maior com seu quinto grau justo e sétimo maior, também serve para iniciar o acorde seguinte, sendo quarta justa e sexta maior de lá maior, a terça seguinte nas vozes de baixo.

Terminamos o primeiro tempo. A terça de cima é um pivô harmônico. A primeira metade do segundo tempo é outro pivô, a segunda maior re mi: ou quarta e quinta justas do la maior anterior, ou quinta justa e sexta maior do seguinte, esta última que segue para a sétima maior pois que na segunda metade do tempo o acorde de sol maior com sétima maior está completo. E assim prossegue a estrutura do ostinato nos dois acordes base dos modos harmônicos.

A segunda forma funciona igual, quinta acima, porém a primeira é diferente nas suas duas metades, apesar do ritmo igual. Serão apresentadas no decorrer da análise.

A introdução realiza movimentos em trêmulo na região grave em dois pares de compassos iguais, segue para outro par onde só trabalha a dinâmica ainda em trêmulo; e termina em mais três compassos com arpejo ascendente finalizado em fermata.

Exemplo 9:

Numa tessitura em região grave e média - do re bemol um oitava abaixo ao fa três - que se torna infinda para o agudo pela profusão de harmônicos, o pentagrama superior do piano está também na clave de fa -, o baixo progride alternado em oitavas, no primeiro compasso para cima uma oitava e retornando no segundo. A mão direita realiza movimento contrário ao baixo: desce no primeiro compasso e sobe no segundo.

Sempre com trêmulo em fusas, o ritmo do segundo compasso tem a estrutura igual mas a mão direita progride em duas tercinas de semínima.

Iniciando a peça em re bemol um e oitava abaixo, o baixo tremula o primeiro tempo enquanto a mão direita também tremula uma tríade composta por duas terças maiores (enarmônicas) a partir do la natural dois. O acorde é de re bemol maior com

quinta aumentada, atacado *sforzando* seguido de *piano* sobre a apojetura em colcheia cortada em todas as notas, que cresce até a dinâmica de meio forte do tempo seguinte.

O fa natural três, a nota mais aguda, é sustentada o compasso inteiro e, no segundo tempo, o baixo sobe em semicolcheias, cada duas em oitavas partindo da oitava grave, agora mi bemol sub-um⁶¹ - um tom acima do baixo anterior -, com a próxima oitava acima (mi bemol um); a outra em sol bemol sub-um, outra oitava acima; o mesmo com o la bemol e o si bemol terminando o compasso. Neste movimento não há trêmulo.

Entre o fa três sustentado e este baixo ascendente oitavado, uma quarta, em semínima, progride paralela um tom abaixo em semínimas, também em trêmulos, a primeira sol dois do três; a segunda fa si bemol dois. Com a nota sustentada, a voz de baixo gera sétima menor abaixo que resolve na oitava; e a de cima passa de uma quarta justa para uma quinta justa abaixo.

Também este tempo há um crescendo, mas partindo do meio forte que o crescendo anterior atingiu.

A harmonia deste segundo tempo é do menor com décima primeira justa e baixo na terça menor na primeira colcheia; e na segunda, um choque de nona menor entre os baixos - sol bemol - e o sol natural dois que, encimado pela quarta justa do três, apresenta um trítone com os baixos que ainda guardam, com o fa sustentado, uma nona menor oitava acima.

A terceira colcheia tem um acorde de fa menor com décima primeira justa e terça menor no baixo (sem quinta); e, subindo o baixo um tom, uma sucessão três oitavas - as do baixo com a nota aguda no si bemol dois - com um fa no meio desta

última oitava aguda, gerando quinta abaixo e quarta acima - justas -; e ainda a oitava desta quarta justa no fa três sustentado, uma quinta justa com o si bemol agudo.

No segundo compasso o primeiro tempo é igual em ritmo e estrutura, porém o baixo é oitava acima do inicial: re bemol um e dois ainda em trêmulo. Acima, também tremulando, apresenta novamente duas terças maiores sucessivas: o mi dois, la bemol dois e do três. O re bemol dois do baixo está uma segunda aumentada abaixo deste mi dois que é enarmônico de fa bemol, a terça menor de re bemol, oitavada abaixo em nona aumentada. O acorde criado pela enarmonia em posição cerrada é re bemol menor com sétima maior.

Novamente o acorde é atacado *sforzando* culminando o crescendo anterior e apoiaturado igual, seguindo para *piano* súbito e crescendo no trêmulo.

Exemplo 10:

As vozes invertem os movimentos no segundo tempo. O baixo retorna ao início, igualmente em oitavas intercaladas - iniciadas igualmente pela mais grave -, com movimento descendente, também sem trêmulo. E as notas são outras: do, si, la, e sol naturais, acentuadas as oitavas de baixo.

A progressão de cima retorna também ao início, novamente em quartas paralelas em trêmulo, mas agora ascendentes e são em número de três, numa tercina de semínima. A primeira quarta é diminuta, mi la bemol dois - a terça maior entre o terceiro e quinto grau de re bemol menor como no acorde anterior, fa bemol la bemol -; as outras duas são espelho daquelas do segundo tempo do primeiro

compasso -, retomando o fa si bemol e do sol ao completar o tremulo, novamente em *crescendo* a partir do meio forte alcançado no crescendo anterior.

Também a nota aguda do acorde inicial, o do três, é sustentada o compasso inteiro.

Os acordes formados no segundo tempo são, na primeira colcheia, la bemol maior com quinta aumentada e terça no baixo (também dobrada no agudo) cujo baixo progride, na segunda colcheia, para a segunda aumentada - si natural - que, por sua vez, forma, com a modificação para a quarta justa fa si bemol do meio do ritmo de tercina, uma oitava diminuta - sétima maior enarmônica - si natural si bemol (la sustenido). O fa dois entre eles gera um trítone com o baixo que, seguindo um tom abaixo para o la um, forma um fa maior com quarta justa e terça no baixo - a quinta no do agudo sustentado. A última quarta sol do da tercina cria, com o baixo la, um la menor com sétima menor; e o último baixo em sol cria três oitavas sucessivas com uma quarta justa sobreposta - sol sub-um, um e dois mais o do três (uníssono com a nota sustentada).

Os dois compassos seguintes são repetição destes descritos, inclusive com a dinâmica com *sforzando* inicial culminando o *crescendo* anterior, seguido de *piano* súbito.

Prosseguindo para o compasso cinco (exemplo onze), culminando o *crescendo* anterior num *sforzando* e da mesma forma apojaturado, a harmonia para no re bemol com quinta aumentada e sétima maior, seguido de pianíssimo súbito. Com a mesma abertura do início e o do dois acrescentado (a sétima maior), os trêmulos prosseguem em *crescendo* a partir deste *pianíssimo* até o único *fortíssimo* da passagem, no início do compasso seguinte. Então outro *piano* súbito após o

fortíssimo, que prossegue decrescendo, sempre em trêmulo, até o início do compasso sete.

Exemplo 11: compassos 5-9:

O acorde anterior (exemplo dez) interrompe o trêmulo ligado com este primeiro tempo em *pianíssimo*. As semibreves da mão direita tem ligadura através de todo o compasso e além da barra seguinte; e as do baixo repetem-se ligadas pelos três próximos compassos, terminando numa fermata onde se lê, entre parênteses, “Muito longo”.

Nestes compassos sete e oito há uma sucessão ascendente de doze semínimas em tercina - a primeira é pausa -, partindo do la bemol um até o fa cinco. Suas notas são la bemol um, mi bemol dois, fa, la, do três, re bemol, sol, re quatro, la bemol, do cinco e fa. Depois da quarta tercina o pentagrama superior apresenta a clave de sol. A única nota ausente, das onze notas disponíveis, é o fa sustenido. Então, no compasso seguinte, o primeiro tempo é semínima sem tercina no si cinco e o restante do compasso um mi seis com fermata.

Após quatro fermatas no último compasso da introdução - duas para cada pentagrama do piano -, e o dito *Muito longo* entre parênteses, inicia-se a base rítmico-harmônica da canção.

Os dois próximos compassos apresentam a gênese do ostinato, sem a melodia. O primeiro compasso é de três tempos - o único da peça.

Exemplo 12:

A estrutura rítmica é marcação de todas as colcheias na mão direita - a segunda metade do primeiro tempo é em semicolcheia seguida de pausa de igual valor, ainda mantendo a marcação⁶². As notas são fa sustenido e sol sustenido quatro, intercalados. O sol sustenido da segunda metade do segundo tempo vem acompanhado de uma terça maior abaixo, o mi natural quatro.

Na mão esquerda, a única nota no tempo é a primeira colcheia. Todos os outros tempos são com pausa de colcheia, seguidos de nota do mesmo valor. A segunda metade do primeiro tempo inicia-se com pausa de semicolcheia, seguida de nota de mesma duração. Agora este pentagrama encontra-se em clave de sol e as notas são mi, re sustenido e do sustenido quatro, terminadas pela volta às anteriores - re sustenido -, para reiniciar o movimento.

Sempre as últimas colcheias de cada mão serão ligadas com a primeira do compasso seguinte; a dinâmica é pianíssimo com crescendo no último tempo. Estas são as únicas notas sem *staccato* e, além disso, tem traço a reforçar a ligadura para nova nota *staccato*.

Os intervalos formados são, no primeiro tempo, a segunda maior mi fa sustenido quatro na primeira metade, e a quarta justa melódica descendente sol re sustenidos na segunda. No segundo tempo, a segunda metade é uma tríade menor de do sustenido; e o terceiro tempo repete a quarta justa re sol sustenido na segunda metade. As primeiras metades destes tempos são sempre fa sustenido.

E o compasso seguinte é de quatro tempos. Diríamos que um tempo foi acrescentado entre o segundo e o terceiro do compasso anterior. Assim quatro semicolcheias alternam-se entre as mãos com suas respectivas pausas. Iniciando sobre o tempo na voz aguda e pausa na grave, esta figura inverte-se - pausa na aguda, nota na grave -, a segunda metade do tempo é igual.

Portanto a mão direita prosseguiu igual, marcando as colcheias do compasso - três vezes com semicolcheia e pausa igual, como na segunda metade do primeiro tempo do compasso anterior: no primeiro tempo e terceiro. -, sempre alternando uma segunda maior fa sustenido e sol sustenido quatro (a segunda metade do segundo tempo carrega, igualmente, a terça maior abaixo: o acorde completo citado).

A mão esquerda ganhou, no tempo acrescentado, dois contratempos em semicolcheia, mantendo ainda o primeiro tempo como o único tempo tocado. As notas, as mesmas, igualmente descem do mi quatro para o do sustenido quatro, passando pelo re sustenido duas vezes e voltando ao mi, que por sua vez ao re retorna - a nota com traço e ligada - antes de reiniciar o ciclo.

Este retorno das últimas três notas em baixo é importante porque assim serão as duas últimas seções do ostinato: alternando, no mesmo ritmo, duas notas vizinhas, como faz a voz da mão direita, num intervalo de tom inteiro, e não com este passeio de terças apresentado (ver forma final supra citada e exemplo treze).

Exemplo 13⁶³: a segunda forma do ostinato:

E ainda associar-se-á a esta alternância o movimento do segundo tempo em cima, onde uma nota progride segunda para cima e baixo, abrindo-se em duas, formando uma terça, e retorna. Sempre ocorre na segunda metade dos tempos a partir da segunda forma do ostinato (compasso vinte e cinco acima).

A harmonia deste compasso é a mesma daquele anterior (exemplo quatorze á frente) porém, no tempo acrescentado - o então terceiro do compasso quaternário -, as semicolcheias criam duas sucessões de terças melódicas descendentes (a primeira maior, a outra menor) separadas por uma quarta justa ascendente: fa sustenido re sustenido, a quarta justa re sol sustenido, e sol sustenido mi. A região harmônica se configura na escala de mi lídio e a melodia trabalha em fa sustenido jônio⁶⁴.

Exemplo 14:

O *crescendo* do compasso anterior (dez, o primeiro acima), partindo de *pianíssimo*, culmina, no compasso seguinte, num *piano* logo decrescendo para *pianíssimo* na segunda colcheia. Os compassos do ostinato sempre serão com *crescendo* no último tempo, voltando à dinâmica inicial (crescendos que não seguem para outra dinâmica), salvo os dois modulatórios - veremos à frente - que não tem *crescendo*.

A maior dinâmica do restante da peça é definida no compasso doze, que inicia com *mezzo piano* (exemplo quinze).

Exemplo 15:

11 De - pois da chu - va - ra - da

13 su - bí - ta que inun -

p > pp *mp pp*

(Saliente o canto)

No tempo anterior ao compasso doze o canto inicia a primeira frase com um fa três sustenido em semínima, uma anacruse abaixo de todo o acompanhamento. O compasso seguinte prossegue na mesma nota, quatro colcheias e duas semínimas.

O segundo compasso da melodia - o compasso treze -, inicia-se após um salto de sexta maior, para o re sustenido quatro em semínima pontuada, compensado abaixo uma terça maior no si três em colcheia. Agora a melodia está dentro da tessitura do acompanhamento, com apenas a nota mais grave (si três) um tom abaixo do grave do acompanhamento (do sustenido quatro), nota na qual repousará o final da primeira semifrase (compasso quinze).

Nos dois tempos seguintes, uma tercina de semínima os preenche. A primeira, sobre a mesma nota anterior, está em colcheia de tercina, seguida de pausa de igual valor.

Então as duas próximas semínimas são re sustenido e mi sustenido (a sensível de fa sustenido).

Neste mesmo compasso iniciou-se o contraponto que, acima de toda a tessitura, ataca o si quatro em mínima pontuada no primeiro tempo, com acento - acompanhado do texto, entre parênteses, *Saliente o canto* -, e salta, no último, trítone acima para o mi sustenido cinco, também com acento; e retorna no início do compasso seguinte, repetindo o movimento mais duas vezes.

Desta forma a sobreposição do campo harmônico de mi lídio e fa sustenido jônios cria uma dissonância de nona menor entre o mi sustenido no contraponto e o primeiro grau do mi lídio; e também, no último tempo da tercina da melodia, uma dissonância de segunda menor com o fa sustenido quatro da mão direita do piano, primeira colcheia sem tercina.

O re sustenido quatro melódico do compasso treze cria, com o ostinato, uma segunda menor abaixo da voz grave - que por sua vez é uma segunda maior abaixo da aguda – e uma terça menor com a aguda: empilha re sustenido, mi e fa sustenido. Prossegue mantendo a nota enquanto o ostinato progride, o grave para uníssono, o agudo para uma quarta justa acima. Então, no segundo tempo, repete a terça menor re fa sustenidos; quando, na segunda metade, o acorde completo de do sustenido menor ganhou sétima menor com a melodia descendo terça maior, para o si três.

A tercina de semínima na melodia forma, no terceiro tempo, primeira metade, o acorde de si maior, seguido de uma rápida sucessão descendente sol sustenido (agudo do ostinato, penúltima semicolcheia), re sustenido (segunda tercina, canto) e mi natural (última semicolcheia, grave do ostinato). No quarto, concomitante como mi sustenido cinco do contraponto, o re e fa sustenidos geram uma terça menor entre si e uma nona maior e sétima maior com o agudo na primeira metade; e, na última colcheia, o re sustenido grave, o mi sustenido do canto e o sol sustenido agudo do ostinato fazem sucessão de segunda maior e terça menor – com quarta justa nas pontas re sol sustenidos - mais a oitava aguda do mi sustenido fazendo nona maior (re sustenido mi sustenido agudo) e sexta menor (sol sustenido mi sustenido).

Chegada esta semifrase ao ápice com o fa sustenido quatro (exemplo dezesseis à frente), ela retorna ao si três omitindo a sétima, no ritmo de duas

semínimas, colcheia, semínima e colcheia, com o re sustenido repetido na primeira colcheia; para, no compasso seguinte, repousar sobre o do sustenido em mínima e semínima pontuada.

Exemplo 16:

A estrutura do ostinato é a mesma e o contraponto, repetindo-se duas vezes, continua intervindo, acima de toda a tessitura, com a dissonância já descrita.

O fa sustenido quatro melódico do compasso quatorze começa em uníssono com o agudo do ostinato, quarta abaixo do contraponto, tornando-se segunda maior pelo movimento do ostinato para o sol sustenido, e terça menor com o re sustenido da última semicolcheia do primeiro tempo. O re sustenido melódico no segundo tempo refaz a terça menor com o fa sustenido do ostinato e, na segunda metade, é segunda maior do acorde de do sustenido menor. Permanecendo a próxima colcheia na mesma nota, é terça menor abaixo da primeira semicolcheia do terceiro tempo, uníssono com a segunda; e, descendo para o do sustenido, faz quinta justa com a terceira e terça menor com a última. Então no último tempo, a quarta justa com o fa sustenido é encimada pelo mi sustenido do salto de trítone do contraponto: agora temos um acorde de do sustenido maior com quarta justa - na última semicolcheia do tempo anterior ainda tínhamos a terça menor de do sustenido. A última colcheia melódica faz a terça menor no baixo de sol sustenido menor com sexta aumentada - sétima menor enarmônica, o mi sustenido.

A resolução desta semifrase no do sustenido quatro faz um baixo pedal de três tempos e meio, ao qual o grave do ostinato se aproxima por tons inteiros até o uníssono e retorna para se reaproximar quando, no compasso seguinte, transforma-se na voz grave do mesmo, que trabalhará paralela terça abaixo daquela que era o baixo anterior, como veremos à frente.

A harmonia no compasso quinze ficou do menor com quarta justa - sem quinta - e sétima menor (o contraponto); sol sustenido menor com quarta justa no baixo; duas quartas justas do fa sustenidos si na primeira colcheia do segundo tempo, formando sétima menor entre as pontas; do sustenido menor com sétima na segunda colcheia. Com as duas primeiras semicolcheias do terceiro tempo forma o acorde de si maior com segunda maior no baixo, nas outras duas, do sustenido menor. E no último tempo, como salto do contraponto para o mi sustenido, do sustenido maior com quarta justa na primeira colcheia e, com a melodia em pausa na segunda, há apenas a quinta justa re sol sustenidos⁶⁵.

A segunda semifrase (compasso dezesseis) opera em outra região harmônica (exemplo dezessete). O ostinato, na mesma estrutura rítmico-intervalar, tem acrescentado uma voz, mais grave uma terça, homorrítmica, paralela à anterior, transferindo o campo harmônico ao novo modo de la maior lídio. A melodia é em si maior. Pela presença do re sustenido na voz grave do ostinato e na melodia, está garantido tanto o la lídio como o si maior, mixolídio pela presença do la natural⁶⁶. A estrutura passa a cooptar duas regiões harmônicas distantes uma segunda maior, como acontece nas duas próximas seções.

Exemplo 17:

E o contraponto passou a manter sustentada sua nota inicial, o si quatro - tônica do modo melódico -, ligada a cada dois compassos, sempre acentuada - mais outro desligado e sem acento (compasso vinte à frente) -; continuando a voz mais alta da tessitura.

No la lídio, a nova voz paralela em terças na região grave do ostinato gerou um novo baixo que segue do primeiro grau para o sétimo e sexto grau maiores e retorna cadenciando pelo sétimo maior, na já citada alternância de tom inteiro que virá a ser característica. Desta forma, como prosseguiram inalteradas as três vozes superiores dos cinco primeiros compassos de ostinato em quatro tempos - e somado o si quatro sustentado do contraponto -, as relações harmônicas criadas são as seguintes: a primeira metade do primeiro tempo um do sustenido menor com quarta justa e sétima menor, a segunda, sol sustenido menor com terça no baixo, sexta maior e sétima menor. O segundo tempo na primeira metade, a segunda maior mi fa sustenido gerando, respectivamente com o si quatro, quinta e quarta justas; la maior com sétima e nona maiores na segunda metade. No terceiro tempo, si maior e do sustenido menor com segunda maior e sétima menor; no quarto, si maior com terça no baixo (a melodia); e outro sol sustenido menor com terça no baixo.

A melodia desenvolve-se nos acordes descritos acima da seguinte forma: uma semínima sobre o mi quatro, a terça do acorde de do sustenido maior, uníssono com a colcheia da mão esquerda e uma segunda maior com o fa sustenido quatro da direita. Na segunda metade desta semínima o fa sustenido segue tom acima para

o sol sustenido, gerando uma terça maior e, na mão esquerda, após pausa de semicolcheia, uma segunda menor é criada pois o mi quatro desce meio tom para o re sustenido.

Agora em duas colcheias no segundo tempo, o mi quatro se repete na melodia. Na primeira colcheia uma segunda maior com o fa sustenido que retornou do sol sustenido na mão direita; na segunda, no acorde de la maior com sétima maior, a melodia é uníssono com o quinto grau na mão direita do acompanhamento que tem uma terça maior acima, a sétima maior.

Seguindo no terceiro tempo para o re sustenido meio tom abaixo durante uma semínima pontuada, é a terça maior de si maior, dobrada em uníssono na segunda semicolcheia; na metade final do tempo é a segunda maior de do sustenido menor, postada entre o do sustenido e o mi quatro, uma segunda menor para cima e outra, maior, para baixo.

A primeira metade do tempo seguinte é a terça menor re sustenido fa sustenido; na segunda, a melodia salta terça maior abaixo, para o si três, uníssono direto com o baixo na terça do acorde de sol sustenido menor.

O compasso seguinte prossegue com pausa de colcheia e semínima na mesma nota. Na segunda metade do primeiro tempo, é uníssono com o baixo na terça de sol sustenido menor apenas na última semicolcheia - a penúltima é pausa. Na metade inicial do segundo tempo gera a quinta justa si fa sustenido.

Outra colcheia sobre a mesma nota, o acorde de la maior com sétima maior e nona tem segunda maior acrescentada entre o la três e o do sustenido quatro: uma segunda maior tanto acima como abaixo.

Então o segundo e terceiros tempos são uma mínima no do sustenido quatro, ligada aos dois próximos tempos do compasso seguinte. Assim, o primeiro intervalo

é a quarta justa do fa sustenidos; o acorde de si maior da segunda semicolcheia tem uma segunda maior inserida entre o si e ré sustenido; o de do sustenido menor, um uníssono na tônica. No quarto tempo, a primeira metade repete a quarta justa do início do terceiro tempo; e, na segunda metade, o último acorde de sol sustenido menor com terça no baixo tem o quarto grau aumentado entre o terceiro e o quinto, gerando uma segunda maior abaixo e outra maior acima.

Os dois primeiros tempos do compasso seguinte do compasso dezoito cria, nos acordes do ostinato com o do sustenido sustentado, as seguintes tensões: é a tônica do primeiro (uníssono), a quarta justa do sol sustenido menor - na mesma situação entre o terceiro grau no baixo e o quinto -; a quarta justa do fa sustenidos na metade primeira do segundo tempo e uníssono com o terceiro grau de la maior na outra metade.

Então a melodia desce um tom para o si três em mínima ligada a semibreve no compasso seguinte. É oitava abaixo à nota do contraponto, fazendo uma quinta justa com a primeira semicolcheia – fa sustenido quatro, si três –, uníssono com a tônica do acorde de si maior da segunda; com a terceira, uma sexta maior si três sol sustenido quatro, e a sétima menor no baixo no acorde de do sustenido menor da última.

A primeira metade do quarto tempo guarda novamente a quinta justa si fa sustenido e a dobra em uníssono da terça menor no baixo na última colcheia, no acorde de sol sustenido menor.

O compasso seguinte (dezenove) com a mesma harmonia do ostinato caminhando sobre a melodia que o inicia no baixo como um bordão – a semibreve -, que vem ligado do compasso anterior, mantendo oitava justa abaixo com o contracanto. O acorde da segunda metade do segundo tempo foi descrito no

compasso dezessete: uma segunda entre a tônica e a terça maior do acorde de la maior. Aqui o baixo do ostinato colide com a melodia em segunda maior acima, segue para uníssono e segunda maior abaixo; para então retornar pelo mesmo caminho.

Então a melodia entra em pausa por dois compassos e (exemplo dezoito), no primeiro deles, quando o si quatro do contraponto ataca sem acento (compasso vinte), haverá a modulação de quinta abaixo. Sem preparação, o último tempo tem ruptura na estrutura de ostinato e apresenta uma escala descendente em fusas com o novo modo.

Exemplo 18:

Este movimento parte do si quatro com acento – a nota do contraponto –, salta terça menor abaixo para o sol sustenido, e prossegue diatônico em re lídio até o quinto grau la três⁶⁷.

O compasso seguinte realiza o ostinato no novo modo, porém acéfalo, sem a metade inicial do primeiro tempo, ataque este reservado apenas para a nota mais aguda: o contraponto na nona do modo – que é o primeiro grau do modo da próxima melodia como anteriormente –, com acento, agora no mi quatro, valendo semibreve ligada para o compasso seguinte.

Agora o ostinato estabelecer-se-á na forma citada atrás, não prosseguindo mais com baixo descendente diatônico até terça, e sim inicia a alternância das terças

maiores harmônicas da mão esquerda em segunda maior. Como é acéfalo neste compasso, tal alternância configurar-se-á apenas a partir do próximo compasso e o primeiro acorde a soar é a tríade do modo melódico anterior seguido do acorde do novo modo melódico.

A harmonia formada após a pausa de colcheia do primeiro tempo é, com o mi quatro sustentado do contraponto, uma tríade de la maior na terceira semicolcheia do compasso, e, na seguinte, formam com a próxima colcheia, um acorde de mi maior completo; na metade do segundo tempo, re maior com sétima e nona maiores apresenta o modo do ostinato. O terceiro tempo, alternando as semicolcheias, forma novamente, nas duas primeiras, o acorde de mi maior, e nas seguintes o, por sua vez, de re maior com sétima maior e nona maior. A colcheia seguinte, um si três, gera quarta justa com o mi quatro; e o acorde completo de mi maior com sexta maior e quarta justa termina o compasso na colcheia com traço.

Este último acorde está ligado com o seguinte - seu alternante que fora pausa na acefalia modulatória -, agora presente no começo do compasso, que apresenta também o reinício da melodia em uníssono com o contraponto no mi quatro.

Fica estabelecido o ostinato completo agora (compasso vinte e dois, exemplo dezenove), com o primeiro acorde sendo o re maior com sexta e nona maiores, cuja sexta maior progride, nos dois sentidos abrindo-se em duas vozes, para a quinta justa e sétima maior⁶⁸. O modo é re lídio, o segundo acorde, mi maior, segundo grau deste primeiro modo, mixolídio, base da melodia a seguir.

Exemplo 19:

Esta seção apresenta uma frase melódica composta de três semifrases em mi mixolídio⁶⁹ dito atrás nas análises melódicas?. Iniciando em uníssono com o contraponto até o quarto tempo, desce uma quarta justa, para o si três, na última semínima do compasso vinte e dois.

O contraponto tem o mesmo ritmo que a melodia aqui (mínima pontuada seguida de semínima), porém neste último tempo, num *sforzando* em *piano*, executa um nona maior sol três la quatro, apoiaturada apenas na nota de baixo. Começara no compasso anterior mas em semibreve, sem o salto como da primeira vez. O si três da melodia neste último tempo encontra-se entre esta nona, gerando uma terça maior abaixo e uma sétima menor acima.

O padrão do ostinato neste último tempo na mão direita é eliminado, dando espaço a esta intervenção harmônica do contraponto. O acorde final deste compasso é, posto que a mão esquerda permanece no ostinato, mi com terças maior e menor, e quarta justa.

O contraponto será igual nos próximos dois compassos (como na primeira frase) e o ostinato, no último deles, agrega na segunda metade do último tempo, a nota de cima da terça que lhe é característica, adicionando a sexta maior no acorde supracitado (exemplo dezenove, compasso vinte e quatro acima).

Nestes quatro primeiros compasso a melodia cadencia sobre o quinto grau, o si três. O segundo compasso (vinte e três) tem duas semínimas sobre ele, acrescentando na harmonia do ostinato quando é re maior (segunda metade do

terceiro tempo), uma sexta maior exatamente entre o quinto e sétimo graus, soando duas segundas maiores harmônicas.

Os dois últimos tempos tem colcheia, semínima e colcheia sobre as notas si três, la e sol suspenso que sobe terça menor para o si três novamente, no próximo compasso, durando-o inteiro.

O quarto tempo passado, por razão da intervenção de nona já descrita no contraponto, tem, na primeira metade (a semínima em contratempo), o la três, oitava abaixo da nota aguda, uma segunda acima do sol grave apoiaturado; e, na segunda metade, o la melódico desce um tom, ao uníssono com a terça maior na mão esquerda, restando nas vozes internas uma segunda menor sol natural sol suspenso.

O compasso vinte e quatro segue estável com intervalos já descritos pois a melodia estaciona no si três. Aquela última colcheia mencionada, de retorno do ostinato, reforça a segunda maior sobre a melodia – presente desde a segunda metade do segundo tempo - e resolve em seu uníssono no compasso seguinte, onde permanece por três tempos.

O último tempo da melodia deste novo compasso (vinte e cinco) é pausa e o contraponto volta ao formato de semibreve ligada a cada dois compassos sobre o mi quatro. Agora o ostinato apresenta-se completo. As relações harmônicas são iguais às do compasso anterior, salvo o último tempo que não apresenta a nona sol três la quatro, portanto o acorde é de mi maior com quarta justa e sexta maior.

A melodia prossegue com mais duas semifrases de três compassos, o que gera o já mencionado desencontro com a próxima modulação do ostinato. A primeira cadência novamente no quinto grau – com suspensão segunda maior acima -, mas partindo do primeiro abaixo; a segunda, partindo da mesma nota, nela repousará trabalhando também e apenas com outra suspensão de segunda maior acima.

O ritmo da segunda semifrase (compasso vinte e seis, exemplo vinte) é colcheia, semínima e colcheia seguidas de duas semínimas, sobre as notas mi três, fa sustenido e sol sustenido que salta quarta acima para o do sustenido quatro, compensado no si três. A síncopa acrescenta tensões harmônicas: uma segunda maior no re maior inicial e outra no mi maior (a última semicolcheia do primeiro tempo), criando duas segundas maiores harmônicas transpondo-se tom acima. O segundo tempo tem, na primeira colcheia, a quarta justa fa sustenido si natural três encimado pelo mi quatro, gerando, respectivamente, sétima menor e quinta justa; e na segunda, uma quarta aumentada (sol sustenido) sobre o acorde de re maior com nona maior (com quinta justa).

Exemplo20:

O terceiro tempo tem o mi maior com sexta maior que também é sétima maior de re maior, uníssona na terceira semicolcheia; o quarto, o si três também uníssono na metade anterior formando quarta justa com o contraponto e, na posterior, outra sucessão de segundas maiores harmônicas sobre o mi maior com quarta justa e sexta maior: la, si e do sustenido, esta ainda com uma segunda menor abaixo (la sol sustenido três).

Evoluindo para a suspensão do sexto grau maior sobre o quinto de mi mixolídio, quatro colcheias cadenciam nas notas si três, mi e do sustenido quatro, e retorna ao si para, no final do compasso vinte e sete, estacionar na suspensão de

sexta maior, o sustenido, por dois tempos. O contraponto re-atacou com acento o mi quatro que se ligará com o compasso seguinte inteiro, onde a melodia resolverá a suspensão no si três durante dois tempos.

As colcheias do compasso vinte e sete acrescentam poucas tensões sobre as já ocorridas. No segundo tempo o do sustenido quatro cria uma segunda maior com o si três, e o si três seqüente, aquela sucessão harmônica de segunda maiores, porém sobre o re maior, la si do sustenido.

O do sustenido sustentado nos dois próximos tempos gera, no terceiro tempo, os mesmos intervalos do compasso anterior, e no último tempo, uma segunda maior com o si três da primeira colcheia e uníssono novamente com a sexta maior de mi maior com quarta justa. A segunda colcheia do primeiro tempo alcançou uníssono como mi quatro sustentado do contraponto que atravessa a harmonia como sempre, ou como primeiro grau ou como nono maior, e, nestes dois últimos tempos cria uma terça menor acima da melodia.

Agora, no compasso vinte e oito, como a suspensão foi resolvida, a terça menor superior com o contraponto tornou-se quarta justa e os intervalos harmônicos são os mesmos descritos no compasso vinte e cinco, acima.

O terceiro tempo deste compasso é inteiro de pausa na melodia e a terceira semifrase começa com anacruse no quarto tempo sobre o mi três, em duas colcheias, oitava abaixo do contraponto, segunda maior acima da nota mais grave do ostinato.

O primeiro compasso inteiro no mi três (exemplo vinte e um à frente) tem o ritmo de tercina de semínimas nos dois primeiros tempos, seguidos por duas semínimas, e desemboca um tom acima, com acento, no fa sustenido sustentado até a última colcheia do compasso seguinte, onde a articula voltando ao mi

(resolução da suspensão) que, novamente articulado, repousa compasso inteiro terminando a frase.

A última semínima do compasso vinte e nove é acompanhada da escala modulatória quinta abaixo quando, novamente acéfalo, o ostinato retorna uma colcheia após o ataque solo e acentuado da suspensão no fa sustenido três, descrita atrás.

Exemplo 21:

Esta suspensão melódica referentes à segunda maior do modo mi mixolídio e terça maior do re lídio anteriores tornam-se agora sétimo grau maior do ostinato e sexto grau maior do modo melódico que, quinta justa abaixo, operam em sol lídio e la mixolídio. Sua resolução, na colcheia final (compasso trinta) é para a sexta maior do novo ostinato e quinto grau justo no melódico (o mi três de repouso). A suspensão que seria de segunda maior tornou-se de sexta maior.

O primeiro compasso após modulação é igual ao da anterior, porém quinta abaixo, o que modifica a clave da mão esquerda do piano para fa.

A escala modulatória teve também padrão idêntico: no último tempo do ostinato interrompido e partindo da nota do contraponto (que aqui é grafado com mínima pontuada, distinto de lá onde prosseguiu semibreve - compasso vinte), desce terça menor para o do sustenido quatro, a quarta aumentada, seguindo diatônica até o quinto grau re três em sol lídio, o modo seguinte no ostinato.

Alternando de sol maior com sexta maior e nona para la maior com quarta justa e sexta maior após a pausa inicial de colcheia (compasso trinta), a harmonia, na presença da suspensão e ausência de contraponto, dá-se da seguinte forma: a terça maior re três fa sustenido sobre a segunda colcheia do primeiro tempo - que fariam a quinta justa e sétima maior de sol maior não fosse a acefalia - tem sua nota aguda em uníssono com a melodia; a qual, sobre a última semicolcheia, é a sexta maior do la maior sem quinta - o que faz no último tempo com a resolução seguinte, o tradicional retardo harmônico do sexto grau maior para o quinto justo no la mixolídio base da melodia, que também se repete na alternância do ostinato.

Segue, no segundo tempo, colcheia no mi três fazendo segunda maior abaixo da melodia e sol maior com sétima maior na outra. As semicolcheias alternadas repetem a segunda maior com o mi e o la maior com sexta maior; volta a terça maior re fa sustenido, outra sol si; novamente a segunda maior no último tempo, primeira colcheia.

E esta segunda colcheia resolve no la maior com sexta maior característico do ostinato como no segundo tempo mas com ligadura à frente; e isso enquanto o fa sustenido melódico foi abandonado um tom abaixo no mi três, o quinto grau de la, gerando aquela sucessão harmônica de segundas maiores desde o quarto grau justo - também acompanhada abaixo por uma segunda menor -, escondendo a resolução do sexto grau maior para o quinto justo, pois a melodia inverte de nota com a voz aguda do ostinato.

Então retorna o contraponto, da mesma maneira que da primeira vez, com acento em mínima pontuada, concomitante ao final da melodia no compasso inteiro (trinta e um), acima uma quarta justa, no la três. E seu quarto tempo em semínima

também apresenta uma nona maior harmônica, acentuada e com o mesmo *sforzando* em *pianíssimo*, a nota grave apoiaturada re três e a aguda o mi quatro.

Estas últimas formam com a melodia uma segunda maior abaixo e uma oitava acima.

A harmonia alterna-se entre o sol maior com sexta, sétima e nona maiores e o la com e sexta maior e quarta justa, que foi acrescentada no início do segundo e terceiro tempos, além de no meio deste último, onde havia apenas uma nota: agora há a segunda maior re mi três. E assim será até o antepenúltimo compasso, na coda.

Então o próximo compasso é sem melodia (exemplo vinte e dois), apenas com o contraponto idêntico, que elimina o sexto grau maior do acorde de sol maior com sétima maior que estava na melodia.

Exemplo 22:

The image shows a musical score for Example 22. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has the lyrics "E do - ce - men - te, sobre a vil - - - la". The piano accompaniment is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as "sfz pp" (sforzando pianissimo) in the piano part. The score is numbered 32 at the beginning.

No compasso seguinte a terceira frase melódica começa sobre a última repetição do motivo do contraponto. Esta última frase é dividida em duas semifrases de quatro compassos e está no modo la mixolídio. Pela primeira vez a melodia encontra-se acima da tessitura do acompanhamento.

A primeira semifrase começa no re quatro, por dois tempos, segue uma semínima para o si três e retorna na outra, terça menor acima. Entra no compasso seguinte no terceiro grau, o do sustenido quatro, em semínima pontuada. As próximas colcheia e semínima estão sobre o la três, a última volta ao do sustenido para mudar de compasso numa semibreve, novamente sobre o la três. O compasso

seguinte repousa no mi três em mínima pontuada seguida de pausa, finalizando a primeira semifrase.

Esta última nota voltou a interiorizar-se no acompanhamento. O movimento anterior aproxima-se do la três do contraponto, no primeiro compasso uma segunda maior - terceiro tempo - e no segundo, uníssono - segundo e terceiro tempos, para então, após compasso inteiro em uníssono, cruza-lo abaixo.

O contraponto, no seu último compasso de salto quinta acima - seu terceiro compasso -, cruza a melodia - aqui primeiro compasso -, atingindo com ela a segunda maior direta mi e re quatro. Depois prossegue, sempre acentuado, ligado nos próximos dois compassos, como nas outras passagens anteriores.

O canto gera poucas dissonâncias na estrutura. Os três primeiros tempos de seu início mantem as dissonâncias dos acordes do ostinato: a nona maior e a quarta justa de la (de sol são consonâncias). O cruzamento do contraponto descrito acima tem a quinta justa de la como nota aguda, segunda maior acima da melodia, que se encontra sobre o re quatro, o qual é oitavado abaixo na apojatura. Tal movimento também está dentro da harmonia do ostinato: o la maior com quarta justa.

Aqui, porém, na mão direita do piano é acrescentada a última colcheia, o fa sustenido três que parara dando espaço a nona maior harmônica do contraponto, retomando o padrão do ostinato no final do movimento, trazendo a sexta maior ao acorde de la maior, nota presente apenas no primeiro compasso após a modulação (compasso trinta). A sua terça maior abaixo que seria padrão no ostinato aparecerá à frente, já no próximo compasso.

O compasso seguinte - trinta e quatro - tem a melodia sobre o terceiro grau maior e o primeiro de la (do sustenido e la), gerando a quarta aumentada do sol lídio

logo no primeiro tempo, e sua respectiva segunda maior que, por sua vez, encontra-se sustentada pela nota longa do contraponto.

Muda o compasso e a melodia estaciona em uníssono com o contraponto uma semibreve, a harmonia permanece a mesma; e no seqüente para no mi três em mínima pontuada, deixando novamente inalterada a harmonia, cria, porém, dissonâncias de segundas.

Este mi três encontra-se entre as notas da mão direita do ostinato quando este realiza o re e fa sustenido três do acorde de sol maior com sétima maior: é o sexto grau maior construindo aquele empilhamento de segundas maiores. Quando esta mão realiza a quarta justa de la maior - o re três -, este já vem acompanhado, nesta forma final do ostinato, pelo mesmo mi três, que então reforça a segunda maior agregada - e já citada - no compasso trinta e um.

Os dois primeiros compassos da semifrase seguinte são idênticos aos da anterior (exemplo vinte e três à frente). Diferencia-se aqui o contraponto que se mantém estável no pedal la três - seus três compassos padrão de ataque dissonante no último tempo já passaram - mas sua ligadura coincidiu com o início desta semifrase e seu novo ataque constará no agora segundo compasso desta (compasso trinta e oito), durando apenas um compasso.

Exemplo 23:

E a resolução desta segunda semifrase é um tom acima da tônica modal melódica, no si três, com o mesmo ritmo, semibreve seguida de mínima pontuada,

outra suspensão de segunda. Esta última permanece na mesma nota, diferentemente daquela.

Neste compasso de semibreve, o trinta e nove, aparece uma nova voz, segunda maior acima do contraponto, justamente em uníssono com o canto, e que prosseguirá ligada, junto com o contraponto, a mínima pontuada do compasso seguinte (a melodia não está ligada pois articula outra sílaba do texto).

A harmonia não apresenta novidades uma vez que tanto o si como o la três estão presentes na passagem inteira e fazem parte da harmonia do ostinato.

Porém, no quarto tempo do compasso quarenta, onde a melodia apresenta pausa, ocorre novamente a intervenção de semínima do contraponto - exclusiva, a única nesta posição de final de frase -, com a mesma nona maior re três mi quatro acentuada, mas agora arpejada; e a primeira metade do quarto tempo é pausa no ostinato - a segunda não, prossegue normalmente, mas sem o re três, já presente no grave da nona maior.

Agora a semifrase da coda (exemplo vinte e quatro). Partindo, no compasso quarenta e um, do mi três uníssono, a segunda nota mais aguda do ostinato, durante o compasso inteiro - abaixo do contraponto uma quarta justa, formando ora uma segunda maior com o re, ora duas com o re e o fa sustenido -, articula uma semínima e seis colcheias - onde antes da primeira lê-se *pouco rall.* -; para mudar de compasso saltando sexta maior acima numa mínima pontuada (do sustenido). Compensa o movimento uma semínima no quarto tempo terça maior abaixo, ligada por mais um compasso e meio, sobre o la três, em uníssono como contraponto. Acima da semibreve ligada, pelo segundo tempo, lê-se *dim.* e novamente *rall.*

Exemplo 24:

O fim da melodia é ligado à pausa de mínima que antecede o compasso final em pausa com fermata.

O do sustenido quatro sobre o contraponto cruzou-o terça maior acima, vindo do mi três, gerando o movimento harmônico da quarta aumentada transformada em terça maior pelo ostinato (ver compassos trinta e quatro e trinta e oito).

A harmonia nada muda nestes três últimos movimentos melódicos, estabilizada em elementos já conhecidos. O tempo vai caindo, há um *rallentando*, e a partir do antepenúltimo compasso o ostinato perde partes.

Os dois primeiros tempos do compasso quarenta e três são iguais, inserido o *diminuendo* no segundo. No terceiro, apenas a terceira semicolcheia tem som, com o corriqueiro *staccato*, o la maior com quarta justa. O quarto tempo repete o mesmo ritmo num sol maior com sétima maior.

A alternância harmônica prossegue nos próximos quatro acordes, na mesma abertura, até que reste apenas o contraponto no la três, sustentado em fermata nos dois últimos tempos da peça.

O ritmo da alternância é terceira semicolcheia do primeiro tempo - *staccato* -, primeira colcheia do terceiro, também *staccato*, e igualmente na última colcheia. No compasso final, apenas *staccato* na quarta colcheia. Todos os outros tempos são pausa.

O último acorde é sol maior com sétima maior e nona maior.

8.2 ANÁLISE LITERÁRIA

Abril

Depois da chuvarada subita
Que inundou os campos e os morros
O céu azula, fogem nuvens...

Vem das verdes mattas molhadas
Uma frescura acariciante
a frescura das bocas úmidas.

E docemente, sobre a villa,
A tarde cae, em tons de rosa,
Como anuncio de bom tempo.

Ribeiro Couto (1898 - 1963)⁷⁰

O poema divide-se em três estrofes, cada uma com três versos livres. Não há rima, tem seus versos relacionados em dois para um segundo seu significado: os primeiros dois terços são descritivos, os terços finais são explicativos das imagens criadas.

É um poema cognitivo, visual, olfativo, tátil, que opõe duas situações extremas: a chuva com suas características de clima fechado, cinza, úmido; ao céu azul no anoitecer cujas nuvens o sol poente colore. Apresenta esta passagem percebida.

A chuvarada⁷¹ é uma chuva grossa e opulenta, tropical, até com trovões, mas não uma tempestade violenta. Passageira, de final de tarde em tempo de calor, é típica da região Sudeste do Brasil, a região de criação de nossos dois artistas e exegeta. A palavra “súbita” depois de “chuvarada” define que não havia formação

climática indicativa de chuva antes da mesma, o que ocorre em dias quentes no verão e nesse período do início do outono, do qual Abril é o primeiro mês.

Essa situação característica de nosso clima é exposta nas duas estrofes das pontas. A estrofe do meio carrega uma especialidade popular nacional: a referência da sensualidade na comparação da umidade das matas com a das bocas, gerando um quadro de fecundidade: é o que as águas trazem às matas, e a sensualidade aos humanos.

As relações sensitivas criadas são visuais na primeira e última estrofes (nesta há ainda referência ao paladar - docemente -, porém no sentido de delicadeza, o que também pode se aplicar ao paladar). A imagem de chuva sobre a mata da primeira estrofe apóia a sensação de “frescura” que das matas vem na segunda, sendo suas as sensações olfativa (frescura) e tátil (acariciante e frescura), que sensualizadas em “bocas úmidas” evocam impressão tanto tátil como erótico-gustativa.

A sensação gustativa apresenta uma ponte em retrospectiva ao “docemente” do início da próxima estrofe - que se referirá ao cair da tarde sobre a vila -, influenciando também sobre o amor anterior, tornando-o assim doce ao entardecer úmido e colorido.

As estruturas explicativas nos últimos terços das estrofes operam sobre as sensações/impressões criadas no primeiro, criando a cadência do poema.

Na primeira estrofe, da inundação súbita de morros e campo por uma chuva forte e repentina, tem como explicação ao “depois da” inicial, um céu azulando onde nuvens se desfazem, emergindo a paisagem da inundação.

A próxima estrofe, o céu aberto sem chuva propicia que a umidade lançada à terra evapore com seus humores cheirosos e íntimos da floresta e, antes da

explicação, o adjetivo “acariciante” insinua-se antecipando o terço explicativo, induzindo volúpia que aflora ao final em hálitos lubrificandos.

E na última estrofe, concluindo em doçura tudo o que passou - nem a chuva era violenta, tudo era pujante, também o amor -, há um vilarejo entre as matas, morros, campos e céu, este em colorido róseo no poente, com a felicidade simples e prazerosa do tempo bom que chegou.

Porém, finalizada a imagem, sobre o brilho dos tons róseos do entardecer, algo de obscuro está guardado, como em todo futuro. No mínimo, a chegada da noite. O poema é luz e cor que se transformam de acinzentado e verde em azul e rosa, passando pela sensualidade; e, apesar das luzes e boa-venturança, também interliga dois ocasos: o da chuva ao do dia, este último não explícito.

Cria uma paisagem bucólica brilhante de luz e água a envolver o amor com a aura da fecundidade das florestas, numa simplicidade quase primitiva a preconizar otimismo na continuidade dos eventos cíclicos, desde os dias - evento galáctico - passando pelo clima, até a fecundidade como preservação de espécies. A imagem-em-geral é uma alegoria da existência.

8.3 NÍVEL ESTÉSICO

8.3.1 Indutivo

A construção musical programática é eficaz, cumpre seu propósito, mas perde um pouco de força no final. Há certa impressão de que algo restou, ficou no ar. O que não é propriamente um problema.

Provavelmente a estrutura musical é presa de si própria: o conflito que percebemos entre o poema e a música é que, se o texto nos leva a preconizar o futuro como bom - pelo menos no que tange ao clima -, uma reflexão adiante poderia

perceber o quão infundado isso seria. O tempo bom nada garante. Mas pode inflar nossos corações de esperança.

Porém a música não comunga totalmente este aspecto. Poderia ser uma sutileza mas parece mais uma conseqüência da estrutura, uma dificuldade de final; porém a solução de diluição é bem aproveitada.

Parece mais que se transfere o foco de atenção para outro objetivo do que, necessariamente, anoitece: o evento da chuarada é tão maior que o início da noite que parece inverossímil mesmo na primeira audição. Talvez haja um desequilíbrio formal, uma coda muito curta.

Por outro lado, não é assunto alienígena.

Poderíamos creditar mérito ao compositor por expandir o sentido do poema ao ser um pouco macabúzio no final, ainda corroborado por nossas bases filosóficas.

O poema tem este fim otimista porque fecundo, e a continuidade é positiva. Mas algum observador do entardecer pode assumir certa melancolia frente ao espetáculo galáctico, e até mesmo, guardada a dimensão cósmica, parecer uma insistência insana qualquer aspiração de eternidade.

Portanto, justificar este fundo musical um pouco deprimido é fora do programa, mas não fora das possibilidades geradas pela imagem do programa.

Mas a engenharia musical é muito bem resolvida e, dentro do princípio da estranheza que foi criado após a introdução, a dissonância final de segunda maior como brilho róseo é pertinente e o final dissoluto do ostinato tem também a força de nossa filosofia: como parte de uma variação cíclica natural, em todos os sentidos - humanos, climáticos e galácticos - a peça, ao desaparecer, apenas indica seu

prosseguir, não assumindo um fim, posto que tais entidades supracitadas tem força de eternas se comparadas ao indivíduo humano.

Assim o conflito é um pouco excessivo visto do ponto de vista do programa, mas pertinente, visto das entranhas das forças pelo próprio programa conclamadas.

E ouvi-la muito nos move. Como percipiente, a experiência vale esta análise.

8.3.2 Externo

A primeira audição deixa clara a situação bucólica, o fim da chuva e do dia, sua coloração, a ênfase no amor humano e o final que se desfaz. Porém algum incômodo perdura.

Chama a atenção - como assim logo a escolhemos para esta exegese - com sua sucessão contínua de situações semelhantes, interligadas mas distintas.

O início possante, com movimentações como que de ondas - sempre sugerindo água - com a gama auditiva tendendo ao máximo, de pronto capta a atenção e é de tamanho precioso pois, após repetir-se duas vezes em apenas quatro compassos, já apresenta variação onde atinge o ápice dinâmico - também apenas outros dois compassos - para diluir-se numa ascendência surpreendente, intrigante como talvez cristalina, gotejante - poderíamos arriscar.

Exemplo 1:

Exposto no tema do poema a chuvarada passada, a lembrança nomeia a forma anterior, e sua dimensão sintética é adequada, pois fica facilmente fixa na memória.

Os dois primeiros compassos do ostinato prosseguem apontado uma direção delicada, translúcida, inclusive pela dissonância do primeiro intervalo de segunda maior, que não mais se repete até o primeiro tempo do próximo compasso.

Exemplo 2: compassos dez e onze, ostinato:

Os *staccatos*, a região aguda, a construção que parte desta segunda maior e prossegue ampliando-se até um acorde de do sustenido menor e retorna, é singela e intrigante.

Mais intrigante ainda quando na primeira repetição aparece novo tempo adicionado, alternando duas terças em semicolcheias: algo que não se formara já está outro... e começa o canto.

Exemplo 3:

De - - pois da chu - va - ra - da

p > pp *mp pp*

This musical score for Exemplo 3 shows measures 11 and 12. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains the lyrics 'De - - pois da chu - va - ra - da'. The middle and bottom staves are piano accompaniment in treble and bass clefs respectively. The piano part features a complex, rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *p > pp* and *mp pp*. A crescendo hairpin is visible between measures 11 and 12.

O volume de informações aqui é imenso pois, enquanto a explicação da introdução leva nossa mente nomear a lembrança da chuvarada ouvida, as condições cristalinas vão-se consolidando como líquidas, pois se trata de água; e o ostinato aparece perturbador, enevoado, porque sem noção de ciclo gerada na mudança de compasso. A mente lembra enquanto ausculta o por vir, procurando referências.

E o canto, após salto de sexta maior compensado junto com a entrada do contracanto acima de tudo (exemplo três) - uma nota consonante, aguda, com acento, completamente descoberta, outra informação nova -, se dirige ao mi sustenido, atingindo-o pouco depois do contracanto que saltou acima o trítono, oitava acima deste mi sustenido.

Exemplo 3:

De - - pois da chu - va - ra - da su - bi - ta que inun -

mp pp *(Saliente o canto)*

This musical score for Exemplo 3 shows measures 12 and 13. The top staff continues the vocal line with the lyrics 'De - - pois da chu - va - ra - da su - bi - ta que inun -'. The piano accompaniment continues with its complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *mp pp* and *(Saliente o canto)*. A crescendo hairpin is visible between measures 12 and 13.

É surpreendente e muito forte todo este movimento paralelo para cima, com alcance destoando oitava aumentada da primeira nota grave do ostinato - nossa

primeira referência -, quase um grito se não fosse tão agudo e leve, permeado de *staccatos*: ainda mais somado ao contracanto atacado com acento acima de toda a tessitura⁷². Soa realmente cristal, aquífero, transparente e contundente, continuando a intrigar.

À frente, nos próximos dois compassos, estas tensões vão estabilizar-se, o canto desce, compensando-se, os saltos do contracanto repetir-se-ão e o ostinato prossegue o mesmo: começa-se a criar um reconhecimento.

De fato, foram, numa avalanche, apresentados todos os elementos da peça que irão transformar-se pouco: o contracanto será simplificado a um pedal, o canto continua diatônico e claro tanto melódica como ritmicamente, e o ostinato atingirá sua forma final.

Da estranheza contundente geral, fica a relação obscura entre acompanhamento e canto. Parecendo ter-se iniciado em mi maior, o acorde de do sustenido completo ganha força, mas a referência tética dos compassos apenas iniciou-se: quem a baliza é o canto e o contracanto⁷³; ainda, auditivamente, por obra da mudança de compasso, o começo do ostinato ainda não é claro.

Exemplo 4:

E nem sua região harmônica é clara pois que, logo na segunda semifrase, a terça adicionada abaixo de sua nota mais grave agora aponta ou para reforçar o do

sustenido menor, ou para o la maior, este que agora ocupa o lugar daquele no meio do compasso.

Exemplo 5:

A primeira semifrase é um fa sustenido completo, até com sensível, porém sem terça, já a segunda, um si maior (exemplo seis à frente, separadas por linha). Estas frases permeiam um acompanhamento em mi maior ou do sustenido menor a primeira, e em do sustenido maior ou la maior a segunda.

Exemplo 6:

O contracanto estabilizou-se no seu pedal, a nota inicial, na segunda semifrase.

Uma estranheza tonal onde “o céu azula, fogem nuvens”, a nitidez não está presente, pelo contrário: o mesmo ocorre auditivamente, procuramos alguma referência clara.

E a modulação repentina derruba a base quinta abaixo (compasso vinte, acima), tirando qualquer possibilidade de referência. O contracanto ataca o primeiro tempo e o ostinato muda para alteração de notas vizinhas no baixo, sua forma final.

Porém, antes de realizarmos tal, o canto retorna e o contracanto reinicia seus saltos de último tempo.

Ex 7:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Vem das ver-des mat-tas mo-lha-das". The middle staff is the contrapuntal line, featuring dynamic markings *sfz p* and *sfz p*. The bottom staff is the basso continuo line, showing a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The measures are numbered 22, 23, 24, and 25.

Então podemos reconhecer os elementos, a estranheza harmônica prossegue, o canto segue claro entremeado no acompanhamento, o contracanto, acima da tessitura, com seus saltos para o agudo, agora acompanhados de nota grave homorrítmica e dissonante.

Aqui a noção de dois centros modais está definida pois o estranhamento estabilizou-se numa relação fixa pelo ostinato que varia nos dois acordes de referência, e o canto e contracanto estão nítidos na região do segundo deles.

Quando a primeira semifrase descendente repousa no quinto grau - esta frase terá três semifrases -, o contracanto fixou o pedal no primeiro (compasso vinte e cinco, acima), e o ostinato prossegue no seu ciclo que agora conseguimos perceber frequência: uma base auditiva está estabelecida.

Vem a segunda semifrase ascendente, costurando um mi maior com sexta maior inteiramente dentro da tessitura do acompanhamento, que termina na suspensão do sexto grau maior para o quinto justo.

Exemplo 8:

26

u - ma fres - cu - ra a - ca - ri - ó - io - so - te a fres

Então a surpresa suprema, logo que começamos a nos encontrar na peça: retomando o sentido rítmico do primeiro compasso do canto, mas um tom abaixo, o canto articula um mi três (exemplo nove) que iniciou a última semifrase desta frase (exemplo acima). Porém nova modulação quinta abaixo se dá, derrubando a base novamente mas, como segunda vez e por ser igual, apenas transposta, já atíça a percepção ao reconhecimento.

Exemplo 9:

29

- te a fres - cu - ra das bo - cas hu - mi - das.

sfz pp

A sutileza do canto ao subir um tom acima, em movimento contrário ao da modulação, para uma nova suspensão de sexto grau para quinto no tom novo tom melódico é extrema. Dadas as suspensões de segundas maiores e sextas maiores

da peça, aqui operam as duas, numa dupla suspensão com movimento melódico singelo, durando dois compassos. É o ponto culminante, interno, uterino, junto à referência de sensualidade no poema. Golpe de mestre, a umidade das bocas afloram em uníssono com a nota mais aguda do ostinato.

Alguma placidez foi atingida após este êxtase. Com os elementos claros, as surpresas digeridas, um compasso completo de ostinato com o contracanto realizando seu salto de último tempo deixa-nos respirar, tomar fôlego.

E aflora a doçura da imagem da vila e a cor do céu róseo ao entardecer.

Pela primeira vez totalmente acima da tessitura (exemplo dez) - só fora no máximo uníssono até agora -, numa estruturação intervalar forte: mesmo sendo o quinto grau justo do modo base do ostinato, como a primeira nota abaixo é sua nona - a tônica do modo melódico - constrói-se uma relação de quartas justas potencializada por mais duas abaixo (entre a quarta mais grave há uma segunda maior abaixo da nota de cima, a dobra do canto, a ponta de cima da tríade de sol maior). Estas três quartas empilhadas conferem a continuidade do estranhamento, porém doce como quer a letra, presente desde o fim da introdução. O brilho da exposição do canto fica um pouco opaco, é uma luz do entardecer.

Exemplo 10:

The musical score for Example 10 features a vocal melody on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a whole note 'E' and continues with a series of eighth and sixteenth notes, ending with a long note. The lyrics 'E do ce - men - to, sobre a vil - - - la' are written below the vocal staff. The piano accompaniment is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings such as 'sfz' (sforzando) and 'pp' (pianissimo).

E prossegue a estrutura agora estável, sem surpresas. O canto, num movimento de retorno à tessitura do acompanhamento, cadencia para a tônica,

uníssono com o contracanto pedal, e repousa no quinto grau, agora interno à tessitura.

E assim o céu que abriu vai entardecendo para a noite, a opacidade é referência: a repetição da semifrase anterior sobre a mesma base faz novamente o movimento de ascensão acima de tudo mas, na queda, para uma segunda maior acima da tônica do pedal do contracanto (exemplo onze). Nova surpresa, outro brilho que se manifesta em “tons de rosa”, mas o poema entardece em paz.

Exemplo 11:

A cada volta a repetir este trabalho acima da tessitura, com a mesma a frase melódica do início do canto (compasso onze), porém um tom abaixo (exemplo doze), com ritmo semelhante no impulso, a mesma compensação de terça maior abaixo após o salto de sexta maior acima, mas as duas últimas notas mais longas, buscando o repouso. Agora sim emerge do acompanhamento e estabiliza-se na tônica em uníssono com o contracanto no topo da tessitura, para o final onde o ostinato dilui-se.

Exemplo 12:

Início do canto:

acontecido uma antropofagia inconsciente, um conhecimento que, depois de distante e diluído, retornou bastante modificado.

O mérito desta canção de Jobim está muito longe de ser naquilo que se assemelha com este Villa-Lobos, e pode muito bem vir a ser apresentado, pois existe.

Mas já que de fato ocorreu-nos, logo na primeira audição, a semelhança - a relação harmônica só apareceu quando pesquisávamos a estrutura do ostinato - não pudemos omitir o acontecido.

8.4 NÍVEL POIÉTICO

8.4.1 Externo

Como o poema sempre é motor do discurso musical, a escolha por uma música de programa é claro fruto do tema bucólico descritivo do texto. Daí a criação contínua com elementos simples - e por isso claramente distintos - de sobreposição que aplicam conceitos da música logo anterior e contemporânea ao compositor, além do longínquo conceito polifônico, numa articulação de três eventos simultâneos: canto, contracanto (pedal) e ostinato: uma estrutura polifônica não tradicional.

Nota-se consciência e esforço - um projeto -, pois que de intuitiva quase nada tem, talvez o ribombar da chuvarada inicial, mas apenas como conceito, e o canto se observado isolado. O ritmo do ostinato parece inspirado no maracatu pela marcação das colcheias no agudo e os contratempos no grave, mas não é igual.

Exemplo 1: Ritmo básico do maracatú ou "Marcação"⁷⁵:

Versão do Martelo:

Ostinato:

Começando pelo grave, primeiro tempo seria associação do primeiro tempo do compasso da marcação (sempre no grave), a primeira metade, com a segunda metade do primeiro tempo do primeiro compasso do martelo. O segundo tempo, o segundo tempo do primeiro compasso do martelo (com pausa na primeira metade). O terceiro tempo, o primeiro tempo do segundo compasso do martelo (tanto o grave quanto o agudo); e o quarto tempo igual ao segundo já descrito. O agudo fica na marcação de colcheias, uma expansão do ritmo que no maracatu é em dois, aqui é em quatro tempos - expansão não aplicada no grave.

O canto tem todos seus saltos compensados e trabalha criteriosamente dentro das regiões propostas. Inclusive a sétima maior do segundo compasso em região harmônica de fa sustenido colabora com a construção, associado ao salto do contracanto, do desvio da percepção harmônica na apresentação de uma bruma no programa.

Exemplo 2:

Também a movimentação das tessituras revela consciência. Aparte a introdução, o emergir do canto da região do acompanhamento - que parece referência direta ao bom tempo e a luz do entardecer que aflora atrás das nuvens da chuarada no texto - levou as duas primeiras frases da peça para dentro ou abaixo da região do acompanhamento.

Daí todo o esforço para tornar límpida a articulação dos eventos: a transparência era fundamental por se tratar de água, chuva, tempo fechado que se abre: em suma, uma revelação de algo obscuro mas translúcido; o poema inteiro é luz e cor que se transformam de acinzentado e verde em azul e rosa.

Como o canto não sai da tessitura de início - e diremos confortável para soprano -, quem trafega pela gama auditiva é o acompanhamento com as modulações quinta abaixo. É uma construção detalhadamente consciente: seria muito improvável esperar alguma “audição intuitiva” em tal engenharia⁷⁶.

E o ponto culminante articula todos os elementos da peça: o ritmo repetido na nota parada com colcheias, tercinas de semínimas e semínimas, a suspensão melódica (esta dupla, de segunda para sexta maiores), o intervalo de sexta maior, o contracanto pedal, o ostinato e a escala modulatória.

A coda sintetiza todo o movimento: parte interna na tessitura, lança-se acima com o intervalo de sexta maior compensado para o uníssono, o topo da tessitura do acompanhamento com o contracanto, no repouso final. E é o primeiro movimento melódico, porém um tom abaixo.

Definida a introdução como a chuarada que passara - resultado de observação auditiva de chuvas -, os outros três elementos parecem resultar também de experimentação, de pesquisa com a linguagem. O conceito polifônico é a

possibilidade que estes resistam estruturados enquanto co-existem, interagindo, sem perder identidade.

A apropriação das influências de Debussy é clara e, como marca de Villa-Lobos, estão transformadas, modificadas a seu gosto⁷⁷. O trabalho sobre modos e o paralelismo dos acordes do ostinato apontam para esta influência. E é Villa-Lobos a apropriação - também “antropofágica” - do conceito de politonalidade (Stravinsky, *Petrushka*, 1911) aplicado ao modalismo⁷⁸, permitindo que o uso dos dois acordes paralelos num mesmo modo, vizinhos de segunda maior, em movimento alternado, dê suporte ao canto no segundo deles, fazendo-nos ouvir o ostinato no modo do primeiro e o canto um tom acima - no modo do segundo.

A estrutura da peça em “criação contínua”⁷⁹, que para Kiefer é característico de Villa-Lobos⁸⁰, também para este autor é traço do Romantismo europeu no compositor, vindo de Liszt, Richard Strauss, e do próprio Claude Debussy em *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894, sobre um poema de Mallarmé, executado no Rio de Janeiro em 1913 (JARDIM, 2005, p. 42)), onde a peça musical segue um programa predeterminado. Por tratar-se de uma canção, diferente desta última peça citada, a técnica é aplicada durante o texto literário, e como é poema com imagens, o programa é, diríamos, concreto na obra.

Certamente influenciado pelo programa da poesia que inicia com “Depois da chuvarada...”, a intenção da introdução é a própria chuvarada, anterior ao início da imagem do texto.

E a observação auditiva dos ruídos dos torós denota a apropriação do efeito do som da abundância tropical de pingos na chuvarada⁸¹ com trovoadas aráuticas, e seu conseqüente afastamento decorrente da “passagem” do fenômeno meteorológico. O cuidado da construção revela, depois da observação acima citada,

atenção aos detalhes (os trêmulos até o fa três desde o re bemol sub-um geram harmônicos criando uma “cortina” sonora com movimento de baixo ascendente e descendente audível - um ribombar -, combinado com movimentos de quartas contrários na região média, exemplo três) que gera uma profusão de harmônicos cromáticos - por isso escrita apenas no grave, para que no agudo se ouça, completando a faixa auditiva, tal profusão - que de fato produz aquilo que se nomeia de Ruído Branco⁸², o qual pode ser ouvido, na natureza, em praias com ondas, cachoeiras e chuaradas.

Exemplo 3:

Ainda o tratamento dinâmico segue com a imagem - trabalhando impressões de aproximação, distanciamento e passagem - pois que das dinâmicas *sforzatto* com *piano* súbito crescendo até mais que *mezzo forte* quatro vezes, segue *sforzatto* e *pianíssimo* súbito crescendo até *fortíssimo* com outro *piano* súbito e decrescendo. Então três compassos em *pianíssimo*, com o acorde inicial sustentado (acrescido de sétima maior) e as tercinas de semínima atravessando, num *ralentando*, toda a tessitura apresentada, leva a chuvarada para longe. Daí para frente é, no máximo, *mezzo piano*, dinâmica apropriada à placidez das imagens que seguem.

Exemplo 4:

Não há como imaginar outra intenção, dado o poema.

Prosseguindo o projeto, uma vez que o poema é de imagens e a imagem não presente - apenas citada como passado - no poema foi apresentada na introdução, ficaram os “espaços” postos nos três elementos da polifonia que se transpõem: lugares modais, tessituras e melodias. Criam texturas colorísticas para emergir o canto como o céu azul emerge da chuva no poente.

E ainda a articulação do fim é sem descanso, sem fecho, muito mais um abandono, mudança de atenção: uma continuidade das forças naturais - inclusive a reprodução humana - no seu caminho inexorável.

Portanto parece calculada a apresentação e evolução do ostinato, bem como sua indefinição harmônica inicial: uma base enevoadada da qual emergiria o canto. Daí pô-lo no agudo é consequência óbvia uma vez que o canto pouco poderia fazer além de manter-se na sua tessitura. Inicia-lo abaixo do acompanhamento já é um detalhe a apreciar, porém parece-nos ocorrer enquanto se pesquisa soluções.

Ex 5:

É uma construção concreta: ostinato transparente com ritmo brasileiro, *staccato*, com alternância de duas notas no agudo e três no grave (que virá a ser duas alternadas, com terças paralelas na segunda forma e agregar-se-á um re três,

na última forma: a caracterização da “invenção contínua”, exemplo seis); e melodia simples e clara, também brasileira, *legato*, para distinguir-se na mesma tessitura.

Exemplo 6:

Porém, estes dois elementos apenas, pareceriam pouco, quase pobre.

Outra frase seria a solução: nasce o contracanto que, entretanto, não pode intervir muito na coloração da transparência rítmica, sempre *staccato*. Portanto nota longa aguda, acima na tessitura, um pedal (exemplo acima, a semibreve). Porém, a dissonância radical na primeira intervenção (a última semínima), é achado precioso, e depois desenvolvido, para protagonizar também a modulação, o ponto culminante e anunciar a coda - veremos à frente.

E a definição da estrutura polimodal é apreciável: o pedal apóia o modo da melodia, estabilizando-o sobre o ostinato que também entra em seu acorde e sai, para o vizinho abaixo um tom, alternando-se - por sinal este último é o acorde inicial do ostinato, aquele que nos dá sua referência harmônica, apesar da acefalia sempre que a modulação se dá, um elemento realçador do modo do canto e contracanto.

Por fim o ostinato parece obra de um violonista. Sua primeira seção é facilmente realizável neste instrumento.

8.4.2 Indutivo

A engenharia da peça é clara e parece intencional para imprimir imagens. A descrição sonora da chuvarada como introdução e associação da emersão do canto

do ostinato através de um movimento deste do agudo para o grave, como o desfazer-se de nuvens e revelação do bom tempo, parece ser a idéia geral.

Tal movimento parafraseia também a revelação de um entardecer, quando, ao esconder o canto novamente, anunciando a noite, estabiliza o percurso na tessitura grave e média.

Para incutir a sonoridade de chuva, o ruído branco, a estrutura dos dois acordes da introdução tem, o primeiro, uma quinta aumentada, e o segundo, a sétima maior (exemplo um). São garantias de harmônicos cromáticos nos acordes com trêmulos. Depois os movimentos dos segundos tempos fazem o restante do trabalho, reforçando os harmônicos e imprimindo movimentos nos graves como trovoadas e ventos. As dinâmicas transmitem sensação de passagem (os ventos levando chuva e folhas - estamos nas matas), de proximidade e distância.

Exemplo 1:

Após esta ampla tessitura de harmônicos indiscerníveis e ilimitados para o agudo, a tessitura reduz-se ao mínimo, do do sustenido ao sol sustenido quatro, mas começando apenas pela segunda maior mi fa sustenido quatro, apresentando o primeiro dos três elementos da estrutura, o ostinato.

Exemplo 2:

A transição da introdução para esta apresentação, a sucessão ascendente de semínimas em tercina do compasso sete ao nove (exemplo três), sobre o baixo parado no grave, induz a percepção de distanciamento da chuva. A dinâmica toma papel fundamental neste processo e por isso, como há placidez após a chuarada, ela não passa de *mezzo piano* até o final da peça (exemplo quatro).

Exemplo 3:

A certeza disso é corroborada pela compreensão da letra, logo na primeira frase do canto, quando a lembrança do percipiente associa à introdução, com as informações passadas, a palavra “chuarada”, nomeando-a (exemplo quatro). A clareza do texto foi garantida pela região do canto que, apesar de abaixo do ostinato dissonante – que além da tessitura estreita, é pianíssimo e staccato -, está livre na sua região. Em altura constante (fa sustenido três), a nota mais próxima é uma quinta justa acima: o canto é claramente audível.

Exemplo 4:

A existência do compasso de três tempos no início do ostinato parece ter a função de desestabilizar a percepção do início de seu ciclo (exemplo dois, acima). Pois assim, como nesta primeira exposição o ostinato encontra-se em transição para

sua forma final, este compasso tira completamente a noção de começo do ciclo, que, portanto, poderia ser tanto nas ligaduras que atravessam as barras de compasso - exemplo quatro - ou na nota mais grave da segunda metade do segundo tempo. Corrobora assim a impressão de névoa, de visão incerta.

O efeito polifônico da sobreposição de modos está na força tradicionalíssima da construção melódica somada ao pedal do contracanto sempre sobre a tônica deste mesmo modo do canto.

A estrutura melódica é simples, bem concebida e inusual para apresentar o ponto culminante na nota mais grave (exemplo cinco). Seus elementos são semínimas, colcheias e semínimas em tercinas, todos os saltos são compensados e consonantes (com exceção da sétima menor entre as semifrases da última frase); e suas resoluções são sempre em suspensão de segunda maior ou sexta maior (a da última frase não resolve, deixando espaço para a coda). A primeira frase é ascendente e compensa-se retornando ao meio do caminho. A segunda frase é descendente, termina oitava abaixo do início - o primeiro grau no ponto culminante -, na primeira semifrase desce quarta justa, na segunda, parte da oitava de baixo, sobe oitava acima e repousa novamente quarta justa abaixo para, na terceira semifrase - onde se culmina -, inicia-la já quinta abaixo, na nota final. A última frase tem duas seções descendentes, a primeira desce sétima menor e na segunda, após repetir o início da primeira, recuperando portanto esta sétima menor, desce novamente mas apenas terça menor, terminando como suspensão de segunda (não resolvida). A coda é o salto melódico inicial um tom abaixo.

Exemplo 5: as três frases do canto:

Primeira frase:

11

De - pois da chu - va, ri - dá - au - bi - ta que inun - dou os cam - pos e os mor - ros

16

o céu a - zu - la, fo - gem nu - - - - - vens

Segunda frase:

22
Vem
28
- to
das
vez - zes mi - tas no
3
'a fres - cu - ra das boo - cas hu - - - mi - das.
25
u - ma fres - cu - ra a - ca - ri - ci - ao - -
31

Terceira frase com coda:

Tais características garantem a identificação auditiva do canto enquanto imerso no ostinato, numa profusão de dissonâncias. Quando deles aflora, o tempo é bom. Porém esta audição clara dos elementos já reconhecíveis encontra nova dissonância de segunda maior: o canto não repousa, no final da última frase, na tônica, mas para no segundo grau: criou-se nova tensão que se dirige ao ocaso do dia.

Exemplo 6:

Clareada a referência do assunto tratado na introdução, a primeira frase melódica parte deste impulso rítmico sobre a mesma nota para lançar-se acima numa a sexta maior, o que a coloca na região grave do ostinato - escondendo-a após apresentação clara -, e prossegue subindo até completar a oitava desta nota inicial, notadamente a nota mais aguda do canto - também a nota mais aguda do ostinato.

Exemplo 7:

Daí então não ser o ápice melódico o ponto culminante - o que tradicionalmente seria justo. Ocorre que a segunda frase, descendente, no caminho inverso da primeira, vai encontra-lo exatamente ao usar a nota mais grave do canto - o mi três -, sobre a segunda transposição do ostinato quinta abaixo, (compassos vinte e nove para trinta, abaixo). Uma relação quase de intimidade, quando o poema se refere a “frescura das bocas úmidas”.

Exemplo 8:

Os três primeiros compassos de cada frase do contracanto, com seus saltos acima de semínima no último tempo, tem uma função especial, já que sempre sua continuação é nota pedal, cuja função já descrevemos.

Na primeira (exemplo nove), gera uma dissonância radical de nona menor sobre a referência da primeira nota grave do ostinato - e é a sétima maior do modo melódico -, muito aguda - mi sustenido cinco. Além disso, é atingida por salto de trítone ascendente, acentuada, em movimento direto com o canto, com efeito contundente, muito audível - e há ainda o dizer impresso ao lado da primeira nota "Saliente o canto"⁸³. Sobre o ostinato agudo e rítmico, após a alegoria de chuarada, é nítida referência às gotas distintas da chuva que para, sentido translúcido e cristalino – como brilho se destacando -, enquanto o canto atravessa-as, ilustrando a cena, poética e musicalmente.

Exemplo 9:

E vai amainar-se. Nas duas seqüentes passagens referentes, haverá uma nova nota homorrítmica, apoiaturada no grave, que dista nona maior abaixo do salto acima. Na primeira (exemplo dez), a dissonância está interna do ostinato, com a

nota apoiaturada somada à sétima menor acima do canto. Na outra (exemplo onze), a segunda maior dá-se na voz aguda, acima do canto, mas não se repete, pois o deslocamento do canto sobre o acompanhamento da frase anterior, terminando dois compassos à frente da modulação, empurrou a coincidência do primeiro compasso do canto com o último do contracanto que apresenta tal movimento. Aparece como uma citação da primeira intervenção no mi sustenido cinco (exemplo nove, acima), mais outra gota.

Exemplo 10:

Exemplo 11:

Ainda vai incidir um tempo antes da coda, todas as outras vozes em pausa, no compasso quarenta, uma última gota, também nona maior.

Exemplo 12:

A segunda modulação (compasso vinte e nove, exemplo treze), ao coincidir com a suspensão de segunda, relativamente ao modo do ostinato, sobre a nota mais

grave do canto, é intimista, referente à sensualidade, ao encontro “das boca úmidas”. O “despençar” das fusas modulatórias que descobrem o canto que simplesmente sobe um tom com acento, iniciando o outro compasso *solo* sobre o ostinato acéfalo (gerando outra suspensão de segunda sobre o modo melódico anterior e de sexta maior sobre o novo), é um revelar, um vislumbre de algo, pois prossegue o ostinato modulado no qual a nota mais aguda é exatamente uníssono com esta mesma do canto, sustentada todo o compasso.

Exemplo 13:

A resolução deste conflito é obscura pois a última colcheia que antecipa a resolução da suspensão está, de fato, trocando de nota com a voz aguda do ostinato: há uma contribuição para a continuidade da névoa, da semitransparência. E assim prossegue a resolução no compasso seguinte, pois o mesmo mi fica ora um tom abaixo da nota mais aguda do ostinato, ora em uníssono. E ainda mais obscura pela adição do contracanto, que retorna quarta acima do canto, embutindo-o novamente no acompanhamento.

E, finalmente, quando o salto característico dos três primeiros compassos do contracanto ocorrer no último tempo (compasso trinta e um, exemplo acima), a nota aguda estará oitava acima do canto, um intervalo plácido. E a grave, apoiaturada, mesmo que em segunda maior, dilui-se por obra da mesma - e nova dissonância no ostinato - que já vem desde o início deste compasso, nos segundo e terceiro tempos, da qual esta é uníssona, o re três.

Portanto a revelação ocorre, é mínima e logo se obscurece. E como já vinha entremeando com os outros dois elementos, a sensação translúcida é reforçada - a bruma -; mas a referência dos pingos - a dissonância “cristalina” - esvai-se: a chuva parara.

O compasso seguinte, o trinta e dois, é do contracanto, sem canto, reforçando a névoa, sem novidade.

Exemplo 14:

Então o canto começa a última frase - a única repetida na peça toda - fazendo o já dito efeito de emersão: o canto claramente acima do acompanhamento, cadencia, descendente, para a tônica (compasso trinta e cinco acima) e ao repouso no quinto grau, (trinta e seis), voltando a internar-se na tessitura, revelando o céu, a doçura, a vila que a chuva escondia. Na repetição da próxima semifrase, o repouso não se dá, a nota longa final está no segundo grau e forma segunda maior com o pedal do contracanto, outra suspensão de segunda maior (compassos trinta e nove e quarenta).

Exemplo 15:

Agora, como continuidade da atenção ao efeito de emersão melódica, ainda há, baseado sobre o conceito pedal do contracanto, uma nova voz, em uníssono com o canto, que reforça a diferenciação dos dois compassos finais da repetição, encaminhando a dissonância para a coda, com um novo conflito, uma suspensão não resolvida (compassos trinta e nove e quarenta).

Sobre ela o brilho dos tons róseos do entardecer, que algo de obscuro tem, como todo futuro. No mínimo, a chegada da noite.

Esta nova voz reforça o choque de segunda maior com o contracanto, que se mantém por dois compassos fora o último tempo, onde, todos em pausa (o ostinato também), ocorre a última intervenção de semínima do contracanto, repetindo aquelas desta modulação (compasso quarenta), anunciando o final.

Estas duas intervenções exclusivas - a nova voz e a semínima do contracanto - tem caráter de brilho, da luz revelada ao entardecer.

E a coda é uma síntese de toda a peça, levando o percipiente à lembrança do início do canto, com a mesma estrutura: o mesmo salto, a mesma compensação, ritmo semelhante. Apenas um tom abaixo, anoitecendo, o acorde de la maior, o modo do canto, com notas longas para repouso.

Exemplo 16:

The musical score for Example 16 consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "como um an-tu-a-elo de bom tem-po." and includes markings "pouco rall." and "dim. rall.". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and markings "pouco rall.", "dim.", and "rall.". The score is numbered 41 at the beginning.

A estrutura refere-se a si mesma sem ser igual e dilui-se: o contracanto e o canto sustentam suas notas, agora uníssono. A voz conflitante da suspensão cessara com a anacruse do contracanto para a coda, onde ostinato se desfaz.

É um final que indica uma continuação enquanto a luz se esvai no anoitecer: é o que o poema faz, pois apresenta ciclos naturais de chuvas, florestas, fecundidade e dias, que representam, sempre a cada final, um início.

8.5 CONCLUSÃO

O mérito desta peça está em ser uma grande passagem, um ciclo, uma transformação. É o que a criação contínua faz durante o próprio passar da música, uma passagem apresentando outra e mais outra - a saber, as partes polifônicas, paralelas, bem como as modulações e ainda a introdução, lineares: todos se relacionam pela passagem, mesmo quando sobrepostos.

E esta sobreposição é exatamente o ponto culminante deste aspecto que relevamos. O desencontro dos três elementos polifônicos (canto, ostinato e contracanto) realça a independência de cada um, porém a sobreposição gera um encontro entre eles que compõe um todo onde estas independências se relacionam. Assim é uma passagem, um encontro, não um lugar de chegada, como seria uma culminância tradicional. É mais um ponto de convergência, um vórtice de coincidência temporal dos elementos.

Evocam eventos resultantes de suas próprias forças motrizes, que os regem e, por serem o que são, integram outro algo entre si.

Para nossa filosofia, é magnífico, uma vez que como planos de imanência - que de fato os são por constituírem a obra que por si emana - e suas referências entre si sobrepostos assim, apresentam-se como os elementos da obra (DELEUZE & GUATTARI, 1992⁸⁴): cada plano próprio de cada elemento polifônico se relaciona com os outros, criando nova condição a si e ao outro. A mesma alegoria ocorre grandemente também no poema com as referências climáticas, fecundativas e

galácticas - além das sensitivas no universo interior humano - como planos de imanência que também se relacionam interferindo entre si.

9 CONCLUSÃO FINAL

As obras são bem sucedidos exemplos da criatividade e sensibilidade do compositor, bem como de propostas estéticas que caracterizam toda sua obra, configurando nosso primeiro objetivo de apresentar alguns aspectos da pesquisa musical e a formação das características estéticas do compositor, a saber, os *ostinati*, os pedais e a criação contínua associados a procura de trabalhar a linguagem musical fora do propósito tonal. Inclusive utiliza-o, tanto quanto as formas tradicionais, mas não de maneira convencional, apoiando-se nelas para recoloca-las expressivamente, a imagem de sua personalidade peculiar.

As peças apresentam o compositor adentrando a maturidade: suas características revelam tanto suas raízes quanto a prospecção inteligente sobre a linguagem musical, assim enquadrando-o na contemporaneidade musical vigente no mundo ocidental à época.

Ao nosso segundo objetivo de aproveitamento do pressuposto poiético fornecido pelos poemas, a observação dos aspectos de enlace de poema e música extraída desta três peças observadas corroborara a opinião de Bandeira (ARRIGUCCI, 1990). As três canções são completamente distintas.

Realejo guarda a relação mais próxima entre a sonoridade das duas linguagens: sendo poema com rima - rica inclusive (rima interna entre versos, aproveitadas nas ênfases de frases musicais) -, a estrutura tradicional musical em forma ternária - com tratamento extremamente criativo e inusual - coaduna o encaixe das linguagens no ponto de vista tradicional de ambas, o que está absolutamente de acordo com o tema *realejo* que, por si só, é de origem européia e ocidental tradicionalista. E neste encaixe a criatividade do compositor consegue superar-se

como tradição, mencionando-a enquanto rompendo-a, trazendo reforço à ampliação de sentido que ocorre no poema.

Já *Pobre Céga...* tem tratamento mais próximo da sonoridade da fala, numa solução musical exclusivamente pessoal que - guardadas perspectivas formais da música e tradições européias apresentadas - opera a tradição fora do padrão, conseguindo, com isso e por isso, conferir sentido. O uso da repetição do último verso apresenta solução memorável uma vez que a peça é para ser ouvida, digamos, uma vez, ao vivo, entre as outras *Serestas*.

Abril é uma surpresa de passagem, o poema flutua entre a bruma, é uma música de sensação, como a letra. É brasileira como a letra. É a forma mais complexa das três, surpreendentemente bem engendrada: um projeto radical levado às últimas conseqüências sobre um poema simples - o que no caso é uma qualidade -, quase cândido, e por isso surpreende.

Ao nosso último objetivo de associar as duas vertentes metodológicas sob a égide da filosófica, entendemos tê-lo alcançado pois as obras configuraram-se como de arte - inclusive os poemas quando observados separados da música -, integrando-se em imanações pertinentes, que temos certeza não termos esgotado, apenas apresentado as nossas moções.

Fica destaque em *Abril* por ser capaz de sustentar uma especulação profunda daquilo que é a base destes pensamentos filosóficos: os planos de imanência. As outras - ou tudo assim seria neste pensar - são por eles constituídas, mas esta suporta uma analogia pertinente a sua estrutura.

Por fim, podemos dizer que as características composicionais mais marcantes que percebemos foram a procura de expressão fora do parâmetro tonal e a utilização de formas tradicionais para conferir sentido a tal procura. Parece-nos que,

a partir daí, as construções em *ostinati* e os pedais funcionam como orientadores formais e harmônicos, produzindo um substrato para sustentar uma forma compreensível, com exceção de *Realejo* que é tradicionalíssima do ponto de vista formal.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. 188 p.

_____. ***. Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995. 146 p.

ANDRADE, O. **Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha**. (Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928. Fonte internet (data da informação 29/03/2009): http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/man_antropo.html).

ARRIGUCCI, D. **Humildade, Paixão e Morte: A poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 301 p.

BARENBOIM, D. e SAID, E. **Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 188 p.

BARTÓK, B. **Escritos sobre música popular**. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 2006. 272 p.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 161 p.

_____. ***. Na sala de aula**. São Paulo: Editora Ática, 2007. 96 p.

DELAS, D. e FILLIOLET, J. **Lingüística e poética**. São Paulo: Cultrix e Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975. 251 p.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 288 p.

GUÉRIOS, P. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003. 268p.

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 272 p.

_____. ***. O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. 259 p.

HOUAISS, A e VILLAR, M. DE S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 2922 p.

JARDIM, G. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos**. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005. 144 p.

KIEFER, B. **Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. 179 p.

LEVARIE, S. **Fundamentals of Harmony**. New York: Institute of Mediaeval Music, 1962. 145 p.

MOZART, L. **A treatise on the fundamental principles of violin playing**. Londres: Oxford University Press, 1951. 234 p.

NATTIEZ, J. **O combate entre Cronos e Orfeu: Ensaios de semiologia musical aplicada**. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005. 320 p.

_____. *** A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (A propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K. 550, de Mozart)**. Belo Horizonte: PER MUSI: Revista de Performance Musical - v. 8, julho/dezembro:Escola de Música da UFMG, 2003. 36 p.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

SCHOENBERG, A.: **Fundamentos da Composição Musical**, Editora da Universidade de São Paulo,

São Paulo, 1993. 272 p.

TARLING, J.: **Baroque String Playing For Ingenious Learners**; Corda Music Publications, St. Albans, UK, 2000. 296 p.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Limited, London, 1980. 20 volumes.

NOTAS:

¹ Conscientes da inclusão dos níveis indutivo e externos como subgrupo de Poiético e Estésico, fazemo-lo por motivo prático, diferentemente do autor da fonte (NATTIEZ, 2003, p. 7). Não temos intenção hierárquica com isso posto que, para Nattiez, analisar é desmontar a estrutura (NATTIEZ, 2005, p. 31). Uma vez que a pertinência das relações recolhidas e explicadas estão fora da obra, fora do tempo em que a mesma existe, entendemos a clareza das apreciações serem o que guia a ordem proposta dos assuntos.

² O termo comunicação é expresso por Nattiez. Apesar de não ser deste que nos apropriamos, a sequência de nossa explicação representa como entendemo-lo: ver p. 18: Sensação.

³ Por reverência à fonte desta metodologia deixamos neste lugar este item que, na prática de nosso estudo, transporta-se para o final da análise por englobarmos nela um poema. Conscientes de que Nattiez não faz menção, nos textos dele que trabalhamos, à música com letra, entendemos que só poderemos concluir sobre a comunicação depois de também nos relacionarmos com o texto literário.

⁴ Há ponderação sobre métrica silábica ou rítmica porém a rítmica permanece pois permite maior âmbito de análise (CANDIDO, 2006, p. 79).

⁵ O autor, numa síntese à frente por nós citada, irá modificar o termo dito por imagem-em-geral

⁶ “A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação.”

⁷ A raiz retórica do termo preferencializa o estabelecimento de um apanhado de afetos representativos, uma lista de significações. Nossos autores expandem o conceito referente ao qualificar o artista - todos nós como herdeiros daquela referência - de “inventor” de afectos.

⁸ “O objetivo da arte, como os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, **como passagem de um estado a um outro.**” (grifo nosso)

⁹ Entendemos audição a partir do aparecimento - perdido como registro na história mas inexoravelmente ocorrido - da relação humana com esta linguagem, comparada às ressonâncias possíveis das tecnologias atuais em manipular esta linguagem.

¹⁰ “Só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram...” (Ibid. p. 218)

¹¹ Uma vez que tal enfoque deva ser aplicado, pareceu-nos sensato inverter a ordem da proposta analítica básica de Nattiez (2003, p. 7) e ter o nível estésico antes do nível neutro, já que este seria induzido por linhas de análise definidas a partir desta estese. Mas o próprio autor critica a análise estrutural como desmanteladora da estrutura (2005, p.31) e no caso da música especialmente pois que não há tempo na exegese musical, elemento primário para a construção desta linguagem (“... é a negação do Tempo... ...o tempo da obra (seu desenrolar no tempo)...” (Ibid, p. 31)). Desta forma pouca diferença faz a ordem dos níveis analíticos. O fato é que todos os níveis se inter-relacionam a um só momento - o tempo da obra, o da imanência, aqui entendida como todo e qualquer contato com a obra, inclusive sua lembrança - e estão indicados em exegese numa dissecação deste mesmo momento e sua conseqüente desestruturação para que se possa compreender, olhando-se de cada nível, os outros. No entanto a ordem da subdivisão do poiético nos pareceu sensata ser diversa uma vez que o poema é um agente de nível externo, poiético que esteve antes de tudo, inclusive da operação sobre o compositor. Invertemo-la. Adiante apreciamos a inserção, nos níveis analíticos, da análise literária do poema, paradigma eleito para a exegese musical.

¹² “Rameau sublinhava a identidade entre o acordes e o afecto”

¹³ Citação da fonte dos “Two primary ancient classical text on oratory which were studied through Renaissance and Baroque period were *The Oratore* by Cícero and *Institutio Oratoria* by Quintiliano”, este último o mesmo autor citado por Candido, (2006) na página 127 pela mesma fonte de referência

¹⁴ O termo “poesia” aplicamos em outro sentido que aqui, onde o autor designa o que nomeamos de “poema”.

¹⁵ “Embora não se trate de analisar o poema enquanto letra de uma canção, mas o texto em si mesmo, a música desenvolvida a partir do poema é índice de uma musicalidade nele implícita, cuja verdadeira natureza e função é preciso distinguir e compreender.” (Ibid, p. 168)

¹⁶ Ver nota número onze.

¹⁷ Parêntese nosso.

¹⁸ Um sol sustenido, enarmônico do la bemol, está presente do compasso dez ao quatorze, na seção que qualificamos de cadência de engano para a dominante. O contexto harmônico nos impede de, auditivamente, correlacionar esta enarmonia.

¹⁹ A diagramação do poema foi extraída do *site* <http://www.abonet.com.br/abo/674s/005-6.pdf> (data: 17/04/2009).

²⁰ A possibilidade das lágrimas serem de motivo agradável como riso é descartada pelo adjetivo “pobre” que acompanha o substantivo cega.

²¹ “Redundância em termos no âmbito das palavras, mas de emprego legítimo em certos casos, pois confere maior vigor ao que está sendo expresso.” (HOUAISS, 2001, p. 2238)

²² “Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos - sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização.”

²³ “... são estas zonas de indiscernibilidade que revelam as forças escondidas no fundo” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 236)

²⁴ Deleuze e Guattari (1992) associam à criação artística um transbordamento do objeto: referenciam a importância da moldura (borda do quadro) na pintura como “o invólucro externo de uma série de molduras ou extensões que se juntam, operando contraponto de linhas e de cores, determinando compostos de sensações” (Ibid. p. 242). Mas o que nos interessa aqui são os dois aspectos seguintes. Primeiro, “O quadro é atravessado por uma potência de desenquadramento que o abre para um plano de composição ou um campo de forças infinito” (Ibid, p. 242) e “Jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai da moldura e não começa com ela” (Ibid, p. 242). O objeto transborda, é maior que si mesmo: o nosso caso. E ainda, particularmente para música, afirmam “Diz-se, todavia, que o som não tem moldura. Mas o composto de sensações, os blocos sonoros tampouco têm extensões ou formas enquadrantes que devem, em cada caso, se ajuntar assegurando um certo fechamento” (Ibid, p. 244). e citam ária (melódica), motivo (contrapontístico) e tema (objeto de modificações harmônicas com linhas melódicas) que se desdobram: “O trabalho do plano de composição se desenvolve em duas direções que engendrarão uma desagregação da moldura tonal: os imensos fundos da variação contínua que fazem enlaçar e se unir as forças tornadas sonoras, em Wagner, ou os tons justapostos que separam e dispersam as forças agenciando suas passagens reversíveis, em Debussy. Universo-Wagner, universo Debussy” (Ibid, p. 244-246).

²⁵ Entretanto, tecnicamente o termo - que poderia ser “ágil”, “agitado” ou algo como “sempre rápido” - traz a obrigação de não se utilizar um tempo mais lento: o ostinato pesaria, mórbido, tornando-se enfadonho, repetitivo e, sobretudo, perdendo a representação de indiscernibilidade tão importante para adequar a revelação futura.

²⁶ Exporemos uma síntese da peça inteira para então prosseguir em detalhes com exemplos.

²⁷ Esta peça está tipicamente na forma descrita sob o título A Pequena Forma Ternária, com o A terminando no quinto grau menor, o B - a seção contrastante - seguindo para outro tom e construindo um retorno; e o A' composto de A alterado para “estabelecer um final conclusivo” (SCHOENBERG, 1993, p. 152 e 156)

²⁸ A opção por vozes está relacionada ao fato do realejo necessitar, com seu mecanismo, abrir válvulas de um órgão segundo uma ordem. Desta forma, realiza-se uma condução de vozes com as notas respectivas às válvulas - também pode ser mecânico como uma caixinha de música (rolos de pinos percussivos). A quarta voz necessita de explicação quanto ao fato de conter segundas menores harmônicas (compasso um) e, mais adiante, segundas maiores, menores e terças menores (compassos dez e onze). Qualificamos estes intervalos como uma voz, contra a obviedade de não o serem porque, nos níveis de análise Estésico e Poiético, entendemos que estão assim para apresentar a afinação duvidosa do aparelho realejo. As segundas menores fazem sentido assim, as

maiores e terças são um desenvolvimento desta “licença poética” somada à estrutura de acompanhamento de valsa. De fato elas não progridem como vozes distintas.

²⁹ “Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema.... (SCHOENBERG, 1993, p. 108)”

³⁰ Aqui também uma explicação relativa aos níveis seguintes de análise: esta voz aguda de aparecimento repentino será referência de um harmônico “escapado” do mecanismo do realejo, e não uma sexta voz dentro da condução da peça.

³¹ “Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o ‘germe’ da idéia...”SCHOENBERG, 1993. p. 35.

³² “Chromatic modulation makes use of chromatic alteration of one or more notes of a chord belonging to the tonality from which one departs, or to which one goes, or to both” LEVARIE, 1962, p.112. A modulação cromática utiliza alteração cromática de uma ou mais notas de um acorde pertencente a tonalidade da qual se parte ou a qual se dirige, ou de ambas (tradução nossa).

³³ Realejo: “instrumento mecânico movido a manivela.” (HOUAISS, 2001, p. 2391)

³⁴ “De um modo geral, houve no Modernismo, em relação ao Parnasianismo e ao Simbolismo, uma marcada dessonorização do verso; depois, uma ressonorização em outros termos. ... Mais recentemente houve uma retomada da sonorização intencional, apoiada na recorrência, no ritmo imitativo, no trocadilho.” (CANDIDO, 2006, p. 66) Este caso não é de recorrência, mas de rima em versos livres.

³⁵ “Na alegoria há, portanto: 1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, maior ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção do poeta que se torna clara para o leitor” IBID, p. 125.

³⁶ Alguém: “2. Pessoa importante, digna de consideração; pessoa de condição.” (HOUAISS, 2001, p. 155).

³⁷ Referência à prática onde o operador do realejo aciona a manivela do aparelho e libera um bilhete contendo escrita a sorte do ouvinte, mediante pagamento.

³⁸ DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 242

³⁹ “Teorema”, filme de Pasolini, é um bom exemplo de desmonte de uma família comum sobre a égide do amor.

⁴⁰ No símbolo, (1) não há necessariamente elemento narrativo ou descritivo; (2) a abstração é meramente virtual, possível e incerta, nem sempre sendo possível perceber a intenção do poeta; (3) às vezes pode acontecer que esta não exista e o símbolo decorra inconscientemente da sua criação. (CANDIDO, 2006, p. 125)

⁴¹ “O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e do estado de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 217).

⁴² “Rules: 2. Avoid parallel unisons, octaves, and fifths by preferring contrary motions between the outer voices” Regras: 2. Evite uníssonos paralelos, oitavas e quintas preferindo movimentos contrários entre as vozes externas (tradução nossa) (LEVARIE, 1962, p. 8). No nosso caso todas as vozes movem-se para cima - com exceção da terceira que permanece ligada.

⁴³ Escolhemos o termo terça superior porquê não há caracterização de tom maior e elegemos o tom menor como o caracterizador da peça. Como operam em segundas menores e escolhemos o tom menor, fica esta alegoria à desafinação chamada terça superior.

⁴⁴ Característica notada como possibilidade para o final de A em Schoenberg (SCHOENBERG, 1992, p.152).

⁴⁵ No ciclo de quintas, a modulação cromática acima dista sete tons acima ou cinco abaixo. Poderíamos nomear a ponte utilizada de “modulação por insistência.”

⁴⁶ A acefalia tanto em *acelerando* como em *rallentando* leva a um estranhamento auditivo, ainda mais sobre um discurso notadamente rítmico como esse. As outras síncopas são de semínimas e em terminações de frases (compassos quatro, oito e dezesseis)

⁴⁷ O acorde de do maior é o terceiro grau de la menor, porém sua sétima seria maior: o segundo grau do tom. Portanto, como a sétima é menor, entendemo-la como um empréstimo do tom da modulação, o próprio si bemol.

⁴⁸ “Avoid doubling the third in the major triad”. Evite dobrar a terça na tríade maior (tradução nossa). (LEVARIE, 1962, p. 4).

⁴⁹ O final de B com acorde sem dissonância aparente carrega, neste sentido, o fato de ser a dominante maior do tom, o que é um fator de tensão dentro do quadro tonal para o retorno ao tema inicial.

⁵⁰ Fato ocorrido por volta de 1980 na esquina da Av. Prof. Alfonso Bovero com R. Apinagés, na cidade de São Paulo - SP, Brasil. Pode-se ouvi-los hoje na Feira de Antiguidades no vão do MASP - Museu de Arte de São Paulo -, na Avenida Paulista, aos Domingos e na cidade do Embu, também próxima da cidade de São Paulo.

⁵¹ Caso contrário, a música seria colocada na condição de monumento: algo que se refere ao passado e aqui é comemorado. A arte é “... um bloco de sensações presentes...” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 218)

⁵² “Uma porcentagem esmagadora de formas musicais é composta estruturalmente de três partes. A terceira parte é, por vezes, uma repetição exata (recapitulação) da primeira, mas freqüentemente aparece sob a forma de uma repetição modificada.” (SCHOENBERG, 1993, p. 151)

⁵³ Entendemos aqui “popular” como alguma canção muito difundida e geralmente européia, local de origem dos tais aparelhos.

⁵⁴ Também técnica reconhecida na música ocidental mas incomum, portanto notável: “... os Exemplos 44I e 47a são notáveis porque, ao invés de uma diminuição rítmica, um *“ritardando escrito”* aparece sob a forma de extensão.” (SCHOENBERG, 1993, p.56)

⁵⁵ “Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos - sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 238)

⁵⁶ O salto de quarta do compasso quatorze é detalhe de cor como o re quatro do motivo; e a quinta do início de A' é, além de depois deste ponto crucial que nos referimos, estabilizante, uma dissonância fadada ao repouso frente a tudo que já ocorreu na peça.

⁵⁷ “Jamais o gesto do pintor fica na moldura, ele sai da moldura e não começa com ela” (Ibid, p. 242)

⁵⁸ A melodia da primeira metade da primeira parte tem quarta justa e sétima maior, um modo jônio; e a harmonia não apresenta a quarta, mas já na segunda metade segue o padrão proposto, portanto entendemo-la como referencia de transformação da criação contínua.

⁵⁹ A voz superior é o pedal do contracanto na terceira frase, não a levamos em conta ao apresentar o ostinato.

60 Supostamente as duas vozes de cima estariam em uníssono.

⁶¹ Referimo-nos à oitava do contrabaixo, uma oitava abaixo do baixo humano, o baixo de dezesseis pés.

⁶² Marcação: termo da música popular que designa uma batida cíclica dentro de um ritmo característico, cuja freqüência designa um tempo fixo - não agógico - sobre o qual o conceito de balanço desenvolve-se nas outras características rítmicas, sobre esta marcação, com suas variações.

⁶³ A nota superior é, novamente, o pedal do contracanto.

⁶⁴ Como há ausência da nota la tanto na melodia como no acompanhamento, a proposta analítica da harmonia fica vaga em relação ao que se segue como construção de modo lídio no acompanhamento com melodia no mixolídio - o seu segundo grau. Aqui, a melodia não é mixolídio pois apresenta mi sustenido, a sétima maior de fa sustenido; e não define se há ou não quarta aumentada no acompanhamento (lídio). Escolhemos a melodia em fa sustenido jônio porque mantêm a relação de segundas maiores entre os blocos geradores, o movimento percebido auditivamente e que se mantêm nas três partes; configurando um ponto de vista possível ao todo. Assim, especulando sobre a terça inexistente de fa sustenido como maior, fica o mi maior então lídio, como quer o padrão.

⁶⁵ Uma vez que a leitura harmônica de encadeamento tonal de acordes revela-se bastante absurda, nos apoiaremos nela apenas na necessidade de elucidar alguma passagem relevante. O assunto é pertinente aos níveis Estésico e Poiético.

⁶⁶ Como a melodia trafega entre o primeiro e quarto grau - com segunda e terça maiores mais a quarta justa -, não podemos afirmar sobre os outros graus a não ser observando o ostinato e o contraponto concomitantemente.

⁶⁷ Reforçamos a ausência de paradigma tonal posto que a estrutura modulatória não tem a característica básica de dominante, o trítone entre o terceiro grau maior e sétimo menor, motor da movimentação harmônica tonal.

⁶⁸ Movimento já presente no segundo tempo desde o início do ostinato.

⁶⁹ Estimamos a sétima menor que não ocorre na melodia mas assim está - re natural - no acompanhamento, perfazendo então o aspecto de modo sobre o segundo grau do modo anterior.

⁷⁰ Da comparação com a edição que encontramos no site www.novomilenio.inf.br/cultura/cult006a.htm (data: 17/04/2009) e a que se lê enquanto se canta, percebermos na última estrofe da edição eletrônica a palavra “mansamente” no lugar de “docemente” da outra. Assumimos esta última expressão porque, além de ser a que compõe a partitura, ela, melhor que a primeira, corrobora as referências sensitivas características das imagens construídas. Mansamente poderíamos qualificar de estado-de-espírito ou atitude, enquanto docemente é função dos órgãos dos sentidos assim como a visão do céu, o frescor e umidade das estrofes anteriores também o são, junto com coloração do céu seqüente, novamente a visão. Porém a citamos pois nela baseamos a estrutura gráfica da apresentação da divisão dos versos.

⁷¹ “Chuva copiosa, em geral não muito prolongada; chuvada, chuvão, aguaceiro. (HOUAISS, 2001, p. 710.)

⁷² O movimento para baixo da voz aguda do ostinato não equilibra as outras três vozes.

⁷³ Por se tratar de derivação folclórica, chamaremos de canto e contracanto a melodia e o contraponto, fazendo assim jus ao brasileiro aplicado na peça.

⁷⁴ “A marcha-rancho saiu dos grupos de sopro das orquestras dos ranchos carnavalescos. Foi em 1927, com *Moreninha* do pioneiro Eduardo Souto (1882-1942), gravada por Frederico Rocha, que a marcha-rancho ganhou autonomia como gênero praticado por compositores profissionais. A ênfase na melodia mais elaborada (algo difícil de explorar no picote da marchinha)...” (SOUZA, TÁRIK DE, 1991. http://cliquemusiccompassouol.com.br/br/Servicos/ParaImprimir.asp?Nu_Materia=15 (data da informação: 29/03/2009).

⁷⁵ <http://www.tristanbanks.com/drum.html>, data da informação 20/03/2009.

⁷⁶ Por esta razão nos estendemos mais detalhadamente no nível poiético, diferentemente das outras análises.

⁷⁷ Podemos inferir o compositor no corolário Modernista de “antropofagia” quando procede desta forma. “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade.” (ANDRADE, O. 1928, *Manifesto Antropofágico* Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928. http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/man_antropo.html (data da informação 29/03/2009)). Claro que não entendemos Debussy como inimigo, mas percebemos que por nosso compositor este foi “deglutido” no sentido que o poeta seu contemporâneo propõe no Manifesto Antropofágico. Ver também JARDIM, 2005, p. 23, 47 e 36: “Tomando o afastamento do sistema tonal como a principal característica da música moderna, Debussy é, incontestavelmente, o seu grande protagonista. Não fez música atonal, mas se libertou das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), evitando o caráter imperativo das velhas relações harmônicas”. O que aqui é o caso como libertação das raízes tonais. E também GUÉRIOS, 2003, p.106: “A aplicação de elementos estéticos de Debussy surge em diversas obras de Villa-lobos.”

⁷⁸ Também como influência do francês que Guérios caracterizou desta forma (Ibid, p. 106): “Assim, utilizava, ao invés da cadências resolutivas tonais, os modos antigos ou orientais, os acordes dissonantes...” Daí o termo “modalismo”, que cruzado com “politonalismo” nomeamos “polimodalismo”.

⁷⁷ Tal estrutura esta assim definida nas duas últimas frases da peça. Na segunda, vai-se formando, o que caracteriza a criação contínua (a primeira é a introdução).

⁸⁰ KIEFER, 1986, p.57 e 58.

⁸¹ Para Houaiss, *chuvorada* é “chuva copiosa, em geral não muito prolongada” (HOUAISS, 2001, p. 710.). Diferente de *tempestade*, “agitação atmosférica violenta” (Ibid. p.2690).

⁸² O *ruído branco* é um tipo de ruído produzido pela combinação simultânea de sons de todas as freqüências. O adjetivo *branco* é utilizado para descrever este tipo de ruído em analogia ao funcionamento da luz branca, dado que esta é obtida por meio da combinação simultânea de todas as freqüências cromáticas. (Wikipédia, a enciclopédia livre: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ru%C3%ADdo_branco, data da informação: 20/03/2009). (Entenda-se cromática aqui como toda a gama auditiva possível ao ouvido humano e não o cromatismo intervalar da música ocidental).

⁸³ Entendemos ser intenção que tal frase destaque-se do ostinato.

⁸⁴ Considerando a história da filosofia - o que particularmente nos interessa pois a referência do poema é fatural, histórica, algo que supostamente aconteceu posto que se viu e contou - nossos filósofos explanam algo aplicável a esta percepção de culminância: “É um *tempo estratigráfico*, onde o antes e o depois não indicam mais que uma ordem de superposições... ...;uma camada ou uma folha do plano de imanência estará necessariamente *em cima ou por baixo* em relação a uma outra, e as imagens do pensamento não podem surgir em qualquer ordem, já que implicam mudanças de orientação que só podem ser situadas diretamente sobre a imagem anterior (e o mesmo para o conceito, o ponto de condensação que o determina supõe ora a explosão de um ponto, ora a aglomeração de pontos precedentes)” (Ibid, p. 77). E mais à frente, ao diferenciar filosofia como devir (coexistência de planos) de história (sucessão de sistemas), recolocam nossa culminância: “É por isso que os planos podem ora se separar, ora se reunir - na verdade, tanto para melhor quanto para pior.” (Ibid, p. 78). Este último aspecto relacionado forçosamente com a total desconexão de “bom tempo” com boa-ventura, primeiramente evocada pelo poema mas que provoca a mesma proposição na reflexão. E ainda, terminando o valor da nossa referência, prosseguem: “Talvez seja o gesto supremo da filosofia: não tanto pensar O plano, mas mostrar que ele está lá, não pensado em cada plano” (Ibid, p. 79. A maiúscula em “o” plano é original). Assim toda esta obra, do poema à música, e suas partes, tem o mérito de sempre indicarem além de si - outra referência já citada antes, do “vetor louco” (Ibid, p. 238) a apontar para fora da obra -, como esta última referência filosófica: apontam aquilo que não está e que, por si e por isso, é infinitamente maior do que o que está.