

Cláudio Moller de Freitas

Processos composicionais da obra coral-sinfônica *Fantasia sobre uma cantiga de ninar* e da abertura sinfônica *As Enfibraturas do Ipiranga*

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

São Paulo

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Assinaturas dos Membros da Comissão Julgadora

1. _____

2. _____

3. _____

Ao Gustavo e à Isabel,
que, ludicamente,
i-lustram meus pensamentos
e à minha esposa, Catherine,
sempre.

Ao Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi,
pela imbricação seminal do trabalho,
aos meus pais, Marco Túlio e Norma,
por seus incentivos dêiticos
e por suas revisões do texto,
à Editora Criadores do Brasil da OSESP,
pelas edições e publicações das obras,
e ao Maestro John Luciano Neschling,
por tudo.

[...].

Longe dessa grita,
Lá onde mais densa
A noite infinita
Verte a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

(Bandeira, 2001:31-32).

Resumo

Os processos composicionais de duas obras musicais são identificados aqui extrinsecamente. Seus elementos estruturais comuns viabilizam um caminho de compreensão e análise, tomando-se como pressupostos formadores de linguagem a parataxe e a intertextualidade. Trata-se, por conseguinte, da designação de uma visão emancipada e expandida dos fundamentos da música e, ao mesmo tempo, da definição de uma poética na música contemporânea brasileira.

Objetivos

Valendo-se de sintaxes musicais e lingüísticas, o texto visa demonstrar os processos composicionais das duas obras apresentadas e como eles promovem a delineação de uma linguagem, expondo e distinguindo seus elementos estruturais constitutivos, determinantes dos seus caracteres comuns.

Método

Baseando-se em referências teórico-reflexivas, são identificados os elementos estruturais constitutivos das duas obras, apontando os rudimentos que os levam a produzir processos composicionais similares.

Confrontadas as obras, são discutidos a análise das suas micro-estruturas e os processos lingüísticos parataxe e intertextualidade nas suas formações.

Resultados

A possibilidade da formação de uma linguagem musical pela exploração emancipada e expandida de seus elementos básicos, aplicados a um alicerce lingüístico, torna-se real na medida em que seus processos composicionais são elaborados dentro de um referencial teórico-reflexivo.

Palavras-chave:

- Composição musical
- Análise musical
- Linguagem
- Lingüística
- Estética

Abstract

The compositional processes of the two musical works presented here are extrinsically identified. Their common structural elements make a path of understanding and analysis possible through parataxis and intertextuality as presuppositional constructors of a language. Thus, it presumes a designation of an emancipated and evolutionary view of Music's capital fundamentals and, at the same time, a definition of a poetics in Brazilian contemporary music.

Sumário

Introdução.....	10
I) Parataxe e intertextualidade.....	13
II) Aspectos gerais das obras.....	35
III) <i>Fantasia sobre uma cantiga de ninar</i>	64
IV) <i>As Enfibraturas do Ipiranga</i>	81
Conclusão.....	92
Referências.....	94
Anexo I: Partituras das obras – Projeto <i>Criadores do Brasil</i> da OSESP....	98
Anexo II: Áudios das obras – Gravações ao vivo pela OSESP.....	99

Introdução

Esta dissertação contempla a linha de pesquisa oficialmente constituída das “Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas”, do programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Muito embora sempre ainda haja a discussão sobre até que ponto uma obra de arte do próprio candidato ao título acadêmico pode ser inserida como objeto de pesquisa numa dissertação de mestrado – e o mesmo não seria válido para uma tese de doutorado ou de livre docência? –, decidiu-se, por fim, adotar esse caminho metodológico que vem se consolidando internacionalmente, neste momento em que a instituição da universidade abriga definitivamente essas incontornáveis interfaces entre poética artística (a composição musical) e pesquisa acadêmica (a musicologia enquanto ciência e, neste caso, ainda, os estudos que envolvem os problemas da formatividade de uma linguagem musical).

As duas obras de arte da música aqui apresentadas constituem partes anexas à dissertação, enquanto resultados da própria investigação musicológica. Portanto, se num primeiro momento, analisa-se – como a parataxe e a intertextualidade – os procedimentos poéticos cuja origem

teórica remonta aos estudos sobre linguagem e à própria lingüística em especial, em sua parte derradeira, esta dissertação contempla as obras musicais do candidato, enquanto utilização prática desses recursos analisados teoricamente. Configura-se, assim, uma relação indissociável entre θεωρία e ποίησις, ou seja, entre analisar e fazer, entre observar e experimentar, atividades essas imprescindíveis tanto nas ciências como nas artes.

Pretende-se uma defesa desta dissertação no contexto da criação musical, viabilizando-se a oportunidade, nesse processo, da ampliação das concepções teórico-musicológicas do candidato, para um melhor subsídio ao seu ofício de compositor.

A presente dissertação contém os seguintes capítulos: 1) “Parataxe e Intertextualidade”, 2) “Aspectos gerais das obras”, 3) *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*, 4) *As Enfibraturas do Ipiranga* e mais a “Conclusão”.

No capítulo primeiro, *Parataxe e intertextualidade*, são atribuídos às obras em discussão processos de sintaxe lingüística que estão presentes freqüentemente na música contemporânea. São apresentados exemplos da aplicação desses fatores lingüísticos em obras de compositores do passado e, após, são eles definidos por meio da discussão crítica de teóricos do assunto. Segue-se, então, a segmentação analítica desses processos nas obras musicais estudadas, com exemplos do corpo dos seus conteúdos.

No capítulo seguinte, “Aspectos gerais das obras”, há uma discussão em torno de algumas questões localizadas sobre a linguagem como discurso, a estética musical, o tempo musical, o folclore brasileiro, a música brasileira contemporânea e o material melódico, harmônico e rítmico das duas obras.

Em *Fantasia sobre uma cantiga de ninar* e *As Enfiaturas do Ipiranga*, são analisados aspectos da linguagem, da contextualização social e histórica, da arte enquanto imitação da natureza, dos desenvolvimentos da linguagem, da enunciação do discurso, da experiência no processo criativo e do desdobramento do contraponto musical. E, por fim, a “Conclusão”.

As duas obras foram apresentadas pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a OSESP, e editadas pelo projeto “Criadores do Brasil”. As gravações foram realizadas ao vivo e se encontram em anexo, assim como uma reprodução das partituras.

A dissertação é apresentada segundo as diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP, elaboradas pelo Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo, em 2004.

I) Parataxe e intertextualidade

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (Bakhtin, 1986:162).

A primeira questão que se coloca é a seguinte: por que há nesta dissertação estudos envolvendo conceitos como “parataxe” e “intertextualidade” e não sobre “metalinguagem” – um conceito de uso talvez mais generalizado?

Vale-se lembrar de uma das primeiras publicações brasileiras sobre o assunto. O compositor Willy Corrêa de Oliveira (1938), num enunciado bastante breve e mesmo sem maiores aprofundamentos, cita tão-somente o “caráter metalingüístico” das “citações”, “paráfrases” e “paródias” (Oliveira, 1979:51, aspas nosso).

Outro autor, Umberto Eco (1932), renomado conhecedor da semiótica, não chega tão longe com o conceito:

Em certas circunstâncias, pode-se usar uma metalinguagem não-verbal, como quando a cópula é substituída por um apontador gestual que significa /isto/ e /é/ ao mesmo tempo – embora comunicações do tipo /(dedo apontado) **gato!** / pertençam apenas à linguagem das crianças e à relação entre indivíduos de línguas diferentes, constituindo o tipo de linguagem que os americanos definem como ‘*me Tarzan, you Jane!*’ (Eco, 2007:148, negrito nosso).

Portanto, Eco sequer trabalha em seu importante *Tratado geral de semiótica* com o conceito de metalinguagem no contexto das linguagens artísticas. De fato, a definição corrente de metalinguagem não deixa de ser um tanto obscura, embora pouco criticada. Entende-se por metalinguagem “uma linguagem que se refere a uma outra linguagem”, ou mesmo, “uma linguagem usada para descrever algo sobre outra linguagem”.

A questão que se coloca, no entanto, é se poderia ainda haver uma linguagem que não fosse de fato “metafórica”? Desde sempre se estuda o caráter essencialmente metafórico da linguagem. E não se sabe bem como, nem por que, o conceito de metalinguagem se generalizou também no contexto geral das artes, em especial na pós-modernidade. No entanto, seguramente, tem-se na metalinguagem um conceito bastante tardio.

O conceito de metalinguagem não aparece na obra filosófica de Martin Heidegger (1889-1976), nem também em Ludwig Wittgenstein

(1889-1951), muito embora sejam eles os dois pilares fundamentais da filosofia da linguagem no século XX. Deve-se refletir sobre esse fato.

Se Wittgenstein não utiliza o conceito e ainda critica a possibilidade de se admitir uma “metalógica” (informação pessoal)¹, já Heidegger, por sua vez, na sua condição de filósofo que se confunde com a figura de um profeta, já havia previsto, numa de suas mais importantes obras filosóficas, *Os conceitos fundamentais da metafísica*, redigida em 1929, o caminho tortuoso de tal generalização a partir do prefixo *meta* – e, seguramente, segundo o próprio Heidegger, em consequência dos desdobramentos não-críticos do conceito de “metafísica”.

Heidegger chama a atenção para o fato de que, originalmente, a metafísica era uma diferenciação técnica conferida por Aristóteles, ou seja, uma indicação de que se trata da filosofia ou mais adequadamente da πρώτη φιλοσοφία, pois a filosofia não se encontrava no interior da física, mas *ao lado, depois* da física. Tratava-se de uma seqüência, pois após a lógica, vinha já a física, e, depois desta, a τα μετα τα φυσικά, e, por fim, ainda, vinham os escritos éticos e políticos. Assim, metafísica, enquanto

¹ Pude realizar esta consulta com o apoio de meu orientador, o Prof. Dr. Rubens Ricciardi (justamente sobre se Heidegger e Wittgenstein trabalharam com o conceito de “metalinguagem”), junto ao Prof. Dr. Thomas Rentsch, Professor Titular de Filosofia da Universidade de Dresden, e reconhecido internacionalmente por suas publicações sobre Heidegger e Wittgenstein e filosofia da linguagem. Sua resposta por e-mail, de 29 de janeiro de 2008, foi a seguinte: *Caro Senhor Professor Ricciardi, Heidegger e Wittgenstein não empregaram a expressão “metalinguagem”. Nesta questão, Wittgenstein coloca-se contrariamente à noção de tal linguagem. Wittgenstein também é contra a idéia de uma metalógica, pois esta expressão nada tem a ver com seu pensamento como um todo. Melhores cumprimentos. Prof. Dr. Thomas Rentsch.* Tradução livre de “Lieber Herr Professor Ricciardi, H[eidegger] und W[ittgenstein] haben den Ausdruck “Metasprach” nicht verwendet. Der Sache nach wendet sich Wittgenstein gegen die Vorstellung einer solchen Sprache, auch gegen eine Metalogik. Sie widerstrebt seinem ganzen Denken. Beste Grüße. Ihr Prof. Dr. Thomas Rentsch“.

sinônimo da filosofia autêntica, foi um termo puramente técnico para designar uma atividade, que por si só, quanto ao seu conteúdo, ainda não diz absolutamente nada.

Durante muito tempo, τα μετα τα φυσικά [aquela disciplina “logo após a física”, ou seja, a disciplina “filosofia”] permaneceu como um termo técnico. Até que um dia, não sabemos quando, como e através de quem, este termo técnico recebeu adjudicadamente uma significação de conteúdo, e a seqüência das palavras foi reunida em uma única palavra, no vocábulo latino *metaphysica*. Μετά significa em grego “depois”, “em seguida a”. Exatamente como nas palavras μετιέναι (seguir alguém), μετακλαίειν (chorar depois de alguém), μέθοδος, método, ou seja, o caminho pelo qual sigo alguma coisa. Μετά, porém, ainda possui em grego uma outra significação que está coligada à primeira. Quando vou atrás de uma coisa e a persigo, me movimento simultaneamente saindo de uma coisa e indo para uma outra. Isto é: mudo de algum modo radicalmente de direção. Encontramos esta significação de μετά no sentido de “sair de uma instância para outra” na palavra grega μεταβολή (transformação). No momento em que se sintetizou o título grego τα μετα τα φυσικά no vocábulo latino *metaphysica*, o termo μετα teve alterada sua significação... [Assim], metafísica torna-se título para o conhecimento do que se encontra para além do sensível, para a *ciência* e o *conhecimento do supra-sensível* (Heidegger, 2006:46-47).

Heidegger, em sua brilhante investigação histórico-filológica, demonstra, portanto, que a significação original grega *μετα* (que, naquele primeiro instante, nada mais era que a filosofia enquanto disciplina situada após a física na seqüência aristotélica) em seguida é dita em latim com a palavra *post* e a segunda significação com a palavra *trans*. Portanto, o que era para ser meramente um dado técnico, passa a valer com novo significado de conteúdo. Por fim, esta má tradução grega de *μετα* como prefixo para metafísica gerou todo um caminho tortuoso na filosofia medieval e moderna. Heidegger, antes mesmo da existência de um conceito derivado do mesmo problema – como metalinguagem que surge na década de 30 do século XX –, elucidou a questão, com o mesmo bom humor e a ironia picante de Eco, citada logo acima (teria Eco assumido a crítica de Heidegger contra o conceito?):

O título “metafísica” abriu o espaço para a formação de analogias, que são pensadas correspondentemente em função do conteúdo: metalógica, metageometria – a geometria que se lança para além da geometria euclidiana. O Barão von Stein denominou metapolítica as pessoas que constroem a política prática sobre sistemas filosóficos. Fala-se até mesmo de uma metaaspirina, que ultrapassa a aspirina habitual em seu efeito (Heidegger, 2006:47-48).

Portanto, mantendo-se aqui a mesma postura de Wittgenstein e Heidegger, também se rejeita nesta dissertação tal conceito de metalinguagem, justamente por sua precariedade filológico-filosófica. Opta-se, portanto, pela intertextualidade e pela parataxe, justamente para se definir os recursos artísticos empregados nas duas obras que são objetos de estudo desta dissertação.

Neste sentido, vale a pena lembrar previamente ainda a definição de arte do meu orientador, o compositor Rubens Ricciardi, cujo enunciado foi exposto em sala de aula, por ocasião da sua disciplina de pós-graduação da ECA-USP, *Linguagem musical: questões da cultura e comunicação na arte do som e do tempo*:

A arte, que só se dá na **singularidade** solitária da obra, não é apenas a capacidade criativa do homem, mas também uma manifestação de **linguagem** (λόγος e αλήθεια, enquanto *Dasein* revelado) que expressa, em sua essência enigmática e paradoxal de liberdade e disciplina a partir de ideais contextualizados de beleza, toda possibilidade de conflito (πόλεμος) e sentimento em meio à **finitude** (historial) humana, incluindo-se suas relações indissociáveis com a φύσις, através dos mais diversos **procedimentos poéticos** (abstrações, ironias, símbolos, alegorias, analogias, metáforas, intertextualidades etc.), configurados por uma **ποίησις** (materiais trabalhados) que sempre já

culmina na **exposição de um mundo** numa interação existencial (informação verbal)².

Ou seja, Rubens Ricciardi entende “intertextualidades”³ entre os “procedimentos poéticos” em arte. Ter-se-ia exemplos musicais?

Nos últimos compassos de *Metamorphosen*, de 1945, quatro anos antes de sua morte, Richard Strauss (1864-1949) cita o tema da *Marcia fúnebre* da *Terceira Sinfonia* de Beethoven e subscreve *In memoriam* no pentagrama dos contrabaixos. Na *Symphonie für Bläser: "Fröhliche Werkstatt"*, do mesmo ano, ele agradece a Mozart pelo feliz ofício de compositor que o acompanhou durante a sua vida plena (“Den Manen des göttlichen Mozart am Bnde eines dankerfüllten Lebens”) e o homenageia com uma composição escrita dentro dos padrões *mozartianos*.

No quarto movimento, *A batalha*, de sua *Terceira Sinfonia*, intitulada *A Guerra*, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) transcreve o *Hino Nacional Brasileiro* nas linhas das madeiras, trompetes e cordas, enquanto a banda militar, reforçada pelos trombones da orquestra, toca *La Marseillaise* simultaneamente.

Também, Ottorino Respighi (1879-1936), em *La befana*, transmite, sonoramente, o júbilo e a jocosidade das festas romanas, justapondo

² Informação fornecida por Ricciardi em São Paulo, em 2005. ECA-USP: CMU 5059-1.

³ O Prof. Dr. Rubens Ricciardi tomou como referência para este conceito a tese de livre docência do Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, *A intertextualidade no processo criativo de duas composições*, na especialidade “Composição”, defendida entre 9 e 10 de novembro de 2006, no Departamento de Música de Ribeirão Preto da ECA-USP – ainda não publicada.

melodias de estilos diferentes nos diversos componentes da orquestra, assim como na primeira parte do balé *Petruchka*, em que Igor Stravinsky (1882-1971) sobrepõe a melodia do realejo nas madeiras e do primeiro tema da obra nos primeiros violinos.

Todos esses exemplos demonstram o uso da *intertextualidade*, por sua vez, um processo lingüístico, na música, uma linguagem “não-verbal”. Já na música da nova geração pós-vanguarda, esse recurso continua sendo explorado, entre outros, por compositores como Arvo Pärt (1935) e William Bolcom (1938), assim como os brasileiros Gilberto Mendes (1922) e Oliveira. Bolcom fala da sua experiência prazerosa em trabalhar com a intertextualidade e ainda cita Beethoven:

Minha outra razão por usar tantos estilos de música é que eu sou fascinado por suas inter-relações. Se primeiro chocante, uma justaposição pode fazer mais sentido depois de várias audições – se for a justaposição certa; nem tudo funcionará. Com o tempo, eu aprendi a fazer justaposições mais suaves, se eu quiser; de alguma forma, isso depende em sentir se seu receptor, o público, chegará a um acordo, porque, então, a linguagem musical terá sido expandida, mais pode ser exprimido. (Mas algumas justaposições devem manter seu caráter chocante; eu ainda tremo quando a seção em Si b do último movimento da Nona de

Beethoven chega, e nem tudo ali é agradável, mas estou satisfeito por ela existir)⁴ (Schwartz; Childs, 1998:483-484).

O trecho da *Nona Sinfonia* de Beethoven, que Bolcom evidencia, é a *Alla marcia*, que prepara a entrada do tenor. O acorde que antecede a tonalidade de Si *b* maior é um acorde de Fá maior, sua Dominante, que, contudo, é atingida por meio da relação cromática da Mediente alterada da tonalidade anterior, Ré maior. É correto, porém, falar da intertextualidade na unidirecionalidade dessas relações tonais, como sugere Bolcom? Ou melhor, analisá-la numa sintaxe paratática, na qual existe um menor vínculo e maior independência entre a articulação dos acordes representados nessa seqüência?

A combinação de texturas harmônicas que Alban Berg (1885-1935) constrói no segundo movimento de seu *Concerto para Violino e Orquestra*, de 1935, quando se tem o violino *solo* tocando a melodia de um hino da cantata de Bach *O Ewigkeit, du Donnerwort* e a orquestra, subjacente, mantendo a técnica serial da obra e, também, o politonalismo da ópera *The Turn of the Screw* de Benjamin Britten (1913-1976) e de várias peças do francês Darius Milhaud (1892-1974) seriam exemplos mais cognoscíveis

⁴ Tradução livre de “My other reason for using so many genres of music is that I am fascinated with their interrelationships. At first shocking, a juxtaposition makes better sense with repeated hearings – if it is the right juxtaposition; not all will bear fruit. Over time I have learned to make juxtapositions smoother if I like; in some way this depends on sensing that your recipient, the audience, has come to agree, because then the musical language is expanded, more can be expressed. (But some juxtapositions should keep their shock value; I still feel a shiver when the b-flat section of the last movement of Beethoven’s Ninth comes on, and not all of that is pleasant, but I’m glad it’s there)”.

de como trabalhar a harmonia num contexto intertextual. O compositor americano Vincent Persichetti (1915-1987) explica a síntese harmônica na combinação de texturas:

A escrita harmônica contemporânea é sempre um processo composto que pode envolver várias colocações do tratamento da dissonância, da escolha de um único idioma harmônico ou da coalizão de um com outro, da unicidade da organização sonora ou da justaposição de aspectos tonais e atonais. O amálgama de concepções divergentes nas formações tonais é parte da nossa linguagem harmônica. Aceitar um procedimento não quer dizer excluir outros. Uma fuga pode ser escrita sobre um cantochão, um hino colocado sob uma escala tonal e uma harmonia de quartas sobrepostas se misturar bem com uma harmonia triádica (Persichetti, 1961:271)⁵.

Por outro lado, a *parataxe*, “um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une” (Coelho, 2005:96), é encontrada no paralelismo de Debussy, como, por exemplo, em *Nuages e Fêtes*, da suíte orquestral *Nocturnes*, e em *La Cathédrale engloutie*, do primeiro livro dos *Preludes* para piano, assim

⁵ Tradução livre de “Contemporary harmonic writing is often a composite process which may involve varying placement of the norm of the dissonance, choice of a single harmonic idiom or the coalition of one with another, fusion of tonalities, singleness of sound organization or the juxtaposition of tonal and atonal aspects. The amalgamation of divergent conceptions of tonal formations is part of our harmonic language. Acceptance of one procedure does not necessarily mean the exclusion of others. A fugue may be written over a cantus firmus, a hymn placed under a tone row, and quartal harmony blended with tertian”.

como na sucessão de acordes de sétimas diminutas do *Nocturne* (opus 27, n. 2) de Chopin e no encadeamento final do poema sinfônico *Orpheus* de Liszt.

O carácter lingüístico da obra de arte leva à reflexão sobre o que na arte fala; eis o seu verdadeiro sujeito, e não o que a produz ou a recebe. Esse fenómeno é mascarado pelo eu da lírica que, durante séculos, se impôs e provocou a aparência de evidência da subjectividade poética. Mas ela de nenhum modo é idêntica ao eu, que fala a partir do poema. Não só por causa do carácter de ficção poética da lírica e da música, em que a expressão subjectiva com dificuldade alguma vez coincide imediatamente com os estados do compositor (Adorno, 2006:190).

Na *Fantasia sobre uma cantiga de ninar* e em *As Enfibraturas do Ipiranga*, como obras musicais contemporâneas brasileiras, dentro de uma univocidade poética e sintática, que determina um *tópos* descritivo, os processos paratáticos e intertextuais são dispostos na utilização seqüencial e simultânea de discursos, de estilos, de material melódico e harmônico e de ritmos.

A melodia principal da *Fantasia*, o *Sapo Jururu*, um elemento paratático da sintaxe musical numa relação já intertextual, enquanto canção folclórica brasileira, é um texto aforismático da formação da linguagem,

que erige outros textos e os ligam entre si. Na definição de Koch, Bentes e Cavalcante:

A intertextualidade *stricto sensu* [...] ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (Koch; Bentes; Cavalcante, 2007:17).

A melodia empregada enquanto texto, através da intertextualidade, funciona como correlação sintática entre os intertextos da obra, de caracteres percucientes e adventícios, unindo-os sobre o *continuum* diretorial da obra, tornando-a mais acessível e compreensível aos melômanos e levando o autor a um *telos* satisfatório e hedônico.

Esse processo possibilita coerência e coesão (também fatores lingüísticos) à música, como artefato formador de linguagem, trazendo um elemento conhecido e mesclando-o com outros que aguçam e atentam o público, como justifica Maria da Graça Costa Val:

Inúmeros textos só fazem sentido quando entendidos em relação a outros textos, que funcionam como seu contexto. Isso é verdade tanto para a fala coloquial, em que se retomam conversas anteriores, quanto

para os pronunciamentos políticos ou o noticiário dos jornais, que requerem o conhecimento de discursos e notícias já divulgadas, que são tomados como ponto de partida ou são respondidos. [...] É que o mais freqüente interlocutor de todos os textos, invocado e respondido consciente ou inconscientemente, é o discurso anônimo do senso comum, da voz geral corrente (Costa Val, 2006:15).

Ou melhor, no pensamento do lingüista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), numa análise epistemológica do *cronos* na filologia, em que ele determina a correlação dos textos do passado, presente e futuro e sua interpretação, dando à intertextualidade um caráter inerente de movimento e evolução, como é o caso da desfragmentação do texto folclórico, outrora decorrido, numa linguagem contemporânea:

A interpretação como correlacionamento com outros textos e reapreciação em um novo contexto (no meu, no atual, no futuro). O contexto antecipável do futuro: a sensação de que estou dando um novo passo (saí do lugar). Etapas do movimento dialógico da *interpretação*: o ponto de partida – um dado texto, o movimento retrospectivo – contextos do passado, movimento prospectivo – antecipação (e início) do futuro contexto (Bakhtin, 2003:401).

Como, por exemplo, na letra B da partitura, enquanto os tenores II, III e IV cantam a canção folclórica, harmonizada pela harpa e cordas

graves, dentro de uma atmosfera tonal, as outras vozes vão, pouco a pouco, entrando com estruturas estranhas e contrastantes àquela. O soprano I e o tenor I recitam na tradição do *Sprechgesang*, em entradas descoordenadas, a letra da melodia numa técnica serial, dobrados pelo oboé e fagote. Logo adiante, os sopranos II e III apresentam uma estrutura que remete a um *glissando* ascendente, porém com notas determinadas, também em material serial, dobrados pelas flautas.

Entram, então, os contraltos, cantando a letra, em ritmos dessemelhantes e simultâneos, em segundas menores ao redor das notas da tríade de Dó, dobrados pelos trompetes. Sob tudo isso, os baixos, dobrados pelos trombones, cantam a letra em um *cluster*, segundas menores circundando a nota Sol, durante toda a passagem e fazem a ligação, junto com a marimba ao segmento posterior. Ao final do trecho, todas as vozes (treze, no total) são aglutinadas e justapostas.

Em *un poco più tranquillo e tenero subito*, quatro canções de ninar brasileiras são contrapostas em tempos livres, *senza rigore*, em *bocca chiusa* no coro, *acalentando*, dobrado pelas madeiras, teclados e harpa, sobre um pedal dissonante dos contrabaixos. A mesma técnica é usada aqui, como na letra B, para definir as peculiaridades de uma poética e de sua integração no transcorrer da obra e para afirmar a volição do compositor de fazer transparecer sua arte e de torná-la incomensurável.

A técnica possui carácter de chave para o conhecimento da arte; só ela conduz a reflexão para o interior das obras; certamente, só possui aquele que fala a sua linguagem. Porque o conteúdo não é um elemento fabricado pelo homem, a técnica não abarca o todo da arte; o conteúdo deve unicamente extrapolar-se a partir da sua concreção. A técnica é a figura determinável do enigma nas obras de arte, figura ao mesmo tempo racional e abstrata. Ela autoriza o juízo na zona do que é desprovido de juízo (Adorno, 2006:240-241).

Como exemplo de parataxe ou “coordenação”, a letra F da *Fantasia sobre uma cantiga de ninar* caracteriza bem esse processo. Nos compassos 82 e 83, os clarinetes, fagotes e trompas (*pavillon en l'air!*) tocam em *ff dolente* a canção de ninar exposta na introdução da obra, harmonizada pelos instrumentos graves, que termina na cabeça do compasso 84, enquanto as flautas, harpa, violinos e violas tocam *ff con bravura* a escala primária da obra em quatro oitavas consecutivas, como em um *glissando* ascendente e descendente, também terminando seu desenho no primeiro tempo do compasso 84.

Neste compasso, os metais e o coro exibem a melodia do *Sapo Jururu*, enquanto as flautas, clarinetes, harpa e cordas apresentam uma estrutura dissonante contra aquela. Tem-se, portanto, uma conexão de constituintes por coordenação, que “adquire uma conotação de liberdade,

de desprezo à hierarquia, a princípio sintática, que pode ser expandida, como metáfora, para outros domínios” (Ávila, 2006).

A parataxe é bem representada, também, nos compassos 95 e 96, pelo uníssono orquestral daquele e pelo *solo* do contrafagote neste, numa cadeia sintagmática, produzindo um efeito inesperado na logração do ouvinte. “Isto porque todo texto é um conjunto (por vezes, unitário) de frases, que constituem uma unidade *semântico-pragmática*: *semântica*, por veicular significados distintos daquele de cada uma das frases tomada isoladamente; *pragmática*, por constituir um ato de comunicação, destinado a atuar sobre o ouvinte/leitor de determinado modo” (Souza e Silva; Koch, 2005:12).

Um contraste surpreendente de instrumentação, de linha melódica, de ritmo, de linguagem, de estilo, de dinâmica e de articulação, como observa Maria Célia Lima-Hernandes:

[A parataxe] representa fraco grau de vinculação na elaboração, [...] caracterizado pela independência das orações que compõem a seqüência. [E, por justaposição,] constitui o processo pelo qual o falante apresenta orações lado a lado, sem o emprego de conectivos explícitos, portanto numa seqüência formalmente desconexa. A interpretação de tempo resulta da leitura da seqüência das duas orações justapostas, com entonação especial (Lima-Hernandez, 2004).

Na obra *As Enfibraturas do Ipiranga*, os mesmos fatores e processos lingüísticos são também elaborados, porém não tão latentes, fazendo-se necessária uma análise mais minuciosa do texto. Por instância, pode-se notar a práxis da intertextualidade na seção que se inicia no compasso 38. O contrafagote, as trompas graves, a mão esquerda da marimba e os contrabaixos em *pizzicato* promovem a delineação de um *ostinato* rítmico, porém com pequenas variações, devido às mudanças métricas do trecho, numa escrita serial, sob segundas menores ascendentes e descendentes nas violas, violoncelos, clarinetes, fagotes e na mão direita da marimba, na medida em que estão, também, sob uma melodia tonal e *cantabile* nas linhas do oboé e nos segundos violinos, miscigenada pela *méthexis* do cromatismo na linha do flautim.

Analogamente, a partir do compasso 143 tem-se a melodia *apassionata* e tonal das madeiras agudas contrapondo-se ao texto melódico *marcato* dos trompetes e trombones, também tonal, porém em outra tonalidade, sobre o acompanhamento rítmico, num recurso serial, do clarone, fagotes, metais e cordas graves, estabelecendo-se um contato mútuo inter-relacional pelo diálogo entre eles, porque segundo Bakhtin:

O texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientemos que esse

contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de “oposição”, só possível no âmbito de um texto (mas não do texto e dos contextos) entre os elementos abstratos (os signos no interior do texto) e necessário apenas na primeira etapa da interpretação (da interpretação do significado e não do sentido). Por trás desse contato está o contato entre indivíduos e não entre coisas (no limite) (Bakhtin, 2003:401).

O musicólogo Michael L. Klein diz que “se a intertextualidade é limitada ou ilimitada, críticos estudando o cruzamento de textos sempre estão preocupados tanto com os códigos lingüísticos (musicais) que unem textos quanto com as figuras de linguagem não-literais que transformam esses códigos de texto para texto” (Klein, 2005:13)⁶. No exemplo anterior, isso é visto no conteúdo funcional gerado pelas tensões translativas criadas pela interligação dos textos e na tautologia das suas estruturas functivas, isto é, as dinâmicas, as articulações, o diálogo entre os discursos e o ecletismo de estilos convergem para uma interpretação única e inteligível da intertextualidade.

As melodias da trompa e do trompete nos compassos 81-84, *cantabile, ma triste*, e do corne-ínglês e do trombone no compasso 85 aludem-se à poética da Bossa Nova, ao seu eufemismo. São melodias de

⁶ Tradução livre de “Whether intertextuality is limited or unlimited, critics studying the crossing of texts often concern themselves both with the linguistic (musical) codes that bind texts together and with the tropes that transform these codes from text to text”.

solfejo simples, de caráter singelo, compostas de intervalos pequenos ou de pouca abrupção, que resultam numa atmosfera onírica e passional. É um “empréstimo” de uma linguagem, do significado de um texto, existente na cultura nacional em que vive o artista contemporâneo, que, impotente, vê-se incapaz de dela desgarrar-se e, histórica e intertextualmente, dela apropria-se na sua linguagem, no seu texto. O professor e crítico literário estadunidense Harold Bloom (1930) explica esse fenômeno lingüístico:

Nenhum poeta moderno é unitário, quaisquer que sejam as crenças que declare. Os poetas modernos são necessariamente infelizes dualistas, porque essa infelicidade, essa pobreza, é o ponto de partida de sua arte [...]. A poesia pode ou não produzir sua própria salvação no homem, mas só vem àqueles em desesperada necessidade dela, embora possa vir-lhes como terror. E essa necessidade é aprendida primeiro pela maneira como o jovem poeta ou efebo sente a poesia de outro poeta, do Outro cuja maléfica grandeza é realçada pelo fato de o efebo o ver como uma ardente luminosidade contra uma moldura de trevas [...] (Bloom, 2002:85).

No entanto, enquanto Bloom teoriza a influência dos poetas do passado nos poetas do presente, como, por exemplo, a inferência de uma intenção ou de um aspecto histórico pré-existente nas poéticas emanantes, Klein entende a intertextualidade numa noção diacrônica mais geral, em

que à textos que se interagem podem ser atribuídas anuências e reversões históricas, como quando ele discute a homologia dos Estudos para Piano dos compositores poloneses Chopin (op. 10, n. 1) e Lutoslawski (n. 1). Para Klein:

De acordo com a implicação desta distinção, qualquer cruzamento de textos é um exemplo de intertextualidade, enquanto dentro da ilimitada extensão da potencialidade de um determinado intertexto e qualquer forma pela qual um autor toma emprestado ou alude-se a outro texto é um exemplo de intertextualidade menos consistente chamado influência. Considerando-se amplamente, a intertextualidade tem o potencial de balançar nossas noções de história e de unidirecionalidade da linha do tempo que se passa de um texto anterior para um posterior⁷ (Klein, 2005:11-12).

A esse respeito, ainda, o filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998) faz uma engenhosa colocação, bastante prudente para ser citada nesta dissertação que trata da anamnese de uma canção de ninar no trabalho de um artista através do tempo:

⁷ Tradução livre de “Following the implication of this distinction, any crossing of texts is an instance of intertextuality, while within the potentially unlimited range of a particular intertext, any form of agency in which an author borrows from or alludes to another text is a more narrow instance of intertextuality called influence. Broadly conceived, intertextuality has the potential to disrupt our notions of history and the unidirectional timeline that runs from an earlier text to a latter one”.

É entretanto um saber muito comum, o das cantigas infantis, aquele que as músicas repetitivas em nossos dias tentaram reencontrar ou pelo menos dele se aproximar. Apresenta uma propriedade surpreendente: à medida que o metro prevalece sobre o acento nas ocorrências sonoras, faladas ou não, o tempo deixa de ser o suporte da memorização e torna-se uma cadência imemorial que, na ausência de diferenças observáveis entre os períodos, impede de enumerá-los e os relega ao esquecimento. Se interrogarmos a forma dos ditos, provérbios e máximas que são como que pequenos fragmentos de relatos possíveis, ou matrizes de relatos antigos e que continuam ainda a circular em certos patamares do edifício social contemporâneo, reconheceremos na sua prosódia a marca desta bizarra temporalização que se choca em cheio com a regra de ouro do nosso saber: **não esquecer** (Lyotard, 2006:40-41, negrito nosso).

A parataxe é mais facilmente constatada nesta obra do que a intertextualidade, pela presença constante do processo de coordenação, como forma de expressão de causalidade, na cadeia sintagmática, que “constitui o eixo sintagmático, sobre o qual se realiza a segmentação analítica” (Carone, 2006:78). Por instância, os compassos 85 e 86 são constituídos por eventos que determinam um menor grau de dependência sintática na organização dos seus enunciados, como é notado pela linha melódica do corne-inglês e do trombone, subsequente à entrada súbita do trompete e dos contrabaixos.

Como exemplo final, tem-se a variedade rítmica das madeiras agudas e teclados no compasso 111, seguida pela estagnação do acorde da harpa e dos violinos, que podem ser ilustradas pelo pensamento do lingüista russo Roman Jakobson (1896-1982), em que ele diz que “existe pois, na combinação de unidades lingüísticas, uma escala ascendente de liberdade. [...] E, finalmente, na combinação de frases em enunciados, cessa a ação das regras coercivas da sintaxe e a liberdade de qualquer indivíduo para criar novos contextos cresce substancialmente, embora não de deva subestimar o número de enunciados estereotipados” (Jakobson, 2005:39).

II) Aspectos gerais das obras

O público atual parece ter uma necessidade muito grande de ler sobre o compositor e sobre a obra contemporânea para melhor apreciá-la, mas o senhor não acha que, se for necessário algo além de bons ouvidos para gostar de uma música, deveríamos engavetá-la?! (informação pessoal)⁸.

Com a execução da *Fantasia sobre uma cantiga de ninar* pelo Coro Sinfônico e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a OSESP, em abril de 2005, na Sala São Paulo, realizei minha estréia como compositor no repertório coral-sinfônico, finalizando, desta maneira, um antigo projeto de uma obra de maiores proporções, não obstante sua duração não exceder onze minutos. Mas assim me foi dito por Roberto Minczuk⁹, que a conduziu, que “um compositor novo, iniciante na carreira, vai conquistando minutos de um programa pouco a pouco, a cada composição apresentada” (informação verbal)¹⁰.

⁸ Trecho de um e-mail de Cláudio de Freitas ao Prof. Dr. Jorge Coli (Professor Titular de História da Arte e da Cultura do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP), em 2004.

⁹ Roberto Minczuk é diretor artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira e do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão.

¹⁰ Informação fornecida por Minczuk em São Paulo, em 2004.

Ao longo do século XX, a orquestra sinfônica torna-se um organismo musical ainda mais rico em opções criativas: alturas, complexidades formais e temporais, ritmos, concepções texturais, dinâmicas e articulações, cores e timbres, assim como efeitos, os mais diversos. A proliferação admirável desses recursos composicionais é vista, por exemplo, na escritura orquestral de György Ligeti (1923-2006), em obras referenciais para grande orquestra como *Atmosphères*, *Apparitions* e *Lontano*, entre outras.

Seguindo essa mesma escritura sinfônica complexa e formadora de uma massa textural a partir da difusão variada do micro-detalhe, como em Ligeti, na *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*, as cordas chegam a ter *divisi* a 21 vozes e, assim como todos os instrumentos de sopro, percussão, harpa e celesta, são tratadas em discursos diversificados. Há momentos no contraponto em que são encontradas mais de 50 vozes distintas. Todo instrumento recebe um tratamento diferenciado, na tentativa de se tornar cada voz interessante de ser interpretada, explorando, também, seus extremos de tessitura e dinâmica.

Essas vozes, intencionalmente virtuosísticas, possuem algo do caráter improvisatório das obras de Witold Lutoslawski (1913-1994), como em suas quatro sinfonias, particularmente a primeira, porém com cada valor de nota bem determinado. Isso coincide com linhas melódicas matematicamente complicadas de se pensar, com quiálteras de nove, treze ou quinze notas, justapostas, partindo de contratempos ou atravessando barras de compasso.

O intérprete, entretanto, realiza os ritmos propostos com “licença poética”, dissimulando-se através dos tempos fortes. A pulsação métrica, nesse caso, é um mero apoio para a linha melódica, que se sobrepõe livremente sobre os compassos. “As leis que regulam o movimento dos sons exigem a presença de um valor mensurável e constante: a métrica, elemento puramente material, através do qual o ritmo, elemento puramente formal, se realiza” (Stravinsky, 1996:35).

Tem-se, portanto, a questão da “linguagem como discurso”, em que o intérprete, como ator interlocucionário, dialoga com o texto, como afirma Platão, numa estrutura essencial do discurso. Essa abordagem semântica é justificada por ter o locutor a sua significação no sentido da enunciação. Assim sendo, o significado legítimo do interpretante, na auto-referência do discurso, não se encontra em lugar algum, a não ser na existência do próprio discurso. O filósofo e pensador francês Paul Ricoeur (1913-2005), do período pós Segunda Guerra Mundial, explicita:

No discurso, dissemos nós, a frase designa o seu locutor mediante diversos indicadores da subjetividade e personalidade. [...] a capacidade do discurso para se referir ao sujeito falante apresenta um caráter de imediatidade porque o locutor pertence à situação de interlocução. Ele está aí, no sentido genuíno de estar aí, do *Dasein* [ser-aí]. Por conseguinte, a intenção subjetiva do locutor e a significação do discurso sobrepõem-se um

ao outro de tal modo que é a mesma coisa entender o que o locutor pretende dizer e o que o seu discurso significa (Ricoeur, s.d.:41).

Todavia, numa implicação hermenêutica, o diálogo do músico com a partitura identifica a interpretação como compreensão, definindo-a como o reconhecimento da intenção do compositor cuja necessidade é atingir o ouvinte, na situação original do discurso.

A prioridade concedida à intenção do autor tendia, por seu turno, a fazer do diálogo o modelo de toda a situação de compreensão, por conseguinte, a impor o enquadramento da intersubjetividade sobre a hermenêutica. Compreender um texto é, pois, apenas um caso particular da situação dialógica em que alguém responde a mais alguém (Ricoeur, s.d.:34).

Em *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) identifica um modelo de interpretação em que o modo de criar do artista se reporta à teoria da produção inconsciente da obra e da sua reprodução consciente e necessária pelo leitor, como ele elucida:

Esse melhor entendimento que caracteriza o intérprete frente ao autor não se refere, por exemplo, ao entendimento das coisas de que fala o

texto, mas meramente à compreensão do texto, isto é, do que o autor quis dizer e expressar. [...] Ela [a teoria da produção genial] legitima a equiparação de ambos, na medida em que o que se deve compreender não é, obviamente, a auto-interpretação reflexiva, mas a intenção inconsciente do autor (Gadamer, 2005:264-265).

Numa analogia aos “jogos de linguagem” introduzidos por Wittgenstein, com os quais Lyotard fundamenta sua crítica do pós-modernismo, o texto musical, como um conjunto de enunciados, pode ser determinado por regras que especifiquem suas propriedades, ao mesmo tempo que também o intérprete possui regras que determinam seu uso, assim como o jogo de xadrez se define como um conjunto de regras que gera as propriedades das peças e o modo conveniente de deslocá-las.

[...] falar é combater, no sentido de jogar, e que os atos de linguagem provêm de uma agonística geral. Isto não significa necessariamente que se joga para ganhar. Pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo: não é este o caso do trabalho de estímulo da língua provocado pela fala popular ou literatura? (Lyotard, 2006:17).

Voltando a referenciar Platão, quando Sócrates, sobre as condições da obra de arte, pergunta a Fedro se é necessário que o orador (o intérprete) seja

bom conhecedor e de fato bem informado sobre a verdade do assunto (a intenção do compositor) de que tratar, responde Fedro:

A esse respeito, Sócrates, ouvi o seguinte: para quem quer tornar-se orador consumado não é indispensável conhecer o que de fato é justo, mas sim o que parece justo para a maioria dos ouvintes, que são os que decidem; nem precisa saber tampouco o que é bom ou belo, mas o que parece tal – pois é pela aparência que se consegue persuadir, e não pela verdade (Platão, 2002:98).

Procurei suprimir as notas longas: quando elas aparecem, estão acompanhadas de algum elemento dissonante ou rítmico, que tenta quebrar sua hegemonia. Como, por exemplo, na primeira entrada do contrafagote e dos contrabaixos no compasso 3, em que aquele mantém um pedal na nota Dó, enquanto estes executam *ostinati* com as notas Si e Ré *b*, quebrando a preeminência da nota sustentada (figura 1). Isso porque toda nota longa, levando em conta sua série harmônica, que cria um acorde de sétima da dominante, requer uma resolução uma quarta justa acima ou uma quinta justa abaixo.

Figura 1

The image shows a musical score for two instruments: Contrafagote (Bassoon) and Contrabaixos (Double Basses). The Contrafagote part is on a single staff with a bass clef and a common time signature (C). It features a long, sustained note with a 'div. a 4' (divided by 4) marking above it. The Contrabaixos part is on two staves, also with a bass clef and common time. It consists of two parallel lines of music. The upper line has a 3:2 ratio marked above it, and the lower line has a 5:4 ratio marked below it. Both lines are divided into four measures, each with a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

O coro encontra-se disposto a 16 vozes, porém não simetricamente dividido: 5 sopranos, 3 contraltos, 4 tenores e 4 baixos. Cada voz com sua linha e com estilos diferentes de emissão de som: a partitura está repleta de indicações como *quasi parlato*, *poco glissando*, *sussurrare*, *parlare* e *bocca chiusa*, uma miscelânea de eventos justapostos e contrastantes. A idéia é transformar os efeitos do coro numa espécie de acompanhamento para a linha melódica principal.

Ou seja, a criação de texturas extraídas de escalas ou séries cria um mar de idéias sobre o qual a linha melódica navega, sugerindo um modelo de melodia e de acompanhamento em que este ultrapassa sua história pregressa harmônica para, diacronicamente, se tornar uma linguagem contemporânea. “Um método se substitui: uma tradição é levada adiante de modo a produzir algo de novo. A tradição assegura, assim, a continuidade da criação” (Stravinsky, 1996:59).

Entretanto, sustenta-se, sim, a impraticabilidade da concepção axiomática de uma obra sem se abduzir dos elementos capitais da música – a linha melódica, a harmonia, o contraponto, o acompanhamento –, sempre me apoquentando o enalço, como na diegese da “angústia da influência” de Bloom. Como afirma Boudewijn Buckinx sobre a música do pós-modernismo, “o uso da tonalidade, de materiais já existentes, o desejo de harmonia, tudo isto torna-se muito significativo para uma nova concepção musical” (Buckinx, 1998:18).

Contudo, é a nítida consciência da necessidade da exploração desses elementos de forma “sediciosa” que volve a esfera do meu trabalho como um compositor desta nova geração pós-moderna. “O Novo obedece à pressão do Antigo que precisa do novo para se realizar. [...] O Antigo tem unicamente o seu refúgio na ponta do Novo; nas rupturas, não na continuidade” (Adorno, 2006:34). Na *Fantasia*, por exemplo, esses elementos são encontrados na sua forma bruta, precedente, mas são mesclados e misturados entre si, procurando alcançar um resultado sonoro instigante, como é sentido na letra D da partitura, *Tempo di acalanto*.

Ao contrário, o musicólogo Jean-Jacques Nattiez tem sua opinião sobre essa questão:

[...] o desejo do Pós-modernismo de restabelecer o contato com o público é tanto que ele apela aos empréstimos, na maior desordem, de

épocas anteriores. E nisto reside a sua grande contradição: preocupado com a comunicação, o compositor pós-moderno recorre aos estilos e normas do passado, mas só pode fazê-lo com ironia. Ora, a compreensão dessa ironia pressupõe uma enorme cultura por parte do ouvinte contemporâneo. [...] convém perguntar se as obras pós-modernas, ao recorrerem aos cânones estéticos em princípios conhecidos do público mais amplo, realmente conseguiram reencontrar o público perdido pelas experiências e pelos ditames da modernidade (Nattiez, 2005, 233).

Por outro lado, no trabalho intitulado *Leitura sem palavras*, Lucrécia D'Aléssio Ferrara, Professora Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, considera a *contextualização* uma estratégia constante para a realização concreta da leitura de um texto não-verbal. Citando o escritor e crítico russo Victor Chklovski (1893-1984), ela explica:

[...] é necessário “re-conhecer” a realidade, conhecê-la outra vez. [...] o absolutamente novo não é passível de conhecimento, porque esta faculdade inicia seu processo a partir de um elemento anterior, já sedimentado na memória informacional. Aprender esse novo a partir do velho pressupõe um “reconhecimento” do velho e uma “parada” perceptiva diante do novo (Ferrara, 2007:32).

A autora, além da contextualização, enumera também, como estratégias para a leitura de um texto não-verbal, no caso aqui de uma obra musical, o “estranhamento” (algo que aguça o interesse), a eleição de uma “dominante” (um índice que governa, determina e transforma os demais), a “atenção”, a “ênfase”, a “comparação” e a “analogia”. São fatores importantes, que podem levar o ouvinte a uma melhor percepção e compreensão da linguagem do compositor. Nas suas próprias palavras:

A eleição de uma dominante desperta a atenção para o ambiente espacial, para o texto que nos envolve, porém ela é estratégica e metodologicamente ambiciosa. Em outras palavras, é operacional, porque dela depende a despauterização do habitual, ou seja, tornar heterogêneo o homogêneo pela *ênfase* atenta a determinados índices, estimulados pela *dominante*. Hierarquiza-se a textura indicial e isto nos permite *estranhar* o ambiente e colocar em crise o hábito de ver, perceber ou usar (Ferrara, 2007:33).

Como compositor contemporâneo, acompanho o processo criativo na preocupação de relacioná-lo à capacidade de compreensão e percepção do ouvinte, procurando diminuir a distância entre ele e a obra, permitindo levá-lo a uma mais tangível fruição. Na *Fantasia*, a presença marcante do folclore brasileiro e o simplismo das melodias vêm salientar essa questão estética:

A sensação estética não provém de nenhum raciocínio. É imediata. Para que haja sensação estética o homem é levado a uma atitude de contemplação pura. Contempla e nada mais. Então recebe sensações de beleza ou de feiúra conforme a relação, o acomodamento seria preferível falar entre a personalidade inteira dele e os caracteres exteriores do objeto ou ser contemplado (Andrade, 1995:16).

Na cena final de *O Mercador de Veneza*, Lourenço convida Jessica, sua amada, para sentar-se à luz do luar e apreciar a música que vem vindo, ressaltando que o silêncio e a noite realçam sua harmonia amena. Contudo, Jessica se mostra relutante quanto à experiência estética que a música pode lhe causar, o que leva Lourenço a lhe dizer:

“É que tendes espíritos atentos. Vede como procede uma manada selvagem e impetuosa, ou alegre bando de potros não domados: loucos saltos dão sem parar, mugindo e relinchando como os leva a fazer o quente sangue. Mas se o som de um clarim, acaso, escutam, ou se lhes fere as ouças qualquer música, notareis como estacam de repente, expressão de doçura a refletir-se-lhes no olhar selvagem, pela doce força, tão-somente, da música. Por isso disse o poeta que Orfeu tinha o poder de atrair com seu canto as próprias pedras, as árvores e as ondas, visto como não há nada insensível, cruel e duro a que não possa a música, com o tempo, mudar a natureza. O homem que música em si mesmo não traz, nem se comove ante a harmonia de agradável toada, é inclinado a

traições, tão-só, e a roubos, e a todo estratagemas, de sentidos obtusos como a noite e sentimentos tão escuros quanto o Érebo. De um homem assim desconfiai sempre. Ouvi a música” (Shakespeare, 2000).

O tempo é outro embargo. Logo na introdução da *Fantasia*, não há nenhum instrumento que se inicia na cabeça de compasso, para criar uma suspensão temporal mais duradoura. Mais tarde, quando o corne-inglês e o trompete preludiam um contracanto sobre o tema inicial, distribuído em 4 *divisi* de violoncelos e 4 *divisi* de violas, em nenhum momento as linhas melódicas se encontram, porém se correlacionam em sintonia (figura 2).

A esse respeito, Eduardo Seincman, numa referência direta às concepções do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), levanta a questão do tempo na música:

Devido à nossa incapacidade de explicar satisfatoriamente a passagem do tempo, surgem dificuldades de abordá-lo, tanto genericamente, quanto na especificidade de sua ação na linguagem musical. A música é um fenômeno temporal por excelência. A temporalidade estará sempre embutida em qualquer nota ou conjunto de notas. Porém, será possível mensurar esta temporalidade? Será que a duração cronológica da música, a que habitualmente nos referimos como “real”, coincide com a impressão de duração que experimentamos ao escutá-la? (Seincman, 2001:13).

Figura 2

The musical score for Figure 2 is written for four instruments: Cornete Inglês, Trompete (C), Violas, and Violoncelos. The music is in 2/4 time and consists of five measures. The Cornete Inglês and Trompete (C) parts have melodic lines with slurs and time signatures (5:4, 7:4, 5:4, 5:4) above them. The Violas and Violoncelos parts have rhythmic accompaniment with slurs and time signatures (5:4, 7:4, 5:4, 5:4) below them.

Chega-se à importante identidade *espaço = tempo* na música, pois *configuração formal e temporalidade espacial* se confundem. Destarte, na música, o tempo físico mensurável – *tempus quod æqualiter fluit* – segundo Isaac Newton (1643-1727)¹¹ e o tempo intuitivo, experiência interior – *durée* – segundo Bergson, também se confundem. Na análise de Bertrand Russell (1872-1970):

O tempo da teoria física não é um tempo genuíno, mas sim uma espécie de metáfora espacial; ao tempo real da intuição Bergson chama de duração o que, no entanto, talvez não seja muito fácil de explicar. Bergson parece imaginá-la como uma espécie de mera experiência, que nos domina

¹¹ Em *Principia mathematica* (1687), Newton expõe as três leis do movimento, desenvolvendo uma exposição dedutiva da dinâmica. No enunciado da primeira lei, todos os corpos se movem a uma velocidade constante e em linha reta; a segunda lei afirma que a força é proporcional ao produto da massa pela aceleração; e a terceira lei é o princípio de que a toda ação corresponde uma reação igual e contrária.

quando nos abtemos do pensamento racional e simplesmente nos deixamos levar pelas ondas do tempo. [...] A teoria do tempo de Bergson está ligada ao seu conceito de memória. Na memória a mente consciente estabelece alguma espécie de comunhão entre passado e presente. O passado deixou de atuar, enquanto o presente está em atividade (Russell, 2002:424).

Pierre Boulez (1925), por sua vez, identifica, no domínio das alturas e intervalos musicais, uma variabilidade do espaço sonoro, com definições móveis (antecedentes teóricos), que nos leva à noção de *continuum*:

Parece-me primordial definir, antes de mais nada, o *continuum*. Não é, certamente, o trajeto contínuo “efetuado” de um ponto a outro do espaço [...]. O *continuum* se manifesta pela possibilidade de cortar o espaço segundo certas leis [...] (Boulez, 1986:84).

O compositor aplica, então, essa possibilidade da interrupção do espaço sonoro (continuidade e descontinuidade) ao tempo musical, distinguindo duas categorias – o tempo *pulsado* e o tempo *amorfo* – caracterizando-as:

No tempo *pulsado*, as estruturas de duração se referirão ao tempo cronométrico em função de uma referenciação, de uma *balizagem* – pode-se dizer – regular ou irregular, mas sistemática: a pulsação, sendo a menor

unidade [...], ou um múltiplo simples desta unidade. O tempo *amorfo* não se refere ao tempo cronométrico senão de uma maneira global; as durações, com proporções (não valores) determinadas ou sem nenhuma indicação de proporção, se manifestam em um campo de tempo (Boulez, 1986:87-88).

Na *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*, o ritmo, como elemento básico da música, é expandido em novos empreendimentos, em virtude da sua característica infinita de se dividir e multiplicar. Segundo Grosvenor Cooper e Leonard B. Meyer, “o ritmo organiza todos os elementos que criam e delinham os processos musicais, mas é também por eles organizado” (Cooper; Meyer, 1960:1) ¹². Procurei, em todos os planos, usar ritmos não convencionais que pudessem, anacronicamente, se desgarrar do tempo pré-estabelecido da obra.

Tomando uma partitura, por exemplo, uma das sinfonias de Gustav Mahler (1860-1911), vê-se que o compositor chegou ao extremo, à época, ao indicar uma mudança agógica a cada compasso. Ou como Olivier Messiaen (1908-1992), em sua obra *Quatuor pour la fin du temps*, e também Boulez, em sua obra *Le marteau sans maître*, variando a métrica de cada compasso, nele adicionando ou subtraindo pequenos tempos. O próprio Boulez observa essa característica na obra de outros compositores: “nas flutuações de *tempi*

¹² Tradução livre de “Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which create and shape musical processes”.

[...] em Wagner ou nos rubatos de Debussy e igualmente em Varèse” (1986 apud Nattiez, 2005:91).

O que procurei criar aqui é essa mesma variação no tempo, mas sem alterá-lo, usando a mesma linha melódica em velocidades díspares, criadas por quiálteras diversas, iniciadas em partes alternativas do compasso, assim como a justaposição de tempos das obras de Charles Ives (1874-1954), como, por exemplo, *The Unanswered Question*. A linha melódica principal, *Sapo Jururu*, uma melodia extraída do cancionero folclórico brasileiro, numa exposição de uma poética para a música contemporânea brasileira, por sua vez, linear e usual, é contrastada pelos contracantos secundários, irregulares, fazendo com que transcorra por caminhos acidentados.

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenómeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não (sic Andrade, 1972:29).

A partitura é orquestrada para 2 flautas e flautim, 3 oboés (3. *muta in* corne-ínglês), 2 clarinetes e clarone, 2 fagotes e contrafagote, 4 trompas, 3

trompetes, 3 trombones e tuba, tímpanos e percussão (5 instrumentistas), harpa, celesta e cordas.

As cordas, como já se consagrou na música moderna, possuem vários *divisi*. Assim como nos *Concerti grossi* de Alfred Schnittke (1934-1998), utilizo os *divisi* aglutinados e sobrepostos, defasando as entradas de cada estante, e, no caso da *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*, em particular, formando um aspecto “minimalista”, devido ao uso pragmático e sistemático de processos de repetição, como esclarece o compositor gaúcho Dimitri Cervo:

O Minimalismo, como fruto direto do movimento experimentalismo americano, deteve-se e levou às últimas conseqüências os processos de repetição. Portanto, o Minimalismo não se define apenas por repetição, mas por processos sistemáticos de repetição (Cervo, 2005:28).

O uso de tantos *divisi* nas cordas é justificado pela diluição das vozes do coro, causada também nele pelo uso de vários *divisi*. Uma constatação na escrita dos violinos é que eles tocam por 63 compassos sem pausa, numa peça de 132 compassos, portanto, um *moto perpetuo*, criando um humor *ligetiano* a cada pequena seção da obra.

A percussão, procurando fugir do papel dominante que foi tomado por ela em muitas obras do século passado, volta a ter seu aspecto de enfatizar e criar efeitos às dinâmicas e expressões da música, apesar do uso consistente dos teclados. Para a música de hoje, considero importante tratar a orquestração dessa forma, com os olhos numa partitura dos séculos anteriores, mas com os ouvidos no presente.

A letra usada na peça é a do acalanto popular *Sapo Jururu*, citado anteriormente: “Sapo Jururu / da beira do rio / quando o sapo grita, maninha / diz que está com frio”. Mário de Andrade, citando ainda Renato Almeida, registra este texto como exemplo do seguinte verbete do seu *Dicionário Musical Brasileiro*:

CANTIGA DE NINAR (s.f.) – Cantiga pra adormecer criança, mesmo que acalanto. Segundo Renato Almeida, é uma “canção ingênua, sobre uma melodia simples, com que as mães ninam os filhos (...)” (*História da Música Brasileira*, 1942, p.106). (Andrade, 1989:104).

Essa estrofe, por sua vez, encontra-se escrita de várias maneiras em diferentes fontes: *jururu* ou *cururu*, *da beira* ou *na beira*, *diz que está* ou *é que está*, mas decidi me basear na forma apresentada no *Dicionário*. A melodia também apresenta pequenas variações dependendo da fonte, mas de novo fundei-me na mesma.

No caso da *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*, entretanto, foi criada uma nova escala e dela extraída acordes e funções correspondentes às notas alteradas. Ficou, portanto, assim: Dó, Ré, Mi, Fá #, Sol, Lá *b* e Si *b*, polarizando a nota Sol, ao criar segundas menores ao seu redor, e suprimindo a sensível, para ela distanciar-se da Tônica (figura 3). “A escolha do material, a utilização e a limitação na sua aplicação são um aspecto essencial da produção” (Adorno, 2006:170).

Procurando um novo conceito de tratamento dodecafônico para a composição musical, as outras cinco notas que completam a escala cromática – Dó #, Mi *b*, Fá, Lá e Si – são trabalhadas no texto musical sobrepostas à escala primária criada, utilizando-se, portanto, simultaneamente, as doze notas musicais. “Assim, o que nos interessa aqui não é a imaginação em si mesma, mas antes a imaginação criativa: a faculdade que nos ajuda a passar do nível da concepção para o da realização” (Stravinsky, 1996:56).

Figura 3



O uso dessa melodia popular como fator construtivo da obra vem salientar um dilema próprio no que diz respeito às possibilidades poéticas na música contemporânea brasileira. A questão aqui colocada é como ser

“brasileiro” e “moderno”, como foram nossos grandes compositores do século passado, principalmente Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, em seu próprio tempo. “Uma arte nacional não se faz com escôlha discricionaria e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciencia do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imeditamente desinteressada” (sic Andrade, 1972:15-16).

Esses compositores estavam em sintonia com os grandes centros mundiais da produção musical, nos desdobramentos estilísticos da utilização dos materiais musicais – tais como os recursos das oralidades neofolclóricas, o impressionismo, o neoclassicismo, o serialismo –, mas a partir de recursos estilísticos que remontam às oralidades de nosso país, utilizando-se de ritmos, melodias e histórias do folclore e de comunidades populares do Brasil. “Em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente a evolução musical de qualquer outra civilização” (Andrade, 1991:15). Trata-se aqui, por conseguinte, de “revisitar” essa importante geração moderna brasileira, já hoje num momento pós-vanguarda.

A Fantasia sobre uma cantiga de ninar é minha tentativa de ilustrar esse dilema, porque, segundo o próprio Mário de Andrade:

Pois é dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face do seu futuro, que a música brasileira tem de ser nacional. Um

nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo (Andrade, 1989:132).

No artigo *Evolução Social da Música Brasileira*, de 1939, ele declara:

[a música brasileira] terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leoncavallo (Andrade, 1991:26).

E mesmo para Arnold Schönberg (1875-1951), numa referência à música germânica e italiana do século XIX:

[...] a música dominante, em qualquer época, estava sempre ligada a alguma particular nação de certo modo que, do seu gênero, nada que aproximava o seu valor poderia ser produzido por qualquer outra pessoa. Quando, ocasionalmente, dois ou mais estilos dominantes existiam ao mesmo tempo, ainda havia a mesma limitação nacional de habilidade criativa. Além disso, ninguém poderia deixar de notar que, na música, a personalidade nacional emergia de forma particularmente arrebatadora.

Então, de fato, a qualidade nacional é uma propriedade essencial da música nacional (Schoenberg, 1975:168)¹³.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), entretanto, em seus cursos de estética, ministrados em Berlim durante 1820 e 1829, demonstra um pensamento adverso:

Todavia, não pode a arte se limitar a assuntos de caráter unicamente nacional, e dada a multiplicação das relações que existem entre os diferentes povos e que serão cada vez mais freqüentes e estreitas é lícito recorrer a assuntos de todas as nações e de todos os séculos. Quando assim acontecer, não precisa o poeta ocupar a sua genialidade na identificação com épocas passadas ou com os povos estrangeiros, mas deve proceder de tal sorte que o aspecto histórico exterior só represente, na sua obra, um elemento secundário para que o primeiro lugar pertença ao humano, ao geral (Hegel, 1996:309).

A letra em si não possui muito lirismo ou dramaticidade e transmite uma atmosfera lânguida e um pouco lúgubre. Mas já se reparou como as canções de ninar são todas providas de figuras tétricas, como a Cuca, o Bicho-papão e o Boi-da-cara-preta?

¹³ Tradução livre de “the music dominant at any time was always linked to some particular nation in such a way that, of its kind, nothing approaching it in value could be produced by any other people. When occasionally two or more dominant styles existed at the same time, there was still the same nation limitation of creative ability. Moreover, no one could fail to notice that in music the national personality emerged in a particularly striking way. So in fact a national quality is an essential feature of national music”.

As alterações na escala de Dó maior aplicadas à melodia ajudam a enfatizar a característica desse acalanto. O único elemento dramático manifesto contido no texto é a palavra “grita”, que é sempre tratada com acentos e notas dissonantes. Tentando expor essa característica, foram aplicadas as notas Fá # e Dó # à palavra “grita”, ou seja, duas notas dissonantes à nota Dó, a fundamental da escala proposta; e as notas Sol, Fá e Mi à palavra “maninha”, produzindo uma “fraternidade” consonantal.

Foi possível, entretanto, extrair da letra elementos rítmicos e harmônicos variáveis, mesmo uma série de doze tons, a despeito de ela não seguir nenhuma regra de composição dodecafônica ou serial. Ela somente serve como guia para a criação de linhas melódicas.

Essa atmosfera langorosa é percebida logo na entrada do coro após a introdução (compasso 31): os baixos em profundidade *a 3* cantando em *clusters* de segundas menores. O uso de *clusters* ao redor das notas da tríade de Dó acontece constantemente no decorrer da obra. A melodia sendo tonal, apesar de serem alterados alguns graus da escala, e, os eventos simultâneos estarem em um outro estilo, possibilitam a peça transparecer uma sonoridade como aquelas desenvolvidas pelas colagens de Schnittke ou, ainda, na *Sinfonia* de Luciano Berio (1925-2002).

Lidar com a reduzida dimensão da letra foi um dos meus maiores desafios, justamente para evitar que suas repetições se tornassem “variações”, no sentido clássico da palavra. Assim, a letra é apresentada em

diversos desenhos e, cada vez, com uma indicação dessemelhante de expressão: *indifferente, acalentando, cantabile ma triste, um poco malinconico, um poco pesante, giocoso e leggiero*.

Resumindo a música em palavras, a *Fantasia sobre uma cantiga de ninar* apresenta um caráter espacial no seu início, com os instrumentos agudos nos seus extremos agudos e os graves nos seus extremos graves (recursos que também remontam em parte a Ligeti, como suas *Polifonias de São Francisco*), antecipando os diversos motivos que serão usados no transcurso da obra. O coro, por sua vez, acompanha a tudo sussurrando as letras do texto em *pp*, languidamente, cada voz em sua velocidade. Ou seja, a introdução da obra antecipa e sintetiza em todos os níveis os segmentos posteriores.

Segue-se, então, uma seção de caráter meditativo com contracantos nos sopros e cordas que conduzem a música ao texto cantado pelos baixos, como descrito anteriormente. Os tenores entram, de repente, cantando a melodia principal, mas são paulatinamente encobertos por outras vozes. A partir disso, a letra é destrinchada e discursada de variadas formas, com inserções sinfônicas de natureza virtuosística e contrastante.

A música cresce em volume e número de notas por tempo, dirigindo-se a um ápice (letra F), quando todas as diversas vozes disputam um lugar ao sol. O volume e a intensidade musical são, então, subitamente interrompidos por variadas cantigas de ninar brasileiras, como caixinhas de música

acalentando nossas crianças. O tema principal tenta se sobrepôr e vai, aos poucos, tomando forma, contemplativamente, até ser tomado e resolvido pelo contrafagote. Depois de um *ff subito* em toda orquestra e coro, a letra em série dodecafônica é apresentada em velocidades distintas e simultâneas, *poco a poco crescendo e accelerando*, colidindo, finalmente, em um *glissando* descendente dos baixos, contrabaixos, tímpanos e vibrafone.

A abertura sinfônica *As Enfibraturas do Ipiranga* foi uma encomenda do Maestro John Neschling¹⁴ para o 1º Concurso OSESP de Regência Orquestral, ocorrido em fevereiro de 2005. Naquela ocasião, a obra foi executada seis vezes pelos candidatos aprovados para a segunda fase do concurso.

É uma homenagem a Mário de Andrade, uma música incidental para a sua poesia de mesmo título do livro *Paulicéia Desvairada*, apresentada na Semana de Arte Moderna de 22.

Com a mesma proposta de modelo para uma nova exposição da composição dodecafônica, está apresentada em *As Enfibraturas* uma série em que é possível sentir as funções tonais, com a ajuda de um ritmo desenvolvido para tal. A série é, então, desmembrada para a formação de melodias ou mesmo usada como um acompanhamento das mesmas. O caráter fugato da passagem que se inicia no compasso 129 também contém o uso literal da série, que, mais uma vez, ganha um interlúdio tonal pelas

¹⁴ John Neschling é diretor artístico da OSESP e membro da Academia Brasileira de Música.

disposições dos contratemas desenvolvidos. Segundo a musicóloga brasileira Maria de Lourdes Sekeff:

O pensamento tonal está presente sim, seja na manutenção de traços gestuais e rítmicos característicos da música diatônica [...], garantindo assim a discursividade de sua música, seja na procura de um dinamismo, com a mesma força da encontrada na música tonal, muito embora hoje esta força proceda por outros meios e outras finalidades, ou ainda, pela “transformação e expansão de entidades harmônicas culturalmente enraizadas na nossa tradição (Sekeff, 1996:180).

Uma escala, com características tonais, assim como na *Fantasia*, porém com uma terça menor em relação à fundamental, também é criada para gerir material harmônico e melódico – Fá, Sol, Lá *b*, Si, Dó #, Ré e Mi *b* –, e as notas faltantes que completam a escala cromática de doze tons – Fá #, Lá, Si *b*, Dó, Mi – são outra vez trabalhadas simultaneamente. Por instância, no primeiro compasso, o *glockenspiel* apresenta a escala centrada em Fá, enquanto os blocos chineses preludiam as outras notas da escala cromática. Da mesma forma, enquanto os violinos estão trinando sobre as notas da escala proposta, as flautas e os oboés tomam as outras cinco notas faltantes contra aquelas.

Trata-se aqui, portanto, de designar uma visão emancipada e expandida de uma linguagem anterior e, ao mesmo tempo, de definir uma poética na música contemporânea brasileira.

Ora, a evolução lógica de uma linguagem deve-se apresentar – e historicamente ela se apresenta sempre assim – da maneira seguinte: os conceitos do novo domínio são mais “gerais” e mais “abstratos” do que os que compunham o domínio anterior, ora abandonado. Assim, a evolução lógica da música se apresenta como uma série de “reduções”; os diversos domínios de base formam uma seqüência decrescente onde cada um isoladamente é encaixado no anterior. Mas, dialeticamente, a dados mais “gerais” e “abstratos”, portanto *reduzidos, limitados* em relação aos anteriores, corresponde de novo um sistema racional mais abrangente que de certo modo engloba o anterior (Boulez, 1992:108).

O maior desafio desta obra, porém, foi em relação à sua estrutura rítmica e métrica, uma vez que o objetivo da composição foi criar uma música de dificuldade técnica para o regente. Isso explica as mudanças de compassos abundantes, suas subdivisões, as intercalações de compassos simples e compostos, a modulação métrica do compasso 79 e assim por diante.

A “aceleração interna” do compasso 7/16, causada pelo ritmo de três tercinas de colcheias seguido de três semicolcheias, já tinha sido utilizado

em uma obra anterior, de minha autoria, o *Sexteto para palhetas duplas*, de janeiro de 2000. No entanto, em *As Enfibraturas do Ipiranga*, essa célula rítmica é um elemento estrutural, enquanto que naquela era uma consequência do desenvolvimento de outros motivos.

A série criada é, então, disposta na métrica de $4 \times 7/16 + 1/4$ (figura 4) e, posteriormente, na fórmula $3/4 + 9/16 + 7/16$ ou $2/4$ (figura 5), sendo que o último compasso é, na verdade, um compasso $7/16$ adicionado de uma semicolcheia. Já no compasso 87, a mesma duração das notas da série, apresentada na primeira fórmula, é aqui disposta, só que desta vez em $4/4$ (figura 6).

Alhures, no compasso 143, não obstante, a série toma uma nova conotação, em $2/4$ (figura 7), servindo de baixo para as três melodias justapostas das madeiras, metais e cordas, tudo de forma bem tonal e expansiva.

Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



III) *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*

Há os que, romanticamente, afirmam que a obra é resultado de uma criação absoluta do artista, o qual, semelhante a um deus, cava por si próprio a sua substância e realidade, devedor exclusivamente do prometeico ímpeto do seu gênio. De outra parte, há os que sustentam que, no fundo, a obra já existe, e o artista não tem outra coisa a fazer senão procurar descobri-la: ela é uma realidade escondida, que o artista tem o privilégio de saber encontrar e desvelar (Pareyson, 1997:189).

Foi mesmo uma surpresa o fato de ser uma cantiga de ninar o tema central desta obra e minha filha Isabel ter nascido no dia anterior à sua primeira audição. Poderia ter sido qualquer outro tipo de canção folclórica, mas o *Sapo Jururu* foi escolhida aleatoriamente, sem nenhum planejamento. A mesma melodia já havia sido trabalhada por outros compositores, como é o caso de Heitor Villa-Lobos (*Cirandas n° 4*) e Lourenzo Fernandez (*Trio Brasileiro*). Acredito ter sido esse o principal motivo da sua presente utilização, apesar de ser trabalhada em um contexto totalmente contemporâneo, como, poeticamente, expõe Theodor W. Adorno (1903-1969), da Escola neo-hegeliana de Frankfurt:

A relação ao Novo tem o seu modelo na criança que busca no piano um acorde jamais ouvido, ainda virgem. Mas, o acorde existia já desde sempre, as possibilidades de combinação são limitadas; na verdade, já tudo se encontra no teclado. O Novo é a nostalgia do Novo, a custo ele próprio; disso enferma tudo o que é novo (Adorno, 2006:45).

Houve a percepção por parte de alguns intérpretes e ouvintes que detectaram “sapos” no decorrer da obra, porém, o autor, em nenhum momento, procurou buscar sons onomatopéicos no seu trabalho. Como exemplos, as quiálteras de nove, executadas pela marimba nos compassos 34 ao 44, foram consideradas um sapo-martelo por um membro do coro; e as linhas dos três trompetes, a partir do compasso 39, foram ouvidas como coaxos desconcertantes por um dos trombonistas da orquestra.

Cantos de novos pássaros foram notados por ornitólogos amadores nas falácias das madeiras, a partir do compasso 77, porém, a figura do Sapo Jururu foi mesmo identificada nas notas subgraves do contrafagote (meu instrumento, por sinal!), na letra H. No primeiro ensaio da obra, os membros do coro trajavam tons verdes e carregavam nas mãos curiosas réplicas de sapos, balançando-os com ternura, enquanto cantavam as cantigas de ninar justapostas do compasso 100.

Hegel discute a concepção que se refere à “arte como imitação da natureza”: a natureza em geral, a interior e a exterior. Essa doutrina,

também uma síntese da mimese aristotélica¹⁵, sugere que o homem, ao imitar a natureza, experimenta a si próprio, ao mostrar habilidade e ao regozijar-se por ter fabricado uma coisa com a aparência natural:

Segundo esta concepção, o fim essencial da arte consistiria na hábil imitação ou reprodução dos objetos tal como existem na natureza, e a necessidade de uma reprodução assim feita em conformidade com a natureza seria uma origem de prazer. Esta definição atribui à arte uma finalidade puramente formal, a de refazer, com os meios de que o homem dispõe, aquilo que existe no mundo natural e tal como existe (Hegel, 1996:26).

Mais tarde, no entanto, o filósofo pondera:

O homem pode, decerto, ter interesse em produzir aparências como a como a natureza produz formas. Mas não pode se tratar de um interesse puramente subjetivo em que o homem se limita a querer mostrar destreza e habilidade sem considerar o valor objetivo daquilo que é a sua intenção produzir. Ora, o valor de um produto provém do conteúdo, na medida em que este participa do espírito. Como imitador, o homem não pode ultrapassar os limites do natural, ao passo que o conteúdo deve ser de natureza espiritual (Hegel, 1996:28, 29).

¹⁵ Para Aristóteles, todas as artes são imitativas. Essa premissa vem da teoria das idéias, onde os particulares imitam os universais. A imitação implica uma evocação, artificialmente, de sentimentos iguais à coisa real.

Por outro lado, no século XX, a discussão entre arte e natureza toma proporções diferentes, na visão do filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991). Segundo ele, a arte não consiste em copiar a realidade, nem mesmo em transfigurá-la ou deformá-la, mas, sim, no produzir um objeto novo que antes não existia e no ser uma coisa, um objeto, uma realidade:

Fazer arte significa, em primeiro lugar, realizar: é só secundariamente que ela é significação, ou expressão, ou imitação ou qualquer outra coisa. A definição tradicional da arte como imitação da natureza encontrou-se sempre com dificuldades quando teve de justificar artes que, como a música e a arquitetura, não tem nada de mimético e não dão lugar à possibilidade de copiar (Pareyson, 1997:79).

Para Adorno:

A arte é imitação unicamente enquanto imitação de uma expressão objectiva subtraída a toda a psicologia, expressão que talvez outrora o sentido percebia no mundo e que em nenhum lado subsiste senão nas obras. A arte fecha-se, mediante a expressão, ao ser-para-outro que avidamente a devora e fala em si: tal é o comportamento mimético da arte. A sua expressão é o contrário da expressão de alguma coisa (Adorno, 2006:131-132).

Enfim, à obra “deu-se vida”, por meio dos músicos, cantores, ouvintes, regente e compositor, porque segundo Heidegger:

A realidade da obra é determinada nos seus traços fundamentais pela essência do ser-obra. Agora, podemos retomar a pergunta inicial: o que se passa com o caráter coisal da obra, que deve garantir a sua realidade imediata? A situação é tal que, a partir de agora, já não perguntamos mais pelo caráter coisal da obra; pois, enquanto por ele perguntarmos consideramos logo de antemão e definitivamente a obra como um objeto disponível. Assim, nunca perguntamos a partir da obra, mas sim a partir de nós. Perguntamos a partir de nós, que nesse perguntar não deixamos a obra ser uma obra, antes a representamos como um objeto que deve suscitar determinados “estados de alma” (Heidegger, 2005:55).

E mais adiante:

A realidade da obra tornou-se para nós, a partir do seu ser-obra não só mais clara, mas também ao mesmo tempo essencialmente mais rica. Ao ser-criado da obra pertencem tão essencialmente como os criadores também os que salvaguardam. Mas a obra é o que possibilita os criadores na sua essência, e o que, a partir da sua essência, precisa dos que a salvaguardam. Se a arte é a origem da obra, então quer isto dizer que deixa surgir, na sua essência, a co-pertença essencial na obra dos que criam e dos que salvaguardam (Heidegger, 2005:57).

Do compasso 1 à letra A são apresentados todos os motivos que serão explorados no desdobramento da obra, uma pequena introdução que expõe o material bruto de que o compositor se armará para rematar o seu ofício. O prato suspenso agudo dá sustentação e brilho aos instrumentos agudos, enquanto o bombo permite ao contrafagote e aos contrabaixos formarem um pedal oscilante, dando uma sensação de suspensão ao trecho. Esse efeito é atingido ao sustentar-se a nota Dó pelo contrafagote ao mesmo tempo que ritmos incongruentes entre as notas Si e Ré *b* são notados nos contrabaixos *a 4*. O mesmo recurso é discursado pelo flautim, harpa, celesta e *glockenspiel*.

Isso prova que a “enunciação do discurso”, os instrumentos agudos nos seus extremos agudos e os instrumentos graves nos seus extremos graves, acompanhados por instrumentos de percussão que salientam suas características, é sua unidade elementar e individual à medida que ele depende dos mesmos critérios dos atos que o formulam. Ou seja, cada ato (a intenção do autor) tomaria corpo em um enunciado (o texto musical) e cada enunciado seria habitado por um ato (o intérprete), como descreve Michel Foucault (1926-1984):

O ato ilocutório não é o que ocorreu antes do momento do enunciado (no pensamento do autor ou no jogo de suas intenções); não é o que se pôde produzir, depois do próprio enunciado, no sulco que

deixou atrás de si e nas conseqüências que provocou; mas sim o que se produziu pelo próprio fato de ter sido enunciado – e precisamente esse enunciado (e nenhum outro) em circunstâncias bem determinadas (Foucault, 2007:94).

Voltando à visão de Lyotard sobre os jogos de linguagem de Wittgenstein, em relação ao pós-modernismo, tem-se uma maior abertura e exploração do enunciado por meio do diálogo incisivo entre o texto e seu interlocutor, ou seja, entre o autor, com uma amplitude maior do seu processo criativo e o intérprete, com maior liberdade de interpretação:

No uso ordinário do discurso, numa discussão entre dois amigos, por exemplo, os interlocutores lançam mãos de todos os meios, mudam de jogo entre um enunciado e outro: a interrogação, a súplica, a asserção, o relato são lançados confusamente na batalha. Esta não é desprovida de regra, mas sua regra autoriza e encoraja a maior flexibilidade dos enunciados (Lyotard, 2006:31).

Os violinos, *a 8*, cantam uma cantiga de ninar em entradas defasadas, sendo a escala de doze tons completada pelas notas longas dos oboés, clarinetes e trompetes. Os outros metais descrevem a escala centrada em Dó, que será usada na melodia *Sapo Jururu*, mais adiante: Dó, Ré, Mi, Fá #, Sol, La *b* e Si *b*. As flautas antecipam o tema e, finalmente, o coro

sussurra a letra da melodia em ritmos variados e sobrepostos, causando uma atmosfera obscura.

Segue-se, então, na letra A, a mesma canção de ninar, premeditada pelas semicolcheias dos violinos, desta vez o dobro mais lenta, nas linhas dos violoncelos e flautim, como base para o contracanto livre e onírico do corne-inglês e do trompete. Como anteriormente, as notas sustentadas, *senza vibrato*, das madeiras, celestas e violinos em harmônicos completam a escala de doze tons, sobrepostas.

A entrada dos baixos no compasso 31, *pp* e *languido*, quando cantada pela primeira vez, foi risível aos intérpretes, que, por um momento, tiveram a sua atenção desviada, em virtude do efeito lúgubre por ela criado. Até aqui, têm-se, então, dois exemplos que ilustram essa nova leitura para a escrita de doze tons, em que a tonalidade de um elemento é mascarada pela presença simultânea das notas que não lhe pertencem. Faz-se, de novo, hodierno, o pensamento de Boulez:

Se olharmos para o caminho percorrido, no que diz respeito à linguagem musical, é evidente que nos encontramos agora num período de balanço e de organização; este período foi precedido por outro de pesquisas destruidoras, as quais aboliram o mundo tonal e a métrica regular (Boulez, 1995:201).

Na letra B, observa-se a emancipação da linguagem serial cantada pelos sopranos e tenores, em *Sprechgesang*, a partir do compasso 35 (figura 8). São 26 notas, representando cada sílaba do texto, contando com as elisões entre *do + o* e *que + es-*. Nota-se que cada palavra é representada por um grupeto de notas (quialteras distintas e quatro semicolcheias) relativo à quantidade de sílabas nela presente.

Poder-se-ia ter, então, uma série de doze tons, sucedida por uma possível variação, complementada por duas notas, compreendendo, assim, todas as palavras da melodia. Contudo, o tratamento dessa série não é como o do dodecafonismo clássico, mas, como nas outras vezes, o de uma nova maneira de se trabalhar com ele. Não obstante, a enunciação de Schönberg sobre o assunto não deixa de ainda estar viva:

Na composição em doze tons, a questão discutida é, de fato, a sucessão dos tons mencionados, cuja compreensibilidade como uma idéia musical é independente na medida em que seus componentes tornam-se audíveis um depois do outro ou mais ou menos simultaneamente (Schoenberg, 1975:208)¹⁶.

¹⁶ Tradução livre de “In twelve-tone composition the matter under discussion is in fact the succession of tones mentioned, whose comprehensibility as a musical idea is independent of whether its components are made audible one after the other or more or less simultaneously”.

Figura 8



Tem-se, portanto, primeiramente, nas primeiras 11 notas, a menção da série excluindo-se o Dó #. Essa nota é reservada para, mais adiante, trazer expressividade à palavra “grita”. Sucede-se uma variação da primeira, desta vez com todas as doze notas, observando-se que sua nota inicial, o Dó, é a fundamental da escala de sete tons criada para a melodia. A nota Mi é, por conseguinte, referenciada como determinante do modo da escala e, por fim, as duas primeiras notas do *Sprechgesang* são repetidas ao mesmo tempo, como um sinal de conclusão e continuidade. Demonstra-se, dessa forma, como a “experiência” da expansão da escrita serial pode elevar-se a uma maior possibilidade de criação de linhas melódicas dentro de uma nova linguagem.

O pensamento serial de hoje faz questão de sublinhar que a série deve não somente engendrar o próprio vocabulário, como também aumentar a estrutura da obra; [...]. Aqui não existem escalas preconcebidas, ou seja, não existem estruturas gerais onde se insere um pensamento particular; por outro lado, todas as vezes que o pensamento do compositor precisa se expressar, ele utiliza uma metodologia determinada, cria os objetos de que necessita e a forma indispensável para organizá-los. O

pensamento tonal clássico fundamenta-se num universo definido pela gravitação e pela atração; o pensamento serial sobre um universo em perpétua expansão (Boulez, 1995:271).

Digo experiência, no sentido de trabalhar com uma linguagem anterior e dela extrair possibilidades de emancipação dos seus elementos formadores e constitutivos. Fazer uma experiência com uma linguagem significa se interar orgânica e transcendentalmente com ela, harmonizando-se e sintonizando-se correlatamente com a sua essência, como se vê em Heidegger:

Fazer uma experiência com a linguagem significa portanto: deixarmo-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando. Se é verdade que o homem, quer o saiba ou não, encontra na linguagem a morada própria de sua presença, então uma experiência que façamos com a linguagem haverá de nos tocar na articulação mais íntima de nossa presença (Heidegger, 2003:121).

A Professora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás Marília Laboissière discute a exigência da música para com o descobrimento, através de uma revelação da realidade e uma abertura da representação das leis do hábito e da memória e afirma:

A experimentação surge como nascimento da possibilidade e caracteriza a determinação. É a realidade como a sentimos, a descoberta, que é diferente daquilo que acreditávamos e cujos traços não são mais indistintos e misturados, mas a imagem das possibilidades sonoras em relação à forma, à estrutura e à sensibilidade – “verdade sonora” (Laboissière, 2007:100).

Sinto-me privilegiado em poder tocar em uma grande orquestra sinfônica, como a OSESP, que explora a diversidade dos repertórios sempre de maneira abrangente, e fazer dela minha principal fonte enquanto aula de orquestração.

Nas letras C e E, os instrumentos tomam “vida própria”: acometem, preludiam, altercam, devaneiam, arrebatem, cunham e asselvajam. Uma compilação da característica crua de cada um deles e de suas possibilidades virtuosísticas e prolíferas. Logo na cabeça da letra C, os instrumentos graves e a percussão negam a característica de incerteza da obra até então, com um estrondo em quiálteras de cinco – as cinco sílabas em Sapó Jururu.

Logo adiante, a partir do compasso 53, o clarone e os violoncelos, as flautas e as violas, o fagote e a trompa e os clarinetes e o vibrafone transmitem vigor melódico e rítmico às suas estruturas. Também na letra E, antes dos caprichos das madeiras a partir do compasso 77, a percussão e os metais marcham severa e austeramente, em ritmos múltiplos, sobre o *cluster* inexorável do contrafagote e dos contrabaixos, reforçado pelo bombo.

É, verdadeiramente, uma “fantasia”, no sentido clássico da palavra, uma fábula de Esopo, onde os animais se personificam, uma “prosopopéia de instrumentos musicais”, onde o artista deixa transluzir a sua natureza *ôntica* e espiritual e sensivelmente constrói um universo utópico, na asserção da sua completude artística. Como sugere Hegel:

O artista não precisa da filosofia, e se pensa como um filósofo entrega-se a um trabalho que é oposto à forma de saber própria da arte. A missão da fantasia apenas consiste em ter consciência desta racionalidade intrínseca, e em tê-la não na forma de proposições e representações gerais, mas na de uma realidade concreta e individual. Por isso o artista deve exprimir o que em si vive e se agita mediante as formas e as aparências de modo a delas obter uma expressão total e completa da verdade. Para alcançar esta recíproca penetração do conteúdo real e do conteúdo racional, tem o artista de apelar, por um lado, para a reflexão calma e vigilante do intelecto e, por outro lado, para a profundidade e ação vivificadora do seu sentimento (Hegel, 1996:317, 318).

A letra D, *Tempo di acalanto*, possui mais de 50 vozes distintas em contraponto, o que traz ao trecho uma feição cosmopolita e surreal: o “tríptico” de Bosch¹⁷. Mais uma vez, como no tratamento dos outros fundamentos capitais da música, o contraponto foi, aqui, expandido a uma

¹⁷ Hieronymus Bosch (1450-1516), pintor e gravador holandês. Especula-se que sua obra teria sido uma das fontes do movimento surrealista do século XX. O tríptico se refere aos quadros *O Paraiso Terrestre*, *O Jardim das Delícias* e *O Inferno*.

miscelânea de eventos justapostos e não correlatos, transformando a orquestra e o coro num grande centro urbano, um “sincretismo do tempo musical”, que “ocorre quando duas ou mais linhas independentes são concebidas de uma maneira nova numa estrutura vertical”¹⁸ (Klein, 2005:32).

Como se imaginasse centenas de sapos atravessando a Avenida Paulista. É mais ou menos a “figuração sonora” que se pretende obter, como é visto em Michel Foucault (1926-1984):

As relações discursivas, como se vê, não são internas ao discurso: não ligam entre si os conceitos ou as palavras; não estabelecem entre as frases e as proposições uma arquitetura dedutiva ou retórica. Mas não são, entretanto, relações exteriores ao discurso, que o limitariam ou lhe imporiam certas formas, ou o forçariam, em certas circunstâncias, a enunciar certas coisas. Elas estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes (pois essa imagem da oferta supõe que os objetos sejam formados de um lado e o discurso, do outro), determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los, etc. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (Foucault, 2007:51).

¹⁸ Tradução livre de “Syncretism occurs whenever two or more independent lines are conceived newly as a vertical structure”.

Esse trecho ilustra, de forma emanante, o momento que vivo, a cidade onde moro, a realidade em que permeio, a verdade em que me encontro, *ontologicamente*, porque segundo Adorno:

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último factor da sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso que as torna incomensuráveis ao historicismo que, em vez de seguir o seu próprio conteúdo histórico, as reduz à história que lhes é exterior (Adorno, 2006:207).

É importante notar o contratema simplista e intimista da tuba (figura 9), o único instrumento anotado com *mf* na passagem. A melodia está dentro da escala proposta centrada em Dó e tem o objetivo de unir todos os outros eventos ao contracantar a melodia principal, o *Sapo Jururu*, e, da mesma forma, efetuar a ligação desse conturbado trecho à letra E, menos atribulada.

Figura 9



Più mosso e espansivo é a agógica marcada para a letra F. É o único momento em toda a obra em que todas as vozes se encontram com um objetivo comum, o de exaltar o tema principal, que é harmonizado dentro dos acordes gerados pela escala da melodia. Mesmo assim, ainda estão presentes alguns elementos dissonantes, como os *clusters* ao redor das notas da tríade de Dó e a quebra da hegemonia das notas longas do coro, também pela criação de *clusters* a elas circundados. A harmonização ficou da seguinte forma (figura 10):

Figura 10

The musical score for Figure 10 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/8. The music is characterized by dense harmonic textures, including clusters of notes and dissonances. The top staff features a melodic line with a long note on D3, surrounded by other notes, and a cluster of notes. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with various chords and clusters. The overall texture is complex and dissonant, reflecting the 'clusters' mentioned in the text.

Ao compasso 92, todos os motivos anteriormente citados na obra são mais uma vez justapostos, assim como na letra D, e crescem freneticamente para atingir um unísono geral no compasso 95, cuja força é contrastada pelo ritmo *senza rigore* do contrafagote no compasso seguinte, seguido, então, por um *tutti* sinfônico-coral que encerra esse trecho.

Repentinamente, em *um poco più tranquillo e tenero subito*, cantigas de ninar brasileiras – *Boi-da-cara-preta*, *Sapo Jururu* e *A Cuca vai pegar* –

são exibidas pelo coro, teclados e madeiras, cada uma em um tempo diferente, sem sincronização, enquanto a melodia principal vai, paulatinamente, sobrepondo-se às demais, até ser, solisticamente, resolvida pelo contrafagote no compasso 111. Mais uma vez, a nota longa do fagote, o Dó -1, tem sua preeminência interrompida rústica e irascivelmente pelas segundas menores dos tímpanos, segunda flauta e contrabaixos.

No *Adagio* que se segue, ocorre o contrário: a nota Dó é sustentada pelos instrumentos da orquestra (principalmente nos *tremoli* dos contrabaixos, tímpanos e bombo) e o contrafagote, num *misterioso* Si -2 e Ré *b* -1, procura quebrar seu relevo.

A partir do compasso 122, *poco a poco crescendo e accelerando*, a orquestra e o coro juntam-se para trazer à obra um desfecho intencionalmente coerente com todo o discurso anterior. A série, sua variação e complementação, como ilustradas na figura 9, são distribuídas em cinco vozes, com padrões rítmicos diferentes, porém *mesurato*, e aumentam em dinâmica e agógica até atingirem o último compasso, um *glissando* lento e longo dos tímpanos, trombone baixo, vibrafone, harpa e baixos, enquanto o contrafagote toca, pausadamente, as notas Sol, Fá e Mi da palavra “maninha”.

IV) *As Enfibraturas do Ipiranga*

Chorai! Chorai! Depois dormi! / Venham os descansos veludosos / vertir os vossos membros!... Descansai! / Ponde os lábios na terra! Ponde os lábios na terra! / Vossos beijos finais, vossas lágrimas primeiras / para a branca fecundação! / Espalhai vossas almas sobre o verde! / Guardai nos mantos de sombra dos manacás / os vossos vagalumes interiores! / Inda serão um Sol nos oiros do amanhã! / Chorai! Chorai! Depois dormi! (Andrade, 1980:62)¹⁹.

A abertura sinfônica *As Enfibraturas do Ipiranga* foi composta após a *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*, apesar de ter sido estreada poucos meses antes, também pela OSESP. No caso de *As Enfibraturas do Ipiranga*, porém, a peça não foi programada para a temporada de concertos da Sala São Paulo, mas, sim, para o 1º Concurso OSESP de Regência Orquestral, como obra de confronto entre os participantes do pleito. É uma obra de seis minutos, um para cada um dos seis regentes, que passaram para a segunda fase do concurso, poder, igualmente, ensaiar a orquestra.

¹⁹ Trecho da “Canção de Adormentar” da poesia *As Enfibraturas do Ipiranga*.

Os candidatos tiveram um dia para estudar a obra e os músicos, à primeira vista, executaram a obra seis vezes. Uma “maratona” Cláudio de Freitas, assim foi definida a ocasião, por um dos percussionistas. *As Enfibraturas do Ipiranga* foi também apresentada no Rio de Janeiro, em 2006, na Sala Cecília Meireles, pela Orquestra Petrobrás Sinfônica.

Os elementos rítmicos são nesta obra os de maior interesse estrutural, contudo, os melódicos definem as características humorísticas da obra. Logo no início, enquanto a caixa clara apresenta o elemento rítmico fundamental da obra, uma tercina de colcheias seguida por três semicolcheias em um compasso 7/16, as cordas e as madeiras transmitem um colorido singular, pela estagnação das notas destas, contra o movimento ondular daquelas.

Depois da quebra do ritmo no compasso 5, 1/8, juntam-se à caixa clara as madeiras, sendo a escala de sete notas – Fá, Sol, Lá *b*, Si, Dó #, Ré, Mi *b* – pouco a pouco apresentada, em velocidades diferentes, até o *solí* da percussão, no compasso 14.

Ao trabalhar com quiálteras de cinco e sete, dentro de um compasso 7/16, obtém-se uma aceleração natural entre elas, quando escritas sobre quatro e, depois, sobre três semicolcheias; como é o caso da celesta e segundos violinos no compasso 6 (figura 11), cujas notas completam a escala de doze tons, e da marimba, flautas e piano no compasso 23 (figura 12).

O análogo acontece entre os compassos 28 e 35, em que a estrutura formada pelas cinco notas – Dó, Si *b*, Si, Lá, e Lá *b* –, um *cluster*

desmembrado, são distribuídas por variadas métricas: 5/4, 4/4, 3/4, 5/8, 2/4, 3/8, 5/16 e 1/4 (figura 13), fazendo-se necessário o uso das frações nas indicações das quiálteras, em ambos os casos. Também nos trompetes, a partir do compasso 129, as tercinas de semínimas, colcheias e semicolcheias produzem a mesma impressão (figura 14): um “aceleramento orgânico”. “Todo ritmo organiza pois a atividade vital. A expressão é uma atividade vital. [...] O ritmo é o elemento primacial da organização da expressão nas artes do tempo” (sic Andrade, 1995:72).

Figura 11



Figura 12



Figura 13

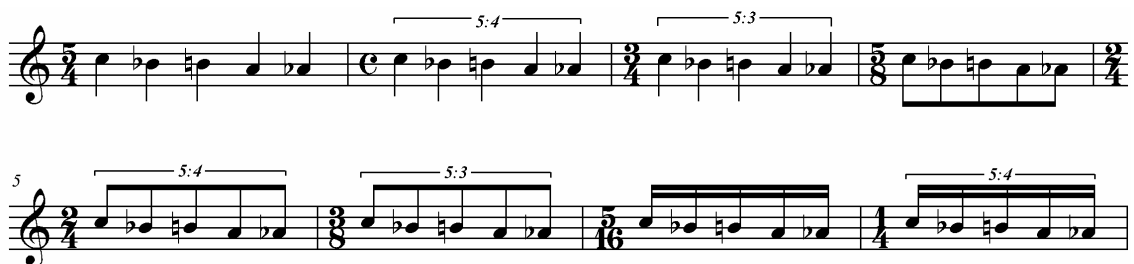


Figura 14



Assim como na *Fantasia*, uma série de doze tons é aqui apresentada, derivada da escala primária centrada em Fá. Ela possui uma estrutura que permite sentir nela funções tonais, dependendo do ritmo a ela disposto. Isso é produzido pelas tríades que se formam a partir da sucessão das suas notas, como, por exemplo, Sol, Si e Ré *b*, funcionando como Dominante da Dominante e Dó, Mi e Sol *b*, funcionando como Dominante. O contorno dela delinea os graus da escala, que também ajudam a definir essa tonalidade, destacando a fundamental, o terceiro, quarto e quinto graus.

Mais uma vez, o uso da série não segue sua conotação clássica e é expandido dentro de uma linguagem emancipada, em que novos rumos determinam a ela novas formas de desenvolvimento, assim como pensa Heidegger:

Para pensar a linguagem é preciso penetrar na fala da linguagem a fim de conseguirmos morar na linguagem, isto é, na 'sua' fala e não na nossa. Somente assim é possível alcançar o âmbito no qual pode ou não acontecer que, a partir desse âmbito, a linguagem nos confie o seu modo de ser, a sua essência (Heidegger, 2003:9).

A obra possui melodias de caracteres *cantabile* e *espressivo*, porém pouco elaboradas e até mesmo de cunho popular. A melodia do oboé e dos primeiros violinos, no compasso 42, acompanhada pela flexibilidade cromática da linha do flautim, apresenta uma leveza de expressão risória, apesar da sua variação rítmica (figura 15). Também a trompa e o trompete, no compasso 81, introduzem uma linha melódica (figura 16), *cantabile, ma triste*, de tal ternura e simplicidade, que alguns músicos da orquestra a compararam a canções da Bossa Nova. Não por menos, o ritmo quebrado da série no fugato final e seu desenvolvimento (figura 17) engendram, intrinsecamente, a “ginga” de estruturas populares brasileiras.

Melodia, em grego *mélôdia*, implica a entonação do *melos*, o que significa um fragmento, parte de uma frase. São essas partes que atingem o ouvido de um modo que assinala algumas acentuações. Melodia é, assim, o canto musical de uma frase cadenciada – uso a palavra cadenciada no sentido genérico, não em seu sentido musical específico. A capacidade para a melodia é um dom. Isso significa que não está em nosso poder desenvolvê-lo através do estudo (Stravinsky, 1996:44).

Figura 15

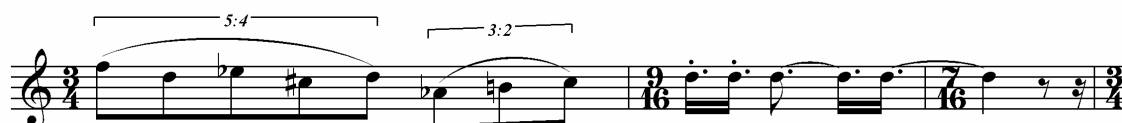


Figura 16



Figura 17

As melodias, entretanto, nunca são harmonizadas, sendo acompanhadas, sempre, pelos motivos desenvolvidos na obra. É estabelecida uma idéia de melodia e acompanhamento singular, em que esse não se correlaciona em sintonia com aquela, mas exerce seu papel de salientá-la e colori-la. No entanto, assim como na escrita serial de Schönberg, a melodia (voz principal) se sobrepõe ao acompanhamento (voz secundária), por meio de recursos da notação musical, como observa Charles Rosen:

A distinção clássica entre melodia e acompanhamento – que tende a desaparecer se as vozes acompanhantes são derivadas diretamente do mesmo material da melodia – é rigidamente imposta pelas dinâmicas. No compasso 29²⁰, por exemplo, o tema principal é anotado com *piano*: seus

²⁰ *Cinco peças para piano*, op. 23, n. 1.

ecos, duas e quatro vezes mais rápidos, são anotados com *pianissimo*, e a figura acompanhante derivada do segundo tema *ppp*, ou *pianississimo*. Schönberg nunca abandonou a hierarquia entre vozes principais e subordinadas (Rosen, 1996:75)²¹.

Na melodia do oboé e dos primeiros violinos, tem-se a série em *ostinato* nos contrabaixos, trompas, contrafagote e na mão esquerda da marimba e uma estrutura em segundas menores ascendentes e descendentes, tocadas pelos segundos violinos, violas, clarinetes, fagotes e pela mão direita da marimba (o oboé e os primeiros violinos estão anotados com *p* e *cantabile*, enquanto os instrumentos de madeira, metais e as outras cordas estão anotadas com *pp* e a marimba *ppp*).

No caso da trompa e do trompete, são duas estruturas distintas: os *clusters* em quiálteras de cinco dos clarinetes e violas e o *cluster* desmembrado das flautas, celesta, harpa e violoncelos (a trompa e o trompete estão anotados com *p* e *cantabile, ma triste*; as violas também *p*, porém *divisi a 3, sul ponticello* e *con sordina*; os violoncelos *p*, porém *divisi a 2* em harmônicos; as flautas *pp* e *dolcissimo*, também em harmônicos, e a celesta e a harpa *pp*).

²¹ Tradução livre de “The classical distinction between melody and accompaniment – which may tend to disappear if the accompanying voices are derived from the same material as the melody – is rigidly enforced by the dynamics. In measure 29, for example, the main theme is marked *piano*: the echoes of this, twice and four times as fast, are marked *pianissimo*, and the accompanying figure derived from the second theme is *ppp*, or *pianississimo*. Schoenberg never abandoned this hierarchy of principal and subordinate voices”.

No compasso 85, homologamente, os violinos, *a 6*, acompanham com quietude, em movimentos cromáticos alternados, o canto do corne-inglês e do trombone (os dois instrumentos solistas estão anotados com *mp* e os violinos *mf*, porém *con sordina, divisi a 12 e sul ponticello*).

Finalmente, como último exemplo, tem-se o trecho contrapontístico do compasso 143, em que as madeiras cantam a melodia do compasso 81, sobre o contracanto *marcato* dos trompetes e trombones, imitando a frase do compasso 54; enquanto isso, os instrumentos graves apresentam um novo ritmo para a série, acompanhando as linhas superiores, as trompas delineiam, outra vez, a estrutura em segundas menores ascendentes e descendentes e, por fim, os violinos e as violas complementam o trecho com cromatismos virtuosísticos.

A respeito dessa passagem, é cabível a análise de Schönberg sobre o contraponto:

[...] toda relação de simultaneidade entre duas ou mais partes deve permitir cada parte que continue em qualquer caminho que alguém queira (para cima, para baixo, estagnado), para que não haja nenhuma questão sobre o *tratamento dissonante*, como aparece na antiga teoria do contraponto – para que nenhum dos dissonantes intervalos estejam sob

alguma obrigação, e para que cada combinação sonora desse tipo possa ser resolvida de *todas maneiras possíveis* (Schoenberg, 1975:288)²².

O contraponto é coordenado, porém com liberdade, e, mais uma vez, dentro de uma contextualização social-histórica de “pluralismo”, assim como na letra D da *Fantasia*. “Só por isso já é possível perguntar: onde está aquela “crítica radical do passado” e essa “afirmação da realidade atual do presente”, um presente que, para ser realmente contemporâneo, tem de aprender a conviver com a pluralidade [...]?” (Coelho, 2005:114).

Minha intenção foi conferir à orquestração da obra um resultado vivo e brilhante, explorando os instrumentos de percussão: tímpanos, *glockenspiel*, marimba, vibrafone, xilofone, bombo, 2 caixas, pratos *a 2* e suspensos, crotales, 3 flexatones, guizo, bloco metal e blocos chineses. O bloco de metal é usado várias vezes para quebrar o pulso pré-estabelecido da obra, como nos compassos 41 e 53, assim como descrito na concepção do tempo na *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*.

Observa-se, no entanto, a singularidade da sua construção rítmica no compasso 14. É um compasso 7/16, e os tempos fortes, marcados pelos tímpanos e bombo, estão na primeira e na quinta semicolcheia, dividindo o compasso em duas partes: a primeira com quatro semicolcheias e a segunda

²² Tradução livre de “every relationship of simultaneity between two or more parts should allow each part to continue in whatever way one wishes (upwards, downwards, stationary), so that there is no question of *dissonance treatment* such as appears in the old theory of counterpoint – for none of the dissonant intervals is under any obligation, and each sound-combination of that kind can be resolved in *all possible ways*”.

com três. Os ataques do bloco, entretanto, caem exatamente nas metades de cada parte, ou seja, esperando uma pausa de semicolcheia pontuada para cada uma delas, trazendo instabilidade ao trecho. Ao mesmo tempo, a segunda caixa clara inverte o ritmo da primeira, desta vez tendo a quarta semicolcheia do compasso como tempo forte. O resultado é inóspito, sendo exigida uma rigorosa precisão para a realização acurada da passagem.

É também notório o uso dos crotales e do *glockenspiel*, no transcorrer da obra, dobrando os outros instrumentos da orquestra, para salientar seus harmônicos agudos, buscando um colorido etéreo, logo no compasso 1 e, alhures, a partir do compasso 54 e compassos 93, 111 e 114.

Do compasso 91 à re-exposição, pequenos eventos são desenvolvidos a partir de elementos estruturais da obra, como é o caso do oboé e da clarineta no compasso 91, que variam a melodia do compasso 42, enquanto a caixa clara relembra a estrutura rítmica do início da obra; e no compasso 99, em que as cordas, as trompas e os flexatones revivem os motivos descendentes do compasso 18, até a entrada *ff* dos fagotes, contrafagote, terceiro trombone, tuba e contrabaixos, marcando as sete notas da escala primária.

Mais tarde, no compasso 111, as flautas, clarinetes, oboés, *glockenspiel*, crotales e celesta tocam reminiscências das segundas menores ascendentes e descendentes do compasso 40, alternados por um acorde da harpa e violinos em harmônicos, composto pelas cinco notas que, junto às

notas da escala primária, completam os doze tons, por última vez, demonstrando como o material dodecafônico pode ser explorado dentro de uma linguagem imanente, como identifica Adorno:

Os materiais históricos e o seu domínio, isto é, a técnica, progridem de modo incontestável; [...]. Além disso, o progresso também não pode ser negado no interior de procedimentos técnicos estabelecidos, de que ele é a elaboração conseqüente; [...]. No entanto, um tal progresso evidente não é sem mais um progresso da qualidade (Adorno, 2006:237-238).

Por fim, a obra é uma miniatura em si própria. Todos os seus elementos, motivos, eventos e desenvolvimentos são curtos e passageiros. Mas todos eles trazem unidade à obra, por meio das suas estruturas comuns e derivadas. Pretendi conferir a ela um caráter de espontaneidade e leveza, que cumpriu com o seu objetivo de testar a sagacidade e a argúcia dos executantes.

Conclusão

Nas duas obras apresentadas, os elementos estruturais comuns caminham para a afirmação de uma mesma linguagem e de uma poética determinante. Os processos lingüísticos parataxe e intertextualidade são identificados na obra não só como fatores formadores da linguagem, mas também como meios de falar ao público.

Estruturalmente, têm-se as duas escalas primárias, a escala fundada em Dó, na *Fantasia sobre uma Cantiga de Ninar*, e a escala fundada em Fá, em *As Enfibraturas do Ipiranga*; ao mesmo tempo em que as notas restantes que completam os doze tons são, sobre elas, simultaneamente trabalhadas. É definido, portanto, uma nova leitura da escrita de doze tons, emancipando e expandindo uma linguagem já existente.

Não obstante, as séries apresentadas nas duas obras não seguem o modelo clássico a elas atribuídas, mas, sim, uma singular maneira de desenvolvê-las dentro de um caráter tonal e expansivo. Como é o caso da série da *Fantasia*, em que a sucessão de suas notas se correlata com a escala fundada em Dó, assim como em *As Enfibraturas*, em que a disposição das notas da série permite a sua interação com funções tonais.

A dicotomia melodia e acompanhamento, por sua vez, possui uma forma individual de tratamento, em que este não sustenta ou serve como base para aquela, mas tem o objetivo de colorir-la e formar sob ela planos contrastantes, derivados das estruturas das obras. Eles não estão diretamente correlacionados, mas mantêm uma dualidade simbiótica. As melodias são simples e flexíveis, não estando presas a progressões harmônicas, discorrendo livremente sobre o pulso e sobre as barras de compasso.

Os ritmos são, em contrapartida, elaborados e complexos, sendo as quiáteras bastante exploradas, partindo de tempos alternativos de um compasso ou, organicamente, promovendo acelerações das linhas melódicas. Os contrapontos são múltiplos, prolíferos, e trazem, simultaneamente, em justaposição, tudo o que é oferecido pela obra, num levante único e faustoso.

É observado como o ambiente social e histórico está presente no trabalho do compositor, assim como a característica de brasilidade das obras está inerente e latente às suas estruturas elementares e derivadas, principalmente suas melodias e ritmos, resgatando a proposta, entre outros, de Villa-Lobos, no século passado, da utilização de oralidades típicas do folclore brasileiro, porém numa linguagem contemporânea.

Referências²³

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio da História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1948.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1989.

_____. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *O Banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1989.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1980.

ÁVILA, Myriam Correa de Araújo (UFMG). *Parataxe como conceito crítico*. X Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp27.htm>, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

²³ De acordo com a *International Standardization Organization* – ISO 690 e 690.2 (Funaro, 2004).

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____ *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____ *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUCKINX, Boudewijn. *O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo: Editora Giordano, 1998.

CARONE, Flávia de Barros. *Subordinação e coordenação: confrontos e contrastes*. São Paulo: Ática, 2006.

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição brasileira contemporânea*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COSTA VAL, Maria da Graça. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COOPER, Grosvenor and MEYER, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

ECO, Humberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forente Universitária, 2007.

FUNARO, Vânia M. B. de Oliveira, coord., et al. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso*. São Paulo: SIBi-USP, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Editora

Voices, 2003.

_____. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça, BENTES, Anna Christina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LIMA-HERNANDES, Maria Célia (USP). *Estágios de gramaticalização da noção de tempo – processos de combinação de orações*. Rev. Est. Ling., v. 8, n. 1 e n. 2, p. 183-194. Juiz de Fora: Veredas, 2004. http://www.revistaveredas.ufjf.br/volumes/14_15/cap12.pdf.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven – proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, s.d.

ROSEN, Charles. *Arnold Schoenberg*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

RUSSELL, Bertrand. *História do pensamento ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

SCHWARTZ, Elliott and CHILDS, Barney, org. *Contemporary composers on contemporary music*. New York: Da Capo Press, 1998.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume, 1996.

SHAKESPEARE, William. *O Mercador de Veneza*.

© www.ebooksbrasil.com.br:

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/mercador.html>, 2000.

SOUZA e SILVA, Maria Cecília Pérez de e KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Linguística aplicada ao português: sintaxe*. São Paulo: Cortez, 2005.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

Anexo I

Freitas, Cláudio M. *Fantasia sobre uma cantiga de ninar (2004)*. Para coro misto e grande orquestra. Obra escrita para a OSESP. 11'. 1 partitura (24 p.). Partitura Cbra027: material de aluguel. São Paulo: Criadores do Brasil, 2005. Cópia autorizada pela editora. Em anexo (v. 2).

Freitas, Cláudio M. *As Enfibraturas do Ipiranga (2005)*. Abertura sinfônica para grande orquestra. Obra escrita para a OSESP. 6'. 1 partitura (19 p.). Partitura Cbra043: material de aluguel. São Paulo: Criadores do Brasil, 2005. Cópia autorizada pela editora. Em anexo (v. 2).

Anexo II

Freitas, Cláudio M. *Fantasia sobre uma cantiga de ninar*. CD. Faixa 1. 11'. OSESP: Sala São Paulo, 21 de abril de 2005. Regência: Roberto Minczuk. Ao vivo.

Freitas, Cláudio M. *As Enfibraturas do Ipiranga*. CD. Faixa 2. 6'. OSESP: Sala São Paulo, 11 de fevereiro de 2005. Regência: Marcos Arakaki. Ao vivo.

Fantasia sobre uma cantiga de ninar para coro e orquestra (2004)

Cláudio de Freitas

Andante quasi adagio, liberamente (♩ = 56)

The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Piccolo
- Flauti I, II
- Oboe I
- Oboi II, III (Corno inglese)
- Clarineti I, II (Bb)
- Clarinetto basso (Bb)
- Fagotti I, II
- Contrafagotto
- Corni I, II (F)
- Corni III, IV (F)
- Trombe I, II (C)
- Tromba III (C)
- Tromboni I, II
- Trombone basso Tuba
- Timpani
- Percussione: Piatto piccolo con bacchette di feltro, Temple blocks a 4 senza rigore, Glockenspiel, Vibraphone motor on
- Celesta
- Apa
- Soprani
- Alti
- Tenori
- Bassi
- Violini I
- Violini II
- Viola
- Violoncelli
- Contrabassi

Key performance markings include *ppp tenuto, senza vibrato*, *p poco marcato*, *pp delicato*, *ppp niente*, *pp ma deciso*, *ppp senza forza*, *ppp legato*, *mp semplice*, *ppp dolcissimo*, and *ppp niente*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Picc.

1.2.FI.

1.Ob.

2.3.Ob. (C.I.)

1.2.Cl. (Bb)

Cf.g.

1.2.Cor. (F)

3.4.Cor. (F)

1.2.Tr. (C)

3.Tr. (C)

1.2.Tb.

3.Tb. Tuba

Perc.

Cel.

Arpa

S.

A.

T.

B.

1.VI.

2.VI.

Viola

Celli

Bassi

sonoro

p cantabile, ma triste

ppp tenuto, senza vibrato

ob. III muta in corno inglese

con sord.

pp leggero

ppp tenuto

senza rigore

pp

sussurrare

pp senza forza

perdendosi

perdendosi

perdendosi

div. a 3

div. a 2

The musical score for m. 5 is a complex orchestral and vocal arrangement. It features a variety of instruments including Piccolo, Flute I & II, Oboe I, Oboe II & English Horn, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet I & II, Trombone I & II, Tuba, Percussion, Cello, and Harp. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in a single system with multiple staves. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The music is characterized by a mix of sustained notes and rhythmic patterns. The vocal lines are in Italian, with lyrics such as "Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha" and "po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha". The score includes various performance instructions such as "ppp tenuto, senza vibrato", "pp leggero", "con sord.", "senza rigore", "sussurrare", and "perdendosi".

Picc. *pp* poco espressivo e dolente
 1.2 Fl. *pp* poco marcato
 1. Ob. *pp* delicato
 2.3 Ob. (C1) *p* cantabile, ma triste
 Cb. (Bb) *p* poco marcato
 1.2 Fg. *p* poco marcato
 Cfg.
 1.2 Cor. (F) II. senza sord. *p*
 1.2 Tr. (C) I. sola con sord. di feltro senza rigore *p* cantabile, ma triste
 1.2 Tb. (con sord.) *pp* poco marcato
 3. Tb. (con sord.) *pp* poco marcato
 Timp. *p* poco marcato
 Perc. senza rigore *pp* seguire alla misura
 Xilofono senza rigore *pp* delicato
 Col. *pp* poco marcato
 Arpa *pp* poco marcato
 S. *perdendosi*
 A. *perdendosi*
 T. *perdendosi*
 B. *perdendosi*
 1. VI. *perdendosi*
 2. VI. *perdendosi*
 Viols. *mp* espressivo
 Celli. *mp* espressivo
 Bassi. *p* espressivo

17 Picc. *pp*

17 1.2.Fl. *pp tenuto, senza vibrato*

17 1.Ob. *seguire alla misura*

17 2.3.Ob. (C.I.) *c.i. muta in ob. III*

17 1.2.Cl. (Bb) *pp tenuto*

17 Clb. (Bb) *pp tenuto*

17 1.2.Fg. *p*

17 Cfg. *p*

17 1.2.Cor. (F)

17 1.2.Tr. (C)

17 1.2.Tb. *pp poco marcato* *lugubre* *pp tenuto*

17 3.Tb. Tuba *pp poco marcato* *Tuba senza sord.* *p espressivo* *III. lugubre* *pp tenuto*

17 Timp. *p espressivo*

17 Perc. *pp poco marcato* *Tamburo* *pp dolce* *Glockenspiel* *pp* *laissez vibrer*

17 Cel. *pp*

17 Arpa *pp* *p* *pp*

17 B. *a 3* *pp languido* *Sa po ju ru*

17 1.VI. *div. a 3* *pp*

17 2.VI. *div. a 2* *pp*

17 Viole *perdendosi*

17 Celli *perdendosi*

17 Bassi *perdendosi* *div. a 3* *pp lugubre*

1.2.Cl. (Bb) *pp* tranquillo

Clb. (Bb) *pp* legato

1.2.Fg. *pp* tranquillo

1.2.Tb. *pp* un poco pesante

3.Tb. Tuba *pp* un poco pesante

Perc. *pp* Tam-tam

Marimba *pp*

Cel. *pp*

Arpa *pp* cantabile, ma triste

S. *pp* quasi parlato
Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques tá com fri o

T. *pp* indifferente
Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques tá com fri o

B. *mf* un poco pesante
ru da bei

1.VI. *ppp* esitante

2.VI. *ppp* esitante

Viole *pp* poco glissando

Celli *pp* cantabile, ma triste

Bassi *pp* legato
altri a 3
sempre *pp*

Chords: D^b C^b B^b | E^b F^b G^b A^b | B^b | B^b

1.2.FI. *pp dolce*

1.2.Cl. (Bb)

Clb. (Bb)

1.2.Fg.

1.2.Tr. (C) *con sord.* *pp leggiero*

3.Tr. (C) *pp leggiero*

1.2.Tb.

3.Tb. Tuba

Perc.

Cel.

Arpa

S. *II. poco glissando* *pp giocoso*
III. poco glissando *pp giocoso*
 Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques ta com fi o

A. *a 3* *pp leggiero*
 Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques ta com fi o

T. *pp leggiero*
 Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques ta com fi o

B. *pp leggiero*
 Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques ta com fi o

1.VI.

2.VI.

Viola

Celli *div a 3* *div a 2*

Bassi

The musical score is organized into systems. The top system includes woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings. The middle system includes percussion (Tomtoms, Vibraphone) and the Cello/Double Bass section. The bottom system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the Piano/Conductor's part. The vocal parts have lyrics in Italian, such as "sa po gri ta ma si nha diz quec ti com fi o". The score features various musical notations including dynamics (pp, ff, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "senza sord." and "poco cresc.". The page number "7" is located at the bottom right corner.

Picc. *pp tenuto, senza vibrato*

1.Ob. *senza rigore*
pp delicato

Cb. (Bb) *mf agitato*

1.2.Fg.

Cfg.

1.2.Cor. (F)

3.4.Cor. (F)

1.2.Tb.

3.Tb. Tuba

Timp.

Perc. *Piatto piccolo*
pp come prima

Glockenspiel *ppp come prima*

Xilofono *senza rigore*
pp delicato

Cel.

Arpa *pp come prima*
pp come prima

S. *parlare*
Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha

A. *parlare*
po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni

T. *parlare*
Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma

B. po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta

1.VI. *p*

2.VI. *p*

Celi. *mf agitato*

Bassi *p legatissimo*

G.C. *pp*

Ck, B♭

non détaché

Picc. *mf* veloce

1.2 Fl. *mf* veloce

1.Ob. *pp* *senza rigore*

1.2 Cl. (Bb) *mp* calmo

Cl. (Bb) *ff*

1.2 Fg. *mf* leggiero

Clg.

1.2 Cor. (F) *mf* leggiero

3.Tb. Tuba

Perc. *mp* calmo

Vibraphone motor off

Cel. *pp* *senza rigore*

Arpa

S. *diz ques tá com fti o*

A. *nha diz ques tá com fti o*

T. *ni nha diz ques tá com fti o*

B. *ma ni nha diz ques tá com fti o*

1.VI

2.VI

Viol. *mf* veloce

Celi. *ff*

Bassi

Picc.
 1.2 Fl.
 1.Ob.
 2.3 Ob. (Cl.)
 1.2 Cl. (Bb)
 Clb. (Bb)
 1.2 Fg.
 Clg.
 1.2 Cor. (F)
 3.4 Cor. (F)
 1.2 Tr. (C)
 3 Tr. (C)
 1.2 Tb.
 3 Tb. (Tuba)
 Temp.
 Perc.
 Xilofono
 Ctl.
 Asp.
 S.
 A.
 T.
 B.
 1. V.
 2. V.
 Viola
 Cello
 Bass

Musical score for m. 61, featuring a full orchestra and vocal soloists. The score includes parts for Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais, Trumpets, Trombones, Percussion, Xylophone, Cymbals, and Strings. It also features vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B).

Lyrics for Soprano (S):
 Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quam do sa po gri ta ma ni nha diz ques ti com fi o

Lyrics for Alto (A):
 Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quam do sa po gri ta ma ni nha diz ques ti com fi o

Lyrics for Tenor (T):
 Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quam do sa po gri ta ma ni nha diz ques ti com fi o

Lyrics for Bass (B):
 Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quam do sa po gri ta ma ni nha diz ques ti com fi o

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais) and brass (Trumpets, Trombones). The middle section features Percussion, Marimba, and Cymbals. The bottom section contains vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and strings (Violins, Violas, Cellos, Basses). The score is marked with a tempo of 'poco a poco accelerando e molto crescendo'. Dynamic markings such as 'molto' and 'pp' are used throughout. The vocal parts include lyrics in Portuguese, such as 'Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha dir ques ta com fi o'.

m.69 ----- **E** sostenuto, ma energico

1.Ob. *f deciso, ma non marziale*

2.3.Ob. (C1.) *f deciso, ma non marziale*

Cib. (Bb) *f deciso, ma non marziale*

1.2.Fg. II. *f deciso, ma non marziale*

Cfg. *ff*

1.2.Cor. (F) II. *f deciso, ma non marziale*

3.4.Cor. (F) IV. *f deciso, ma non marziale*

1.2.Tr. (C) senza sord. *f deciso, ma non marziale*

3.Tr. (C) senza sord. *f deciso, ma non marziale*

3.Tb. Tuba a 2 *ff*

Timp. *ff*

G.C. *f*

Perc. Tamburo *f deciso, ma non marziale*

Tamburo grave *f deciso, ma non marziale*

Tamburo piccolo *f deciso, ma non marziale*

1.VI. ord. *ff con fuoco*

2.VI. ord. *ff con fuoco*

Viole *ff con fuoco*

Celli *ff con fuoco*

Bassi div. a 2 *ff*

This page contains the musical score for measure 75, featuring a variety of instruments. The score is organized into systems for each instrument group. The instruments listed on the left are: Picc., 1.2.Fl., 1.Ob., 2.3.Ob. (C1.), 1.2.Cl. (Bb), Clb. (Bb), 1.2.Fg., Cfg., 1.2.Cor. (F), 3.4.Cor. (F), 1.2.Tr. (C), 3.Tr. (C), 1.2.Tb., 3.Tb. Tuba, Perc., 1.VI., 2.VI., Viole, Celli, and Bassi. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *pp subito*, as well as performance instructions like *mf grazioso*, *mf preluando*, *f agitato*, *mf ritmico*, and *non détaché*. Measure numbers (74, 75, 76) are indicated above the staves. The score is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

79 Perc. *p*

79 1.2.FI *mf*

79 1.Ob. *mf*

79 2.3.Ob. (C1) *mf*

79 1.2.Cl. (Bb) *mf*

79 Clb. (Bb) *mf*

79 1.2.Fg. *mf*

79 Cfg. *mf*

79 1.2.Cor. (F) *p*

79 3.4.Cor. (F) *mp*

79 1.2.Tr. (C) *mf*

79 3.Tr. (C) *mp*

79 1.2.Tb. *mp*

79 3.Tb. Tuba *mf*

79 Timp. *p*

79 Perc. Tamburo *p*

79 Tamburo grave *mp*

79 Tamburo piccolo *mf*

79 1.VI. *mf*

79 2.VI. *mf*

79 Viole *mp*

79 Celli *mf*

79 Bassi *mf*

ff marcato
pavillon en l'air

mf marcato
pavillon en l'air

mf precipitato

div. a 2

Perc.
ff con bravura

1.2.Fl.
ff

1.Ob.
ff

2.3.Ob.(C1)
ff marcatissimo pavillon en l'air

1.2.Cl.(Bb)
ff dolente

Cib.(Bb)
ff

1.2.Fg.
ff dolente

Cfb.
ff

1.2.Cor.(F)
ff dolente pavillon en l'air

3.4.Cor.(F)
ff dolente pavillon en l'air

1.2.Tr.(C)
ff

3.Tr.(C)
ff

1.2.Tb.
ff

3.Tb. Tuba
ff
a 2

Timp.
ff

Perc.
ff
Piatto a 2
G.C.
Piatto piccolo
Glockenspiel
ff precipitato

Marimba
ff
ff marcato

Cel.
ff

Arpa
ff glissando

S.
f
Sa po ju ru

A.
f
Sa po ju ru

T.
f
Sa po ju ru

B.
f
Sa po ju ru

1.VI.
ff con bravura

2.VI.
ff con bravura

Violo
ff con bravura

Celli
ff

Bassi
ff

85 Perc. *ff*

85 1.2.Fl. *ff*

85 1.Ob. *ff*

85 2.3.Ob. (C1) *ff*

85 1.2.Cl. (Bb) *ff*

85 Clb. (Bb) *ff*

85 1.2.Fg. *ff*

85 Cfg. *ff*

85 1.2.Cor. (F) *ff*

85 3.4.Cor. (F) *ff*

85 1.2.Tr. (C) *ff*

85 3.Tr. (C) *ff*

85 1.2.Tb. *ff*

85 3.Tb. Tuba *ff*

85 Timp. *ff*

85 Perc. *ff*
Piatto a 2
Piatto piccolo

85 Ccl. *ff*

85 Arpa *ff*

85 S. *ff*
ru da bei ra do

85 A. *ff*
ru da bei ra do
ff senza poco glissando

85 T. *ff*
ru da bei ra do
ff senza poco glissando

85 B. *ff*
ru da bei ra do

85 1.VI. *ff*

85 2.VI. *ff*

85 Violo. *ff*

85 Celli. *ff*
non div.

85 Bassi. *ff*
non div.

G.C.

The score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes Percussion (Perc.), Flutes (1.2.Fl.), Oboes (1.Ob., 2.3.Ob. (C1)), Clarinets (1.2.Cl. (Bb)), Bassoons (Cfb.), Trumpets (1.2.3.4. Cor. (F)), Trombones (1.2.3. Tr. (C)), and Tuba (3. Tb.). The middle section includes Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), and a Percussion section (Perc.). The bottom section includes Violins (1. VI., 2. VI.), Viola (Viola), Cello (Cello), and Bass (Bassi). The vocal section includes Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

Key markings include *ff* (fortissimo) and *largamente* (ad libitum). The tempo is indicated as *largamente* at the top right. The score is divided into three systems, with measure numbers 88, 89, and 90 indicated at the beginning of each system.

Full orchestral score for measures 91-94. The score includes parts for Piccolo, Flutes (1, 2), Oboes (1, 2), Clarinets (Bb, Eb), Bassoon, Contrabassoon, Cor Anglais (F, C), Trumpets (C, Bb), Trombones (1, 2, 3), Timpani, Gong/Cymbal (G.C.), Triangle (T.T.), Percussion (Perc.), Glockenspiel, Cymbals (Cd.), and Strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

Key performance instructions include *pp* (pianissimo), *molto cresc.* (much crescendo), *pp sonoro* (pianissimo sonoro), and *rit.* (ritardando). The tempo changes from *rall.* to *Tempo di acalanto*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and syncopated rhythms. The vocal lines contain the lyrics: "gri ta ma ni nha diz ques ta com fio Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques i com fi o".

This page contains the musical score for measure 102, featuring a variety of instruments. The score is organized into systems for each instrument group. The instruments listed on the left are: 1.2. Fl. (Flute), 2.3. Ob. (C.I.) (Oboe), 1.2. Cl. (Bb) (Clarinet), Clb. (Bb) (Bassoon), 1.2. Fg. (Fagotto), 1.2. Cor. (F) (Corni), 1.2. Tr. (C) (Trumpets), 1.2. Tb. (Trombones), Timp. (Timpani), Perc. (Percussion), Cel. (Cembalo), Arpa (Arpa), S. (Saxofoni), A. (Altri), T. (Tutti), B. (Basso), 1.VI. (Violini), 2.VI. (Violini), Viole (Viola), Celli (Celli), and Bassi (Bassi). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key markings include *f* *espressivo* and *mf*. There are also performance instructions like "Corno inglese" and "Vibraphone motor off". The score is divided into two parts, I and II, with first and second endings indicated. The bottom of the page shows the bass line for the Bassi.

110 Picc. *ff*

110 1.2 Fl. *ff* segue alla misura II. a 2

110 1.Ob. *ff*

110 23.Ob. (C1) *ff*

110 1.2.Cl. (Bb) *ff* segue alla misura a 2

110 Cb. (Bb) *ff* segue alla misura *pp*

110 1.2.Fg. *ff* segue alla misura a 2

110 Cfg. *mf espressivo* *calmamente* *pp misterioso*

110 1.2.Cor. (F) *ff* bouché

110 3.4.Cor. (F) *f espressivo* IV. *ff* bouché

110 1.2.Tr. (C) *ff* con sord.

110 3.Tr. (C) *ff* con sord.

110 1.2.Tb. *ff* con sord.

110 3.Tb. Tuba *mf* *ff* senza sord. Tuba III. *pp* con sord.

110 Timp. *f espressivo* *f* *ff* *pp*

110 Gran cassa *ff*

110 Tamburo *ff*

110 Slapstick *ff*

110 Glockenspiel *ff laissez vibrer*

110 Vibraphone motor on *ff* *pp*

110 Cel. *ff*

110 Arpa *ff*

110 S. *ff* *gr ta*

110 A. *ff* a 3

110 T. *ff* a 3

110 B. *ff* *pp*

110 1.Vl. *ff secco e preciso* *pizz.* *div. a 3*

110 2.Vl. *ff secco e preciso* *pizz.* *div. a 3*

110 Viol. *ff secco e preciso* *pizz.* *div. a 3*

110 Celi. *ff secco e preciso* *pizz.* *div. a 3*

110 Basi. *ff* *pp* *rustico*

m.122 poco a poco crescendo e accelerando

122

2.3.Ob. (C1.) *p* poco a poco crescendo e accelerando

1.2.Cl. (Bb) *mp* poco a poco crescendo e accelerando

Cib. (Bb) *p* poco a poco crescendo e accelerando

1.2.Fg. *pp* poco a poco crescendo e accelerando

Cfg. *pp* poco a poco crescendo e accelerando

1.2.Cor. (F) *mp* poco a poco crescendo e accelerando

3.4.Cor. (F) *mp* poco a poco crescendo e accelerando

3.Tb. Tuba *p* poco a poco crescendo e accelerando

Timp. *pp* poco a poco crescendo e accelerando

Perc. Gran cassa *pp* poco marcato poco a poco crescendo e accelerando

Temple blocks a 2 *mp* poco a poco crescendo e accelerando

Marimba *p* poco a poco crescendo e accelerando

Cel. *pp* poco a poco crescendo e accelerando

Atpa *pp* poco a poco crescendo e accelerando

A. *p* poco a poco crescendo e accelerando

T. *mp* poco a poco crescendo e accelerando

B. *pp* poco a poco crescendo e accelerando

Violo arco *mp* poco a poco crescendo e accelerando

Celli arco *p* poco a poco crescendo e accelerando

Bassi *pp* poco a poco crescendo e accelerando

Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques tá com fri o Sa po ju ru ru da bei ra do ri o quan do sa po gri ta ma ni nha diz ques

128 Picc. *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff**

128 1.2 Fl. *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff**

128 1.Ob. *a 2 mf poco a poco crescendo e accelerando* **ff**

128 2.3 Ob. (C1) **ff**

128 1.2 Cl. (Bb) **ff preciso**

128 Clb. (Bb) **ff**

128 1.2 Fg. **ff**

128 Cfg. *f poco a poco crescendo e accelerando* **mp** *calmamente*

128 1.2 Cor. (F) *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff preciso** ord.

128 3.4 Cor. (F) *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff preciso** ord.

128 1.2 Tr. (C) *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff preciso**

128 3.Tr. (C) *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff preciso** senza sord.

128 1.2 Tb. *a 2 senza sord. mf poco a poco crescendo e accelerando* **ff**

128 3.Tb. Tuba *ff* **ff** *larga lentamente*

128 Timp. *ff* **ff** *larga lentamente*

128 Tam-tam *ff* **ff** *larga*

128 Tamburo *ff* **ff** *larga*

128 Piatto piccolo *ff* **ff** *larga*

128 Perc. Tomtoms a 2 *mf poco a poco crescendo e accelerando* **ff** *larga lentamente*

128 Glockenspiel *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff** *larga*

128 Ccl. *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff preciso** *larga*

128 Arpa *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff** *larga lentamente*

128 S. *a 2* **ff** *larga lentamente* *Gliando*

128 A. *mf poco a poco crescendo e accelerando* **ff** *larga lentamente*

128 T. **ff** *larga lentamente*

128 B. **ff** *larga lentamente*

128 1.Vl. *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff preciso** arco *div. a 3*

128 2.Vl. *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff preciso** arco *div. a 3*

128 Viole *f poco a poco crescendo e accelerando* **ff preciso** arco *div. a 3*

128 Celi. **ff preciso** arco *div. a 3*

128 Bassi **ff** *larga lentamente* arco *div. a 3*

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)