



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
– INSTITUTO DE ARTES DA UNESP-
CAMPUS SÃO PAULO**

GABRIEL GARCIA DE SOUSA

**Três leituras sobre a infância: Uma análise das versões de *Infância*,
de Willy Corrêa de Oliveira.**

SÃO PAULO

2023

GABRIEL GARCIA DE SOUSA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Três leituras sobre a infância: uma análise das versões de *Infância*,
de Willy Corrêa de Oliveira.**

Trabalho apresentado a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus São Paulo, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis

SÃO PAULO

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S725t Sousa, Gabriel Garcia de, 1996-

Três leituras sobre a infância : Uma análise das versões de *Infância*, de
Willy Corrêa de Oliveira / Gabriel Garcia de Sousa. -- São Paulo, 2023.
134 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Composição (Música). 2. Música - Análise, apreciação. 3. Partituras. 4.
Oliveira, Willy Correa de, 1938-. I. De Bonis, Maurício (Maurício Funcia de
Bonis). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781.3

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
– INSTITUTO DE ARTES DA UNESP- CAMPUS SÃO PAULO**

FOLHA DE APROVAÇÃO

GABRIEL GARCIA DE SOUSA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Três leituras sobre a infância: uma análise das versões de *Infância*,
de Willy Corrêa de Oliveira.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Composição, pela Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” -
UNESP.

Aprovado em: 22 de novembro de 2023.

Banca Examinadora

(Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis, IA- UNESP).

(Alexandre Barbosa de Souza).

AGRADECIMENTOS – CON ANIMA

À minha mãe, Lilian Garcia, porque “eu sem você, não tenho porquê”.

Aos meus avós, Maurílio e Hercília Garcia, *in memoriam*, muito mais do que eu seria capaz de colocar em palavras, definitivamente.

À minha companheira, Karina Barbosa de Lima, por todo o suporte emocional indispensável para a realização e conclusão deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis, toda a minha admiração e gratidão, sobretudo pela orientação e paciência com minhas falhas e dificuldades.

Ao Willy Corrêa de Oliveira, “*Pois o que nos toca, a ti e a mim,
Isso nos une, como um arco de violino
que de duas cordas solta uma só nota.
A que instrumento estamos atados?
E que violinista nos tem em suas mãos?
Oh, doce canção.*”¹

Ao Lennon Strabelli Aguado por me mostrar, ao cabo destes anos de graduação, que é possível a amizade entre músicos de gerações próximas livre de competições e policiamento.

Ao Alexandre Barbosa de Souza por prontamente ter aceitado compor a banca.

¹ Versos finais de *Canção de Amor*, de Rainer Maria Rilke.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar *Infância*, ciclo de canções compostas por Willy Corrêa de Oliveira entre novembro de 2002 e janeiro de 2003, sobre o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto. Para a realização deste projeto, foram analisados o poema em questão, bem como aspectos gerais das obras de João Cabral e Willy Corrêa no que concerne às canções em sua obra. Ao fim, realizei uma entrevista com o autor a respeito deste ciclo de canções, de como este gênero se sustenta no presente, bem como uma nova edição das partituras.

Palavras-chave: Análise; Canções; Infância; Willy Corrêa de Oliveira; João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT

This work aims to analyze *Infância*, a cycle of songs composed by Willy Corrêa de Oliveira between November 2002 and January 2003, based on the homonymous poem by João Cabral de Melo Neto. To carry out this project, the aforementioned poem was analyzed, as well as general aspects of the works of João Cabral and Willy Corrêa concerning the songs in his work. In conclusion, I conducted an interview with the author regarding this cycle of songs, discussing how this genre is sustained in the present, as well as a new edition of the sheet music.

Key words: Analysis; Songs; Childhood; Willy Corrêa de Oliveira; João Cabral de Melo Neto.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. ANTECEDENTE - A INFÂNCIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO	8
2.1. CONSEQUENTE - A <i>INFÂNCIA</i> , DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.....	10
2.1.1 QUASI UNA FANTASIA I	16
3. TRANSIÇÃO	18
4. ANTECEDENTE - A INFÂNCIA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA	30
4.1. CONSEQUENTE - AS CANÇÕES NA OBRA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA	33
5. DESENVOLVIMENTO	35
6. ANTECEDENTE - <i>INFÂNCIA</i> , DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA	38
6.1. VARIAÇÃO 1- 1ª VERSÃO.....	43
6.2. VARIAÇÃO 2 - 2ª VERSÃO.....	62
6.3. VARIAÇÃO 3 - 3ª VERSÃO.....	74
7. QUASI UNA FANTASIA II	88
8. CODA – CONCLUSÃO.....	90
REFERÊNCIAS.....	97
PARTITURAS	99
ANEXOS	101

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar *Infância*, ciclo de canções compostas por Willy Corrêa de Oliveira entre novembro de 2002 e janeiro de 2003, sobre o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto. Para a realização deste projeto, analisei o poema em questão, bem como aspectos gerais das obras de João Cabral e Willy Corrêa no que concerne às canções em sua obra. Ao fim, realizei uma entrevista com o autor a respeito deste ciclo de canções, de como este gênero se sustenta no presente, bem como uma nova edição das partituras.

Motivação fundamental para este trabalho é a minha estreita relação com Willy. O conheci em fevereiro de 2018, (ocasião em que ele acabava de completar oitenta anos) no palco do Complexo Cultural Funarte SP onde comentava algumas de suas obras, interpretadas por Maurício de Bonis e Caroline de Comi. Eu, iniciava àquela altura, meu segundo ano de graduação e, a partir desta amizade e orientação, sua presença fez minha cabeça. A partir dele, comecei a me interessar por arte, a me aprofundar no marxismo (embora já estivesse filiado à UJC² naquele momento), a estabelecer as bases fundamentais (na música e fora dela) do que viria a ser a minha maior e mais completa formação musical.

² União da Juventude Comunista, ligada ao PCB.

2. ANTECEDENTE - A INFÂNCIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

João Cabral de Melo Neto nasceu em Recife, Pernambuco, no ano de 1920, filho da burguesia recifense, herdeira das elites açucareiras. Para se dimensionar tal fato, convém dizer que era parente do poeta Manuel Bandeira, do sociólogo Gilberto Freyre e do político, diplomata e jurista abolicionista, Joaquim Nabuco. Segundo o livro *João Cabral de Melo Neto: Uma Biografia*, do poeta e professor de literatura da Universidade de São Paulo (USP), Ivan Marques, João Cabral conviveu ativamente com as suas raízes, aprendendo desde cedo quem eram seus ancestrais e até se orgulhando disso. “Tinha orgulho de estar enraizado numa família cuja história se confundia com a da própria civilização do açúcar.” (MARQUES, Ivan, *João Cabral de Melo Neto: Uma Biografia*, Ed. Todavia, São Paulo, 2021, pág. 25).

Uma figura bastante presente e importante em sua juventude, foi o avô Virgínio. Virgínio foi o grande espelho familiar para o pequeno João Cabral, sinônimo de diversão e memória. Sobre a casa deste avô, Marques diz:

(...) sempre cheia de parentes, uma festa de primos e primas, muitos doces, algazarra o dia inteiro. Nos terrenos abandonados da jaqueira, os meninos passavam a tarde jogando futebol. Depois do banho, penteados e limpos, ficavam à espera do avô para o jantar. Enquanto Virgínio Marques não chegava, permaneciam quietos, espiando as águas do Capibaribe. (MARQUES, Ivan, pág.31).

Sobre essa personalidade um tanto cativante: “Quando o avô chegava, a alegria enchia a casa. Brincalhão, contador de histórias, Virgínio se divertia com os netos. Foi a grande figura da infância de João Cabral.” (ibidem, pág.32).

Sobre a personalidade da criança, consta que era bastante tímido e acahnado, embora tivesse tido, para os padrões da época, uma educação mais livre por parte de seus pais. Educou-se no colégio Marista³, onde, apesar do ensino de inglês, francês e do contato com música (com bastante dificuldade), “restaram somente lembranças desagradáveis.”

³ Relativo a ou pertencente a congregação religiosa devotada ao culto da Virgem Maria. (DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA, Ed. Companhia Editora Nacional, 2ª edição, 2008. pág.829.)

Quando adulto, passava pela avenida Conde da Boa Vista, no Recife, João não sentia nenhuma saudade ou emoção especial. Apenas aborrecimento. (...) Uma das piores recordações era a da missa cantada. Uma vez por semana, os alunos tinham de ir à igreja para ouvir canto sacro. Mais que tédio, a experiência significava um tormento. João ficava parado, ouvindo a música de órgão, os padres cantando, e dentro dele nada acontecia, nenhum interesse despertava. (...) O menino não sabia distinguir ritmos. Tinha péssimo ouvido e era muito desentoadado. (MARQUES, Ivan, pág.41.)

Este relato chama a atenção especialmente pela atividade que João Cabral viria a exercer posteriormente. Um pouco deste incômodo musical pode ser averiguado em entrevista concedida em 1974 ao programa *Primeiro Plano* da TV Cultura de São Paulo. “Eu gostaria de fazer uma poesia que não fosse um carro deslizando no asfalto, aquela coisa lisa. Mas uma poesia em que o leitor, esse leitor sendo o carro, passasse em cima de uma rua muito mal calçada e que o carro fosse sacolejado a todo momento.”

2.1. CONSEQUENTE - A INFÂNCIA, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Para melhor compreendermos sua obra, recorreremos ao prefácio do livro *João Cabral de Melo Neto – Poesia Completa*, da editora Alfaguara, escrito pelo poeta, ensaísta e crítico literário, Antônio Carlos Secchin. O prefácio deste livro é bastante elucidativo e traça um panorama geral acerca da obra cabralina.

Antônio Carlos analisa a construção sintática de sua obra por meio de um método que parte da célula mínima (os fonemas) indo até o elemento maior (um livro inteiro). Sobre o primeiro, e menor elemento de construção sintática, diz: “João Cabral, porém, será o cultor das consoantes. Declara guerra à melodia, ao considerá-la entorpecente, fonte de distração, e valoriza a áspera sonoridade dos encontros consonantais, que fogem à suave melodia da vogal.” (SECCHIN, Antônio Carlos, pág. 9). É interessante observar que o autor notoriamente não tem qualquer tipo de relação mais amistosa com a musicalidade das palavras (a que Ezra Pound classificou *melopeia*⁴) e utiliza o trabalho com as consoantes buscando truncar a métrica melódica dos versos.

Seguindo o percurso proposto da análise da obra de João Cabral, Antônio Carlos Secchin passa à palavra, onde pontua a predominância de substantivos concretos em detrimento dos abstratos, como “casa” e “mesa”; em lugar de “amor” ou “saudades”. Cabral conclui que os substantivos abstratos, por portarem uma carga maior de significados, além de serem variáveis, implicam em uma menor objetividade e clareza em seu discurso poético tão particular. Esse postulado pelo concreto é bastante importante de se observar, pois demonstra a singularidade da arte poética do autor. Como nos ensina Ezra Pound,⁵ “Literatura é linguagem carregada de significado. Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” (POUND, Ezra, *ABC da Literatura*, Ed. Cultrix, 1989, São Paulo, pág. 32.); a respeito da poesia ele diz que “a mais condensada forma de expressão verbal.” e que “(...) *“Dichten”*⁶ é o verbo alemão correspondente ao substan-

⁴ Modalidade poesia em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado, conforme definido por Augusto de Campos em seu prefácio para o *ABC da Literatura*, na página onze.

⁵ Poeta e crítico literário estadunidense.

⁶ *Condensar*, segundo traduzido pelo lexicógrafo e poeta inglês Basil Bunting, que “(...) ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a ideia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica.” (POUND, Ezra, *ABC da Literatura*, Ed. Cultrix, 1989, pág.40.)

tivo “*Dichtung*”, que significa “poesia”. (...)” (ibidem, pág.40). Já para Geir Campos,⁷ “poesia é a arte de excitar a alma com uma visão de mundo através das melhores palavras em sua melhor ordem.” (CAMPOS, Geir, *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, Ed. Cultrix, 1978, São Paulo, pág. 131). João Cabral opera o seu trabalho a partir de substantivos concretos, com significados claramente definidos, extraíndo poesia (no sentido mais amplo e metafísico⁸) de onde seria mais difícil gerar um significado poético. Escreve poesia como anti-poesia.

O poema *Infância*, foi publicado pela primeira vez em 1942 no livro de estreia do autor, *Pedra do sono*, quando então tinha 22 anos. O livro contém poemas curtos e, apesar de sua pouca idade, de algum modo, demonstram sua personalidade em busca de um caminho sob a forte influência de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Novamente, o substantivo *pedra* (ironicamente concreto) simboliza a faceta que se tornaria mais vigente em sua obra; de maneira complementar e oposta, o *sono*, em alusão à ideia surrealista de sonho, ilusão, fantasia. *Pedra do sono* indicia aquele que será o traço fundamental de sua originalidade, como exposto no parágrafo anterior, o fazer poético sobre o simples, o bem determinado, a concretude poética⁹.

A obra de João Cabral se entrelaça com a cidade do Recife. Os locais (o rio Capibaribe e os engenhos), a história familiar na região (“O primeiro Cabral de Mello chegou a Pernambuco no final do século XVIII”) (MARQUES, Ivan, pág. 26) e até o clima influenciam sua obra.

⁷ Poeta, escritor, jornalista e tradutor brasileiro.

⁸ Metafísico: (me.ta.íf.si.co) adj. **1.** Relativo à metafísica: *questões metafísicas*. **2.** Que vai além da experiência física; transcendente, espiritual: O artista busca a dimensão metafísica de sua expressão. s.m. **3.** Aquele que se ocupa da metafísica. (DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA, Ed. Companhia Editora Nacional, 2ª edição, 2008. pág.853.)

⁹ Não se confundir irá o leitor, com a aparente similaridade terminológica com a *poesia concreta*. Sobre esta, escreve Geir Campos em seu *Pequeno Dicionário de Arte Poética*: “Tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (...) “Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado; estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear (...)” (CAMPOS, Geir, *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, pág.132, Ed. Cultrix, São Paulo, 1978.)

Infância

*Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.*

*Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?*

*Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.*

Pedra do sono, livro o qual se encontra este poema, é pouco representativo das características mais fundamentais de sua obra. Apesar da incessante busca pelo concreto, o poema perfila-se muito mais pela subjetividade que em geral compõe a arte poética. Esta afirmação explicita-se ao longo de toda a poesia, por cada um dos versos. O que seriam “aviões locomotivas”, “timidamente precocidade” e “dez anos indiferentes rodaram mais uma vez”? Tentaremos aqui propor uma possível análise sintática e semântica desta poesia.

Em primeiro lugar, atentaremos à metrificação dos versos. O primeiro, um decassílabo¹⁰ (*so/bre/ o/ la/do ím/par /da/ me/mória*). O segundo contém nove sílabas (*o/ an/jo da/ guar/da es/que/ceu*). O seguinte, um octassílabo¹¹ (*per/gun/tas /que/ não/ se/ res/pondem*.) Em seguida, inicia a segunda estrofe com quatro sílabas no primeiro verso (*se/ri/am/ hé/lices*), sete sílabas no segundo verso (*a/vi/ões/ lo/co/mo/tivas*), nove sílabas no terceiro verso (*ti/mi/da/-men/te/ pre/co/ci/-dade*), e novamente um octassílabo no último verso da segunda estrofe (*ba/lões/ ca/ti/vos/ si/be/mol*). Segue assim para a última estrofe, nove sílabas no primeiro verso (*mas/ meus/ dez/ a/nos/ in/di/fe/rentes*), sete sílabas no penúltimo verso (*ro/da/ram/ mais/*

¹⁰ “É o verso em que se contam dez sílabas até a última tônica, inclusive, seguida ou não de outras sem acento.” (CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1978, pág.51)

¹¹ “Também chamado octonário, é o verso em que se contam oito sílabas até a última tônica, inclusive, seguida ou não de outras sem acento (...)” (ibidem, pág.117.)

u/ma/ vez) e por fim um hendecassílabo¹² no último verso da última estrofe (nos/ mes/mos/ in/ter/mi/ná/veis/ car/ros/séis). Convém observar que o último verso do poema é o maior, justamente quando João Cabral escreve a palavra “intermináveis”.

Ainda sobre as ressalvas estabelecidas por João Cabral de Melo Neto sobre a melodia dos versos, Secchin explica que:

João recusava os três padrões que representam por excelência as métricas preponderantes da língua portuguesa: a ¹³redondilha menor, a redondilha maior e o decassílabo. (...) Ao combater a escuta automatizada, João Cabral se valia de versos de oito, nove, onze sílabas, ou então, empregando a redondilha, habilmente alternava a acentuação tônica na sequência dos versos, porque o ritmo só se torna previsível quando são rigidamente predefinidas as sílabas em que os acentos tônicos incidem.” (SECCHIN, Antônio Carlos, pág. 11.)

Revelando um trabalho minucioso e plenamente consciente sobre a sintaxe¹⁴ da poesia.

Com relação às rimas, tão representativas na poesia do passado, embora João Cabral evite ao máximo a melodia, como já dito anteriormente, é curioso que elas não sejam abolidas pelo autor.

Sua rima não é a usual na lírica em português. Nossa rima de tradição é a consoante, em que, a partir da vogal tônica, ocorre perfeita coincidência fônica. João Cabral, seguindo a prática espanhola, utilizava a rima toante, que o leitor distraído mal percebe. Nela há coincidência de vogal tônica, mas sem plena identidade posterior: “negro” e “rede”, por exemplo. (SECCHIN, Antônio Carlos, pág. 12.)

Este aspecto de sua obra já se encontra presente em *Infância*, quando nos atentamos para as sílabas tônicas contidas em cada verso.

¹² “É o verso em que se contam onze sílabas até a última tônica, inclusive, seguida ou não de outras sem acento.” (ibidem, pág.82)

¹³ Redondilha: “Nome dado vulgarmente ao heptassílabo, também chamado redondilha maior, para diferenciá-lo da redondilha menor pentassilábica.” (ibidem, pág.139.)

¹⁴ Sintaxe: **Linguística:** “Componente do sistema linguístico que determina as relações formais que interligam os constituintes da sentença, atribuindo-lhe uma estrutura.” [SINTAXE] In.: Dicionário Online Oxford Languages, 2023.Disponível em: <https://www.google.com/search?q=sintaxe&og=sintaxe&ags=chrome.0.69i59l2j69i64j0i512j0i433i512j0i512l3.1695j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 09/08/2023.

*Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.*

*Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?*

*Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.*

No primeiro verso, os acentos tônicos estão localizados na primeira sílaba das palavras, terminando com acentuação tônica na penúltima sílaba. O verso do meio, mantém a acentuação nas primeiras sílabas, mas, na última, ela se desloca para a sílaba final da palavra. O terceiro verso da primeira estrofe rima com o primeiro verso, sobre o conceito de rima na obra de Cabral exposto anteriormente. A partir da segunda estrofe, os versos têm uma maior concentração de palavras paroxítonas, rimando, na segunda estrofe, a palavra “locomotivas” com “cativos”. Ocorrem rimas com relação à acentuação tônica e não com a fonética semelhante – em especial na última sílaba, bastante comum em português.

Indo adiante com as considerações referentes à organização silábica, convém mencionar o uso da palavra “intermináveis” no último verso. Tal como definido em parágrafos anteriores por Geir Campos, a poesia são as melhores palavras em sua melhor ordem; João Cabral, ao utilizar a palavra certa no momento certo, chega a um efeito que guarda correspondências com o ¹⁵*rallentando* em música. A primeira acentuação deste verso se encontra na primeira sílaba da segunda palavra, depois na quarta sílaba da terceira palavra e, por fim, na última sílaba da quarta palavra. O acentoônico vai se deslocando até a última sílaba das palavras – como os “carrosséis”.

Quanto à forma, trata-se de um ABA', que se explicita, em primeiro lugar, pela disposição dos versos em cada estrofe. São dez versos divididos no esquema três – quatro – três. As estrofes correspondentes A e A' tem três versos e a central, quatro. Em segundo lugar, as estrofes das extremidades possuem uma metrificação

¹⁵ (it.) Na partitura, indica redução gradual de andamento. (DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Expressões da Música*. Pág. 272. São Paulo: Ed. 34, 2004.)

maior, com versos de dez, nove, oito sílabas, enquanto a estrofe do meio, contém versos menores, com quatro e sete sílabas. Além disso, as extremidades guardam uma quantidade maior de substantivos abstratos. Por exemplo, “lado ímpar da memória, perguntas que não se respondem”; ou “meus dez anos indiferentes e intermináveis carrosséis.” A parte interna de que chamamos B, em oposição, carrega uma quantidade maior de substantivos concretos, como “hélices”, “aviões” e “locomotivas”.

2.1.1 QUASI UNA FANTASIA I

*Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.*

Passando para uma interpretação semântica ¹⁶ de *Infância*, no primeiro verso, a palavra “ímpar”, quer dizer de singularidade, o lado único da memória. No verso seguinte, “O anjo da guarda esqueceu”, explicita sua inalcançabilidade. A memória é fruto de uma construção do presente sobre o passado, sujeita a todo tipo de interpretação. Essa impossibilidade de reconstrução é reafirmada pelo último verso desta estrofe, “perguntas que não se respondem”, ou seja, perguntas que não são possíveis de se responder dado o alcance limitado da memória. O que nos cabe aqui, é esta construção limitada a respeito da infância:

*Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?*

Na segunda estrofe, utiliza-se substantivos concretos mais evidentes, como mencionado em parágrafos anteriores. Aqui, João Cabral dedica-se a buscar em sua memória objetos relativos à infância. Essa atitude de vasculhar é evidenciada pela escrita dos objetos sem o uso de vírgula, perambulando pela consciência e buscando tais memórias. São introduzidas referências a objetos aéreos que podem ter algum lastro na memória de uma criança, “aviões locomotivas” ou “balões-cativos” por exemplo. Observamos, ainda, a introdução do objeto “hélices” que nos provoca a imagem visual de circularidade, rotatividade.

¹⁶ Semântica: **1.** Linguística: Estudo sincrônico ou diacrônico da significação como parte dos sistemas das línguas naturais. **2.** Num sistema linguístico, o componente de sentido das palavras e da interpretação das sentenças e dos enunciados.” [SINTAXE] In.: Dicionário Online Oxford Languages, 2023. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=sintaxe&og=sintaxe&aqs=chrome.0.69i59l2j69i64j0i512j0i433i512j0i512l3.1695j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 09/08/2023.

*Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.*

No último verso, o autor recobra a consciência, admitindo a impossibilidade de lembrança acerca dos seus *dez anos*. “Mas meus dez anos indiferentes rodaram mais uma vez.” A circularidade que foi introduzida na estrofe anterior com “hélices” é metamorfoseada em “carrosséis”. Parece haver uma direcionalidade objetiva, a circularidade que parte do céu com “hélices”, culmina no chão, com “carrosséis”. O poema nos suscita uma visualidade em espiral, uma espiral da memória.

Considerando ainda o ABA’ antes analisado sob o eixo sintático, agora, ele é reforçado quando passamos ao eixo semântico. Na estrofe A, parte-se da hipótese de uma memória inexata, em A’ isso é constatado. Isto é, estamos acompanhando a consciência do indivíduo diante deste ato. Em B, somos introduzidos em meio à busca dele, colocados diante de seus lampejos. Há uma mudança no agente da ação, nos versos A e A’ assistimos ao anseio de acessar a memória, em B, operamos em meio a ela.

Por fim, o perambular pelas imagens contidas na memória podem ser ligados analogamente a figura do carrossel. Quando andamos num carrossel, vemos as coisas para fora dele como *flashes*, as imagens se misturam umas às outras e retornam quando também retornamos ao mesmo ponto. A estaticidade, a exatidão daquelas imagens, daquele cenário nos escapa. Assim é o prescrutar a que somos expostos na segunda estrofe, a memória como um carrossel.

3. TRANSIÇÃO

Convém ainda observar algumas possíveis aproximações entre as trajetórias de João Cabral de Melo Neto e Willy Corrêa de Oliveira. Ambos recifenses, (nascidos em 1920 e 1938 respectivamente) marxistas, apesar de João nunca ter se filiado a um Partido Comunista tinha grande interesse pelo marxismo, sobretudo nos anos em que serviu como Cônsul na Espanha, como uma resposta possível à ditadura Franquista.

(...) o poeta brasileiro, que desde seus últimos tempos no Rio, vinha mostrando um interesse cada vez maior pela teoria marxista, se entusiasmava ao defender o compromisso social e a arte engajada. Para convencer Puig¹⁷, que acabara de fazer estudos em Madrid sobre Ortega y Gasset¹⁸, a aderir ao marxismo, deu-lhe de presente livros de filósofos marxistas, como Georges Politzer¹⁹, e um volume reunindo discursos de Stalin. (...) João Cabral estava em pleno “sarampão marxista” no dizer de Antoni Tapies. (...) (MARQUES, Ivan, *João Cabral de Melo Neto: Uma Biografia*, Ed. Todavia, São Paulo, 2021, pág. 173).

“(...) o interesse pelo comunismo o levaria a submeter sua própria poesia à uma crítica radical. Os efeitos dessa guinada política seriam amplos e devastadores.” (ibidem, pág. 174). Sobre este aspecto, talvez haja a maior semelhança entre ambos. No ano de 1979, Willy sofreu uma crise que alcançou todos os aspectos de sua vida e produção artística. Depois de toda uma formação, participação e protagonismo na música de vanguarda até então, passou a duvidar de toda a sua produção anterior, sobretudo com a agitação de ser um marxista sem uma obra marxista. Aliás, muito ao contrário, um marxista com obra burguesa, segundo sua própria visão. “Eu vivia com inquietações já há muitos anos, eu sabia que vivia certas contradições não muito resolvíveis com facilidade, não solucionáveis. Dentre essas questões, uma delas era que eu fazia música como um burguês. Pensava como um burguês pensaria a música.” (Em entrevista concedida a Antônio Abujamra, para o programa *Provocações*, da TV Cultura, no dia 12//07/2011²⁰.) A esse respeito, Willy passou uma década sem compor música erudita, dedicando-se sobretudo à música revolucionária junto às periferias de São Paulo e ABC. Os frutos dessa crise se espalha-

¹⁷ Arnau Puig i Grau (1926-2020) foi um sociólogo e crítico de arte espanhol.

¹⁸ José Ortega y Gasset (1883- 1955) foi um filósofo e ensaísta espanhol.

¹⁹ Georges Politzer (1903-1942) foi um filósofo e teórico marxista francês, morto pela Gestapo em 1942.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7Q4QSKG2Wo>.

ram por toda a sua vida e obra até então. Willy segue trilhando a máxima de Brecht²¹, “pergunta sempre a cada ideia: a quem serves?”²² Sem dúvida a submissão da obra a uma crítica radical foi muito maior no músico do que no poeta.

Willy trabalhou junto ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), dedicando-se ao trabalho de base efetivo com trabalhadores do ABC nos anos 1980 e permanecendo sendo um “camarada”. De lá para cá, em 1982, produziu o disco *Santo Dias*²³ em 1988, compôs o *Hino do MST*²⁴ em 2011, publicou com o auxílio de amigos próximos uma tradução do livro *Educar: para qual sociedade?*²⁵ do teólogo italiano Giulio Girardi, bastante ligado à educação e à teologia da libertação. Para uma melhor compreensão e aprofundamento da visão e da prática materialista histórica (marxista) de Willy Corrêa, sugerimos a leitura do trabalho de Alexandre Ulbanere²⁶, apesar desta consciência socialista estar expressa em cada texto e entrevista do autor.

Tanto Willy quanto João Cabral deixaram vários sinais do impacto da cultura espanhola em suas obras. João Cabral escreveu entre 1987 e 1993, o livro *Sevilha Andando*, embora a sua relação com o país vá muito além deste livro – morou em Barcelona nos anos 1940, sentiu o impacto da obra de Joan Miró²⁷ quando por lá passou e várias de suas poesias tratam da cultura espanhola, especialmente a sevilhana²⁸. Apesar não ter se interessado especialmente por música, dada a sua relação com a cultura espanhola, interessou-se pelo flamenco²⁹. Outro elemento importante da língua espanhola na obra cabralina são as rimas, como mencionamos anteriormente. “Na Espanha, João Cabral assimilou esse tipo especial de rima que pa-

²¹ Bertolt Brecht (1898-1956) dramaturgo, poeta e pensador marxista alemão.

²² Trecho de *Elogio do Revolucionário*, poema de Bertolt Brecht.

²³ “Em 1982, Willy Corrêa de Oliveira junto ao Comitê Santo Dias da Silva, produziu um disco em homenagem à luta e à memória de Santo Dias, metalúrgico assassinado covardemente pela Polícia Militar em 30 de outubro de 1979 durante um piquete na zona sul de São Paulo.” (FONTE: <https://www.novacultura.info/post/2022/01/28/willy-correa-de-oliveira-homenagem-a-santo-dias>. Consultado em 01/11/2023, às 21h06).

²⁴ “Com a letra de Ademar Bogo, escrita em 1987, e musicado em 1988 por Willy Corrêa, o hino do MST passou então a representar, junto a outros símbolos do Movimento – como a bandeira -, as lutas que se desenhavam naquele período, um signo da unidade em torno de um ideal e que se constitui na mística do povo Sem Terra.” (FONTE: <https://mst.org.br/2015/06/11/sem-terra-homenageiam-willy-correa-compositor-que-musicou-o-hino-do-mst/> . Consultado em 01/11/2023, às 21h16).

²⁵ Disponível em <https://www.thaisvilanova.com.br/girardi/educar-web.pdf>.

²⁶ ULBANERE, Alexandre. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. 2005. 142 f. +. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2005.

²⁷ Joan Miró (1893-1983) foi um pintor, escultor, gravurista e ceramista espanhol.

²⁸ *Na despedida de Sevilha, Episódio da Guerra Civil Espanhola, Crime na calle Relator, A sevilhana que não se sabia, Viver Sevilha, Verão de Sevilha, O Segredo de Sevilha*, são alguns dos poemas em que este envolvimento com a cultura espanhola fica evidente.

²⁹ Música e dança espanhola originária da Andaluzia. (Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. Editora Companhia Nacional. São Paulo, 2008. pág. 593)

recia não ser mais percebida pelos ouvidos do português e do brasileiro.” (MARQUES, Ivan, *João Cabral de Melo Neto: Uma Biografia*, Ed. Todavia, São Paulo, 2021, pág. 163).

Em 1993, Willy escreve *Que Trata de España*, seu primeiro ciclo de peças para violão; *¡Oh este viejo y roto violín!* de 2011, inspirado no poema *Con el violín roto*, do espanhol León Felipe; as peças para piano, *Deja de llorar*; *Vidalita*; *Compráme un Rozco*; *Lluvia*, canção de 2003 sobre um poema de Manoel Altolaguirre; *Goya de Três quartos com cartola*, quinta peça do *Caderno de Desenho*; as recentes *Poesias Cantadas*, sobre as *Poesias visuales*³⁰, de Enrique Gran³¹ (1928-1999), além de seu encantamento pela toureira Conchita Moreno³², são alguns exemplos de como a cultura espanhola sempre interessou e influenciou a Willy Corrêa. “A paixão por Conchita Moreno, aos 8,9 anos, deixou-me passo-dobles à flor da pele, e daí ao Flamenco; a Espanha logo à frente, na outra margem do Capibaribe” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Sobre o Compositor*. Em: *Canções para voz e piano*, Edusp, 2006.)

Outro ponto de encontro é a retomada a alguma religiosidade depois de uma vida como ateus. No caso particular de Willy, foi educado dentro da igreja Batista e, após uma adesão ao marxismo, naturalmente, torna-se ateu. A partir daí, cultiva um asco da moralidade protestante/burguesa a que foi submetido na infância. Após a crise que o acometeu em 1979, que colocou em dúvida, sob uma perspectiva socialista, o seu fazer musical até então, retomou a crença em Deus, agora, sob uma perspectiva católica.

Eu fazia uma pesquisa em Prados, Minas Gerais, de um compositor mineiro, Manoel Dias de Oliveira³³, e era durante a semana santa, que é quando mais se cantava a música dele. Na partitura, intuíamos o que poderia ter sido. Estava ali por uma pesquisa puramente musical, quando acompanhando um dos *Motetos dos Passos* (...) e diante de um negócio (*sic*) daqueles, me veio assim uma (*sic*), não sei te dizer assim como foi isso, realmente, eu disse assim: “Deus existe! Em toda a sua grandeza, tal como ele é.” Eu não tinha dúvida nenhuma disso naquele momento. (Em entrevista concedida a Antônio Abujamra, para o programa *Provocações*, da TV Cultura, no dia 12/07/2011).

³⁰ Uma série de poesias escritas com letra praticamente ilegível que se mistura a desenhos. Esse entendimento parcial do que viriam a ser aquelas palavras, é o que revela a poesia. Algumas delas podem ser vistas em <https://enriquegran.es/poemas-visuales/>.

³¹ Enrique Gran foi um pintor espanhol.

³² Conchita Moreno (1927-2007) foi uma toureira venezuelana muito famosa na América Latina, tendo estrelado o filme brasileiro, *Paixão de Gaúcho* (1957), dirigido por Walter George Durst.

³³ Manoel Dias de Oliveira (1738-1813) foi um músico mineiro. Foi regente e organista em irmandades religiosas.

Sobretudo após assistir à procissão do *Moteto dos Passos*, em Prados, Minas Gerais. Em diversas obras em que utiliza suas memórias de infância como base, há a presença de hinos e cânticos religiosos. *Velhos Hinos Cantados de Novo*, de 1991, *Infância (cena dramática)*, de 2011, *Recife, Infância: Espelhos...*, de 1989 são alguns exemplos.

João Cabral foi criado em uma família católica, como menciona Ivan Marques:

Os pais de João Cabral eram católicos. Todos os filhos foram batizados, fizeram a primeira comunhão e estudaram em colégios religiosos. (...) Foi na escola que os meninos conheceram a imposição severa da religião. Se não fossem à missa, teriam pontos descontados. Boa parte do dia era passada na igreja, rezando, cantando. Com o tempo, aquela rotina passou a dar enjoo. Para o resto da vida, João teria horror a padres. Tomaria ódio da moral repressora, da purificação ensinada em todas as aulas, como relatou em outro poema *Agrestes*. (...) Sair do colégio foi uma libertação. (MARQUES, Ivan. *João Cabral de Melo Neto, uma biografia*. Editora Todavia, São Paulo, 2021, pág. 43-44)

Seguindo o relato de Ivan Marques, ao sair da escola, João torna-se ateu. “Depois que saiu da escola, João Cabral se tornou declaradamente ateu e materialista. Entretanto, nunca pôde se libertar do que lhe incutiram os padres, sobretudo o temor do inferno.” (ibidem, pág. 44).

Apesar de uma suposta conversão ao catolicismo nos últimos meses de vida (“Apesar de ateu, João Cabral nos últimos dois meses fazia orações diárias.” (ibidem, pág.491), segundo amigos próximos, sobretudo Lêdo Ivo³⁴, João Cabral, “Não acreditava na existência de Deus nem na imortalidade da alma. (...) Ateu, materialista, comunista – essa teria sido, desde a juventude, sua posição filosófica e moral, da qual não arredava um milímetro.” (ibidem, pág. 493.)

Apesar destas semelhanças, fundamentalmente ambos são autores de consistente material teórico sobre as linguagens que os competem.

“Para João Cabral, o poema era entendido como máquina de linguagem, na qual cada elemento estava funcionalizado e cada palavra ou imagem só adquiria sentido na conexão que estabelecia com sua vizinhança e com o poema como um todo.” (SECCHIN, Antônio Carlos, pág.12.). Neste aspecto, nos aproximamos da definição de poesia anteriormente exposta por Geir Campos. Uma composição ver-

³⁴ Lêdo Ivo (1924-2012) foi um poeta e romancista alagoano.

bal em que cada palavra é escolhida consciosamente em função das outras. Em sua prosa teórica *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte* (1952), João Cabral demonstra a incompreensibilidade a que havia se tornado a poesia, uma vez que foram abandonadas não só as regras, mas se prescindiu do conhecimento destas para a composição poética, resultando no desconhecimento dos próprios poetas sobre o que viria a ser composição. A partir disso, distingue dois tipos de criadores de arte poética, a que chamou “poetas fáceis” e “poetas difíceis”, lançando mão de nomenclatura tendenciosa em busca de validar suas criações anteriores a década de 1950 onde se encontra o poema *Infância*.

O primeiro grupo, na visão de João Cabral, seria o de poetas movidos pela intuição, pela “descoberta” de poesia. Para estes, “a composição é achado” e, portanto, não haveria plena consciência da composição ou do que ela seria. O segundo grupo, seria aquele que efetivamente trabalha a poesia, que “elabora a poesia em poema”. Para estes, “a composição é procura” ao cabo de uma busca permanente.

No entendimento do autor, o grupo dos “poetas fáceis” não seria o que dificulta o estudo da composição, mas sim a ausência de critérios comuns para uma avaliação da poesia moderna. Isto é, a falta de um critério universalizante passível de interesse que conceitue a literatura faz com que a crítica literária e mesmo a criação poética seja pautada por um individualismo estanque. Estas causas, na visão de João Cabral, “vieram transformá-la no que ela é hoje, antes de tudo, - a atividade incompreensiva por excelência.” (MELO NETO, João Cabral de, 1997, pág. 52.)

Acerca desta dificuldade de compreensão e comunicação na composição contemporânea (seja ela poética ou musical), há uma feliz aproximação com o trabalho intelectual de Willy Corrêa de Oliveira. No ensaio *Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem*, publicado no *Caderno de Pânico*, um dos livros da coletânea *Cadernos*, publicada pela Edusp em 2019, Willy inicia com a seguinte afirmação, “o mundo capitalista contemporâneo – do ponto de vista da música erudita – não possui língua falada”. O autor usa de sua longa experiência de observador e criador atento operando dentro da linguagem consciente da realidade que o cerca, e embasado pelo marxismo para manifestar, com assertividade, a sua colocação inicial, que resume todo o ensaio em questão. Sem linguagem comum não há comunicação. De fato, a “torre de Babel³⁵” do século XX (que perdura com mais agressividade ainda

³⁵ Conhecido mito bíblico que narra um episódio em que Deus promoveu confusão entre os seres humanos, estabelecendo diferentes línguas para eles.

hoje), demonstra isso. “E como os ouvimos falar cada um em uma língua desconhecida”, Dodecafonismo, Serialismo, Nacionalismo, Música Concreta, Música Eletrônica, Teatro Musical, Neoclassicismo, Neorromantismo, Minimalismo, Espectralismo, Nova Complexidade. Para comprovar a sua constatação primeira, Willy vaticina sobre a impossibilidade de uso de linguagem morta em lugar do que seria a linguagem vivente. No caso, a linguagem dita morta seria os sistemas modal e tonal, exauridos por seu uso e contexto.

Essas hipóteses não se sustentam mesmo que se considere que o que se observa é o mundo capitalista atual: pois I) a língua morta não é a língua que – positivamente – se fala; e II) não é difícil de ser constatado por observador medianamente arguto que mesmo entre os poucos membros que aparentam falá-la (e pouquíssimos sabem o que estão tartamudeando), a comunicação não se dá de fato. Aquilo que afeta ser a fala de uma língua morta não passa da imitação dessa língua; como se tratasse de papagaios, araras, gralhas. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem*. Publicado em: *Cadernos*, Edusp, 2019. Pág. 73. São Paulo.)

Willy aqui aponta ainda para o potencial no uso de sistemas do passado como sendo uma imitação da linguagem base (tonal, por exemplo). Ou seja, se utiliza de um simulacro de linguagem, como se este fosse efetivamente a linguagem. A este momento, cabe trazer a definição de linguagem proposta pelo próprio autor. “(...) conjunto de signos convencionais de mútua compreensão, praticados por uma comunidade (e fruto de sua vivência e desenvolvimento) para a comunicação entre os usuários.” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem*. Publicado em: *Cadernos*, Edusp, 2019. Pág. 73. São Paulo.) Pertinente, também, seria acrescentar que a comunicação a partir de uma linguagem necessita do aprendizado no interior dela de ambos os agentes da comunicação, emissor e receptor. Quando uma criança aprende sua língua materna, muito mais do que aprender as palavras (léxico) ou a gramática da língua, ela aprende a pensar a partir daquela língua. Só assim, parece possível se expressar concretamente em determinada linguagem.

A primeira língua de um homem não se exaure no aprendizado de um vocabulário: é uma forma de conhecimento, de catecismo social; não se aprende só os nomes das coisas, mas a unidade das coisas e seus nomes, mais ainda as origens de quem diz e aponta para as coisas. Aprender a falar a primeira língua é principiar a entrar no mundo, a comungar com o princípio do mundo, a descobri-lo, e não uma decoração de um léxico para as coisas do mundo, e para tudo o que ocorre. (...) O aprendizado da primeira língua é, portanto, uma forma de conhecimento e não uma forma de tradução. Tanto que o pensamento do homem recende à sua língua-mãe, se resente de seu sotaque. (pág.76)

Em lugar da linguagem, muitos elementos retóricos externos à obra são usados como artimanha. Aquilo que o artista comenta sobre a obra carrega muito mais significado do que aquilo que efetivamente a obra comunica. Provavelmente, havendo uma linguagem comum aos agentes em questão, a comunicação se daria - no caso da música - sem artifícios retóricos, apenas pela sua sintaxe. Willy cita um trecho de suposto programa de concerto de música contemporânea, onde o artista contextualiza sua obra de maneira imprecisa, repleta de elementos grandiloquentes.

Sendo ausente uma linguagem universalizante, como a figura do ³⁶*ouro-boros*, que se retroalimenta, o individualismo (exacerbado *ad libitum* no sistema capitalista) é causa e consequência deste fenômeno. Não havendo com quem comunicar-se, o artista fala para si. "(...) nenhum interesse alheio a arte o instiga. Não há público, não há quem, verdadeiramente o compreenda, e as vantagens (quando dela há sinais) são mínimas, não resistem ao espelho no dia seguinte." (pág.75). Willy, cita a título de comparação, afirmações feitas por compositores como Arnold Schönberg (1874-1951), "Se é para as massas, não é arte. Se é arte, não é para as massas."³⁷, e Anton Webern (1883-1945) "Uma nota aguda, uma grave, uma nota no meio – como a música de um louco"³⁸, já carentes de um sistema de expressão compreensível, em comparação a autores que representam o apogeu do tonalismo, Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770- 1827).

³⁶ Símbolo místico que costuma ser representado por serpente ou dragão em círculo, abocanhando sua cauda. Representa o conceito de eternidade, retorno.

³⁷ "(...) if it is art, is not for all, and if it is for all, it is not art." (SCHOENBERG, Arnold. *New Music, Outmoded Music, Style and Idea*. Em: *Style and Idea*, Philosophical Library, New York. Pág.51.1950)

³⁸ "A high note, a low note, a note in the middle - like the music of a madman!" Em referência a um relato de Webern ao pianista Peter Stadlen (1910-1966), Em: (KOLNEDER, Walter. 1968. *Anton Webern: An Introduction to His Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Trans. Humphrey Searle. (Translation of Anton Webern, Einführung in Werk und Stil. Rodenkirchen: P.J. Tonger, 1961.) ISBN 978-0-520-34715-1.)

Ora, se o mundo capitalista “livre” não fosse uma imensa casa de orates, como poderia um profissional jactar-se de exercer sua profissão unicamente para si mesmo como cliente? Figurem-se uma frase desta na boca de Bach, Haydn, Mozart, mesmo Beethoven. Quem pagava suas despesas? Tivessem procedido assim e teriam passado por aluados (e certamente andrajosos e famintos), lunícolas, mas compositores de renome internacional só – possivelmente – na Casa Verde³⁹. (pág.76)

A seguir, Willy responde às argumentações contrárias que comumente posicionam-se no sentido de que, havendo uma linguagem comum, provavelmente as obras de autores diferentes seriam unificadas, se repetiriam e isso seria, de certa maneira, o oposto que se pede de uma obra de arte. Sobre este aspecto, Willy argumenta:

A música erudita contemporânea nos países capitalistas é o lugar privilegiado para se aprender a ser “livre”. Aí você encontra o seu recanto aprazível para as práticas de toda sorte de liberdade, uma vez que ninguém o incomoda, ou se incomoda com você. (pág. 76.)

Além disso, parece plenamente verificável que a história da música ocidental que se desenvolveu por meio de linguagem comum, seja modal ou tonal, nunca obrigou nenhum autor a “copiar” outro, nem produziu obras exatamente iguais. Mesmo durante o classicismo, período áureo do tonalismo, as obras de Haydn, Mozart e Beethoven não são confundíveis, e todos expressaram-se plenamente a partir deste sistema comum.

A grande diferença entre os textos críticos de João Cabral e Willy Corrêa, reside no fato de que o segundo ampara-se na crítica marxista. À medida que o sistema capitalista se perpetua, aprofunda-se o individualismo burguês – aquele que não é inerente à natureza humana. Desde o século XIX, passadas algumas décadas da Revolução Francesa de 1789, os compositores do romantismo já trabalhavam com os resquícios do tonalismo de Beethoven, enriquecido com um critério já individualizador, a nacionalidade. Até então, o aspecto fronteiriço não ocupara o primeiro plano – embora sempre estivesse latente.

³⁹ “Casa Verde”, no conto *O Alienista* de Machado de Assis (1839-1908), é o manicômio construído pelo personagem Simão Bacamarte.

No século XIX, por ímpeto do espírito da revolução de 1789, a pátria era uma projeção do indivíduo, em pleno desabrochar. Alguém não estava mais fadado a ser Sicrano ou Beltrano, porque nascera filho do rei El-Sicrano, ou legítimo descendente do marquês de Beltrano. Os passaportes musicais eram exibidos com o mesmo ardor com que as impressões digitais – o estilo pessoal (inimitável) era motivo de orgulho para todos! Polonaises de Chopin, Rapsódias Húngaras de Liszt – Marselhesa de Berlioz, os Landlers de Schubert, o Moldavia de Smetana. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem*. Em: *Caderno de Pânico, Cadernos*. Edusp, 2019. Pág.80)

No Feudalismo, as relações entre monarcas eram bastante comuns, sempre visando a manutenção ou expansão de seus poderes, a ampliação mercantil, as guerras religiosas e territoriais. Passavam por essas relações, desde acordos comerciais até a união de países inteiros através do matrimônio entre os monarcas. Com a ascensão da nova classe, a burguesia sentiu a necessidade de se autoafirmar como tal visando a plena consolidação dos frutos da Revolução. Agora, um burguês não era apenas um burguês, mas sim, um burguês inglês, alemão, francês, italiano. Chopin, um compositor polonês; Schumann, um compositor alemão; Berlioz, um francês; Liszt, um húngaro etc. Afirmar a sua nacionalidade era afirmar a si próprio, parte de sua individualidade. Aos poucos, esse fenômeno vai se espalhando por países periféricos no desenvolvimento econômico do capitalismo, Rússia, (Glinka), Finlândia (Sibelius), Noruega (Grieg), República Tcheca (Smetana), e posteriormente, Brasil (Nepomuceno).

Já vimos como, ao exemplo de Brahms, a escola alemã se germanizou. Já vimos que, ao influxo de César Franck e da dramaticidade Gounod-Bizet, a escola francesa firmara como jamais os seus caracteres étnicos. Na Itália, Verdi exclamara o apreensivo “*Torniamo all’antico!*” (ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Livraria Martins Editora. São Paulo, 1967. pág.156.)

Além da firmação nacionalista das três grandes escolas, os compositores dos outros países, que até então se incorporavam a elas por estudarem nelas e serem nacionalmente descaracterizados, principiaram buscando refletir a alma étnica da terra deles. (...) as nações europeias e americanas principiaram se agitando no sentido de nacionalizar a produção musical. A orientação que todas seguiram foi buscar nos elementos populares uma caracterização racial já definida. (ibidem, págs.157-158)

Sobre as citações acima, pensando em uma perspectiva de caracterização da identidade nacional, em se tratando de Brasil, salientamos que o próprio Má-

rio de Andrade⁴⁰ foi a grande consciência dessa individualização, a síntese de todo um pensamento acerca desta questão, expressa fundamentalmente no livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928.

Tomando por base ainda uma perspectiva marxista, Elie Siegmeister⁴¹, define os fundamentos materiais que se projetam na psicologia daquele período histórico.

O declínio da aristocracia nas primeiras décadas do século XIX resultou na eliminação gradual do mecenato e consequentemente, da velha música aristocrática. A ascensão de um novo público, a classe média, clamou pela necessidade de uma nova música, portanto, de um novo compositor. E fizeram com que emergisse: a música, romântica; o compositor, burguês dono da “liberdade individual”, escrevendo de acordo com o seu imaginário, tomando como produto sua experiência pessoal subjetiva, muito mais do que de qualquer papel objetivamente funcional. Agora livre das demandas do gosto, da etiqueta, e da “propriedade emocional” impostas pelo mecenato da aristocracia, o compositor passou a dar vazão à toda aquela agitação e emoção, características da “personalidade emancipada”. Se a corte demandava correção, equilíbrio e moderação, o “homem livre” deveria ser tomado pelo *Sturm und Drang* (...) O compositor romântico, ignorando todas as formas prévias e guiando-se somente por seu impulso individual (não foram formas típicas do romantismo, a fantasia, o improviso, a rapsódia, a “representação do estado de espírito”?) proporcionou à classe emergente um modelo de conduta que lançou mão das tradições da aristocracia em favor do surgimento da personalidade livre. Como protagonista dos ideais individualistas na mais “alta” esfera cultural, ele deu à burguesia, uma justificativa moral para suas lutas por liberdade individual de ação nas esferas política e econômica. ⁴² (SIEGMEISTER, Elie. *Music and Society. 19th Century: Rise of the Middle Class*. 1938. pág. 19 em tradução livre do autor.)

⁴⁰ Mário de Andrade (1893-1945), foi um escritor, poeta, músico, musicólogo, ideólogo, ensaísta, crítico de arte e professor brasileiro.

⁴¹ Elie Siegmeister (1909-1991) foi um compositor e professor americano

⁴² “The decline of the aristocracy in the first decades of the nineteenth century resulted in the gradual elimination of the patronage system and with it the age-old category of aristocratic music. The rise of a new audience, the middle class, called for the emergence of a new type of music and a new type of composer. And they did emerge: the music, romanticism; the composer, the bourgeois “free individual”, writing according to his fancy, taking his cue from his subjective life experiences rather than from any objective functional role. Newly liberated from the demands of taste, etiquette and emotional “propriety” imposed by aristocratic patronage, the composer began to give vent to all those seething moods and passions that were supposed to be characteristic of the “emancipated personality”. If court etiquette demanded correctness, balance and restraint, the “free man” must be filled with *Sturm und Drang*. (...) The Romantic composer, in ignoring all previous forms, and being guided solely by his individual impulse (were not the characteristic romantic “forms”, the fantasy, the impromptu, the rhapsody, the “mood picture”?), provided the rising Middle class with a model of the type of human being who has cast aside aristocratic traditions in favor of the free emergence of personality. As the protagonist of individualistic ideals in the “higher” cultural sphere, he gave the bourgeoisie moral justification for their struggles for individual liberty of action in the more material spheres of economics and politics.”

O historiador da arte francês, René Huyghe⁴³, aponta para uma individualização própria do romantismo, momento em que a necessidade de se comunicar, apesar da ausência de uma linguagem universalizante, exacerbou a sensibilidade (fundamentalmente particular). A expressão da burguesia é, essencialmente, lírica.

(...) a sensibilidade é o que define o homem na sua particularidade mais individual. (...) Não temos o sentimento de nada que esteja fora de nós e não temos consciência senão do nosso próprio sentimento. (HUYGHE, René. *Sentido e Destino da Arte*. Vol. II. Livraria Martins Fontes Editora Ltda. Pág.210.)

Não entendem mais o que falamos. Não nos entendemos por nossas falas. Porém, desde o século XIX temos crescido em idade, ego e insularidade. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem*. Em: *Caderno de Pânico, Cadernos*. Edusp, 2019. Pág.78)

“(...) alguns anseiam ainda hoje por aquelas práticas dos tempos de língua viva; gostariam de que ainda fosse possível algo d’aquilo – sobretudo sem que a dinâmica do sistema fosse afetada, sem que os privilégios se desprendessem de suas mãos.” (ibidem, pág.80) diz o autor sobre a tentativa de remediar a ausência de linguagem unificadora usando a linguagem do passado, gasta desde muito. Caso como esse, seria o dos nacionalistas que remanescentes do século XIX, adentraram aos séculos XX e XXI. “É certo que, ainda hoje, um setor da música erudita, a escola nacionalista, se nutre da música popular (do que remanesce dela), mas a digestão defeituosa, comprometida, o aproveitamento mínimo não foi suficiente para vitalizá-la.” (ibidem, pág.80).

O século XX potencializou, e segue sendo um prolongamento, do paradigma instaurado no século anterior. Não fizemos, enquanto sociedade, uma nova revolução capaz de construir novos paradigmas – o que implica também no surgimento de um novo indivíduo. Para o autor, ainda somos os mesmos românticos de outrora, agora potencializados ao individualismo mais mórbido. Para além da particularidade nacional, cada um se encerra como único habitante de sua ilha particular, em confronto permanente com as ilhas vizinhas. Lapidar sobre o século XX e as primeiras décadas do século XXI, acerca desta aceleração do capitalismo *pari passu* ao impasse comunicativo, é a frase em tom de haikai contida na página setenta e oito deste ensaio:

⁴³ René Huyghe (1906-1997) foi um historiador e filósofo da arte.

*Glossolalia*⁴⁴ ao léu de glossomania.
Babel sem torre: ampliada a confusão.

A incapacidade de comunicação a luz de uma linguagem comum foi constatada por alguns outros autores desde o final do século XIX, entretanto, o diferencial da abordagem de Willy, parece ser a gênese desse estado de coisas, na ontologia⁴⁵ dessa incomunicabilidade, o capitalismo. “O povo vinha elaborando continuamente sua linguagem musical materna até o dia em que – como serventes do capitalismo – tiveram a língua amputada.” (ibidem, pág. 77.)

Por fim, Willy menciona o papel dos críticos nesse processo. Acreditamos que seu depoimento tem validade suficiente para transbordar para além desta atividade, e tornar-se regra geral para compositores, intérpretes e plateia. “Um só e mesmo limite para todos: os confins do depoimento individual.” (ibidem, pág. 81).

⁴⁴ Glossolalia: (Psicopatologia) distúrbio de linguagem observado em certos doentes mentais que creem inventar uma língua nova. (Oxford Languages).

⁴⁵ Ontologia (on.to.lo.gia) s.f (Filos.) Parte da filosofia que especula sobre a natureza do ser. (Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, pág.923).

4. ANTECEDENTE - A INFÂNCIA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

*Expulso por bom motivo*⁴⁶

*Eu cresci como filho
De gente abastada. Meus pais
Me colocaram um colarinho, e me educaram
No hábito de ser servido
E me ensinaram a dar ordens. Mas quando
Já crescido, olhei em torno de mim
Não me agradaram as pessoas da minha classe,
Nem dar ordens nem ser servido
Então deixei minha classe e me juntei
À gente pequena.*

*Assim
Eles criaram um traidor, ensinaram-lhe
Suas artes, e ele
Denuncia-os ao inimigo.*

*Sim, eu conto seus segredos. Fico
Entre o povo e explico
Como eles trapaceiam, e digo o que virá, pois
Estou instruído em seus planos.
O latim de seus clérigos corruptos
Traduzo palavra por palavra em linguagem comum, então
Ele se desvela uma farsa. Tomo
A balança da sua justiça e mostro
Os pesos falsos. E os seus informantes relatam
Que me encontro entre os despossuídos, quando
Tramam a revolta.*

*Eles me advertiram e me tomaram
O que ganhei com meu trabalho. E quando não me corrigi
Eles foram me caçar, mas
Em minha casa
Encontraram somente escritos que expunham
Suas tramas contra o povo. Então
Enviaram uma ordem de prisão
Acusando-me de ter ideias baixas, isto é
As ideias da gente baixa.*

*Aonde vou sou marcado
Aos olhos dos possuidores, mas os despossuídos
Leem a ordem de prisão
E me oferecem abrigo. Você, dizem
Foi expulso por bom motivo.*

Willy Corrêa de Oliveira tem grande ligação com sua infância⁴⁷, sobretudo sendo uma fase em que ainda somos “uma página em branco”, descobrindo o mun-

⁴⁶ *Expulso por bom motivo*, poema de Bertolt Brecht, Em: *Poemas 1913-1956*. Ed. 34. Pág. 210.

⁴⁷ Observa-se um grande interesse pela infância também em autores caros a Willy Corrêa, como Walter Benjamin (1892-1940) e Rainer Maria Rilke (1875-1926). Acerca desta constatação, destacamos *Infância Berlinense: 1900*, de Benjamin, e o único romance escrito por Rilke, *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*.

do, aprendendo a linguagem, ainda sem a introjeção de conceitos e pré-conceitos (que nos acompanharão muitas vezes ao longo da vida), fruto de uma não integração (até então), de valores sociais da classe dominante, cuja formação escolar a formatará para a convivência em sociedade (burguesa)⁴⁸. Essa formatação aos poucos vai cerceando a liberdade, a inocência e, sobretudo, a criatividade e espontaneidade características desta fase da vida. Daí o cuidado singularíssimo que requer a educação na infância.

A criança, de início, pouco a pouco, a se aperceber do mundo, toma-o, cisma, deslumbra-se, os nomes, as coisas, cinge o sobrolho uma primeira vez, chora-se (para si mesma), ronda-se de calafrios súbitos, de medo inexaminável, de imaginários concretos, como as coisas tangíveis, e a inocência deslindando-se, dolorífica. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Enteléquias*. São Paulo, 2018.)⁴⁹

Além do ciclo de canções que aqui precisamente nos ocupa, escreveu outras peças com esta temática, *Recife, Infância: Espelhos*, de 1989, para piano; as *Nove peças fáceis*, também de 1989, para o mesmo instrumento; os dois cadernos de peças didáticas para piano dedicadas a Lucas Dessalien (seu neto), *L'art D'être grand-père*, de 2005; *Infância (cena dramática)*, de 2011, para soprano e piano; bem como, os *Misereres* de 1999; *Menino no Recife*, e *Epifania no Cordeiro*, sétima e décima peças do *Caderno de Desenho* e o livro *Passagens*⁵⁰, de 2008, uma série de relatos acerca de memórias marcantes de sua infância, também dedicado ao seu neto.

Sobre este período, Willy relata: “Nasci em Recife (PE) em 11 de fevereiro de 1938. (...) Há pouquíssimo, as primeiras músicas tatuadas no meu espírito, aboiões, cantigas de cego, modinhas, e muita música popular norte-americana que meu pai cultuava.” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Sobre o compositor*. Em: *Canções para voz e piano*. Edusp, 2006.) Destaca-se, para este trabalho, a relação que seu pai tinha com a música estadunidense e a relação que Willy tinha com o progenitor.

⁴⁸ Novamente, salientamos a importância da leitura de *Educar: para qual sociedade?*, de Giulio Girardi, disponível em: <https://www.thaisvilanova.com.br/girardi/educar-web.pdf>.

⁴⁹ Embora aqui Willy se refira à obra de Robert Schumann (1810-1856), em livre diferenciação às obras de Benjamin e Rilke por exemplo, que escreveram nas palavras do autor “memória de sua própria infância”.

⁵⁰ Referenciando o livro homônimo de Walter Benjamin, escrito entre 1927 e 1940, mas publicado postumamente, somente em 1982.

Ainda sobre a infância do autor e a sua relação com a poesia, sugerimos a leitura do breve ensaio *Outra Página do Diário de Diamantina*, de 2019 contido nos anexos deste trabalho.

Em diálogos informais, Willy Corrêa vez ou outra menciona a sua criação na Igreja Batista, seguindo a tradição familiar capitaneada por seu pai. Com o passar do tempo e o alvorecer de uma consciência marxista, torna-se ateu. Outro relato frequente em ocasiões de descontração, são a relação com sua avó. Segundo ele conta, depois do falecimento dela, nunca mais quis retornar ao Recife. “Em 1992, quando estive no Recife – após 40 anos de ausência: porque junto com a minha avó, eu também deixara a cidade sob uma pesadíssima pedra tumular. (...)” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Caderno de Biografia*. Em: *Cadernos*, Edusp, São Paulo, 2019. pág.13). Só muitos anos depois, após a leitura do *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*, de Gilberto Freyre, retoma a vontade de visitar a cidade. Desde então, o Recife e a sua infância tem sido um interesse particular. Além disso, são inúmeras as histórias de um amor conflituoso entre Willy e seu pai. Esmeraldo (o pai) era Inspetor Federal do Imposto de Consumo, e por exigência do cargo, passava boa parte do ano viajando, levando consigo toda a família. Nessa circunstância, Willy não passou mais do que seis meses estudando na mesma escola, estava sempre mudando de cidade, quando não de estado. Seu pai era fissurado pela cultura estadunidense em geral, os filmes de Hollywood, Ingrid Bergman⁵¹, a música popular, Frank Sinatra⁵², Nat King Cole⁵³. Na interpretação de Nat, destaca-se o gosto particular pela canção *Nature Boy*⁵⁴. A ligação com o pai está expressa em memórias e obras compostas por ele, como *Allgemeine Periodik* e *Recife, Infância: Espelhos*. A relação conflituosa está ligada ao anticomunismo de seu pai, antípoda do filho.

⁵¹ Ingrid Bergman (1915-1982). Atriz sueca, grande estrela de variados filmes de Hollywood.

⁵² Frank Sinatra (1915-1998). Cantor, ator e produtor estadunidense, popularmente conhecido como “A voz”.

⁵³ Nat King Cole (1919-1965), Cantor e pianista estadunidense de jazz.

⁵⁴ Canção composta por Eden Ahbez e gravada pela primeira vez por Nat King Cole, em 1948.

4.1. CONSEQUENTE - AS CANÇÕES NA OBRA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

As canções de nosso compositor, como já observamos “de passagem”, formam um complexo de supina importância no conjunto de sua obra. E não simplesmente pelo número avultoso de peças, que de fato é grande, porém mais pela significação em face da obra como um todo. Ele é inquestionavelmente um compositor de canções. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Caderno de Biografia*, In: *Cadernos*. São Paulo, Edusp. pág. 138)

É curioso o fato de que em sua tese, *Cadernos*, na emergência de escrever uma autobiografia, Willy compõe uma narrativa com elementos verídicos e ficcionais. Por *Biografia Conjectural*, compreendemos, “Formar juízo provável de uma coisa por indícios ou observação.”⁵⁵ Willy optou por esta maneira de pensar o texto em razão do desconforto em confeccionar mais uma biografia “autopromocional”, como a imensa maioria dos autores (coadunando-se ao individualismo burguês a que antes nos referimos), em geral tecendo loas sobre si mesmo como indivíduos que se consideram fundamentais dentro de um sistema comum inexistente.

Apesar desta opção de escrita, alguns anos depois, ironicamente, o autor passou a se dedicar à canção com mais frequência, tendo composto “um número avultoso de peças” deste gênero, sobretudo, após o trabalho conjunto com seus alunos à época, Caroline de Comi⁵⁶ e Maurício de Bonis⁵⁷.

Essa frequência deve-se realmente, à Carol. Não se pode considerar o *Lied* sem uma atenção alerta e consciente do papel do piano nesse gênero; assim, é que é necessário aqui também o Maurício. E de quanto ambos, com zelo e conhecimento, dedicaram-se ao trabalho de torná-los escutáveis, vivos. Foi a partir de ambos (Carol e Maurício) que eu comecei a escrever sempre mais canções, porque tinha alguém que cantava e gostava de cantá-las. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Entrevista com Willy Corrêa de Oliveira concedida a Gabriel Garcia de Sousa*. São Paulo, 2023. pág 2).

Willy Corrêa vem se dedicando a este gênero desde o início de sua carreira, conforme podemos verificar pelo ano de composição da *Canção Polifônica IV*, escrita em Santos, em 1958 ou 1959. Ainda que tenha sido revisada quase quarenta

⁵⁵ (DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA, Ed. Companhia Nacional, São Paulo, 2008. pág.344).

⁵⁶ Caroline de Comi é soprano e uma das principais intérpretes da obra de Willy Corrêa de Oliveira na atualidade.

⁵⁷ Maurício de Bonis é compositor, pianista e professor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP. Mantém um duo com a soprano Caroline de Comi, tendo juntos, estreado várias peças de Willy Corrêa de Oliveira. Maurício é um dos principais pesquisadores da obra deste autor.

anos depois, a data da versão original nos mostra que a composição de canções segue ao longo de toda a sua trajetória, intensificando-se nos últimos trinta anos. “Escrever canções é como um vício.” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Escrever canções*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006.)

Julgamos importante acrescentar que o gênero canção sofreu com o desenvolvimento da linguagem musical, sobretudo com a generalização do serialismo para todos os parâmetros do som – altura, duração, intensidade e timbre, nesta ordem em se tratando da música ocidental. Com a herança Weberniana, recebida pela geração dos anos 1920, notadamente, Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Henri Pousseur (1929-2009) e Luciano Berio (1925-2003), a pulverização das alturas no campo de tessitura fez com que se esfacelasse a melodia, perdendo-se a ideia de “linha”. A nova sintaxe (pontilhista) negou a melodia acompanhada, projeção característica do sistema tonal. Tendo Willy passado por esta mesma experiência a partir da escuta ativa de obras dos compositores acima mencionados nos anos 1960 e da análise de partituras vindas da Europa no mesmo período, sobre isso comenta:

Como fui ao mais profundo das abstrações por meio do serialismo e dos rigores construtivos e, paralelamente, também joguei nos torneios das probabilidades, há tempos comecei a ansiar por figuras mais soltas, espontâneas. Há a saturação pelas dissonâncias constantes, as restrições de tempo que a a-direcionalidade harmônica deveria impor, certa previsibilidade (inoperosa para o espírito) quando da permanência de alto coeficiente de informações. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Presente*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006.)

Cresci, porém, na desesperação da vanguarda, quando a melodia em estilhas, lacerada, desacostumara-se da companhia do piano. Volúvel, atomizada, ora imiscuindo-se com bongôs, flautas, e címbalos, ora sendo serpenteada por fitas magnéticas, ora nas dissipações de outras convivências mais inconsultas. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Escrever canções*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006.)

Afligia-me, ao máximo, pela mais estrita relação entre verbo e música, e nisso tinha doses de boas razões (que até hoje persigo). No afã da busca de durações e *tempi* mais apropriados (que quer dizer: menos submissos às durações e às métricas derivadas do tonalismo), tanto compliquei a escrita, que findei por afastar qualquer cantor do meu caminho. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Escrever canções*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006.)

5. DESENVOLVIMENTO

Antes de iniciar o trabalho de análise das canções enquanto conjunto e, posteriormente, em separado, acreditamos fazer-se necessário argumentar em defesa desta análise. Willy Corrêa de Oliveira escreveu em sua tese já antes referendada (Cadernos, 2019), precisamente no ensaio, *Análise Composicional* (pág.47) a respeito do valor de um exame como este. Consideramos pertinente a presente análise, sobretudo justificada pelo autor – jamais tendo em vista a sua própria obra, da seguinte maneira, “Durante anos, cultuamos um sem número de músicas que serviam de modelos no plano teórico, exatamente por motivo das análises que delas se faziam.” (pág. 54). Por não ser este o caso aqui em questão, de uma obra cabível nas ferramentas de análise tradicional, fez-se assim um desafio. Quanto ao mérito deste, justifica-se exatamente pela escuta das canções, jamais por facilidade de encaixe destas em qualquer teoria prévia.

A esta altura, gostaríamos também de justificar a necessidade da análise feita anteriormente do poema de João Cabral de Melo Neto.

Sempre que você vai transformar um poema em uma canção, o poema tem que ser, antes de mais nada, traduzido de uma língua para outra (da literatura para a música). Escrever uma canção é traduzir um poema musicalmente. E isso envolve todo um trabalho de tradução, de uma linguagem para outra. Mas não propriamente de uma língua para outra. De uma linguagem que é a poesia, para outra linguagem, que é a música. É claro que vislumbrar uma possibilidade é ter atentado para essa tradutibilidade. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Entrevista com Willy Corrêa de Oliveira concedida a Gabriel Garcia de Sousa*. São Paulo, 2023. pág.5)

Assim sendo, torna-se indispensável o conhecimento do texto poético, sobretudo, a partir dos eixos sintático e semântico.

Segundo a entrevista⁵⁸ realizada com o autor para este trabalho, “(...) a canção a que estamos nos referindo não é simplesmente música vocal, mas sim, música para canto e piano.” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Entrevista com Willy Corrêa de Oliveira concedida a Gabriel Garcia de Sousa*. São Paulo, 2023. pág.1). Ou seja, a canção configura-se exatamente como o resultado daquilo que a compõe, é texto, música (voz e piano) e, a partir da junção destes, um terceiro elemento, for-

⁵⁸ Ver Anexos.

mado no amálgama entre texto e música que transborda seu significado para além do texto.

Chamamos a atenção também para a prestação de contas da leitura de um poema que configura a canção. Na realidade, uma canção revela uma interpretação, uma leitura possível realizada pelo compositor. “(...) alguns poemas me mobilizaram tanto que tive vontade de escrever canções como se eu estivesse lendo os poemas.” (ibidem,pág.2).

Com estas aproximações, buscamos uma possível definição do que seria a canção e em qual história do desenvolvimento da linguagem, o ciclo *Infância* se insere.

Aspectos importantes, na seleção de poemas passíveis de serem musicados por Willy Corrêa, parecem ser o pleno envolvimento com o autor (poeta, via de regra), revisitando autores para ele importantes de algum modo. Willy está sempre frequentando novos autores e “reconvivendo” com outros que foram importantes de alguma forma para ele em outros tempos. Em seguida, é imprescindível que a leitura do poema lhe suscite alguma ideia musical, um projeto específico. Para ele, “nem todo bom poema, é bom poema para canções”.

Muitos poemas eu gosto, possivelmente jamais intentaria uma canção a partir deles, uma enorme quantidade deles. O que importa quase sempre é que eles sejam menos discursivos (menos tonais) e lineares como era a retórica do passado. Enfim, quanto mais modernos, eles vão se tornando mais susceptíveis de serem traduzidos para música, uma música que também se desobrigou da retórica do passado. Poemas para canções são (...) aqueles que ao lê-los, você intui a tradução de uma língua para a outra. (ibidem, pág.5)

A esse respeito, Willy considerou particularmente interessante a poesia concreta, (cujo contato com os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari foi fundamental no início de sua formação artística até o final dos anos 1970) por sua não linearidade discursiva, revelada pela disposição gráfica e pelo “jogo de palavras” característico, seja sobre a fonética ou sobre a grafia delas. Um exemplo seria 3 *Canções* para barítono e piano, de 1970, sobre três diferentes poemas dos poetas antes citados. Ainda outro aspecto importante para a escolha de poemas a serem trabalhados em canção por Willy, parece ser a métrica. Em se tratando da poesia, o que torna *Infância* de João Cabral adequada para canções (no que tange Willy Corrêa de Oliveira), é a irregularidade métrica dos versos, a ausência de rimas

muito evidentes (aquelas onde a fonética das palavras é aproximada), e a ideia a que sua leitura provoca, infância e memória, como exposto no capítulo 2.1.1, *Quasi una Fantasia I*. Além, é claro, do pleno envolvimento e convívio com a obra cabralina de modo geral. Para Willy Corrêa, a irregularidade métrica parece importante para a criação de uma melodia interessante, rica, tratando-se de um contexto não-tonal. É o caso, por exemplo, de *Cristal*, canção para soprano e piano escrita em 2001 com poesia de Paul Celan, em tradução de Flávio Kothe. Sobre este, indicamos a leitura da página 376, do livro *A Poesia Hermética de Paul Celan*, de Flávio R. Kothe, editado pela Editora UNB, em que o tradutor fala brevemente sobre este poema (contido na página 75).

*Não em meus lábios busque tua boca,
não diante do portão o estranho,
Não no olho a lágrima.*

*Sete noites acima migra rubro,
Sete corações abaixo bate a mão no portão,
Sete rosas após rumoreja o poço.*

Duas estrofes de três versos cada. O primeiro verso, contém dez sílabas, o segundo dez e o terceiro seis. Na segunda estrofe, dez sílabas no primeiro verso, quinze no segundo e doze no terceiro⁵⁹.

Anos e anos de frequência de poesias me dotaram de intuição para lê-las. É do encontro do dom da intuição com o poema que se faz a leitura. Geralmente à primeira vista. Posso reler um texto poético muito tempo após o primeiro contato, e aquela leitura original perdura. Cada canção é uma prestação de contas d'aquela leitura do poema. Amadureço o processo de composição por tanto tempo quanto necessário para transmitir a leitura que do primeiro trato quedou. Não que não possa reler o mesmo poema diferentemente: mas aí interfere-se mais a consciência do leitor: mais decisiva sobre o texto e visando mais o exterior - a quem se quer impressionar – de que o interior (da poesia) que já se revelara antes por inteira. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Canções sobre poemas de João Cabral de Melo Neto*. In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006. pág.124.)

⁵⁹ Estamos aqui adotando, a metrificação exposta por Geir Campos no *Pequeno Dicionário de Arte Poética*, sílabas contadas até a última tônica do verso.

6. ANTECEDENTE - *INFÂNCIA*, DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

O ciclo *Infância* foi escrito entre os meses de novembro e dezembro de 2002, janeiro de 2003. Sobre este, Willy Corrêa diz na edição “No caso do poema “Infância”, quase que se trata de três diferentes poemas que se utilizam das mesmas palavras. Assim resultou na elaboração das canções.” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Canções sobre poemas de João Cabral de Melo Neto*. In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo, Edusp, 2006. pág.124.) Ou seja, apesar de o poema escrito por João Cabral ser apenas um, este suscitou em Willy três leituras possíveis sobre o mesmo assunto, a saber, sua infância (nesse caso, como memória, claro).

O ciclo forma um todo bastante coeso onde Willy faz uso de citações⁶⁰ literais ou não (cujo trabalho de cada aparição tentaremos aqui investigar) de melodias que marcaram sua infância. Destacaremos de um estudo mais aprofundado a respeito do uso particular das citações na obra de Willy, realizado por Maurício Funcia de Bonis, o seguinte trecho:

O diálogo estabelecido pelas obras de Willy Corrêa com a história da música ocorre em outra chave em várias obras suas dos últimos 20 anos. A ênfase sobre a consciência histórica deu lugar à uma ênfase sobre a memória pessoal. É nessa proposta que se articula o *Miserere*. (...) (BONIS, Maurício Funcia de, *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira “aporia” e “apodíctica”*. São Paulo: Editora Annablume, 2010, pág. 54)

Este trecho é essencial porque o ciclo que nos ocupa também se articula nesta proposta. As citações utilizadas são bastante heterogêneas, indo desde um jingle político até melodias pertencentes ao folclore brasileiro, o que torna sua concatenação especialmente desafiadora. O elemento que unifica o uso dessa variedade de materiais, provenientes originalmente dos mais diversos contextos, parece ser a razão pela qual estas melodias foram selecionadas, seu significado afetivo desde os confins das primeiras memórias vividas.

⁶⁰ Sobre o tema citações, recomendamos a leitura dos textos; *Por uma Semiótica Musical I, II e III*, contidos em *Beethoven, proprietário de um cérebro* (1979), de Willy Corrêa de Oliveira e o capítulo II, (págs. 33 a 54), do livro *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira “aporia” e “apodíctica”* (2010), de Maurício Funcia de Bonis.

A seguir, apresentaremos fragmentos brutos dos materiais utilizados nas três versões com o objetivo de efetivar a localização de cada um deles ao longo do ciclo. Este é o léxico da obra.

Figura 1: *Nature Boy*, melodia que o pai de Willy gostava especialmente, na voz de Nat "King" Cole.



Fonte: AHBEZ, Eden. *Nature Boy* (1948) (Transcrição de Gabriel Garcia de Sousa).

Figura 2: Melodia cantada pela avó de Willy na ocasião do casamento de seu tio.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Infância (cena dramática)*, (2011).

Figura 3: Melodia de *Xô, Pavão!*, folclore brasileiro.



Fonte: Transcrição de Gabriel Garcia de Sousa

Figura 4: A melodia cantada pela *Menina Enterrada Viva*.

Ca-pi - nei - ro de meu pa - (a) i não me cor - tes o ca - be - lo Mi-nha

mãe me pen - te - ou mi-nha ma - dras - ta me en - ter - rou pe - lo fi -

- go da fi- guei - ra que o pas - sa - ri nho bi - cou

Fonte: Transcrição do autor (2023).

Figura 5: Melodia do Hino *Cristo Valerá*.

Cristo Va - lerá, Va - lerá, Va - lerá, Va - lerá

Cristo Va - lerá, Va - lerá, Va - lerá, Va - lerá

Cristo Va - lerá, Va - lerá, Va - lerá, Va - lerá

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*, (2011).

Figura 6: O Hino Cristo Valerá, retirado do hinário cristão.

No. 322. **Christo valerá.** (8)

Letra: S. L. G. Musica: K. H.

1. Os - el - lan - do mi - nha fé, Chris - to va - le - - rá;
 2. Crente in - u - til eu se - rei, Se me não va - - ler;
 3. Com seu san - gue me com - prou, Não me dei - xa - - rá;

rall.

1. Per - se - gui - do sem mer - cê, El - le va - le - - rá.
 2. Nem ser - vi - ço pres - ta - - rei, Sem o seu po - der.
 3. Vi - da e - ter - na me outor - gou; Sim, me va - le - - rá.

Côro. a tempo.

El - le va - le - - rá! El - le va - le - - rá!
 Meu Se - nhor me va - le - - rá! Sim, Je - - sus me va - le - - rá!

rall.

Seu a - mor por mim não mu - da, Sim, me va - le - - rá.

Fonte: Hino no. 322 do hinário cristão.

Figura 7: Motivo extraído de VI. Der Abschied, de *Das Lied von der Erde*, de Mahler.

VI. DER ABSCHIED.

Schwer.

1. Oboe. *f* *p* *f* *p*

Kontra-Fagott. *sfpp* *sfpp* *pp* *sfpp*

1.3. Horn. in F. *sfpp* *sfpp* *pp* *sfpp*

2.4. Horn. *sfpp* *sfpp* *pp* *sfpp*

Tamtam. *pp* *pp* *pp* *pp*

Fonte: MAHLER, Gustav. *Das Lied von der Erde*.

Figura 8: Excerto de jingle do candidato "Brigadeiro Eduardo Gomes", para a eleição presidencial de 1945 tal qual relatado por Willy Corrêa.



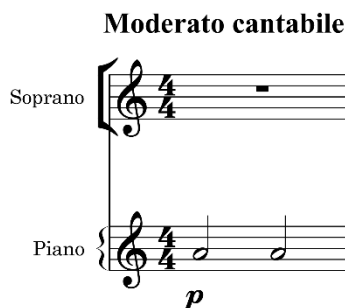
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Infância*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006. pág.124

6.1. VARIAÇÃO 1- 1ª VERSÃO

Na 1ª versão, o piano – como um cenário de teatro – utiliza-se da mesma música incidental que brotou da realidade: um canto de ninar com que fui acalentado quando neném. O Lá (insistente) que se escuta é o diapasão da tribo. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Infância*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006. pág.124).

A primeira versão do ciclo inicia com o piano tocando a nota Lá3. Essa nota é repetida por praticamente toda a primeira parte da canção – e será assim em todas as versões, o Lá terá uma importância fundamental em todo o ciclo.

Figura 9: Primeiro compasso.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (1ª versão) (2002).

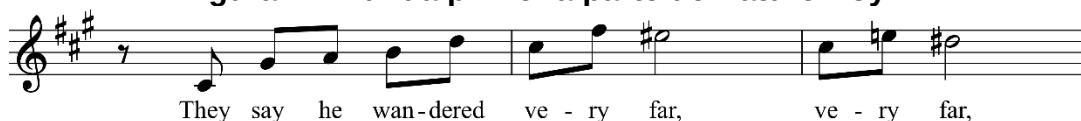
Buscando entender a importância desta nota a partir do breve comentário do autor no livro *Canções para voz e piano*, “O Lá (insistente) que se escuta é o diapasão da tribo.” (pág.124.), entendemos que esta nota, por razões históricas da prática musical, sendo ela o diapasão, serve como medida de afinação para todas as outras alturas que serão entoadas. Além de cumprir exatamente com este papel de medida para o canto, metaforicamente, mimetiza a relação de aprendizado da infância, sobretudo no ensino próprio da burguesia e sua propagação dos valores da ideologia dominante, “aprender é obedecer⁶¹”. Neste caso, a voz “obedece” a referência, o Lá.

⁶¹ Para um entendimento aprofundado desta questão, sugerimos a leitura de *Educar: para qual sociedade?*, de Giulio Girardi. (Tradução de Alexandre Barbosa de Souza, Marcelo Martorelli Vessoni, Silvia Balzi e Willy Corrêa de Oliveira.), disponível em: <https://www.thaisvilanova.com.br/girardi/educar-web.pdf>

Figura 10: Compasso 2.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (1ª versão) (2002).

Nature Boy, canção interpretada por Nat “King” Cole, era como já dito por Willy em outras circunstâncias, uma das canções prediletas de seu pai. A partir desta canção americana, compôs *Água-Tinta: Meu pai contava*, para piano e, anos depois, *Allgemeine Periodik*, para violino solo, um tributo a “dois pais”, o biológico – Esmeraldo, e o artístico – Henri Pousseur⁶². Acreditamos que, sobre esta melodia, Willy Corrêa trabalha uma variação no início da primeira versão, especificamente no compasso dois. Sobre o trecho da melodia a seguir:

Figura 11: "b" da primeira parte de Nature Boy.

Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

Sobre esta estrutura intervalar, Willy opera algumas alterações. O primeiro intervalo é invertido (original: 5ªJ↑; variação: 4ªJ↓). O segundo, mantém a direção ascendente, mas sofre uma expansão (original: 2ªm↑; variação: 3ªM↑); o terceiro é mantido sem alterações, em ambos uma 2ªM↑. O quarto intervalo, novamente, é expandido (original: 3ªm↑; variação: 5ªJ↑); o quinto, é mantido exatamente igual, em ambos uma 2ªm↓; o sexto, como acontece no primeiro, tem sua direção invertida, e o intervalo é comprimido (original: 4ªJ↑; variação: 2ªm↓); o próximo, o sétimo, é mantido tal como em *Nature Boy*, 2ªm↓. O oitavo, conserva a direção do intervalo, mas sofre uma compressão (original: 3ªM↓; variação: 2ªm↓); e por fim, o nono intervalo é

⁶² Henri Pousseur (1929 – 2009) foi um compositor belga, expoente do serialismo integral e um dos grandes teóricos da música no século XX. Willy, em sua passagem por Darmstadt em 1962, no curso *Allgemeine Periodik*, sentiu interesse especial pelo Pousseur “filósofo”. Esta relação entre ambos está expressa no texto *Telefonema*, de 2020; e documentada e analisada no trabalho de Maurício de Bonis, *Tabulæ Scriptæ: A metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*, Ed. Unesp, 2014.

novamente comprimido, (original: 3^am↓; variação: 2^am↓). O perfil melódico do material é mantido, em sentido ascendente.

Figura 12: Coluna superior, com os intervallos originais de *Nature Boy*; coluna inferior, com os intervallos da variação. Os quadrados em cinza mostram os intervallos comuns entre ambas as estruturas. As setas apresentam uma correspondência na posição dos intervallos (o terceiro com o sétimo).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Original	5 ^a J↑	2 ^a m↑	2 ^a M↑	3 ^a m↑	2 ^a m↓	4 ^a J↑	2 ^a m↓	3 ^a M↓	2 ^a m↓
Variação	4 ^a J↓	3 ^a M↑	2 ^a M↑	5 ^a J↑	2 ^a m↓	2 ^a m↓	2 ^a m↓	2 ^a m↓	2 ^a m↓

Fonte: SOUSA, Gabriel Garcia de (2023).

Observamos, neste processo de variação, que alguns intervallos são preservados em todos os aspectos (âmbito, qualidade e direção), regularmente, a cada dois intervallos. Além disso, há uma correspondência entre os intervallos da casa três e os da casa sete. O terceiro intervalo do fragmento do material (*Nature Boy*), é uma 2^am↑. O sétimo intervalo da sequência é uma 2^am↓, portanto, apenas a direção foi alterada. O mesmo ocorre com o terceiro intervalo da variação, uma 3^aM↑, que será repetida no sétimo intervalo, agora descendente, 3^aM↓.

Outra possibilidade de leitura deste trecho diz respeito aos materiais, *Cristo Valerá*, e ao *motivo Mahler*. Se dividirmos o compasso dois em duas partes (sendo a primeira até a fermata⁶³ e a segunda até o final do compasso), observamos que a primeira parte é uma variação sobre os compassos finais de *Cristo Valerá*.

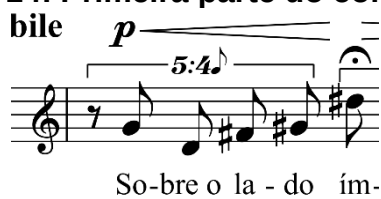
Figura 13: arpejo de F7+/C do final de *Cristo Valerá*.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*, (2011).

⁶³ Fermata: sinal que indica sustentação indeterminada da nota ou pausa em que ela está acima indicada.

Figura 14: Primeira parte do compasso 2.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Pensando neste como sendo o material, agora leremos a primeira parte do compasso dois como uma variação dele. Os intervalos iniciais de $4^a J \uparrow^{64}$ a partir daqui, utilizaremos as flechas indicando a direção dos intervalos, $\uparrow$ (ascendente) e $\downarrow$ (descendente). e $3^a M \uparrow$ são mantidos, mas transpostos (original: Dó – Fá, Fá – Lá; variação: Sol – Ré, Ré – Fá#). No entanto, a direção do primeiro intervalo é modificada (original: ascendente; variação: descendente). A partir daí, os intervalos seguintes sofrem alterações de âmbito. O próximo intervalo, $3^a m \uparrow$ (Lá – Dó) no original, sofre uma compressão para $2^a M \uparrow$ (Fá# – Sol#). O oposto acontece com o último intervalo desta parte, o original $3^a M \uparrow$ (Dó – Mi), expande para a $5^a J \uparrow$ (Sol# – Ré#). Além disso, é claro, a métrica é modificada, buscando sempre a métrica que melhor dirá o texto hoje (portanto, uma métrica não subdivisível por dois, como na música tonal). O perfil melódico, embora no primeiro intervalo seja alterado, mantém em direção ascendente.

Embora este material apareça menos evidente nesta variação, ele será confirmado e aparecerá de modo mais nítido nas versões posteriores.

Figura 15: Segunda parte do compasso 2.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Partindo para a segunda parte deste compasso, podemos então considerá-lo sobre o *motivo Mahler*, variação sobre citação frequente na obra de Willy Cor-

⁶⁴ A partir daqui, utilizaremos as flechas indicando a direção dos intervalos, $\uparrow$ (ascendente) e $\downarrow$ (descendente).

rêa de Oliveira, um motivo⁶⁵ extraído de *Das Lied von der Erde*, de Gustav Mahler⁶⁶. A variação se dá pela adequação das durações do motivo para uma nova estrutura, o original em fusas, agora em colcheias. Este motivo pode ser identificado também em obras como *¡Oh, este viejo y roto violín!*, de 2010, para violino solo. Torna-se bastante interessante, uma vez que ele nada mais é que a ornamentação ao redor de uma mesma nota, no padrão 2^am ↑, e 2^am ↓. O intervalo de semitom é um dos que polarizam, segundo a teoria de Edmond Costère⁶⁷, um centro dado, independente do contexto harmônico (modal, tonal ou mesmo serial). Willy trabalhou muito em obras da década de 1970 sobre o capítulo das polarizações, tendo sido um dos seus precursores no Brasil. Sobre este, recomendamos a leitura dos textos: *Mort ou transfigurations de L'Harmonie* (1962) e *Lois et Styles des Harmonies Musicales* (1954), de Edmond Costère, *A Teoria de Costère: Uma perspectiva em análise musical*, de Marisa Ramires⁶⁸ e *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX* (2003), de Teresa Catalán⁶⁹. Essa ornamentação em torno de uma mesma nota, no caso em questão, ocorre sobre a nota Ré.

⁶⁵ “Porção mínima significativa do enunciado musical com vida própria – anunciando com precisão uma proposta memorável de alturas, durações, intensidades, timbres e perfis dinâmicos.” Como anotado em meu caderno, durante uma das aulas ministradas por Willy.

⁶⁶ Gustav Mahler (1860-1911), compositor e maestro austríaco.

⁶⁷ Edmond Costère (1905-2001), foi um musicólogo e jurista francês que inclusive, ocupou a Suprema Corte Francesa. Desenvolveu importante teoria sobre a direcionalidade harmônica e seus polos atrativos em diferentes contextos harmônicos.

⁶⁸ Marisa Ramires é professora universitária, com ênfase em harmonia.

⁶⁹ Teresa Catalán (1951), é uma compositora espanhola.

Figura 16: *¡Oh, este viejo y roto violín!*, de Willy Corrêa de Oliveira.

¡Oh, este viejo y roto violín!
Para Simona & Karatinga

Willy Corrêa de Oliveira

♩ = 60 circa Schwer a tempo Schwer a tempo

pizz. (vibr.) arco col plectro arco MD = Plectro ME = Unghia MD = Plectro ME = Slide

p *sf* — *p* *ff* *sf* — *p* *f* — *ff*

poco meno mosso
(Sempre plectro e slide)

7 *fp* *f* *quasi mf*

11 *ff* *f* *sf* — *p* *mf* *p* *sf* — *p* >

♩ = 50 circa
MD = Pizz. (ditta)
ME = Slide

16 *f con espressione* *meno f* *mf*

22 *molto f* *f* Schwer arco *f* — *p*

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *¡Oh, este viejo y roto violín!* (2011).

Observamos a utilização deste motivo, no segundo compasso, em que será posteriormente desenvolvido ao longo da peça. Outro uso dele, está na *Canzonetta* (*quasi una Sarabanda*), para piano, de 2021, especificamente na *coda*⁷⁰. Este uso frequente em obras do autor desde os anos 1970 torna esse motivo uma espécie de “assinatura musical” de Willy Corrêa.

⁷⁰ “De fato, seria dificultoso dar outra razão para a adição da coda, senão aquela de que o compositor quer dizer algo a mais do que já foi dito.” (SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman, Edusp. São Paulo, 2015, pág.224)

Figura 17: Parte final de *Canzonetta (quasi una Sarabanda)*, de Willy Corrêa de Oliveira.

The musical score for the final part of *Canzonetta (quasi una Sarabanda)* by Willy Corrêa de Oliveira is presented in three systems. The first system (measures 23-26) is marked *Lentamente (con "alumbramento")* and *p con tenerezza e espress.*. The second system (measures 27-31) is marked *(sostenuto) (come prima)* and *Lusingando*. The third system (measures 32-35) is marked *Meno Mosso* and *ritard*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p* and *sfz*. There are also handwritten notes in the margins, including *mais solis* and *Meno brulho mais solis*.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Canzonetta (quasi una Sarabanda)* (2021).

Figura 18: Compasso 3.

The musical notation for Compasso 3 shows a single measure with a 5:4 ratio indicated above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5:4 ratio indicated above the staff. The melody consists of a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5.

o an - jo da guar -

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Figura 19: Compasso 4.

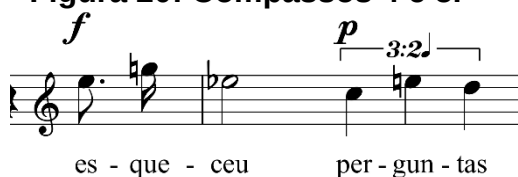


Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

O compasso três transpõe uma 2ªM↑ o compasso dois, mantendo a mesma estrutura intervalar. A única alteração é a do último intervalo, antes uma 5ªJ↑ (Sol# - Ré#), agora uma 6ªm↑ (Lá# - Fá#). A direção ascendente do perfil é mantida, e inclusive a métrica, com relação ao compasso dois, é a mesma.

Nos compassos mostrados acima, mais uma vez, podemos compreendê-lo como variação de *Nature Boy*.

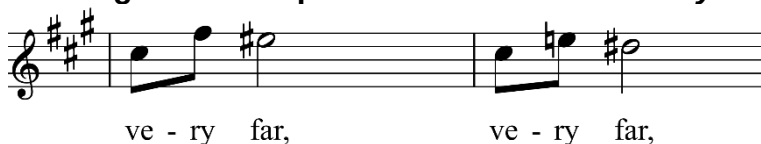
Figura 20: Compassos 4 e 5.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

O trecho acima parece derivar ainda da canção americana. Comparando-o com o excerto abaixo, fica evidente a manutenção do perfil melódico mais uma vez. Apenas os intervalos são alterados (original: 4ªJ↑ - 2ªm↓ - 3ªM↓ - 3ªm↑ - 2ªm↓; variação: 3ªm↑ - 3ªM↓ - 3ªm↓ - 3ªM↑ - 2ªM↓).

Figura 21: Pequeno trecho de *Nature Boy*.



Fonte: Transcrição do autor.

do cromatismo em torno da nota Lá na mão esquerda, torna tanto a harmonia, quanto o resultado sonoro desta polifonia sempre diverso.

Figura 24: O cromatismo da mão esquerda no compasso 7.

Figura 26: Compasso 10.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Este trecho, em direção ao registro agudo, embora guarde semelhanças com o início de *Por uma Cabeza*, parece não ter o tango como seu material. Além da distância do trecho da canção com o tango, este não fez parte do rol de melodias que por alguma razão marcaram Willy Corrêa.

Consideramos mais plausível que este seja não uma variação sobre um material anterior à canção, mas sim, um gesto que visa gradualmente alcançar o registro agudo em função do texto apostro, “aviões”.

A seguir, aparece uma variação sobre o trecho final do hino *Cristo Valerá*.

Figura 27: Compassos antepenúltimo e penúltimo de *Cristo Valerá*.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*. (2011).

Figura 28: Compasso 11.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

No compasso onze, ocorre uma variação sobre os últimos compassos do hino protestante *Cristo Valerá*. O desenho melódico é mantido, embora a métrica seja alterada. Apesar da estrutura intervalar também mudar, a primeira nota é a mesma na variação e no material, Ré. A partir desta nota, a variação segue com os intervalos, 3ªM↓ - 4ªdim↓ - 3ªM↓ - 7ªM↑, enquanto o original segue a estrutura, 2ªM↓ - 3ªm↓ - 3ªM↓ - 6ªM↑.

Figura 29: Compasso 12.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

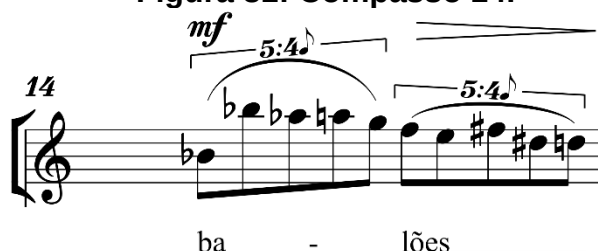
Figura 30: Antepenúltimo compasso de *Cristo Valerá*.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*. (2011).

Tomando por base o fragmento citado, Willy opera a sua variação transpondo-o um semitom acima a primeira parte, (original: Mi - Ré - Dó; variação: Fá – Mib – Dó#), transpondo uma 2ªM ↑ o original Lá para Si, e expandindo o intervalo final – antes uma 3ªM ↓, agora uma 6ªM ↓. Além disso, no âmbito das durações, ocorre uma readequação da métrica. As cinco notas, distribuídas em dois compassos distintos (quatro semínimas num 4/4, e mais uma no primeiro tempo do compasso seguinte), agora são realocadas em um único compasso, expresso pela quintina de semínima num compasso de 4/4 (cinco semínimas, em lugar de quatro). O perfil descendente é preservado tal como no original.

Figura 31: Compasso 14.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Mais uma vez, quando do aparecimento da palavra “balões”, Willy usa o gesto tal como quando da palavra “aviões”, mas agora o seu retrógrado. Portanto, o gesto antes ascendente, agora caminha em direção descendente. Chamamos a

atenção para como agora, o gesto presente em “aviões” torna-se material a ser trabalhado e no caso, retrogradado.

Em ambos os casos de uso deste gesto ascendente (ou descendente, sendo retrogradado), ele é apresentado exatamente em momentos cujo texto cita objetos que voam (aviões) ou pairam no ar (balões), objetos que estão nas “alturas”.

Figura 32: Compassos 15 e 16.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Curioso ainda, é quando a palavra “si bemol?” aparece, e a voz entoia o próprio Sib, de algum modo ilustrando-o. Cabe ressaltar que a história da canção em que esta peça se situa, não tem qualquer compromisso em “ilustrar as palavras em música” (como música programática⁷³), mas sim de ilustrar o sentido poético conforme a leitura do compositor. Pensando nisso, o Si natural aparece, quase como forma de frustrar essa ilustração, tornando-a inclusive mais rica, menos óbvia.

Figura 33: Compasso 19.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Neste fragmento, considerando os intervalos $4^aJ\uparrow - 3^aM\downarrow - 2^aM\downarrow - 5^aJ\downarrow$, Willy inverte a direção dos intervalos da variação que abre esta primeira canção, “Sobre o lado ímpar” ($4^aJ\downarrow - 3^aM\uparrow - 2^aM\uparrow - 5^aJ\uparrow$). Outra possibilidade de leitura seria a de que Willy opera uma variação sobre a melodia cantada por sua avó, na ocasião do casamento de seu tio “Quezinho”, que com isso, havia saído da casa da família.

⁷³ Música programática: “Só há música programática “quando os meios musicais são empregados não segundo uma lógica musical, mas segundo uma lógica extramusical” (Wilhelm Fischer). O elemento mais importante da música programática é a capacidade descritiva, sem que por isso a música descritiva deva produzir necessariamente música programática. Por música descritiva entende-se a imitação musical de determinados ruídos, como o canto dos pássaros, os sinos, as ondas do mar, etc.” (STEPHAN, Rudolf. *Música*. In: *Enciclopédia Meridiano Fischer*, Ed. Meridiano, Lisboa, 1968. pág. 285.)

Figura 34: Compassos 3 e 4 da melodia da avó.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*. (2011).

O fragmento em questão, está localizado na parte final da melodia entoada por sua avó. Ela é realocada à uma nova métrica e alteram-se também a estrutura intervalar da citação, embora o intervalo inicial – 4ªJ ↑, inclusive entre as mesmas notas (Lá – Ré). Em seguida, a próxima 4ªJ ↓ se comprime em 3ªM ↓; a 3ªM ↓ (Lá – Fá), comprime-se em 2ªM ↓ (Sib – Láb); e por fim, a 4ªJ ↓ (Lá – Mi), é expandida para a 5ªJ ↓ (Láb – Réb). O perfil melódico é conservado.

Figura 35: Compasso 20.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Novamente, uma variação sobre o “motivo Mahler”. Desta vez, com suas durações “alargadas”, polarizando o Ré.

Figura 36: Compassos 17 a 20.

SSO

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Quando do surgimento deste excerto em questão, retorna o Lá no piano, como no início. Mas agora, enriquecido com um novo timbre. Na bula da peça, o autor pede que as cordas do piano correspondentes à nota Lá sejam golpeadas com

rapidez, como uma ornamentação. Este timbre específico unifica-se com o exposto na seção central pela citação de “Xô, Pavão!”.

Figura 37: Compassos 21 e 22.

21 *cresc. poco a poco (ma senza esagerazione)*

ro - da - ram mais u - ma vez nos mes - mos

segue la voce (sempre secondo piano)

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Quando o texto diz “rodaram mais uma vez nos mesmo intermináveis carrrosséis”, a voz “canta” o sentido deste texto. Ocorre um padrão melódico centrado na nota Ré, que vai se expandindo a partir do intervalo de 3ª. No compasso vinte e um, esse padrão é exposto sobre o eixo de Ré e 3ªm ↓ (Ré – Si), e 3ªm ↑ (Ré – Fá). No compasso seguinte, ocorre a primeira expansão, para a 4ªJ (Ré – Lá; Ré – Sol) seguindo o padrão exposto no compasso anterior, intervalo descendente e ascendente. Nos tempos que seguem do mesmo compasso (terceiro e quarto tempos), o centro expande-se para a 5ªJ (Ré – Sol; Ré – Lá).

Figura 38: Compassos 23 e 24, ideia de circularidade.

23

in - ter - mi - ná - veis car - ros - séis

Segue la voce (sempre secondo piano)

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

No compasso vinte e três, o intervalo expande para a 6^am, entretanto, a sua mudança é retardada. Até o compasso anterior, esse processo ocorria a cada dois tempos, portanto dois intervalos até a expansão, intervalo descendente e intervalo ascendente. Agora, a partir da 5^aJ acontecem três tempos, ou seja, três intervalos de 5^aJ em direções contrárias (descendente, ascendente, descendente.) O intervalo de 6^am (Ré – Sib; Ré – Fá#) é o ponto de chegada deste processo de expansão. Além disso, a direção agora é invertida; o novo intervalo aparece primeiro como ascendente, depois como descendente. Como mencionado na análise do poema, o processo de expansão intervalar também ralenta e se alarga, dando ideia de circularidade, movimentando-se ascendente e descendente em torno de um mesmo eixo, como o carrossel.

Outro aspecto considerável é a “contaminação” que sofre o piano pela linha da voz. Agora, ele atua como uma espécie de *secondare*⁷⁴, mas não com o intuito de reforçar ou auxiliar a entonação vocal (elemento comum em canções populares), mas sim, o de somar ao timbre da voz, enriquecê-lo.

Figura 39: Compasso 25.

25 rit. da lontano (Misterioso)
(*tacet*)

The musical score for Figure 39, Measure 25, is presented in 3/2 time. The piano part begins with a 'subito p' (subito piano) dynamic marking. The melody is composed of a series of chords and single notes, with a final chord marked with a flower symbol. The vocal part is indicated by a 'tacet' marking above the staff, suggesting a period of silence or a change in timbre.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

No último compasso da canção, a voz fica em *tacet*⁷⁵. O *tacet* não é meramente uma pausa, mas sim, um silêncio coparticipante àquilo que é executado pelo piano. O piano segue a “contaminação” que sofreu antes, mas nos últimos dois

⁷⁴ “Diz-se de modo em geral *secondare* na prática voz e instrumento de teclado quando a mão direita executa, se não exatamente, quase que exatamente o que a linha vocal executa.” (PICCHI, Achille. *Canção de Câmara Brasileira: Teoria, Análise, Realização*. Ed. Autografia, 2019, São Paulo, pág. 12.)

⁷⁵ Silêncio momentâneo de um instrumento ou voz em determinado trecho de uma peça. Do Latim, *tacet*, silêncio.

tempos do compasso, retoma as 5^{as}, concluindo em um acorde composto por estes intervalos (Sol – Ré – Lá). Na mão direita, a escala hexafônica⁷⁶ na nota superior das terças (Sib – Dó – Ré – Mi – Fá# - Sol# - Lá#).

A primeira canção do ciclo *Infância* configura um ABA', sendo A composto por seis compassos (até o compasso 6); B composto por dez compassos (até o compasso 16); A', por oito compassos (do compasso 17 ao 24) e *Coda*, no último compasso (25).

Figura 40: Início da primeira parte com suas divisões internas.

The musical score is for a piece in 4/4 time. The Soprano part begins with a rest, followed by a melodic line with lyrics. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The score is annotated with red brackets and labels: 'antecedente' (a1, b1) and 'consequente' (a2, b2). The lyrics are: 'So-bre o la - do im-par da me-mó-ria o an - jo da guar - da es - que - ceu per - gun - tas que não se res-pon - dem'.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (1^a versão), (2002).

⁷⁶ Também conhecida por escala de tons inteiros, é formada por seis notas, com intervalos de tom inteiro entre as notas.

Figura 41: Início da segunda parte.

B 7 *poco meno mosso*

p sfz > f *p* 5:4 5:4

Se - ri-am hé-li-ces a - vi - ões

Flebile

sempre sotto voce

Red. Red. Red. Red. Red. (sempre)

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Figura 42: Início da terceira parte.

A' 17 *poco più mosso*

pp 5:4 5:4

Mas meus dez a - nos in - di - fe - ren - tes

** Red.*

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Figura 43: Coda da primeira canção.

25 CODA
rit. - - - - - da lontano (Misterioso)
(tacet)

subito *p*

15^{ma} 3:2 3:2 3:2

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (1ª versão), (2002).

6.2. VARIAÇÃO 2 - 2ª VERSÃO

Reproduzimos aqui todo o trecho em que o autor se refere à segunda canção:

Na 2ª versão, os três primeiros versos são cantados desde aproximações de fragmentos musicais ouvidos nos meus primeiros anos. Logo o piano introduz – como pano de fundo – uma melodia que me magnetizou na infância. (...) Arruava pela vizinhança de minha casa, quando: atingido por um som distante, pura epifania, detive-me (atônito): segui-o afastando-me das redondezas de casa, contornando uma rua, outra e mais e além e aproximei-me de uma antiga Escola Pública, os portões abertos, a música disponível, desatada. Ao lado da escadaria uma eloquente, polpuda banda de música militar. Pelos degraus da escaleira, o coro era formado por uma multidão de escolares. Cantavam, com acompanhamento da banda, o dobrado que dizia – ao que me lembro ainda:



Na primeira fila de cantores: uma jovem ginasiana entregava-se tanto ao canto – (recordo com nitidez) – que suas sobrancelhas formavam duas linhas retas oblíquas sobre os olhos que faiscavam a cada nota. Lindíssima. Duplo encanto naquela hora: ela e a música altíssima; ou a música (cujo corpo) possuía a alma dela. Hoje sei que se tratava de um comício reacionário pró Eduardo Gomes⁷⁷ – em plena campanha contra Yedo Fiúza⁷⁸ (apoiado pelo Partido Comunista). Comunismo, em casa, diziam: já era pecado. Não trilhei o caminho da “santidade”, mas aquelas sobrancelhas em circunflexo sobre o dobrado, eu guardo comigo⁷⁹. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Infância*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006. pág.124).

A peça inicia pelo fragmento abaixo:

⁷⁷ Foi aviador, militar e político brasileiro e participou do Golpe de Estado que depôs o presidente João Goulart. Foi ainda, ministro da aeronáutica nos governos Café Filho e Castelo Branco e é o patrono da Força Aérea Brasileira. Candidatou-se à presidência em 1945, pela UDN (União Democrática Nacional)

⁷⁸ Foi um engenheiro e político brasileiro. Candidato à presidência em 1945 pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro), não era militante do partido e sequer se dizia comunista, perdendo para Eurico Gaspar Dutra.

⁷⁹ Willy Corrêa de Oliveira guarda esta memória segundo consta, do ano de 1945, na primeira eleição presidencial pós- Estado Novo (1930-1945), quando tinha então sete anos.

Figura 44: Início da segunda canção.

Canto

So bre o la-do ím - par da me mó ria o an - jo da

Piano

mp *l.v.* *l.v.*

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Tal como na versão anterior, o Lá do piano tem uma importância fundamental. Os meandros de intensidade, diferentes nas duas versões, trazem do ponto de vista do timbre, diferentes parciais, diferentes “cores” à linha da voz.

Figura 45: Primeiro compasso da voz, com indicação aproximada da ocupação da tessitura.

Canto

So bre o la-do ím - par da me mó ria

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Neste pequeno fragmento, embora não sejam informadas as alturas precisas, são sugeridas as regiões da tessitura da voz. Ou seja, a própria cantora interpreta essa sugestão do autor, realizando a sua variação no que concerne as alturas. A direção do perfil – tão importante neste ciclo de canções – demonstra que a variação vem da melodia cantada por sua avó:

Figura 46: Primeiros compassos da melodia da avó.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*. (2011).

No trabalho interno da variação, a direção do perfil melódico mais uma vez é mantido.

Figura 47: Compasso 2.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Figura 48: Compassos 13 e 14.



Retoma a variação sobre a melodia cantada por sua avó, agora sobre o trecho final da melodia, completando uma variação sobre toda esta melodia (levando em conta a variação que inaugura esta versão):

Figura 51: Últimos compassos da melodia da avó.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*. (2011).

Mais uma vez, observe-se o perfil melódico plenamente conservado com relação ao original.

No compasso sete, como na canção anterior, inicia uma citação mais nítida, agora do suposto⁸⁰ jingle do candidato Brigadeiro Eduardo Gomes.

Figura 52: Melodia do dobrado utilizado na campanha de Eduardo Gomes, tal como memorizado por Willy Corrêa.



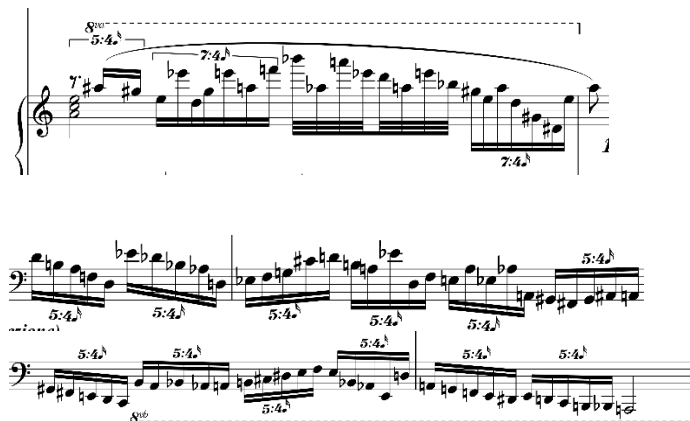
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006. pág.124.

Willy Corrêa utilizou este mesmo material em um de seus *Misereres*⁸¹, especificamente o . Ocorre que, nesta segunda versão de *Infância*, Willy recorre a este *Miserere* inteiro na parte do piano, citando-o até o compasso vinte e cinco (que está transposto na mão esquerda uma 3ªM ↓ com relação ao *Miserere*. A partir daí, o piano conserva a mesma figuração (baixo caminhando em 5ªJ ↑, Lá – Mi; e acordes de Lá menor com 7ªm (Lá – Dó – Mi – Sol) em semínimas), restando

⁸⁰ Suposto, tal como na recordação de Willy. Pesquisando pela internet, encontramos o jingle um tanto diferente da versão apresentada. Nesse caso, a própria memória parece ter operado uma variação do material original.

⁸¹ *Miserere* é um ciclo de pequenas peças para piano, iniciadas em 1999, a partir de gravuras de Francisco de Goya. Sobre esta obra, recomendamos a leitura do livro de Maurício Funcia de Bonis, *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira, "aporia" e "apodíctica"*, Ed. Annablume, 2010.

Emulação de uma banda sinfônica de colégio, traduzindo todas as falhas e desafinações (típicas da obrigação escolar) em caminhos não tonais que reconduzam comodamente ao lá menor. No meio do caminho, os alunos mais avançados se soltam em improvisações, sem ferir o fluxo do arranjo – caso do flautim, no compasso 7, e do saxofone tenor e da tuba, do compasso 12 ao 15.



Entre esses dois momentos – no *quasi una danza* – pelo menos na memória, a banda chama menos a atenção, e parece até que por um instante a ginásiana com as sobrelhas em circunflexo teria sorrido para o garoto que acabara de entrar.

A caminho da conclusão, todos se portam obedientes ao pulso do regente para o tutti em ff – os esbarrões mais estapafúrdios. A revolta no rosto do regente silencia imediatamente os menos habilitados, as harmonias fluindo mais corretamente nos últimos compassos (à exceção da trompa, que troca a quinta pela sexta no acorde final).

Nessa peça, o traçado claro da linha melódica convive com as manchas grossas da harmonia dissonante (à maneira do pincel de Rouault, invadindo a gravura). (BONIS, Maurício Funcia de. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodíctica”*. São Paulo: Ed. Annablume, 2010. pág. 103-104).

Sobre a citação do *Miserere* Willy utiliza o material que na primeira parte, era feito pelo piano, o Lá – insistente, que inicia na anacruse do compasso nove. Chamamos a atenção para o salto de 8ªJ↑ quando o texto diz “aviões”.

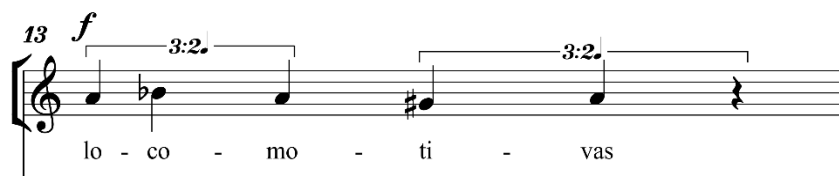
Figura 54: Compasso 9.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (2ª versão), (2002).

Segue a variação sobre o “motivo Mahler”, agora com adequação à uma métrica diferente do original – as figuras são “alargadas” (original: quatro fusas e uma colcheia; variação: quatro semínimas divididas em uma tercina de semínima e $\frac{2}{3}$ da semínima seguinte). A polarização ocorre sobre a nota Lá.

Figura 55: Compasso 13 da voz.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Figura 56: Compasso 13 com o piano.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Sob este material cantado, o piano faz o trecho em questão em que Maurício de Bonis escreve “emulação de uma banda sinfônica de colégio”.

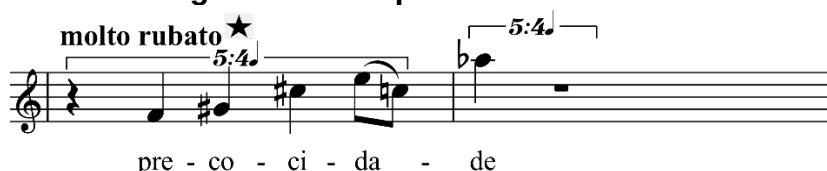
Figura 57: Compasso 15.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Mais uma vez, variação sobre o fragmento final do Hino *Cristo Valerá*. Nesta versão, a variação é idêntica à anterior (inclusive sobre o mesmo texto, “timidamente”).

Figura 58: Compassos 16 e 17.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Agora, o autor trabalha sobre um novo fragmento da melodia cantada por sua avó, o início.

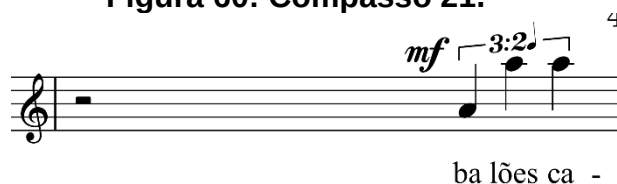
Figura 59: Início da melodia cantada pela avó de Willy.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*. (2011).

A variação acontece da seguinte maneira: o perfil melódico é mantido, mas a estrutura intervalar é modificada e transposta. No original, 3ªM ↑ (Ré – Fá#), 3ªm ↑ (Fá# – Lá), 3ªm ↑ (Lá – Dó), 2ªm ↓ (Dó – Si) e 3ªm ↑ (Si – Ré). Na variação elaborada pelo autor, os intervalos são comprimidos ou expandidos. O primeiro intervalo, é comprimido, 2ªAum ↑ (Fá – Sol#), depois ocorre uma expansão para a 4ªJ ↑ (Sol# – Dó#), em seguida, o intervalo é mantido (3ªm ↑ (Dó# – Mi)), a seguir, é expandido para a 3ªM↓ (Mi – Dó) e por fim novamente expandido para uma 6ªm ↑ (Dó – Lab). No aspecto duracional, as figuras são também expandidas, do original em colcheias em um compasso de 4/4, dentro dele mesmo, são colocadas semínimas em quintinas. Todos os valores que antes eram colcheias, agora tornam-se semínimas. Neste processo, a exceção está na última parte onde as duas últimas colcheias se mantêm e no último valor a semínima pontuada torna-se semínima sem o ponto. Tudo isso em dois compassos de cinco tempos em lugar de quatro.

Figura 60: Compasso 21.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

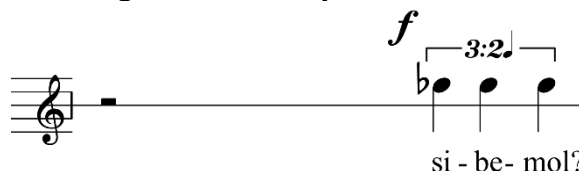
Figura 61: Compasso 22.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

No trecho acima, retorna o Lá, que a voz já havia cantado e que inicia a canção no piano. Tal como a voz faz antes com o texto “aviões”, novamente salta a 8ªJ ↑, com o texto “balões”, indo ao extremo agudo da tessitura vocal.

Figura 62: Compasso 23.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Interessante, embora o texto diga “si – bemol?”, agora as alturas não o afirmam. Willy sugere à voz o médio-agudo da tessitura – algo próximo ao que corresponderia ao Sib mesmo, mas sem deixar na linha da voz, a preocupação, a obrigação da emissão deste.

Já em direção ao final da canção, assim como na versão anterior, o perfil melódico induz à ideia de circularidade. Não como acontecera na canção anterior, mas como um perfil que caminha para o agudo e retorna ao grave.

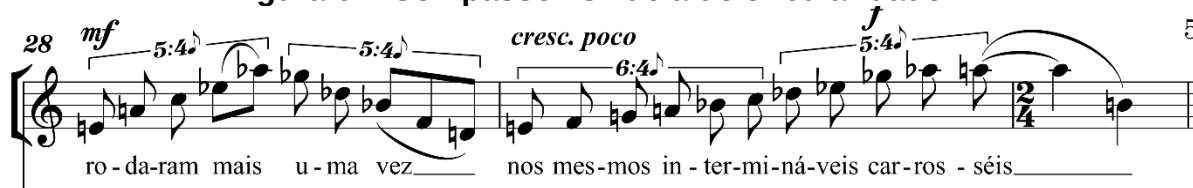
À um só tempo, esta variação guarda também traços do hino *Cristo Vale-rá*, em especial no aspecto intervalar e no arco melódico.

Figura 63: Intervalo inicial de 4ªJ↑, e o arco melódico de *Cristo Valerá*.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*. (2011).

Figura 64: Compasso 28. Ideia de circularidade.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Essa ideia de circularidade está posta, mais uma vez, sobre o texto “mas meus dez anos indiferentes rodaram mais uma vez nos mesmos intermináveis carruagens.” Os dois primeiros compassos desta parte final são exatamente iguais, alterando apenas a distribuição silábica do texto. Quando a métrica do texto aumenta – propositalmente na palavra “intermináveis”, a métrica da melodia acompanha isso com a colocação da quádrupla de seis no lugar de quatro colcheias e compressão dos intervalos (2ªs ↑). O último, um salto de 7ªm ↓ entoado pela voz sozinha, parece “aliviar” essa tensão rumo ao agudo. O perfil ascendente do penúltimo compasso, (com intervalos menores e com a métrica “alargada”) que tem seu ponto culminante no Lá agudo (indo em direção descendente) com relação ao padrão de circularidade que acontecia nos dois compassos anteriores, de certa maneira também ralenta (como dito da versão anterior e do poema).

Como na canção anterior, um ABA'. A primeira parte, composta pelos seis compassos iniciais; a segunda parte, B, de quinze compassos (7 ao 22); A' – a “recapitulação variada” da primeira parte – oito compassos (23 ao 30).

Chamamos de parte A, aquela em que, caracteristicamente, a voz tem sugestões de ocupação do campo de tessitura e o Lá do piano persiste. De B, onde a citação mais evidente toma o espaço e a voz aparece com materiais diferentes dos anteriores e mais fragmentária. E enfim, A' onde a voz retoma as sugestões da escrita,

mas o piano iniciado em B com o *Miserere* , segue em frente.

Figura 65: Início da primeira parte com suas divisões internas.

A

Canto

a1 **b**

So bre o la-do ím - par da me mó ria o an - jo da

Piano

mp *l.v.* *l.v.*

meno mosso *accel.* *p a tempo*

3 guar - da es - que - ceu

l.v.

a2

per - gun - tas que não não se res - pon - dem

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Figura 66: Início da segunda parte.

B

7 Marcia

quasi mf **2**

Se -

f *p*

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Figura 67: Início da terceira parte.

A'

22

ti - vos

si - be- mol?

25

Mas meus dez a-nos in-di-fe-ren-tes

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (2ª versão), (2002).

6.3. VARIAÇÃO 3 - 3ª VERSÃO

Na 3ª versão, o centro de interesse está mais concentrado na melodia que era cantada no conto popular infantil “A Menina Enterrada Viva⁸²”. Durante a infância ouvi essa estória muitas vezes. Sempre queria volver a ela para sentir as mesmíssimas (fortes) emoções que me extraíam lágrimas que regaram meus sentimentos então e me inundam até hoje. A estória está relatada no livro de Luís da Câmara Cascudo *Contos Tradicionais do Brasil* (Editora Itatiaia/Edusp). Encontra-se também aí o texto musical correspondente, em versão algo diversa da que ouvia quando criança; ou talvez que julgo tê-la ouvido tal como escrevi. Para aquilatar o quão influente foi esse

⁸² Era um dia um viúvo que tinha uma filha muito boa e bonita. Vizinha ao viúvo residia uma viúva, com outra filha, feia e má. A viúva vivia agradando a menina, dando presentes e bolos de mel. A menina ia simpatizando com a viúva, embora não se esquecesse de sua defunta mãe que a acariciava e penteava carinhosamente. A viúva tanto adulou, tanto adulou a menina que esta acabou pedindo que seu pai se casasse com ela.

- Case com ela, papai. Ela é muito boa e me dá mel!

-Agora ela lhe dá mel, minha filha, manhã te dará fel! – respondia o viúvo.

A menina insistiu e o pai, para satisfazê-la, casou-se com a vizinha. Obrigado por seus negócios, o homem viajava muito e a madrasta aproveitou essas ausências para mostra o que era. Ficou arrebatada, muito bruta e malvada, tratando a menina como se fosse a um cachorro. Dava muito pouco de comer e a fazia dormir no chão em cima de uma esteira velha. Depois, mandou que a menina se encarregasse dos trabalhos mais pesados da casa. Quando não havia coisa alguma que fazer, a madrasta não deixava a menina brincar. Mandava que fosse vigiar um pé de figos que estava carregado, para os passarinhos não bicarem as frutas. A pobre menina passava horas e horas guardando os figos e gritando – “Xô, passarinho!” quando algum voava por perto. Uma tarde estava tão cansada que adormeceu e quando acordou os passarinhos tinham comido todos os figos. A madrasta veio ver e ficou doida de raiva. Achou que aquilo era um crime e no ímpeto do gênio, matou a menina e enterrou-a no fundo do quintal. Quando o pai voltou da viagem, a madrasta disse que a menina fugira de casa e andava pelo mundo, sem juízo. O pai ficou muito triste. Em cima da sepultura da órfã, nasceu um capinzal bonito. O dono da casa mandou que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e quando começou a cortar o capim, saiu uma voz do chão, cantando:

Capineiro de meu pai!

Não me cortes os cabelos...

Minha mãe me penteou,

Minha madrasta me enterrou,

Pelo figo da figueira

Que o passarinho bicou...

Xô, passarinho!

O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante. Cavou a terra e encontrou uma laje. Por baixo estava vivinha, a menina. O pai, chorando de alegria abraçou-a e levou-a para casa. Quando a madrasta avistou de longe a enteada, saiu pela porta afora, e nunca mais deu notícias se era viva ou morta. O pai ficou vivendo muito bem com sua filhinha. (CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Ed. Global. São Paulo: 2014, pág.319)

conto e sua música sobre as crianças do Recife, ver *Itinerário de Pasárgada* de Manuel Bandeira, logo na segunda página. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Infância*, In: *Willy Corrêa de Oliveira, canções para voz e piano*. São Paulo: Edusp, 2006. pág.124).

Figura 68: Soprano solo no início da terceira canção.

Moderato cantabile

cresc.

3:2 7:6 7:6

S. So-bre o la - do__ ím - par da__ me - mó - ria

Piano.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (3ª versão), (2002-2003).

A terceira versão inicia com uma variação bastante próxima do material original, a melodia tal como memorizada por Willy Corrêa, cantada pela menina no conto popular infantil de “A Menina Enterrada Viva”. A métrica do compasso é modificada, com exceção do segundo compasso. Apesar destas modificações, as proporções entre as figuras são mantidas como na melodia original. A estrutura intervalar é toda comprimida, o que torna o perfil muito mais linear, sinuoso do que o original. O maior intervalo contido aí, é a 3ªm ↑ (Ré# - Fá#) do início do segundo compasso.

Figura 69: compassos iniciais da melodia cantada pela menina enterrada viva no conto popular⁸³.



Fonte: Transcrição do autor.

Exatamente como na versão anterior, o texto “o anjo da guarda esqueceu” está apostado sobre o mesmo material melódico, derivado do final do hino *Cristo Vale-rá*,

Figura 70: Compassos 6, 7 e 8.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

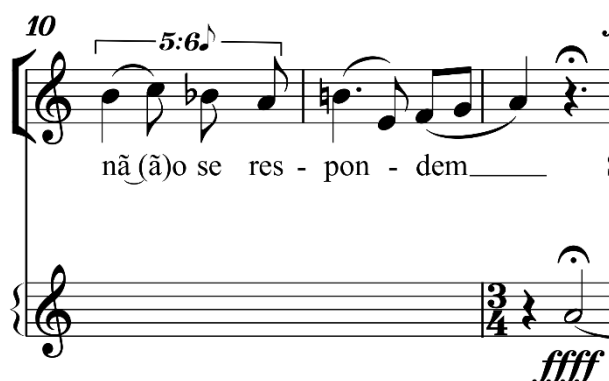
⁸³ “Encontramos um registro desta melodia no livro *As Melodias do Boi e Outras Peças*, de Mário de Andrade, organizando por Oneyda Alvarenga (Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1987). Na seção “*Cantos de Estórias*”, em *Melodias Infantis*, Mário elenca nove melodias diferentes relacionadas a esta estória: “Melodia episódica, aparecendo numa história tradicionalizada por todo o Brasil. Não tem quem não a escutasse, curumin, contadas pelas amas, pelas pretas velhas” (p.208). A última variante, apresentada por Mário como originária da Paraíba (p.214), é extremamente próxima àquela recordada e utilizada por Willy, atentando-se apenas para um erro de edição. Há uma indicação sobre a partitura: “Original: Fá menor.” A melodia apresenta-se com a nota Mi bemol como fundamental, porém com a armadura de clave de Fá menor. (Não nos pareceu coerente que a melodia fosse apresentada em modo mixolídio e sua versão original estivesse em Fá menor.) Lendo-se a partitura com a armadura de clave de Mi bemol menor, temos o registro mais aparentado com a melodia evocada nesta canção com o piano. Ainda no mesmo livro, à página 205, está registrado o acalanto do Recife a que Willy se refere na primeira versão da canção *Infância*, com ligeira variação. A mesma melodia foi utilizada em suas obras *Recife*, *Infância: Espelhos*, para piano, *Miserere*, para piano, e *In memoriam Xaxim Nin*, para coro misto. (N. do E.)” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Canções para voz e piano*. Edusp, São Paulo, 2006. pág. 125.)

Figura 71: Compassos 8 e 9.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Figura 72: Compassos 10 a 12.



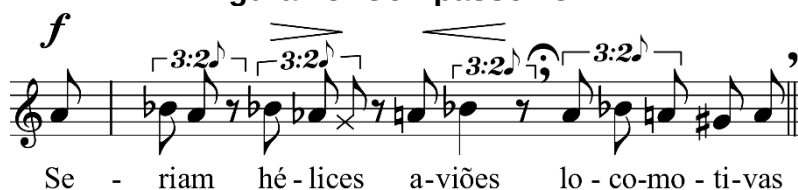
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Em seguida, retoma a variação do material inicial. Só aqui, o piano aparece. Até então, a voz iniciava sozinha. Salientamos a novidade posta aqui, a canção (que como vimos até agora, é não qualquer peça para voz, mas sim, para voz e piano (*Lied*)), principia subvertendo a sua formação, como peça para voz solo, sem acompanhamento. De algum modo, há uma correspondência com a coda da primeira canção, quando o piano “roda o carrossel”, enquanto a voz permanece em *tacet*. Um dos componentes da canção é “mutado”.

Os intervalos seguem aproximados dentro de um âmbito mais curto, embora já mais expandido que anteriormente. A 5ªJ ↓ (Si – Mi) do compasso onze, é o maior intervalo deste trecho. A estrutura métrica, tal como no início é alterada, mantendo o perfil da melodia original e a proporção das figuras rítmicas.

O piano ataca o Lá (exatamente o mesmo que nas versões anteriores principiava) com 4 f's⁸⁴. Essa intensidade, diferente das anteriores, gera uma nova harmonia em conjugação com a voz. Novos parciais harmônicos são ressaltados.

⁸⁴ Na partitura, Willy pede que o pianista golpeie a tecla com agressividade tal, que possa até romper a corda do piano. A cantora aguarda o decréscimo gradual deste ataque. Essa pedida indica uma real preocupação com a intensidade como timbre, como tensão específica, não como no passado, mero apoio expressivo.

Figura 73: Compasso 13.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Este fragmento inteiro, vem do “motivo Mahler”, já referenciado. As aproximações de semitom dentro de um mesmo polo (mais uma vez, o Lá), são espaçadas. Nesta, como nas duas anteriores, o trabalho de variação sobre este motivo está colocado sobre o mesmo texto “seriam hélices, aviões, locomotivas”, sempre acerca destes dizeres.

Figura 74: Compasso 14.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Retorna a exata variação construída pelo autor sobre o início da melodia cantada por sua avó na versão anterior. Só que antes, este compasso e o próximo, estavam trocados do ponto de vista da colocação do texto. A versão anterior mantinha a variação exata sobre o mesmo material, entretanto, com o texto “precocidade”.

Figura 75: Compasso 15.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Mais uma vez, uma variação sobre o fragmento final do Hino *Cristo Valerá*. Nesta versão, a variação é idêntica à anterior, mas a colocação do texto é diferente. Antes, “timidamente”, agora, “precocidade”. Ou seja, com relação à canção anterior, do ponto de vista melódico, os compassos estão trocados.

Figura 76: Últimos compassos de Cristo Valerá.



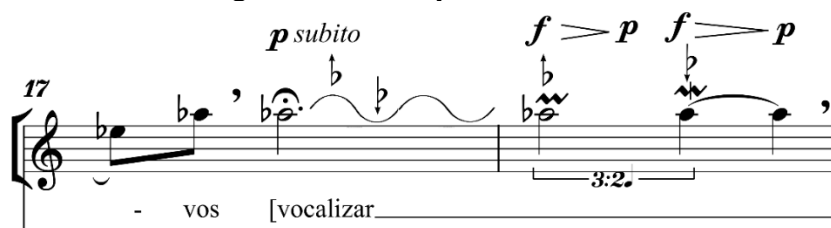
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*, (2011).

Figura 77: Compasso 16.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Figura 78: Compassos 17 e 18.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

O trecho acima provém de mais uma variação sobre os últimos compassos do hino protestante *Cristo Valerá*. O intervalo inicial de 4ªJ↑ característico, é mantido, embora transposto (original: Dó – Fá; variação: Mi – Lá). O ápice desta variação, a “nota destino” (Láb agudo), e a direção ascendente do perfil nos sugerem ainda uma variação sobre outro material base, a melodia cantada por sua avó. Anteriormente, uma variação com direção ascendente e que tem seu ápice no Láb agudo foi utilizada.

Figura 79: Compasso 14.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Assim, podemos compreender o trecho anterior de duas maneiras distintas: uma variação sobre o hino protestante ou sobre uma outra variação, cujo material base era a melodia cantada pela avó do autor na ocasião do casamento de seu tio Eclésio, “Quezinho”.

Gostaríamos, ainda, de atentar para o uso da ornamentação sobre a nota de chegada, ponto culminante desta variação, o Lá^b. O uso de ondulações microtonais e diferentes dinâmicas, traz um interesse especial dentro de uma única nota.

Outro ponto a considerar na relação texto-música, é a disposição do texto “balões-cativos”. Quando de seu aparecimento, Willy opera a variação em sentido ascendente, partindo de uma nota situada na região grave da voz de soprano (Mi 3) e caminhando paulatinamente à região aguda (Lá^b 4), “varrendo” os três registros da voz em questão – grave, médio e agudo. Esta disposição melódica de algum modo “rima” com o texto (haja vista que os balões sobem lentamente). Na chegada deste balão à atmosfera, fica suspenso no ar. Assim ocorre com este fragmento melódico, ao alcançar seu ponto mais alto (Lá^b), flutuações (ornamentações) em torno dele acontecem.

Figura 80: Final do compasso 18.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Pela primeira vez, o material que até aqui chamamos “motivo Mahler” é explicitado. Embora seja transposto, as durações são exatamente as mesmas, tal como no motivo original de *Das Lied von der Erde*.

Figura 81: Início de *Der Abschied*, sexto movimento de *Das Lied von der Erde*, de Mahler.

VI. DER ABSCHIED.

Fonte: MAHLER, Gustav. *Das Lied von der Erde*.

Figura 82: Último tempo do compasso 19.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Quando o texto diz “si bemol”, Willy pede que a “cantora exiba ao público um grande cartaz (cartolina) onde está escrito com letras enormes: SI BEMOL? Ou: no momento da fermata a cantora liga o dispositivo: SI BEMOL?” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de, *Infância 3ª versão*. São Paulo, 2002/2003.) Há aí, então, um elemento cênico da cantora. O Si bemol não é delineado vocalmente, e sim visualmente. Ainda aí, está a relação texto – música da canção.

Na anacruse do compasso vinte, a melodia do conto popular “A menina enterrada viva” é realizada pelo piano, com variações harmônicas sobretudo. Os arpejos da mão esquerda, que começam no compasso vinte e três, remetem ao acompanhamento típico de melodias populares com o violão, sobretudo.

Figura 83: Compasso 24, mão esquerda arpejando.



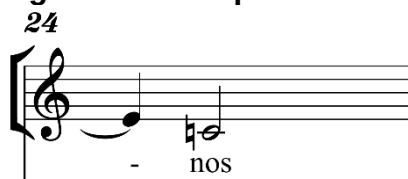
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Figura 84: Compassos 20 ao 23.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Figura 85: Compasso 24.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Sobre a citação explicitada pelo piano, uma variação acerca da melodia de *Cristo Valerá*. Dessa vez, o intervalo inicial de 4ªJ↑ desaparece, mas o segundo intervalo (Lá – Dó#), 3ªM↑, é mantido. Ocorre algo próximo à uma rotação dos intervalos originais.

Figura 86: Relação dos intervalos neste fragmento. Rotação intervalar.

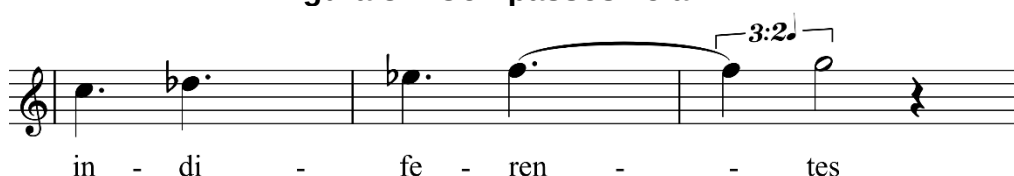
	1	2	3	4
Original	4ªJ↑	3ªM↑	3ªm↑	3ªM↑
Variação	3ªM↑	3ªM↓	4ªJ↓	3ªM↓

Fonte: SOUSA, Gabriel Garcia de, (2023).

A direção dos intervalos nem sempre é mantida. Pela configuração intervalar da melodia tal como no hino, ser um arpejo de F7+/C (Dó – Fá – Lá – Dó - Mi), a direção dos intervalos é sempre ascendente. Ao alcançar o Mi, o perfil torna-se descendente. De algum modo, este perfil é mantido no padrão $\uparrow \downarrow$, no entanto, com diferentes proporções que representam essa direcionalidade. Apenas o primeiro intervalo é ascendente, os outros, descendentes.

Sobre as durações, a cada nota há uma expansão, um acréscimo de uma semínima. A primeira nota da variação é uma mínima (dois tempos de um compasso de três semínimas), seguida por uma semínima ligada à uma mínima no compasso seguinte (três tempos). E a expansão intervalar ocorre mais uma vez, com uma semínima ligada ao compasso seguinte com uma mínima pontuada (totalizando quatro tempos que perpassam dois compassos ternários). Com este processo de expansão das durações obtém-se, por um breve momento, um *rallentando*. Esse procedimento torna-se ainda mais interessante à medida em que ocorre também nas outras versões.

Figura 87: Compassos 25 a 27.



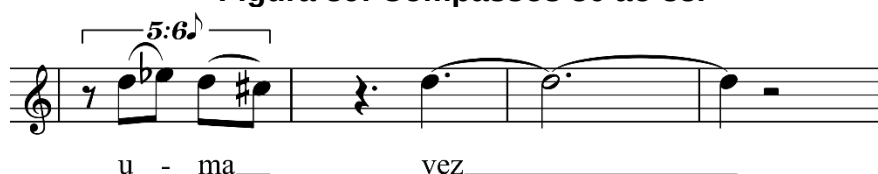
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Neste fragmento melódico, ocorre uma variação distinta dos padrões de variação antes apresentados. O material melódico vem da melodia da *menina enterada viva*, porém o perfil é totalmente modificado. A estrutura intervalar é preservada nas três primeiras notas da variação (Dó – Réb – Mib). As duas notas seguintes (Fá – Sol) diferem da direção do perfil original que tende para o descendente. Até o momento é a primeira vez em que o perfil melódico é alterado com relação aos materiais originais.

Figura 88: Compassos 28 e 29.

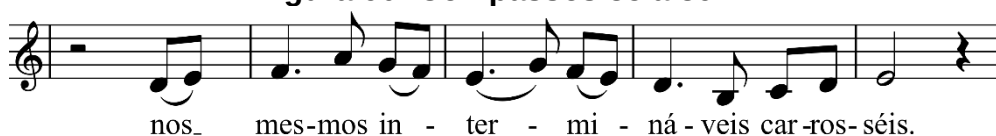
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Como na primeira versão, sobre o texto “rodaram mais”, Willy utiliza de intervalos maiores em direção ascendente e descendente alternadamente, sugerindo a ideia de circularidade. Agora, no entanto, essa ideia aparece não como um processo de compressão e expansão intervalar, – como foi feito na primeira canção – mas como uma memória desse processo da primeira canção do ciclo. Novamente, quando o texto “roda”, a melodia também o faz. Pensando na analogia feita quando da ocorrência deste processo na primeira canção, agora o carrossel não *rallenta*, apenas gira.

Figura 89: Compassos 30 ao 33.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Mais uma vez, a variação sobre o “motivo Mahler”, caracterizada essencialmente pela ornamentação $2^a m \uparrow$, $2^a m \downarrow$ ao redor de uma mesma nota, nesse caso, o Ré. É inserido um silêncio (pausa de semínima pontuada), entre as palavras “uma” e “vez”, e o compasso trinta (onde inicia a palavra “uma”), torna-se mais lento que a métrica comum do compasso. Onde cabem seis colcheias – no compasso $\frac{3}{4}$, agora são inseridas apenas cinco colcheias.

Figura 90: Compassos 35 a 39.

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Como ocorrido na primeira versão, na relação entre a voz e o piano acontece um tipo de contágio, o que era realizado por um, agora é também realizado pelo outro. Neste caso, ao contrário da primeira canção, o piano é que contagia a voz e esta explicita o material da “melodia da menina enterrada-viva.” Assim sendo, a voz canta a melodia tal como ela é, em citação literal.

Figura 91: Compassos 36 ao 40 do piano.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Como na canção primeira, o Lá repetido aparece no final, como o mesmo timbre característico⁸⁵ presente na versão que inaugura o ciclo.

Assim como nas duas versões passadas, a forma se divide em duas partes diferentes⁸⁶. Portanto, mais uma vez, temos um AB. No entanto, a primeira parte não é retomada no final da canção. Portanto, chamaremos aqui de um AB, não ABA'. A coda, nesta versão carrega em si, algo de memória de A, sobretudo com a repetição do Lá que caracterizou as primeiras partes das outras duas canções. O timbre (com a unha ou plectro nas cordas do piano) é igual ao utilizado na terceira parte, A', da primeira canção. Porém, dada a sua brevidade chamaremos nesta canção, de coda, mas uma coda que contém as características explicitadas da primeira parte (A). A um só tempo, coda (por seu tamanho com relação às outras partes), e A' (por conter os elementos da primeira parte (a melodia da menina enterrada viva e o Lá repetido).

Chamamos de parte A (compassos 1 ao 19), B (compassos 20 ao 34) e coda (compassos 35 ao 40). Em proporções, A tem dezenove compassos, B, catorze e a coda, cinco.

⁸⁵ O autor solicita que o pianista tanja com a unha ou plectro uma das cordas correspondentes ao Lá indicado.

⁸⁶ Aqui, não consideramos como parte diferente a terceira (A'), dado a sua característica de “repetição variada”.

Figura 92: Início da primeira parte e suas divisões internas.

A Moderato cantabile
cresc.

a1

Soprano

So-bre o la - do im - par da me - mó - ria

Piano

b accel. *poco più f* rit. **a2** Tempo primo *p*

o an - jo da guar - da es - que - ceu per - gun - tas que

c *f*

10

nã (ã) o se res - pon - dem Se - riam hé - lices a - viões lo - co - mo - ti - vas

fff *l.v.*

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (3ª versão), (2002-2003).

Figura 93: Início da segunda parte.

B *Si bemol* *p (con espressione)*

19

Mas meus dez a -

p

sempre p legatissimo e misterioso

And. (con discrezza)

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância* (3ª versão), (2002-2003).

Figura 94: Coda.

The image shows a musical score for a Coda section. The top staff is a vocal line in treble clef, starting at measure 34. It contains the lyrics "nos_ mes-mos in - ter - mi - ná - veis car-ros-séis." The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). It starts at measure 8 and continues for several measures, ending with a double bar line. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand, with a key signature of one flat (B-flat).

Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

7. QUASI UNA FANTASIA II

“Na música a sintaxe se revela como o mais relevante nível da linguagem. Tudo o que pode (e deve) ser dito de uma obra musical se atém à particularidade da organização do universo sonoro.” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven proprietário de um cérebro*. Editora Perspectiva, São Paulo. 1979, pág.10.)

Diferente do que realizamos anteriormente em *Quasi una Fantasia I*, sobre o eixo semântico da poesia de João Cabral de Melo Neto, *Infância*, impõe-se no caso particular da música trazer à tona um aspecto fundamental do texto pioneiro de Willy Corrêa de Oliveira acerca de uma proposta linguística da música em *Beethoven proprietário de um cérebro* de 1979.

Segundo o texto *Por Uma Semiótica Musical I*, contido entre as páginas nove e doze do livro, Willy propõe três argumentações adentrando do nível mais geral em direção ao mais minucioso acerca da essência da linguagem musical a partir de três ensaios. Nestes ensaios, Willy parte da interpretação semiótica proposta por Charles Peirce⁸⁷ rumo a uma proposta semiótica musical.

O ensaio inicia por uma definição de signo⁸⁸ e segue com uma possível definição deste em três níveis distintos, o nível sintático⁸⁹, o semântico⁹⁰ e o pragmático⁹¹. O signo, em seu nível sintático, diz justamente da estruturação, da maneira com que se organizam os signos. O nível semântico seria então aquilo a que revela a organização interna dos signos. Por fim, o nível pragmático, sendo um desvio no significado original dos signos, gerando assim um novo significado socialmente aceito e compreendido, haja vista que todo signo é universalizante, uma vez que para que haja compreensão é preciso que toda uma comunidade reconheça tais signos e os consiga compreender do mesmo modo.

⁸⁷ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo, pedagogo, cientista, matemático e linguista estadunidense, pioneiro nos estudos sobre a semiótica.

⁸⁸ “(...) alguma coisa substituindo alguma coisa (e não qualquer coisa substituindo qualquer coisa).” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven proprietário de um cérebro*. Editora Perspectiva, São Paulo. 1979, pág.9).

⁸⁹ “(...) diz da estrutura, da organização interna do signo, de como se concatenam os signos.” (ibidem, pág.9).

⁹⁰ “(...) o significante substituindo o significado.” (ibidem, pág.9).

⁹¹ “(...) alteração do significado original. Um novo significado é adotado por uma comunidade (estatisticamente representativa).” (ibidem, pág.9).

Todavia, no caso específico da música, em se tratando de uma hierarquização dos signos, o nível sintático parece ser o fundante.

(...) o conhecimento do código musical, em revolução permanente, histórico, propicia uma constelação concreta de significações (em uma gama que vai do sistema de referência – diferente para cada período da história – até as essências da linguagem – análise combinatória dos parâmetros do som). O significado é função – decodificável univocamente. Uma semântica que se equivale à sintaxe. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven proprietário de um cérebro*. Editora Perspectiva, São Paulo. 1979, pág.11).

Ao contrário da linguagem verbal, a música é linguagem autorreferente, isto é, sua comunicação se dá a partir da articulação sintática dos signos, e é este o seu fundamento. Portanto, ao analisarmos as estruturas que compõem o ciclo *Infância*, a um só tempo, estamos também analisando-o sob o nível semântico. O que o autor quis manifestar semanticamente com aquela organização e estruturação sintática é ela própria.

Sem código não há linguagem, e a música é uma linguagem. Linguagem cujos signos não apontam para fora, apontam – em última instância: para si mesmos e suas relações uns com os outros. Significam-se a si próprios (na equivalência significante/significado). Tal linguagem transmite *significações sintáticas*. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Experiência*; Em: *Caderno de Ensaios, Cadernos*. Edusp, São Paulo, 2019. Pág.34.)

De qualquer forma, tomando por base a entrevista realizada, o autor buscou concretizar a “tradução de um poema em música”, e aproximar o sentido, a semântica do poema à música. Eis a canção.

O que a mim pareceu que o adulto enfrenta a memória como o girar de um carrossel. Daí as citações de músicas de minha infância, que emparelho numa tentativa de chegar próximo do verso. Então imaginei que meu carrossel interno, musicalmente, estava plasmado sobre aquelas citações. (...) Com as várias versões (interpretações diversas do mesmo poema) era o que iria fundamentar a tradução em música, dos versos de João Cabral. (...) São, no fundo, meus “balões-cativos”, “locomotivas”, a “timidez”, as “perguntas que não se respondem”, tudo isso são aquelas citações. (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Entrevista com Willy Corrêa de Oliveira*. Entrevista concedida a Gabriel Garcia de Sousa. São Paulo, págs. 8-9.)

8. CODA – CONCLUSÃO

Analisando as canções individualmente e observando-as como um todo, podemos concluir alguns aspectos em comum. Em primeiro lugar, a importância do perfil melódico no ciclo. Apesar de todo o trabalho de variação sobre os materiais que apresentamos, o perfil, praticamente em todas as ocasiões, é preservado tal como o material. A manutenção do perfil torna possível a percepção dos materiais, apesar de tantos elementos modificados.

Cada canção utiliza materiais comuns entre si, – *Cristo Valerá*, *motivo Mahler* e a *melodia da avó* – e materiais que são apresentados isoladamente em cada uma das versões – *Nature Boy*, o *jingle do Brigadeiro Eduardo Gomes* e *Capi-neiro de meu pai*.

Tendo o autor passado por uma educação dentro do dodecafonismo e experimentado com o serialismo no início dos anos 1960, parece bastante clara a marca fundante que os princípios de manipulação intervalar deixaram em sua identidade e obra.

As variações se dão sempre sobre a estrutura intervalar dos materiais com compressões e expansões e, também, na estrutura métrica com realocações a diferentes fórmulas de compasso e durações, evitando sempre a manutenção de valores divisíveis por dois, a não ser em casos em que as citações aparecem de modo mais nítido, “literal”. Mesmo que se deem sobre materiais distintos, sua origem passa a ser menos nítida à medida em que características comuns nos materiais distintos são mantidas. Por exemplo, o perfil melódico de alguns fragmentos tem o padrão ascendente – descendente, tal como os últimos compassos de *Cristo Valerá*.

Figura 95: Trecho final de *Cristo Valerá*.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (cena dramática)*, (2011).

Figura 96: Fragmento da terceira versão.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Figura 97: Fragmento da segunda canção.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Figura 98: Compasso 2 da primeira canção.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Em suma, frequentemente ocorre uma imbricação dos materiais, as variações começam a aproximá-los formando um todo orgânico. No caso da segunda canção, onde o texto diz “Mas meus dez anos indiferentes rodaram mais uma vez”, a variação posta, além de ter como material o hino *Cristo Valerá*, mantém a ideia de circularidade como no final da canção anterior. Assim, ela vem de elementos de dois materiais distintos. Outro caso, seria o dos compassos iniciais da primeira canção. Qual o seu material, *Nature Boy* ou *Cristo Valerá*? Ambos.

Em cada variação (que não ultrapassa poucos compassos, muitas vezes um compasso) ocorre uma carga tal de operações e modificações que chamamos a atenção para a síntese presente neste trabalho. Em cada versão, há sínteses de

níveis menores que em conjunto formam uma condensação global, “microssíntese” e “macrossíntese”. Pensando no conceito de poesia proposto por Ezra Pound e exposto anteriormente, podemos dizer que o ciclo *Infância* não só traduz o sentido do poema em música como guarda similaridades com relação a poesia em geral.

Assim como o poema é um ABA’, as canções também são. Portanto, a leitura do poema pelo compositor está refletida também no aspecto formal. As três versões são praticamente iguais e sobre o mesmo mote exposto no poema – a infância e a memória dela. Além disso, os materiais utilizados são comuns a todas as três. Poderíamos concluir então, que cada versão configura uma variação sobre a outra.

Na relação texto-música, em todas as versões o texto se desloca sob diferentes materiais. Ocorrem, sobre estes, no entanto, algumas repetições na colocação do texto. Por exemplo, nas duas primeiras versões, junto a palavra “timidamente”, a mesma variação exata sobre a *melodia da avó*.

Figura 99: "timidamente" da primeira canção.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

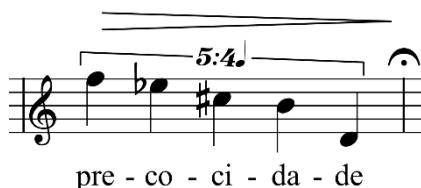
Figura 100: "timidamente" da segunda canção.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Na terceira canção, entretanto, esta variação está posta sobre a palavra “precocidade”.

Figura 101: "precocidade" sob a mesma variação antes exposta sobre o texto "timidamente".



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Nas duas últimas versões, o texto “o anjo da guarda esqueceu” está colocado sob o arco melódico de *Cristo Valerá*. Mais uma vez, numa tentativa de aproximar o sentido da poesia com a canção, Willy usa um hino religioso justamente onde o texto diz uma figura religiosa, “o anjo”.

Figura 102: Compassos 6,7 e 8 da terceira versão.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Há uma relação de proximidade entre a primeira e a terceira versões, e também da segunda com a terceira. Ou seja, *Infância* é um ciclo não de peças separadas entre si que tratam do mesmo assunto, mas sim, de um grupo coeso cujas peças relacionam-se diretamente de uma para a outra.

Figura 103: A ideia de circularidade do último verso, na primeira canção.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Figura 104: Ideia de circularidade sobre o penúltimo verso, na terceira canção.



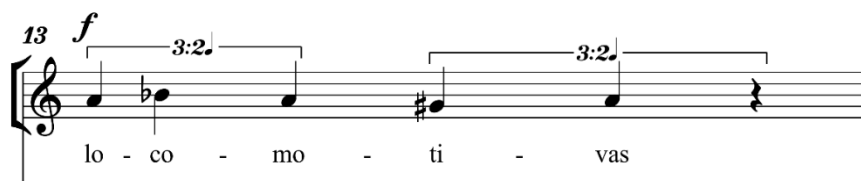
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

Figura 105: *Motivo Mahler*, na primeira canção.



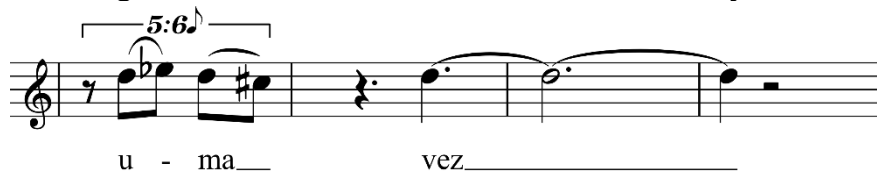
Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (1ª versão)*, (2002).

Figura 106: *Motivo Mahler*, na segunda canção.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (2ª versão)*, (2002).

Figura 107: *Motivo Mahler*, na terceira canção.



Fonte: OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Infância (3ª versão)*, (2002-2003).

A primeira canção tem variações mais densas, em alguns casos, tornando-se difícil a compreensão dos materiais utilizados. Com as canções posteriores, a primeira torna-se mais clara ao observarmos retrospectivamente.

As três versões utilizam a mesma estrutura em seus enunciados, o *período*⁹² e há uma importância sobre a nota Lá, tanto na repetição dela (como é o caso das primeiras partes das canções), quanto nas polarizações. Em diversos momentos, acontece (sobretudo através do *motivo Mahler*) a polarização desta nota.

Em se tratando de possíveis semelhanças entre a obra de João Cabral de Melo Neto e Willy Corrêa de Oliveira, segundo suas próprias palavras, – as de Willy – “O que eu sinto em mim, muito próximo do João Cabral é um algo pernambucano indizível. Mas que está todo na poesia dele. E também uma vocação para a síntese, para o discurso enxugado, isto eu sinto.” (OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Entrevista com Willy Corrêa de Oliveira*, concedida a Gabriel Garcia de Sousa, pág. 6).

Com relação à memória, pontuamos que se caracteriza pela construção atual sobre aquilo que teríamos vivenciado como significado emocional. Portanto, ela é muito mais a nossa sensação do passado, sem nenhuma relação concreta com ele. Nós inventamos a nossa memória. Fazemos questão de pontuar esse aspecto porque os próprios materiais utilizados ao longo do ciclo, em especial, aqueles que foram apenas ouvidos pelo autor (sem uma verificação precisa em partitura), muito provavelmente foram alterados pela sua construção pessoal de memórias. Sendo assim, esta pode ter operado a variação primeira.

Figura 108: Capineiro de meu pai, conforme consta no livro "As Melodias do Boi e outras peças".



Fonte: ANDRADE, Mário de. *As Melodias do Boi e outras peças*. Ed. Itatiaia, Belo Horizonte. (2002). Pág. 214.

⁹² Maneira de construir um enunciado, formado por dois segmentos, cada qual com um antecedente e um consequente. Nesta estrutura, o segundo segmento não sequencia o primeiro, mas o contrasta.

Figura 109: Capineiro de meu pai, conforme consta em “Contos Tradicionais do Brasil”.



Fonte: CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Ed. Global, São Paulo. (2014). Pág. 321.

REFERÊNCIAS

DE BONIS, Maurício Funcia.; **O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: Aporia e Apodíctica**. 2006. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes (ECA) São Paulo, 2006.

_____. **Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira**. 2012. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes (ECA/SBD) São Paulo, 2012.

_____. **A função estrutural do timbre em um noturno de Willy Corrêa**. Anais do XIX Congresso da Anppom. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009, p.494-7.

_____. **De como La Llorona se tornou um Miserere de Willy Corrêa de Oliveira**. Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013.

_____. **Da mão ao ouvido: fichas sobre pensamento e linguagem e uma melodia acompanhada de Willy Corrêa de Oliveira**. 2022. 129 p. Tese (Livre-docência em Contraponto) – Universidade Estadual Paulista, Unesp, Instituto de Artes, São Paulo, 2022.

ULBANERE, Alexandre. **Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico**. 2005. 142 f. +. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2005.

RODRIGUES, André de Cillo. **Três usos da citação musical no século XX: uma análise das peças Dream-Images de Crumb, Phorion de Foss e Prelúdio para piano nº1 de Willy Corrêa**. 2012. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes (ECA/SBD) São Paulo, 2012.

PUCCINI, Raphael de Lima. **Willy Corrêa de Oliveira como professor: estudo sobre seu projeto pedagógico de ensino da composição musical – da virada do século XXI até os dias atuais**. 2019. 142 f. +. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2019.

COMI, Caroline de; **Cinco canções de Willy Corrêa de Oliveira - Análise e reflexão em função da interpretação**. 2005. (Tese de conclusão de curso) - Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes (ECA). São Paulo, 2005.

ANTUNES, Gilson; **A inter-relação entre texto e música em seis canções para voz e violão de Willy Corrêa de Oliveira**. 2014. UFPB. (Apresentação de Trabalho/Simpósio)., 2014.

ANTUNES, Gilson. **Invenção e Citações nas Gravuras para Violão solo de Willy Corrêa de Oliveira**. In: MUSICIEN, 2013, Cuiabá. Anais do III MusiCien. Cuiabá: NECIMC, 2013.

CARDOSO, Vitor Ramirez Lopes; **Instantes e Prelúdios de Willy Corrêa de Oliveira: Uma Abordagem Composicional**. 2017. (Apresentação de Trabalho/Simpósio).

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Canções para voz e piano**. São Paulo: Edusp, 2006.

- _____. **Peças para piano.** São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. **Com Villa-Lobos.** São Paulo: Edusp, 2009.
- _____. **Música: a forma ABA – linguagem e memória.** Acta semiotica et linguística, São Paulo: Sociedade brasileira de professores de linguística, v.1 n.1, 1977.
- _____. **Beethoven proprietário de um cérebro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- _____. **Passagens.** São Paulo: Editora Luzes no Asfalto, 2008.
- _____. **Cinco advertências sobre a Voragem.** São Paulo: Editora Luzes no Asfalto, 2010.
- _____. **Cadernos.** São Paulo: Edusp, 2019.
- _____. **Outra página do diário de Diamantina.** São Paulo, 2019.
- _____. **Entrevista com Willy Corrêa de Oliveira.** Entrevista concedida a Gabriel Garcia de Sousa. São Paulo: 2023.

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA, O PRESENTE. Willy Corrêa de Oliveira, Caio Pagano, Fernando Tomimura, Bruno Monteiro, Isabel Kanji, Lílian Tonella, Maurício de Bonis, Marcus Siqueira, Caroline de Comi. São Paulo: Água Forte, 2006. 2 CD's (133'12").

PORTO, Regina. **Dossiê Willy Capital. Partes I (Introitus), II (Kyrie), III (Dies Irae), IV (Confutatis), V (Offertorium) e VI (Libera me).** In: <https://medium.com/zumbido/dossi%C3%AA-willy-capital-parte-1-75c40801edcc>. 2019.

ENTREVISTA COM WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA. *Diálogos Sonoros.* Entrevista Concedida ao PET – Música UNESP – Programa de Educação Tutorial. Em: *Música em Foco*, São Paulo, v.3, n.1, p. 128-137, 2021.

GIRARDI, Giulio. **Educar: para qual sociedade?** Projeto gráfico de Paulo Vidal de Castro e Thaís Vilanova. São Paulo, 2011. 128 págs. Disponível em: <http://www.thaisvilanova.com.br/girardi/educar-web.pdf>

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música.** Livraria Martins Editora. São Paulo, 1967. 245 págs.

CANDÉ, Roland de. **Historia Universal de la Música.** 2 vols. Editora Aguillar. Madrid, 1981. 1.170 págs.

GROUT, D. J; PALISCA, C.V. **História da Música Ocidental.** Ed. Gradiva. Lisboa, 2007. 759 págs.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da Música Ocidental.** Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1997. 1256 págs.

HUYGHE, René. **Sentido e Destino da Arte.** 2 vols. Livraria Martins Fontes Editora Ltda. São Paulo, 1986. 609 págs.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. Global Editora. São Paulo, 2014. 375 págs.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Completa**. Editora Alfaguara. São Paulo, 2020. 895 págs.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia e Composição: A Inspiração e o Trabalho de Arte**. Editora Angelus Novus. Coimbra, 2003. 28 págs.

MIRANDA, Antonio Lisboa Carvalho de. **Metapoesia de João Cabral de Melo Neto: Poesia Brasileira – Ensaio**. Natal, RN: Sol Negro Edições, 2013.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 218 págs.1989.

CAMPOS, Geir. **Pequeno Dicionário de Arte Poética**. São Paulo: Editora Cultrix, 181 págs.1978.

CALDEIRA, Rodrigo, **Poesia e composição: considerações sobre uma das “teses” de João Cabral de Melo Neto**. Odisseia, Natal, Rio Grande do Norte, v.6, n.1, pág, 92-110. Janeiro – junho de 2021.

MARQUES, Ivan. **João Cabral de Melo Neto, uma biografia**. São Paulo: Ed. Todavia. 560 págs, 2021.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.

PARTITURAS

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Infância. (1ª versão)** São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Infância (2ª versão)**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Infância (3ª versão)**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Infância (cena dramática)**. São Paulo, 2011. Partitura.

_____. **Allgemeine Periodik**. São Paulo, 2009. Partitura. Violino solo.

_____. **Arya per Yara**. São Paulo, 2011. Partitura. Violino solo.

_____. **Canzonetta (quasi una sarabanda)**. São Paulo, 2021. Partitura. Piano.

_____. **L'Art d'être grand-père**. 2 v. Xerox. São Paulo. Partitura. Piano.

_____. **Peças para piano.** São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Miserere.** Xerox. 15 partituras. Piano.

_____. **Recife, Infância: Espelhos....** São Paulo: Novas Metas, 1989. Partitura. Piano.

ANEXOS

Quinta-feira, 5 de outubro de 2023.

Gabriel: Me parece que você é um dos poucos compositores em produção ativa, em se tratando da “música contemporânea”, que cultiva o gênero canção. E mesmo entre estes poucos autores, talvez você seja o único que mantém esse interesse por tanto tempo, desde o fim dos anos 1950. Até onde eu sei, a primeira canção que você escreveu foi a *Canção Polifônica IV*, de 1958. Como surgiu esse interesse pelo gênero canção?

Willy: Surgiu pelo meu interesse pela música e sua história. A canção é um dos capítulos mais extraordinários dessa história. Esse capítulo principia, tal como eu entendo o *Lied* com o acompanhamento do piano, um pouco antes de Mozart. Mas foi de Mozart que recebi esta maravilha. Antes disso, não? Não, porque a canção a que estamos nos referindo não é simplesmente a música vocal, mas sim música para canto e piano. Isso começa no século XVIII, e tem o seu auge no século XIX, com Schumann¹ sobretudo, com Schubert², sobre quase tudo. Sempre a canção com piano teve um lugar privilegiado no meu interesse e Hugo Wolf, de certo modo, coroou minha vontade de *Lied*. E vindo mais para agora, as *Trois poésies de la lyrique japonaise*, de Stravinsky³, deliciaram-me e mostraram-me que o capítulo das canções não se encerrara com o Romantismo, pois havia Béla Bartók⁴ (canções extraordinárias⁵). Mas foi de Schönberg⁶ dos *Jardins Suspensos* (*Das Buch der hängenden Gärten*, Op.15) que me veio a pulsão de escrever canções com piano. Até que um dia, antes de me converter à vanguarda, eu escrevi algumas canções com poemas de amigos que eram

¹ Robert Schumann (1810- 1856), compositor alemão cujos *Lieder* são fundamentais no desenvolvimento deste gênero.

² Franz Schubert (1797-1828), compositor austríaco, um dos principais autores de *Lieder* do romantismo.

³ Igor Stravinsky (1882- 1971), compositor e pianista russo.

⁴ Béla Bartók (1881-1945), compositor e pianista húngaro, precursor nos estudos da etnomusicologia, área que estuda a música de diferentes grupos étnicos e comunidades ao redor do mundo.

⁵ Os 5 *Lieder* Op.16.

⁶ Arnold Schönberg (1874-1951), compositor austríaco que desenvolveu a técnica dodecafônica.

poetas, como o Roldão Mendes Rosa⁷, etc. Uma delas é essa *Canção Polifônica IV*, por isso ela é uma canção anterior à música dodecafônica⁸. Assim foi que experimentei um pequeno ciclo de canções com poemas concretos (dos poetas brasileiros, Décio Pignatari⁹ e Augusto¹⁰ e Haroldo de Campos¹¹). É sempre uma aventura, fora do tonalismo encontrar uma medida certa de um piano envolvendo-se com o poema e a voz que o canta. Concretamente, boa parte dos *Lieder* devem-se ao fato do piano postar-se como um acompanhamento (um suporte harmônico) da voz; mas hoje, como divisar um piano que seja corpo e alma com a voz e o poema quando ele perdeu a primazia de um suporte harmônico? Isso foi por volta de 1960 para 1970, realmente um júbilo! Eu fiquei muito contente: “Oh! Como Schönberg, eu também posso escrever uma canção!”, não comparando, mas contente de ter conseguido. Depois disso, vez ou outra alguns poemas me mobilizaram tanto que tive vontade de escrever canções como se eu estivesse lendo os poemas. E eu escrevia, mas era não muito frequente, como depois se tornou. Essa frequência deve-se realmente, à Carol¹². Não se pode considerar o *Lied* sem uma atenção alerta e consciente do papel do piano nesse gênero; assim, é que é necessário aqui também o Maurício¹³. E de quanto ambos, com zelo e conhecimento, dedicaram-se ao trabalho de torná-los escutáveis, vivos. Foi a partir de ambos (Carol e Maurício) que eu comecei a escrever sempre mais canções, porque tinha alguém que cantava e gostava de cantá-las. Foi do feedback do trabalho da Carol de traduzi-las da partitura para uma realidade acústica e de nossas reflexões, conjuntamente com o Maurício, sobre o português como língua falada e como

⁷ Roldão Mendes Rosa (1924-1998), escritor, poeta, crítico literário e professor na Faculdade de Comunicação de Santos (FACOS), da UniSantos.

⁸ Dodecafonismo é uma técnica desenvolvida por Arnold Schönberg e adotada por seus discípulos Anton Webern e Alban Berg, onde são utilizadas as doze alturas do temperamento igual, em ordenação específica definida pelo autor e sem repetição sequencial, visando a não polarização de nenhum centro tonal.

⁹ Décio Pignatari (1927-2012) foi tradutor, ensaísta, crítico literário e professor universitário, um dos principais poetas e teóricos da poesia concreta.

¹⁰ Augusto de Campos (1931) é poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário. Ainda hoje ligado à poesia concreta, sendo desde a sua fundação, um dos principais poetas.

¹¹ Haroldo de Campos (1929-2003) foi poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário. Junto com seu irmão, Augusto e o poeta Décio Pignatari, um dos principais criadores e teóricos da poesia concreta.

¹² Caroline de Comi, soprano, é uma das principais intérpretes da obra de Willy Corrêa de Oliveira na atualidade.

¹³ Maurício de Bonis é compositor, pianista e professor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP. Mantém um duo com a soprano Caroline de Comi, tendo juntos, estreado várias peças de Willy Corrêa de Oliveira. Maurício é um dos principais pesquisadores da obra deste autor.

língua cantada, e acho que posso dizer que evoluímos juntos nesse trabalho de buscar retomar a canção com piano como uma realidade que nos aliciava.

Gabriel: Você mencionou as canções compostas por você nos anos 1960, sobre poemas concretos. Como foi para você, manter o interesse pelas canções com o acompanhamento de piano quando tal não sucedeu no serialismo¹⁴?

Willy: Acho que um pouco já está respondido para a pergunta anterior, mas vou tentar ampliar. Por um lado, parece-nos que o serialismo, nós o tomamos como um verdadeiro caminho trilhável a partir da tradição da música erudita. Acredito apenas que, se os primeiros compositores seriais não escreveram canções com piano, mas aguçava nossa vontade de tentar o gênero dentro da nova perspectiva. A poesia concreta prestava-se muito a esse intento por ser um discurso pontilhístico, se prestava perfeitamente à uma melodia que se repartia sobre o campo de tessitura, desobrigando-se de uma continuidade linear sindética, natural no discurso tonal.

Gabriel: Pensando que a melodia acompanhada é uma projeção típica do tonalismo, como se comporta a canção diante disso, hoje?

Willy: Possivelmente porque o *Lied* romântico está tão entranhado em nós e de modo tão enraizado que a vontade de continuar cantando canções com piano foi mais forte que o fato de a música pós-serial prescindir de sua prática. Restava, portanto, não fazer canções como no passado, isso não, mas buscar um modo possível no fluxo da história de retomar o fundamento daquela prática, aquilo que ela tinha de inexorável, aquilo que calhava em nós como impossibilidade de calar a vontade de seguir cantando. Algo como se um pintor como Morandi¹⁵ pudesse ter se privado de pintar naturezas-mortas¹⁶ porque a História da pintura te impusesse gêneros mais próprios. Algo como aconteceu com a guitarra de

¹⁴ "Serialism is the compositional procedure by which an order of succession is established for the values appropriate to one or more parameters (componentes) of the musical process." (VINTON, John. *Dictionary of Contemporary Music*. E. P. Dutton & Co., Inc: New York. USA, pág. 670 ISBN: 0-525-09125-4.) "O serialismo é o procedimento composicional pelo qual é estabelecida uma ordem de sucessão para os valores apropriados a um ou mais parâmetros (componentes) do processo musical." (Livre tradução de Gabriel Garcia de Sousa.)

¹⁵ Giorgio Morandi (1890-1964), pintor italiano, um dos pintores a retrabalhar um gênero pictórico tão fundamental na história, a *natureza-morta*.

¹⁶ Natureza-morta é um gênero da pintura que tem em sua temática central, os objetos inanimados, frutas, instrumentos musicais, garrafas, etc.

Lorca¹⁷: disse ele, “é impossível calá-la.”¹⁸ O que nos resta é encontrarmos em “outra tonalidade” (mais precisamente na ausência delas), modos de operação que substituíssem os anteriores sem, contudo, desfazer-se de suas essências.

Gabriel: Quais critérios são importantes para que você use um poema em uma canção?

Willy: Em primeiro lugar, eu preciso ter, como dizia o Sérgio Milliet¹⁹, um “arrepio” com o poema. Poesia não se explica, poesia é um arrepio. Então, nesse sentido, eu preciso me “arrepia” com o poema. Em segundo lugar, eu preciso vislumbrar naquele arrepio uma possibilidade de lê-lo hoje. Mesmo que ele seja um poema mais antigo, uma cadência menos apta para um discurso mais atual, resta-nos encontrar esse modo novo de ser uma canção hoje sem que com isso tenhamos de escrever uma melodia com valores divisíveis por dois, como no passado. Às vezes, o próprio poema sugere uma linearidade, um discurso muito mais próximo do século XIX.

Gabriel: Então, se eu entendi corretamente, a métrica da poesia tem uma importância para você, mas não é uma importância tão fundamental que te impeça de trabalhar um poema do passado no presente.

Willy: Nem toda. Vislumbrar a possibilidade de fazer isso já é um achado. Isso pode até acontecer com um poema do Castro Alves²⁰, não importa. Às vezes, você encontra a possibilidade. Outras vezes, não. Você esbarra porque ela precisa de uma divisão por dois, e você se recusa para que um dos aspectos da canção não apareça tão velho.

Gabriel: Na sua opinião, por que os serialistas de Darmstadt²¹, pelo menos naquele primeiro momento dos anos 1950, não cultivaram as canções?

¹⁷ Federico García Lorca (1898-1936), poeta e dramaturgo espanhol.

¹⁸ Fragmento de *La Guitarra*, poesia de Lorca publicada em *Poema del Cante Jondo* (1921).

¹⁹ Sérgio Milliet (1898-1966) foi um escritor, poeta, tradutor, pintor e crítico de arte. Ocupou o cargo de diretor da Biblioteca Mário de Andrade.

²⁰ Castro Alves (1847-1871), poeta baiano, autor de *Navio Negreiro* e *Espumas Flutuantes*.

²¹ Darmstadt é uma cidade na Alemanha que sedia os “Curso Internacionais de Férias para a Música Nova”, ou apenas “Festivais de Darmstadt”, ciclo anual de conferências ministradas por importantes nomes ligados à música de vanguarda. Pierre Boulez, Henri Pousseur, Luciano Berio, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen, John Cage, René Leibowitz, Luigi Nono, György Ligeti, Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Edgar Varèse, Theodor Adorno e Mauricio Kagel, foram alguns dos conferencistas que por lá passaram em diferentes edições.

Willy: Eu acho que os problemas que eles enfrentavam eram tão mais prementes de que os que eu enfrentei porque eles já tinham resolvido as questões antes de mim. Na minha hora, eu já podia respirar profundamente e dizer “ah, e por que não ter a alegria de fazer uma canção?” E para mim, canção é muito importante. E mesmo que eu nunca tivesse feito uma canção, continuaria a achando uma das coisas mais incríveis que eu já ouvi, um dos capítulos mais belos da história da música. Então eles tinham problemas muito mais imediatos, mas fizeram música vocal com muito acerto. Por exemplo, o Boulez²², que canta *Le Marteau Sans Maître*, é uma métrica muito rica. Ele conseguiu driblar isso porque o *Le Marteau Sans Maître*²³ tinha uma métrica mais antiga de que aquela que Boulez havia conquistado.

Gabriel: Depois que você seleciona o poema, você procede com algum tipo de escansão ou análise?

Willy: Sempre que você vai transformar um poema em uma canção, o poema tem que ser, antes de mais nada, traduzido de uma língua para outra (da literatura para a música). Escrever uma canção é traduzir um poema musicalmente. E isso envolve todo um trabalho de tradução, de uma linguagem para outra. Mas não propriamente de uma língua para outra. De uma linguagem que é a poesia, para outra linguagem, que é a música. É claro que vislumbrar uma possibilidade é ter atentado para essa tradutibilidade. Muitos poemas eu gosto, possivelmente jamais intentaria uma canção a partir deles, uma enorme quantidade deles. O que importa quase sempre é que eles sejam menos discursivos (menos tonais) e lineares como era a retórica do passado. Enfim, quanto mais modernos, eles vão se tornando mais susceptíveis de serem traduzidos para música, uma música que também se desobrigou da retórica do passado. Poemas para canções são sempre aqueles que, ao lê-los, você encontra uma outra alternativa, que só a leitura muda ou em voz alta. Aqueles que ao lê-los, você intui a tradução de uma língua para a outra. Então os poemas

²² Pierre Boulez (1925-2016) foi um compositor francês, um dos principais compositores e teóricos do século XX. Foi um dos precursores da generalização da série nos anos 1950, ao lado de Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio.

²³ Poesia de Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta que partiu do simbolismo para uma poesia bastante pessoal, uma das influências da poesia concreta no Brasil, sobretudo *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*, poema que foi “traduzido”, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos no livro *Mallarmé*, Ed. Perspectiva.

são sempre buscados em função disso, de vislumbrar uma possibilidade de traduzi-los em música. E a tradução envolve tanto o piano quanto a parte vocal. O compositor está sempre traduzindo o poema também para o acompanhamento; nunca a parte do piano é uma coisa qualquer. Sempre é um esforço conjunto em dizer a poesia que está sendo cantada, também ao piano.

Gabriel: Você vê alguma relação entre a sua obra e a de João Cabral de Melo Neto?

Willy: Não. O João Cabral está operando com as palavras, e a língua não mudou para ele. A língua da poesia de João Cabral era ainda a mesma. E para nós não, a língua (no estado em que sobrou do passado) perdeu a eficácia. Já há anos que não dispomos de uma língua universalizante para nos comunicarmos. Isso já é uma diferença muito grande. Eu diria que a poesia concreta estava muito mais próxima da música que fazíamos naquela hora. O que eu sinto em mim, muito próximo do João Cabral é um algo pernambucano indizível. Mas que está todo na poesia dele. E também uma vocação para a síntese, para o discurso enxugado, isto eu sinto. Em seu sotaque sintético, teve o dom de juntar só as palavras essenciais para alcançar o indizível que é próprio da arte. Sinto também que, mesmo que ele negue todo um sentimento romântico, nega-o da boca para fora. Vislumbro na poesia dele, emoções estonteantes, a despeito da secura que envolve essas emoções.

Gabriel: Certo. Mas então você disse que há uma certa concisão, um poder de síntese na poesia dele...

Willy: Muito grande...

Gabriel: ... e isso tem uma correspondência com o seu trabalho.

Willy: Ah, isso tem! Claro que sim. Mesmo se você toma *Morte e Vida Severina*²⁴, mesmo ainda aí persiste.

Gabriel: Pensando que você compõe canções há mais de 60 anos, o que mudou do Willy do passado, para o de hoje nesse gênero?

²⁴ *Morte e Vida Severina* é um livro de poemas escrito por João Cabral entre 1954 e 1955.

Willy: No começo dos anos 1970, eu estava ainda muito ligado à vanguarda. Eu preciso dizer que um dia eu percebi que aquilo também era um “papo-furado”. Como na maioria dos “papos”, muito “ocos” e “furados” da burguesia em geral. Isso um dia eu tendo resolvido, para mim já não se colocava problemas de vanguarda ou retaguarda, mas de procura desesperada, porque o mundo capitalista não ajuda nesse sentido, de buscar como dizia o Pousseur²⁵ “aquilo que animava as grandes obras do passado”. Não recopiá-las, mas no fluxo da História, sem “ismos”, buscar o imo daquela animação do passado. E hoje em dia, eu me sinto um pouco mais “solto”, porque de qualquer forma, durante essa passagem do tempo, cada vez mais eu tive uma certeza de que você não compõe dentro de um país capitalista, para um público. Você compõe para você mesmo, e unicamente. Falo aqui, de música erudita propriamente. Fora daí, valem outras leis. Nem mesmo pessoas do campo da música, às vezes pessoas que você preza muito, não chegam à decodificação das coisas que você intentou. Isso é comum, porque é muito difícil abarcar o conhecimento dos outros. Sobretudo, no mundo capitalista, onde o conhecimento sem possibilidade de lucros é atirado fora, quando não, proibitivo propriamente. No meu caso, durante esses anos, cada vez escrevo mais a partir daquilo que para mim ficaram como sendo os padrões de recusa ou de aceitação daquilo que eu estava fazendo.

Gabriel: E se tratando do ciclo *Infância*, parece que você cria um léxico de citações a serem trabalhadas de diversas maneiras ao longo do ciclo todo. Como se deu a criação deste?

Willy: Se deu porque eu vislumbrei que aquele poema dava azo a diferentes leituras (ou seja, diferentes canções com o mesmo poema). Acho que o poema disparou em mim uma grande pulsão desde o verso “Sobre o lado ímpar da memória...” O que seria isto? Ora, isso é o próprio poema. Isso na poesia foi capaz de me dizer num verso toda a força fundamental da memória. Genial: “O anjo da guarda esqueceu, perguntas que não se respondem...” Quando irrompe:

²⁵ Henri Pousseur (1929-2009) foi um compositor belga, expoente do serialismo integral e um dos grandes teóricos da música no século XX. Willy, em sua passagem por Darmstadt em 1962, no curso *Allgemeine Periodik*, sentiu interesse especial sobretudo pelo Pousseur “filósofo”. Esta relação entre ambos está expressa no texto *Telefonema*, de 2020; e documentada e analisada no trabalho de Maurício de Bonis, *Tabulæ Scriptæ: A metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*, Ed. Unesp, 2014.

“Seriam hélices, aviões, locomotivas...” calhou-me que o texto musical poderia lançar mão de disparates de minha própria memória musical. “Timidamente precocidade” define uma criança totalmente. Define o universo interior de uma criança. Então, “locomotivas, aviões”, são as perguntas que uma criança faz e que não tem respostas. “balões-cativos” eu só soube o que eram os balões-cativos depois que eu já tinha escrito a peça...

Gabriel: E o que são?

Willy: “Balão–cativo” é um balão que você ata ao chão e ele não vai embora. Eu não sabia o que era, eu pensei que era da poesia, qualquer coisa do lado ímpar da memória do próprio João Cabral. Mas de qualquer jeito, me interessou a junção dessas diferenças “balões-cativos, aviões, hélices, locomotivas...” e são, diz o poeta “perguntas que não se respondem”, são “timidamente precocidade”, enfim, tudo isso junto, para mim, foi muito aliciante. Depois “si bemol?” (*risos*), para um homem como João Cabral que não sabe nem o que é um “si”, quanto mais um “bemol”; juntar “si bemol” com “locomotivas” é muito incrível. Então esse poema para mim diz o que é a perplexidade de você depois de adulto, dizer “puxa, eu fui uma criança!” E essa é a perplexidade do poeta. Em seguida: “mas meus dez anos indiferentes, rodaram mais uma vez nos mesmos intermináveis carrosséis.” O que a mim pareceu que o adulto enfrenta a memória como o girar de um carrossel. Daí as citações de músicas de minha infância, que emparelho numa tentativa de chegar próximo do verso. Então imaginei que meu carrossel interno, musicalmente, estava plasmado sobre aquelas citações. Ao término da primeira canção, verifiquei que não havia disposto todo o meu repertório de perguntas não respondidas. Pensei: talvez eu tenha que fazer mais uma para poder elencar tudo aquilo que ele elencou no poema, mas que não consegui objetivamente na primeira versão. Ao fazer uma segunda, eu fiz uma terceira e ainda uma quarta depois. Com as várias versões (interpretações diversas do mesmo poema) era o que iria fundamentar a tradução em música, dos versos de João Cabral. No fundo, as diferentes versões (as memórias citadas) são elas que justificam - para mim - a impossibilidade de uma única versão. Tudo que eu posso lembrar hoje, são as memórias (a gente não pode voltar atrás), mas podemos rememorar, o que é um jeito de estar ao mesmo tempo em dois lugares diversos no tempo e no espaço. Em uma das versões, falei de coisas mais

antigas, coisas que eu ouvia quando eu era muito criança, quando eu sequer atentava para o que estava ouvindo. Noutra versão, cito hinos religiosos, mas que apenas eu escutava como se fossem música incidental, mas gravaram-se fundamentalmente. São, no fundo, meus “balões-cativos”, “locomotivas”, a “timidez”, as “perguntas que não se respondem”, tudo isso são aquelas citações. As diferentes versões existem enfim, porque em uma única versão, eu não daria conta de todas as perguntas que não se respondem.

Gabriel: E posteriormente, você escreveu a quarta versão, a que chamou “cena dramática”. Qual a diferença dela para as anteriores?

Willy: Na cena dramática, o pianista nem sempre acompanha o canto, tocando piano. Achei que poderia ser interessante como mais uma solução, de leitura e tradução do poema. Talvez seja interessante para um tradutor pensar em diferentes versões. A cena dramática no ciclo já é uma outra ampliação das referências, das memórias. Aqui, entram não só músicas, mas pregões e outras coisas ouvidas e que se somam nos giros do carrossel.

Gabriel: “Obrigadíssimo” pela conceção da entrevista!

Willy: Já está!

Entrevista concedida por Willy Corrêa de Oliveira em seu estúdio a Gabriel Garcia de Sousa.

Infância (1a versão)

Poesia de:
João Cabral de Melo Neto (1920 - 1999)

Willy Corrêa de Oliveira (1938)

Moderato cantabile

p

Soprano

Piano

p *mf* *p* *mf*

So-bre o la - do ím-par da me-mó-ria o an - jo da guar -

f *p* *★ (oppure)*

da es - que - ceu per - gun - tas que não se res-pon - dem

p

poco meno mosso

p sfz > f *p*

Se - ri-am hé-li-ces a - vi - ões

Flebile

sempre sotto voce

Red. Red. Red. Red. Red. (sempre)

11 *f* *teneramente*

lo-co-mo-ti-vas ti-mi-da-men-te pre-co-ci-da-de

14 *mf* *p*

ba-lões ca-ti-vos si-be-mol?

Red.

17 *poco più mosso* *pp*

Mas meus dez a-nos in-di-fe-ren-tes

** Red.*

21 *cresc. poco a poco (ma senza esagerazione)*

ro-da-ram mais u-ma vez nos mes-mos

seguire la voce (sempre secondo piano)

23

in - ter - mi - ná - veis car - ros - séis

Ped.

25 rit. da lontano (Misterioso)
(tacet)

subito *p*

15^{ma} 3:2 3:2 3:2

São Paulo, 11 de novembro de 2002

 : (cabeça de nota quadrada): obter o som ferindo diretamente as cordas do piano com a unha (ou plectro). Uma só das cordas correspondentes a cada nota indicada.

 : Ferir com rapidez (e nitidamente) as três cordas como uma appogg.

Infância (2a versão)

Poesia de:
João Cabral de Melo Neto (1920 - 1999)

Willy Corrêa de Oliveira (1938)

Canto

So bre o la-do ím - par da me mó ria o an - jo da

Piano

mp *l.v.* *l.v.*

3 *meno mosso* *accel.* *p a tempo*

guar - da es - que - ceu

6

per - gun - tas que não não se res - pon - dem

The musical score is written for voice and piano. The vocal line (Canto) is in treble clef, and the piano accompaniment (Piano) is in treble clef. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'So bre o la-do ím - par da me mó ria o an - jo da' and the piano line with dynamics *mp* and *l.v.*. The second system shows the vocal line with lyrics 'guar - da es - que - ceu' and the piano line with dynamics *meno mosso*, *accel.*, and *p a tempo*. The third system shows the vocal line with lyrics 'per - gun - tas que não não se res - pon - dem' and the piano line with dynamics *l.v.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

7 Marcia *quasi mf* 2

Se -

9

ri - am hé - li - ces a - vi - ões

11

13 *f* *quasi una danza*

lo - co - mo - ti - vas

8va *5:4* *7:4* *7:4* *p*

15 *dolce* *molto rubato* ★ *5:4*

ti - mi - da - men - te pre - co - ci - da - de

cresc. *5:4*

18 *con impegno* *ff*

And. (con discrezione) *5:4* *5:4* *5:4* *5:4* *5:4* *5:4*

20

mf 3:2 4

ba-lões ca -

p

5:4 5:4 5:4 5:4 5:4

8^{vb}

22

f 3:2

ti - vos si - be- mol?

p

(8) 8^{vb}

Red. *

25

p 5:4 5:4

Mas meus dez a-nos in-di-fe-ren-tes

28 *mf* 5:4 5:4 *cresc. poco* 6:4 *f* 5:4 5

ro - da - ram mais u - ma vez nos mes - mos in - ter - mi - ná - veis car - ros - séis

São Paulo, 2 de dezembro de 2002

★ sol tanto la voce

Infância (3a versão)

Poesia de:
João Cabral de Melo Neto (1920- 1999)

Willy Corrêa de Oliveira (1938)

Moderato cantabile
cresc.

Soprano

Piano

So-bre o la - do_ ím - par da_ me - mó - ria

6 **accel.** *poco più f* **rit.** **Tempo primo**
o an - jo da guar - da es - que - ceu per - gun - tas que_

10 *f*
nã(ã)o se res - pon - dem_ Se - riam hé - lices a-viões lo - co-mo - ti-vas

fff ★ *l.v.*

14 *cresc.*
ti - mi - da - men - te pre - co - ci - da - de ba - lões_ ca - ti -

17 *p subito* *f > p* *f > p*

- vos [vocalizar _____]

19 ★★ **Si bemol** *p (con espressione)*

_____] Mas meus _____ dez _____ a -

p *sempre p legatissimo e misterioso*

Ped. (con discretezza)

24

- nos in - di - fe - ren - - tes

(con spirito)

28

ro - da - ram mais u - ma vez

34

nos mes-mos in - ter - mi - ná - veis car-ros-séis.

São Paulo, 31 de dezembro de 2002/
1 de janeiro de 2003.

★ : Golpear de tal modo que possa até romper uma corda; a cantora espera que a intensidade decresça gradualmente até que possa prosseguir com o canto.

♯ : um quarto de tom mais alto.

♭ : um quarto de tom mais baixo.

★★ : Durante a fermata, a cantora exhibe para o público um grande cartaz (cartolina) onde está escrito com letras enormes: SI BEMOL? Ou: no momento da fermata a cantora liga o dispositivo: SI BEMOL?

OBS: em quaisquer dos casos não alongar desproporcionalmente a fermata.



: Tanger com a unha (ou plectro) uma das cordas correspondentes a esse Lá.

Infância *para soprano e piano*

(cena dramática)

Música: Willy Corrêa de Oliveira
Poema: João Cabral de Melo Neto

Comodo

Soprano

circa 45"
tacet
ver instruções

sottovoce
5
9:8
5
So - bre o la - do im - par da me -

Piano

introdução
ver instruções

acompanhamento: ver instruções

S

3 3 3 3:2 *p*
mó - ria o an - jo da guar - da res - pon - deu per - gun - tas que

Pno.

S

3:2 45" circa 25" circa
cantoria (cantarolando ainda)
ver instruções
não se res - pon - dem

Pno.

o pianista recitando o quarteto do poema, e ao piano toca o sib

S

1 2 5 2 4 3 2 *p (sottile)*
Mas meus dez a - nos in - di - fe - ren - tes ro - da - ram mais u - ma vez

Pno.

rall. ----- *a tempo*
5:4 7:8 3:2

f *p (sottile)*

S

nos mes - mos in - ter - mi - ná - veis car - ros - séis

Pno.

colla voce

8va - ,

S

Pno.

dolce e mesto

S

Pno.

São Paulo, 15 de maio de 2011

PARA A CANTORA

Durante o desenrolar da introdução, a cantora anda pelo palco – como se se encontrasse numa praça circular deserta – sem pressa nenhuma, presa só no enleio de seu devaneio, no enlevo que os sons da infância trazem à tona. Aquando do pregão das bolinhas de cambará, ela encaminha-se para o lugar – no palco – em que cantará, sem hiato, a seguir. Quando conclui o primeiro terceto do poema, praticamente sem pausas, inicia a CANTORIA★ que escolheu para cantarolar, caminhando absorta, enlevada, ao longo do proscênio. Para de caminhar, mas sempre cantarolando, quando o pianista, aproximando-se, dirige-lhe as palavras faladas (o quarteto central) do poema; quando escuta o si^b: finda de cantarolar, e, desperta, encaminha-se (incontinentemente) para o lugar onde cantara a primeira parte, tudo sem lacuna mui evidente, e conclui a canção.

★ CANTORIAS

Após o 1º terceto do poema, está inscrito na partitura CANTORIA 45” + 25” circa.

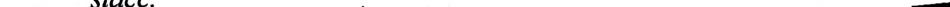
Para esta secção a cantora escolhe (para cada apresentação – ou mesmo ensaios da obra) uma das 5 opções dispostas na partitura sob a rubrica CANTORIAS. A CANTORIA escolhida deve ser cantada em vocalize ou *bocca chiusa*, enquanto caminha pelo proscênio (como sugerimos acima). Quando o pianista vem para perto de si, no proscênio, para recitar o quarteto (intermediário do poema), a cantora cessa de caminhar, mas não de cantarolar; continua ainda cantarolando (a mesma CANTORIA) por mais 25” aprox.: tempo necessário para o pianista dizer seus versos e retornar para o piano (sem demoras): quando toca o si^b, a cantora cala-se e prepara-se para iniciar o segundo (e último) terceto do poema.

ELENCO DAS CANTORIAS



♩ = 92 circa
stacc.

stacc.



♩ = 84 circa

♩ = 84 circa

4/4

acompanhável com estalos de dedos no ritmo da canção norte-americana

$\text{♩} = 80 \text{ circa}$

Exercise 4 is a musical exercise on a treble clef staff. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80 \text{ circa}$. The music consists of a sequence of eighth notes, starting on G4 and ascending stepwise to D5, followed by a descending sequence back to G4. The notes are grouped into pairs of eighth notes, with a slur over the first four notes and another slur over the last four notes. The exercise is numbered 4 in a circle below the staff.



⑤ Tu não te lem-bras da ca - si-nha pe-que-ni - na on-de o nos-so_a-mor nas - ceu?
Tu não te lem - bras das ju-ras, ó per-ju - ra que fi - zes - te com fer - vor?



Tu não te lem-bras da ca - si-nha pe-que-ni - na on-de o nos-so_a-mor nas - ceu?
Tu não te lem - bras das ju-ras, ó per-ju - ra que fi - zes - te com fer - vor?



Ti - nha um co-quei-ro do la - do que coi-ta-do de sau - da - de já mor - reu!
Da - que - le bei - jo de-mo - ra-do, pro-lon-ga-do que se - lou o nos-so_a - mor?



Ti - nha um co-quei-ro do la - do que coi-ta-do de sau - da - de já mor - reu!
Da-que - le bei - jo de-mo - ra-do, pro-lon-ga-do que se - lou o nos-so_a - mor...

A cantora escolhe uma das 5 alternativas. A alternativa escolhida deve ser repetida tanto quanto necessário até que retorne para cantar o terceto final do poema.

PARA O PIANISTA

O pianista, desde sua banqueta ao piano, executa nos instrumentos disponíveis (em apropriada estante para instrumentos de percussão), canta e/ou fala pregões:

ELENCO DOS PREGÕES

1. panela $\text{♩} = 160$ ou
2. matraca $\text{♩} = 200$ etc.
3. triângulo $\text{♩} = 160$
4. apito $\text{♩} = 60$

5. gaita ★ $\text{♩} = 70 \text{ circa}$

★ como aquelas usadas por amoladores de facas

6. klaxon $\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 80 \text{ circa}$

7. pregão vocal

pen-te com chá pre-to chá pre-to com pen-te

8. pregão vocal

car-nei-ro gor-do ner-vo-so

Allegro *rall. a tempo*

9. pregão vocal

cho - ra me-ni-no p'ra co - mê pi - tom - ba

Allegro

10. pregão vocal

Oh! lâ de bar - ri - gu - da p'ra tra-vis-sei-ro

11. pregão vocal

Êh! bo-linh-a de cam-ba-rá du-as bo-linh-as por um tos-tão

sotto voce (como na lontan)

Allegretto

OBS: e ainda executa ao teclado segundo as requisições da partitura.

DA INTRODUÇÃO

No total a introdução deve durar cerca de 45 segundos até o momento em que a cantora inicia sua parte.

Obrigato: a introdução deve iniciar-se com a execução do toque da frigideira (pregão do consertador de panelas ($\text{♩} = 160$ ou duas vezes; e deve ser concluída a introdução através da voz cantada pelo/a pianista do refrão das bolinhas de cambará, duas vezes, também. Porém, durante o desenvolvimento da introdução (entre o toque inicial da frigideira e a conclusão demarcada pelo “pregão das 'bolinhas de cambará’”) o pianista deve construir uma polifonia tão densa e fecunda quanto possivelmente exequível através dos onze materiais de pregões elencados aqui. O/A pianista consciente de que só tem duas mãos e uma só boca (para cantar e soprar) deve esmerar-se por conseguir a polifonia mais plena possível, ao ponto de os ouvintes não atremarem que daquele ser ao

piano possa ter vindo uma tal profusão polifônica... É bem possível que nem todos os onze materiais elencados sejam utilizados durante a introdução, mas no decorrer da peça todos poderão ser oportunamente apresentados. Tente sempre uma nova variante para cada execução, mesmo que uma outra anterior tenha sido satisfatória. Mas, se você compreendeu bem esta sugestão, você pode modificá-la sempre de novo, tornando-a mais viável, e igualmente efetiva.

DO ACOMPANHAMENTO

Para o “acompanhamento” da cantora, o/a pianista deve propor um discurso linear (não polifônico). Sempre justapondo quaisquer dos materiais elencados a outros (dentre os onze), como se estivesse postulando um discurso verbal, poético, escandindo as palavras, cuidando de suas inflexões, pausas (quando necessitar), tudo como se ouvido à distância (como os pregões que atravessam as ruas, mas não se adentravam nas casas).

DA CANTORIA

Quando a cantora inicia sua CANTORIA escolhida, o/a pianista aguarda – em silêncio – durante cerca de 40/45” segundos, e só então levanta-se da banquetta do piano e anda até à cantora, e dirige-lhe o quarteto do poema, seguindo tanto quando possível a cronometria seguinte:

0” = seriam hélices?

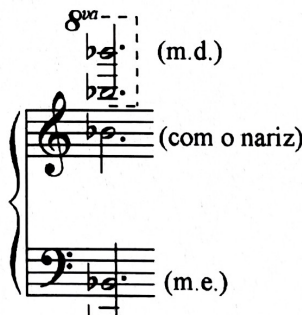
5” = aviões?

8” = locomotivas?

13” = timidamente precocidade?

18” = balões cativos?

retorna (rápido) para o piano e executa:



A cantora principia o último terceto. Para o acompanhamento do último terceto do poema, o pianista procede como no terceto inicial – sempre engenhosamente – porém, agora, cabe a citação da CANTORIA escolhida pela cantora no teclado do piano. O momento preciso em que a citação (na realidade uma breve alusão) deve ocorrer com relação ao canto está indicado por flecha para cada das opções, incidindo sobre a parte da soprano. A citação da CANTORIA deve ocorrer em oitavas espacejadas: a mão esquerda move-se entre a 1ª e a 2ª oitava do teclado; e a mão direita utilizando as notas necessárias entre a 6ª e a 7ª oitavas. Cada mão toca uma nota só (sem oitavas) da melodia, embora soando o conjunto das duas mãos em oitavas compostas (espacejadas). A citação não deve estender-se além de dois compassos da melodia da CANTORIA: ao modo de um sinal ecoando desde o piano de volta para a cantora.

$\angle$

Willy Corrêa de Oliveira

[illegible]

OUTRA PÁGINA DO DIÁRIO DE DIAMANTINA

Willy Corrêa de Oliveira

- Criança só ouve (houve), e repete, e divisa: e ata ouvido e vivido e guarda.
- Poesia, em criança, quando ouvida – desde uma vez, então – era como um nome de coisa, certamente sem distinção de que coisa era aquela cujo nome resguardava-se, velada, velário, vigiada, vigindo, urgente.
- Bem pequenino, escutava frequentemente um tio, que pintava e muito lia, a recitar – com ímpeto – Augusto dos Anjos (aquelas palavras surpreendentes, cheias de pasmo, que se escondiam, arrevesadas). Arrebatadoras. Como contos da carochinha, estórias de fantasmas. Tal Rachmaninov, assim foi Augusto dos Anjos para mim. Sempre desejei que fossem perenes como todos os gênios; não me conformava pensá-los apenas como cantos de ninar.
- Algo depois – mais tarde – vislumbrava que a coisa (cujo nome guardara) desvelava-se intacta, não como coisa que se tange, mas: que nos retém, não nominável, como tudo que tem nome individuável, alento, respiração, indivisa como a verdade concreta. Grandiosa, definitiva.
- Adolescente (no limiar), adoeci de veneração por Conchita Moreno, uma bailadora sevilhana. Na tempestade, encontro uma gramática espanhola num vendedor de rua e compro-a (por *seguirya*). De lá, um soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, “Al sueño”. Trago-o até hoje. E quanto declamei-o (a sós), então!
- Aos quinze anos, ainda pesado de inocência e descobrimentos, vi um filme português sobre a vida de Castro Alves no cinema quase ao lado do Bar Carnaúba, em Teresina. Assisti a todas as sessões. E decorava Castro Alves como um lunático.
- Mais logo, me concentrei em conhecer os mecanismos da poesia: versificação, contagens de sílabas (recheadas de execráveis palavras gregas), as formas de composição. Como criança que desmantela o brinquedo para examinar-lhe o maquinismo, e vê-se rodeado de destroços. Leio (sempre com enlevo) o que poetas dizem – em prosa – sobre poesia.
- Um dia você inventa um nome para algo que passe a existir pelo nome, e você é poeta. Ou você toma esse algo, agarra-se a ele (o nome da coisa inexistente sem seu nome) e é subsumido imponderavelmente, e você, *mon semblable*, é o leitor de poesia, *mon frère*!
- Amor: Teologia.
- Paixão: Poesia.
- Amor-paixão: Poema (arranjo): o nome: esse é seu corpo.

São Paulo, 30 de novembro, 2019