

MARIA TEREZA GONZAGA

MARIA TEREZA GONZAGA

DE OSVALDO LACERDA

AS CANÇÕES DE CÂMARA
DE OSVALDO LACERDA

Orientadora: Prof.ª Dra. Myrian Xavier Fragoso
Co-Orientador: Prof. Dr. Régis Duprat



1997

T/UNESP
785.7
G642c



MARIA TEREZA GONZAGA



**AS CANÇÕES DE CÂMARA
DE OSVALDO LACERDA**

Dissertação apresentada ao Instituto
de Artes do Planalto da Universida -
de Estadual Paulista "Júlio de Mes -
quita Filho", campus de São Paulo ,
para a obtenção do título de Mestre
em Artes. (Área de Concentração : -
Música).

Orientadora: Prof^a. Dra. Myrian Xavier Fragoso
Co. Orientador: Prof^a. Dr. Régis Duprat.

São Paulo

1997



ACRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifesto a minha gratidão a todas elas e de forma particular:

- à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela concessão da bolsa demanda social por um período de 24 meses (1994 - 1995), que me deu fundamental ajuda para o desenvolvimento do meu trabalho;
- ao professor Dr. Renato Lacerda pela constante atenção dada ao decorrer da pesquisa e pela amizade;
- à minha orientadora Prof.^a Dra. Miryan Xavier Fragoso e ao meu co-orientador Prof.^a Dr. Sérgio Duprat pelo apoio e dedicação;
- à minha família que sempre me apoiou na minha carreira;
- aos amigos Paulo Margarite e Edison Savatim que me ajudaram na confecção dos relatórios parciais;
- às amigas Rosemaria Simão, que sempre soube de mim, e Elaine Barroco, que ajudou com as traduções;
- ao cantor e amigo Chico Campos que me auxiliou junto à realização dos concertos e também com a regência;
- ao cantor Toninho Macedo com o qual também realizei concertos;
- à minha professora e amiga Maria José Carrasqueira que me incentivou a realizar este trabalho;
- ao meu irmão Roque, pela confecção final do trabalho;
- ao Deus, sempre lá, de todas as horas.

*Aos meus pais e
à minha irmã
Glória*



AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifesto a minha gratidão a todas elas e de forma particular:

- à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela concessão da bolsa demanda social por um período de 24 meses (1994 - 1995) que foi de fundamental ajuda para o desenvolvimento do meu trabalho;
- ao compositor Osvaldo Lacerda pela constante atenção dada no decorrer da pesquisa e pela amizade;
- à minha orientadora Prof^a. Dra. Miryan Xavier Fragoso e ao meu co-orientador Prof^o. Dr. Régis Duprat pelo apoio e dedicação;
- à minha família que sempre me apoiou na minha carreira;
- aos amigos Paulo Morgante e Edson Savatin que me ajudaram na confecção dos relatórios parciais;
- às amigas Rosemara Staub, que sempre soube me ouvir, e Elaine Barroco, que ajudou com as traduções;
- ao cantor e amigo Chico Campos que me auxiliou junto à realização dos concertos e também com a bibliografia;
- ao cantor Toninho Macedo com o qual também realizei concertos;
- à minha professora e amiga Maria José Carrasqueira que me incentivou a realizar este trabalho;
- ao meu irmão Roque, pela confecção final do trabalho;
- ao Omar, companheiro de todas as horas.



SUMÁRIO

Resumo.....	5
1. INTRODUÇÃO.....	7
2. A CANÇÃO DE CÂMARA:.....	14
2.1.Histórico - origens e evolução:.....	17
• Lied	20
• Chanson.....	21
2.2.A Canção Brasileira.....	23
3. A SÉRIE DE CANÇÕES ESCOLHIDA.....	33
4. DADOS ESTILÍSTICOS E BIOGRÁFICOS DOS POETAS ABORDADOS.....	35
5. ANÁLISES DAS CANÇÕES.....	46
6. CONCLUSÃO.....	166
7. BIBLIOGRAFIA.....	169

ANEXOS:

- Entrevistas
- Depoimento
- Catálogo das canções
- Programas de concerto
- Críticas



GONZAGA, M.T. *As Canções de Câmara de Osvaldo Lacerda*. São Paulo, 1997, 224 p.,
Dissertação (Mestrado em Artes - Música) - Instituto de Artes do Planalto, Campus de
São Paulo, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Essa dissertação pretende dar um panorama das canções de câmara de Osvaldo Lacerda através de uma série de 11 canções escolhidas por diferenciação de gênero e estilo, além de focalizar diferentes poetas. A escolha do tema se deu por tratar de música brasileira e ser um compositor vivo com o qual foi possível manter contato no decorrer da pesquisa. Foi feito um levantamento histórico da canção de câmara desde o século XVI e da canção brasileira focalizando seus principais representantes, além de dados estilísticos e biográficos dos poetas abordados. As análises das canções foram feitas à partir da relação poesia e música abordando os procedimentos formal, melódico, rítmico e harmônico adotados pelo compositor. Nos anexos se encontram entrevistas realizadas com o compositor, um poeta, cantores e pianistas, além de programas de concertos realizados no decorrer da pesquisa e o catálogo geral das canções do compositor.



GONZAGA, M.T. *The Osvaldo Lacerda's Chamber Songs*. São Paulo, 1997, 224 p. Dissertação (Mestrado em Artes - Música) - Instituto de Artes do Planalto, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

This dissertation intends to present a panorama of Osvaldo Lacerda's chamber songs through a series of eleven songs selected by differentiation of sort and style, besides focusing different poets. The choice of the theme was done because it is concerned with Brazilian music and also because the composer is still alive and it was possible to get in touch with him during the research. It was done a historical survey of chamber song, since the sixteenth (XVI) century, and the Brazilian song, focusing its main representatives, besides the poets' stylistic and biographical data mentioned above. The analysis of the songs were done from the relation poetry and music dealing with the formal, melodic, rhythmic and harmonic procedures adopted by the composer. Annexed, there are interviews with the composer, a poet, singers and pianists, besides concerts which were performed during the research and the general catalog with the composer's songs.



Sua produção de rações de cinema é extremamente variada, procurando abarcar diferentes gêneros, misturando sempre com aproveitamento de

Introdução

Introdução

Introdução

Escolhi analisar a música para canto e piano de Osvaldo Costa de Lacerda por se tratar de música brasileira e por ser ele um compositor vivo com o qual eu poderia fazer um contato direto. Visto que este trabalho ainda não havia sido feito e por considerá-lo de suma importância dentro do repertório camerístico brasileiro.

A canção brasileira existe há três séculos. Nela, segundo Luís Heitor, *a música brasileira encontra os seus momentos de mais funda afirmação racional. O escritor Mário de Andrade define a canção como sendo uma forma aprimorada, um pouco amaneirada mesmo como poesia. Praticamente há grande variedade na forma das estrofes, cada estrofe em geral seguida por estribilho. O tamanho das canções também varia muito e se algumas são pequeninas outras não acabam mais, de tamanhas. Seus temas preferidos são o amor... e o amor. Em geral, o amor. Porém amor cortês, cheio de delicadezas e granfinismo de expressão. Às vezes se canta a natureza também*(Pequena História da Música).

Segundo Vasco Mariz: *o canto de câmara é a forma mais refinada da arte vocal na música. O canto de câmara apesar de todas as dificuldades que o intérprete tem de transpor, é o gênero musical de onde mais freqüentemente somos arrebatados ao terra - terra cotidiano. A voz humana ainda é o mais belo, o mais melodioso, o mais sensível dos instrumentos*(A Canção Brasileira).

Na canção de câmara supõe-se que o compositor comenta o poema após uma leitura atenta, onde ele vai buscar um perfeito entrosamento entre texto literário e música.

A produção de canções dentro da obra geral de O. Lacerda é de grande relevância, sendo o gênero de composição ao qual ele mais se dedica, perfazendo o n.º. de 100 canções. Osvaldo Lacerda nasceu em São Paulo, SP, Brasil, em 23 de março de 1927. Estudou composição com Mozart Camargo Guarnieri a quem deve o início de sua carreira, e sob cuja orientação formou sua personalidade de compositor. Seu estilo caracteriza-se por um refinado nacionalismo, feito de extenso conhecimento das características da música brasileira, aliado a sólido domínio das técnicas modernas de composição.

Entre suas obras, que vêm sendo cada vez mais executadas no Brasil e no exterior, destacam-se trabalhos para piano, canto e piano, coro, conjuntos de câmara, orquestra e banda, muitos dos quais se acham editados e gravados em discos. É detentor de vários prêmios de composição além de exercer uma importante atuação como professor de teoria e análise musicais, harmonia, contraponto e composição.

Sua produção de canções de câmara é extremamente variada, procurando abordar diferentes gêneros musicais sempre com aproveitamento de ritmos e melodias



caracteristicamente brasileiros. Não se utiliza de temas folclóricos nas canções, as melodias são todas de sua autoria.

O que faz com que suas canções mereçam especial atenção é a cuidadosa abordagem musical sobre a poesia. O respeito a prosódia é sentido desde as suas primeiras composições. Como o próprio compositor define, *canção é poesia cantada* e isto se faz sentir claramente em sua obra.

Na escolha do texto a ser musicado, o compositor O. Lacerda não se restringe a uma determinada época ou estilo. Tem musicado desde poesias do século XVIII até contemporâneos. Ele procura também abordar a maior gama possível de sentimentos, emoções e pensamentos, escrevendo canções líricas, dramáticas, religiosas, filosóficas, narrativas, cômicas, satíricas, etc.

Ele procura respeitar a prosódia o máximo possível, a acomodação do texto poético dentro da melodia é muito cuidadosa. O acompanhamento ao piano é também muito elaborado. Nem sempre o piano vai se submeter a um mero acompanhamento que venha sustentar harmonicamente a melodia. Na grande maioria das vezes o piano dialoga com a melodia ou chega a criar uma espécie de cenário para que o texto poético se desenvolva. Isto se faz sentir claramente na canção *Poema tirado de uma notícia de jornal*, com texto de Manuel Bandeira, onde o compositor faz um mini - drama e o piano vai servir de pano de fundo para a perfeita realização e compreensão do texto.

Para a pesquisa em questão foram escolhidas 11 canções que pudessem dar um panorama geral da obra. Essa escolha foi feita juntamente ao compositor procurando diversificar ao máximo o gênero das canções para que o leitor possa ter uma visão da obra como um todo. Houve a repetição do poeta Manuel Bandeira por ser ele o preferido do compositor.

É interessante notar a preocupação quanto ao estilo literário. São completamente distintas as canções com texto de Gregório de Matos e com texto de Cassiano Ricardo, por exemplo.

No que se refere à análise das canções procurei realizar de forma mais abrangente possível. Foram vistas análises harmônica, formal e estrutural, além de levantamento quanto ao timbre, melodia e sentimento.

Um exemplo extremamente importante e original é o da canção *Uma nota, uma só mão* com texto de Carlos Drummond de Andrade onde o cantor não possui melodia, ele só canta uma nota o tempo todo. Ele tem que se valer de grande potencial de interpretação para passar o sentimento da canção para o público. A melodia fica por conta do piano que é executado somente com a mão esquerda do pianista. É uma canção curiosa e interessante por fugir completamente dos conceitos e padrões tradicionais de canções.

Para uma maior compreensão da canção de câmara no Brasil foi feito um levantamento histórico vindo desde a Renascença onde surgiram as primeiras canções e a sua evolução



até o *Lied* romântico alemão, principalmente em Schubert que foi o compositor que mais se dedicou a esse gênero musical.

É muito escassa a bibliografia sobre a canção brasileira especificamente. Vasco Mariz, em seu livro *A canção Brasileira* procura fazer um apanhado geral da situação da canção nacional, sendo um dos poucos exemplos no assunto.

Além do levantamento histórico da canção de câmara procurei ressaltar dados biográficos e estilísticos dos poetas abordados dentro da série de canções escolhida.

Nos anexos se encontram as entrevistas realizadas com cantores e pianistas que executaram intensamente as canções do compositor O. Lacerda e foi interessante notar que de ambas as partes a preocupação era sempre a mesma: uma obra de difícil realização por ser muito meticulosa e por outro lado fácil de compreender pela clareza nas especificações da partitura. Quem nunca ouviu ou executou uma de suas canções, se fizer uma leitura atenta do texto poético com a precisão rítmica exigida e seguir a agógica proposta pelo compositor, certamente conseguirá realizá-la sem problemas ou dúvidas. Sua partitura é extremamente bem escrita com indicações muito claras de andamento e dinâmica. Mas, é necessário haver um bom nível técnico tanto do cantor quanto do pianista para que a realização da obra se dê. Não são canções pedagógicas e muito menos destinadas a principiantes em música.

Os entrevistados foram:

Vitória Kerbauyi, soprano, já executou pelo menos 50% da música vocal de Osvaldo Lacerda. O compositor dedicou à ela a canção *A Valsa* com poesia de Casimiro de Abreu. Ela tem grande admiração pelo compositor Osvaldo Lacerda e o considera muito preciso e metucioso em suas obras, a escolha do registro é sempre confortável e a sua preocupação com o perfeito acomodamento do texto poético, dentro da música, é tão grande que às vezes se tem a impressão que a poesia também é dele, como se ele a tivesse escrito juntamente com a música.

Lenice Priolli, meio-soprano, também é uma grande intérprete do compositor Osvaldo Lacerda e vem executando as suas obras ao longo de sua carreira, tem uma grande preferência pela música brasileira em geral e já cantou e gravou obras de vários compositores brasileiros. Ela considera a escrita de Osvaldo Lacerda extremamente clara, o seu material é impecável, ressalta o cuidado especial que ele tem na seleção dos textos e na utilização da prosódia. Há nele, segundo ela, uma preocupação da perfeita fusão do texto com a música. Juntamente com a pianista Maria José Carrasqueira ela gravou um lado de um LP só com canções de Osvaldo Lacerda, em 1980, à convite do próprio compositor. À ela são dedicadas as canções *O Menino Doente* e o *Trio da Mucama*.



Tomasino Castelli, tenor, vem atualmente se dedicando com grande intensidade à interpretação das canções de Osvaldo Lacerda. Ele considera a obra vocal do compositor como sendo uma verdadeira engenharia de sons e ritmos, que fluem com uma tal naturalidade, parecendo haver brotado como num *toque de mágica*. Vem se apresentando regularmente acompanhado pela pianista e esposa do compositor, Eudóxia de Barros. Ele comentou que por ocasião de concertos onde o compositor está presente, ele, o compositor, lê a poesia para a platéia antes que a canção seja executada, tamanha é a preocupação com que o texto, o sentimento da poesia seja compreendido.

Eudóxia de Barros, pianista e esposa do compositor, vem se apresentando igualmente executando obras do marido como camerista e solista. Sempre teve grande interesse pela música brasileira, vindo em 1963 a gravar um disco em homenagem à Ernesto Nazareth por ocasião dos seus 100 anos de nascimento. O disco se chamou *O Ouro Sobre Azul* com o qual ela chegou a ganhar um disco de ouro pela alta vendagem. À partir dali houve uma volta nacional ao chorinho. Sempre tocando música brasileira ela considera as obras de Osvaldo Lacerda geniais. Ressalta a preocupação que ele tem com a melodia que é sempre uma constante na sua obra geral. No que diz respeito às canções ela comenta que ele lê e relê a poesia muitas vezes antes de ir para o piano extrair a melodia. Comenta que, como ele próprio diz, deve-se *sentir a música da poesia, existe um ritmo que precisa ser respeitado*.

Maria José Carrasqueira de Moraes, pianista, teve um contato com o compositor desde a sua infância. Ele frequentava a casa dela desde a década de 1960 quando era presidente da Sociedade Pró-Música Brasileira, e ia lá para combinar concertos com seu pai João Dias Carrasqueira, flautista. Com o passar dos anos ela chegou a estudar composição com ele e passou também a executar com frequência a obra dele. Juntamente com a cantora Lenice Priolli ela gravou um LP só com obras do compositor. Um lado de canto e piano e o outro de flauta e piano, com seu irmão Antônio Carlos Carrasqueira, todos à convite do próprio compositor. Ela ressalta que por ocasião desta gravação em 1980, eles, os intérpretes, às vezes queriam modificar um pouco o andamento das músicas. O compositor concordava a princípio mas, ao final, vigorava o andamento que ele havia escolhido e colocado na partitura. Daí ela ressalta que os andamentos escolhidos por ele são meticulosamente pensados. Em relação ao piano como acompanhamento nas canções, ela considera tudo como um corpo só, as inflexões, os impulsos vão junto com o canto, o movimento é muito pensado. Por priorizar a prosódia, ela considera a rítmica utilizada por ele muito próxima da execução da palavra. Na verdade ela acha que o que ele quer é *criar a expressão do significado poético*.

Ilka Brunhilde Laurito, escritora, escreveu a letra da canção *Carnaval do Desamor*, encomendada por um amigo comum dela e do compositor Osvaldo Lacerda, Sérgio Rovito, cantor. Por ser ele um cantor popular, modinheiro, ela pensou em um tema popular que é carnaval. Ela ressalta ser esta uma letra de música e não uma poesia e que foi muito bem musicada pelo compositor. Ela considera que ele captou muito bem o sentimento da letra que é uma *evocação da época da Paulicéia* e por ser um grande compositor, transformou aquilo numa composição erudita, com a marca da raiz popular que é a marcha-rancho



colocada no acompanhamento feito ao piano. Disse ter havido um casamento muito grande entre o ritmo da letra e o ritmo da música.

Osvaldo Lacerda, compositor, foram realizadas três entrevistas com ele. Na primeira também esteve presente o cantor Toninho Macedo com o qual eu realizei três apresentações só com canções brasileiras e com a ênfase nas canções do compositor Osvaldo Lacerda. Nesta primeira entrevista o compositor falou um pouco sobre a sua maneira de compor, sua preferência pelos poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cassiano Ricardo; definiu em poucas palavras o que é canção: *é poesia cantada*. Comentou da sua preocupação em sempre respeitar a acentuação poética mas, que às vezes, para dar mais ênfase à palavra cantada chega a não respeitar uma elisão, mas via de regra, procura respeitar o mais possível a prosódia porque ela também ajuda e facilita a emissão do cantor. Citou que às vezes o poeta pode não ser famoso e possuir poesias de grande valor como é o caso do Paulo Bomfim com a sua *Bilhete Àquela que Ainda Está por Nascer* que o compositor considera uma poesia das mais bonitas e mais inspiradas que ele já musicou. Comentou ter estudado canto por dois ou três anos mais ou menos, no intuito de conhecer a técnica de canto, o suficiente para conhecer as limitações da voz humana. Em porcentagem sua obra segue mais ou menos 45% para a voz aguda, 45% para a voz média e 10% para a voz grave (isto sem grande precisão). Mas, qualquer uma de suas canções pode ser transposta para qualquer outra tonalidade diferente da original. Quando ele compõe ele pensa numa determinada voz que case melhor com o texto escolhido mas, não tem nada contra as transposições.

Na segunda entrevista ele me contou sobre a escola de composição de Camargo Guarnieri de quem ele foi aluno por 10 anos. Ele comentou a respeito do seu contato com C. Guarnieri, desde o início em 1952 quando ele começou o curso de composição. Nessa entrevista ele conta com riqueza de detalhes os procedimentos adotados por Guarnieri no decorrer do curso de composição. O. Lacerda veio a se tornar um assistente direto de Guarnieri na preparação dos alunos quanto à parte teórica ou seja, no estudo de harmonia, contraponto e análise. Entre outros, Raul do Valle, Almeida Prado, Sergio Vasconcelos Correa, Nilson Lombardi e Lina Pires de Campos fizeram este estudo preparatório com O. Lacerda, o que facilitava o trabalho para Guarnieri.

Ainda nessa entrevista ele comentou sobre a fundação da sociedade Pró-Música Brasileira em 1961 que existiu até 1966, vindo depois a se tornar em 1984 o Centro de Música Brasileira que até a atualidade tem desempenhado uma grande atividade. Finaliza a entrevista reforçando a idéia que Camargo Guarnieri foi o único compositor em toda a história da música brasileira que realmente fundou uma escola de composição.

Na terceira entrevista ele teria acabado de chegar dos Estados Unidos da América por ocasião de um evento chamado *Sonido de las Américas* para o qual ele foi convidado juntamente com mais 19 compositores. Ele comentou a respeito da boa aceitação da música brasileira pelos norte-americanos, do interesse deles nas palestras e o grande comparecimento do público aos concertos.



Finalizando a entrevista ele comentou sobre a sua maneira de compor: escreve música brasileira pela simples razão de ser brasileiro e mesmo que desejasse não saberia compor música estrangeira.

Por ser pianista e trabalhar com cantores me foi possível realizar alguns concertos com canções de Osvaldo Lacerda dentro do período em que estava cursando o Mestrado. Os programas se encontram no anexo final, juntamente com as entrevistas com cantores e pianistas de grande destaque no cenário artístico musical que executaram e gravaram a obra do compositor e também um dos poetas abordados, além das entrevistas com o próprio compositor.

Esse trabalho pretende dar uma contribuição aos intérpretes de canções de câmara, cantores e pianistas, abordando um procedimento analítico que visa facilitar a compreensão da canção como um todo: partindo da leitura atenta da poesia, captar e penetrar no seu sentimento para realizar a canção à partir dessa compreensão.

Canção de Câmara



Canção de Câmara

14



Canção de Câmara

Resumindo: é poesia cantada. Em essência, é isto uma canção.
(Oswaldo Lacerda)

A canção articula melodicamente as inflexões entoativas da poesia. A poesia possui um caráter de oralidade, é feita para ser falada, recitada; possui um lado musical e sonoro que captamos através das articulações (modo de pronunciar) das palavras do texto.

O ritmo na poesia é formado e estabelecido pela alternância de acentos: sílabas acentuadas (fortes) e não acentuadas (fracas) e também pela constituição silábica das vogais. Existem muitas regras de composição poética a serem seguidas, mas cabe ao poeta decidir se vai ou não obedecer às leis métricas. Cada poema possui, deste modo, o seu ritmo próprio. A rima, quando presente, ressalta a impressão natural do ritmo do poema. Cabe ao poeta a escolha do ritmo que julgar adequado ao poema, assim como cabe ao leitor buscar e integrar o ritmo aos demais aspectos estruturadores do poema.

Alfredo Bosi ao citar Hjelmslev comenta que os elementos de maior caráter no plano de expressão da língua são o acento e a modulação ou seja, o ritmo e a melodia.¹

Ao compor a canção o compositor deve ser muito cuidadoso na escolha do poema para musicar. Ele deve fazer uma análise atenta quanto ao ritmo natural do poema para que sua música não o deturpe. É claro que o ritmo é um ponto de grande importância no poema, mas não é o único. O compositor deve absorver o poema na sua totalidade, buscar o sentimento implícito na sua essência para que música e poesia se pertençam mutuamente.

O canto está normalmente vinculado às palavras, à sua entoação, e sendo assim, elas devem ser compreendidas quando cantadas. Na canção as entoações melódicas se acomodam às acentuações das palavras do texto, mas, se o texto não for pensado ritmicamente, com algumas regularidades métricas, a melodia entoativa que o acompanha certamente apresentará irregularidades do ponto de vista sonoro. O perfil melódico da canção muitas vezes pode se fundamentar à partir da própria entoação da fala (ascendente, descendente, ondulante, pontilhado, etc.). Além disso, o que realmente vai definir a melodia é a variação das alturas. À partir da melodia constituída é que se vai chegar ao acompanhamento instrumental. O acompanhamento se funde à melodia quando os dois são pensados como um todo, um complementa o outro criando uma atmosfera ideal para a acomodação da poesia.

Diz Rousseau:

“A melodia, ao imitar as inflexões da voz, exprime as queixas, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Todos os signos vocais das paixões estão a seu

¹ BOSI, A., *O Ser e o Tempo da Poesia* - São Paulo: Cultrix, 1993.



cargo. Ele imita o acento das línguas e os torneios que, em cada idioma, são afetados por certos movimentos da alma: não imita somente, fala. E a sua linguagem é articulada, mas viva, ardente, apaixonada, tem cem vezes mais energia do que a própria palavra”.²

O canto de câmara é a forma mais refinada da arte vocal.

(Vasco Mariz em *A Canção Brasileira*)

A *Chanson* teve um valor impressionante para o músico nacional francês. Condenado durante o reinado de Luís XV a uma espécie de exílio, a música nacional francesa, privada de elementos das antigas tradições e da *Art Nova*, encontrou nos *l'opéra* e *L'opéra-comique* as dispersões, se italianizaram um pouco. A *Chanson* possui traços de melancolia, elegância, delicadeza, mas também, às vezes, de brutalidade violenta, sensual, de italiano, e de brutalidade ingenua e grosseira de alemão, com equilíbrio de *Chanson* italiana para mudar o texto.

Pelo fim de todo o século, porém, a música na França se tornou mais livre e menos impregnada de características da melancolia italiana. Isso pode ser notado nas obras de Fauré, Debussy e Ravel no final do século XIX.

No Brasil surge o Romantismo, que se origina das línguas latinas e dos cantos árabes, desenvolvendo o campo nacional da música a partir do século XVIII em diante, da guitarra. Um dos principais nomes é o de João del Rio, que vai fundar o teatro musical brasileiro inspirando-se nos diálogos do Romantismo.

Em toda música dessa época o que mais importava era o ritmo, era conhecida como música medida a dança. Não seguia o rigor da música grega, buscava uma música musical livre que não se preocupava com a acentuação natural dos textos poéticos.

No século XVII a música passa a ser sustentada por um baixo-contínuo. Então, melodia e harmonia se distinguem formando um todo indissolúvel. Surge o *Psalmo* Recitativo, que se apresenta nas formas de *Motet*, *Oratório* e *Concerto*, vindas da Itália e generalizada por toda Europa. Já no século anterior houve uma conscientização da expressão sentimental e uma da disciplina buscando relações de crescendo e diminuendo. Com Monteverdi esses elementos são permanentemente combinados na intenção de caracterizar ambientes e estados de alma. No século XVII a harmonia se definiu com as tonalidades ao invés dos modos. Os acordes assumem funções harmônicas com a fixação da tríade tonal que vai se definir principalmente a partir de Monteverdi. São fixadas as claves, o pentagrama, a notação musical e a barra de compasso. A grande importância social da música renascentista foi efetivar definitivamente o nacionalismo musical.³ A harmonia vai se desenvolvendo cada vez mais e começam a se distinguir claramente as três grandes escolas nacionais — italiana, francesa e alemã — que se definem com características próprias. O *Lied* se

² ROUSSEAU, J.J., *Ensaio sobre a origem das Línguas*, cap. XIV.



Histórico

O século XVI é a fase da canção. Nele a canção vai se desenvolver e se aprimorar. Passa a existir uma grande variedade poética de estrofes e estribilhos. O tamanho da canção também varia muito e seus temas preferidos são o amor e a natureza. Por todo o século a canção é tratada em polifonia, que vai de duas até seis vozes. Dentro dessa concepção polifônica se encontram o Madrigal italiano, a *Chanson* francesa, a *Song* inglesa e o *Lied* alemão, que constituem o germe da melodia acompanhada. O sentido individualista dos textos e a evolução da harmonia propunham o canto solista acompanhado por instrumento.

A *Chanson* teve um valor imprescindível para a música nacional francesa. Conduziu diretamente às Árias de Corte, isto é, a melodia acompanhada nacional, provida de elementos das cantigas trovadorescas e da Ars Nova, enquanto que *Song* e *Lied* artísticos se dispersaram, se italianizaram um pouco. A *Chanson* possuía traços refinados, elegantes, delicadamente sentimentais, diversa da banalidade violenta, sensual, da italiana, e da banalidade ingênua ou grosseira da alemã, com equilíbrio de forma e habilidade para musicar o texto.

Pelo fato de todo compositor alemão ir estudar na Itália, o *Lied* alemão ficou impregnado de características do madrigalismo itálico. Isso pode ser notado nas obras de Isaak, Prætorius e Hassler no final do século XVI.

Na Espanha surge o Romance, que se originou dos Hinos latinos e dos cantos árabes, desenvolvendo o emprego nacional da vihuela e, do século XVII em diante, da guitarra. Um dos principais nomes é o de Juan del Encina, que vai fundar o teatro musical ibérico inspirando-se nos diálogos do Romance.

Em toda música dessa época o que mais importava era o ritmo: era conhecida como música medida à antiga. Não seguia o rigor da rítmica grega, buscava uma rítmica musical livre que não se preocupava com a acentuação natural dos textos poéticos.

No século XVII a melodia passa a ser sustentada por um baixo-contínuo. Então, melodia e harmonia se distinguem formando um todo indissolúvel. Surge o Estilo Recitativo, que se apresentou nas formas de Melodrama, Oratório e Cantata, vindas da Itália e generalizada por toda Europa. Já no século anterior houve uma conscientização da expressão sentimental, o uso da dinâmica buscando indicações de *crescendo* e *diminuendo*. Com Monteverdi esses elementos são permanentemente concebidos na intenção de caracterizar ambientes e estados de alma. No século XVII a harmonia se definiu com as tonalidades ao invés dos modos. Os acordes assumem funções harmônicas com a fixação da tríade tonal que vai se definir principalmente a partir de Monteverdi. São fixadas as claves, o pentagrama, a notação musical e a barra de compasso. A grande importância social da música seiscentista foi efetivar definitivamente o nacionalismo musical.³ A harmonia vai se desenvolvendo cada vez mais e começam a se distinguir claramente as três grandes escolas musicais — italiana, francesa e alemã — que se definem com características próprias. O *Lied* se

³ ANDRADE, M., *Pequena História da Música*, pág.87.



distingue da *Chanson* conservando traços popularescos, e se afirmando com espírito religioso - mitológico, cheio de profundezas místicas.

O século XVIII é a fase do classicismo musical, abertura do instrumentalismo sinfônico, domínio da melodia acompanhada, da música vocal e, ao lado de tudo isso, a obra de J.S. Bach que nada tem de clássico no sentido estético da palavra. A obra de Bach é basicamente polifônica. O emprego da melodia acompanhada nas peças para solo vocal ou instrumental é sutil. Seu conceito é fundamentalmente polifônico. A sua polifonia coral é simples, com uma técnica absolutamente perfeita, de naturalidade e refinamento inconfundíveis. A sua música não se prende ao classicismo por ser quase essencialmente religiosa. Sua obra é resultado de todo o passado coral *Liederesco* alemão e polifônico universal. Ele é a síntese de seis séculos de música. A gigantesca obra de J.S. Bach vai ser pouco valorizada pelos seus contemporâneos após sua morte. Mesmo em vida, interessou sempre mais o Bach organista que o Bach compositor. A compensação que lhe devia a Alemanha haveria de chegar ao século XIX, com a recuperação de sua Paixão Segundo São Mateus por Félix Mendelssohn.

É importante lembrar que antes do classicismo propriamente dito, já na segunda metade do século XVII a Ópera cômica vinha se desenvolvendo no sul da península itálica. Ela é considerada uma solução esteticamente perfeita da arte dramático - musical.

Não é possível estabelecer uma data exata para assinalar o começo do Classicismo na música. Agrupam-se na Áustria três nomes essenciais: F.J. Haydn, W.A. Mozart, e L.V. Beethoven, enquanto que este último marca a relação com o desenvolvimento imediatamente posterior da música: o Romantismo. As formas principais que o classicismo fixou são: no melodrama, a Ária, o Recitativo acompanhado e a Abertura (*Ouverture*); na música instrumental, a Sonata. Na época, Scarlatti fixou a forma clássica da melodia com a *Ária da Capo*, que consiste numa melodia estrófica, repetida (*da Capo*) depois de uma segunda parte, distinta pelo caráter. Durante todo este período existe uma procura da perfeição artística. Vemos que quase todas as possibilidades de combinação se praticam e se cumprem no seu tempo. Beethoven é um compositor que se situa entre o Classicismo e o Romantismo. Dentro da música sinfônica coral ele deixa dois exemplos importantes: a Fantasia, que compreende piano e coro, e o definitivo, que é a sua Sinfonia n.º 9, coral, que deixa para o último movimento a participação das vozes.

A mudança de século não traz uma característica especial à música. O Romantismo literário não afeta completamente a música, e por outro lado, o da relação música - literatura, as figuras deste romantismo poético não compreendem os compositores. Goethe não entende a música de Beethoven e, claro não consegue compreender que inclua já conceitos que posteriormente desenvolverão o Romantismo musical.⁴ O Romantismo partiu do espírito popular e um dos seus principais traços é o cultivo da dor, a sinceridade com que o povo exprime às claras o sofrimento. Houve uma transição para o Romantismo que se caracterizou sobretudo pelo aparecimento do *Lied* de Schubert. É nos *Lieder* que Schubert deu a melhor força de seu gênio,

⁴ CANDÉ, R., *Os Grandes Clássicos - Guia de Apreciação Musical* - Ediciones del Prado, pág.55



expondo neles uma invenção absolutamente germânica e maravilhosa. Processo importante foi a participação do acompanhamento nos *Lieder*. Agora o piano não se limita mais a acompanhar o canto, porém é o comentador psicológico e ambientador, às vezes até descritivo, do texto. Ele punha em contraste os valores expressivos da voz e os valores expressivos do instrumento; e pelo caráter cancioneiro e até popularesco daquela, invertia as funções naturais da voz e instrumento, fazendo com a voz música pura, e com o instrumento música descritiva.⁵

O *Lied* é o cerne da obra de Schubert e neste domínio nunca foi igualado, nem mesmo por Schumann. Conhecemos cerca de seiscentos e cinquenta *Lieder* de Schubert, nas formas mais diversas, desde a simples canção estrófica (*Heidenröslein*) até a cena dramática (*Erkönig*) ou a Cantata (*Viola* ou *Der Hirt auf dem Felsen*). Só no ano de 1815, compôs cento e cinquenta e dois, sem fraquejar.⁶

⁵ ANDRADE, M., *Pequena História da Música*, pág.141

⁶ CANDÉ, R., *op. cit.* pág.59

Lied

Aplica-se este nome à estrutura do movimento lento da sonata ou da sinfonia - Forma *Lied*. Está integrado por um único tema, bastante desenvolvido porque está composto por três partes: exposição, com frequência ternária; seção central, sem relação temática com a exposição, e re-exposição. Uma estrutura que se costuma representar como esquema A - B - A.⁷ Historicamente são importantes as canções de Beethoven por serem elas antecessoras diretas do *Lied* de Schubert. Beethoven nunca se preocupou muito com as limitações da voz humana, considerando-a como um dos instrumentos. Neste campo seu modo de escrever é incômodo, as vezes anti - vocal e em desacordo com a métrica e as vogais e consoantes de seu texto poético. Mesmo assim o seu ciclo *Nach Die Zeine Geliebte*, op.98 e a canção *Adelaide*, op.46 são de grande importância. A música dessas canções é ardente, traduz sentimentos pessoais com belo lirismo, raro na literatura vocal anterior à época de Schubert.

No *Lied* romântico a música passa da emoção à angústia, a estrutura vai se ampliando e se tornando mais complexa, passando da forma A - B - A para A - B - A - B, com elementos variantes no interior das seções.

O impulso prestado por Schubert ao *Lied* foi demasiado intenso e não podia morrer com ele. Foi seguido por Schumann, Wolf, Brahms, e até Wagner, fazendo uma pausa na sua concentração operística para enlaçar com Mahler, R. Strauss e com a Escola de Viena que se desenvolveu no século XX.⁸

Dentre estes compositores Brahms foi um dos mais importantes. Uma canção sua é um drama em miniatura. Seu interesse não está exclusivamente numa bela melodia, ele dá muita importância ao piano que muitas vezes é o intérprete das expressões mais dramáticas. Uma canção de Brahms mostra-se freqüentemente de caráter apaixonado, traduzindo o poema em música.

Não se deve esquecer que o *Lied* é, na sua essência, uma canção alemã, mas que vai se desenvolver em outros países ocidentais. É uma possibilidade de expressão ou de atenção, que sempre encontrou seguidores após os períodos de maior brilho. O que muda é o conceito genérico geral, que na Grã-Bretanha se manifesta com a renovada evolução da canção e, na França, acolhendo-se ao conceito de *melodie* que deriva da romança. Isto é, uma terminologia diferente para conceitos já conhecidos como Ária ou *Lied*.⁹

⁷ IDEM, pág.97

⁸ IDEM, pág.97

⁹ CANDÉ, R., *Op. cit.* pág.97



Chanson

A *Chanson* francesa é também chamada de Romança. J.J. Rousseau assim a define: “Ária em que se canta um pequeno poema, chamado também romance, em várias estrofes, e cujo assunto é amoroso, às vezes trágico. O poema deve estar escrito em um estilo sensível, comovedor, e a música deve corresponder ao caráter da letra. Nada de adornos, uma melodia doce, natural, pastoral. Não se requer muita voz, nem um canto precioso; basta uma melodia ingênua, que não ofusque a letra, só a realce ... Uma romança bem feita atrai o ouvinte, com cada nova estrofe aumenta o efeito obtido pelas precedentes; o interesse vai aumentando sensivelmente, até nos comover. E nem sequer se requer um acompanhamento instrumental, pois basta a voz para comover ...”

Estes ideais fazem pensar uma vez mais um momento espiritual particular da Europa do século XVIII, caracterizado pelo apelo da sensibilidade artística. Rousseau havia proclamado a volta à ingenuidade da Natureza, modelo exemplar de todo pensamento e de todo ato de vida. Como esteta, é natural que se opusesse às formas complicadas da composição.¹⁰

Durante o Império, a romança refletiu as aventuras guerreiras dentro de um espírito romântico. Junto às romanças enfáticas nasceram outras sentimentais, de onde vieram as tendências: *burguesa*, que sucedia a pastoral do século XVIII, e a *trágica*, que atendia a representação das paixões profundas, dos ambientes fantásticos e dos acontecimentos novelescos, e como tal representação requeria maior dramaticidade, esta resultou mais infeliz. Houve também a romança de salão que conservava a sobriedade dos efeitos e a proporção da forma. Entre os autores de romança durante a Revolução, destacam-se Niedermeyer, Monpou, Panseron, Grisar e Berlioz.

Berlioz começou escrevendo romanças. Entre 1827 e 1850 compôs muitas e desde o princípio afirmou a sua personalidade (Os *Lieder* de Schubert começaram a ser divulgados na França em 1829, pelo tenor Nourrit). Berlioz dava uma denominação comum a formas diferentes. Destacam-se *Margarita en la rueca* (Goethe), obra composta aos vinte e cinco anos (uma das oito cenas que depois constituíram a *Condenação de Fausto*); o op.2 integra uma coleção de cantos a uma ou mais vozes, com acompanhamento pianístico, intitulado *Neuf Mélodies*, entre outras.

Gounod foi um artista completamente diferente. De suas obras destacam-se as *Méditations poétiques*, de Lamartine, publicadas em 1820; as *Nouvelles méditations*, de 1823 e as *Harmonies* de 1830. *Le Soir* foi composta aos seus vinte e dois anos, mistura fluidez, suavidade e mistério. Nesta obra e em *Vallon* está todo Gounod, com a beleza da melodia vocal, o desenvolvimento orgânico da linha, progressão de intensidade, a sobriedade e a eficácia da harmonização. Entre as mais belas romanças estão *Sérénade*, *Aubade*, *Venise*, *Chanson de printemps*, *Médjé*, *Tombez*, *Mes ailes*, *Envoi de fleurs* e *Le roussignol*.

¹⁰ CORTE, A. D., / PANNAIN G., *Historia de la Musica* - tomo tercero - Editora Labor S.A. Bendorra, Madrid, B. Aires, R.J., México, Montevideo.



Bizet compôs cerca de quarenta romanças de salão. A canção francesa jamais havia alcançado tamanha plenitude e riqueza. Nem Berlioz, nem Gounod, nem Massenet conseguiram tanta dramaticidade em tão poucas páginas. Se busca-se um modelo eficaz, é preciso recordar os *Lieder* de Schumann, cujo interesse reaparecerá no vigor da palavra inspiradora, na polêmica do motivo e na refinada beleza do acompanhamento pianístico. Destacam-se *La Chanson du fou* (Victor Hugo), *Absence*, *Après L' hiver*, *Vous ne priez pas* (Delavigne) e *Voyage*.

Outro grande nome da canção francesa foi Gabriel Fauré (1845-1924), um último romântico, descendente de Schumann e Chopin. Sua música, tipicamente francesa, fechada a velocidades modernistas. Pôs em música o *Jardin Clos* (1918), ciclo de canções do poeta belga Charles Van Lenberghe. Outros ciclos seus são *La bonne Chanson* (1892), textos de Verlaine, e *La Chanson d'Ere* (1910), textos de Van Lenberghe. É, como se vê, o compositor da poesia simbolista. Algo do intimismo do *Lied* também há na ópera *Pénélope* (1913) e sobretudo na sua obra-prima, o *Requiem* (1887), que é justamente o contrário do *Requiem* de Berlioz: nada dos terrores do último juízo; mas no fim se acredita ouvir o suave ruído das asas dos anjos do Paraíso. Não há música mais consoladora do que esta. Fauré prefere sempre a canção e a música de câmara como gêneros de composição.¹¹

O século XIX francês encontra um importante veículo expressivo através da canção ou da melodia, numa tendência que se prolonga no século XX.¹² Desde românticos como Berlioz até contemporâneos como Messiaen, passando pelos impressionistas, como Debussy, ou o Grupo dos Seis, praticamente todos compuseram canções.

Oscar Thompson escreveu que se Debussy tivesse sido quase exclusivamente um compositor de canções... ainda assim ele seria uma das figuras mais distintas e pessoais da música. A essência da personalidade musical de Debussy encontra-se em suas canções e elas exibem virtualmente todas as facetas da sua arte.¹³

¹¹ CARPEAUX, O. M., *Uma Nova História da Música* - Zahar Editores - R.J.

¹² CANDÉ, R., Op. cit. pág.97

¹³ EWEN, D., *Maravilhas da Música Universal*, pág.247



A Canção Brasileira

Música Brasileira deve significar toda música nacional como criação, quer tenha, quer não tenha caráter étnico.

(Mário de Andrade em *Ensaio sobre a Música Brasileira*)

A canção brasileira existe há três séculos. Acredita-se que já fazia parte das óperas de Antônio José da Silva passando pela música de salão até chegar à forma crudita com Alberto Nepomuceno.

Os primeiros colonizadores portugueses trouxeram a canção romântica de origem trovadoresca que no Brasil passou a se chamar moda ou modinha.

No tempo colonial vem aparecendo grande variedade de cantigas que podem ser classificadas da seguinte maneira:

Sentimentais:

Moda — genericamente qualquer canto ou melodia.

Modinha — canção de gênero amoroso ou sentimental; surgiu na segunda metade do século XVIII na Bahia. Música de salão durante o I Império (1822 - 31), foi adquirindo característica nacional, e alcançou domínio popular no II Império (1844 - 89). Ela tem influência italiana, vinda mesmo das árias operísticas. Ela foi pouco a pouco, desaparecendo dos salões aristocráticos, passando para a camada popular, com ritmo quase sempre de valsa, acompanhada por violão ao invés do piano como era nos saraus do século passado, ouvido em serenatas, conservando sempre o seu caráter amoroso e apaixonado. Teve na Bahia os seus maiores cultores: Tobias Barreto, Antônio Gonzaga e outros eram a atração dos salões; o violinista José de Souza Aragão, os irmãos Passidônio, com suas inúmeras e belas modinhas, contribuíram para que ela ficasse vinculada à nossa música. O esquecimento quase total que lhe deram os nossos compositores fez com que ela caísse em completo desuso. Contudo, encontramos em Villa-Lobos dois Álbuns de Modinhas e Canções (1933 - 1943) com melodias no estilo das velhas modinhas de salão; com Luciano Gallet em sua modinha *Foi numa noite calma* de excelente efeito e grande sentimentalismo; Jaime Ovalle com sua *Modinha* (op.5) com texto de Manuel Bandeira, e cores e gosto moderno traz a velha e saudosa modinha de volta a aparecer nos repertórios de concertos.

Toada — pequena canção com texto curto



Lírico - narrativas:

Romance

Xácaras

Moda-de-viola — espécie de canção rural.

Brejeiras:

Lundu — primitiva dança cantada, dos negros.

Embolada — do Nordeste; canto quase declamado com texto cômico, satírico ou descritivo.

Religiosas:

Ladainhas — do catolicismo litúrgico

Festa do Divino

Peregrinos

Procissões pedindo chuva, etc. — do catolicismo popular.

Candomblé — do ritual fetichista.

Satíricas:

Desafios

Emboladas

De Ofício:

Pregões — chamado musical, ou seja, entoação de poucas palavras por parte de vendedores ambulantes para anunciar suas mercadorias.

Aboio (aboiar = cantar aos bois) — melodias lentas, improvisadas, sem palavra ou ritmo, usadas pelos vaqueiros do Nordeste e Norte; geralmente sobre as vogais A E O. Provém, provavelmente, do Minho (Portugal).

Vissungo - cantado por negros na lavra de diamantes (Minas Gerais) de origem bantu. O texto contém palavras portuguesas e africanas. O boiado é o solo do mestre, sem



acompanhamento; o dobrado é a resposta dos demais, em coro, acompanhado pelo ruído dos instrumentos de trabalho.

Cantos de trabalho - de carregadores, ao socar pilão, ao peneirar café, na colheita de cacau, etc.

De Diversão:

Brindes — cantos de bebida houve poucos, conhecendo-se ainda os coretos (pequeno coro) de Diamantina (M.G.), cantados a várias vozes.

Esportiva:

Capoeira — luta atlética de procedência angolana que exige extraordinária destreza e grande rapidez de movimentos. Antigamente os capoeiristas eram desordeiros e malandros que usavam navalhas ou facas. De maneira esportiva, a capoeira ainda é praticada na Bahia, não dispensando acompanhamento musical que consiste em cantos próprios, além do uso de berimbaus (urucungo), reco-recos e pandeiros.

Militares:

De recrutas ou soldados.

Infantis:

De ninar — acalanto

Rodas infantis — as portuguesas: ciranda, constância, carrasquinha. *Senhora Dona Sancha* (espanhola); *Nesta Rua* (brasileira), *Sambalelê* (africana), etc.

Fúnebres:

Nos velórios.¹⁴

É necessário salientar a importância do elemento africano na música brasileira. O negro, trazido como escravo, exerceu influência tanto pelos elementos folclóricos trazidos pelo país de origem como no contato íntimo com a família brasileira. Foi o negro que animou a vida doméstica do brasileiro. Em todas suas ramificações, a música africana e negra em geral, fundamenta-se nas improvisações coletivas alternadas com solos. Nos passos da dança do Jongo, na estrutura orquestral do choro brasileiro, no baião e no maracatu existe a inconfundível percussão de marca negra. Marchas, marchinhas e toda música de carnaval, possuem uma batida - base rítmica, que se enquadra na tradição. Considerando o fato de que Portugal, antes do

¹⁴ ELMERICH, L., *História da Música* - Fermata, pág.157/159



tráfico dos africanos, já possuía escravos no próprio território — conduzidos ao Brasil e outros lugares — conclui-se que o negro assimilou as tradições, englobando-as sucessivamente no seu repertório. O negro reagiu prontamente em relação ao meio social que lhe impuseram. Cantou e dançou. Segundo Andrade Muricy: *se excetuarmos a modinha do século XIX e algumas danças cantadas de origem ameríndia, tudo o mais ficou impregnado do totemismo africano, de sua lasciva irresistível e capitosa.*

No tempo colonial os escravos desempenhavam os ofícios de bombeiros e dentistas, muitos eram ainda exímios músicos, música esta ensinada pelos jesuítas.

A música brasileira veio evoluindo através dos séculos, mas, a sua aceitação nos concertos de obras eruditas, da canção em língua nacional data do início do século XX, graças aos esforços de Alberto Nepomuceno. Foi ele quem conseguiu a implantação do canto em português no Brasil, o que era, na época, considerado impraticável. A língua portuguesa não é inferior a nenhum idioma comumente utilizado em canções. O grande problema existia e existe ainda hoje, na preocupação estética de acomodar as exigências do canto às exigências da palavra nacional. Até 1914, mais ou menos, a música brasileira viveu na subserviência da Europa. Houve tentativas esporádicas e individuais que pouco a pouco foram se intensificando. Como manifestação coletiva tivemos a Academia Imperial de Música.

Mas a nossa arte perseverava fundamentalmente européia. Entre os que tiveram maior preocupação nacionalista é interessante ressaltar Antônio Carlos Gomes que era essencialmente dramático e operístico. Sua contribuição para a canção nacional não foi muito relevante. Sacrificava o texto poético em relação à melodia, seus acompanhamentos se faziam à moda italiana, a construção formal era modesta mas, sempre agradável de ouvir. Não é certo o número de canções que ele escreveu, pois muitas se perderam. A maioria com textos de poetas italianos, algumas em francês e várias modinhas com maior atrativo ao gosto popular que fazem sentir o ambiente dos salões do II Império. Mas ele serve de modelo a todos nossos compositores pela riqueza melódica e cuidado metódico da voz humana. É considerado um precursor da canção de câmara brasileira.

Alberto Nepomuceno não fica atrás em importância. A seriedade de seu trabalho em prol do canto em idioma nacional é de valor imprescindível ao desenvolvimento da canção de câmara. Sabia da dificuldade da aceitação da canção em idioma nacional, cedeu a princípio compondo parte de sua obra vocal à maneira de Schumann e Grieg. Quando assumiu a direção do Instituto Nacional de Música empenhou-se vigorosamente pelo canto em português, compondo à partir de 1902 quase exclusivamente em língua nacional. Não foi o primeiro a fazer cantar em português (houve tentativas fracassadas de D. José Amat e Francisco Manuel), mas imprimiu traços de nacionalidade, utilizando muito bem os recursos vocais num bom aspecto formal.

Da vasta influência portuguesa na maneira brasileira, tanto no que se refere a harmonia, ritmo, instrumentos e danças e também a influência africana o canto popular brasileiro foi se formando. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade



de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica.¹⁵

Com o fim da Primeira Guerra Mundial todas as artes tomaram impulso. Houve uma busca de inovação ou renovação universal de religião, política, ciências e artes. Houve uma busca de nacionalismo nas suas exigências especiais e específicas de cada país. Na música esse nacionalismo é evidenciado e acentuado pelos festivais de música, nacionais e internacionais desenvolvidos depois da guerra.

No que se refere ao repertório vocal de câmara no Brasil, duas correntes se definiram: a universalista e a nacionalista. A primeira foi aos poucos se perdendo em importância vindo a ascensão do nacionalismo junto ao movimento modernista. H. Villa-Lobos com a série *Canções Típicas Brasileiras* (1919) iniciou o aproveitamento direto de temas e textos folclóricos, e nas *Serestas* (1925) vai se utilizar da melodia rebuscada dos seresteiros, o movimento cantante dos baixos, o abaixamento da sétima e o uso da síncopa, ou seja, elementos característicos da música popular brasileira.

A Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, foi um movimento renovador nas artes e nas letras. Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a aparecer nos programas, com ele se instaurou o Modernismo na música brasileira. Ele não compôs nenhuma música especificamente para a Semana. O que apresentou já tinha sido escrito anteriormente e, na maior parte estreado no Rio de Janeiro:

- *Trio n.º 2* para piano, violino e violoncelo, de 1915;
- *Sonata n.º 2* para violoncelo e piano, de 1916 (ambas executadas no primeiro festival da Semana, segunda-feira).
- *Uma Camponesa Cantadeira* da suíte Floral, para piano de 1916/18 (executada no terceiro festival, sexta-feira), além de outras obras.¹⁶

Essas obras que foram apresentadas denotam grande influência francesa, principalmente de Debussy. A harmonia bastante elaborada utilizando vários procedimentos proibidos nos tratados clássicos, como passagens com quintas paralelas nos baixos, profusão de acordes de 9.^a, 11.^a e 13.^a etc. Em algumas obras, como a *Sonata n.º 2* pode-se qualificá-la como sendo predominantemente atonal.

Muitas foram as influências em sua obra, algumas mais genéricas, outras mais específicas. Toda a evolução estilística de Villa-Lobos anterior a 1922 dá a impressão de uma intensa luta entre a auto-afirmação pessoal e nacional e as poderosas forças de dependência do ambiente da velha Europa, em particular — e com predominância — da França. O resultado dessa luta foi tudo menos uma evolução tranqüila, gradativa, com rumo determinado¹⁷.

A canção de Villa-Lobos teve importância decisiva no desenvolvimento e fixação da canção nacional. Sua obra vocal se divide em 3 períodos: universal, folclórico direto e folclórico indireto, isto é, com aproveitamento apenas das constâncias do populário¹⁸.

¹⁵ ANDRADE, M., *Pequena História da Música Brasileira*, pág.186

¹⁶ KIEFFER, B., - *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*, pág.37

¹⁷ IDEM, pág.47

¹⁸ MARIZ, V., *A Canção Brasileira*, pág.56



Sua obra vocal apresenta problemas técnicos vocais e fonéticos, abusando de intervalos considerados perigosos e uma linha melódica bastante rebuscada. *Festim Pagão* para canto e piano, de 1919, foi cantada no segundo festival da Semana de Arte Moderna. A obra mistura traços modais, atonais e mesmo tonais com poucos aspectos brasileiros. As dez canções de 1919 não possuem melodias de Villa-Lobos. Trata-se de material colhido por Roquete Pinto, pelo próprio Villa-Lobos e também Mário de Andrade. A contribuição do compositor reside na harmonização e na marcação rítmica.

A série das serestas é considerada o clímax da obra vocal de Villa-Lobos e da literatura brasileira no gênero. Da série de 14 peças a única de origem folclórica direta é a *Modinha*. As demais são criação do compositor nos moldes populares aproveitando constâncias harmônicas, contrapontísticas e rítmicas do folclore.

Villa-Lobos compôs perto de cem canções. É de fundamental importância acrescentar que, em 1945, Villa-Lobos fundara a Academia Brasileira de Música, tornando-se seu primeiro presidente.

Muitos outros compositores brasileiros tiveram grande importância no que se refere a composição de música vocal ou canções mas, não me é possível relatar todos eles e nem é esse o objetivo da pesquisa em questão.

Passo agora a Camargo Guarnieri que segundo Luiz Heitor, foi o compositor que conseguiu a sublimação sutil dos processos populares, melódicos, harmônicos, rítmicos e polifônicos. É a transfiguração da música brasileira, diáfana, como que pairando no éter de uma inspiração feita da substância da terra, mas livre do servilismo nacional.¹⁹

Camargo Guarnieri conheceu e conviveu com Mário de Andrade, mestre do nacionalismo e do modernismo, que muito o ajudou na sua formação estética. É considerado um dos maiores músicos brasileiros. Sua obra encanta pelo bom gosto, segurança técnica e acabamento.

De 1928 a 1956 Guarnieri compôs por volta de cem canções dos mais variados gêneros e todas em idioma nacional português, afro-brasileiro e ameríndio. Segundo Vasco Mariz: sob o aspecto formal, canção de Camargo Guarnieri tem por caracteres a sétima abaixada e a quarta aumentada. Sua linha melódica não é torturada e ingrata, como algumas de Villa-Lobos, nem traz os resquícios operistas que muitas vezes se apresenta no *Lied* de Mignone. Nota-se em Guarnieri feliz concordância do ritmo poético com o musical, atenção aos problemas fonéticos, no que percebemos o dedo severo de Mário de Andrade.²⁰

Em 1950 o compositor publica a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, um polêmico manifesto contra o dodecafonismo. O aparecimento do grupo Música Viva

¹⁹ CORRÊA DE AZEVEDO, L. H., *Canções Brasileiras*, Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1947

²⁰ MARIZ V., *Op. cit.*, pág.104



causou sensação nos meios musicais que buscavam uma renovação dos métodos de aproveitamento do folclore nacional. A onda dodecafonista de 1940 se deu como consequência do trabalho de H.J. Koellreutter, que era o líder, o teórico do grupo. A orientação estética dos atonalistas brasileiros, contrária ao uso do folclore na música erudita veio dar novo rumo ao *Lied* brasileiro. Na canção, o atonalismo se afasta do grande público. A extrema dificuldade de sua realização, decorrente do uso e abuso de intervalos insperados e anti vocais, ao lado da falta absoluta de apoio no acompanhamento, afugenta 95% dos poucos intérpretes bem intencionados que decidem estudar o *Lied* dos doze sons.²¹ A partir de 1947 o grupo Música Viva começou a se dispersar. No ano seguinte do Congresso dos Compositores Progressistas de Praga, a música dodecafônica foi considerada como burguesa decadente e isso gerou uma mudança de tendências nos componentes do grupo Música Viva, vindo alguns dos principais componentes do grupo a se transformarem em fervorosos adeptos da música nacionalista que antes era tão desprezada.

Camargo Guarnieri nunca se preocupou com as tendências estéticas da moda musical, e sua temática sempre foi a nacional. Chegou a ser criticado por ter mantido a mesma estética durante as décadas seguintes, pós 40 e 50. Mozart Camargo Guarnieri foi o 'único compositor brasileiro' que manteve um 'curso regular de composição' para formar artistas conscientes da problemática da música nacional em relação à estética, às formas, à engrenagem e aos meios de realização. E a Escola Guarnieri foi, certamente, a mais importante deste século no Brasil. Dentre os seus alunos citem-se: Osvaldo Lacerda, Raul do Valle, Lina Pires de Campos, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Aylton Escobar, Almeida Prado, entre outros.²²

Com um número aproximado de 200 canções é difícil relatar todas. Destaque-se em especial as treze Canções de Amor compostas entre 1936 e 1937 sobre textos de diversos poetas, desde Olegário Martins e Rossini Camargo Guarinieri. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo teve uma frase muito feliz a respeito desse ciclo primoroso: Nas 13 canções de amor, de um insopitável lirismo, há as páginas mais ternas e fundamente assinaladas pelo 'mal de amor' de toda nossa música.²³ Ressalte-se ainda, de 1939 a canção *Quebra o Coco*, Menina de Juvenal Galeno; *Cinco Poemas de Alice* (1954), sobre versos da esposa do compositor; e ainda *Desafio*, de Manuel Bandeira, *Louvação do Amor*, *Êtê*, de Mário de Andrade e a estupenda *Serra do Rola Moça* (1947), também do mesmo poeta. Segundo Vasco Mariz, Guarnieri foi o nosso mais prolífico compositor de canções e, para muitos, também o melhor.

Outro grande nome brasileiro que merece ser lembrado é Luciano Gallet. Fez de tudo um pouco. Concertos, ensino, composição, discografia, rádio, jornalismo, folclore, monografia, comércio musical, intercâmbio internacional, diretor de revistas, diretor do Instituto, fundador de sociedades, organizador de reações.²⁴ Nasceu no Rio de Janeiro em 1893, de pais franceses. Foi amigo de Glauco Velásquez e Milhaud, pianista em cafés e cinemas. Realizou importantes pesquisas folclóricas resumidas em

²¹ MARIZ, V., *Op. cit.*, pág.121

²² CARRASQUEIRA DE MORAES. M. J., *A Pianística de Camargo Guarinieri apreendida através dos vinte estudos para piano* - Dissertação de Mestrado - USP/ECA, pág.25

²³ MARIZ, V., *Op. cit.*, pág.106

²⁴ GALLET. L., *Estudos de Folclore*, prefácio de Mário de Andrade, Rio de Janeiro, de 1934, pág.32



duas Memórias, muito lutou em prol da música nacionalista brasileira. Morreu jovem, aos 38 anos e deixou obra incompleta. Como folclorista, o próprio Mário de Andrade admite que as afirmativas contidas nas memórias eram antes impressões de momento, Gallet não as tinha como absolutas e pretendia elucidá-las mais tarde com estudos mais pacientes. Como compositor nem é larga a invenção, nem variada a fantasia, confessa Renato Almeida. Um francesismo inato perturbou-lhe quase sempre as tentativas de fazer música brasileira autêntica.²⁵ Luciano Gallet compôs de 1918 a 1929. Dos seus primeiros trabalhos encontram-se sete canções. Ele próprio confessava não gostar e não se interessar por essas primeiras obras. A ornamentação às vezes é excessiva, e por vezes falta intensidade emotiva. A primeira das canções é o comentário do *Sonnet d'Anvers*; incluem-se ainda *Allanguissement*, *Canção Dolente*, *Salomé*, *Quadras*, *A Partida e Surdina*.

A transição desse francesismo para uma brasilidade sadia não seria fácil. Fala Gallet: *Estabeleci logo a necessidade estrita de manter-me dentro da harmonização, conhecendo e mantendo o melódico existente, procurando ilustrar com o ritmo adequado a cada tipo. Trabalho difícil, considerada a deficiência dos elementos. Era preciso evitar o banal, buscando o interessante. Fugir ao meu eu e adaptar-me neutro ao brasileiro*²⁶; isso em relação à canção *Suspira*, *coração triste* de texto folclórico.

Em 1924 aparecem dois cadernos da primeira série de canções populares brasileiras, harmonizações de textos folclóricos. Em 1926, mais três cadernos estavam prontos. Do prefácio à essa outra série, data do ano de 1927, encontra-se o seguinte: Estas doze canções, assim como as outras seis já publicadas, não são trabalho de composição, nem estilização, como impropriamente as denominam: são puras harmonizações ilustradas com ritmos característicos. Em todas elas a linha melódica é conservada autêntica e respeitada a letra original, observadas mesmo as alterações da grafia, fonética e construção (...) entretanto, existe, nas *Canções Populares Brasileiras*, a preocupação constante da ilustração rítmica, denominada pelo caráter especial de cada cantiga, dentro do seu sentimento e movimentos próprios. Colhidas um pouco ao acaso na imensa variedade de nosso folclore, reproduzem fragmentos diversos da musicalidade popular do Brasil.²⁷

Gallet escreveu ao todo 31 canções, das quais 18 harmonizações mais ou menos felizes. Dentre toda a obra se destaca *Foi numa Noite Calmosa*, modinha carioca de lirismo transbordante e admirável. Não foi sem muita razão que Mário de Andrade julgou Gallet ... *o melhor criador de baixos melódicos que já tivemos*.²⁸

Para melhor finalizar o assunto Canção Brasileira é conveniente ressaltar a existência das Normas para a Boa Pronúncia da Língua Nacional no canto erudito, ditadas pelo Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, em 1937. Essas normas se encontram no final do livro *A Canção Brasileira* de Vasco Mariz. É interessante notar a preocupação existente naquela época para que houvesse uma total

²⁵ MARIZ, V., - *Op. cit.*, pág.66

²⁶ IDEM, pág.67

²⁷ IDEM, pág.68

²⁸ IDEM, pág.68



compreensão do texto poético cantado. Resolveu-se considerar a pronúncia carioca a mais perfeita do país e usá-la como língua padrão no teatro, na declamação e no canto erudito do Brasil. Foram estabelecidas normas gerais quanto às vogais e às consoantes; valor relativo de vogais e consoantes; vogais abertas e fechadas; regionalismo; estrangeirismos musicais; normas particulares quanto ao uso das vogais; ditongos e hiatos; consoantes e grupos consonantais.

A fixação destas normas não implica de forma alguma a fixação definitiva e irreversível da fonética da língua padrão. Por isso mesmo elas foram chamadas 'normas' e não 'leis'.²⁹

Além dessas normas é interessante lembrar os tipos de vozes educadas para o canto. Elas se classificam:

<i>Masculinas</i>	<i>Femininas</i>
Tenor	Soprano
Barítono	Meio - Soprano
Baixo	Contralto

A tessitura ou registro é a parte central da extensão na qual o cantor consegue o máximo efeito com o mínimo de esforço:

- *Tenor Ligeiro* (do italiano *tenere*: sustentar o canto firme) - Voz pouco forte; alcança notas agudas.
- *Tenor Lírico* - Voz mais forte, timbre suave.
- *Tenor Dramático* - Voz forte, timbre metálico.
- *Barítono Lírico* (do grego *barir* e do latim *tonus*: voz intermediária) - Voz intermediária entre agudo e grave.
- *Barítono Dramático* - Voz mais forte e timbre metálico.
- *Baixo Cantante* - Voz grave, timbre suave.
- *Baixo Profundo* - Voz bem grave e mais forte que a anterior.
- *Soprano Ligeiro* (Do italiano *sopra*: por cima; linha do canto superior) - Voz agudíssima; timbre fraco porém de grande agilidade.
- *Soprano Lírico* - Voz mais forte, timbre doce.
- *Soprano Dramático* - Voz forte, timbre metálico.
- *Meio - Soprano* - Voz intermediária entre agudo e grave.
- *Contralto* - Voz feminina mais grave, timbre escuro.³⁰

²⁹ IDEM, pág.292

³⁰ ELLMERICH. L. , *Op. cit.*, pág.297/298

Proposta de Moção

O Congresso da Língua Nacional Cantada vota uma moção para que os compositores nacionais que escrevam para canto:

- Estudem abalizadamente a fonética da língua nacional, principalmente as suas relações com as exigências e caracteres da voz cantada;
- Estudem abalizadamente a fisiologia da voz, especialmente quanto à emissão das vogais, dos grupos consonânticos e do som nasal;
- Estudem abalizadamente a declamação, da forma a se conseguir melhor acomodamento do ritmo musical ao ritmo dos textos;
- Conheçam a métrica da poesia, de forma a respeitar melhormente a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas.

São Paulo, 26/06/1937.

(Devido a carência de tempo, esta tese não foi relata nem posta em estudo a sua moção)³¹

A língua realmente viva, a que vive pela boca e é irredutível a sinais convencionais, é o que dá o sentido expressional duma nacionalidade. Mais que o significado especial das palavras, a entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de pronunciar os vocábulos, o timbre das vozes é que representam os elementos específicos da língua de cada povo. Essa música racial da linguagem corresponde, em harmonia perfeita, aos outros caracteres da raça, e é tão verdadeiro este fato, que as canções, quando traduzidas de uma para outra língua, perdem grande parte do seu encanto.³²

³¹ ANDRADE. M. , *Aspectos da Música Brasileira* - Livraria Martins Editora - São Paulo, pág. 117/118

³² E. DUPRÉ ET M. NATHAN: *Le Language Musical* (n 607) Ed. Felix Alcan - Paris, 1911, pág.27 - Biblioteca Municipal Mário de Andrade



A Série de Canções Escolhida

Série trabalhada na Pesquisa:

01 - *Poemeto Erótico*

Poesia de Manuel Bandeira

02 - *Bilhete à poeta que ainda está por nascer*

Poesia de Paulo Bonfatti

03 - *Morte*

Poesia de Jurema Freire

04 - *Clareza*

Poesia de Gregório de Matos

05 - *Acadêmia para o futuro*

Poesia de Ruyter Camargo Quintanilha

06 - *Carta de Nina Escova*

Poesia de Antônio Pangel Bandeira

07 - *Luzes*

Poesia de Cassiano Ricardo

08 - *Poesia sobre a vida de uma mulher de Jurema*

Poesia de Manuel Bandeira

09 - *Museu no Céu*

Poesia de Manuel Bandeira

10 - *Carnaval do desamor*

Poesia de Ilza Brumhilde Laurão

11 - *Uma vez, uma só vez*

Poesia de Carlos Drummond de Andrade

A Série de Canções Escolhida

Obs: Note-se a repetição do poeta Manuel Bandeira, é proposital, devido ser ele o poeta preferido do compositor Osvaldo Lacerda.



A Série de Canções Escolhida

Série trabalhada na Pesquisa:

- 01 - *Poemeto Erótico*
Poesia de Manuel Bandeira
- 02 - *Bilhete àquela que ainda está por nascer*
Poesia de Paulo Bomfim
- 03 - *Martírio*
Poesia de Junqueira Freire
- 04 - *Contrição*
Poesia de Gregório de Matos
- 05 - *Acalanto para minha mãe*
Poesia de Rossine Camargo Guarnieri
- 06 - *Cantiga de Ninar Escrava*
Poesia de Antônio Rangel Bandeira
- 07 - *Ladainha*
Poesia de Cassiano Ricardo
- 08 - *Poema tirado de uma notícia de Jornal*
Poesia de Manuel Bandeira
- 09 - *Mozart no Céu*
Poesia de Manuel Bandeira
- 10 - *Carnaval do desamor*
Poesia de Ilka Brunhilde Laurito
- 11 - *Uma nota, uma só mão*
Poesia de Carlos Drummond de Andrade

Obs: Note-se a repetição do poeta Manuel Bandeira: é proposital, devido ser ele o poeta preferido do compositor Osvaldo Lacerda.



Dados Biográficos e Traços Estilísticos dos Poetas Abordados

*Eu não tenho preconceito contra esta ou aquela corrente,
Se a poesia tem a capacidade de mexer com minha sensibilidade
se eu sinto que ela de bom ensino.*

*Eu acho muito importante o compositor explorar todos os sons,
Eu pretendo fazer um ou outra produção. Fazer lírica, fazer
dramático, se possível o épico também, se possível o trágico, o
satírico, o feroz, o trágico. Mas há uma preponderância de
poemas líricos na literatura brasileira
(Oswaldo Lacerda)*

ANTÔNIO RANGEL DE TORRES BANDAIRA - Nasceu no Recife (PE), a 24 de agosto de 1917. Filho do violonista e compositor Agostinho Vitor Torres Bandeira e D. Maria Angélica Alvarez Pinheiro Bandeira. Estudou as primeiras letras com pessoas de sua família e depois se matriculou em escola estadual. Terminando o curso primário, entrou para a Escola Pernambucana, de onde se transferiu para o Ginásio do Recife. Ali terminou o curso secundário. Em seguida ingressou na Faculdade de Direito do Recife, onde se bacharelou em 1940. Com o falecimento do seu pai em 1936, entrou para o funcionamento público estadual. Em maio de 1941, foi nomeado promotor público da Comarca de Vertentes (PE), passando, depois, para a Caruaruba. Em 1945, escreveu os primeiros poemas. Data dessa época a sua colaboração na imprensa do Recife, tendo, entre 1946 e 1948, exercido a crítica cinematográfica do *Jornal do Comércio* e do *Diário da Manhã*. Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde exercia as funções de crítico musical da revista *O Cravo*. Mudou-se, em seguida, para São Paulo, onde residiu. Colaborou em vários jornais e revistas.

Bibliografia: *Poesias* (prêmio Graça Aranha, da Fundação Graça Aranha) 1946; *O Batente Poesias*, 1953; *As Liberdades da Criatividade Poética*, 1956; *Forma Nascendo*, 1956; *Enigma e Fábula* (prêmio José Veríssimo, da Academia Brasileira de Letras), 1957; *Casa de Música*, 1959; *João de Lima - o Roteiro de uma Contradição* (prêmio Câmara Municipal, da Prefeitura de São Paulo), 1959; *O Renascimento e a Música* (prêmio Governador do Estado de São Paulo), 1961; *Aurora Vacabular* (poesia), Rio, 1967; *Diálogo do Espelho* (prosa), Conselho Estadual da Cultura, São Paulo, 1968.

Fontes: Mônica Leão, *Autores e Livros* n.º 10, volume V (11/11/1992), pág. 254; Milton de Góes Corrêa, *Antologia Poética da Geração de 45*, pág. 48-51; Afrânio Coutinho, *Brasil e Brasileiros de Hoje*, I, pág. 126; Sérgio Millet, *Diário Crítico*.

Iconografia: *Autores e Livros*, cit. *Antologia Poética da Geração de 45*, cit. *Dicionário Literário Brasileiro* (ilustrado) vol. I.

Dados biográficos e Estilísticos dos poetas abordados



Dados Biográficos e Traços Estilísticos dos Poetas Abordados.

*Eu não tenho preconceito contra esta ou aquela corrente.
Se a poesia é boa, é capaz de mexer com minha sensibilidade,
se eu sinto que ela dá boa música.*

*Eu acho muito importante o compositor explorar todas as veias.
Eu procurei fazer isto na minha produção. Fazer lírico, fazer
dramático, se possível o épico também, se possível o trágico, o
sarcástico, o leve, o brejeiro. Mas há uma preponderância de
poesias líricas na literatura brasileira.
(Osvaldo Lacerda)*

ANTONIO RANGEL DE TORRES BANDEIRA - Nascido no Recife (PE), a 24 de outubro de 1917, filho do violinista e compositor Aurélio Vítor Torres Bandeira e D. Herundina Alvarez Prazeres Bandeira. Estudou as primeiras letras com pessoas de sua família e depois se matriculou em escola estadual. Terminando o curso primário, entrou para o Ginásio Pernambucano, de onde se transferiu para o Ginásio do Recife. Aí terminou o curso secundário. Em seguida ingressou na Faculdade de Direito do Recife, onde se bacharelou em 1940. Com o falecimento do seu pai, em 1936, entrou para o funcionalismo público estadual. Em maio de 1941, foi nomeado promotor público da Comarca de Tertentes (PE), passando, depois, para o Canhotinho. Em 1935, escreveu os primeiros poemas. Data dessa época, a sua colaboração na imprensa do Recife, tendo, entre 1936 e 1938, exercido a crítica cinematográfica do Jornal do Comércio e do Diário da Manhã. Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde exerceu as funções de crítico musical da revista O Cruzeiro. Mudou-se, em seguida, para São Paulo, onde reside. Colaborou em vários jornais e revistas.

Bibliografia: *Poesias* (prêmio Graça Aranha, da Fundação Graça Aranha) 1946; *O Retrato Fantasma*, 1953; *Da Liberdade da Criação Artística*, 1956; *Forma Nascente*, 1956; *Espírito e Forma* (prêmio José Veríssimo, da Academia Brasileira de Letras), 1957; *Caixa de Música*, 1959; *Jorge de Lima - o Roteiro de uma Contradição* (prêmio Câmara Municipal, da Prefeitura de São Paulo), 1959; *O Renascimento e a Música* (prêmio Governador do Estado de São Paulo), 1961; *Aurora Vocabular* (poesia), Rio, 1967; *Diálogo no Espelho* (ensaio), Conselho Estadual da Cultura, São Paulo, 1968.

Fontes: Múcio Leão, *Autores e Livros* n.º 16, volume V (11/11/1943), pág.254; Milton de Godoi Campos, *Antologia Poética da Geração de 45*, pág.48-51; Afrânio Coutinho, *Brasil e Brasileiros de Hoje*, I, pág.126; Sérgio Milliet, *Diário Crítico*.

Iconografia: Autores e Livros, cit. Antologia Poética da Geração de 45, cit. Dicionário Literário Brasileiro (ilustrado) vol. I.



CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE - Nasceu em Itabira do Mato Dentro - MG em 1902. Filho de ilustre e tradicional família mineira. Estudou em Belo Horizonte e em Friburgo. Cursou Farmácia. Dedicou-se por muito tempo ao Magistério. Em 1925 (aos 23 anos) fundou em Belo Horizonte *A Revista*. Praticou jornalismo escrevendo para periódicos de diversos estados. Em 1962 foi admitido como funcionário do SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Na sua obra busca refletir a província, sua terrinha em Minas Gerais, sua vivência em Minas e o Mundo. O Mundo que ele procurava ver de um modo todo seu. Mundo que ele considerava triste, desorganizado. Também na obra busca abordar o dia a dia, visto por um viés, por um prisma diferente do Bandeira. Em sua obra pode-se perceber o dia a dia, recobrando as coisas com um toque de banalidade, tirando da vida qualquer sentido, qualquer significado superior. Do cotidiano ele viu pinçando *flashes* e descobrindo dentro dos mesmos os vários aspectos causadores dessa insatisfação que sente diante do mundo. Insatisfação às vezes de ordem sentimental e por vezes de ordem moral.

Mas também era uma pessoa que acreditava. Sua obra passa a idéia de um homem que buscava uma certa redenção do mundo, das coisas. Em meio à falta de ternura, à dureza da rotina por vezes deixa entrever algo de puro como que uma réstia de luz, de esperança. Também uma certa fase de sua vida passa a comungar com os homens, a ser solidário com a humanidade. Com sua poesia passa então a entrar nesse mundo de tristeza e da vida do semelhante que ele anteriormente ironizava. Importante ressaltar que Drummond é avesso ao discurso e procura transmitir o essencial em linguagem concisa, sem enfáticas concessões.

No geral sua obra é densa, concisa. Toda sua produção artística é fruto de constante busca do modo exato de comunicar-se. A busca de comunicação e não só da sensação estética. E congressa a luta que trava contra a impotência das palavras.

Para elucidar:

Lutar com palavras

É a luta mais vã

Enquanto lutamos

Mal rompe-se a manhã

Lutar com as palavras

Parece sem fruto

Não tem carne e sangue

entretanto, luto

Também dominou a prosa praticando a crônica e o conto, sentindo-se muito à vontade como quem se locomove em casa própria.



CASSIANO RICARDO LEITE - Nascido em São José dos Campos em 1895.

Formou-se em Direito e ocupou diversos cargos na Administração pública. Ao lado de Menotti del Picchi fundou o movimento Verde Amarelista. Colaborou na formação de outras correntes como o Grupo da Anta e da Bandeira; a princípio com idéias nacionalistas, depois refratário a qualquer ideologia dissolvente e exótica. Ocupou a cadeira n. 31 da Academia Brasileira de Letras.

Principais Obras:

Martim Cererê

Borrões de Verde e Amarelo

Frauta de Pau

Vamos caçar papagaios

Filho de fazendeiro. Fez seus estudos preparatórios em São Paulo, onde começou seu curso de Direito que foi terminar no Rio. Regressando a São Paulo exerceu o jornalismo. Fundou com Menotti del Picchia e Plínio Salgado o Movimento Verde e Amarelista que depois transformou-se no Grupo Anta com fito entusiasticamente nacionalista. Diverge posteriormente de Plínio Salgado. Fundou com Menotti o Grupo Bandeira, com intuito político e refratário a qualquer ideologia dissolvente e exótica. Ocupou cargos de relevo na administração pública de São Paulo. Também Cassiano foi um desertor do Parnasianismo. No começo seus sonetos estão povoados de motivos mitológicos, de arte pagã. O Modernismo veio ao encontro de suas verdadeiras tendências espirituais. Poeta e sociólogo, põe a inspiração a serviço da causa da arte nacional. Homem agitado de iniciativas, já aos 12 anos fundava em São José a Revista Iris. Como estudante em São Paulo publicava seu 1o. livro de poesias *Dentro da noite*. Trabalhou na imprensa como cronista parlamentar.

Residiu no Rio Grande do Sul onde fundou o jornal *Pátria*. Eleito para a ABL, foi autor do remodelamento do sistema eleitoral da instituição. Relator da comissão de poesia que fez triunfar o livro *Virgem* de Cecília Meirelles - (primeiro poeta, a ser contemplado, depois da deflagração do movimento modernista, com a láurea da ABL.).

Do contato direto com a terra produziu aquele que é chamado de o verdadeiro poema da raça- *Martim Cererê* que passou a ser conhecido em toda a América.

Há em Cassiano a deliberação apaixonada de inculcar os nossos motivos artísticos. Toma por tema nossa realidade virgem, a realidade do Brasil nua e crua - nossas matas, nossa história, nosso folclore. Teve enorme entusiasmo pelas Entradas e Bandeiras, vistas por ele como fator social da civilização brasileira. Espalha em seus poemas a obsessão pelo verde, a cor da nacionalidade. Fala muito dos nossos mitos, de personagens históricas, do Borba Gato. Insiste, obstinadamente nos assuntos da nossa natureza, nossas florestas, das nossas belezas. Tudo isto com uma linguagem forte, gritante. Uma outra imagem do Cassiano é a insistência em figura, descrever, abordar o Brasil original. Não aquele Brasil trazido da Europa, importado, contaminado. Faz de nosso folclore o *leitmotiv* de muitas de suas composições, construindo uma literatura de mitos, de paisagens todas nossas para ser principalmente o cantor de sua terra.

Sua linguagem tem a exótica palpação da natureza tropical. O Cassiano que mais tem interessado a Osvaldo Lacerda é o de depois da guerra, descrente da vida, descrente dos



homens, céptico, denunciando as injustiças, o horror da guerra. Meio amargo. É o que se fez presente nas canções de Osvaldo Lacerda. *Quando ouvires o pássaro*, ainda é um Cassiano falando de sua terra. *Ladainha* é bem o exemplo desta fase de descrença do Cassiano.

Incompatibilizado-se com autoridades religiosas, secularizou-se e voltou a exercer a advocacia. Envolveu-se em muitas desavenças na Bahia e é preso por ordem do Governador, degradado para Angola, na África. Fica um ano no exílio e volta depois para Portugal. Não pôde voltar ao Brasil, pois foi proibido de fazer viagens mas, inutilmente. Suas obras permaneceram inéditas durante sua vida. Muitas delas foram publicadas depois em coleções e revistas. Foi o 1.º poeta baiano do Brasil com um gosto de violão e cantador.

Seu desconformado e sempre carregado de pessimismo, pessimismo esse que passa para sua obra. Ele tem espírito revoltado e inconformado com a sua própria sorte como também com a situação do Brasil. É isso como um poeta ou um homem que passou sentindo o caráter de decadência e colhendo a temperatura da desordem. Gregório de Matos também cultivou uma série de poesias religiosas, sobre tudo, *Serões de Arrepentimento* na agonia, segundo alguns filios teria morrido cristão. Alguns críticos literários o consideram como verdadeiro fundador da literatura brasileira por causa de suas experiências poéticas e suas novidades de estilo. Mas também consideram que o seu arrependimento e submissão aos portugueses não o permitem ser classificado como um tipo bem brasileiro. Sua verdadeira natureza é simplesmente um corolário da própria situação. Segundo Agripino Grieco ele seria um bom burguês como todos os pretensos rebeldes. Seria poeta oficial, a honra do estado, se lhe garantissem subsídio poético e avaliada poesia.

Esprito aquilo que os demais poetas narravam com bom senso da nossa sociedade, ele o fez sempre de modo caricato. Já sofreu de muito influência pelos espanhóis, principalmente Quevedo, daí suas poesias em ritmos tomentes quase totalmente descuradas em nossa língua. Introduziu no Brasil as decassílabas heptâmetros que tornaram aqui o nome de versos gregorianos, sua métrica é um tanto desleixada, segundo alguns. Entretanto temos poetas dos quais muitos não são mencionados nos dicionários. Ao lado de Francisco de Sá, empalhou muitos vocábulos lusitanos arcaicos e cheio de conceitos rearranjados com as frases marcadas de estilo, dando ideia de quem compõe as soliloquias. Seu estilo é não ou menos isto. Interessante é que Gregório de Matos é o pai da Academia Brasileira de Letras na cadeira de n. 16 chamada também de *A Cadeira do Inveniente*. Ele está classificado por alguns autores como o primeiro poeta brasileiro.



GREGÓRIO DE MATOS - Nasceu em 1623 na Bahia e morreu em Recife em 1696.

Era filho de um fidalgo português e de uma matrona da Bahia. No batismo tomou o nome de João depois mudado para Gregório. Coursou Humanidades com os jesuítas na Bahia e morou um tempo em Coimbra. Exerceu a função de advogado. Viveu 32 anos em Portugal e, de volta à Bahia, recebe ordens religiosas menores e passa a funcionar com Vigário Geral e Cônego. Mais tarde recusou-se a ordenar-se Presbítero, temendo suas fragilidades e que pudesse vir a ser um mau sacerdote.

Incompatibilizando-se com autoridades religiosas, seculariza-se e volta a exercer a advocacia. Envolve-se em muitas desavenças na Bahia e é preso por ordem do Governador, degredado para Angola, na África. Fica um ano no exílio e volta depois para Pernambuco, proibido de fazer versos mas, inutilmente. Suas obras permaneceram inéditas durante sua vida. Muitas delas foram publicadas depois em coleções e revistas. Foi o 1o. poeta boêmio do Brasil - era um misto de violeiro e cantador.

Era inconformado e sempre carregado de pessimismo; pessimismo este que passa para sua obra. Era um espírito revoltado e inconformado com a sua própria sorte como também com a situação do Brasil. É tido como um poeta ou um homem que passou semeando o veneno da maledicência e colhendo a tempestade da discórdia. Gregório de Matos também cultivou uma série de poesias religiosas, sobre tudo, *Sonetos de Arrependimento* na agonia, segundo alguns fatos teria morrido cristamente. Alguns críticos literários o consideram como verdadeiro fundador da literatura brasileira por causa de suas empregações jacobinas e suas novidades de estilo. Mas também consideram que o seu temperamento e educação bem portuguesas não o deixaram ser classificado como um tipo bem brasileiro. Sua veemência nativista é simplesmente um corolário da própria situação. Segundo Agripino Gricco ele seria um bom burguês como todos os pretensos rebeldes. Seria poeta oficial, a musa do estado, se lhe garantissem subsídio polpudo e avultada pensão.

Expressou aquilo que os demais poetas retratavam com bom senso da nossa sociedade, ele o fez sempre de modo caricato. Na sátira deixou-se influenciar pelos espanhóis, principalmente Quevedo, daí suas poesias em rimas toantes quase inteiramente desusadas em nossa língua. Introduziu no Brasil os decassílabos italianos que tomaram aqui o nome de versos gregorianos, sua métrica é um tanto desleixada, segundo alguns. Emprega termos peregrinos dos quais muitos não são mencionados nos dicionários. Ao lado de vocábulos tupis, emparelhou muitos vocábulos lusitanos arcaicos e junto de conceitos relampejantes embutiou frases mancas de sentido, dando idéia de quem compõe aos solavancos. Seu estilo é mais ou menos isto. Interessante é que Gregório de Matos é o patrono da Academia Brasileira de Letras na cadeira de n. 16 chamada também de *A Cadeira da Irreverência*. Ele está classificado por alguns autores naquilo que poderia ser o barroco na literatura brasileira.



ILKA BRUNHILDE LAURITO (Nome literário de Ilka Brunhilde Gallo Laurito) - Nascida em São Paulo, capital, a 10 de junho de 1925, é licenciada em Letras pela USP, com pós-graduação em Teoria Literária e Especialização em Literatura Brasileira. Profissionalmente sempre viveu do magistério (secundário, ao longo da carreira; superior, esporadicamente). Literariamente, começou a carreira com a poesia, mas incursionou também pelo conto e a crônica. Dedicou-se à atividades culturais diversificadas, sempre ligadas ao campo artístico: em São Paulo, criou e dirigiu o Departamento de Cinema e Educação da Cinemateca Brasileira, no tempo da gestão de Paulo Emílio Salles Gomes; em Campinas, foi Diretora do Departamento de Literatura do Centro de Ciências, Letras e Artes (década de 60); num estágio na Inglaterra, sob os auspícios do *British Council* (em cinema educativo) irradiou crônicas para o Brasil através da *BBC*; trabalhou ainda, em São Paulo, nas pesquisas e redação dos textos para as exposições, no Museu da Imagem e do Som, Memória Paulistana e Arcadas. Participou de alguns importantes movimentos de divulgação da poesia: POESIA NA PRAÇA (1969 - exposição de poemas na Praça da República, feira de arte de São Paulo); POETAS NA PRAÇA (1975 - espetáculo teatral de divulgação da poesia).

Obras publicadas

Poesia: *Caminho* (1948), *A Noiva do Horizonte* (1953), *Autobiografia de Mãos Dadas* (1958) - edições particulares da autora; *Janela do Apartamento* (1968 - Ed. Ilapalma); *Sal do Lírico* (1978 - Ed. Quíron); *Genetrix* (1982 - Ed. Massao Ohno e Maria Lydia Albuquerque); *Canteiro de Obras* (1958 - Ed. Edicon e João Scortecci)

Crônica: Seção *Céu sem Âncora*, publicação semanal do CORREIO POPULAR, de Campinas, de 1957 a 1961. Crônicas esparsas em publicações de São Paulo e Rio de Janeiro. *Parque de Diversões*, livro de crônicas, Editora Atual, 1995.

Contos: *Ausência e Janela de Hospital* (prêmios da extinta REVISTA DA SEMANA, do Rio de Janeiro, década de 40); *Velha, tartaruga e menina*, coleção Sete Faces, da Ed. Moderna, 1992; *Caçulinha Querida*, Coleção Vínculos, da Ed. Atual, 1992; *Noturno XX*, coleção outras palavras (volume Noite na Taverna), Ed. Atual, 1992.

Letras de Música: *Nas Asas do Moinho*, com Paulinho Nogueira; *Canto-Ciranda ao Chão*, Aylton Escobar; *Carnaval do Desamor e Canto ao Canto*, com Osvaldo Lacerda; *Réquiem pró - Santoro*, com Acchile Picchi.

Paradidáticos: *Cinema e Infância* (caderno da Cinemateca Brasileira - década de 60); *Tempos de Cecília* (tese para mestrado na USP, sobre o Romanceiro da Inconfidência); *Para Gostar de Ler* (seleção de crônicas para a Ed. Ática); *Casemiro de Abreu* (Literatura Comentada, para a Abril Cultural), *Ler e Ver* (organização de coleção para a Ed. Melhoramentos); *Cinema e Verdade* (seleção de críticas de cinema de Francisco de Almeida Salles, para a Cia. das Letras); *Instantes de Reflexão* (antologia de pensamentos, para a Ed. Melhoramentos); *A Crônica* (texto teórico e antologia em co-autoria com Flora Bender, para a Ed. Scipione, 1993); roteiros de leitura para a Coleção dos Clássicos da Ed. FTD.

Prêmios Literários: Prêmio da Crônica, do Boletim Bibliográfico do Rio de Janeiro, década de 50; Prêmio de Conto, no Concurso Permanente de Contos da Revista da Semana, do Rio de Janeiro, década de 40; Prêmio Jabuti, de poesia, 1987, com o Livro



Canteiro de Obras; Prêmio Jabuti, de livro juvenil, 1990, com o livro *A Menina que fez a América* (Ed. FTD); Prêmio Adolfo Aizen, de Literatura Juvenil, 1991, da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro, com o livro *A Menina que fez a América*.

Obras:

Impressão do Claustro (com várias poesias)

O drama do Frei Antônio

Elementos da Retórica Nacional e Contradições Políticas

Nas suas poesias é notável a luta dolorosa entre os ditames da consciência e as aspirações de uma alma seduzida de amor e de glória mundana.

Nunca se afastou de um tema fatal. Sempre doente e frágil desde o menino. Seus estudos foram quase que exclusivamente os literários. Conheceu os clássicos latinos como também os autores modernos. Desafiado nos amores mundanos esteve perto do suicídio. Redenou-se para a Ordem Beneditina no Bahia, onde foi professor com o nome de Frei Luís de São Escolástica, dois anos depois destinado pelos superiores para o convento do Rio, revoltado contra aquele estado de vida que tornara sem os doçes requêrimentos, negou-se a se alegrando não poder deixar a mãe no desamparo. Viveu atormentado por estas contradições religiosas - estar dentro de uma ordem sem se reconhecer como vocacionado. Sua obra foi sentimentalista. Era um sentimento que quase se matou de desamparo.

O livro de Junqueira Freire pode ser agrupado segundo 3 aspectos:

- *O religioso*: cande e devoto mas sem união, de as vezes arreliado ou quase blasfemo. Assim foi dos votos religiosos aliado ao rigor do fusticar dos penitentes exigindo que se obedecesse quase como em cadáver.
- *Almofim*: um outro aspecto de seu lirismo, em que desmistifica a expressão de sua dúvida de seu desamparo.
- *Popular*: em que canta o amor ou as cenas da vida atingido às vezes notável harmonia e simplicidade.

Praticou também a sátira em medida suficiente para granjear animosidades.

Foi um poeta excêntrico e por isso pouco exportado. Sempre correto, superior aos contemporâneos no vocabulário que era mais rico. Escreveu algumas aproximações literárias dos antigos, sempre com originalidade e elegância. Sua prosa agrada mais que seus versos que, aliás, são pouco conhecidos.



JUNQUEIRA FREIRE - Luís José de Junqueira Freire. Nasceu em Salvador - Bahia em 31/11/1823.

Viveu 32 anos incompletos. Entrou na ordem Beneditino na Bahia em 1851, com o nome de Frei Luís de Santa Escolástica. Conseguiu um brevê de circularização e deixou o mosteiro em 1854, falecendo no ano seguinte de enfermidade cardíaca em sua cidade natal. Foi membro da Academia Brasileira de Letras na cadeira 25.

Obras:

Inspiração do Claustro (com vários poema)

O drama do Frei Ambrósio

Elementos da Retórica Nacional e Contradições Poéticas.

Nas suas poesias é notável a luta dolorosa entre os ditames da consciência e as aspirações de uma alma sequiosa de amor e de glória mundana.

Nunca se ausentou de sua terra natal. Sempre doente e franzino desde a meninice. Seus estudos foram quase que exclusivamente os literários. Conheceu os clássicos latinos como também autores modernos. Desiludido nos amores mundanos esteve perto do suicídio. Retirou-se para a Ordem Beneditina na Bahia, onde foi professor com o nome de Frei Luiz de Sta. Escolástica, dois anos depois destinado pelos superiores para o evento do Rio, revoltado contra aquele estado de vida que tornara sem os dotes requeridos, negou-se a ir alegando não poder deixar a mãe no desamparo. Viveu atormentado por estas contradições religiosas: - estar dentro de uma ordem sem se reconhecer como vocacionado. Sua obra foi sentimentalista. Era um atormentado que quase se matou de desespero.

O lirismo de Junqueira Freire pode ser agrupado seguindo 3 aspectos:

- *O religioso* : onde é devoto mas sem unção, ou às vezes arrojado ou quase blasfemo. Assim fala dos votos religiosos aludindo ao rigor do fundador dos jesuítas exigindo que se obedecesse quase como um cadáver.
- *Filosófico* : um outro aspecto de seu lirismo, em que desenvolveu a expressão de sua dúvida e de seu desespero.
- *Popular* : em que canta o amor ou as cenas da vida atingindo às vezes notável harmonia e simplicidade.

Praticou também a sátira em medida suficiente para granjear animosidades.

Foi um poeta racionador, e por isto pouco espontâneo. Sempre correto, superior aos contemporâneos no vocabulário que era mais rico. Escreveu algumas apreciações literárias dos antigos, sempre com originalidade e elegância. Sua prosa agrada mais que seus versos que, aliás, são pouco conhecidos.



MANUEL BANDEIRA - Manuel Carneiro Bandeira de Souza Filho - nasceu em Recife em 1876, foi historiador da literatura, ensaísta e cronista. Como dizia Mário de Andrade, foi o *São João Batista do Modernismo*. Ocupou a cadeira de número 24 da Academia Brasileira de Letras.

Obras:

As cinzas das horas

Carnaval

Estrela da Manhã

Libertinagem

Itinerário de Passárgada

Lira dos 50 anos

Belo, belo

Poesias Completas

Apreciação de Cândido Oliveira:

Foi o mais extremista da 1ª. Geração Modernista. A evolução mesma do modernismo parece estar toda ela contida na caminhada dos versos de Bandeira. Por isto Mário de Andrade o chama de o *São João Batista do Modernismo Brasileiro*. Passou da estética tradicional, também chamada passadista para a de 22 com grande estardalhaço, exibindo um lirismo revolucionário a toda prova.

Primeiro: simbolismo ainda romântico e depois agressivo.

Segundo: afastamento da métrica acadêmica, busca das realidades nacionais e superiores e crises, cuja solução era o atrito, a grita, a inversão de todas as coisas. Ao fim a grande serenidade.

Exemplo disto é o seu poema:

Quero antes o lirismo dos loucos
o lirismo dos bêbados
o lirismo difícil e pungente dos bêbados
o lirismo dos clowns de Shakespeare
Não quero mais saber de lirismo que não é libertação.

Ridicularizou com veemência o Parnasianismo, no poema *Os Sapos* que foi declamado no Teatro Municipal por ocasião da Semana da Arte Moderna. Entretanto, lá no fundo do revolucionário anseio de uma arte renovada estava um poeta. Um poeta desencantado e amargo. Um poeta que se revela nestes outros versos seus:

Eu faço versos como quem chora
de desalento, de desencanto
Eu faço versos como quem morre.



Embora permaneça o substrato melancólico que está na própria essência de seu temperamento, transitou gradualmente até o modernismo que atingiu em cheio com *Libertinagem*.

Em sua poesia procura transfigurar o cotidiano e o vulgar, buscando a vivência poética que sugerem. E o consegue com arte. Explora a anedota e o poema piada, chegando até ao humor amargo. Também nas recordações da infância encontra um veio de valiosas sugestões para a sua poesia. Com Manuel Bandeira tudo passou a ser assunto de interesse da poesia.

Análises dos Canções



voz aguda

OSVALDO LACERDA

"POEMETO ERÓTICO"

PARA CANTO E PIANO

(1951)

Análises das Canções



voz aguda

OSVALDO LACERDA

"POEMETO ERÓTICO"

PRA CANTO E PIANO

(1951)

OSVALDO LACERDA
(1951)

APAIXONADO, MAS COM TERNURA (♯ = 66)

Handwritten musical score for "Corpo da Virginal" by Chico Buarque. The score is for voice and piano, featuring a 2/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is written on a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are in Portuguese. The score includes dynamic markings such as "mf" (mezzo-forte) and "mp" (mezzo-piano), and articulation marks like "acc" (accent) and "a" (accusative). The piece is marked "com pedal" (with pedal). The lyrics are: "CORPO DA VIRGINAL / SAL QUEIMADO DO ES-TE-O, / QUE-RO POSSU-I-LO NO LEI-TO-ES- / DES-FA-LE CI-DO EM PER-FU-ME, / TEU RO-". The score is handwritten and appears to be a personal or working draft.

quasi f, quasi accelerato d

cantando, quasi f

subito

subito dolce

f

1. 2. mf

quasi mf

m dal 8.

quasi mf

d

mf

TREI - TO - DA RE - DON - DI - LNA; TEU COR-PO É TU-DO QUE CHEI - RA,
 COR-PO É BRA-SA DO LU - ME; TEU COR-PO É CHA-MAE FLA- ME - JA,
 BRASA CO-MO A FLORELA-RAN - JEI - RA, TEU COR-PO BRANCO É MA- CI - O - F CO-MO UM
 TAADEUSHO-RI - ZAN - TES, E PU-RO CO-MO NAS FON- TES A A-GUA
 TEU DE NOI - VA - DO - 2. TEU - PE - JA TO-DO MO-MEN - TO O
 CIA - RA - QUE SER -
 VE - JO - TEU COR - PO, - TEU COR - PO, - TEU COR-PO É TU-DO QUE

S. Paulo, setembro de 1951

Poemeto Erótico

Texto

O poema de Manuel Bandeira é uma linda e apaixonada declaração de amor. O termo *erótico* talvez tenha sido usado pela constante repetição da palavra *corpo* mas, a linguagem é tão poética com alusões de encanto e rara beleza que o erotismo propriamente dito não se faz tão importante. É muito sutil a expressão:

*Quero possuí-lo no leito
Estreito da redondilha...*

visto que se trata de versos em redondilha maior o poeta se vale dessa expressão para suavizar a intenção de *possuí-la*. Manuel Bandeira nesse poema se esmera no uso de metáforas escolhidas com refinamento e muito bom gosto:

- | | |
|-------------------------------------|-------------------|
| 1 .Teu corpo claro e perfeito | 2 - 4 - 7 |
| 2 .Teu corpo de maravilha | |
| 3 .Quero possuí-lo no leito | 1 - 4 - 7 |
| 4 .Estreito da Redondilha | |
| 5. Teu corpo é tudo que cheira | 2 - 4 - 7 |
| 6 .Rosa...flor de laranjeira | 1 - 3 - 7 |
| 7 .Teu corpo, branco e macio | 2 - 4 - 7 |
| 8 .É como um véu de noivado | |
| 9 .Teu corpo é pomo doirado | 2 - 4 - 7 |
| 10 Rosal queimado do estio, | 2 - 4 - 7 |
| 11 Desfalecido em perfume... | 1 - 4 - 7 |
| 12 Teu corpo é a brasa do lume | 2 - 4 - 7 |
| 13 Teu corpo é chama e flameja | 2 - 4 - 7 |
| 14 Como a tarde e os horizontes | 3 - 5 - 7 |
| 15 É puro como nas fontes | 2 - 4 - 7 |
| 16 A água clara que serpeja | 2 - 4 - 7 |
| 17 Que em cantigas se derrama... | (foi suprimido) |
| 18 Volúpia de água e da chama... | (foi suprimido) |
| 19 A todo momento o vejo... | 2 - 4 - 7 |
| 20 Teu corpo... a única ilha | (foi suprimido) |
| 21 No oceano do meu desejo... | (foi suprimido) |
| 22 Teu corpo é tudo o que brilha, | 2 - 4 - 7 |
| 23 Teu corpo é tudo o que cheira... | 2 - 4 - 7 |
| 24 Rosa, flor de laranjeira... | 1 - 3 - 5 - 7 |



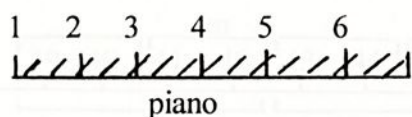
O compositor suprime alguns poucos versos. São eles os nºs. 17, 18, 20, 21, e, no lugar do verso de nº. 20 ele vai repetir a expressão *Teu corpo*. O texto é envolvido num clima de sedução e paixão sendo a linha melódica embalada pelo acompanhamento ao piano cuja linha do baixo contraponteia o tempo todo com a melodia.

Estrutura da Canção

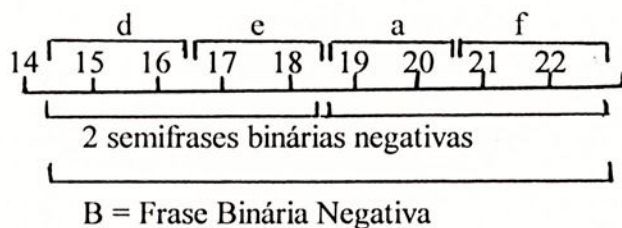
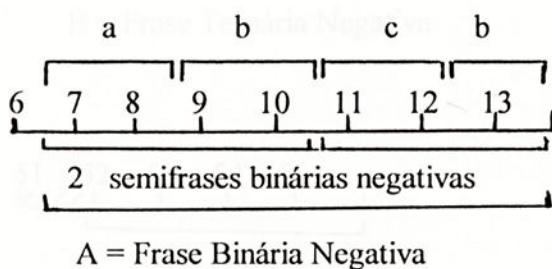
Consta de 55 compassos ao todo ficando os 6 primeiros para a introdução ao piano, 16 para a parte A, 16 para a parte A1, 12 para a parte B e 5 finais para a *Coda*. A forma resultante é:

- Introdução - A - A1 - B - *Coda*.

- Introdução:

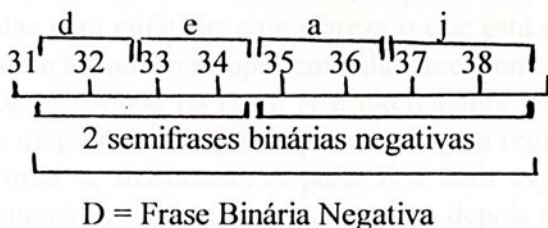
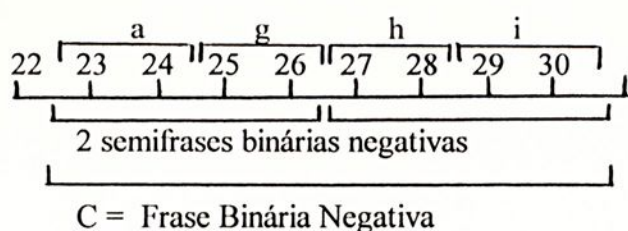


- Parte A :



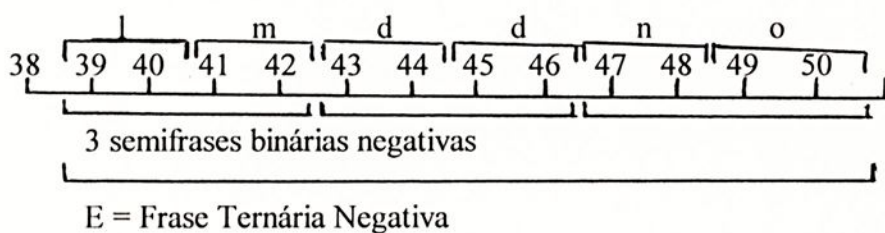
A e B = Parte A = Período Binário Negativo

-Parte A':

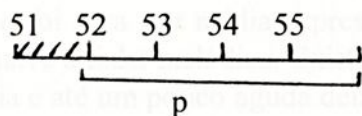


C e D = Parte A' = Período Binário Negativo

-Parte B :



-Coda:



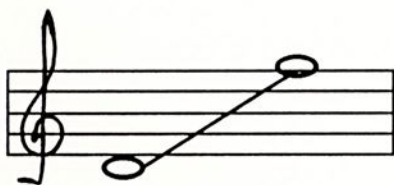
Melodia

A linha melódica acontece como uma declamação. Nas partes A e A1 as frases começam em notas repetidas para enfatizar com clareza o que está sendo dito e os finais caminham descendente e terminam sempre em linha ascendente (o que é uma característica do folclore nordestino). Ainda na parte A é interessante ressaltar a indicação da dinâmica que fica no *mp* e quase chega ao *forte* quando chega à região mais aguda e conclui a parte num *p* súbito, como se sussurrasse. A parte B é mais expressiva, os intervalos são mais arrebatados, chegando à *Coda* com entusiasmo e depois desfalecendo aos poucos com a repetição do último verso em *diminuindo* e *ritardando*. O sentimento é apaixonado mas, como o próprio compositor indica no início, com ternura. Uma declaração de amor cheia de desejo e delicadeza claramente evidenciados pelo texto e que é acomodado musicalmente com muita sensibilidade e sutileza. Voz e piano andam juntos o tempo todo como se estivessem entrelaçados. O piano não tem a função aqui de dialogar e sim complementar o que é feito pela voz.

Timbre

O timbre escolhido foi para voz média expressando dessa forma uma região mais clara e leve para deixar suave a linha melódica. Existe uma alegria por trás de toda aquela paixão e uma região média e até um pouco aguda deixa esse sentimento mais em evidência.

A tessitura é a seguinte:



RITMO

... e termina em Si b Maior sendo ela a sua tonalidade predominante. Chega no compasso 13 a Sol b M e retorna a Si b no 19. Entra na parte B em Ré b M retornando no

O ritmo é bastante complexo e elaborado apesar de ficar sempre no compasso 2/4. O compositor vai usar e abusar das subdivisões da semínima em semicolcheias, há a presença acentuada da síncopa e notas pontuadas. A canção é envolvida num ritmo muito brasileiro sendo a mão esquerda do pianista muito trabalhada rítmica e melodicamente, sustentando, dessa forma, o tempo todo a linha melódica. A rítmica preponderante da melodia é a seguinte:



Harmonia

Inicia e termina em Si b Maior sendo ela a sua tonalidade predominante. Chega no compasso 15 a Sol b M e retorna a Si b no 19. Entra na parte B em Ré b M retornando no compasso 43 a Si b e no compasso 49 faz novamente o Ré b e no 50 retorna para Si b até o final. A harmonização nessa canção é mais suave e sem grandes preocupações com acordes indefinidos para causar efeitos. Aqui a preocupação é de criar uma harmonização que tenha tanta beleza e envolvimento como a poesia e o resultado é como se tudo fosse feito simultaneamente - poesia e música - tão grande é o aproveitamento da poesia dentro da canção.



OSVALDO LACERDA

"BILHETE ÀQUELA QUE AINDA ESTÁ POR NASCER"

(CANTO E PIANO)

-1979-

57

DURAÇÃO APROXIMADA : 1'30

"BILHETE ÀQUELA QUE AINDA ESTÁ POR NASCER"

TEXTO DE

PAULO BOMFIM

MUSICA DE

OSVALDO LACERDA
(1979)

SEM PRESSA (♩ = 63)

CANTO

Fa moda misto (lídio)

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

PIANO

mf

Pedal

-A- DA EM TEM- PO MEU

É QUE VOS PRES-SIN-TO A- GO- RA- CO-MO UM

mi noli diu

DI-A A- IN-DA O SE- REIS

SE VOS-SOS AN-TE-PAS- SA- DOS- SÃO CRI-

f *-2-* *mf subito*

-AN-ÇAS POR NAS-CER VÓS NO EN-TANTO SOIS A- DUL-TA-NA-

mf subito

rall. *mf, a tempo*

TAR-DE DE MI-NHA ES-PE- RA SE VÓS ES-CRE-VÓ SE-

rall. *a tempo* *mf*

-NHO- RA- A- NO TRÊS OU QUA-TRO MIL É-QUE VÓS SIN-TO PRE-

mf

-SEN-TE-NA AU-SEN-CIA DOS DI-AS MEUS- SE VÓS-SOS O-LHOS SE-

f -3-

-NHO- RA- POR DES- CUI- DO A-QUI- POU- SA- REM SO- PRAI DE LE-VE A PO-

-EI- RA- QUE CAN- SOU DE VOS SO- NHAR, QUE CAN-

-SOU DE VOS SO- NHAR

mf sub. *rall.* *molto* *poco più* *lento*

a tempo *rall.* *quasi a tempo* *rall.---*

mf *a tempo* *mf* *quasi a tempo* *rall.---*

ben decagar

ben decagar

S. Paulo,
junho de
1979

Bilhete Àquela Que Ainda Está Por Nascer

Timbre

A voz e o piano se aliam para exprimir, de maneira galante e amorosa, a beleza e a originalidade do texto, em que o poeta se dirige à uma amada, que ainda está por nascer em remoto futuro.

Osvaldo Lacerda

Texto

Poesia de Paulo Bonfim com quatro estrofes de 4 versos em redondilha maior com certa irregularidade na acentuação poética:

Se vos escrevo senhora	1 - 4 - 7
incriada em tempo meu	3 - 5 - 7
é que vos pressinto agora	2 - 5 - 7
como um dia ainda o sereis.	1 - 3 - 7

Se vossos antepassados	2 - 7
são crianças por nascer	3 - 7
vós no entanto sois adulta	3 - 7
na tarde de minha espera	2 - 5 - 7

Se vos escrevo senhora	1 - 4 - 7
ano três ou quatro mil	3 - 5 - 7
é que vos sinto presente	1 - 4 - 7
na ausência dos dias meus	2 - 5 - 7

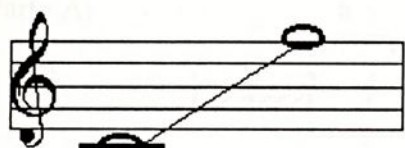
Se vossos olhos senhora	2 - 4 - 7
por descuido aqui pousarem	3 - 7
soprai de leve a poeira	2 - 4 - 7
que cansou de vos sonhar	3 - 7

O compositor considera esta poesia de Paulo Bonfim como *extremamente original* e compõe a canção com o sentimento lírico amoroso. O resultado é uma belíssima canção cheia de sutilezas quanto à melodia e o acompanhamento que se consistem num clima etéreo e às vezes nebuloso.

Estrutura da canção

Timbre

O timbre escolhido foi para voz média ou aguda. É necessário uma voz leve para combinar com o clima exigido pela canção. A tessitura é a seguinte:



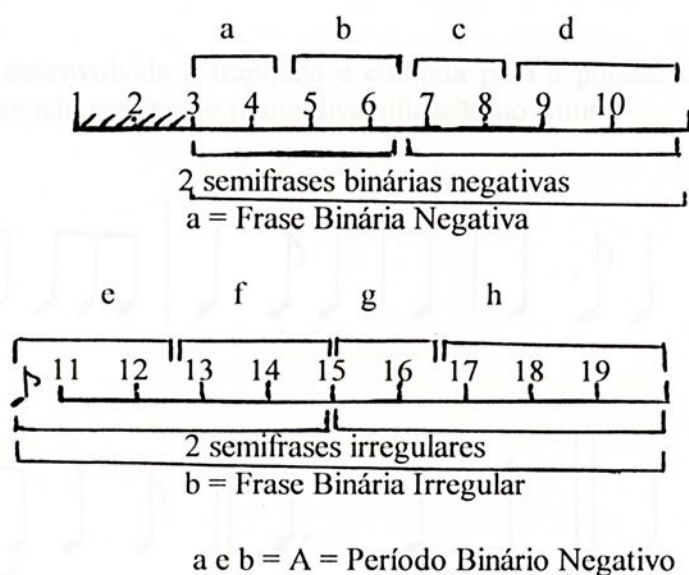
Melodia

Como convém ao caráter de poesia a melodia é tranquila, simples e sem rebuscamentos. A linha melodia que num constante sobe e desce nos intervalos, não chega a ser um acalanto mas é muito suave, cheia de ternura e um pouco sonhadora. Não poderia ser diferente visto o texto ser como é, uma certeza de algo que ainda está por vir mas que é vago e existe só na imaginação do poeta. O acompanhamento ao piano acontece num ostinato ascendente na mão esquerda que fica como que embalando a melodia. A pedalização marcada pelo compositor proporciona uma atmosfera envolvente e de suporte para a linha melódica. Enquanto a linha do baixo é ascendente a linha vocal é mais ondulante, e a linha da mão direita do pianista vai sempre fazer um contra-canto com a melodia que quase sempre conclui em movimento descendente. A realização melódica respeita fielmente a acentuação poética.

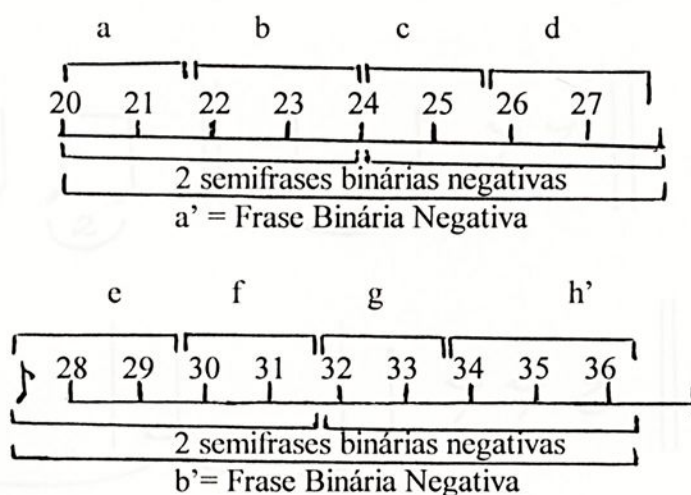
Estrutura da canção

A forma musical acontece em duas grandes partes acomodando duas estrofes da poesia em cada uma delas. Consta ao todo de 43 compassos tendo a 1ª. parte 19 compassos sendo os dois primeiros de introdução ao piano, e a 2ª. parte com 16 compassos, finalizando com uma *Coda* de 8 compassos sendo os quatro compassos finais somente ao piano e o último compasso só de pausas deixando no ar a finalização. A forma resultante é a seguinte: A (a,b) - A' (a',b') - Coda

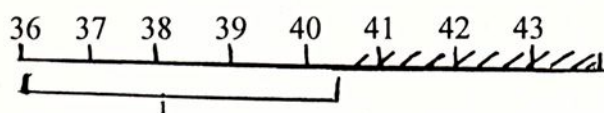
Parte A:



Parte B:



Coda:



Ritmo

A rítmica desenvolvida é tranquila e cômoda para a poesia. Utiliza o compasso 6/8 do início ao fim não realizando muita diversificação no ritmo:



Harmonia

Por tratar a poesia de uma mulher que ainda nem existe e pelo qual ele, o autor, já está apaixonado, numa época indeterminada ele vai encontrá-la, o compositor vai se valer de uma harmonia também não muito definida: começa modal e vai se alternando com o tonal criando uma atmosfera um pouco indefinida e que sempre está a buscar alguma resolução. A 1ª. estrofe começa com uma pequena introdução de 2 compassos no modo de Fá misto: no início está no modo lídio e a partir do 6º compasso passa para o modo mixolídio. Conclui no compasso 10 em Fá maior. Dá-se então a entrada da 2ª. estrofe em Ré bemol menor e vai chegar no compasso de nº.15 na tonalidade de Lá bemol maior, vindo a concluir a estrofe no modo de lá bemol mixolídio. E dessa forma vai caminhando nesta mesma direção harmônica até o final.



OSVALDO LACERDA

"MARTIRIO"

PARA CANTO E PIANO

TEXTO DE JUNQUEIRA FREIRE

(1968)

FÁ
"MARTIRIO"

TEXTO DE
JUNQUEIRA FREIRE

MÚSICA DE
OSVALDO LACERDA
(1968)

♩ = 60, MAS COM MOVIMENTO

u donco

CANTO
BEI- JAR-TEA FRON-TE LIN- DA: BEI- JAR-TEAS-PE-CTO AL- TI- VO: BEI-

PIANO
mf

nordestino
-JAR-TEA MO-RE- NA: BEI- JAR-TEO RIR LAS-CI- VO: BEI- JAR O AR, QUEAS-PI- RAS: BEI-

rit. a tempo
f
col canto

rit. a tempo
-JAR O PÓ, QUE PI- SAS: BEI- JAR A VOZ, QUE SOL- TAS: BEI- JAR A LUX, QUE VI- SAS: SEN-

mf
mf
mf

nordestino
V I

III alt. VI napol. (sem)

OL-MART

re' dolce

a

-3-

6

-TIR TEUS MO-DOS FRI- OS: SEN- TIR TU-AA-PA-TI- A: SEN- TIRA-TÉ RE- PU- DIO: SEN-

rit. a tempo *rit. a tempo*
-TIR ES-SAI-RO-NI-A: SEN- TIR QUE ME RES-GUAR-DAS: SEN- TIR QUE ME AR-RE-CE-IAS: SEN-
f col canto

UM TANTO DECIDIDO (♩ = 76)
-TIR QUE ME RE-PU-GNAS: SEN- TIR QUE A-TÉMO-DE- IAS: EIS — A DES-CREN- ÇA E A
poco rall. *f*

CREN- ÇA, EIS — A-BSIN-TO E A FLOR, EIS O A-MOR E O
f *mf*

La mixolídio

IV

Mi

ta m

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lyrics:

O- DIO, EIS O PRA-ZER EA DOR! EIS O ES-TOR DE MOR-TE,
 EIS O MAR-TI-RIO E-TER-NO, EIS O RAN-GER DE DEN-TES, EIS O PE-NAR DO IN-
 -FER-NO, O PE- NAR DO IN- FER- NO!

Performance markings:

rall. *stentato* *f* *stentato* *1'15*

S. Paulo, fevereiro de 1968

Martírio

Texto

O poema de Junqueira Freire fala de uma declaração de amor extremamente apaixonada por alguém que não é correspondido e, mesmo assim, continua a adorar esse amor sofrendo um martírio eterno. Consta de 6 quadras que podem ser ordenadas de 2 em 2 resultando numa forma A - A - B. Há a presença de rimas alternadas: 2 versos livres (1e3) e 2 rimas (2e4). As quatro primeiras quadras seguem a métrica 2,4,6 e os dois finais 1,4,6.

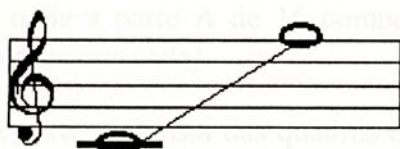
- | | | | | |
|---|---|----|-------------------------------|-----------|
| A | { | 01 | Beijar-te a fronte linda : | 2 - 4 - 6 |
| | | 02 | Beijar-te o aspecto altivo : | |
| | | 03 | Beijar-te a tez morena : | |
| | | 04 | Beijar-te o rir lascivo : | |
| A | { | 05 | Beijar-te o ar, que aspiras : | |
| | | 06 | Beijar-te o pó, que pisas : | |
| | | 07 | Beijar a voz, que soltas : | |
| | | 08 | Beijar a luz, que visas : | |
| A | { | 09 | Sentir teus modos frios : | |
| | | 10 | Sentir tua apatia : | |
| | | 11 | Sentir até repúdio : | |
| | | 12 | Sentir essa ironia : | |
| A | { | 13 | Sentir que me resguardas : | |
| | | 14 | Sentir que me arreceias : | |
| | | 15 | Sentir que me repugnas : | |
| | | 16 | Sentir que até me odeias : | |
| B | { | 17 | Eis a descrença e a crença, | 1 - 4 - 6 |
| | | 18 | Eis o absinto e a flor, | |
| | | 19 | Eis o amor e o ódio, | |
| | | 20 | Eis o prazer e a dor ! | |
| B | { | 21 | Eis o estertor de morte, | |
| | | 22 | Eis o martírio eterno, | |
| | | 23 | Eis o ranger de dentes, | |
| | | 24 | Eis o penar do inferno ! | |

O compositor vai enfatizar o sentimento lírico amoroso presente no texto.



Timbre

O timbre escolhido foi para voz média preponderando a região mais central recorrendo às notas mais agudas somente para enfatizar algumas passagens. A tessitura é a seguinte :



Melodia

De caráter lírico e apaixonado acontece com predominância nos graus conjuntos que formam uma linha melódica ascendente constante buscando sempre as notas mais agudas e vindo voltando às notas iniciais.

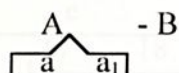
Enquanto o compositor lida com os verbos *beijar e sentir* das quatro quadras iniciais a melodia segue essa linha de ansiedade, sempre buscando notas um pouco mais agudas que as iniciais como se quase suplicasse o seu desejo declarado no texto.

Na parte B a melodia se diferencia completamente em função do texto que já não mais suplica, já é uma constatação clara de que esse amor tão desejado não vai acontecer e o que fica é o sofrimento que é enfatizado no final pela repetição do verso *O penar no inferno*.

Nessa canção o piano vai sustentar e até repetir notas da melodia simultaneamente com a voz, o que não é muito comum nas canções do compositor. Ele busca, dessa maneira realçar ainda mais a súplica implícita na melodia ascendente. Na parte B o piano caminha numa posição rítmica diferenciada da melodia repetindo algumas notas da mesma, às vezes resultando numa posição de eco com a melodia.

Estrutura da Canção

Resulta numa canção de 35 compassos, sendo 16 para a 1ª. parte onde se encontram as quatro quadras iniciais e 19 para a 2ª. parte onde se encontram duas quadras finais. A forma musical resultante é coincidente com a forma do poema:



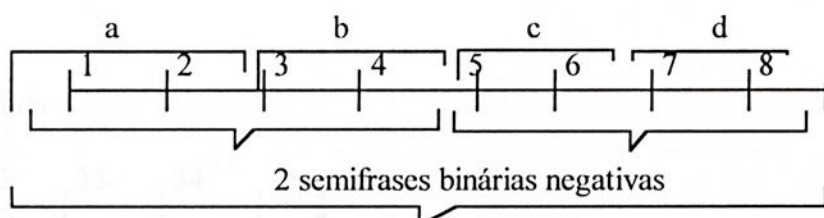
(onde a parte A de 16 compassos se divide em duas pequenas partes idênticas de 8 compassos cada).

A parte A consta das quadras que se iniciam com verbos onde o compositor busca uma linha melódica ascendente constante chegando no meio dessa linha à nota mais aguda da tessitura escolhida e vindo descendentemente aos poucos de volta à altura inicial. Faz isso duas vezes idênticas onde o piano repete, por muitas vezes, exatamente a nota da melodia, havendo assim um reforço da idéia melódica escolhida.

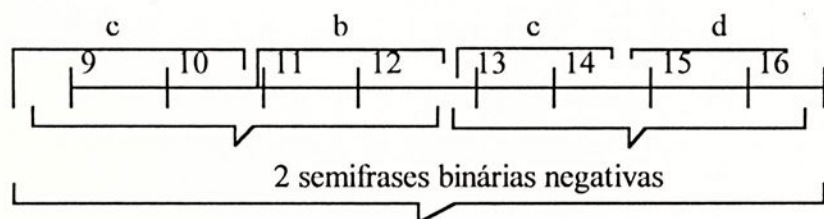
A Parte B é totalmente distinta, muda-se completamente a figuração rítmica e o piano dobra as notas com a melodia, mas numa posição rítmica mais diferenciada resultando, como nos compassos 26 e 28, num efeito de eco.

Na aplicação final de três compassos o compositor repete o último verso do poema utilizando-se da região grave do piano em oitavas paralelas para reforçar o sentido da palavra *inferno*.

Parte A:



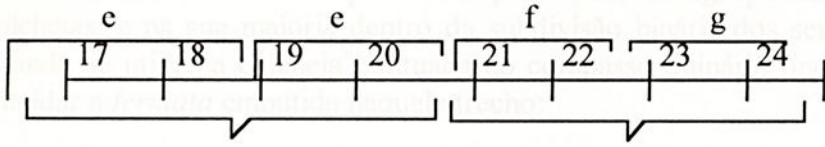
a = Frase Binária negativa



a₁ = Frase Binária negativa

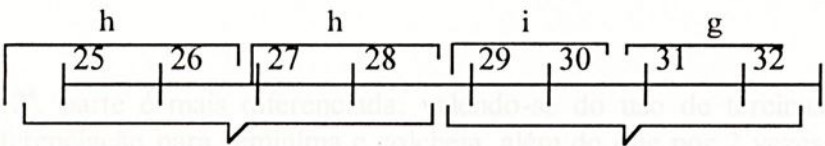
a e a₁ = A = Período Binário Afirmativo.

Parte B



semifrase binárias afirmativa semifrase binária negativa

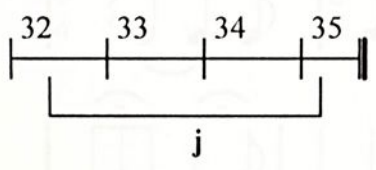
B = Frase Binária negativa



semifrase binárias afirmativa semifrase binária negativa

C = Frase Binária negativa

Coda



Ritmo

A rítmica utilizada na 1ª. parte fica por conta de agrupamentos de semicolcheias e colcheias, e na sua maioria dentro da subdivisão binária dos seus tempos, salvo apenas quando se utiliza a colcheia pontuada no compasso quinário onde o compositor desejou elucidar a *fermata* embutida naquele trecho:



A 2ª. parte é mais diferenciada, valendo-se do uso de tercinas de colcheias e da sua diferenciação para semínima e colcheia, além do que por 2 vezes (compassos 23 e 31) o compositor substitui as tercinas por grupos de 4 semicolcheias começando com uma pausa, para dar mais ênfase ao texto em questão, quebrando assim a subdivisão ternária sem perder as três notas melódicas :



Harmonia

OSVALDO LACERDA

Característica do afro-brasileiro onde oscila entre o modo maior e a relativa, a harmonia fica entre Fá M, Ré m e Fá m. Há uma mistura de modos e tonalidade como se pode sentir claramente no início em ré dórico chegando no compasso 3 no modo frígio, vindo no compasso 7 a fazer uma 6ª. napolitana (2º. grau alterado) em Fá m. Fica assim mais ou menos até a parte B onde inicia em Fá m passando no compasso 19 pelo Lá M em mixolídio, retornando no compasso 21 ao Fá m e terminando em Fá m. É claro que são utilizados outros acordes com notas de passagem na linha melódica dando um realce à harmonia. A melodia tem um caráter modal e pode-se sentir nos compassos 3 e 4 a presença da característica nordestina.

Texto de Gregório de Matos

1987

Duração aproximada: 1'45



OSVALDO LACERDA

"CONTRIÇÃO"

(canto e piano)

Texto de Gregório de Matos

1987

Duração aproximada: 1'45



AO VASCO MARIZ

- 1 -

"CONTRICÃO" (CANTO E PIANO)

TEXTO DE GREGÓRIO DE MATOS MÚSICA DE OSVALDO LACERDA (1987)

Em CONTRITO (♩ = 88) *a*

CANTO: O-FEN-DÍ-VOS, MEU DEUS, É DEUS VER-DA-DE, É VER-

PIANO: *p* nu dóuço

DA-DE, SE-NHAR, QUE DE-LIN-QUI-DO, DE-LIN-QUI-DO VOS TE-NHO E O-FEN-

DI-DO, O-FEN-DÍ-DO VOS TEM MINHA MAL-DA-DE. MAL-

Handwritten musical score for voice and piano, featuring lyrics in Portuguese. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are:

DA-DE, QUE EN-CAM-Í-NHAA VAI- DA- DE, VAI- DA- DE, QUE TO-DO ME HÁ VEN-
 -CI- DO, VEN- CI-DO QUE HO-VER-ME FÁ-RE-PEN- DI- DO, AR-RE-PEN-
 -DI- DO A TAN-TA E-NOR-MI- DA- DE. AR-RE-PEN- DI- DO ES-TOU DE CO-RA-
 -ÇÃO, DE CO-RA- ÇÃO VÓS BUS-CA, DAI-ME OS GRA- ços, A-

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *p*). There are also handwritten annotations and corrections throughout the score, including circled numbers (10, 11, 13, 14, 16, 19, 20, 21) and other markings like "Cm", "F", "Fa", "b", "d", "pam", and "cl".

-3-

l *f*

-BRA-ÇOS, QUE ME REN-DEM VOS-SA LUZ. LUZ, QUE CLA-RO ME MOS-TRA A SAL-VA-

-ÇÃO, A SAL-VA-ÇÃO PRE-TEN-TAIS A-BRA-ÇOS, MI-SE-RI-

-COR-DIA, A-MOR, JE-SUS, MI-SE-RI-

-COR-DIA, MI-SE-RI-COR-DIA, A-MOR, JE-

quasi rit. a tempo
f *quasi rit. a tempo*
(mi frágil) poco rall. a tempo
p *a tempo* *f subito*
poco rall. *Coda* *mi dolce*
ritenendo
mf *pp* *rite-ndo* *pp*

lwm

a tempo

ff *sús.* *a tempo* *rall.* *molto*

34 *25* *26*

1'45

CONTRIÇÃO

Texto:

Trata-se de um soneto, que é um dos tipos de forma fixa de poema mais encontrado. Composto de duas quadras e dois tercetos com versos de 10 sílabas. As rimas apresentam o esquema AABA /ABBA /CDE /CDE. A acentuação poética segue o seguinte esquema:

Título original da poesia: *A Nosso Senhor Jesus Cristo com atos de arrependimento e suspiros de amor.*

A	1	Ofendí-vos, meu Deus, é bem verdade,	3 -	6 -	10
B	2	é verdade, Senhor, que hei delinqüido,	3 -	6 -	10
B	3	delinqüido vos tenho, e ofendido,	3 -	6 -	10
A	4	ofendido vos tem minha maldade.	3 -	6 -	10
A	5	Maldade, que encaminha a vaidade,	2 -	6 -	10
B	6	vaidade, que todo me há vencido,	2 -	6 -	10
B	7	vencido quero ver-me e arrependido,	2 -	6 -	10
A	8	arrependido a tanta enormidade.	4 -	6 -	10
C	9	Arrependido estou de coração,	4 -	6 -	10
D	10	de coração vos busco, dai-me os braços,	4 -	6 -	10
E	11	abraços, que me rendem vossa luz.	2 -	6 -	10
C	12	Luz, que claro me mostra a salvação,	3 -	6 -	10
D	13	a salvação pretendo em tais abraços,	4 -	6 -	10
E	14	misericórdia, amor, Jesus, Jesus !	4 -	6 -	10

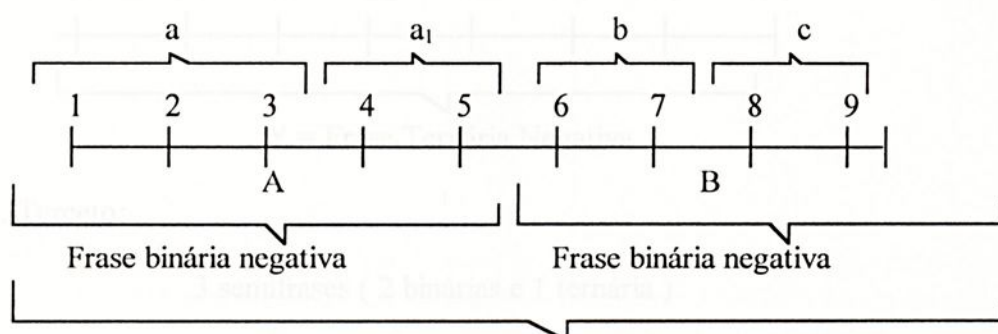
O poema segue uma linha auto - explicativa devido à repetição da última palavra de cada verso no início do verso seguinte. As duas quadras tratam de explicar a ofensa e os dois tercetos buscam o arrependimento e a salvação.



Estrutura da Canção

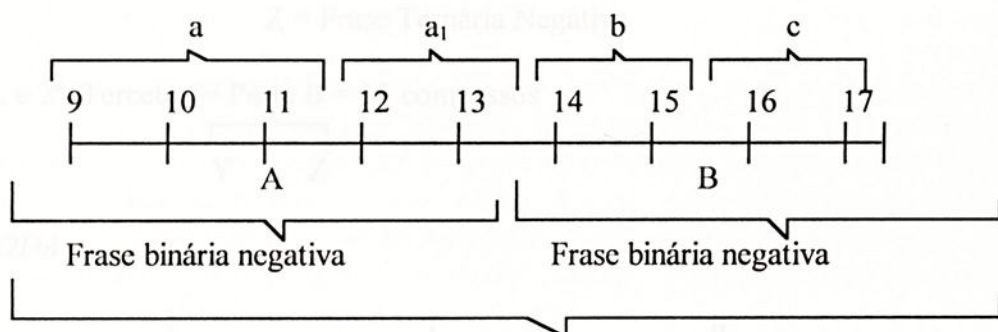
A estrutura da canção resulta basicamente na forma: A - B - Coda. A parte A consta das duas quadras que se dividem em 2 períodos de 9 compassos cada, tendo na sua subdivisão 2 frases binárias formadas por 2 semifrases binárias cada uma:

1º. Quadra:



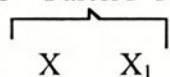
X = Período Binário Negativo

2º. Quadra :



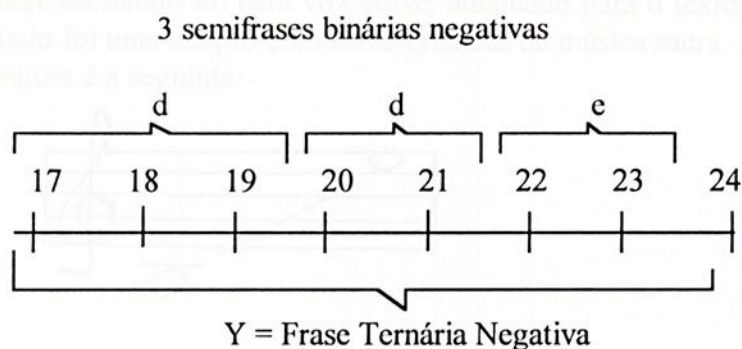
X₁ = Período Binário Negativo

1º. e 2º. Quadras = Parte A = 17 compassos

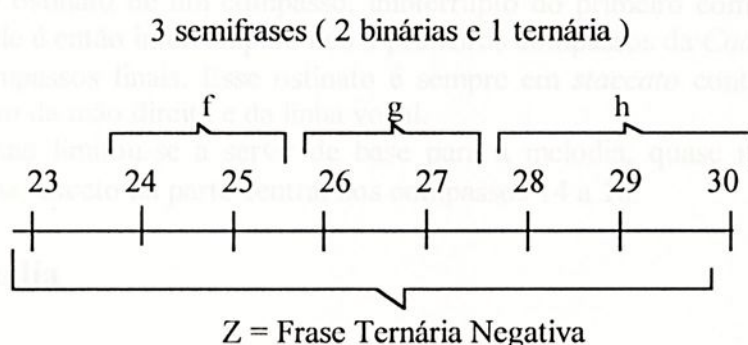


A parte B consta dos 2 tercetos que se subdividem em um período binário formado por duas frases ternárias num total de 13 compassos. A *Coda* consta de 8 compassos onde se encontra um prolongamento do último verso do 2º. terceto:

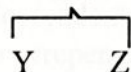
1º. Terceto:



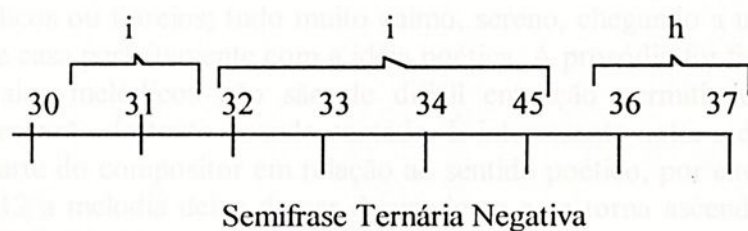
2º. Terceto:



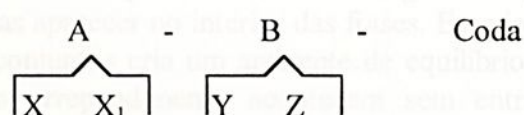
1ª. e 2ª. Tercetos = Parte B = 13 compassos



CODA:



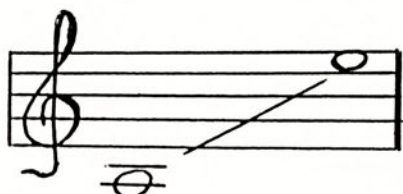
FORMA:



Timbre

O timbre escolhido foi para voz grave, adequado para o texto poético em questão. O resultado foi uma canção com características de música sacra.

A tessitura é a seguinte:



Quanto ao piano, o acompanhamento é extremamente sério e contido. Acontece um ritmo ostinato de um compasso, ininterrupto do primeiro compasso até o compasso 30. Ele é então interrompido nos 3 primeiros compassos da *Coda* sendo retomado nos 4 compassos finais. Esse ostinato é sempre em *staccato* contrastando assim com o *legatto* da mão direita e da linha vocal.

O piano limitou-se a servir de base para a melodia, quase não dialogando com a mesma, exceto na parte central nos compassos 14 a 18.

Melodia

De caráter extremamente contrito e religioso, na sua maior parte as frases concluem em movimentos descendentes ou ficam em notas repetidas, no sentido de caracterizar a idéia poética do arrependimento e do reconhecimento da culpa. A letra é pesada e sofrida e pede uma melodia que seja o quanto mais introspectiva possível. O compositor consegue ter uma compreensão muito clara do sentimento da poesia e acomoda muito bem o texto em frases musicais simples e sem rebuscamentos melódicos ou floreios; tudo muito calmo, sereno, chegando a uma realização musical que se casa perfeitamente com a idéia poética. A prosódia foi fielmente respeitada. Os intervalos melódicos não são de difícil entoação permitindo assim uma perfeita compreensão do texto quando cantado. É interessante notar a constante preocupação por parte do compositor em relação ao sentido poético, por exemplo, nos compassos 11 e 12 a melodia deixa de ser descendente e se torna ascendente para enfatizar as palavras luz e salvação.

Nos dois tercetos a predominância é dos graus conjuntos, vindo os intervalos de 4ª. e de 5ª. justas aparecer no interior das frases. Esse jogo de quartas e quintas justas com os graus conjuntos cria um ambiente de equilíbrio e calma. O reconhecimento da culpa e o arrependimento acontecem sem entrar em desespero, tudo é muito consciente.

Na *Coda* vai se modificar e alargar o último verso do 2º. terceto enfatizando a misericórdia como uma súplica, utilizando melodicamente os mesmos elementos

anteriores. A repetição proposital da palavra *misericórdia* vai terminar muito bem a canção mostrando que a única coisa que resta é a misericórdia divina deixando no ar o caráter religioso tão bem desenvolvido no desenrolar da canção.

O caráter da poesia pede um ritmo simples e tranquilo e o compositor vai desenvolvê-lo muito bem. A prosódia é fielmente respaldada. O compasso escolhido foi o quadrário tendo a semínima como unidade de tempo, utilizando ainda, no decorrer da obra, os compassos 3/4 e 2/4.

A uniformidade rítmica é sentida do início ao final da canção, as variações são poéticas e autais.

Parte A



Parte B



Coda



A simplicidade rítmica propicia uma sobriedade na relação melodia e acompanhamento.

O *phases* em questão é religioso.

A canção *Prece*, com poesia de Gregório de Matos também, foi composta quase que simultaneamente e segue não só o mesmo esquema e o mesmo sentimento.

Ritmo

O caráter da poesia pede um ritmo simples e tranqüilo e o compositor vai desenvolvê-lo muito bem. A prosódia é fielmente respeitada. O compasso escolhido foi o quaternário tendo a semínima como unidade de tempo, utilizando ainda, no decorrer da obra os compassos 3/4 e 2/4.

A uniformidade rítmica é sentida do início ao final da canção, as variações são pequenas e sutis:

Parte A:



Parte B



Coda



A simplicidade rítmica propicia uma sobriedade na relação melodia e acompanhamento.

O *phatos* em questão é religioso.

A canção *Prece*, com poesia de Gregório de Matos também, foi composta quase que simultaneamente e segue mais ou menos o mesmo esquema e o mesmo sentimento.

Harmonia

JOVÃO SACERDA

A linha melódica desenvolve-se basicamente no modo de MI dórico com exceção dos compassos 7 e 15 onde se vale do modo frígio, isso na parte A. A parte B se inicia com o modo de FÁ dórico logo voltando no compasso 22 para MI dórico e indo até o compasso 27 onde muda para o modo de MI frígio até o compasso 30 retornando em definitivo para MI dórico e alterando no final, a partir do compasso 34 a terça da tônica para a obtenção de uma tríade maior. O que se pode concluir é que o compositor tira partido da poesia e da época criando uma atmosfera de música sacra. Ele mistura modos e tonalidades, explora contrastes entre os modos maior e menor buscando criar uma harmonização que acomode muito bem as idéias poéticas. A conclusão no acorde maior no piano com a frase *Amor, Jesus* enfatiza a realização da contrição. Tudo o que era triste, pesado e amargurado se abre no arrependimento e na súplica da misericórdia divina implorando o amor de Jesus c, isso tudo com a harmonia como pano de fundo realçando e reforçando as idéias poéticas. O processo harmônico é muito bem elaborado se valendo de modos na linha melódica com uma harmonização tonal no acompanhamento. O compositor chega a um resultado feliz de música sacra dentro do seu estilo brasileiro e atual de compor. Ele se vale de elementos antigos como os modos, o que caracteriza muito bem a época da poesia, e os alia ao seu estilo pessoal de composição.

- 1986 -

Duração aproximada: 1'40



OSVALDO LACERDA

"ACALANTO PARA MINHA MÃE"

(canto e piano)

Texto de ROSSINE CAMARGO GUARNIERI

- 1986 -

Duração aproximada: 1'40

À MEMORIA DE MINHA QUERIDA MÃE, JULIA

"ACALANTO PARA MINHA MÃE" (CANTO E PIANO)

TEXTO DE
ROSSINE CAMARGO GUARNIERI

MUSICA DE
OSVALDO LACERDA
(1986)

EMBALANDO COM TERNURA (♩. = 60-63)

suave

CANTO

p DOR- ME, DES-

PIANO

p, com movimento tranquilo de embalo

lido

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

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

LI-VRE DAES-CRA-VI- DÃO, VOL-TAS AO LAR ON-DE NAS- CES-TE- UM *quasi rit.*

DI- A. NO SI- LEN-CIO A-CO- LHE- DOR, TEU *a tempo* SER SE MUL-TI- PLI- CA EM CEN-TELHAS DE *mf*

LUZ DE NO-VAS VI- DAS. *quasi rit.* DOR- ME, DES- CAN- SA. TRANS-FI- *a tempo*

-GU- RA-TE. *a tempo* EU SA-BE-REI TE RE-CO-NHE- CER NO CANTO DAS A-VES, DE A- *a tempo* NAS PRO-MESSAS

mp *p* *a tempo*

- MOR, NA LUZ-DA-MÃE-NHE- CER, NO PER-FU-ME DA FLOR. —

poco rit. *p sub.* *a tempo*

suavíssimo *pp* *ff*

DOR- ME... DOR- ME, MI-NHA MÃE...

poco rall. *ritenuto* *a tempo*

DES-CAN-SA EM PAZ, DES- CAN-SA — EM PAZ.

ritenuto *pp* *a tempo*

rall.

rall.

São Paulo, maio de 1986

Acalanto para Minha Mãe

*Esta música foi escrita em memória da minha querida mãe
Júlia, falecida em 25 de agosto de 1979, em São Paulo.
A poesia que me foi oferecida pelo amigo Rossine,
foi escrita na noite do dia seguinte, 6 de agosto.*

Oswaldo Lacerda.

Texto

Poesia de Rossine Camargo Guarnieri com versos livres e sem rima. Foi oferecida ao compositor em 1979 e ele só conseguiu musicar em 1986, e no mesmo ano compôs outra canção com o título *Minha Mãe* com poesia de Guilherme de Almeida. O texto trata de uma despedida da mãe que morreu com metáforas delicadas e muito carinho:

Dorme,	1
descansa,	2
Nada mais te maltrata	3 - 6
na noite escura e fria,	2 - 6
Nem dor,	2
nem aflição,	1 - 4
nem máguas te atormentam.	2 - 6
Livre da escravidão,	1 - 6
voltas ao lar	1 - 4
onde nasceste um dia.	1 - 6
No silêncio acolhedor,	3 - 7
teu ser se multiplica	2 - 6
em centelhas de luz	3 - 6
de novas vidas.	2 - 4
Dorme,	1
descansa.	2
Transfigura-te,	3
Eu saberei te reconhecer	4 - 6
no canto das aves,	2 - 5
nas promessas de amor,	3 - 6
na luz do amanhecer,	2 - 6
no perfume da flor.	3 - 6
Dorme...	1
Dorme. Minha mãe.	1 - 5
Descansa em paz.	2 - 4

O compositor acomoda esse texto com o sentimento de amor filial.



Timbre

O timbre escolhido foi para voz média. Por se tratar de um acalanto ele buscou explorar uma região mais suave sem muitos graves ou muitos agudos. A tessitura é a seguinte:

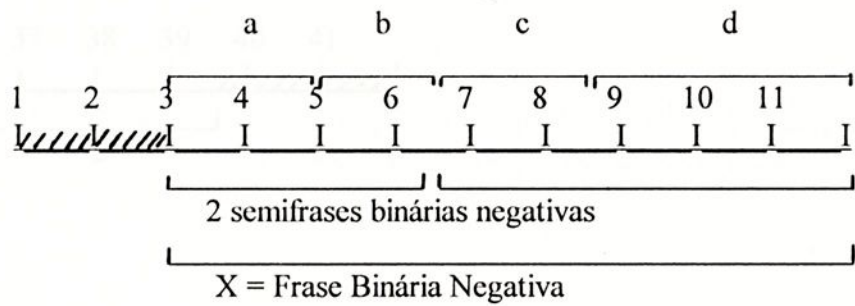


Estrutura da Canção

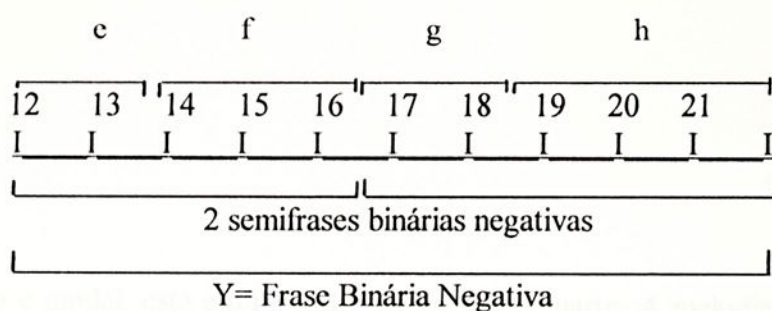
Consta de 41 compassos que se dividem em duas partes, ficando a parte A com 21 compassos sendo os 2 primeiros de introdução ao piano e a parte B com 15 compassos finalizando com uma cada de 5 compassos. A forma resultante é a seguinte:

A - B - Coda

Parte A:

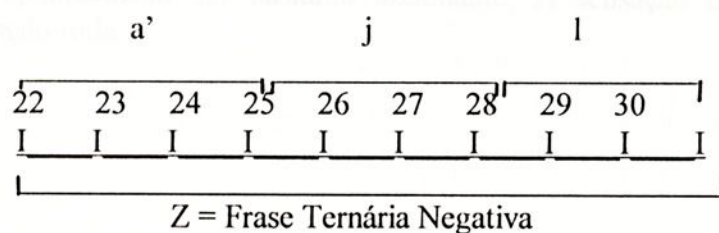


Melodia

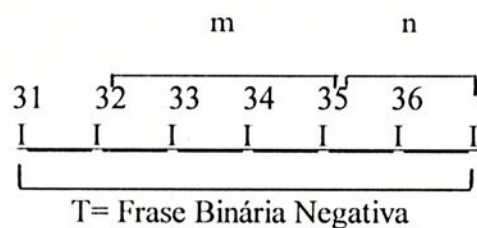


X e Y = Período Binário Negativo

Parte B:

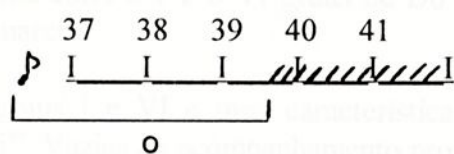


Harmonia



Z e T = Período Binário Negativo

Coda :



Melodia

A linha do canto é modal, está em mi Lídio na sua maior parte. A melodia é por muitas vezes descendente concluindo ascendentemente em grau conjunto, o que é uma característica nordestina. Segue como uma canção de ninar carregada de muita tristeza, com intervalos dissonantes numa linha ondulante que vai e volta preponderando a melodia na região central da tessitura escolhida. Não é de muito fácil realização para o cantor devido ao acompanhamento ser bastante dissonante. A sensação de tristeza é uma constante na canção toda.

Harmonia

Basicamente em Do # m, mas tem-se a impressão de 2 graus - Do # m e Lá Maior. A harmonia oscila entre o I e o VI graus de Do # m vindo a linha da mão esquerda num ostinato em marcha.

O uso dos graus I e VI é uma característica do folclore afro-brasileiro. A constante presença de 5^{as}. Vazias no acompanhamento provoca uma sensação de tristeza.



Ritmo

Basicamente dentro da subdivisão ternária, o que é muito adequado a um acalanto, sendo intercalada com quiálteras de duas e de quatro colcheias, provocando dessa maneira um efeito de irregularidade. A rítmica preponderante é a seguinte:



OSVALDO LACERDA

"CANTIGA DE NINAR ESCRAVA"

PARA CANTO E PIANO

TEXTO DE ANTONIO RANGEL BANDEIRA

-1970-

97

DURAÇÃO APROXIMADA: 1^{MA} 40 SEG

DEDICADA AO AUTOR DO TEXTO, A. RANGEL BANDEIRA

"CANTIGA DE NINAR ESCRAVA" (PARA CANTO E PIANO)

TEXTO DE

ANTÔNIO RANGEL BANDEIRA

MUSICA DE

OSVALDO LACERDA

(1970)

CARINHOSO (♩ = ♩ = 54)

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note, and then a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a series of eighth notes. The second system continues the vocal line with a half note and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with eighth notes. The third system has a vocal line with a half note and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. It also includes dynamic markings like 'mf', 'dolce', and 'Larguido'. The tempo is marked as 'CARINHOSO' with a metronome indication of 54 beats per minute. The key signature has one sharp (F#).

dolce *mf* *3* *3*
DOR - ME, DOR - ME MI - NHA
mf, dolce
Pad. *Pad.* *C* *d*
NE - GRA QUE A NOI - TE ES - TÁ GOS - TO - SA, VEM CÁ - O MI - NHA
e *f*
FLOR QUE AL - FOR - RI - A EU VOU TE DAR.
Larguido

CNE

Handwritten annotations: *a*, *b' - 2-*, *C*, *d*, *mf*, *h*, *mf*, *2*, *4*, *2*, *4*

DOR - ME, DOR - ME MI-NHA NE-GRA QUE TEU COR-PO ES-TÁ CAN-

- SA - DO, DOR-ME AS-SIM - BEM DE MAN-SI-NHO. NU-A- XI-NHA NO COL-

- CHÃO. DOR - ME, DOR - ME MI-NHA NE-GRA PEI-TO EM

PE NA ES-CU-RI- DÃO, DAR-ME AS-SIM - DE-VA-GA- RI-NHO POIS O

Canção do Ninar Escravo

CNE

Handwritten musical score for "Canção do Ninar Escravo". The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese.

System 1:

- Vocal: *SO-NÓ E- VEM A-* *poco rall.* *DOR- ME,* *DOR - ME MI-NHA*
- Piano: *mf*, *poco rall.*, *mp, dolcissimo*, *3*, *3*

System 2:

- Vocal: *NE- GRA EN- QUAN-TO A NOI-TE PAS- SA, POIS AS- SIM QUE O DI-A RA-*
- Piano: *8a*, *poco rall.*, *dolce*, *mf*, *a tempo*, *mf*

System 3:

- Vocal: *- IAR* *PRA SEN- ZA-LA VAIS VOL- TAR.* *rall.*
- Piano: *ironico*, *ten.*, *poco rit.*, *f*, *sinistro*, *rall.*

System 4:

- Vocal: (Empty)
- Piano: *sff*, *S. Paulo,*, *junho de 1970*

Cantiga de Ninar Escrava

Texto

O poema de Antônio Rangel Bandeira fala de uma noite de amor entre um Senhor e sua escrava, na qual ele a faz dormir com carinho, promessas de alforria, erotismo e ironia no final. Os versos são pequenos, em geral com apenas três sílabas poéticas, mas se os agruparmos dois a dois, o que faz com que o sentido seja mais claro, eles ficam em redondilha maior com predominância de acentuação nas sílabas 1-3-5-7 e não possuem rima:

Dorme, dorme > 1 - 3 - 5 - 7
Minha negra >
Que a noite >
Está gostosa, >
Vem pra cá
Ó minha flor
Que alforria
Eu vou te dar.

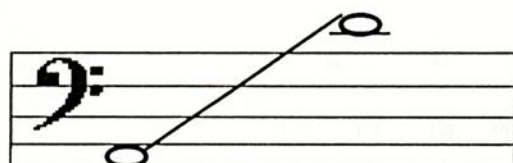
Dorme, dorme
Minha negra
Que teu corpo
Está cansado,
Dorme assim
Bem de mansinho
Nuazinha
No colchão.

Dorme, dorme
Minha negra
Peito em pé
Na escuridão,
Dorme assim
Devagarinho
Pois o sono
Evem aí.

Dorme, dorme
Minha negra
Enquanto a noite passa, 2 - 5 - 7
Pois assim
Que o dia raiar 1 - 3 - 5 - 7
Pra senzala
Vais voltar.

Timbre

O timbre escolhido foi para voz grave, justamente por se tratar de uma canção cheia de sedução e o timbre grave produz uma sensação envolvente com mais naturalidade que o timbre agudo. A tessitura é a seguinte:



É pequena a produção de canções para voz grave dentro do repertório camerístico vocal brasileiro e também na produção do compositor O. Lacerda.

ESTRUTURA DA CANÇÃO

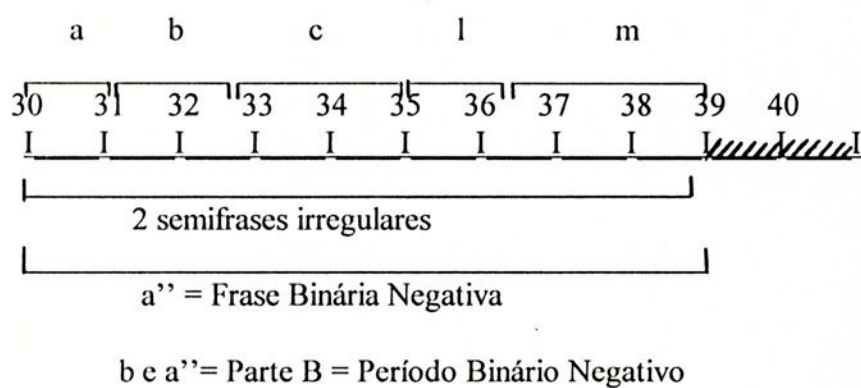
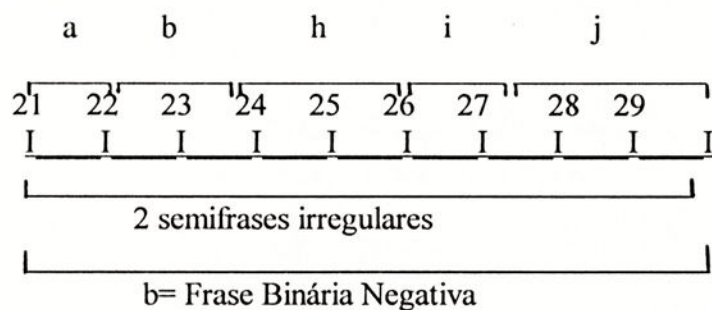
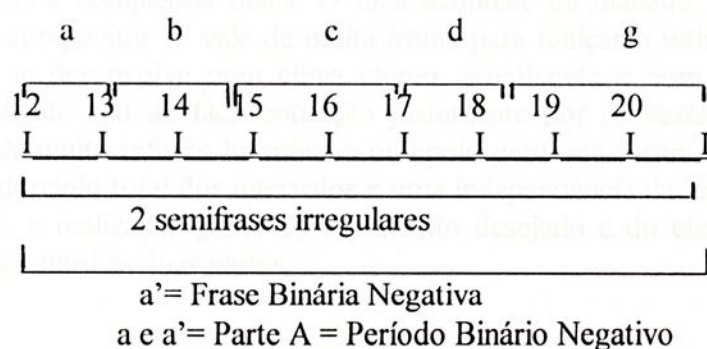
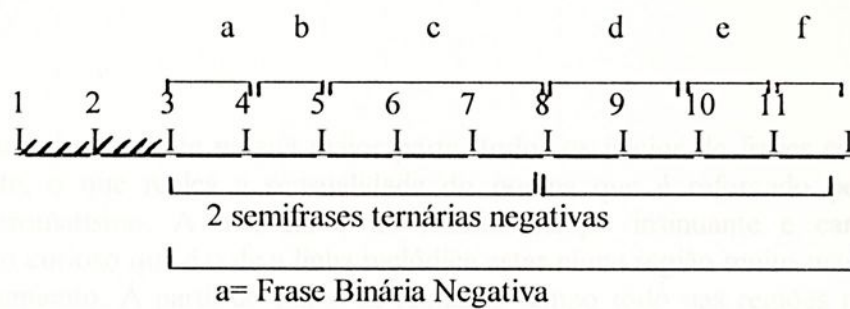
Consta de 2 partes que compreendem cada uma 2 estrofes do poema. É feita na forma binária de canção onde cada parte se subdivide em 2 outras pequenas:



São 40 compassos ao todo ficando os 2 iniciais para a introdução ao piano e os 2 finais concluindo também ao piano.

A estrutura das partes é a seguinte:

Parte A:



MELODIA

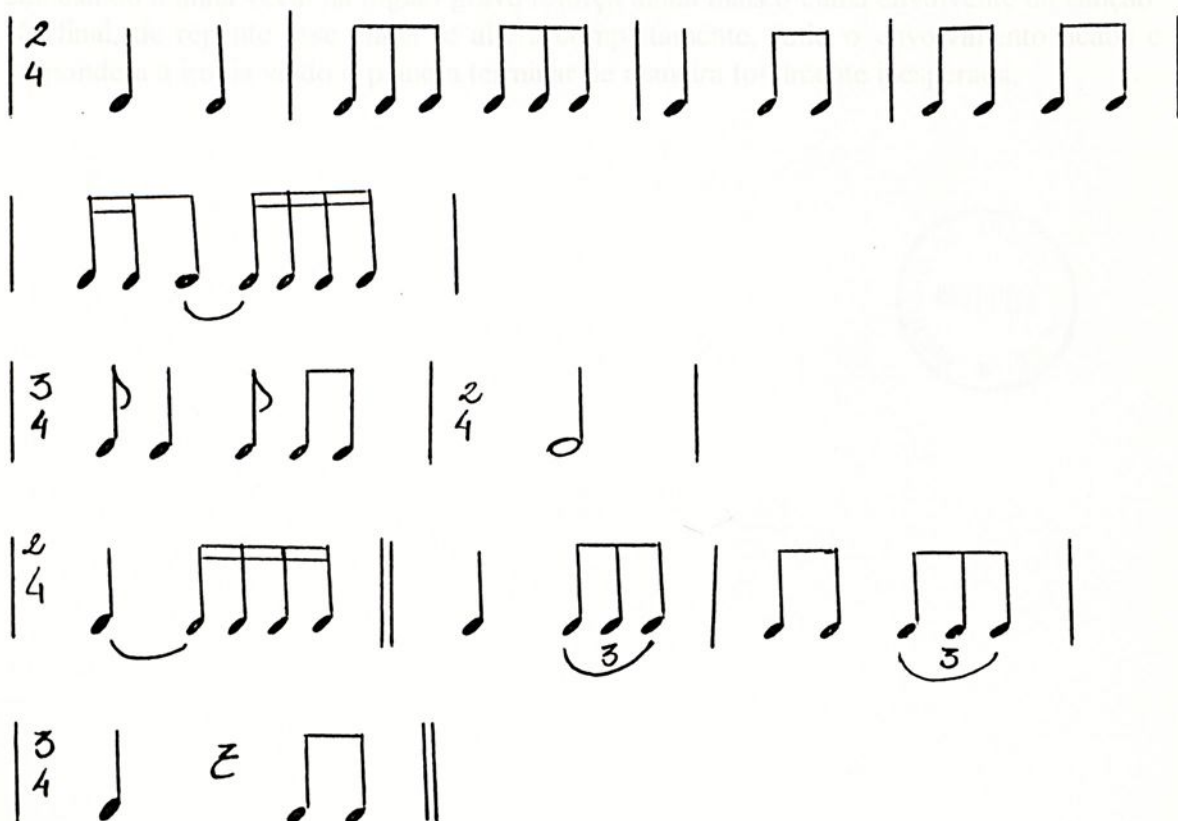
A linha melódica é descendente na sua maior parte, todos os inícios de frases começam descendentemente, o que realça a sensualidade do poema que é reforçado pelo uso acentuado do cromatismo. A melodia é ao mesmo tempo insinuante e carinhosa. Acontece um fato curioso que é o de a linha melódica estar numa região muito mais grave que o acompanhamento. A parte do piano se realiza o tempo todo nas regiões média e aguda com exceção dos 2 compassos finais. O final acontece de maneira inesperada e surpreendente onde o compositor se vale de muita ironia para realçar o último verso do poema. Toda canção se desenvolve num clima etéreo, envolvente e com certo ar de mistério. Os intervalos não são de fácil entoação justamente por às vezes aparecer o trítone e o piano não dá muito reforço harmônico ou apoio para que o cantor se oriente. O cantor deve ter um domínio total dos intervalos e uma independência da relação com o acompanhamento, mas, a realização plena do sentimento desejado e do clima proposto exige uma perfeita fusão entre as duas partes.



RITMO

O compositor se vale do uso simultâneo das subdivisões binária e ternária. Linha vocal e acompanhamento caminham com compassos diferentes, ficando o 2/4 para a melodia com duas passagens pelo 3/4 (comp. 10 e 36) enquanto que o piano fica em 6/8 passando pelo 4/8 no comp. 10 e mudando para 3/4 no compasso 36, 2/4 no comp. 37 e volta ao 3/4 no comp. 38, 39 e 40. O ritmo da melodia é bastante simples deixando bem claro o pulso binário vindo a aparecer a síncopa somente nos compassos 8, 10 e 17. Já no piano o ritmo é mais elaborado funcionando quase como um ostinato contínuo na mão esquerda.

A rítmica predominante na melodia é:



HARMONIA

Inicia-se na tônica de Ré maior na 2ª. Inversão I 6/4 passando no compasso 5 para o VI grau de Ré e chegando no compasso VI a usar a VI alemã (acorde que possui a 6ª. nota alterada cromática e ascendentemente) no VI grau alterado. O acorde de Ré maior só é claramente mostrado no compasso 13 mas, a tonalidade de Ré acontece em toda a parte A com alguns acordes alterados. A parte B inicia-se com acordes indefinidos reforçados pelo emprego do trítone na linha melódica cuja função dos acordes é provocar quase um atonalismo, vindo no compasso 28 a sentir a tônica de Ré m voltando no compasso 30 à tônica de Ré M. Tudo é feito em função do texto. Essa harmonia estranha com acordes indefinidos e por vezes claramente tonal vem envolver o poema num clima de mistério e sedução. A delicadeza do acompanhamento como se fosse uma caixinha de música embalando a linha vocal na região grave reforça ainda mais o clima envolvente da canção. No final, de repente esse clima se altera completamente, todo o envolvimento acaba e prepondera a ironia vindo o piano a terminar de maneira totalmente inesperada.



voz grave

OSVALDO LACERDA

"LADAINHA"

PRA CANTO E PIANO

TEXTO DE CASSIANO RICARDO

(1970)

107

DURAÇÃO APROXIMADA: 2^{min}

"LADAINHA"

TEXTO DE
CASSIANO RICARDO

MUSICA DE
OSVALDO LACERDA
(1970)

MODERADO (♩ = 88) *a*

interrogante *rall.* *a tempo* *rall.*

INTO POR QUE O RA-CIO- CI- NIO, OS MUS-CU-LOS, OS OS-SOS?

mf

ANO

confiante *molto rit.* *ANIMADO (♩ = 144)*

A AU-TO-MA- FÃO, O-CIO DOU-RA- DO. O CE-RE-BRO E- LE-

a tempo *col canto* *mf* *f*

-TRO- NI-CO, O MUS-CU-LO ME- CA- NI-CO MAIS FA-CEIS QUE UM SOR-

rit.

OL-LAD

-2-

MODERADO ($\text{♩} = 80$) *ar*

interrogante

- RI- SO. *p* POR- QUE O CO- RA- SÃO ?

MOVIDO ($\text{♩} = 120$) *cresc. poco a poco*

mp O DE ME- TAL NÃO TOR-NA- RÁ O HO- MEM MAIS COR- DIAL, DAN- DO- LHE UM

cresc. col canto

rall. *f* *MODERADO* ($\text{♩} = 80$) *mf*

RI- TMO EX- TRA COR- PO- RAL ? POR- QUE LEVAN- TAR O

8ª *rall.* *f*

BRA-ÇO PA- RA CO- LHER O FRU- TO? A MA- QUI- NA FA- RÁ POR NÓS. *mf*

poco rit. a tempo *mf*

OL-LAD

-3-

poor rall. *a tempo* 5

QUE LABUTAR NÔ CAM-PO, NA CI- DA- DE? A MAQUINA FA-RÁ POR

mf

poor rall. *a tempo* *mf*

rit. *a tempo* 5

NÔS. — POR QUE PEN- SAR, I-MA-GI- NAR? A MAQUINA FA-RÁ POR

mf

rit. *a tempo* *mf*

com tanto revoltado *a tempo* 5

NÔS. — PORQUE FA- ZER UM PO- E- MA? A MAQUINA FA-RÁ POR

f subito *mf*

mf

a tempo

NÔS. — POR QUE SU- BIR A ES-CA- DA DE JA- CÔ? A

mf

rall. *a tempo*

OL-LAD

- 4 -

MUITO LENTO (♩ = 100)

5

MAQUINA O FA-RA POR NÓS.

mf

MA- QUI-NA, O- RAI POR NÓS.

poco rall.

8^a

Pad.

S. Paulo, abril de 1970

Ladainha

Texto

Entre os poetas brasileiros mais musicados pelos nossos compositores se destacam Manuel Bandeira, como sendo o preferido de todos, depois vem Carlos Drummond de Andrade e em terceiro lugar Cassiano Ricardo. É interessante ressaltar que o compositor Osvaldo Lacerda é o que mais musicou poemas de Cassiano Ricardo, somando até o momento o número de seis canções.

Esse poema de caráter interrogativo é constituído por versos de forma livre e sem rima, salvo os versos 7 e 8 que rimam *cordial* com *corporal*. O poema aparece na forma interrogativa e auto-explicativa: ele faz a pergunta e a responde, não deixando dúvidas no ar. Na segunda parte é que realmente vai acontecer a *ladainha*, como diz o título, onde à cada pergunta vem sempre a mesma resposta, como acontece nas ladainhas religiosas da Igreja Católica e, no final, para enfatizar o sentido do título ele faz uma prece:

Por que o raciocínio,	2 - 6
os músculos, os ossos?	2 - 6
A automação, ócio dourado.	4 - 8
cérebro eletrônico, o músculo	2 - 6 - 8
mecânico	2
mais fáceis que um sorriso.	2 - 6
Por que o coração?	2 - 6
de metal não tornará o homem	4 - 8
mais cordial,	3
dando-lhe um ritmo extra-	4 - 6
corporal ?	3
Por que levantar o braço	2 - 7
para colher o fruto?	1 - 6
A máquina o fará por nós.	2 - 6 - 8
Por que labutar no campo, na cidade?	2 - 7 - 10
A máquina o fará por nós.	2 - 6 - 8
Por que pensar, imaginar?	2 - 6
A máquina o fará por nós.	2 - 6 - 8
Por que fazer um poema?	2 - 6
A máquina o fará por nós.	2 - 6 - 8
Por que subir a escada de Jacó?	2 - 6 - 10
A máquina o fará por nós.	2 - 6 - 8
Ó máquina, orai por nós.	2 - 6 - 8

O compositor vai acomodar essa poesia de uma maneira bastante diferenciada das outras canções em estudo. A linha melódica fica muito sozinha, é amparada pelo piano somente nos momentos de maior tensão causando assim um clima de maior indagação. A prosódia é fielmente respeitada.



Timbre

O timbre escolhido foi para voz grave devido à densidade do texto poético. O clima é de interrogação e questionamento e com uma voz grave isto se torna mais evidente. A tessitura é a seguinte:



Melodia

A linha melódica é bastante elaborada e um pouco difícil de cantar devido à variação de intervalos explorada pelo compositor. Quando a frase começa com *Por que* nunca acontece um acompanhamento ao piano, o compositor procura aí contar com a expressividade única e exclusiva do cantor. Utiliza saltos de sexta maior descendente e ascendente concluindo cromaticamente, continua e conclui o verso com saltos de quarta aumentada buscando desde o início um clima de tensão. A partitura é rica em detalhes de dinâmica e mudanças de andamento, o compositor procura conduzir cada passo dado pelos intérpretes. A linha melódica vai caminhando por intervalos de quinta diminuta, sexta menor e quarta aumentada tornando-se cada vez mais intensa.

Na segunda parte da canção acontece a ladainha onde as perguntas vêm sempre sem o acompanhamento do piano e as respostas são sempre iguais rítmica, melódica e harmonicamente falando. As linhas melódicas das perguntas procuram sempre realçar o sentido poético, como por exemplo quando chega ao verso *subir a escada de Jacó* ele o faz por meio de graus conjuntos ascendentes, formando da primeira com a última nota um intervalo de décima terceira ou o alargamento da quarta aumentada. Chega-se ao máximo da tensão desejada. A melodia é, portanto, tensa por toda a canção sendo constituída na sua maior parte por intervalos muito dissonantes.

Ritmo *Para da Canção*

O ritmo explorado é bastante simples na figuração mas se torna complicado pelas constantes mudanças de compasso e andamento. Quando utiliza o verso *a máquina o fará por nós* o compositor busca uma certa mecanicidade no ritmo utilizando a quiáltera de cinco notas. Utiliza os compassos 2/4, 3/4, 4/4, 1/4 e 3/8, usando muitas vezes o ritmo pontuado e intercala grupos simples de duas colcheias com três quiálteras de colcheia buscando criar um clima de irregularidade rítmica. Os grupos mais utilizados foram:

The image displays six lines of musical notation, each representing a different rhythmic pattern or meter change. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and groupings (beams, slurs, triplets, quintuplets). The meters shown are 2/4, 3/4, 4/4, 1/4, and 3/8. The patterns are as follows:

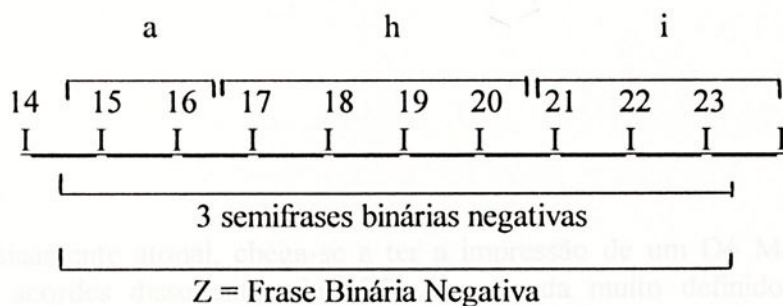
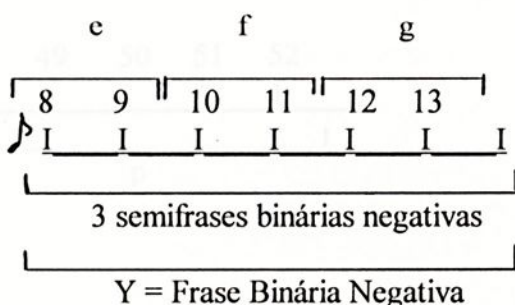
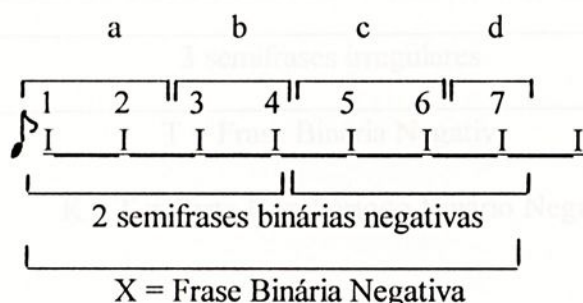
- Line 1: 2/4 meter. A quarter note, followed by a pair of eighth notes, a quarter note, a pair of eighth notes, a quarter note, a pair of eighth notes, and a quarter note.
- Line 2: 2/4 meter. A quarter note, a triplet of eighth notes, a 3/4 meter section with a half note and a triplet of eighth notes, and a 2/4 meter section with a quarter note and a quarter note.
- Line 3: 3/4 meter. A quarter note, a quarter note, a quarter note, a 2/4 meter section with a quarter note and a quarter note, a 3/4 meter section with a quarter note and a quarter note, and a 3/4 meter section with a quarter note and a quarter note.
- Line 4: 4/4 meter. A quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a 2/4 meter section with a quarter note and a quarter note, a 1/4 meter section with a quarter note, and a 2/4 meter section with a quarter note and a quarter note.
- Line 5: 3/4 meter. A quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a 2/4 meter section with a quarter note and a quarter note, a 3/4 meter section with a quarter note and a quarter note, and a 3/4 meter section with a quarter note and a quarter note.
- Line 6: 3/4 meter. A quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a 2/4 meter section with a quarter note and a quarter note, a 3/4 meter section with a quarter note and a quarter note, and a 3/4 meter section with a quarter note and a quarter note.

Estrutura da Canção

Acontece em duas grandes partes perfazendo o número de 52 compassos sendo o último de pausa com fermata deixando, dessa forma, a finalização da canção pairando no ar. A forma resultante é uma parte A com 23 compassos, uma parte B com 24 compassos e uma *Coda* final com 5 compassos:

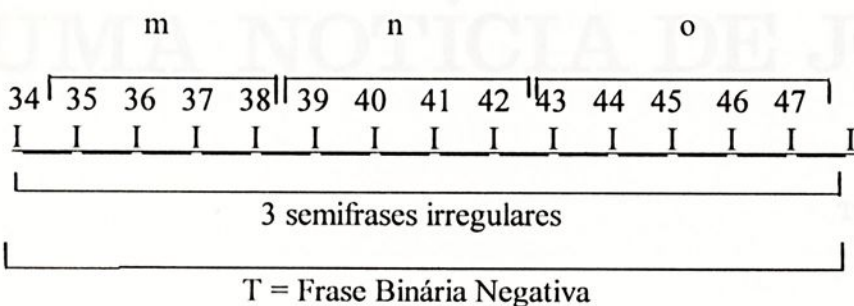
A - B - Coda

Parte A:



X, Y e Z = Parte A = Período Ternário Negativo

Parte B: Para uma melhor compreensão da parte B foram utilizadas subdivisões um pouco maiores, deixando o motivo que sempre se repete (ladainha) implícito em cada semifrase para que a estrutura não ficasse muito retalhada:



Oswaldo Lacerda

**“POEMA TIRADO DE
UMA NOTÍCIA DE JORNAL,,**

PARA CANTO E PIANO

Texto de Manoel Bandeira



ao Jarbas Braga

2

"POEMA TIRADO DE UMA NOTICIA DE JORNAL"

Texto de Manoel Bandeira

Música de Osvaldo Lacerda

1964

a

Narrando, à vontade (mas nem devagar, nem depressa)

mf

Canto

Jo-ão Gos - to - soe-ra car-re-ga - dor car-re-ga - dor de

Piano

colla voce

com pedal (P.S.)

b

mf

fei - ra li - vre e mo - ra - va no mor-ro da Ba - bi -

*6.ª napolitana
i nclimentada*

mf

d

longa

mf

lo - nia num bar - ra - cão sem nú - me-ro U - ma

Imitação 2ª inferior

br 3056

3

l *f*

sol - te e - le che-gou no bar Vin - te de No -

mf *mp*

dec *1/4* *I* *ob*

f *8*

- vem - bro Be - beu Can - tou

p *guisando* *mf*

ped.

5b

Maximando ♩.104

ff *f com entusiasmo*

Dan - sou

f *sem ritmo* *sem pedal*

br 3056

com auforia *mf* *h* *i*

Can - tou Be - beu Dan - sou Be - - beu Be - - -

VII 6b_a
alt. b *V 7b*
5b (= 4b)

- beu Can - tou Can - tou Dan - sou Dan - sou

mp *mf*

quasif

Be - beu Can - tou Be - - - beu Be - - -

f

br 3056

sequência de tritões

mp *affrett.* *col canto*

- beu Dan - sou Can - tou Can - tou Dan - sou Be-beu Can -

mp sub.

f *ff* *irresistibile*

(com desespero)

- tou

precipitando *f* *ff*

red.

Recitativo

mp *avontade*

De - pois sea - ti - rou na la - go - a Ro - dri - go de Frei - tas e mor -

br 3056

rall. Devagar $\text{♩} = 60$

- reu a - fo - ga - - do.

p desconsolado *mp*

sem pedal

dim. *p, mas sonoro*

pp *ped.*

Mais devagar *accattua mente*

Jo - ão Gos - to - - - so.

pp *deixar soar com o pedal*

br 3056

POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL

Texto

O poema de Manuel Bandeira trata de relatar em poucos versos a vida e a morte de João Gostoso. Descreve a sua profissão, onde morava e como aconteceu a sua morte. Os versos são de forma livre, assimétricos e sem rima:

João Gostoso era carregador,	2 - 4 - 7 - 10
Carregador de feira livre	1 - 4 - 6 - 8
E morava	5
No Morro da Babilônia	2 - 7
Num barracão sem número	4 - 6
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro	3 - 7 - 9 - 11 - 14
Bebeu	1
Cantou	1
Dansou	1
Depois, pulou na lagoa Rodrigo de Freitas	2 - 7 - 12
e morreu afogado.	3 - 6

O compositor envolve esse curioso poema dentro de uma situação a princípio descritiva, criando um clima especial para que a estória se desenvolva. Trata-se de um mini - drama.

Obs: A canção *O Atropelado* com texto de Guilherme de Almeida foi feita nos mesmos padrões dessa em questão sendo também um mini - drama.



Estrutura da Canção

A forma resultante é:

A — B — C — D — E

A parte A consta de 14 compassos onde ele vai acomodar os 2 primeiros versos que tratam de descrever o personagem em questão e o seu local de moradia, uma narrativa.

A parte B consta de 7 compassos onde vai se criar uma atmosfera de certo suspense, torna-se mais variada e movimentada.

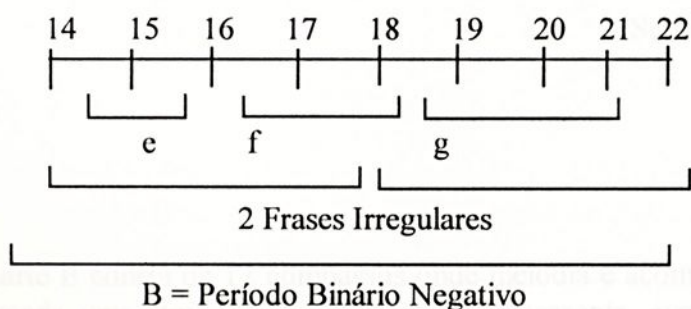
A parte C muda completamente o cenário. Consta de um maxixe de 22 compassos onde se encontra o clímax da peça.

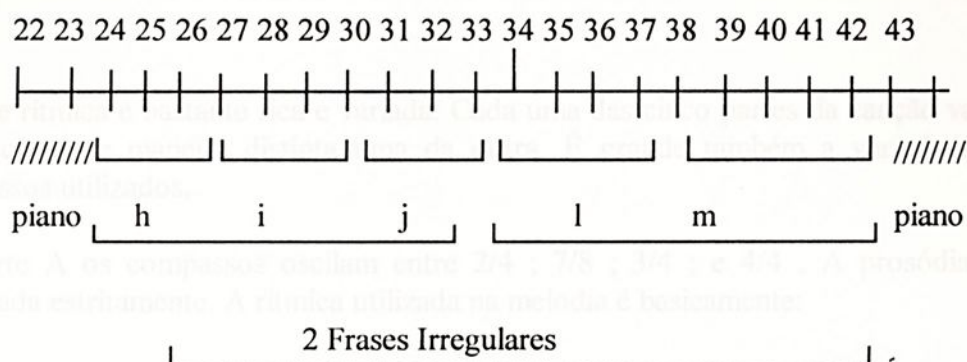
A parte D é um recitativo narrando o que aconteceu ao personagem depois de toda a festa da parte C. Num clima extremamente contrito ele descreve o suicídio do personagem.

Parte A:



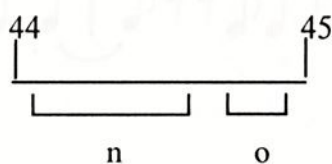
Parte B:





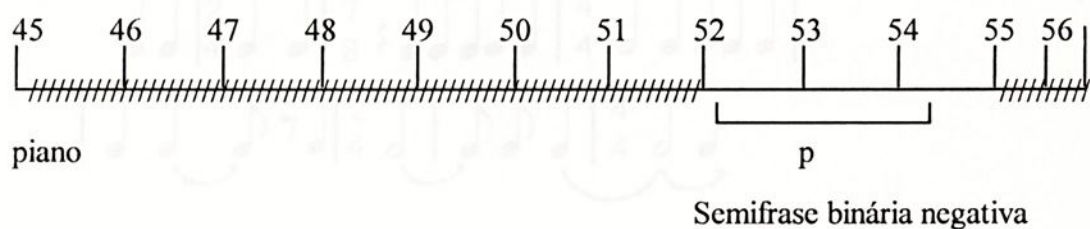
C = Período Binário Negativo

Parte D



D = Recitativo

Parte E



A parte E consta de 12 compassos onde melodia e acompanhamento vão se diluindo deixando uma atmosfera de suspense, reminescente, evocando ao longe o nome do personagem.

Ritmo

A parte rítmica é bastante rica e variada. Cada uma das cinco partes da canção vai se desenvolver de maneira distinta uma da outra. É grande também a variedade de compassos utilizados.

Na parte A os compassos oscilam entre $2/4$; $7/8$; $3/4$; e $4/4$. A prosódia foi respeitada estritamente. A rítmica utilizada na melodia é basicamente:



Na parte B os compassos oscilam entre $2/4$; $7/8$ e $4/4$ e a rítmica utilizada na melodia é basicamente:



O piano se diversifica mais: enquanto na 1ª. parte ele servia de base para acomodar a narrativa aqui ele se torna mais agitado criando uma atmosfera de certo suspense para preparar para a próxima parte.

Assim, a função f é contínua em a se e somente se $f(a) = \lim_{x \rightarrow a} f(x)$.



127

voz aguda

Timbre

O timbre escolhido foi para voz média, o que possibilita uma maior clareza na descrição e acomodação do texto. A tessitura é a seguinte:



Harmonia

Inicia-se em DÓ maior. Na parte B inicia-se em DÓ menor passando no compasso 17 para V^a. de SOL menor, no 18 para VI 7 de SOL menor com cadência de engano e finalizando com V ¹³/₇ de RÉ maior. O maxixe, parte C, inicia em SI b maior passando no compasso 30 para SOL menor e retornando no 32 para SI b maior. Conclui o maxixe a partir do compasso 38 com uma seqüência atonal. O recitativo, parte D, inicia-se com um trítone do piano com a linha melódica. A parte E, Coda, consta da dissolução da melodia do maxixe. É construída como se houvessem 2 linhas, uma descendente e outra ascendente que confluem para o DÓ final que por sua vez confirma a tonalidade de DÓ menor e termina com um trítone para causar um efeito fantasmagórico. Essa canção extremamente diversificada exige uma total compreensão por parte do cantor, fato necessário em todas as canções é claro, mas, para que haja uma realização plena e fiel o cantor precisa passar a mensagem para o público com muita clareza e com a riqueza de detalhes sugerida pelo compositor através da partitura. A harmonização por parte do piano é rica e serve de cenário para o desenrolar do drama. Voz e piano devem estar em perfeita harmonia para que o mini - drama, como é proposto pelo compositor, realmente aconteça.

Duração aproximada: 2'00

voz aguda

"MOZART NO CÉU" (CANTO E PIANO)

TEXTO DE
MANUEL BANDEIRA

MUSICA DE
OSVALDO LACERDA
(1991)

OSVALDO LACERDA

*Modesta, porém, sincera homenagem ao
supremo gênio da Música, no ano do centenário
do seu falecimento.*

"MOZART NO CÉU"

(canto e piano)

Texto de Manuel Bandeira

-1991-

Duração aproximada: 2'00

"MOZART NO CÉU" (CANTO E PIANO)

TEXTO DE
MANUEL BANDEIRA

MUSICA DE
OSVALDO LACERDA
(1991)

Modesta, porém, sincera homenagem ao
supremo gênio da Música, no ano do bicentenário
do seu falecimento.

ALLEGRO (♩ = 120)

SEM PRESSA, À VONTADE (♩ = 69)

NT

PIANO

mf

f

com pedal

com pedal

do

NO DI-A CINCO DE DE-

-ZEM-BRO DE MIL SE-TE- CEN-TOS E NO- VEN-TA E UM WOLF-GANG A-MA-DEUS

lib

jam

Mi⁷₅

Mi⁷₃

6 *poco rall.* ($\text{♩} = 66$) *a tempo* -3- C

MO-ZART EN-TRou NO CéU, CO-MO UM AR-TIS-TA DE CIR-CO,

mf *mp*

poco rall. *mp, a tempo*

Ped. *d*

FA-ZEN-DO PI-RU- E-TAS EX-TRA-OR-DI-

-NA-RIAS SO-BRE UM MI-RA-BO- LÂN-TE CA-VA-LO BRAN-CO.

f *p*

RÁPIDO, ESPERTO ($\text{♩} = 138$)

Cromatismo

sonja cresc. *f subito*

sem pedal

SEM PRESSA, À VONTADE (♩ ± 66)

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in 4/4 time and includes the following lyrics and musical markings:

Lyrics:

OS AN-JI-NHOS A-TO-NI-TOS DI-ZI-AM: QUE
FOI? QUE NÃO FOI? ME-LO-
LI-NHAS SU-PLE-MEN-
DI-AS JA-MAIS OU-VI-DAS VO-AM NAS TA-RES DA
PAU-TA. UM MO-MEN-TO SE SUS-PEN-DEU A CONTEMPLA-ÇÃO I-NE-

Musical Markings:

- rall.* (♩ = ♩) *ff* *mf* *ff* *ff*
- pp* *mf* *mf* *mf*
- mf* *mf* *mf*
- poco rall.* (♩ = ♩) *p*
- a tempo* *p* *a tempo*
- som pedal* *mf* *mf* *mf*
- mf* *mf* *mf*
- poco rall.* *a tempo*
- som ped.* *mf* *mf* *mf*
- mf* *mf* *mf*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

MAIS DEVAGAR
(♩ = 42; ♩ = 126)

- FA-VEL.

SEM PRESSA (♩ ± 66)

VIR-GEM BEI-JOU-O NA

ff, tranquillo

TES-TA.

E DES-DE EN-TÃO WOLF-GANG A-MA-

ff, religioso

com pedal

ff subito

ALLEGRO (♩ = 120)

- DEUS MO-ZART FOI O MAIS MO-ÇO DOS AN-JOS.

mf

f

8

sem pedal

rall.

a tempo subito

f sub.

9

± 2'00

São Paulo, 11 de maio de 1991

Mozart no céu



Texto

Texto de Manuel bandeira com versos livres e sem rima. Trata-se de uma singela homenagem do poeta ao grande músico austríaco. Ele fala da data do falecimento de mozart sem tristeza ou pesar, e sim com muita alegria pois naquele dia ele entrou no céu e se tornou um anjo. É um texto que demonstra muita sensibilidade e admiração por parte do poeta ao grande músico que foi Wolfgang Amadeus Mozart:

No dia 5 de dezembro de 1791 Wolfgang Amadeus
Mozart entrou no céu, como um artista
de circo, fazendo piruetas extraordinárias
sobre um mirabolante cavalo branco.

Os anjinhos atônitos diziam: Que foi ? Que não foi ?
Melodias jamais ouvidas voavam nas linhas suplemen-
tares superiores da pauta.

Um momento se suspendeu a contemplação inefável.
A Virgem beijou-o na testa.
E desde então Wolfgang Amadeus Mozart foi o mais
moço dos anjos.

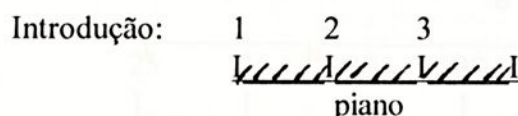
O compositor O. Lacerda acomoda esse texto com muita habilidade e sutileza pois, ele se vale do emprego de 9 pequenos fragmentos de melodias de Mozart que são intercaladas no decorrer da canção. São eles:

- (1) Uma Pequena Serenata pra orquestra de cordas, K.525 - início do 1º. Movimento.
- (2) Voi che sapete - ária de Cherubine, 2º. Ato da ópera As Bodas de Fígaro .
- (3) Non so piú - ária de Cherubine, 1º. Ato da ópera As Bodas de Fígaro .
- (4) Sinfonia n.35 em ré maior, Haffner , K.385-início do 1º. Movimento.
- (5) Der Hölle Rache Kocht in Meinem Herzen - ária da Rainha da Noite, 2º. Ato da ópera A Flauta Mágica .
- (6) Sonata para Piano em Lá maior, K.331 - início do 1º. Movimento.
- (7) Ave Verum Corpus. Motete para coro misto SCTB, K.618.
- (8) Non piú andrai - ária de Fígaro, 1º. Ato da ópera As Bodas de Fígaro .
- (9) Sinfonia No. 40 em sol menor, K.550 - início do 1º. movimento.

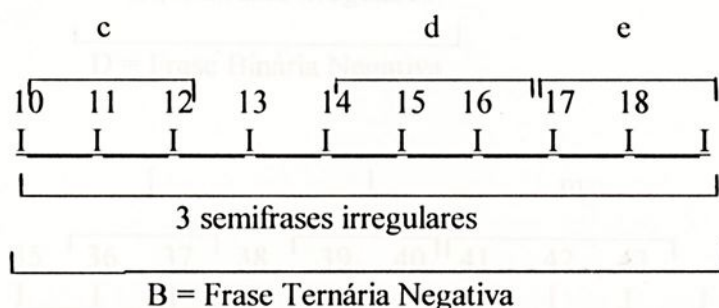
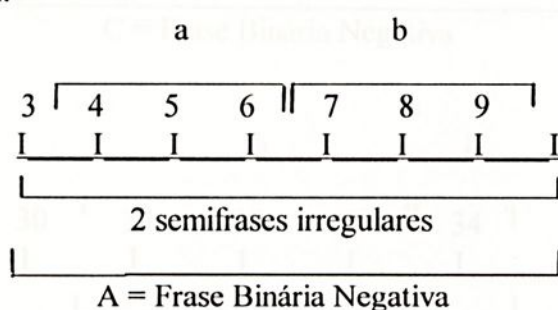


Estrutura da Canção

Consta de 46 compassos sendo os 2 primeiros de introdução do piano. Segue-se uma parte A com 16 compassos, uma ponte de 6 compassos no piano e uma parte B com 17 compassos terminando com 4 compassos no piano. Resulta no seguinte esquema:

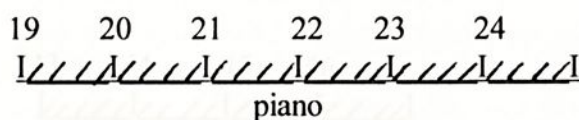


Parte A:



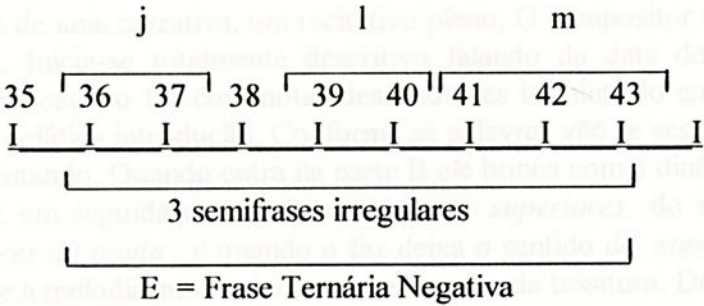
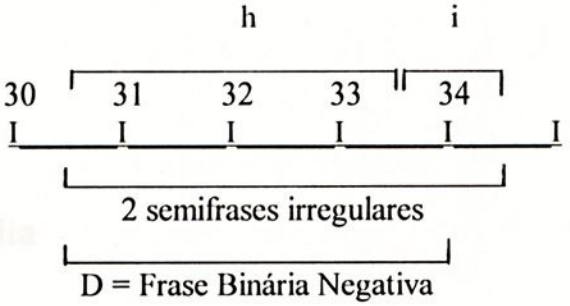
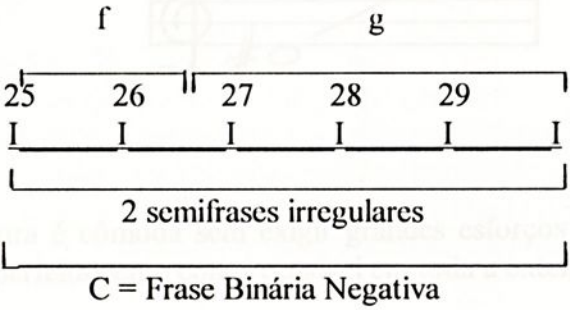
A e B = Parte A = Período Binário Negativo

Ponte:



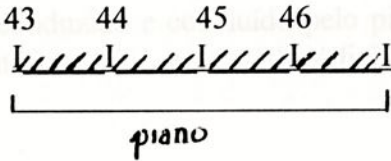
Essa distribuição das partes só é possível se compreendida através do texto, onde na parte A fala da data e da chegada de Mozart ao céu e na parte B a reação celestial ou seja, o questionamento dos anjinhos e o recebimento pela Virgem tornando-o *o mais moço dos anjos*. Se levar em consideração somente a parte musical essa forma não acontece de maneira tão clara porque ela é muito retalhada o tempo todo. Portanto a divisão das partes foi feita em função do texto.

Parte B:



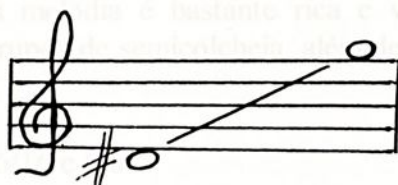
C , D e E = Parte B = Período Ternário Negativo

Coda:



Timbre

O Timbre escolhido foi para voz aguda. A tessitura é o seguinte:



A tessitura é cômoda sem exigir grandes esforços do cantor para se fazer entender. O texto é perfeitamente compreensível em toda a extensão da canção.

Melodia

Trata-se de uma narrativa, um recitativo pleno. O compositor vai tratar cada verso de uma maneira. Inicia-se totalmente descritivo falando da data do falecimento e quando diz *entrou no céu*, o faz com notas descendentes terminando em grau conjunto, suavizando assim a enfática introdução. Conforme as palavras vão se seguindo a linha melódica vai se movimentando. Quando entra na parte B ele brinca com a dinâmica e com as perguntas do texto. E em seguida ele suprime a palavra *superiores* do verso *linhas suplementares superiores da pauta*, e quando o faz deixa o sentido de *superiores* implícito, já que faz com que a melodia suba até a nota mais aguda da tessitura. Depois realça o verso seguinte *um momento se suspendeu...* onde ele deixa dois compassos de pausa para a voz e o piano vai se preparando para a parte mais solene. E, o final é triunfante e alegre quando se declara que Mozart *foi o mais moço dos anjos*. Todas essas mudanças de atitude por parte do cantor são reforçadas e sustentadas pelo acompanhamento ao piano. Tudo é preparado, conduzido e concluído pelo piano. A inter - relação das partes voz e piano é sentida do início ao fim. A prosódia é fielmente respeitada.

Ritmo

A linha rítmica da melodia é bastante rica e variada. O compositor vai se valer do constante uso de grupos de semicolcheia, além de quiálteras, sínkopas e muitas mudanças de compasso:

4/4; 3/4; 2/4; 3/8; 6/16 e 6/8

A parte do piano é também muito elaborada misturando desenhos rítmicos de Mozart com os do compositor O. Lacerda. As duas partes são cuidadosamente trabalhadas de maneira que haja uma perfeita junção entre o antigo (motivos mozartianos) e o moderno, sem perder o toque brasileiro. A rítmica da linha melódica caminha pelos seguintes motivos.

The image displays six measures of musical notation for a melody. The notation includes various rhythmic values and time signatures:

- Measure 1: 3/4 time signature, followed by a C-clef, a quarter rest, and a group of eighth notes.
- Measure 2: 2/4 time signature, followed by a group of eighth notes.
- Measure 3: 3/4 time signature, followed by a group of eighth notes.
- Measure 4: 3/4 time signature, followed by a group of eighth notes.
- Measure 5: 3/4 time signature, followed by a group of eighth notes.
- Measure 6: 3/4 time signature, followed by a group of eighth notes.

Harmonia

O piano é cuidadosamente elaborado misturando harmonias mozartianas com as do compositor. Como foi dito anteriormente o compositor utiliza 9 pequenos fragmentos de melodias de Mozart que vão aparecer na parte do piano. Esse fragmentos são *costurados* à partes essencialmente próprias do compositor numa engenharia de acordes que dão um toque de originalidade à canção. Inicia-se em Dó maior e logo no terceiro compasso faz um acorde de V_7 do V, passeia por muitos acordes diferentes chegando no compasso 9 a um $F\sharp_{7/5}$, utiliza trítonos, cromatismos, chega à parte B na tônica de Ré, chega no compasso 32 a Si b e no compasso 39 passa por Fá, no 41 faz um acorde de V_7 (Sol) e termina em Dó maior. Faz uma harmonização bastante diferenciada por que em cada momento há uma citação mozartiana e os acordes têm que fazer alguns malabarismos para conciliar todos esses temas. Interessante notar que os fragmentos utilizados são habilmente colocados em lugares estratégicos, sempre realçando a situação proposta pelo texto; como por exemplo a introdução que prepara a chegada de Mozart, ou quando os anjinhos se perguntam e o piano cria uma situação de mistério; o beijo da Virgem, além do final súbito e triunfante. Afinal ele, Mozart, se tornou um anjo.



OSVALDO LACERDA

"CARNAVAL DO DESAMOR"

(canto e piano)

Texto de Ilka Brunhilde Laurito

1982

Duração aproximada: 3'10

Voz média ou aguda

AO SERGIO ROVITO

- 1 -

"CARNAVAL DO DESAMOR" (CANTO E PIANO)

Texto de
ILKA BRUNHILDE LAURITO

Musica de
OSVALDO LACERDA
(1982)

TEMPO DE MARCHA MODERADA (♩ = 100)

CANTO

PIANO

sem pedal como tuba

poco f
subito

A

quasi
rit.

mf
a tempo

mi m

MIN- GOS — DA SA- LA A- ZUL DO O- DE- ON,

SE FAN- TA- SIA- VAM AS ME- NI- NAS DE BOR- BO- LE- TA OU DE

FLOR... AS *mf subito* MO- CI- NHAS DE FA- MI- LIA

DOS SI- SU- DAS SO- BRA- DÕES E- RAM OU-

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The piano part includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamics.

System 1: The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "-SA-DAS O- DA- LIS- CAS NC FOR-DE AUS- TE-RO DO A- VÔ E NO". The piano part features a bass line with a 3-measure rest and a 7-measure rest, followed by a series of chords. Dynamics include *f* and *mf subito*.

System 2: The vocal line continues with the lyrics "COR- SO DA PAU- LIS- TA, EN- LA- ÇA- VAM SER- PÊN-". The piano part includes a *mf* dynamic and a *crescendo* marking. The lyrics "LIS- TA" and "EN- LA- ÇA- VAM" are written above the vocal line.

System 3: The vocal line has the lyrics "- TI- NAS NOS POM- PONS BEM CO- LO- RI- DOS". The piano part includes a *f sub.* dynamic. The lyrics "NOS POM- PONS" and "BEM CO- LO- RI- DOS" are written above the vocal line.

System 4: The vocal line has the lyrics "DOS SUS- PI- RO- SOS, DOS SUS- PI- RO- SOS PIER-". The piano part includes a *f sub.* dynamic and a *rall.* marking. The lyrics "DOS SUS- PI- RO- SOS" and "PIER-" are written above the vocal line. The system ends with a *Pedal* marking and a *rall.* marking.

Handwritten musical score for "Ritmo de São Paulo" by J. P. Maciel. The score is for voice and piano, featuring a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as "rall.", "a tempo", "mf", "p", "f", "pedal", and "sem pedal". The lyrics are: "...RÔS... VE-LHOS CAR-NA-VAIS PAU-LIS-TA- NOS - TEM-PO DOS BA-RÕES DO CA-FÉ- DOS CAR-ROS DOS FE-NI-A- NOS, DOS COR-DOES DO LA-VA-PÉS... ON-DE ES-TÃO HO-JE OS TEUS RAN-CHOS? O TEU PA-LHAÇO O QUE". The score is divided into systems, with the first system starting with a "B" in a box and a "h" above it. The second system has a "h" above it. The third system has a "h" above it. The fourth system has a "h" above it. The fifth system has a "h" above it. The sixth system has a "h" above it. The seventh system has a "h" above it. The eighth system has a "h" above it. The ninth system has a "h" above it. The tenth system has a "h" above it. The eleventh system has a "h" above it. The twelfth system has a "h" above it. The thirteenth system has a "h" above it. The fourteenth system has a "h" above it. The fifteenth system has a "h" above it. The sixteenth system has a "h" above it. The seventeenth system has a "h" above it. The eighteenth system has a "h" above it. The nineteenth system has a "h" above it. The twentieth system has a "h" above it. The twenty-first system has a "h" above it. The twenty-second system has a "h" above it. The twenty-third system has a "h" above it. The twenty-fourth system has a "h" above it. The twenty-fifth system has a "h" above it. The twenty-sixth system has a "h" above it. The twenty-seventh system has a "h" above it. The twenty-eighth system has a "h" above it. The twenty-ninth system has a "h" above it. The thirtieth system has a "h" above it. The thirty-first system has a "h" above it. The thirty-second system has a "h" above it. The thirty-third system has a "h" above it. The thirty-fourth system has a "h" above it. The thirty-fifth system has a "h" above it. The thirty-sixth system has a "h" above it. The thirty-seventh system has a "h" above it. The thirty-eighth system has a "h" above it. The thirty-ninth system has a "h" above it. The fortieth system has a "h" above it. The forty-first system has a "h" above it. The forty-second system has a "h" above it. The forty-third system has a "h" above it. The forty-fourth system has a "h" above it. The forty-fifth system has a "h" above it. The forty-sixth system has a "h" above it. The forty-seventh system has a "h" above it. The forty-eighth system has a "h" above it. The forty-ninth system has a "h" above it. The fiftieth system has a "h" above it. The fifty-first system has a "h" above it. The fifty-second system has a "h" above it. The fifty-third system has a "h" above it. The fifty-fourth system has a "h" above it. The fifty-fifth system has a "h" above it. The fifty-sixth system has a "h" above it. The fifty-seventh system has a "h" above it. The fifty-eighth system has a "h" above it. The fifty-ninth system has a "h" above it. The sixtieth system has a "h" above it. The sixty-first system has a "h" above it. The sixty-second system has a "h" above it. The sixty-third system has a "h" above it. The sixty-fourth system has a "h" above it. The sixty-fifth system has a "h" above it. The sixty-sixth system has a "h" above it. The sixty-seventh system has a "h" above it. The sixty-eighth system has a "h" above it. The sixty-ninth system has a "h" above it. The seventieth system has a "h" above it. The seventy-first system has a "h" above it. The seventy-second system has a "h" above it. The seventy-third system has a "h" above it. The seventy-fourth system has a "h" above it. The seventy-fifth system has a "h" above it. The seventy-sixth system has a "h" above it. The seventy-seventh system has a "h" above it. The seventy-eighth system has a "h" above it. The seventy-ninth system has a "h" above it. The eightieth system has a "h" above it. The eighty-first system has a "h" above it. The eighty-second system has a "h" above it. The eighty-third system has a "h" above it. The eighty-fourth system has a "h" above it. The eighty-fifth system has a "h" above it. The eighty-sixth system has a "h" above it. The eighty-seventh system has a "h" above it. The eighty-eighth system has a "h" above it. The eighty-ninth system has a "h" above it. The ninetieth system has a "h" above it. The ninety-first system has a "h" above it. The ninety-second system has a "h" above it. The ninety-third system has a "h" above it. The ninety-fourth system has a "h" above it. The ninety-fifth system has a "h" above it. The ninety-sixth system has a "h" above it. The ninety-seventh system has a "h" above it. The ninety-eighth system has a "h" above it. The ninety-ninth system has a "h" above it. The hundredth system has a "h" above it.

L -5- m rall.
 É?... *ten.* EN-TRE AS CAN-ÇÕES DA LEM-BRAN-ÇA SÓ SEI CAN-
 -TAR MAR-CHA-A-RÉ... *mf* *poco rall.*
 MI-NHA CI-DA-DE TÃO TRIS-TE CAR-NA-
 -VAL DO DE-SA-MOR QU'É DE A IN-GE-NUA CO-LOM-

com pedal *breve* *a tempo* *non legato* *f, a tempo* *poco rall.*
mf *a tempo* *mf* *a tempo* *mf* *a tempo*

A1 *mf* *a tempo* *mf* *a tempo* *mf* *a tempo*



12

-6-
f

mf sub.

-BI- NA?... LAN-ÇA PER- FU-ME ON-DE FOI?... MU- DOU A

TU- A A- VE- NI- DA, TU- A CAN- SÃO SEE- VA- PO-

- ROU... HO- JE O TEU SAM-BA É A RI- MAI DE

DOR, TRA- BA- LHO É SU- OR... NAS PAS- SA- RE

f *mf sub.*

f. sub.

- LAS DA VI- DA O TEM-PO É QUE É O FO-LI-ÃO: FEZ RAS-

- GAR AS FAN- TA- SI- AS, JO- GOU OS CON-

- FE- TES, OS CON- FE- TES NO CHÃO.

f. sub. rall. a tempo

ped. B, a tempo mp

VE-LHOS CAR-NA - VAIS PAU- LIS- TA- NOS - TEM-PO DOS BA-

com pedal

CARNAVAL DO DESAMOR -8-

-RÔES DO CA- FÉ- DOS CAR- ROS DOS FE- NI- A- NOS, DOS COR-

mf

-DÔES DO LA- VA- PÉS... ON-DEES-TÃO

mf *p sub.*

com pedal

HO- JE OS TEUS RAN- CHOS? O TEU PA- LHAÇO O QUE É?...

ten.

EN- TRE AS CAN- ÇÕES DA LEM- BRAN- ÇA SÓ SEI CAN-

mf *rally* *mf* *rall.*

com pedal

CARNAVAL DO DESAMOR

Texto

Numa entrevista com a escritora Ilka Brunhilde Laurito ela me disse que a letra dessa canção lhe fora encomendada pelo compositor Osvaldo Lacerda, que era destinada ao cantor Sérgio Rovito, amigo de ambos. A senhora Ilka fez questão de ressaltar que não se trata de um poema e sim de uma letra de música; pois o seu estilo de escrever poemas é bem mais hermético, denso e menos claro em relação a idéia que queira passar. No caso da letra ela pensou em uma narrativa evocando os carnavais passados, já que ela tinha lembranças muito vivas de seus familiares nesses carnavais. Ela escolheu o tema carnaval por ser este relacionado à uma festa popular e, o cantor para o qual a canção foi destinada, era um cantor popular. Sérgio Rovito cantou em primeira audição acompanhado ao piano por Achille Picchi em 12 de janeiro de 1983, em São Paulo.

A estrutura do texto consta de 2 estrofes de 12 versos cada e um estribilho de 8 versos. Quase não há a presença da rima e a acentuação poética não segue uma regularidade e os versos são quase sempre de 7 sílabas.(Tabela)

O título *Carnaval do Desamor* não é o título original da letra, foi colocado, com permissão da escritora, pelo compositor. Mas, nem a escritora nem o compositor se lembram mais qual era o título original.

A primeira estrofe trata de relembrar com riqueza de detalhes o ritual carnavalesco de uma forma bastante descritiva. O estribilho que se segue vem situar a época em que esses carnavais ocorriam, deixando no ar a pergunta para onde tudo se foi. Na segunda e última estrofe vem o encontro do passado com a dura realidade da vida.

Na matinê dos domingos	4-	7
na sala azul do Odeon,	4-	7
se fantasiavam as meninas	4-	7
de borboleta ou de flor...	4-	7
As mocinhas de família	3-	7
dos sisudos sobradões	3-	7
eram ousadas odaliscas	3-	7
no forde austero do avô	4-	7
e, no curso da Paulista,	3-	7
enlaçavam serpentinas	3-	7
nos pompons bem coloridos	3-	7
dos supirosos pierrôs...	4-	7

Estribilho:

Velhos carnavais paulistanos	1	-	5	-	8
tempo dos barões do café	1	-	5	-	8
dos carros dos Fenianos	2	-	5	-	7
dos cordões do Lavapés...	3	-	7		
Onde estão hoje teus ranchos?	4	-	7		
O teu palhaço o que é?...	4	-	7		
Entre as canções da lembrança	4	-	7		
só sei cantar marcha-a-ré...	4	-	7		

Minha cidade tão triste	1	-	4	-	7
- carnaval do desamor -	3	-	7		
Qu'ê de a ingênua colombina?...	1	-	4	-	7
Lança-perfume aonde foi?...	1	-	4	-	7
Mudou a tua avenida,	2	-	4	-	7
tua canção se evaporou...	1	-	4	-	8
Hoje o teu samba é a rima	1	-	4	-	7
de dor, trabalho e suor...	2	-	7		
Nas passarelas da vida	4	-	7		
o tempo é que é o folião:	4	-	7		
fez rasgar as fantasias,	3	-	7		
jogou os confetes no chão...	2	-	5	-	8

Referências do texto à antigos carnavais paulistanos:

1. *Curso da Paulista* - Corso significa *desfile de carruagens*. Era o nome dados, nas décadas de 1920 e 1930, ao desfile de automóveis abertos, que transportavam jovens fantasiados. Realizavam-se então, batalhas de confetes e serpentinas, entremeados de brincadeiras, namoricos e jorros de lança-perfumes. A *Paulista*, a que se refere o texto, é o nome de uma tradicional avenida de São Paulo.
2. *Fenianos* - Juntamente com *Tenentes do Diabo* e *Democratas*, era uma sociedade carnavalesca, que desfilava com carros alegóricos, disputando um primeiro lugar em concurso de Carnaval.
3. *Lavapés* - Rua do bairro do Cambuci, de onde saía um famoso cordão carnavalesco, antecessor da atual escola de samba.



4. *Odeon* - Cinema da rua da Consolação, que gozou de grande voga na década de 1930. Tinha duas Galas de projeção, a Azul e a Vermelha, em uma das quais se realizavam bailes de Carnaval.
5. *O palhaço o que é?* - Refrão do folclore circense, depois aproveitado na música popular. À chegada dos circos em São Paulo, os palhaços faziam a propaganda do espetáculo, acompanhados pela molecada das ruas. À sua pergunta *O palhaço o que é?*, respondiam os meninos em coro: *É ladrão de muié!*
6. *Pierrôs, colombinas e odaliscas* - Fantasias carnavalescas, muito comuns nas década de 1920. Os pierrôs e colombinas, juntamente com os arlequins, originavam-se da *Comedia dell'arte* italiana. As odaliscas eram, provavelmente, influenciadas pelos filmes mudos do galã Rodolfo Valentino, que arrebatou os corações femininos em *O filho do Sheik*.

(Ilka Brunhilde Laurito)



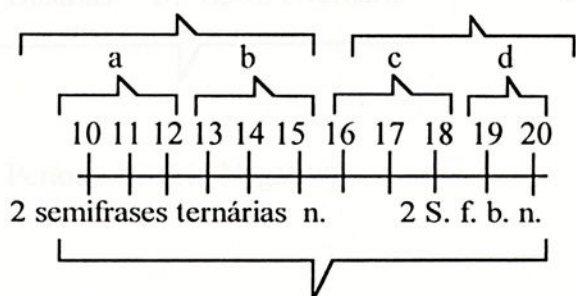
Estrutura da Canção

A forma musical resultante é de uma canção com uma introdução do piano de 9 compassos, uma parte A com 43 compassos, uma parte B (estribilho) com 23 compassos, uma parte A1 com 43 compassos, uma parte B1 com 25 compassos e uma *Coda* com 12 compassos:

Introdução compassos 1 a 9

Parte A = 3 Períodos Binários A - B - C

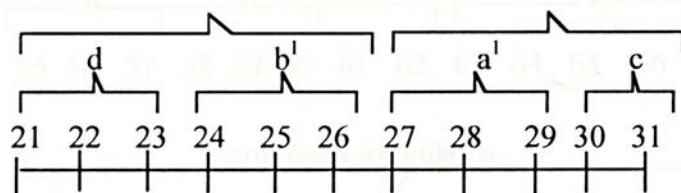
Frase Binária Negativa Frase Binária Negativa



A = Período Binário Afirmativo

Frase binária negativa

Frase Binária Negativa



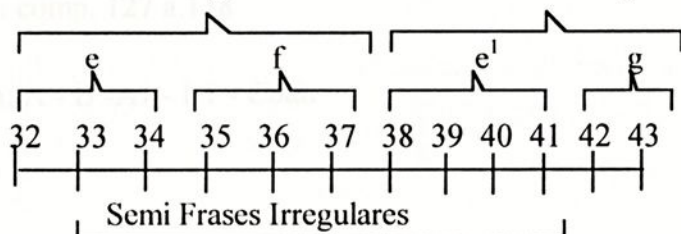
2 semi Frases Bin Negativas

2 Semi frases Bin. Negativas.

B = Período Binário Negativo

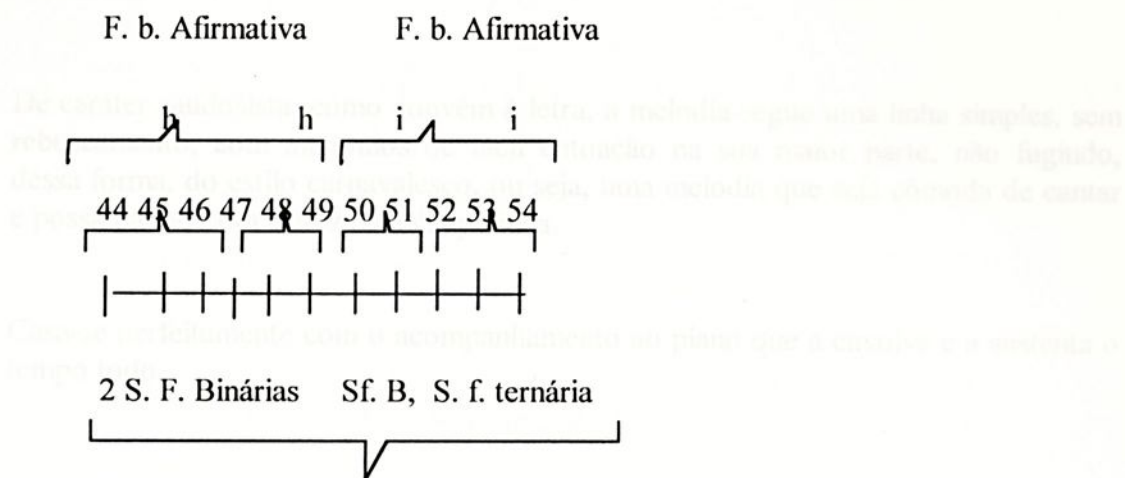
Frase binária negativa

Frase Binária Negativa

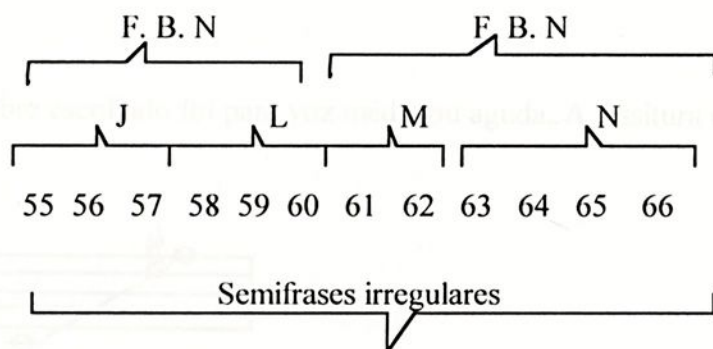


C = Período Binário Negativo

Parte B = 2 Períodos Binários



D = Período Binário Negativo



E = Período B. Negativo

Partes A₁ e B₁ = Similares

Coda : comp. 127 a 138

Forma: A - B - A₁ - B₁ - Coda

Melodia

De caráter saudosista, como convém à letra, a melodia segue uma linha simples, sem rebuscamento, com intervalos de fácil entoação na sua maior parte, não fugindo, dessa forma, do estilo carnavalesco, ou seja, uma melodia que seja cômoda de cantar e possa passar com clareza a idéia poética.

Casa-se perfeitamente com o acompanhamento ao piano que a envolve e a sustenta o tempo todo.

Timbre

O timbre escolhido foi para voz média ou aguda. A tessitura é a seguinte:



O compositor vai acomodar muito bem o texto encomendado dentro de uma marcha - rancho, que é sentida claramente no acompanhamento do piano. Mesmo sendo um tema popular o compositor não se afasta do seu estilo de compor e consegue, com esmero, fazer uma marcha carnavalesca sem fugir dos padrões eruditos.

A parte do baixo do piano é cuidadosamente explorada com articulações que lembram uma tuba. A parte da mão direita do pianista chega a contrapontear uma linha melódica com a linha da melodia.

3
4

$\left| \begin{array}{c} 4 \\ \text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{♩} \text{ ♩} \end{array} \right|$
 $\left| \begin{array}{c} 3 \\ \text{♩} \text{ ♩} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} 2 \\ \text{♩} \text{ ♩} \end{array} \right|$

Initial and ML results

OSVALDO LACERDA

UMA NOTA, UMA SÓ MÃO

CANTO E PIANO

**Texto de
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

(1967)

Peça de confronto no V.º Concurso Estimulo
de Musica e Artes Plasticas (1972), promovido
pelo Conselho Estadual de Cultura, da
Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo
(Estado de São Paulo)

156

RICORDI
SÃO PAULO



Ao ELADIO PÉREZ GONZÁLEZ

UMA NOTA, UMA SÓ MÃO

Texto de
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Música de
OSVALDO LACERDA
(1967)

Devagar (♩ = 50)

CANTO

PIANO (só
mão esquerda)

ff

mp

Ped.

No me-lo do ca - mí - nho tí - nha u - ma

b

c

d

pe - dra tí - nha u - ma pe - dra no me - lo do ca - mí - nho tí - nha u - ma

mp

mf

mf

mf

e

f

pe - dra no me - lo do ca - mí - nho tí - nha u - ma pe - dra.

*poco
rall.*

© Copyright 1972 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - S. Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

BR-3167

a tempo

Nun-ca me es-que-ce - rel des-se a-con-le-cl - men - to na vi - da de mi-nhas re-

a tempo

mf

ti - nas tão fa - ti - ga das.

mp

Moderado (♩ = 96)

accel. molto *ff* *f, decidido*

f com ênfase

con 8.^a

Nun - ca me es-que - ce - rel que no me - lo do ca - mí - nho

BR-3167

Mais devagar (♩ = 80)

li - nha u - ma pe - dra no

dim. -----

Bem - lento (♩ = 80)

me - lo do ca - mi - nho no

rall. *mp* *p*

me - lo do ca - mi - nho li - nha u - ma pe -

mp *p*

- dra. *rall.* *p*

BR-3167

S. Paulo, dezembro de 1967

UMA NOTA, UMA SÓ MÃO

Texto

Poesia de Carlos Drummond de Andrade de título original *No meio do caminho* :

No meio do caminho tinha uma pedra	2 -	6 -	8 -	11
tinha uma pedra no meio do caminho	1 -	4 -	7 -	11
tinha uma pedra	1 -	4		
no meio do caminho tinha uma pedra	2 -	6 -	8 -	11

Nunca me esquecerei desse acontecimento	1 -	4 -	6 -	12
na vida de minhas retinas tão fatigadas	2 -	5 -	8 -	13
Nunca me esquecerei que no meio do caminho	1 -	6 -	9 -	13
tinha uma pedra	1 -	4		
tinha uma pedra no meio do caminho	1 -	4 -	7 -	11
no meio do caminho tinha uma pedra.	2 -	6 -	8 -	11

Os versos são assimétricos e sem rima. O texto é insistente e incisivo com o verso *no meio do caminho tinha uma pedra*. Devido à constante repetição desse verso o compositor se valeu da repetição contínua de uma mesma nota para a linha vocal deixando por conta do piano a melodia propriamente dita. E, por usar uma só nota para o cantor ele usou uma só mão para o pianista, fato bastante incomum no repertório de música de câmara vocal, chegando assim a mudar o título original da poesia para *Uma nota, uma só mão*.



Timbre

Por se tratar de uma única nota na linha vocal, a nota SI, fica cômodo para qualquer tipo de voz. Na voz aguda e na voz média ela é central e na voz grave não chega a ser muito aguda, e dessa forma o texto poderá ser facilmente compreendido.



Melodia

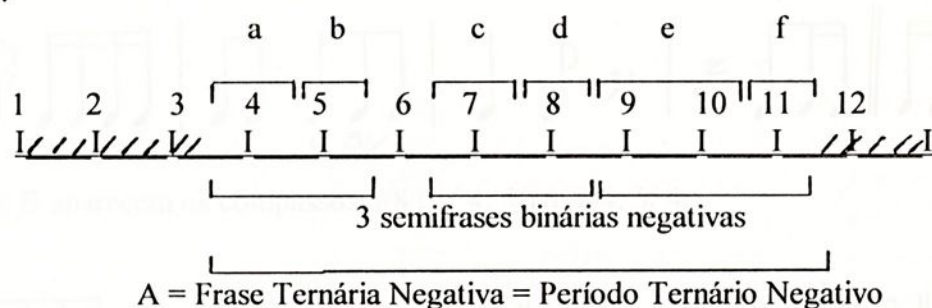
Curiosamente a melodia não se encontra na linha vocal, ela está presente na parte do piano que vai criar uma atmosfera dramática e tensa para envolver a linha vocal. O cantor tem que se valer de grande potencial interpretativo para que a canção não se torne monótona. As mudanças de compasso, indicações de dinâmica e mudanças de andamento servem de grande auxílio para o cantor, tudo é muito claro e direcionado. Cabe ao intérprete ter uma perfeita compreensão do texto para que a realização deste se dê. A fusão voz e piano é sentida do início ao fim. O entrelaçamento das duas partes é que possibilita a realização plena da canção. Este fato deve se dar em todas de maneira geral, mas, nesse caso há menos elementos concretos, e portanto, há uma exigência maior de ambas as partes.

Estrutura da Canção

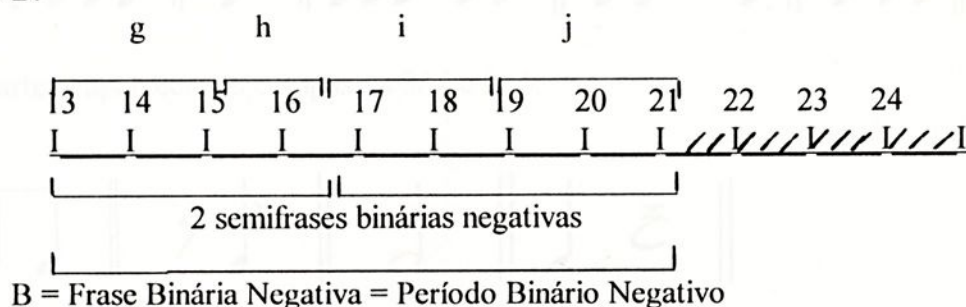
Consta de 48 compassos ao todo sendo distribuídos em 3 partes distintas A - B - C e uma *Coda* final, tendo a parte A - 12, a parte B - 12, a parte C - 13 e a *Coda* - 11 compassos respectivamente:

A — B — C — *Coda*

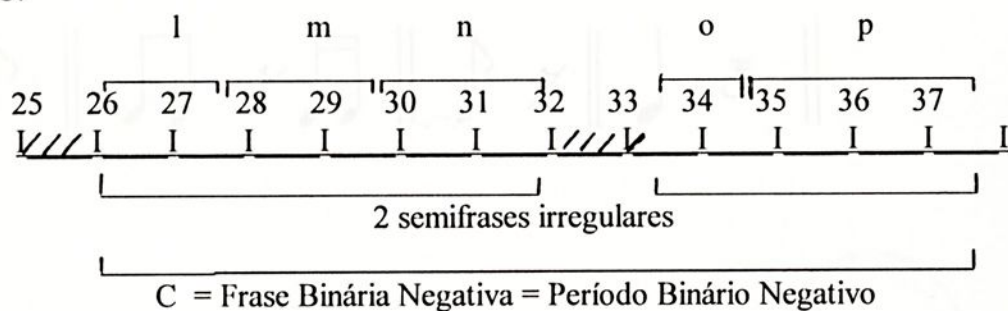
Parte A:



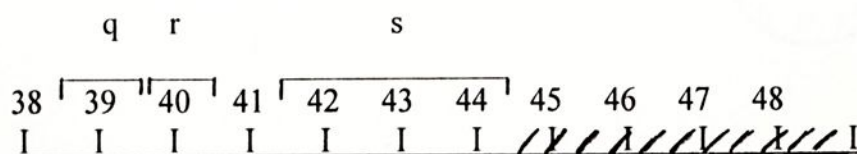
Parte B:



Parte C:



Coda:

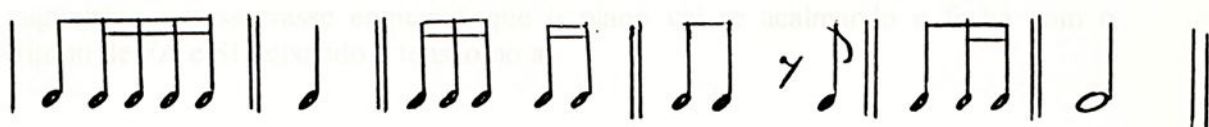


Ritmo

A rítmica utilizada em ambas as partes é bastante variada. Pode-se dizer que o ritmo foi, com certeza, o elemento mais trabalhado na canção. É ele quem dá o movimento e a expressividade ao texto em questão. Por ter ficado em uma única nota na linha vocal, o compositor vai desenvolver uma linha rítmica rica e bem desenvolvida, respeitando fielmente a prosódia. Os compassos na parte A oscilam entre 2/4 ; 3/4 ; 5/16. A predominância é:



Na parte B aparecem os compassos 3/8 ; 1/4 ; 5/16; 2/4; 3/4:



Na parte C aparecem os compassos 3/4 e 2/4:



A Coda acontece dentro do compasso 2/4 sem se alterar:



Harmonia

Trata-se de uma canção atonal. Tudo gira em torno da nota SI sem definir tonalidade alguma. Na parte do piano são utilizados variados elementos que possam enriquecer harmonicamente a nota SI da linha vocal. O compositor se vale de intervalos dissonantes, apojaturas, cromatismos e o cuidadoso uso do pedal. Tudo é feito para enfatizar e reforçar a dramaticidade do poema. A canção se inicia no andamento *Devagar* como que sendo uma lamúria, uma queixa que se reforça um pouco mais na parte B chegando ao auge do desespero na parte C onde o piano explora a região grave com oitavas paralelas e o pedal segurando os acordes, enquanto que o ritmo da linha vocal se torna mais enfático, lento, pesado e com acentos reforçando o texto. Ainda na parte C o piano vai diminuindo de intensidade juntamente com a linha vocal como se não adiantasse mais reclamar, tinha uma pedra no meio do caminho e isto já é um fato consumado. Na *Coda* o texto vem entrecortado por pausas, como se gaguejasse e sussurrasse enquanto que o piano vai se acalmando e fecha com o trítono de FÁ e SI deixando a tensão no ar.



NOTA

O que se pôde notar nesta série de canções escolhida foi a diferenciação de sentimentos explorada pelo compositor. Não se pode dizer que haja uma conduta composicional comum à todas as canções porque a série é muito diferenciada. Se levarmos a série em consideração à obra vocal geral vamos encontrar exemplos semelhantes mas nunca repetidos. Existe uma preferência por poesias tristes mas, como o próprio compositor diz é difícil encontrar poesias alegres que sejam bonitas. O que é uma constante na série analisada é o respeito ao sentimento da poesia e o extremo cuidado em musicá-la sem fugir desse sentimento. A rítmica é caracteristicamente brasileira e as intervenções modais nas harmonizações reforçam a influência do folclore nacional. A definição dada pelo compositor de que *canção é poesia cantada* se faz sentir claramente em todas as suas canções.



Conclusão

A dificuldade em conciliar o canto e a língua nacional é patente, é enorme nas canções eruditas brasileiras. Mário de Andrade em *Aspectos da Música Brasileira* considera que os compositores brasileiros, na sua grande maioria, consideram a língua coisa secundária, não se preocupam em acomodar o canto às exigências da palavra nacional.

A canção elevada à sua mais perfeita representação estética pelos compositores alemães, russos e franceses do romantismo, é uma peça de câmara onde canto e piano, que funciona como instrumento comentador na maioria das vezes, devem estar em perfeita união, entrelaçados como um todo.

Mário de Andrade comenta também que os nossos compositores não compõe canções pelo processo mais lógico de as compor. Não adquirem o conhecimento íntimo do texto, nem se apropriaram dele totalmente e já estão compondo. O resultado é necessariamente desastroso para o desenvolvimento da canção, de cujo conceito e prática se depreende que texto e melodia são igualmente importantes. A principal dificuldade da união da palavra e da música, o principal problema em que talvez nenhum compositor do mundo não tenha errado, consiste na acomodação fonética de um texto quando cantado. A música, sob o ponto de vista psicológico tem o seu desenvolvimento na associação de imagens enquanto a poesia se desenvolve na associação de idéias, é essencialmente consciente, clara e objetiva.

Visto por esse ângulo, o cantor entre todos os músicos, é o único que lida diretamente com a associação de idéias. Ele têm o texto, claro e definido, com o qual têm de ter habilidade e sensibilidade para compreender e realizar a sua interpretação.

R. Murray Schafer em seu livro *...Cuando las palabras cantan* comenta que a linguagem é a comunicação através de combinação de sons e de objetos sonoros. Portanto linguagem é som como significado e música é som como som. Ele não considera que seja importante compreender as palavras do cantor quando canta porque elas se convertem em som e o significado deve morrer. Deve-se ouvir o som pelo som. Essa é uma corrente de pensamento que pode ser aceita e defendida por muitos. Acredito e concordo que quando se ouve uma canção em outro idioma como alemão, russo, francês por exemplo, e o ouvinte não conhece ou não domina o idioma que está sendo cantado, com certeza ele vai se valer da música como um todo. Mas, nem o compositor nem o intérprete podem seguir esse caminho. Sem a compreensão do texto e a sua preocupação em fazer com que o mesmo seja compreendido quando cantado, a composição e interpretação não terão um bom resultado.

E, em se tratando de língua nacional o problema se torna mais contundente. A elaboração da linha melódica em intervalos que comportem a clareza da emissão das palavras pelo cantor é muito importante. A música acontece em função da poesia e não o contrário.



Osvaldo Lacerda em suas canções deixa muito clara essa preocupação da compreensão do texto. Ele é extremamente cuidadoso e meticoloso na manipulação da poesia dentro da música. Como muito bem observou a pianista Eudóxia de Barros na sua entrevista, ele busca *sentir a música da poesia, existe um ritmo que deve ser respeitado*. Maria José Carrasqueira, pianista, comentou que *por priorizar a prosódia ela considera a rítmica utilizada por ele muito próxima da execução da palavra, o que ele quer é criar a expressão do significado poético*.

É interessante notar que são comentários de pianistas e não de cantores, o que mostra claramente que a canção acontece como um todo: melodia e acompanhamento se fundem e se completam num clima de interdependência das partes.

Victória Kerbauyi, cantora, faz um comentário que é realmente valioso; ela diz que *às vezes se têm a impressão que a poesia também é dele, é como se ele a tivesse escrito juntamente com a música*.

Mas, todos esses comentários são na verdade uma retratação do que realmente acontece. A escrita de Osvaldo Lacerda é muito clara, sua partitura é totalmente compreensível e direcionada, não deixa margem de dúvidas aos intérpretes.

À partir das análises das canções escolhidas para esse trabalho foi possível concluir basicamente esse respeito ao texto poético, problema tão discutido e criticado por Mário de Andrade em relação aos compositores nacionais. A série proposta mostrou o respeito à prosódia, uma constante na sua obra; o equilíbrio entre as partes melodia e acompanhamento; a rítmica elaborada com constante marca da característica brasileira que é a síncopa, além de influências afro-brasileiras, e também o aproveitamento de ritmos populares como a marcha-rancho. A harmonia sempre rica se valendo da mistura de modos e tons, acordes de efeito sem uma devida explicação harmônica, uso de trítonos e até atonalismo. E, a melodia que é o ponto mais importante nas suas canções: ele prima em realizar a melodia da poesia. Suas canções são extremamente melodiosas, cantáveis e, se a melodia não está presente no canto, se este acontece em forma de recitativo, o piano trata de desenvolvê-la.

No anexo se encontra o catálogo das canções até julho de 1994 com as indicações de data, nome, edição, duração, gravação e texto.

O compositor continua se dedicando intensamente a esse gênero de composição que é o seu preferido.

É importante que os intérpretes de canções de câmara busquem realizar as canções brasileiras com mais ênfase pois, a aceitação do público têm sido cada vez maior. É muito agradável poder ouvir e compreender o que está sendo cantado.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANÁLISE MUSICAL - *30 Anos de Estudo*, vol. 2 - publicação da ATRAVÉZ, Associação Amadora Cultural - 1982, SP.
2. ANDRADE, M. - *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora.
3. _____. *Formas da Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora.
4. _____. *Pegadas Rítmicas da Música*. São Paulo, Livraria Martins Editora.
5. CARVALHO, M. - *A Música e o Tempo no Rio*. 1987. São Paulo, Record, 1993.
6. CARVALHO, M. - *A Música Popular Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
7. CAPEVERDE, F. L. C. - *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, Div. de Cultura do Ministério das Relações Exteriores, 1947.
8. _____. *A Música de Música no Brasil (1900-1950)*. Rio de Janeiro - José Olympio Editora, 1955.
9. DALL, J. - *Tratado de la Forma Musical*. Ricordi Americana S.A.R.L. - Buenos Aires, 1917.
10. DANDLER, M. - *Processo Compositivo e Poético da Música*. Rio de Janeiro, Cia. José Augusto Editora, 1967.
11. DEAGAN, G. - *Heitor P. Lobo - The Search for Brazilian Soul*. University of Texas - TX - 1994.
12. DEBORTOLI, ARL. L. - *A Sombra dos Músicos Silenciosos, o fim do social e o surgimento dos músicos*. 4ª edição - São Paulo, Boadineac, 1994.
13. GOMES, A. - *Tradição e Renovação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1992.
14. _____. *Três e Quatro da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1993.

Bibliografia



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANÁLISE MUSICAL - *Caderno de Estudo*. vol.2 - publicação da ATRAVÉZ, Associação Artístico - Cultural - 1988, SP.
2. ANDRADE, M. - *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora.
3. ____ - *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora.
4. ____ - *Pequena História da Música*. São Paulo, Livraria Martins Editora.
5. ARAÚJO, M. - *A Modinha e o Lundu no séc. XVIII*. São Paulo, Ricordi, 1963.
6. ARAÚJO, A. M. - *Cultura Popular Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
7. AZEVEDO, L.H.C. - *Canções Brasileiras*. Rio de Janeiro, Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1947.
8. ____ - *150 anos de Música no Brasil (1800 - 1950)*. Rio de Janeiro - José Olympio Editora, 1956.
9. BAS, J. - *Tratado de la Forma Musical*. Ricordi Americana. S.A.E.C. - Buenos Aires, 1947.
10. BANDEIRA, M. - *Poesia Completa e Prosa*. vol. único - Rio de Janeiro, Cia. José Aguilar Editora, 1967.
11. BEAGUE, G. - *Heitor V. Lobos - The Search for Brazilian Soul* - University of Texas - Tx. , 1994.
12. BAUDRILLARD, J. - *À Sombra das Maiorias Silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. 4ª. edição - São Paulo, Brasiliense, 1994.
13. BOSI, A. - *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1992.
14. ____ - *O ser o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1993.



15. CALDEIRA FILHO, J. - *A Aventura da Música, Subsídios Críticos para apreciação Musical*. vols. 1 e 2 - Ricordi Brasileira, São Paulo, 1969 e 1971.
16. CANDÉ, R. - *História da Música Clássica*. Madrid, Ediciones Del Prado, 1994.
17. ____ - *Guia de Apreciação Musical*. Madrid, Ediciones Del Prado, 1994.
18. CÂNDIDO, A. - *Formação da Literatura Brasileira*. 6ª. Edição. Belo Horizonte, Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1981.
19. CAPEAUX, O.M. - *Uma Nova História da Música*. - Rio de Janeiro, Zahar Editores.
20. COMPOSITORES DE AMÉRICA - vol.15. Edição Organização dos Estados Americanos - Washington, 1970.
21. DELLA CORTE, A. / PANNAIN, G. - *História de la Música*. Tomo 3º. Editorial.
22. DERRIDA, J. - *Margens da Filosofia*. Campinas. S.P. Papirus, 1991.
23. DICIONARY OF CONTEMPORARY MUSIC - New York - Ed. E. P. Dutton & Co., Inc. - 1971.
24. ELMERICH, L. - *História da Música*. 4ª. Edição, São Paulo, Editora Fermata do Brasil, 1977.
25. EWEN, D. - *Maravilhas da Música Universal*. vol.1, Porto Alegre, Labor S/A.
26. GOLDSTEIN, N. - *Versos, Sons e Ritmos*. Rio de Janeiro, Editora Ática, Série Princípios, 1986.
27. HANSLICK, E. - *Do Belo Musical*. Campinas, S.P. , Editora da Unicamp, 1990.
28. HEIDEGGER, M. - *Que é uma Coisa ?* Lisboa, Edições 70, L.D.A. - 1980.
29. ____ - *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Edições 70, L.D.A. - 1977.
30. HINDEMITH , P. - *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. São Paulo, Irmãos Vitale Editores.
31. KIEFFER, B. - *A Modinha e o Lundu*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1979.
32. ____ - *Villa-Lobos e o Modernismo Brasileiro*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1986.



33. LIMA, E. - *Lição de Literatura Brasileira*. Editora Salesiana - Enciclopédia Mirador Internacional, Brasil III.
34. MARCONDES, M. - *Enciclopédia da Música Brasileira, Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo, Art Editora Ltda, 1977.
35. MARIZ, V. - *A Canção Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977.
36. ____ - *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1981.
37. ____ - *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1970.
38. MENEZES, R. - *Dicionário Literário Brasileiro (Ilustrado)*. Vol. III - Prefácio de Antônio Cândido - Prof. USP - São Paulo, Ed. Saraiva, 1969.
39. MORAES, M. J. C. - *A Pianística de Camargo Guarnieri aprendida através dos 20 Estudos para Piano (Dissertação de Mestrado)*. São Paulo, USP - ECA, 1995.
40. PANTANO, M. - *Heitor Villa-Lobos a Parigi. Tesi di Laurea in Lettere*. Itália, 1994.
41. PAZ, J. C. - *Introduction a la Musica de Nuestro Tiempo*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
42. PRESENÇA DE VILLA-LOBOS - Vols. I, II, IV. MEC - Museu Villa-Lobos, R.J., 1969.
43. QUEM É QUEM NAS ARTES E NAS LETRAS DO BRASIL - Seção de Música - Ed. do Ministério das Relações Exteriores, Departamento Cultural e de Informação Brasília, 1966.
44. SHAFER, R. M. - *... Cuando las palabras cantan*. Ricordi Americana SAEC, 1970 by BMI, Canadá Limited.
45. SODOMA DA FONSECA, A. - *Noções de Prosódia Musical*. Rio de Janeiro. *Para uso dos conservatórios de canto orfeônico moderne, Università Degli Studi di Torino*, 1952.
46. SORIAU, E. - *A Correspondência das Artes : elementos de Estética Comparada*. São Paulo, Cultrix, 1983.
47. TATIT, L. - *A Canção: eficácia e encanto*. Segunda Edição, São Paulo, Atual, 1987 / Série Lendo.



48. THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS - Editor Stanley Sadie - Londres , 1980. Vol. 10 .

49. TOVEY , D. F. - *Essays in Musical Analysis - Vocal Music*. London , Oxford University Press, 1972.



Anexos

Entrevista com a escritora Ilka Brunhilde Laurito (em 18 de outubro de 1995)

Maria Tereza Gonzaga. - *Eu gostaria de saber algumas coisas sobre a sua carreira e se já compôs letras de música para outros compositores.*

Ilka Brunhilde Laurito. - Como eu lhe disse a composição de letras é esporádica na minha vida, eu gostaria muito de ter um parceiro constante com o qual eu fizesse música mas eu nunca consegui. Os meus primeiros parceiros são esporádicos, alguém às vezes me pede uma letra. Isso aconteceu com Paulinho Nogueira, eu tinha um poema que é um *Aicai*, são só três versos e o Paulinho então me pediu licença para fazer música em cima desses três versos que ele ia transformar em estribilho e então ele me pediu que fizesse mais algumas estrofes para a letra ficar mais completa. A experiência com ele foi muito engraçada porque três versos nasceram como poema, sem preocupação musical, enquanto que as outras duas estrofes que eu acrescentei nasceram com a preocupação musical, porque é muito diferente você fazer um poema e uma letra de música, eu acho diferente. A função poética está presente nos dois textos mas um é poema e outro é letra de música e para mim há diferenças. E quando você faz letra de música, principalmente eu que tenho experiência musical, tenho musicalidade, estudei piano e canto, então eu me preocupo com a sonoridade das palavras, não é qualquer palavra que eu vou colocar por que eu acho que ela não vai ser cantável, ela não vai ser interessante de cantar, ela vai ser difícil de pronunciar, vai ser difícil de soar. Então há uma diferença, e na música do Paulinho essa diferença está bem presente: o estribilho é um poema e as outras estrofes são letra. Agora, houve uma harmonia completa, de repente eu consegui acoplar e dá a impressão que é uma coisa só.

As outras experiências musicais foram muito poucas. Era um poema meu chamado *Canto-chãozinho* que invoca a infância e as cantigas de infância. Quando eu era criança ainda se brincava de roda nas calçadas e uma das músicas que me ficou na cabeça e que me impressionava muito era o *carneirinho - carneirão*, então eu brinquei em cima disto. Aí, o Ailton Escobar gostou do poema, achou que ele tinha condição de ser musicado e fez uma peça coral com vários temas de canções de roda com assobios, tudo eu falo em assobio no poema e tudo que invoca a infância. Acho que é uma peça muito interessante mas nunca ouvi, até hoje ela nunca foi executada porque é realmente difícil. Se não me engano são 10 vozes e é muito complicada realmente. A outra experiência que eu tive foi com Achille Picchi, o pianista. Ele me pediu uma letra, ele queria fazer uma homenagem para o Cláudio Santoro quando o Cláudio morreu. Então ele queria fazer um *Réquiem* e eu nunca tinha feito isso antes na minha vida. Ele me emprestou uns discos de *Réquiem* pois eu só conhecia o de Mozart, e ele me explicou como funcionava um *Réquiem*, as partes, o que cada uma podia dizer e então eu fiz um *Réquiem* em português, pro Santoro. Está com o Achille até hoje, eu acho que ele ainda não conseguiu tempo e possibilidades para poder montar...

Também o maestro Teruo Yuchida, regente do coral infantil *Eco* me pediu uma letra pro coral e eu escrevi uma letra especialmente p'ro coral infantil chamada *Canto ao canto* e eu fiz com o Osvaldo Lacerda. Foi encomendada e eu fiz a letra e o Osvaldo a música.

M.T. *Fale-me sobre o Carnaval do Desamor.*

I.B.L. O *Carnaval* foi uma peça encomendada por intermédio de um amigo comum, o Sérgio Rovito, a quem a música é dedicada. O Sérgio que me pediu, uma música para ele cantar, era para o Sérgio cantar. O Sérgio era muito amigo da Eudóxia e do Osvaldo. Ele era aluno do Osvaldo. Então pensei no Sérgio como um cantor popular, ele não era um cantor erudito, ele era um modinheiro e achei que devia fazer uma modinha, uma música popular e não sei como veio à minha cabeça o carnaval, porque acho que já tinha tentado fazer alguma coisa sobre o carnaval em São Paulo. Eu estava na época fazendo uma série de poemas sobre São Paulo, recuperando São Paulo antigo e esses poemas são, infelizmente inéditos. E eu estava trabalhando em cima desse material e acho que foi por aí que a coisa surgiu. Então recuperei memórias de carnaval, nem todas minhas, algumas recordações de carnavais de minha família. A memória carnavalesca em mim é muito forte porque eu ainda peguei, quando tinha uns 4 ou 5 anos de idade, esses carnavais antigos. Eu me fantasiava de borboleta, aliás algo inesquecível na minha vida. Então essa memória de carnaval estava muito próxima a mim, então fiz uma canção como se fosse uma marcha - rancho, realmente pensei numa marcha - rancho quando escrevi. Segui uma toada de carnaval. Então começou assim: *Velhos carnavais paulistanos*. Não tinha o nome *Carnaval do Desamor*, quem botou esse nome foi o Osvaldo Lacerda, ele me pediu licença para trocar. Agora, para falar a verdade, não me lembro mais do nome original. Foi o mesmo que o Ailton Escobar fez com o meu *Canto - chãozinho*, ele me pediu licença e mudou para *Canto - ciranda ao chão*. E o Osvaldo mudou por ser uma música carnavalesca triste, é uma recuperação de carnaval antigo, de alguma coisa que morreu. Em



São Paulo morreu totalmente aquele carnaval que existia que era o corso, que era tradição realmente paulista, paulistana, essa não existe mais. O que existe é uma tradição carioca passada prá cá. Então trabalhei com essas reminiscências que eram algumas minhas e outras de minha família e outras de citação. Eu recuperei uma tradição de carnaval paulistano.

M.T. Quando o Osvaldo Lacerda fala do sentimento dessa canção ele diz ser uma evocação da época da Paulicéia. Como a senhora vê isso ?

I.B.L. É exatamente isso.

M.T. Quando a gente lê tem-se a impressão que ela é um poema, pois tem uma métrica...

I.B.L. Ah, sim. Porque a letra da música não deixa de ser um poema. É uma proposta poética, só que ela foi escrita com a intenção de ser musicada. Por ex. eu não sou tão discursiva, muito clara. A minha poesia é uma forma muito concentrada, menos explícita, dá muito mais trabalho ao leitor decifrar, decodificar. Essa letra é fácil pois ela tem que passar popularmente para o ouvinte.

M.T. O que a Sra. acha da música ?

I.B.L. Eu gostei demais, tanto que aconteceu uma coisa engraçadíssima, o Sérgio Rovito não foi capaz de cantar, por que acabou sendo uma composição erudita, difícil. O Osvaldo não fez uma música fácil, ele é um grande compositor, não ia abaixar o nível. Então, ele transformou aquilo numa composição erudita, claro, com aquela marca de ser um grande compositor, com a marca de tradição, da raiz popular que está no acompanhamento do piano que dá aquele toque de marcha - rancho. Tanto é que as duas interpretações que ouvi foram de cantoras eruditas, sendo uma com a Lenice Priolli. Hoje é uma peça erudita, de raízes populares mas erudita.

M.T. Como a Sra. vê o tratamento da prosódia pelo Osvaldo Lacerda ?

I.B.L. Acho que há um casamento muito grande entre o ritmo do poema e o ritmo da música. É muito difícil encontrar esse encaixe bem feito em que a sílaba tônica da palavra tenha uma tonicidade musical e que não se vê, de repente, uma tonicidade de uma sílaba átona da palavra. Não é fácil, os dois lados não são fáceis: musicar uma letra já pronta e não é fácil por uma letra numa música já pronta.

M.T. A Sra. acha que o Lacerda soube aproveitar o caráter dessa época da Paulicéia na música ?

I.B.L. Eu acho que sim, porque a marcha - rancho é tão antiga que hoje em dia ninguém faz. Houve uma época que se fazia além do desfile de escolas de samba, desfiles de ranchos. Hoje em dia não há mais, morreram os ranchos. Eu acho que o Lacerda respeitou também essa tradição musical. Tudo isso sem perder o toque moderno e o toque erudito. Eu acho que a letra é fácil demais e ele deu uma outra dimensão à letra.



Entrevistas com o compositor Osvaldo Lacerda

A Entrevista que se segue foi realizada no dia 15 de outubro de 1994 na residência do compositor Osvaldo Lacerda, situada à Rua Santarém, 269 - Perdizes - São Paulo.

Estiveram presentes o compositor, o cantor Toninho Macedo e eu (Maria Tereza).

Contém opiniões pessoais do compositor sobre a sua obra além de comentários à respeito dos poetas abordados, suas preferências e particularidades relativas à algumas de sua canções

Entrevista com o Professor Osvaldo Lacerda

(em 15 de outubro de 1994)

T.M. Professor Osvaldo Lacerda, o senhor tem quantas canções compostas?

O.L. P'rá mais de 90 canções p'rá voz solista e piano e mais ou menos 5 ou 6 para ducto vocal e piano, e mais algumas para instrumentos e pianos (flauta, piano e canto, quarteto e canto).

T.M. Tem percussão e canto, também?

O.L. Tem percussão e canto também. São 3 canções

T.M. O que é uma canção para o senhor, em essência?

O.L. Resumindo é poesia cantada. Em essência, é isto uma canção. Agora referindo-se a um estudo que Maria Tereza Gonzaga está fazendo de algumas das minhas canções, e se me perguntar, direi que tudo é importante. Já que vai fazer um estudo em profundidade, é necessário analisar a linha vocal, a parte pianística, a parte harmônica. Mas acima de tudo é fundamental analisar a música em função da poesia. Isto para ser coerente com a definição que acabei de dar, de que a canção é uma poesia cantada.

Há compositores que eu sei que não cuidam disto. Se empolgam com uma poesia e vão fazendo uma melodia, mais preocupados com a melodia do que a fusão entre melodia e poesia. Mas todas as canções que eu fiz, sem nenhuma exceção eu sempre li muito a poesia primeiro, para penetrar no sentido dela, na atmosfera, no espírito da poesia, é só então comecei a fazer a parte musical. Então, posso dizer que, as 90 e tantas canções, todas elas foram feitas em função da poesia. E este estudo é o mais importante de todos (da Maria Tereza, na minha opinião).

T.M. Professor, como o senhor, e muitos grandes compositores também, tivera um namoro então grande com certo naipe de poetas, Cecília, Bandeira, Paulo Bomfim, o próprio Cassiano. Por que esta predileção por esses poetas?

O.L. Porque são os de que eu mais gosto. São os que mais respondem à minha sensibilidade. Especialmente Manuel Bandeira. E naturalmente Cassiano, e estes todos que você mencionou, Cassiano Ricardo, C. Drummond de Andrade e mesmo os românticos e até os mais antigos da época barroca, da época clássica. Eu não tenho preconceito contra esta ou aquela corrente. Se a poesia é boa, é capaz de mexer com minha sensibilidade, se eu sinto que ela dá boa música.

T.M. O Senhor é meio triste, professor? Sua obra é meio triste?

O.L. Não, não sou triste não. É que a poesia brasileira é meio triste. Você passa uma peneiragem na poesia brasileira, você vai achar uma enorme percentagem de poesias tristes. Ou no mínimo melancólicas, contemplativas. Poesias alegres, a percentagem é pequena. É só me dar uma poesia alegre que eu goste, que eu ponho música. (risos)



Eu gostaria de ter como Schubert teve, e outros compositores de *Lieder* alemã, poesias que faltam na poética Brasileira, um tipo narrativo, um tipo dramático. Mas poesia bem feita. Porque nós temos algumas assim, mas nem todas são bem feitas.

Eu acho muito importante o compositor explorar todas as veias. Eu procurei fazer isto na minha produção. Fazer lírico, fazer dramático, se possível o épico também, se possível o trágico, o sarcástico, o leve, o brejeiro. Mas há uma grande preponderância de poesias líricas na C. Bras. Isto é muito bom, mas por outro lado cerceia.

T.M. Professor Lacerda, o que o Cassiano lhe motivou mais?

O.L. É difícil dizer! Tudo aquilo que cativa um bom poeta. Imagens poéticas bonitas, bonitos achados poéticos. Poesia bem feita. Porque acima de tudo, precisa ter técnica poética. Não é só inspiração. E ele o tem em altíssimo grau.

Depois foi um poeta que evoluiu, lembrando que evolução não quer dizer necessariamente progresso. Mas mesmo mudando o seu estilo, o Cassiano sempre manteve a linha dele, e sempre fez poesias ótimas. E sobretudo sua brasilidade. Ele é profundamente brasileiro. E eu acho, apesar de ser muito aprofundado em situação poética atual, que o Cassiano é um pouco injustiçado. Porque ele é tão grande, no meu sentir, quanto o Manuel Bandeira e o C. Drummond. Mereceria maior respeito e divulgação. Eu considero esses 3 a grande trindade do séc. XX na poesia brasileira. *Uma nota, Uma só mão.*

T.M. Professor quer dizer que às vezes é preciso mudar o título original da poesia para que essa nova realidade que surge, que é a canção, ganhe algo que expresse a sua essência?

O.L. Você já disse do que se trata. Às vezes quando você põe em música, o título original da poesia não cai tão bem. Então eu mudo de acordo com algo referente à poesia, é claro.

T.M. É o caso do Tocador de Clarineta, do Cassiano, que virou Quando ouvires o pássaro?

O.L. Exatamente. É a 1ª. linha poética, parece-me! começa assim.

T.M. É o caso também de No meio do caminho tinha uma pedra do Drummond. O senhor tanto brincou com as palavras que virou..

O.L. Trata-se de uma canção em que o cantor canta só uma nota. Na realidade é uma declamação cantada. E p'rá ser coerente com a única nota do cantor eu fiz o pianista usar só a mão esquerda. Então o título fica mais chamativo dizendo..

T.M. Professor Lacerda, eu vou mexer um pontinho. Às vezes as opiniões de pessoas abalizadas, talvez não condigam muito com a realidade. Então, por exemplo, a sua obra O Menino Doente foi considerada por ilustre pessoa como não tendo sido muito feliz...

O.L. E por que não citar o nome da ilustre pessoa?

T.M. Vasco Mariz!

O.L. O embaixador Vasco Mariz! (risos)

T.M. Eu acho, como já comentei, que se o Bandeira a tivesse ouvido ele teria repetido, como já havia acontecido com algumas outras composições: - Esta música é minha! Como o senhor vê, às vezes, esta discrepância de opiniões? Como o senhor vê este fato de pessoas tão ilustres, às vezes não conseguirem captar o que está implícito?

O.L. Aí é a tal frase que diz que gosto não se discute. Eu diria diferente: - gosto se discute sim, especialmente quando é falta de gosto. Agora gosto não se impõe. Não se pode obrigar a pessoa a gostar. Mas pode-se contestar o gosto dela. É o caso do Vasco Mariz, pelo qual tenho o maior respeito, que é um bom cantor, conhece canções. Entendeu que aquele *Menino Doente* não é satisfatório. Discordo, não é. Só isso. Não posso obrigá-lo a gostar. Agora pode ser também... os críticos tem assim uma espécie de tique, um vício. Não gostam de elogiar total! Precisam pôr sempre uma peninha p'rá dizer que ela não aceita tudo. Quem sabe foi assim. (risos).

T.M. Quer dizer que o senhor também fez canto?

O.L. Eu também fiz canto sim!



T.M. Como o senhor trabalha com prosódia, professor ?

O.L. Procurando respeitar o mais possível a poesia. Mas como acabei de dizer, às vezes, para dar mais ênfase à palavra chego a não respeitar uma elisão. Quando tem um ditongo fraco, eu separo as sílabas para dar mais ênfase. Tranquilamente. Mas via de regra eu procuro respeitar o mais possível a prosódia, o que também facilita a emissão do cantor. Agora não aprovo que alguns cantores me corrijam a prosódia porque, modéstia à parte, tudo é pensado ali. Não tem nada jogado ao acaso. Na minha *Cantiga no.1*, cada texto do Manuel Bandeira tem lá uma colocação assim: - Quero me afogar, e o *ro* cai na cabeça do 8o, tempo. Então seria *querô me afogar* - mas basta o cantor, em vez de me corrigir, como o fazem freqüentemente basta dar um pequeno acento na sílaba *que* que fica na parte fraca. Tá resolvido.

T.M. O poeta às vezes pode ser famoso, mas pode não ser um tão grande poeta. Caso do Paulo Bonfim, e assim mesmo possui uma jóia..

O.L. É o caso do *Bilhete àquela que ainda por nascer...* das poesias que li na poética brasileira é uma das mais bonitas e mais inspiradas. E quando a li a canção saiu de um fôlego só. Porque me tocou muito.

T.M. Professor como o senhor vê o uso de partituras durante um recital? É ruim, é feio, é deselegante?

O.L. Acho que depende da pessoa. Tem pessoas que têm uma memória fantástica. É o caso da minha mulher, da Eudóxia de Barros, ela decora com extrema facilidade. Então se sente muito mais à vontade, mais desembaraçada sem ter a partitura na frente. Mas tem outros que têm dificuldades de memória e se vêem obrigados a um treino exaustivo e torturante prá decorar a música. Então o que vale é o som que sai. Agora se a pessoa está cantando com a partitura na frente, isto tem uma importância secundária. Este preconceito que têm contra os pianistas que tocam com partitura é ridículo, se o pianista fica mais tranqüilo com a partitura na frente e o cantor idem, que ponham a partitura, e vamos deixar este preconceito de lado. Agora é claro que o ridículo não vai ler na hora.

T.M. Professor quer dizer que o Senhor teve como professora de canto uma russa Olga...

O.L. Olga Umbanida Ivanov e o marido também era cantor Leo Ivanov.

T.M. O senhor e sua mãe, que era meio soprano, tiveram oportunidade de conviver com eles. O senhor foi estudar canto por estímulo de sua mãe?

O.L. Minha mãe quando viu que tinha preferência pela composição de canções, ela disse - você precisa saber o que está fazendo; conhecer a voz para não fazer bobagem. Você vai estudar um pouco de canto. Aí eu disse: - Mas eu não tenho voz, como consequentemente não tenho a menor pretensão de ser cantor. Não tem importância. Você tem que conhecer a técnica para saber escrever melhor. Graças a Deus obedeci a ela, aprendi alguma coisa com esta excepcional professora que foi D .Olga.

T.M. Certa vez sua mãe quis acompanhá-lo uma composição do Beethoven...

O.L. É depois de 2 ou 3 anos de estudo, mais ou menos ela estava me acompanhando na *In questa tomba* do Beethoven, e a coisa não saía como ela queria. Aí ela parou, fechou o piano e disse: - Chega de estudar canto. Você já tem uma noção do que é a técnica de canto, cantor nunca vai ser, e assim eu parei.

T.M. O suficiente para conhecer a voz humana e compor bem para ela.

O.L. É! Pelo menos é o que eu pretendo fazer.

T.M. O senhor, é barítono?

O.L. Sim! voz de barítono.

T.M. Por isso o senhor faz tudo mais para barítono?

O.L. Não necessariamente. Nunca fiz um levantamento. Mas digamos que eu tenho feito 40% para voz aguda, 40% para voz média, e sei lá, uns 20% para voz grave, ou menos - 45%,45% e 10%.

M.T. No caso das canções, teriam sido originalmente escritas para um tipo de voz, e depois executá-las transpondo-as. Quando o senhor concebeu a canção, concebeu para voz grave, e depois é transposta para voz aguda. Como o senhor vê isto?



O.L. Essa é uma boa pergunta. Geralmente eu faço as canções destinadas a determinadas vozes. Mas a maioria das canções aceitam, perfeitamente uma transposição. A não uma ou outra, e não raramente que eu faço especificamente destinada a um tipo de voz. Mas isto, por outro lado cercearia mais ainda a divulgação da canção. Então não tenho nada contra as transposições, exceto alguns casos raros. Agora, quanto às composições para voz grave eu as fiz deliberadamente no ano de 1970. Pode reparar as canções para voz grave são suaves, todas deste ano. Porque às tantas eu parei e me dei conta: - Puxa eu só escrevo para aguda e média, por que não escrever para a grave. E mesmo porque na literatura da canção brasileira não existe quase nada para voz grave, foi aí que eu trabalhei essas canções para voz grave.

M.T. Aliás, o ano de 1970 foi então muito fértil na sua produção vocal! O senhor se dedicou mais nessa época à produção e isto a gente pode observar que em 70, 72, 73 tem muitas canções. Foi uma fase em que o Sr. se dedicou mais à isto?

O.L. Foi realmente uma fase. Isto não tem explicação. Dá mais vontade, de repente, de escrever canções. Por exemplo: em 92 e 93 fiz questão de compor canções de poetas românticos e anteriores ao romantismo, também parnasianismo, inclusive alguns poetas pouco abordados. Isto também é uma atitude deliberada, de pesquisa.



Osvaldo Lacerda e a Escola de Composição de Camargo Guarnieri

(Entrevista realizada em Poços de Caldas,
aos 18 de julho de 1996 no Esplêndido Hotel.)

M.T. Eu gostaria de saber dados relevantes sobre a Escola de Composição de Camargo Guarnieri e qual a importância dela dentro do cenário musical brasileiro.

O.L. Antes de falar da Escola de Composição é preciso falar sobre Camargo Guarnieri, e vou contar da experiência própria, por ter sido seu aluno por 10 anos, o que já revela muito sobre o professor e ser humano que foi Camargo Guarnieri. Muita gente pensa que ele obrigava os alunos a escreverem música de caráter brasileiro, mas é justamente o contrário: é pelo fato desses alunos escreverem música brasileira, de caráter brasileiro que o procuravam para se aperfeiçoarem. No meu caso, quando eu resolvi procurá-lo, em 1952, ele me recebeu no seu estúdio, sentou-se na escrivaninha, escreveu uma melodia modal num papel com pentagrama e me pediu que harmonizasse na hora no piano. Eu nunca havia feito esse tipo de atividade e senti dificuldade na hora e pensei que ele não ia me aceitar. E disse a ele que eu nunca havia feito e não seria capaz de fazer. Bom, então ele disse que era para eu voltar dali a uma semana, ele me deu um tema e pediu que eu fizesse algumas variações. O tema foi *A Mulher Rendeira* conforme foi colhida por Mário de Andrade e está no seu livro *Ensaio sobre a Música Brasileira* e me pediu que fizesse, no mínimo, uma dúzia de variações. Bom, às duras penas eu consegui fazer 10 variações, marquei aula, ele examinou e disse: *Está muito ruim isso, mas parece que você tem jeito para a coisa e vou aceitá-lo como aluno*. Marcou aulas quinzenais ao preço de Cr\$ 300,00 o que equivaleria hoje a uns 200 reais. Era uma soma enorme, completamente fora do meu alcance. Mas eu aceitei e com muita dificuldade consegui o dinheiro e assim foi durante dois meses.

Aí, numa noite no saguão do Teatro Cultura Artística, o maestro Camargo Guarnieri chamou a minha mãe e após uma conversa ela voltou contando que o maestro disse que eu tinha muito jeito e que, daquele momento em diante ele não iria cobrar mais as minhas aulas. E assim, por 10 anos, até 1962, ele me deu aulas gratuitas. Ele sempre achou que aulas de composição não se pode marcar com antecedência, depende muito da inspiração. Então quando eu tinha algum trabalho pronto, eu telefonava e marcava aula. Nunca negou uma aula, nunca chegou atrasado.

M.T. Dentro do processo das aulas eu gostaria que o senhor contasse como ele trabalhava, qual era a técnica de composição desenvolvida por ele.

O.L. Bom, acontece que neste começo eu já conhecia bem e dominava a teoria elementar, bem como solfejo, harmonia e contraponto. Logo no começo ele me deu invenções a duas e três vozes. Aí vem um processo muito próprio e interessante, ele matava vários coelhos com uma cajadada, ele dava um tema para ser trabalhado, por exemplo, como uma invenção a duas vozes para flauta e fagote; depois então, um tema a duas vozes para oboé e clarone que podia ser tocado também por corne, ou uma para trombeta e trombone e assim por diante. Então, com esse processo, em primeiro lugar ele desenvolvia o contraponto; segundo, sendo uma invenção quase que uma fuga em miniatura, muito parecida, ele já preparava para o estudo da fuga; em terceiro, ele familiarizava o aluno com temas, com maneira de fazer melodias do brasileiro, eram todos temas folclóricos; e em quarto lugar ele já fazia o aluno se acostumar com o manejo dos instrumentos, ele diversificava cada invenção para instrumentos diferentes. Ao mesmo tempo ele já ia dando música vocal. Ele achava, com toda razão, que o compositor que se preza, deve dominar tanto a música instrumental quanto a vocal. Então, no princípio ele determinava qual era a letra a ser utilizada na canção, quais eram os instrumentos utilizados na invenção e quais as formas que eu iria abordar.

Então, o princípio do Guarnieri era muito intransigente, era ele quem comandava o barco. Com isso, muitos alunos pouco humildes, achavam que o Guarnieri estava sufocando a personalidade deles e não agüentavam esse princípio, achavam que havia um domínio excessivamente grande, então eles abandonavam o curso e perderam a rara oportunidade de aprender uma técnica sólida de composição; foram vários casos assim. Mas, eu compreendia a maneira de ser do maestro e depois que eu comecei a ter um certo domínio da coisa ele foi soltando aos poucos, foi me dando cada vez mais autonomia. E com o correr do tempo as aulas foram se transformando mais em diálogos do que propriamente o ensino autoritário do maestro.

M.T. O senhor poderia detalhar ainda um pouco mais o processo ?

O.L. Bom, ele começou com essas formas básicas, depois recorreu também aquele tema *A Mulher Rendeira*, aí eu fiz uma série de variações. Não demorava muito ele já ensinava orquestração. Já



no terceiro ano de estudo eu comecei a orquestrar músicas minhas, ele achava que era interessante o aluno primeiro orquestrar as próprias obras porque até então já tinha muitas músicas feitas e era só passar para orquestra. Depois, mais tarde, eu comecei a trabalhar músicas para orquestra diretamente, sem orquestração delas feitas anteriormente. Outro início muito importante foi quando fiz a minha primeira sonata, foi para flauta e piano, deu muito trabalho, foi o meu primeiro contato com essa forma. Disse-me o Guarneri que eu fui o único aluno a fazer o curso completo com ele, pois muitos abandonavam na metade, ou no começo.

M.T. O senhor considera a técnica de composição dele como um processo coerente ou era por meio de experimentação ?

O.L. Ele é uma pessoa muito lógica, muito coerente, nunca se dispersou. Ele corrigia tudo, às vezes corrigia a harmonia, ele não gostava muito de mexer muito na harmonia porque achava que cada um tinha que encontrar um processo harmônico próprio, que deveria ser muito pessoal; mas quando ele via que a coisa não estava boa então ele corrigia, ou sugeria. Guarneri era extremamente didático, ele ensinava o aluno a planejar a obra, o que é muito importante pois, qualquer um pode ter um tema na cabeça mas, o que fazer com esse tema é que é o X da questão. Então, quando eu levava um começo para ele, ele me dizia quais caminhos eu poderia seguir, me mostrava as várias perspectivas ou dizia que estava muito ruim, que era para jogar fora e começar de novo. Então, ele instigou em mim, e nos demais alunos, a necessidade de planejar aquilo que vai ser feito, para ir seguindo passo a passo na composição com um destino, saber onde vai chegar, não dar um passo na obra sem antes firmar e saber se está bom. Quando foi em 1962 o próprio Guarneri me disse: *Agora você precisa ir para o exterior para aprender com outro compositor, um outro professor de composição para ter uma visão diferente.* E ele me deu a conhecer a existência da Fundação Gugelheim e, eu solicitei uma bolsa, mandei umas fitas cassete, fui aceito e tomei aulas em *New York* com Vitorio Gianini, compositor Ibero-americano, com o famoso Aaron Copland em um curso de férias em Massachussets. Gostei muito dos dois, foi um contato muito precioso, muito simpático. Mas, eles tinham um processo diferente do Guarneri. Enquanto o Guarneri ensinava que o aluno planejasse a composição, esses dois compositores pensavam de maneira oposta, eles diziam: *Vá escrevendo o que vier na cabeça e; depois que você terminar a obra você revê, corta, acrescenta, muda.* Eu acho esse processo meio caótico. Eu considero o Guarneri melhor que os outros.

M.T. Entre os alunos que cursavam com Camargo Guarneri nessa mesma época sua, muitos saíram compositores de renome. O senhor poderia citar alguns ?

O.L. Que tenham feito o curso mais longo, que tenham seguido a diretriz de Guarneri, eu posso citar Sérgio Vasconcelos Corrêa, Lina Pires de Campos, Nilson Lombardi e até certo ponto Nilza Setti, que ele considerava a compositora mulher mais talentosa mas que, de repente diversificou suas atividades para a antropologia e para o folclore. Muitos outros aprenderam com ele mas depois seguiram caminhos diferentes, como foi o caso do José Antônio de Almeida Prado, Marlos Nobre e Raul do Valle. E teve vários que tiveram poucas aulas com Camargo Guarneri mas, como isso dá *status* eles põem em seus currículos.

M.T. Os alunos que procuravam Camargo Guarneri seguiam a composição da música estritamente brasileira, e o senhor é um dos fundadores do Centro de Música Brasileira que é um órgão muito importante, difusor da música do Brasil. Então eu gostaria que o senhor falasse um pouco de como esse Centro surgiu, e como ele é hoje.

O.L. Antes de responder essa pergunta eu vou finalizar o que eu disse anteriormente que, numa fase, mais ou menos longa, o Guarneri tinha muito trabalho com alunos que não tinham boa base em harmonia, contraponto e análise. Então ele me tornou assistente dele, e todos os alunos passavam por mim para fazer ou refazer o estudo de harmonia, contraponto e análise. Inclusive entre outros, Raul do Valle, Almeida Prado, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Nilson Lombardi e a Lina Pires de Campos. Então eu preparava os alunos para o Guarneri o que lhe facilitava o trabalho.

M.T. Todos eles foram seus alunos ?

O.L. Sim, todos eles foram meus alunos. Bom, para falar do Centro de Música Brasileira é necessário falar antes da Sociedade Pró - Música Brasileira. Justamente quando Marlos Nobre estava estudando com Guarneri a gente se reunia com maior frequência e numa dessas reuniões falava-se na displicência com que os intérpretes brasileiros encaravam a música brasileira, não aparece nos programas, e veio-nos a idéia de fundar uma sociedade que se propusesse a defender e divulgar o patrimônio da música cruída brasileira. E assim nasceu a Sociedade Pró - Música Brasileira, em 1961.



Naquele tempo, a maioria das atividades eram mais fáceis porque havia salões que ou cobravam muito barato ou cediam gratuitamente o auditório e a condução era mais fácil, não havia assaltos, e isso favorecia o comparecimento ao concerto; tínhamos sempre casas cheias. Por outro lado era muito difícil a cobrança dos sócios, não se podia confiar em receber cheques pelo correio e também era difícil arrumar cobrador que fosse de casa em casa porque recebia uma porcentagem muito pequena. Enfim, havia esse problema. Mas, conseguimos fazer vários concertos de alto nível e naquele tempo a imprensa estava nas mãos de gente que tinha cultura, então sempre tinha críticos presentes nos concertos, era muito fácil obter entrevistas nos grandes jornais de São Paulo. Havia um apoio total da imprensa, coisa que absolutamente hoje não acontece mais. E com isso a sociedade foi indo mas, começou a haver dificuldade financeira e aí aconteceu um fato interessante: uma das alunas do Guarnieri, Marina Tupinambá, o pai dela tinha contatos na Câmara e conseguiu que se aprovasse a doação em dinheiro para comprarmos um imóvel para ser a sede da sociedade. Então nós conseguimos encontrar dois pequenos apartamentos na zona comercial cujo preço total era exatamente aquele da doação que a Câmara ia nos dar. Então pensávamos em ocupar em um a sede da sociedade e outro iríamos alugar e com esse dinheiro poderíamos tocar tranquilamente a sociedade. Mas, aí o grande prefeito Prestes Maia vetou a verba, o que nos desanimou sobremaneira e resolvemos suspender as atividades da Sociedade Pró - Música Brasileira, isso em 1966.

Muitos anos depois, em 1984 reunímo-nos eu, minha mulher Eudóxia de Barros, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Nilson Lombardi e Marcelo Araújo Mello e refundamos a Sociedade Pró - Música Brasileira mas, começou a haver uma certa discrepância na diretoria e houve uma separação. No mesmo dia da separação realizamos a fundação do Centro de Música Brasileira em dezembro de 1984 e desde 1985 até a atualidade tem desempenhado uma grande atividade.

M.T. O Centro de Música Brasileira tem uma sede ? Como funciona ?

O.L. O C.M.B. repetindo o mesmo fenômeno da Sociedade Pró - Música Brasileira vive da contribuição de sócios. No princípio, como sempre acontece no Brasil, houve um grande entusiasmo à base de fogo de palha. Muitas pessoas entraram, disseram coisas mirabolantes, inúmeros intérpretes entraram na intenção de serem convidados para tocar e muitos compositores entraram na intenção de ver sua obra tocada, o que até certo ponto é válido. Mas, aos poucos os sócios foram saindo. Chegamos a ter 52 compositores sócios, muitos deles vendo que era impossível satisfazer a todos ao mesmo tempo, queriam um resultado rápido e então foram saindo, chegando a mandar cartas malcriadas. Então o número de sócios foi diminuindo mas, nós temos conseguido manter até hoje e é a única sociedade em todo território nacional que se dedica exclusivamente à música brasileira. E nós sempre fazemos questão de mostrar que não há nenhuma preferência a nenhum compositor. Sempre pedimos aos intérpretes que façam programas com músicas pouco tocadas, bem abrangente, evitando ao máximo obras muito tocadas e muito divulgadas. E a sede provisória é na minha casa, até que apareça um mecenas que resolva dar de presente um prédio — é permitido sonhar’.

M.T. As atividades do Centro se restringem a uma programação anual de concertos, uma vez por mês, ou vocês trabalham também com palestras e outras coisas ?

O.L. Nós fazemos 8 concertos por ano, isto é, de praxe, o mais possível variados. Agora por problema de conseguir grandes conjuntos e ter de pagar cachê, nós temos de nos limitar a concertos pequenos ou seja, pianistas, cantores, quando muito um dueto ou trio. Não é possível dar um passo maior que a perna. Agora as atividades importantes que o Centro conseguiu realizar foram os concursos. Fizemos quatro concursos de piano sempre dando o nome de Concurso de Interpretação de Música Brasileira para Piano dando ênfase muito mais na interpretação correta do que na técnica; três concursos de canção de câmara; um de flauta; um de monografia que versou sobre o dobrado e um de composição junto à Biblioteca Municipal Mário de Andrade. A maioria desses concursos foi patrocinada pela Funarte extinta no governo Collor, que hoje existe de novo mas, sem verba. Então temos esse grave problema do patrocínio e por isso há três anos não realizamos concursos. Esperamos fazer um para o ano que vem sobre a canção de câmara, será o quarto concurso.

M.T. Quando o senhor enfatiza o termo interpretação que é o mais importante que a técnica, o senhor quer dizer que os intérpretes nem sempre respeitam a partitura como ela deve ser realizada ?

O.L. Exatamente, ignoram o que seja música brasileira, eles tomam contato de repente, não ouviram, não estão preparados; então é preciso ensinar como interpretar. E eu como compositor sempre digo que interpretar é tocar o que está escrito e aí os intérpretes dizem: *mas eu toco*. Tocam as notas certas mas esquecem a dinâmica, as articulações e deformam a obra; então é preciso moralizar, dou ênfase na parte da interpretação. A técnica é uma coisa muito bonita mas ela é uma ferramenta necessária, é um pressuposto.



M.T. O senhor sente que tem havido uma crescente preocupação dos intérpretes nesse sentido ou não ?

O.L. No plano geral eu considero que não houve muita evolução. Mas pelo menos no C.M.B. nós conseguimos alertar para esse problema, através desses concursos. Os nossos regulamentos tem servido de modelo a muitos outros concursos.

M.T. O Centro de Música Brasileira tem a preocupação com o uso de partituras originais em respeito aos direitos autorais, não permitindo assim o uso do Xerox © ?

O.L. Nós exigimos que a partitura entregue a banca tenha a assinatura do aluno para que não possa ser usada por outro. Mas, isso vai até certo ponto, porque muita música boa não é impressa então somos obrigados a aceitar as fotocópias. Especialmente as canções de câmara, pode-se dizer que 90% delas não estão impressas e é necessário vincular o uso do Xerox ©.

M.T. Isto quer dizer que os editores nacionais não têm grande interesse em editar a música brasileira ?

O.L. É preciso lembrar que o editor não é nem filantropo nem mecenas, embora seja uma entidade extremamente necessária, se não fosse os editores quase que se poderia dizer que muitos deles tem um papel muito importante na divulgação da música no plano internacional em todas as épocas. Mas o editor é basicamente um comerciante, então ele tem uma série de encargos, impostos, pagar papel, etc., e depois a música fica encalhada porque é *xerocada*. Então chegou num ponto em que o compositor diz assim: é preferível *xerocar* e tocar do que não *xerocar* e não tocar.

M.T. Para finalizar essa conversa eu gostaria que o senhor voltasse à escola do Camargo Guarnieri para enfatizar a importância dela dentro do cenário musical nacional.

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

M.T. Essa técnica que ele ensinava ele aprendeu com alguém, ou é uma técnica que ele inventou ?

O.L. Não se pode criar uma técnica de composição. Existe uma técnica há séculos que é básica, os estilos vão mudando, a maneira de encarar os vários pontos também vão mudando, mas a base é sempre a mesma.

M.T. Então, no caso do Guarnieri ele seguiu a escola de quem ?

O.L. Quem ensinou muito a ele a parte estética geral foi Mário de Andrade, agora o grande professor dele foi o regente italiano Lamberto Baldi que morou em São Paulo algum tempo. Depois o Guarnieri ganhou uma bolsa de estudos um ano antes da 2ª. Guerra Mundial e foi estudar na França com Charles Kœchlin, que foi por sua vez aluno de Fauré, era muito ligado a Fauré. Portanto, os alunos têm uma descendência simpática com Fauré, ele seria nosso bisavô musical. E com esse professor o Guarnieri aprimorou a sua técnica musical que ele já tinha mas ele deu um belo acabamento.



Entrevista com professor Osvaldo Lacerda

(em 20 de abril de 1996)

M.T. O senhor acaba de chegar dos Estado Unidos por ocasião de um evento sobre música brasileira ocorrido lá, e eu gostaria que o senhor me contasse a respeito deste evento, o que foi e como foi.

O.L. Existe em Nova Iorque uma orquestra chamada *American Composers Orchestra* e um dos intuitos deles é estabelecer um intercâmbio com compositores da América Latina. Então, parece que anualmente eles realizam um evento sobre compositores da América Latina. Já teve um sobre compositores venezuelanos, depois de mexicanos e este ano dedicado a brasileiros. O nome desse evento é *Sonido de las Americas; Brasil*. E foram convidados 20 compositores brasileiros de várias idades, de várias tendências, com viagem e estadia pagas e mais uma ajuda de custo de 350 dólares para alimentação e para transporte. E foram tocadas várias músicas de várias tendências. Nós ficamos lá do dia 5 ao dia 14 deste mês, embarcamos no dia 4 e voltamos no dia 14. Nesse meio tempo foram apresentados vários recitais, vários debates, vários *Discussion*, que eram encontros para trocas de idéias. Teve simpósios, enfim, acontecimentos de manhã, de tarde e de noite, posso até dizer que no final todos estavam um pouco cansados mas foi muito compensador por toda a troca de idéias entre os próprios compositores brasileiros e com os norte-americanos. Dos concertos, participaram também intérpretes brasileiros como o duo de violão 'Irmãos Assad' e o duo de percussionistas Carlos Tarcha e Joaquim Abreu, todos tiveram grande sucesso.

Quanto a parte instrumental houve dois concertos: o penúltimo foi executado pela seção de cordas da *American Composers Orchestra* e foi então que executaram as minhas *Quatro Peças Modais*, muito bem tocadas; e o concerto de encerramento que foi realizado poucas horas antes de embarcarmos de volta foi executado pela orquestra completa no *Carnegie Hall*. O que foi interessante é que sempre havia um público interessadíssimo e que lotava as salas. Por exemplo, no concerto de encerramento do dia 14 que foi às 15:00 horas no *Carnegie Hall* que tem de 2000 a 2500 lugares estava 90% cheia, e com muito sucesso e muito interesse por parte do público. E, eram compositores na sua maior parte ou quase totalidade desconhecidos do público americano, excetuando-se Heitor Villa-Lobos e alguns conhecem Camargo Guarnieri mas, os outros eram desconhecidos. E o preço do ingresso para assistir o concerto era 35 dólares, portanto, como eu disse a sala estava quase lotada. No intervalo, o maestro fez ir ao palco os compositores brasileiros em ordem alfabética e em fila, e ficamos todos de frente para o público e houve pelo menos cinco minutos de aplausos calorosos para nós. E, outra coisa que me marcou foi que antes de cada concerto, uma hora antes havia o que eles chamavam de *Pre-Concert* ou seja, alguns compositores brasileiros sentavam a uma mesa colocada no palco que depois naturalmente era retirada e exprimiam suas opiniões, seu modo de ver sobre a música, falavam sobre a sua obra e foi sempre muito interessante. Em uma dessas ocasiões, depois de uma breve discussão sobre o nacionalismo, se o compositor brasileiro devia se preocupar ou não em fazer música brasileira, teve uma senhora americana que tomou a palavra, não era musicista nem profissional, nem amadora, se declarou amante da música brasileira e disse que o compositor brasileiro deve compor música brasileira porque é isso que eles esperam ouvir de nós. E ela teve então a delicadeza de dizer que, na opinião dela, o Brasil era um país diferente de todos os outros no mundo e que devia ter uma missão cósmica muito especial e que ela adorava o Brasil. Isto nos tocou profundamente, foi uma opinião espontânea de uma pessoa do público.

M.T. Aproveitando esse nosso encontro, eu gostaria que o senhor falasse um pouco sobre o seu estilo composicional, se foi feita uma opção por compor dessa maneira, uma atitude composicional ou se é espontânea.

O.L. Desde as primeiras composições eu sempre escrevi música brasileira pela muito simples razão de que eu sou brasileiro. Então foi, desde o início e sempre foi espontânea, eu sempre preservei a minha espontaneidade. Agora, acontece que de repente eu encontrei nos escritos de Mário de Andrade a confirmação de tudo aquilo que eu pensava feita de uma maneira muito profunda e assim eu me conscientizei do que eu fazia espontaneamente, foi só isso. Então eu faço questão de dizer que a minha escrita brasileira não é uma atitude e por isso eu não gosto muito do termo nacionalismo porque o sufixo *ismo* pressupõe uma atitude, e no meu caso não é uma atitude, eu escrevo música nacional e repetindo, escrevo música brasileira porque sou músico brasileiro, mesmo que quisesse não saberia escrever música estrangeira.



Entrevista com a pianista Eudóxia de Barros (em 20 de abril de 1996)

M.T. Eu gostaria de saber alguns dados relevantes sobre a sua carreira, a sua relação com a música brasileira enquanto intérprete, e onde entra a obra de Osvaldo Lacerda dentro da sua carreira.

E.B. Atualmente estou 58 anos de idade e eu me lembro que desde a minha infância eu sempre fui envolvida por música brasileira popular. Naquele tempo era a Era do Rádio e eu ouvia muito rádio e eu me lembro que meu cantor preferido era o Caco Velho, famoso sambista. À medida que eu fui estudando piano eu sempre buscava partituras de música brasileira e aos 16 anos quando prestei o concurso da Sinfônica Brasileira sob a regência de Eleazar de Carvalho eu executei o primeiro concerto para piano de Villa-Lobos e eu ganhei o concurso. Enfim, o meu entrosamento com a música brasileira vem desde a infância. Aos 19 anos fui estudar em Paris por 2 anos, depois fui para os Estados Unidos por 2 anos e depois um ano na Alemanha. E aí eu decidi vir para o Brasil e me dedicar a música brasileira que é muito forte para mim tanto é que agora eu lancei um CD intitulado *Este Brasil que tanto amo*. É a minha pátria, a nossa cultura que eu tanto admiro e que atualmente é relegada a último plano.

Em 1963 eu me liguei a Ernesto Nazareth de uma maneira casual: o musicólogo Mozart de Araújo que naquele tempo era presidente do Conselho Federal de Cultura no Rio de Janeiro me avisou que haveria um concurso de disco e quando seria feita uma homenagem a Ernesto Nazareth que estaria fazendo 100 anos de nascimento. Então eu deveria encontrar uma gravadora que se dispusesse a gravar o Ernesto Nazareth exatamente como ele escreveu porque, até aquela época havia inúmeras gravações como Carolina Cardoso de Menezes, Radamés Gnatalli, mas sempre com conjuntos, com floreios, arranjos. Foi aí então que eu gravei *O ouro sobre azul* através da gravadora Chantecler que se interessou muito e cheguei a ganhar um disco de ouro pelo grande número de vendas. A partir daí houve uma volta ao chorinho. Depois de 1976 no programa *Oito ou Oitocentos* quando eu apareci houve ainda uma volta maior ao chorinho. Acho que este é o fato mais importante da minha carreira que é o de ter feito ressurgir a obra de Ernesto Nazareth.

Sempre tocando música brasileira que levei a minha carreira sobretudo com Camargo Guarnieri e seus discípulos que escrevem de maneira bastante elaborada, que no mínimo desenvolveram em mim a facilidade em decorar peças pois eles escrevem com contraponto tão elaborado que se você consegue tocá-la decor fica fácil decorar qualquer outro. Hoje em dia toco muito as obras de Osvaldo Lacerda e, não é por ser meu marido, mas eu realmente o considero genial principalmente a música para piano como por exemplo os seus 12 estudos que eu considero o que há de mais precioso dentro da sua obra pianística, que além de resolver problemas técnicos tem sempre uma melodia, o que eu acho importantíssimo, porque música para mim primeiro é melodia e o resto vem depois e ele também é assim. Essa é uma característica dele. Na parte de canto eu tenho a possibilidade de observar o quanto ele lê e relê a poesia antes de ir para o piano extrair a melodia. É como ele diz de sentir a música da poesia, existe um ritmo que precisa ser respeitado. Para mim o que fica é essa estreita relação que existe entre o sentido da poesia e o sentido da música, elas são correlatas, uma envolve a outra. O que não é muito comum nos compositores brasileiros em geral.

M.T. Como você o piano em relação a linha melódica ?

E.B. Eu diria que hoje em dia já está acabando aquela moda que cantor não sabe música. Hoje em dia eles estudam solfejo o que já torna o trabalho um pouco mais fácil. Agora, para aqueles cantores de antigamente que não sabem solfejo a música de Osvaldo Lacerda é difícil porque o piano não faz um simples acompanhamento, o piano chega a contrapontear com a linha vocal, então o cantor não tem muita base no piano da parte melódica. Agora, depende do cantor, se ele souber bem o solfejo a dificuldade deixa de existir. Eu tive oportunidade de tocar com grandes cantores como a Victória Kerbauyi, Martha Herr, Tomasino Castelli, Carlos Vial, Caio Ferraz, todos muito competentes. Enfim, tem havido desde 1983 festivais de Osvaldo Lacerda no Teatro Popular do SESI. Creio que o último foi o do ano passado, porque agora mudou a diretoria, e eu que me apresentava em recitais solo desde 1977 quando foi inaugurado o teatro já no ano passado eu fui excluída, por muito favor ainda conseguiram o Festival Osvaldo Lacerda, e acredito que não vão mais acontecer lá. Mas, em outros lugares vários festivais como no SESC Ipiranga, Fundação Maria Luíza e Oscar Americano e mesmo nas quartas-feiras musicais do Teatro Municipal. E eu sou sempre a acompanhadora, faço também a parte de solo e sempre algum instrumento diferente. Outra característica marcante é a de ele escrever para quase todos os instrumentos de orquestra.

M.T. Você como grande intérprete de música brasileira considera a obra do Osvaldo Lacerda relevante dentro do cenário musical brasileiro ?



E.B. Sem dúvida, eu diria que ele é atualmente a pessoa que mais entende de música no Brasil e, está em constante estudo, é muito procurado por alunos do Brasil todo, recebe muitas encomendas, músicos do mundo inteiro acabam descobrindo a música dele, às vezes a gente nem sabe como e pedindo obras para ele mandar, que querem tocar.

M.T. *Você considera a música dele essencialmente brasileira, quanto ao ritmo, harmonia por exemplo?*

E.B. Sem dúvida alguma. Às vezes ele utiliza só por brincadeira outras técnicas como o dodecafonismo mas em pequenos trechos, mas só para brincar com os dodecafonistas, com um pouco de ironia.

M.T. *Como você a partitura de Osvaldo Lacerda?*

E.B. Super minuciosa. Agora, uma coisa que acontece com todos os compositores é a marcação do metrônomo, sempre colocam a mais do que deve ser. E, no caso de Osvaldo isto também acontece às vezes, e ele chega a concordar em que se faça um pouco menos. Mas é sempre muito agradável abrir uma partitura dele, tudo é muito claro e definido.

M.T. *Como você vê a aceitação do público em relação a música do Osvaldo Lacerda?*

E.B. O público gosta muito, é sempre bem aceita. É o que eu disse, tem melodia, é agradável, o público recebe muito bem.



Entrevista com a cantora Lenice Priolli

(em 18 de abril de 1996)

M.T. Gostaria que você me desse alguns dados relevantes sobre a sua carreira, falasse sobre a música de Osvaldo Lacerda, já que você é uma das maiores intérpretes dele, tendo inclusive gravado algumas de suas canções.

L.P. A meu respeito eu sou uma pessoa que nasci para cantar. Nasci em Botucatu, vim para São Paulo, casei e só depois de casada fui estudar canto com a grande Madalena Lébeis. Uma pessoa que foi devotada à música brasileira, muito profunda quanto à interpretação. Foi uma coisa maravilhosa descobrir a beleza do canto de câmara e da música brasileira através de Madalena. Sempre estudei sem ter a idéia de me profissionalizar e foi muito gratificante ter podido cantar ao longo de minha carreira essa grande variedade de composições de muitos compositores brasileiros. Cantei sob a regência de Eleazar de Carvalho, Isaac Karabitchevsky, vários projetos de música, com repertório variado além de música brasileira. Gravei muita música brasileira como composições de Lina Pires de Campos, Eunice Catunda, Amaral Vieira, André da Silva Gomes e especialmente Osvaldo Lacerda, que é o disco que está mais bem feito, mais equilibrado e tenho um disco importantíssimo que é o *Brasileiro de Sempre* que festejou os 50 anos da Semana de Arte Moderna, foi em 1972 esse disco e nele eu canto Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone.

Eu sempre me identifiquei muito com o Osvaldo Lacerda. Achei as canções muito bem compostas, muito bem escolhidas e um equilíbrio de composição muito interessante p'ro cantor, porque ele dá sentido de certeza, você pode caminhar por ali que vai dar certo.

M.T. Falando assim você considera então que a partitura dele é clara ?

L.P. Claríssima ! Você abre a partitura e dá prazer de ler, porque ele é antes de tudo muito organizado. O material dele é impecável. Às vezes você pega composição de outros que você abre a partitura e tem vontade de fechar e nunca mais olhar. A personalidade do Lacerda é quieta, muito organizada, muito equilibrada que você evidencia no trabalho dele.

M.T. No que diz respeito a tessitura escolhida, você acha que ele realmente respeita o registro do cantor ?

L.P. Respeita muito. Além do que ele tem um cuidado muito especial na seleção dos textos, a utilização da prosódia. Há nele uma preocupação da perfeita fusão do texto com a música. Seja em termos da colocação da letra como da tessitura empregada, do clima, do ritmo que a letra requer. Há uma preocupação total. A obra é homogênea. Apesar das canções dele não serem fáceis de cantar, é um prazer cantá-las.

M.T. Como você sente o piano em relação à linha vocal ?

L.P. Como um complemento, uma ajuda, um estímulo, um amparo, o que não se sente em muitos outros compositores onde o piano é até bonito mas não complementa a linha vocal.

M.T. Osvaldo tem várias canções dedicadas a você. Cite algumas.

L.P. O *Menino Doente*, O *Trio da Mucama* e algumas outras que não me lembro agora. E cantei várias em primeira audição. E eu gravei algumas a convite dele, o que foi uma coisa muito honrosa para mim.

M.T. Você acha que para que haja uma perfeita realização da obra é necessário que o cantor realmente domine o sentido da poesia ?

L.P. Sim, claro. É necessário digerir o texto para que se consiga chegar ao resultado esperado pelo compositor. Sempre digo aos alunos que leiam muitas vezes a poesia, se emocionem com ela porque na hora que puser a música ela é o arrebatamento.

Algumas obras eu considero marcantes na obra do Osvaldo Lacerda. Por exemplo *O Menino Doente*, *A Cantiga de Ninar*, *Minha Maria*, *Ausência*, *Mandaste a Sombra de um Beijo*, *Murmúrio*, *Cantiga*. Eu sinto nas músicas de Osvaldo, ultimamente, cada vez mais uma proximidade maior com o público, uma comunicação mais instantânea. Por exemplo a *Minha Maria*, o *Noturno*, a *Seresta Antiga*, o público logo é conquistado. Cada vez mais a aceitação é maior. Além do que ele como grande compositor possui um



estilo inconfundível, muito definido. Há compositores que compõem meia dúzia de peças, não tem estilo absolutamente definido, é horrível de cantar. Com o Osvaldo isso não acontece. Isso também acontecia com o Guarnieri, com canções lindíssimas. E o Osvaldo agora foi nomeado para a Academia Paulista de Música na cadeira do Guarnieri, o que foi muito justo, muito merecido. Ele é um grande amigo meu, de longa data e eu sinto o mesmo respeito e admiração pela pessoa do Osvaldo Lacerda que as músicas me inspiram.

Entrevista com a cantora Victoria Kerbauyi (em 16 de abril de 1996)

M.T. Gostaria de saber um pouco sobre sua carreira; como você vê a música brasileira, visto ser você uma grande intérprete da mesma e como é o repertório brasileiro para canto.

V.K. É um prazer falar sobre música brasileira. Em primeiro lugar, eu tenho uma formação eclética: música de câmara, música lírica e me aperfeiçoei em música contemporânea graças a minha grande mestra Celina Sampaio, que tinha paixão pela música brasileira com que eu estudei na Pró-Arte. Esta paixão pela música brasileira vem desde a infância, eu gostava muito de cantar músicas brasileiras e o meu pai tocava música brasileira ao violino. Tive uma formação bem estruturada, tendo tido oportunidade de estudar obras brasileiras com os próprios compositores o que me enriqueceu bastante e me permitiu conhecer a fundo o trabalho desses compositores. Eu já cantei no Brasil todo e também fora, em Paris, Bruxelas, por exemplo, sempre cantando música brasileira. É uma paixão.

Quando eu comecei a estudar na Pró-Arte eu tive o primeiro contato com o compositor Osvaldo Lacerda, porque eu fui aluna dele por 2 anos estudando análise e início de composição. E, cantei ainda na Pró-Arte composições de Osvaldo Lacerda e desde então não parei mais.

Eu me dei muito bem com a música dele. Ele é uma pessoa que eu admiro muito pela sua dedicação; eu acho que ele acorda com notas musicais na cabeça e dorme e sonha com música, ele tem uma fecundidade de produção que vale a pena ser conhecida. Cantei muitas primeiras audições de canções de Osvaldo Lacerda e continuo cantando. Osvaldo Lacerda tem uma característica importante que é a de valorizar o texto, a prosódia, e a música resultante, a sua partitura você abre e não tem mistérios porque ele estampa tudo o que você pode imaginar numa música. É impossível não entender a profundidade e a dinâmica que ele coloca, o fraseado, a interpretação flui, é muito mais fácil cantar. Cantar as músicas do Osvaldo Lacerda me fazem sentir sempre uma ligação mais forte com as nossas raízes porque ele pesquisa muito, e é um dos compositores brasileiros que mais compõe para canto.

M.T. Como você vê a realização das canções do Lacerda? Você o considera de grande dificuldade, muito complicado ou não?

V.K. Eu acho que a pessoa que está integrada com o texto vence as dificuldades. Às vezes são músicas mais românticas, mais sentimentais mas ele tem uma característica de compor que exige mais do intérprete pela sua densidade.

M.T. Você como cantora compreende claramente a importância do texto dentro da canção; você acha que o Osvaldo Lacerda tem uma preocupação com o texto em si, a música é elaborada em função do texto, ao seu ver?

V.K. O texto vem em primeiro lugar. A gente sente que o texto parece ter sido escrito por ele. Ele fica o dono recriador da poesia. Ele canta com o texto, ele começa a formular a música de acordo com o texto.

M.T. Há uma canção dedicada à você?

V.K. Sim, *A Valsa* com texto de Casimiro de Abreu foi dedicada a mim. Cantei muitas vezes, inclusive na Europa. Cantei em primeira audição além de muitas outras dele, como por exemplo: *Noturno*, *Modinha*, *Mozart no Céu*, *Minha Maria*, *Relance*, *Teu Nome*, e no ano passado, *A Louvação da Emboaba Tordilha* que foi em homenagem ao Mário de Andrade.

Osvaldo Lacerda além de um grande compositor é um amigo. Quando vou cantar alguma música dele sempre peço a ele que me ouça para dar a opinião dele, para melhor aprofundar.

M.T. Você acha que tecnicamente falando ele respeita as limitações da voz? O registro é confortável, não exigindo malabarismos do cantor para execução?

V.K. Nessa parte ele é um dos que mais respeita o registro vocal. Ele conhece bem as limitações, ele sabe até onde pode chegar para se entender com clareza o texto. A compreensão do texto na música dele é uma constante.

M.T. Como você o acompanhamento do piano?



V.K. Eu acho que é uma fusão perfeita. Ele ultrapassa a si mesmo no texto, na música, cria um clima de universalidade.

M.T. Além de ser um compositor de renome, Osvaldo Lacerda também é responsável pelo Centro de Música Brasileira. Como você vê a importância do Centro ?

V.K. O C.M.B. é uma forma de valorizar ainda mais a nossa música vocal e instrumental, além da promoção de concursos de canto e também instrumentos. É preciso despertar para o conhecimento e a interpretação da nossa música que às vezes é relegada a segundo plano.

M.T. Como é a recepção do público ?

V.K. Comigo sempre aconteceu de ter uma ótima acolhida pelo público, principalmente porque eu canto com muito gosto e procuro dar a interpretação como ela deve ser, valorizar aquilo que o compositor escreveu, principalmente a compreensão do texto, essa comunicação entre cantor e público tem que existir. E entre as obras do Osvaldo Lacerda eu já cantei mais de 50% de sua obra vocal.

Entrevista com o cantor Tomasino Castelli (em 22 de agosto de 1996)

M.T. Gostaria de saber dados relevantes sobre a sua carreira antes de passar às perguntas.

T.C. Eu estudei no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo mais ou menos em 1960, e naquele tempo eu já cantava até no Teatro Municipal. Depois eu casei e parei por 15 anos. E, em 1978 é que eu resolvi voltar a cantar. Em 1980 eu prestei um concurso no Teatro Municipal no projeto Pró-Ópera e fui um dos escolhidos para as Vesperais Líricas. Cantei nestas vesperais por 10 anos como solista. Depois de 1989 eu ingressei no Coral Lírico do Teatro Municipal, fiquei por três anos e depois me afestei.

M.T. Atualmente você vem desenvolvendo a atividade de camerista. Tem se dedicado mais à música brasileira ou ao repertório em geral ?

T.C. Mais à música brasileira, gosto de música de câmara em geral mas, dou preferência à brasileira.

M.T. Segundo o compositor Osvaldo Lacerda você tem sido atualmente um dos intérpretes que mais tem executado a obra dele e com muito bom desempenho. Então eu gostaria que você falasse um pouco de como é cantar a música de Osvaldo Lacerda

T.C. Eu me identifico muito com as músicas dele, gosto do estilo, do capricho dele e principalmente por ele não cometer erros de prosódia, a acentuação é sempre coerente ao texto poético.

M.T. No que diz respeito aos intervalos utilizados você os considera cômodos ou a voz tem que fazer malabarismos ?

T.C. Não, as que eu tenho cantado são confortáveis, não que sejam fáceis, é necessário estudar bastante mas é tudo muito claro. A dinâmica é bem colocada, a partitura é bem clara, de fácil compreensão.

M.T. Como você vê a relação da linha melódica com a piano ?

T.C. Eu acho que é um casamento perfeito. Se você pegar só a melodia e só o piano você não entende a relação, acho que um não tem nada a ver com o outro mas, quando juntas é perfeito. Então é sempre necessário o cantor trabalhar bem com o pianista. Cada um deve saber muito bem a sua parte para que o entrosamento se dê. À primeira vista é difícil para ambas as partes. É necessário que sejam bem estudadas.

M.T. Como você vê a escolha dos textos ?

T.C. Muito boa, o texto é confortavelmente colocado dentro da música e o estilo respeitado. É necessário ter uma compreensão primeiro da poesia para poder entrar no espírito, no sentimento da canção.

M.T. Atualmente você tem cantado com a pianista Eudóxia de Barros ?

T.C. Sim, o que é um grande privilégio. E eu sempre que posso me submeto à apreciação do Osvaldo para que a realização seja a mais próxima possível do que ele deseja. É sempre bom poder trabalhar com o compositor.

M.T. Por ocasião de concertos onde o compositor Osvaldo Lacerda está presente você disse que ele lê a poesia para o público ?

T.C. Sim, ele tem lido a poesia porque ele explica para o público antes. Pois, quando alguém houve uma música pela primeira vez é difícil prestar atenção em todos os detalhes, ou ouve mais a melodia, ou mais o piano; então, ele lê a poesia para a pessoa já se preocupar mais com a parte musical. Porque tudo é feito em função da poesia, se houver um entendimento claro dela a música vai ser melhor compreendida. Por isso que eu digo que ele sempre respeita a acentuação das palavras o que facilita muito para a dicção do cantor e conseqüentemente para a compreensão do texto por parte do público.



Depoimento: *em a pianista Maria José Carrasqueira de Moraes*

A obra vocal de Osvaldo Lacerda por Tomasino Castelli:

Vejo a obra vocal do professor Lacerda como uma verdadeira engenharia de sons e ritmos que fluem com uma tal naturalidade, parecendo haverem brotado como num toque de mágica.

Sinto em suas composições um caráter nostálgico. O estilo, de uma essência romântica, a valorização rítmica e a dinâmica muito rica despertam um leque amplo de emoções.

Outra característica do seu trabalho é o enfoque da letra: a música está sempre observando o sentido da palavra, respeitando sua acentuação.

A dificuldade da interpretação de sua obra se dilui mediante o estudo criterioso da mesma. Aliás, para interpretá-la corretamente é necessário um bom conhecimento de música para que não se percam detalhes preciosos da composição.

Devido à peculiaridade do acompanhamento torna-se necessário um perfeito entrosamento entre o cantor e o pianista.

A variedade de suas peças torna sua obra muito interessante e profundamente didática.

É pena que, apesar dos esforços dos artistas, as obras dos compositores brasileiros (eruditos) não sejam executadas com a desejável freqüência e, tão pouco, gravadas.

Para mim é muito gratificante interpretar as composições do professor Lacerda, pois me identifico muito com ele.



Entrevista com a pianista Maria José Carrasqueira de Moraes (em 17 de abril de 1996)

M.T. Eu gostaria de saber um pouco sobre a sua carreira e o seu trabalho com a música brasileira e em especial em relação a obra do compositor Osvaldo Lacerda.

M.J.C. Eu acho que o Osvaldo Lacerda faz parte da minha vida musical porque eu o conheci ainda criança, pois ele freqüentava a casa dos meus pais desde a década de 60. Naquela época tinha a Sociedade Pró - Música Brasileira da qual ele foi grande incentivador e o meu pai foi convidado por ele para executar obras brasileiras nos eventos dessa sociedade. Foi uma sociedade muito importante, ela fazia parte ativa da vida musical de São Paulo, as audições eram feitas na Discoteca Pública. E, eu me lembro de conhecer as pessoas na minha casa mesmo porque elas iam ensaiar lá. Paulo Herculano por exemplo, era um excelente pianista. Eu acho que o meu interesse pela música brasileira vem daí, da prática de se fazer a música brasileira em casa. Eu cresci ouvindo Waldemar Henrique, modinhas, sempre muito envolvida com a música brasileira. A minha carreira é um pouco diferente da maioria dos pianistas brasileiros justamente por esse convívio com o meu pai que é músico e professor. A gente convivia com Pixinguinha, Jacob do Bandolim e de repente um Curt Langer aparece lá em casa, o Osvaldo Lacerda sempre freqüentou a minha casa. Ele era um mito para mim, porque ele era o presidente da Sociedade Pró - Música Brasileira, muito respeitado, uma pessoa extremamente séria. Com o passar dos anos cheguei a estudar composição com ele, comecei a tocar as obras dele, uma pessoa sensível, com humor muito desenvolvido, brincalhão. Enfim, passei a ter uma relação de amizade com ele. O seu trabalho sempre me atraiu muito. Em 1980 nós gravamos um LP onde um lado é a música dele para flauta e piano que eu toquei com o meu irmão e do outro lado só canções com Lenice Prioli. Acho que as cantoras que mais divulgaram a obra dele são a Lenice Prioli, Edmar Ferreti e a Victória Kerbauyi.

Eu considero a obra de canto do Osvaldo bastante específica. Ele prioriza a prosódia, então a rítmica que ele apresenta é muito próxima da execução da palavra. Tem movimentação, uma fluência muito grande, ela prioriza a própria dicção. Quando você pega a textura harmônica, a fluência, a parte toda horizontal tem muito a ver com a *Chanson* francesa. Na verdade tem muito a ver com a cultura francesa, tanto que quando a USP foi formada os professores que vieram para cá eram franceses. Os nossos compositores iam estudar na França. O Osvaldo é uma exceção, foi estudar nos Estados Unidos. Mas, o Lacerda sempre prima pela forma que é uma característica do *Lied* alemão. Então por causa da forma ele se aproxima do *Lied* mas a realização, a concepção desenvolvida dentro dessa forma se sente mais a *Chanson* francesa. Dentro de sua obra geral eu considero a produção do canto de câmara do Lacerda a sua melhor: é interessante notar que o idiomático do Lacerda é muito forte, se faz sentir em toda sua obra. É interessante notar a utilização de ritmos coreográficos na sua obra. E, ele é um compositor paulista, e você sente raízes paulistas na sua obra, apesar de se valer também de outras influências nacionais. Em relação ao piano, na verdade é um corpo só como ele faz, as inflexões, os impulsos vão junto com o canto, o movimento é muito pensado. Os andamentos são meticulosamente pensados. Por ocasião da gravação do disco nós sugerimos outros andamentos mas sempre vigorava o tempo escolhido por ele. Foi muito agradável compreender o que ele realmente queria. Eu já toquei muitas canções dele com muitas cantoras. A escrita dele é extremamente transparente, muito clara. A partitura é rica em informação.

M.T. Você sente que as canções são feitas a partir do texto poético ou independe ?

M.J.C. Ele faz de tal forma que você não individualiza isso. Na verdade eu acho que ele quer é criar a expressão do significado poético. Então quando você pega por exemplo *O Menino Doente* ou *O Bilhete Àquela que Ainda Está Por Nascer* você vê que tudo é explicado, todo significado musical vem junto do significado poético. Então você não sabe o que vem primeiro: a música ou a poesia. É orgânico, é um todo.

M.T. Como você vê o grau de dificuldade das canções ?

M.J.C. Eu não sei dizer se é mais difícil para o cantor ou o pianista. Eu acho que quanto mais você conhece os elementos que são evocados mais claras se tornam as canções. O piano na verdade é um camaleão, ele se transforma. Uma hora ele é um atabaque, uma harpa, um violão, um pandeiro, uma flauta, ou um quarteto de cordas. Vai da compreensão e sensibilidade do pianista. Quanto mais vivência musical você tiver mais fácil fica a realização da partitura.

O dado religioso é muito presente nas canções, que eu acredito que as pessoas não atinem muito para isso ele também não fala. Mas, tem sempre uma coisa que evoca, principalmente nas poesias: evoca o sobrenatural, evoca o amor, evoca a força, evoca a energia. Tem a ver com a espiritualidade dele.



Bom, para finalizar vou falar sobre a minha carreira. Eu comecei a estudar piano aos cinco anos, sempre me dedicando à música de câmara desde pequena. Comecei com D. Lúcia Latorre e passei depois para Lina Pires de Campos que também foi aluna do Camargo Guarnieri. E, talvez por ela ser compositora ela sempre foi muito precisa na questão da movimentação, da realização do desenho, na finalização, no entendimento da linguagem musical, o que foi fundamental na minha formação. Depois eu viajei, fiz um curso na Suíça, e tive uma professora fantástica, Dóris Rousseau, que era uma grande pianista e camerista. Depois fiz cursos com Eliane Richepin que morou muitos anos no Uruguai então, tinha muita coisa a ver com a música latina, entendia o temperamento dos latinos, e gostava muito dos brasileiros, o Camargo Guarnieri gostava muito dela, tem um ponteio dedicado a ela. Então mesmo lá fora tive contatos com pessoas que passaram por aqui. Na música contemporânea trabalhei com Charles Dobler. E a música barroca também, estudei cravo. E na convivência com meu pai eu sempre tive muito contato com a música de câmara e com pessoas importantes do cenário musical que passaram pela minha casa. Na parte do canto eu tive a oportunidade de trabalhar com a Lenice Priolli nas aulas que ela tinha com a Madalena Lébeis, que foi a grande intérprete da música brasileira. Então, essa coisa da canção brasileira ser muito mais declamada, tem muito a ver com a emoção, com a saudade. O brasileiro tem saudades da África, de Portugal, da mata, porque ele não é mais índio. E muito forte a coisa da nostalgia. Então todo o contato com essas pessoas, com o Lacerda enriqueceram muito o meu conhecimento, me sinto privilegiada. A minha vida musical sempre foi desenvolvida a partir da vivência da música brasileira.

passaro
Tudo o que são
penas
Muitas
Poema tirado de
uma notícia de
jornal

28/03/94

Igreja São Benedito (Fundação Cassiano Ricardo - São José dos Campos)	Oswaldo Lacerda: Canção do Viúvo Bilhete Aquela que ajuda está por nascer Retrato Murmúrio Poema tirado de uma notícia de jornal Poemeta/ Cantilena/ Toccata Tudo o que são penas Quando ouvimos o pássaro Festa chinesa Reflexão Ladainha (e outros compositores brasileiros)	canto: Toninho Macedo flauta: Clarissa Bonfim piano: MariaTereza Gonzaga
---	---	--

09/04/95

Fundação Maria Luz e Oscar Americano	Oswaldo Lacerda: Poema tirado de uma notícia de jornal Uma nota, uma só	canto: Toninho Macedo piano: MariaTereza Gonzaga
--	---	--



Programa dos Concertos realizados

Data	Local	Programa	Intérpretes
20/10/94	Auditório da I.A.P.	Osvaldo Lacerda: Bilhete àquela que ainda está por nascer Retrato A Valsa Cantiga de Viúvo O Menino doente Ladainha Quando ouvires o pássaro Tudo o mais são penas Moinho Poema tirado de uma notícia de jornal	<i>canto:</i> Toninho Macedo <i>piano:</i> MariaTereza Gonzaga
28/10/94	Igreja São Benedito (Fundação Cassiano Ricardo - São José dos Campos)	Osvaldo Lacerda: Cantiga de Viúvo Bilhete àquela que ainda está por nascer Retrato Murmúrio Poema tirado de uma notícia de jornal Poemeto/ Cantilena/ Toccatina Tudo o mais são penas Quando ouvires o pássaro Festa chinesa Rotação Ladainha (e outros compositores brasileiros)	<i>canto:</i> Toninho Macedo <i>flauta:</i> Clarissa Bonfim <i>piano:</i> MariaTereza Gonzaga
09/04/95	Fundação Luíza e Americano	Maria Oscar Osvaldo Lacerda: Poema tirado de uma notícia de jornal Uma nota, uma só	<i>canto:</i> Toninho Macedo <i>piano:</i> MariaTereza Gonzaga



		mão (entre outros compositores)	
18/08/95	MAC - USP	Osvaldo Lacerda: Cantiga de viúvo Bilhete àquela que ainda está por nascer Retrato Murmúrio O Menino doente Poema tirado de uma notícia de jornal Tudo o mais são penas Moinho Quando ouvires o pássaro Rotação (entre outros compositores)	<i>canto:</i> Toninho Macedo <i>piano:</i> MariaTereza Gonzaga
19/09/95	Universidade Livre de Música	Osvaldo Lacerda: Ah, Marília que tormento Seresta antiga Retrato Poemeto erótico Minha Maria Cantiga de Viúvo Noturno Bilhete àquela que ainda está por nascer Outra vez, outra paisagem O Menino doente (entre outros compositores)	<i>canto:</i> Cristina Prado Diógene Gomes Toninho Macedo Nilson de Freitas Sérgio Sanger Adriano Vasconcelos Helder Savir Sandro Bodillon Denise de Freitas <i>piano:</i> MariaEmília Moura Campos MariaTereza Gonzaga Zuleica Hilva de Almeida
29/12/95	Teatro Capitólio (Varginha - MG)	Osvaldo Lacerda: Uma nota, uma só mão Poemeto erótico Poema tirado de uma notícia de jornal (entre outros compositores)	<i>canto:</i> Francisco Campos Neto <i>piano:</i> MariaTereza Gonzaga



Audição da Classe de Canto I Trino

Homenagem aos compositores Waldemar Henrique e Osvaldo Lacerda

1. Oda Luto - A não vive Ilda Jean Lou

2. A. Carlos Gomes - Suspiro d'alma - Nônia Serge

29/02/96 Oficina de Artes Osvaldo Lacerda: *canto:*
Elias José Poemeto erótico Francisco Campos
(Guaxupé - MG) Poema tirado de Neto
uma notícia de *piano:*
jornal (entre outros MariaTereza
compositores) Gonzaga

10. Waldemar Henrique - Saudade Dona Sacha - Ilda Ruzende

11. Waldemar Henrique - Saudade Dona Sacha - Heider Savir

12. Osvaldo Lacerda - Ah, Maria! que tentado - Cristina Prado

13. Osvaldo Lacerda - Saudade antiga - Diógenes Gouveia

14. Osvaldo Lacerda - Kermesse - Tereza Macedo

15. Osvaldo Lacerda - Poemeto erótico - Milton de Freitas

16. Osvaldo Lacerda - Maria Maria - Sérgio Sampaio

29/05/96 Teatro Municipal Osvaldo Lacerda:
de São Paulo Uma nota, uma só
mão

Poemeto erótico

Poema tirado de
uma notícia de
jornal

Alunos da Classe de Canto da Universidade Livre de Música

Professores:

Lenice Priolli

Julius Tannous

Francisco Campos Neto

Maria Dalila

Ilda Serge

Elza Múrcia

26/04/96 Universidade Livre Osvaldo Lacerda: *canto:*
de Música Saudade Ilda Serge
Fuga saudosa Lenice Priolli
Uma nota, uma só Francisco Campos
mão Neto
Poemeto erótico *piano:*
Poema tirado de Valéria Mastrorosa
uma notícia de MariaTereza
jornal (entre outros Gonzaga
autores)

Setembro, 1995



Audição da Classe de Canto Lírico

Homenagem aos compositores Waldemar Henrique e Osvaldo Lacerda

1. Elias Lobo - Já não vive Délia Jean Izot
2. A. Carlos Gomes - Suspiro d'alma - Sônia Sarle
3. José Siqueira - Balança eu - Keila de Moraes
4. Waldemar Henrique - Tambatajá - Irene Failde
5. Waldemar Henrique - O Uirapuru - Débora Ribeiro
6. Waldemar Henrique - Matita Pereira - Paulo Andreysuk
7. Waldemar Henrique - Hei de segui teus passos - Guilherme de Faria
8. Waldemar Henrique - Meu último luar - Maria Luíza Araújo
9. Waldemar Henrique - Boi bumbá - Sílvia Donato
10. Waldemar Henrique - Senhora Dona Sancha - Léa Rezende
11. Waldemar Henrique - Senhora Dona Sancha - Helder Savir
12. Osvaldo Lacerda - Ah, Marília que tormento - Cristina Prado
13. Osvaldo Lacerda - Seresta antiga - Diógene Gomes
14. Osvaldo Lacerda - Retrato - Toninho Macedo
15. Osvaldo Lacerda - Poemeto erótico - Nilton de Freitas
16. Osvaldo Lacerda - Minha Maria - Sérgio Senger
17. Osvaldo Lacerda - Cantiga de viúvo - Toninho Macedo
18. Osvaldo Lacerda - Noturno - Adriano Vasconcelos
19. Osvaldo Lacerda - Bilhete àquela que ainda está por nascer - Helder Savir
20. Osvaldo Lacerda - Outra vez, outra paisagem - Sandro Bodillon
21. Osvaldo Lacerda - O Menino doente

Alunos da classe de Canto da Universidade Livre de Música

Professores

Lenice Priolli
Jarbas Taurino
Francisco Campos Neto
Marta Dalila
Ilda Sergl
Eliete Murari

Pianistas

Fernando Tomimura
Juvenal
Maria Emília Moura Campos
Maria Tereza Gonzaga
Zuleica Hilva de Almeida

Setembro, 1995



Recital de Avaliação da Disciplina: Interpretação Musical - Piano

Catálogo de Canções
(até julho de 1994)

Canções de Osvaldo Lacerda:

Bilhete àquela que está por nascer

poesia: Paulo Bomfim

Retrato

poesia: Cecília Meireles

A Valsa

poesia: Casimiro de Abreu

Cantiga do Viúvo

poesia: Manuel Bandeira

O Menino doente

poesia: Manuel Bandeira

Ladainha

poesia: Cassiano Ricardo

Quando ouvires o pássaro

poesia: Cassiano Ricardo

Tudo o mais são apenas

poesia: Cassiano Ricardo

Moinho

poesia: Cassiano Ricardo

Poema tirado de uma notícia de jornal

poesia: Manuel Bandeira

Canto: Toninho Macedo

Piano: Maria Tereza Gonzaga

Auditório da I.A.P.

Dia 20/10/1994 - 17 horas



Catálogo de Canções

(até julho de 1994)

Data	Nome	Edição	Duração	Observação
1949	Minha Maria	EP	1'45	<i>Texto:</i> Castro Alves. Revisão 1971
	Quando entardece	EP	2'20	<i>Texto:</i> Vicente de Carvalho. Revisão 1980
	Teus olhos	EP	1'40	<i>Texto:</i> Laurindo Rabelo. Revisão 1980
	O menino doente	EP	3'10	<i>Texto:</i> Manuel Bandeira. Revisão 1972
		NM		<i>Gravação:</i> Lenice Priolli (meio-soprano) e Maria José Carrasqueira (piano); disco Marcus Pereira MPL9410
1950	Cantiga I	ms	1'45	<i>Texto:</i> Manuel Bandeira (mesmo da Cantiga II, de 1964). Houve revisão. <i>Gravação:</i> Lenice Priolli (meio-soprano) e Selma Asprino (piano); disco Academia Santa Cecília de Discos ASC 103
1951	Lembranças de Amor	ms	1'35	<i>Texto:</i> Vicente de Carvalho. Revisão 1987
	Noturno	ms	2'00	<i>Texto:</i> Vicente de Carvalho. Revisão 1984
	Felicidade	ms	3'15	<i>Texto:</i> Manuel Bandeira. Revisão 1972
	Poemeto Erótico	ms	2'00	<i>Texto:</i> Manuel Bandeira. Houve Revisão
1952	Duas Canções:	NM	1'50	<i>Texto:</i> Folclórico.
	1. Menina, minha menina		1'00	Há transcrição, do próprio compositor e de ambas as canções, para canto e orquestra de cordas
	2. Trovas de amigo		0'50	
	Modinha	ms	2'15	<i>Texto:</i> Fagundes Varela. Revisão 1980
1954	Desafio	ms	1'15	<i>Texto:</i> Folclórico
	Ausência	RB	1'45	<i>Texto:</i> Renato Marcondes de Lacerda (pai do compositor) <i>Gravação:</i> Lenice Priolli (meio-soprano) e Maria José Carrasqueira (piano); disco Marcus Pereira MPL 9410
1955	Quatro miniaturas de Ademar Tavares	RB	2'30	<i>Texto:</i> Ademar Tavares
	1. A luz desse olhar tristonho		0'50	<i>Gravação:</i> Aldo Baldin (tenor) e Paul Dan (piano); disco RBM (Alemanha)
	2. Não chega bem ao meu ombro		0'25	
	3. Ando triste		0'40	
	4. Dei-te os sonhos de minha alma		0'30	
1962	Mandaste a sombra de um beijo	ms	1'30	<i>Texto:</i> Manuel Bandeira. 2º. Prêmio no concurso A Canção Brasileira de 1962 (Rádio Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, RJ.)
1964	Poema tirado de uma notícia de jornal	RB	2'15	<i>Texto:</i> Manuel Bandeira <i>Gravação:</i> Eládio Perez González (barítono) e Berenice Menegale (piano); disco Franck Acker
	Trovas:	ms	3'30	<i>Texto:</i> Popular anônimo
	1. Eu quero bem		0'30	<i>Gravação:</i> Lenice Priolli (meio-soprano) e Maria José Carrasqueira (piano); disco Marcus Pereira MPL9410
	2. Chamaste-me tua		0'45	

	vida				
	3. Se tu fosses pé de pau		0'25		
	4. À noite, quando me deito		1'00		
	5. Fui no livro, do destino		0'40		
1967	Uma nota, uma só mão	RB	2'00	<i>Texto:</i> Carlos Drummond de Andrade. Peça de confronto no V Concurso Estímulo de Artes Plásticas (1972), da Secretaria de Esporte e Cultura (SP). <i>Gravação:</i> Eládio Perez González (barítono) e Berenice Menegale (piano); disco Franck Acker	
1968	Martírio	ms	1'15	<i>Texto:</i> Junqueira Freire	
	A um passarinho	ms	0'50	<i>Texto:</i> Vinícius de Moraes	
	Queixa da moça arrependida	ms		<i>Texto:</i> Ribeiro Couto. Original para canto e quarteto de cordas	
1970	Tudo mais são penas	RB	1'15	<i>Texto:</i> Cassiano Ricardo	
	Ladainha	ms	2'00	<i>Texto:</i> Cassiano Ricardo. Foi adaptada pelo compositor para coro misto SCTB a capela, com o nome de Automação (83).	
	Rotação	ms	1'45	<i>Texto:</i> Cassiano Ricardo	
	Quando ouvires o pássaro	ms	1'30	<i>Texto:</i> Cassiano Ricardo	
	Ponto de Oxalá	ms	2'15	<i>Texto:</i> Umbanda <i>Gravação:</i> Lenice Priolli (meio-soprano) e Maria José Carrasqueira (piano); disco Marcus Pereira MPL9410	
	Cantiga de ninar escrava	ms	1'40	<i>Texto:</i> Antônio Rangel Bandeira	
	Duas Canções de Rangel Bandeira:	ms	2'00	<i>Texto:</i> Antônio Rangel Bandeira	
	1. O alcoviteiro		0'40		
	2. Delírio vão		1'15		
	Moinho	ms	1'30	<i>Texto:</i> Cassiano Ricardo	
	Bem-te-vi	ms	1'40	<i>Texto:</i> Cecília Meireles	
	Retrato	ms	1'00	<i>Texto:</i> Cecília Meireles	
	Sabença	ms	1'30	<i>Texto:</i> Folclórico	
1971	Você	ms	0'45	<i>Texto:</i> Maria Emília Del Nero	
	Minha carta a você	ms	0'50	<i>Texto:</i> J.B. Silveira Peixoto	
1973	Teu nome	ms	1'10	<i>Texto:</i> Cecília Meireles	
	A valsa	NM	2'00	<i>Texto:</i> Casemiro de Abreu	
1974	Se eu fosse apenas	ms	1'00	<i>Texto:</i> Cecília Meireles	
1975	Cantiga de viúvo	ms	1'40	<i>Texto:</i> Carlos Drummond de Andrade. Peça de confronto do III Concurso de Interpretação da Canção de Câmara Brasileira - SP <i>Gravação:</i> Lenice Priolli (meio-soprano) e Maria José Carrasqueira (piano); disco Marcus Pereira MPL9410	
1979	Outra voz, outra paisagem	ms	1'30	<i>Texto:</i> Paulo Bomfim	
				<i>Gravação:</i> Lenice Priolli (meio-soprano) e Maria José Carrasqueira (piano); disco Marcus Pereira MPL9410	
	Bilhete àquela que ainda está por nascer	ms	1'30	<i>Texto:</i> Paulo Bomfim	
				<i>Gravação:</i> Lenice Priolli (meio-soprano) e Maria José Carrasqueira (piano); disco Marcus Pereira MPL9410	



1980	Canções de Ofélia	ms	3'00	<i>Texto:</i> William Shakespeare (Hamlet). Encomenda da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (São Paulo)
	1. How should I your love		1'00	
	2. Tomorrow is Saint Valentine's day		1'05	
	3. And will he not come again ?		0'45	
1982	Relance	ms	0'50	<i>Texto:</i> Álvaro Derani
	Boca	ms	1'00	<i>Texto:</i> Carlos Drummond de Andrade
	Amargura	ms	1'15	<i>Texto:</i> Marina Tricânico. Peça de confronto no I Concurso de Interpretação da Canção Brasileira (Centro de Música Brasileira - SP 1985)
	Carnaval do Desamor	ms	3'10	<i>Texto:</i> Ilka Brunhilde Laurito
1984	O relógio	ms	1'50	<i>Texto:</i> Marina Tricânico.
1985	Lamentação da hora perdida	ms	1'10	<i>Texto:</i> Rossini Camargo Guarnieri.
	Mistério	ms	1'10	<i>Texto:</i> Afonso Lopes de Almeida
1986	Canção do dia inútil	ms	1'10	<i>Texto:</i> Ribeiro Couto
	Minha mãe	ms	1'45	<i>Texto:</i> Guilherme de Almeida
	Acalanto para minha mãe	ms	1'40	<i>Texto:</i> Rossini Camargo Guarnieri
	O atropelado	ms	0'50	<i>Texto:</i> Guilherme de Almeida
1987	Só tu	ms	0'45	<i>Texto:</i> Paulo Setúbal
	Prece	ms	2'00	<i>Texto:</i> Gregório de Matos
	Contrição	ms	1'45	<i>Texto:</i> Gregório de Matos
1988	Dá-me as pétalas da rosa	ms	1'30	<i>Texto:</i> Olavo Bilac
	Vida, que és o dia de hoje	ms	1'40	<i>Texto:</i> Vicente de Carvalho
	Por que ?	ms	1'20	<i>Texto:</i> Guilherme de Almeida
	Alguém bateu a minha porta	ms	1'10	<i>Texto:</i> Maria José Veríssimo Homem de Mello
	Canção a toa	ms	1'00	<i>Texto:</i> Guilherme de Almeida
1989	Seresta antiga	ms	2'00	<i>Texto:</i> Anônimo. Transcrição do 2º. Movimento da Suíte Coral nº.10 para coro misto SMSCB (1989)
1990	Promessa	ms	1'30	<i>Texto:</i> Alice Camargo Guarnieri
1991	Violão de Lereno:	ms	7'00	<i>Texto:</i> Domingos Caldas Barbosa
	1. Declaração de Lereno		0'55	
	2. Efeitos da saudade		2'30	
	3. Amar não é brinco		1'50	
	4. É bem feito, torne a amar		1'30	
	Castigo de amor	ms	2'10	<i>Texto:</i> Inácio José de Alvarenga Peixoto
	Mozart no céu	ms	2'00	<i>Texto:</i> Manuel Bandeira. O piano cita 9 fragmentos de melodias de Mozart
	Em frondosa roseira	ms	1'30	<i>Texto:</i> Tomaz Antônio Gonzaga
	Lira	ms	1'15	<i>Texto:</i> Antônio Gonçalves Dias
	Canção do exílio	ms	1'45	<i>Texto:</i> Antônio Gonçalves Dias
	Se eu morresse amanhã	ms	1'30	<i>Texto:</i> Álvaro de Azevedo
	Farei o que tu fizeres	ms	1'35	<i>Texto:</i> Domingos Caldas Barbosa
	Desejos de doente	ms	1'20	<i>Texto:</i> Francisco Otaviano
1992	Otelo	ms	1'40	<i>Texto:</i> José Martins Fontes
	Beijos mortos	ms	1'20	<i>Texto:</i> José Martins Fontes
1993	Saudade	ms	2'15	<i>Texto:</i> Trovas de diversos autores
	Descrente do amor	ms	1'40	<i>Texto:</i> Trovas de diversos autores
	Louvação da emboaba	ms	2'20	<i>Texto:</i> Mário de Andrade



	tordilha			
	Eco e descorajado	ms	2'00	<i>Texto:</i> Mário de Andrade
	Conselhos de amor	ms	1'15	<i>Texto:</i> Trovas de diversos autores





FUNDAÇÃO CULTURAL CASSIANO RICARDO

APRESENTA

A ROSA



SECRETA

COM TONINHO MACEDO

RECITAL DE CANTO E PIANO

205



25 de outubro às 19 horas

Palestra

"A Poesia na Música"

Palestrante: José Miguel Wisnik

Igreja São Benedito

27 de outubro às 19 horas

Palestra

"Crônica"

Palestrante: Lourenço Diaféria

Fundação Cultural

206

28 de outubro às 19 horas

Recital

"A Rosa Secreta"

Toninho Macedo, Maria Teresa

Gonzaga e Clarissa Bonfim Andrade

Igreja São Benedito

28 de outubro às 20 horas

Teatro

"Poemas ao Vento"

Grupo: Ridícula Trupe

Praça do Sapo

29 de outubro às 19h30

Entrega da IX Antologia Poética Hélio

Pinto Ferreira e VII Antologia de Contos

Alberto Renart

Palestra de Mário Chamie

Homenagem ao poeta Olney Borges

P. de Souza

Lançamento do Movimento pró-

Memorial de Cassiano Ricardo

Teatro Municipal

30 de outubro às 16 horas

Som da Orla

Madrigal Musicaviva e

Orquestra de Viola Caipira

Orla do Banhado

O poeta

com a sua lanterna

mágica está sempre

no começo das coisas.

É como a água, eterna-

mente matutina.

Pouco importa a noite

lhe ponha a pena

do silêncio na asa.

Ele tem a manhã

em tudo quanto faça.

Além disso o amanhã

nunca deixará de ter pássa-

ros.

Cassiano Ricardo

Toninho Macedo

Ator, autor e diretor de teatro, Pesquisador de Cultura popular brasileira. Licenciado em Letras, com especialização em semântica. Pós graduando em comunicação - ECA/USP.

Autor da **Missa de Malungos** (em que atua como um dos solistas). Estudou com a soprano Ulla Wolf, encontrando-se atualmente sob, orientação do barítono Francisco Campos.

Gravou parte da trilha musical do Teleromance "O Tronco do Ipê"/ TV. Cultura.

Tem realizado recitais com modinhas e canções de câmara. Mas, sobretudo, dedica-se a divulgar canções do folclore brasileiro que vem recolhendo em campo.

Maria Tereza Gonzaga

Estudou piano com Valderéz Medina Ferreira e Maria José Carrasqueira de Moraes, com quem continua se aperfeiçoando.

Bacharelou - se em piano pela Universidade de São Judas Tadeu, S.P.

Participou do 21o. Encontro de Piano em Lyon (França) e da Academia Internacional de Verão do Mozarteum em Salzburg (Áustria), e de vários festivais no Brasil.

Fez cursos de interpretação pianística com Sebastian Benda, Sergei Dorensky, Yara Bernette, Daisy de Luca, Luiz Henrique Senise, Victor Chouchukov e Franco Medori.

Desenvolve intensa atividade como solista e camerista.

Atua como pianista da classe de canto do Prof. Francisco Campos Neto, na Universidade Livre de Música, SP.

Clarissa Bonfim Andrade

Estudou com o Flautista João Dias Carrasqueira.

Bacharel em flauta transversal pela Faculdade Santa Marcelina.

Foi integrante da Orquestra Jovem do E.S.P., tendo participado de diversos encontros de orquestras

Participou de cursos e festivais(entre os quais: Campos do Jordão, Tatuí e Itu onde integrou o Conjunto de Música de Camerata.

Participou da camerata Jovem de S.P. sob, regência do Maestro Aílton Escobar.

Atualmente é Prof. da Escola de Música Allegro.

PROGRAMA

1. **Cantiga de viúvo** - C. Drumond/ O. Lacerda -1975
2. **Bilhete àquela que ainda está por nascer** - Paulo Bonfim/ O. Lacerda -1974
3. **Retrato** - Cecília Meireles/ Osvaldo Lacerda -1970
4. **Murmúrio** - Cecília Meireles/Osvaldo Lacerda-1965
5. **Dona Janaína** - M. Bandeira/ Francisco Mignone-1938
6. **O menino doente** - M. Bandeira/ O. Lacerda -1949
7. **Vai, Azulão** - M. Bandeira/ Camargo Guarnieri-1939
8. **Poema tirado de uma notícia de jornal** - M. Bandeira/O. Lacerda - 1964
9. **Madrigal** - M. Bandeira/ José Siqueira - (metade da década de 40) - Intermezzo instrumental
 - Poema
 - Cantinela
 - Tocatina - de Osvaldo Lacerda
10. **Tudo o mais são penas** - C. Ricardo/ O. Lacerda -1970
11. **Moinho** - C. Ricardo/ O. Lacerda -1970
12. **Ninguém mais** - C.Ricardo/C.Guarnieri- 1936
13. **Quando ouvires o pássaro** - C. Ricardo/ O. Lacerda -1970
14. **Festa chinesa** - C. Ricardo/ O. Lacerda -1972
15. **Rotação** - C. Ricardo/ O. Lacerda -1970
16. **Tapera** - C. Ricardo / Lorenzo Fernandes -1929
17. **Ladainha** - C. Ricardo / O. Lacerda - 1970
18. **Prequeté** - C. Ricardo / Vieira Brandão -1939

Programa:

Recital de Canto e Piano

F. Schubert An der Wiege

Francisco Campos Neto Barítono

Maria Tereza Gonzaga Piano

L. Beethoven Meine Liebe ist Gross

R. Strauss Op. 10 n.º 1 Zwispang

R. Strauss Op. 10 n.º 2 Nacht

A. Nipponburger 209

Claudio Santoro Andante da Rosa

Oswaldo Lacerda Poema lirado de uma noite de lua cheia

Oswaldo Lacerda Uma nota, uma só vida

H. Villa-Lobos Modinha

H. Haba Si meci loro mecen das almas

M. Ravel
B. Quichotte à l'école
I - Chanson Barbaquaque
II - Chanson Épique

Francisco Campos Neto

Bacharel em canto pela Universidade Federal de Minas Gerais, na classe do Prof. Ezequiel Decher. Integrante do "Ars Nova" Coral da UFMG, considerado o melhor coral do mundo ocidental, com o qual realizou várias turnês pelo Brasil, América do Sul, Europa e E.U.A., sendo sido seu barão solista.

Seu atuação artística inclui uma singular interpretação da 9ª Sinfonia de L. van Beethoven sob as regências de Eleazar de Carvalho, Isaac Karabachevsky e David Machover, assim como as mais importantes cantinas de música do país e participou do elenco da ópera "A queda da casa de Usher" de Philip Glass em 1ª audição nacional; integrou o Juri do 1º Concurso Nacional de Canto Lírico patrocinado pelo IBAC.

Barítono/ de voz brilhante, timbre aveludado, musicalidade no fraseado e ótimos legatos, sua voz apresenta-se na maturidade. Seu repertório abrange música de câmara, lieder, oratórios e as principais obras de Mozart, Rossini, Verdi, Carl Orff e outros.

Atualmente trabalha sob a orientação dos Profs. Franco Iglesias e Leila Fauch e integra a Sociedade de Brasileira de Ópera, além de ser professor de canto lírico da Universidade Livre de Música - SP e da Escola Ernani Mahle em Piracicaba - SP.

Domingo

09 Abril 1995

16:00h.

Maria Tereza Gonzaga

Iniciou a aprendizagem de piano em Piquetópolis, com o Prof. Valdeir Medina Furtado, e seguiu em São Paulo com o Prof. Maria Carmo de Moraes.

Bacharelou-se pela Universidade São João del-Rei, SP.

Participou do 21º Encontro de Piano em Paris, França, e da Academia Internacional de Verão do Mozarteum em Salzburg - Áustria.

Foi cursos de interpretação pianística com Sebastian Benda, Sergei Dronov, Gary Bennett, David de Loria, I. G. G. e Victor Chouchikov e Francisco de Almeida.

Recital de Canto e Piano



Fundação Maria Luísa e Oscar Americano

Av. Morumbi 3700
05606-300 São Paulo SP
Tel 011 / 842 0077
Fax 011 / 846 6941

Programa:

F. B. Mendelssohn	Auf Flügeln des Gesanges
F. Schubert	An die Musik
J. Brahms	Op. 43 n° 1 Von Ewiger Liebe
J. Brahms	Op. 43 n° 2 Die Mainacht
J. Brahms	Meine Liebe ist Grün
R. Strauss	Op. 10 n° 1 Zueignung
R. Strauss	Op. 10 n° 3 Nacht
A. Nepomuceno	Tigvas
Claudio Santoro	Acalanto da Rosa
Osvaldo Lacerda	Poema tirado de uma notícia de Jornal
Osvaldo Lacerda	Uma nota, uma só mão
H. Villa - Lobos	Modinha
R. Hahn	Si mes vers avaient des ailes
M. Ravel	D. Quichote à Dulcinée I - Chanson Romanesque II - Chanson Épique

Francisco Campos Neto

Bacharel em canto pela Universidade Federal de Minas Gerais na classe da Profa. Eugenia Bracher. Integrou o "Ars Nova" Coral da U.F.M.G., considerado o melhor coral do mundo ocidental, com o qual realizou várias turnês pelo Brasil, América do Sul, Europa e E.U.A., tendo sido seu baixo solista.

Sua atuação artística inclui uma singular interpretação da 9ª Sinfonia de L.van Beethoven sob as regências de Eleazar de Carvalho, Issac Karabtchevsky e David Machado; atuou nos mais importantes centros de música do país e participou do elenco da ópera "A queda da casa de Usher" de Philip Glass em 1ª audição nacional; integrou o Júri do 1º Concurso Nacional de Canto Lírico patrocinado pelo IBAC.

Barítono de voz brilhante, timbre aveludado, musicalidade no fraseado e ótimos legatos, sua voz apresenta-se na maturidade. Seu repertório abrange música de câmara, lieder, oratórios e as principais obras de Mozart, Rossini, Verdi, Carl Orff e outros.

Atualmente trabalha sob a orientação dos Profs. Franco Iglesias e Leila Farah e integra a Sociedade Brasileira de Ópera, além de ser professor de canto lírico da Universidade Livre de Música - SP e da Escola Ernest Mahle em Piracicaba - SP.

Maria Tereza Gonzaga

Iniciou seus estudos de piano em Poços de Caldas, com a Profª Valderez Medina Ferreira, prosseguindo em São Paulo com a Profª Maria José Carrasqueira de Moraes.

Bacharelou-se pela Universidade São Judas Tadeu, SP.

Participou do 21º Encontro de Piano em Lyon - França, e da Academia Internacional de Verão do Mozarteum em Salzburg - Áustria.

Fez cursos de interpretação pianística com Sebastian Benda, Sergei Dorensky, Yara Bernetti, Dayse de Lucca, Luiz Henrique Senise, Victor Chouchukov e Franco Medori.

Vem desenvolvendo intensa atividade como solista e camerista.



MÚSICA NO MAC USP

RECITAL DE CANTO E PIANO

A ROSA SECRETA

João Marcelo

CANTO

MARIA TEREZA GONZAGA

PIANO

18 de agosto - 19h



MAC USP - Centro Universitário
Rua de Belford, 140

AGRADECIMENTO

Prefeitura Municipal de Varginha
Fundação Cultural do Município de Varginha
Moinho Sul Mineiro S.A.
TV Alterosa Sul
Sr. Rubens De Lucca
Jornalista Gleiser Corrêa Naves
Sr. Raphael Barros Filho
Pianista Elvira Gomes Carvalho Pinto
Maestro Rosildo Beltrão
Diário Correio do Sul - 50 anos
Sr. Ronaldo Mendes
Sr. Júlio Ferrari
Sr. Palmiro Silva
Adilson Barbosa

*Patrocínio Cultural
de*

Moinho Sul Mineiro S.A.

Rua Tiradentes, nº 933 - Varginha-MG



Moinho Sul Mineiro S.A.

APRESENTA

Recital de Canto e Piano

Francisco Campos Neto - Barítono

213

e

Maria Tereza Gonzaga - Piano

Theatro Capitólio

29 de dezembro de 1995 - 20:30hs

VARGINHA-MG

Apoio - TV Alterosa Sul

FOUR 1030 213 2000 G
VARGINHA-MG

FRANCISCO CAMPOS NETO - Elogiado pela crítica que tem ressaltado a qualidade de sua voz, técnica e interpretações, vem se dedicando à música de Câmara no Brasil. Seu repertório abrangente vai do barroco ao moderno.

Sua formação musical iniciada em Varginha, completou-se com o diploma na Universidade Federal de Minas Gerais.

É professor de canto da Universidade Livre de Música Tom Jobim em São Paulo e na Escola Ernest Mahle em Piracicaba.

Já atuou em todos os teatros brasileiros como solista de suas orquestras. Trabalhou com Eleazar de Carvalho, Izaac Karabstcheski, entre outros.

Integra o catálogo "The American Voice".

É cantor convidado da "Art American Productions" (N. York).

Em 1994 em New York audicionou para as óperas de: Cleveland, Pittsburgh, Houston e para o Carnegie Hall (NY), tendo sido convidado para cantar nas temporadas 96/97 // 97/98 desses teatros.

Trabalha sob a orientação de Leila Farah (São Paulo) e Franco Iglésias (New York). É integrante da Sociedade Brasileira de Ópera.

MARIA TEREZA GONZAGA - Iniciou seus estudos de piano em Poços de Caldas, com a prof. Valderéz Medina Ferreira, prosseguindo em São Paulo, com a Prof. Maria José Carrasqueira de Moraes.

Bacharelou-se em piano pela Universidade São Judas Tadeu, de São Paulo.

Participou do 21º Encontro de Piano, em Lion, França, e da Academia Internacional de Verão, do Mozarteum, em Salzburg, Áustria.

Fez cursos de interpretação pianística com Sebastian Benda, Sergei Dorensky, Yara Benetti, Dayse de Luca, Luiz Henrique Senise, Victor Chouchukov e Franco Medori.

Desenvolve intensa atividade como solista e camerista.

Faz mestrado em Musicologia no Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo - UNESP.

PROGRAMA

I

R. SCHUMANN

- Widmung - op 25 nº 1
- Du Bist Wie Eine Blume - op 25 nº 24
- Shöne Wieger Meiner Leiden - op 24 nº 7
- Ich Grolle Nicht - op 48 nº 7

F. SCHUBERT

- Der Lindenbaum - op. 89 nº 5

J. BRAHMS

- Von Ewiger Liebe - op. 43 nº 1
- Die Mainacht - op. 43 nº 2

II

RADAMÉS GNATALLI (Arr.)

- Canção Popular Brasileira - Casinha Pequeninha

RONALDO MIRANDA

- Cantares

BABÍ DE OLIVEIRA

- Recomendação

OSWALDO LACERDA

- Uma nota, uma só mão - Texto: Carlos Drummond de Andrade

OSWALDO LACERDA

- Poemeto Erótico - Texto: Manoel Bandeira
- Poema tirado de uma notícia de jornal - Texto: Manoel Bandeira

III

G. VERDI

- Oh! Carlo Ascolta - Da ópera Don Carlo
- Eri Tu - Da Ópera Un Ballo In Maschera

G. BIZET

- Canção do Toreador - Da Ópera Carmen



Tendo seus trabalhos iniciados em Fevereiro de 1991, a Oficina de Artes "Elias José" nasceu da necessidade que sentíamos, como professoras particulares de piano, de oferecer aos nossos alunos a possibilidade de um trabalho mais abrangente, que fosse além do instrumento, que entendemos ser apenas um dos caminhos para uma boa formação musical.

Nessa linha de pensamento chegamos hoje, crendo que, lembrando o grande pedagogo húngaro Zoltán Kodály, "a musicalização deve ser iniciada nove meses antes da criança nascer."

Somos hoje uma equipe, comprometida com a idéia de um trabalho de qualidade, que possa dar oportunidade real de uma boa formação artística às pessoas, crianças e adultos, que procuram por esta Oficina de Artes.

Marta da S. Ferreira Mello

Vânia Regina Marques de Freitas

Novos Cursos: Musicalização para Bebês; Iniciação Artística (Níveis I, II e III); Piano; Teclado; Violão; Bateria; Flauta-doce; Clarineta; Saxofone; Violoncelo; Canto Coral Infantil, Juvenil e Adulto; Artes Plásticas; Balé; Pintura (óleo sobre tela e porcelana); Teatro.

Telefone: (035) 551-5681



Elias José

Recital de
Canto e Piano
com

FRANCISCO CAMPOS NETO

E

MARIA TEREZA GONZAGA

em comemoração ao novo endereço da
Oficina de Artes,
Rua Barão de Guaxupé, 50

Inauguração da Sala
"Profª Edméa Carvalho Zerbini".

29/fevereiro/1996
Guaxupé/MG

FRANCISCO CAMPOS NETO

Bacharel em Canto pela Universidade Federal de Minas Gerais, integrou o Ars Nova Coral da UFMG, com o qual realizou várias tournées pelo Brasil e pelo mundo, como baixo-solista. Tendo atuado nos mais importantes centros de música do país, destacam-se no seu repertório uma singular interpretação da "Nona Sinfonia" de Beethoven, sob as regências de Eleazar de Carvalho, Isaac Karabichevski e David Machado, e a participação no elenco da Ópera "A Queda da Casa de Usher", de Philip Glass, em primeira audição nacional.

Elogiado pela crítica, que tem ressaltado a qualidade de sua voz, técnica e interpretação, trabalha hoje sob a orientação da Profa. Leila Farah e do Maestro Franco Iglesias.

Exerce o cargo de professor de Canto Lírico na Universidade Livre de Música em São Paulo e na Escola Ernest Mahle, em Piracicaba. É integrante da Sociedade Brasileira de Ópera.

MARIA TEREZA GONZAGA

Iniciou seus estudos de Piano em Poços de Caldas, com a Profa. Valdevez Medina Ferreira, dando continuidade a eles em São Paulo, sob a orientação da Profa. Maria José Carrasqueira de Moraes. Bacharelou-se em Piano pela Universidade São Judas Tadeu (SP).

Participou do 21º Encontro de Piano em Lion, França e da Academia Internacional de Verão, do Mozarteum, em Salzburg, Austria.

Desenvolve intensa atividade como solista e camerista, tendo feito cursos de interpretação pianística com Sebastian Benda, Sergei Dorensky, Yara Bernete, Dayse de Lucca, Luiz Henrique Senise, Victor Chouchukov e Franco Medori.

Faz mestrado em Musicologia no Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo - UNESP.

PROGRAMA

- Fernando Obradors - Del Cabello mas sutil
- F. Schubert - An die Musik
- R. Schumann - Widmung
- M. Ravel - D. Quixotte à Dulcinée
- Canção Popular Brasileira - Casinha Pequeninha
(Arr. de Radamés Gnattali)

- Ronaldo Miranda - Cantares
- Babi de Oliveira - Recomendação
- Alberto Nepomuceno - Trovas
- Oswaldo Lacerda - Poemeto Erótico

Poema tirado de uma notícia de jornal
(Poemas de Manoel Bandeira)

- U. Giordano - da ópera Andrea Chénier,
Nemico della patria?



FRANZ SCHUBERT
AUF DER FLUTE
DER LINDENBAUM OP. 10 N.º 3

ROBERT SCHUMANN
WIMMELN OP. 15 N.º 1
DU BIST WIE EINE BLUME OP. 25 N.º 24
SICH HÖR WIEDER MEINER LEIDEN OP. 24 N.º 3
ICH GROLLE NICHT OP. 48 N.º 7

PREFEITURA DE SÃO PAULO
Prefeito Paulo Maluf

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
Secretário Rodolfo Konder

217

RONALDO MIRANDA
CANTARES

BABI DE OLIVEIRA
RECOMENDAÇÃO

OSWALDO LACERDA
UMA NOTA, UMA SÓ MÃO
(texto: Carlos Drummond de Andrade)
POEMETO ERÓTICO
(texto: Manuel Bandeira)
POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL
(texto: Manuel Bandeira)

 **PREFEITURA
DE SÃO PAULO**
MELHORANDO A VIDA NA PRAÇA

 **cultura**
SECRETARIA MUNICIPAL

A Prefeitura de São Paulo e a
Secretaria Municipal de Cultura
apresentam no

THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Concertos do Meio-Dia

RECITAL CANTO E PIANO

ARIA TEREZA GONZAGA

Realizou seus estudos de piano em Poços de Caldas, com Valdeir
Silva Ferreira, prosseguindo em São Paulo com Maria José
Fraschetti, Bacharelou em Música na Universidade São
Paulo, em São Paulo. Foi primeiro violão de Verão de
Inverno em Lyon, França, e primeiro violão de Verão de
Inverno de Salburgo, Áustria. Possui uma interpretação
música com Sebastian Bach, Beethoven, Yara Benet, e
José de Luca, Luiz Henrique Sena, Victor Chouchakov e
Joaquim Medeiros. Desempenha-se como solista e
arranjador. Faz masterclasses em música na Faculdade de Artes da
Unesp.



29 de maio de 1996, às 12h30

FRANZ SCHUBERT
AU DIE MUSIK
DER LINDENBAUM OP.89 Nº 5

ROBERT SCHUMANN
WIDMUNG OP.25 Nº 1
DU BIST WIE EINE BLUME OP.25 Nº 24
SCHÖNE WIEGER MEINER LEIDEN OP.24 Nº 5
ICH GROLLE NICHT OP.48 Nº 7

JOHANNES BRAHMS
VON EWIGER LIEBE OP.43 Nº 1
DIE MAINACHT OP.43 Nº 2

RADAMÉS GNATALLI
CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA - CASINHA PEQUENINA

RONALDDO MIRANDA
CANTARES

BABI DE OLIVEIRA
RECOMENDAÇÃO

OSWALDO LACERDA
UMA NOTA, UMA SÓ MÃO
(texto: Carlos Drummond de Andrade)
POEMETO ERÓTICO
(texto: Manuel Bandeira)
POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL
(texto: Manuel Bandeira)

HOMENAGEM A CARLOS GOMES

FRANCISCO CAMPOS NETO

Bacharel em Canto pela Universidade Federal de Minas Gerais, na classe de Eugênia Bracher. Integrou o Ars Nova, da UFMG, considerado o melhor coral do mundo ocidental e com o qual realizou várias turnês pelo Brasil, América do Sul, Europa e EUA, integrando o grupo como baixo solista. Sua atuação artística inclui uma singular interpretação da Nona Sinfonia de Beethoven, tendo se apresentado sob a regência de Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky e David Machado. Atuou nos mais importantes centros de música do país e participou do elenco da ópera A queda da Casa de Usher, de Philip Glass, em primeira audição nacional. Integrou o júri do I Concurso Nacional de Canto Lírico, patrocinado pelo IBAC. Baritono de voz brilhante, timbre aveludado, musicalidade no fraseado e ótimos legatos, sua voz apresenta-se na maturidade. Seu repertório abrange a música de câmara, lieder, oratórios e as principais obras de Mozart, Rossini, Verdi, entre outros. Atualmente trabalha sob orientação de Franco Iglesias e Leilah Farah e integra a Sociedade Brasileira de Ópera. paralelamente as atividades como solista leciona canto lírico na Universidade Livre de Música e na Escola Ernest Mahle, em Piracicaba.

MARIA TEREZA GONZAGA

Iniciou seus estudos de piano em Poços de Caldas, com Valderéz Medina Ferreira, prosseguindo-os em São Paulo com Maria José Carrasqueira. Bacharelou-se em piano pela Universidade São Judas Tadeu, em São Paulo. Participou do XXI Encontro de Piano em Lion, França, e da Academia Internacional de Verão do Mozarteum de Salburgo, na Áustria. Fez cursos de interpretação pianística com Sebastian Benda, Sergei Dorensky, Yara Bernette, Dayse de Luca, Luiz Henrique Senise, Victor Chouchukov e Franco Medori. Desenvolve intensa atividade como solista e camerista. Faz mestrado em Musicologia no Instituto de Artes da Unesp.



PROGRAMA AUDIÇÃO DOS PROFESSORES DE CANTO LÍRICO
DA UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA - 26/04/96

- 1) WALDEMAR HENRIQUE - A KOLINHA -
PROFESSORA LENICE PRIOLI
PIANO MARIA EMILIA MOURA
- 2) CANÇÃO BRASILEIRA - CASINHA PEQUENINA -
- 3) H. VILLA LOBOS - LUNDU DA MARQUES DE SANTOS -
PROFESSORA ELIETE MURARI
PIANO FERNANDO TOMIMURA
- 4) WALDEMAR HENRIQUE - TANDA TAJÁ -
- 5) WALDEMAR HENRIQUE - COBRA GRANDE -
- 6) BABI DE OLIVEIRA - SINGELA CANÇÃO DE MARIA -
PROFESSOR JARBAS TAURINO
PIANO JUVENAL DE MOURA
- 7) OSVALDO LACERDA - SAUDADE - DEDICADO A CANTORA
- 8) OSVALDO LACERDA - FUGA SAUDOSA - DUETO COM A PROFESSORA LENICE PRIOLI
- 9) HECKEL TAVARES - AZULÃO -
- 10) MARLOS NOBRE - DENQUES DA MULATA DESINTERESSADA -
PROFESSORA ILDA SERGL
PIANO VALERIA MASTROROSA
- 11) H. VILLA LOBOS - CANÇÃO DO POETA DE SEC XVIII
- 12) CAMARGO GUARNIERI - AS FLORES AMARELAS DOS IPÊS -
- 13) BABI DE OLIVEIRA - RECADO -
- 14) E. VILLANI - YALSINHA DE KODÁ -
PROFESSORA MARTA MAULER
PIANO ZULEIKA HILVA DE ALMEIDA
- 15) BABI DE OLIVEIRA - RECOMENDAÇÃO -
- 16) OSVALDO LACERDA - UMA NOTA, UMA SÓ MÃO -
- 17) OSVALDO LACERDA - POEMETO ERÓTICO -
- 18) OSVALDO LACERDA - POEMA TIRADO DE UMA NOTÍCIA DE JORNAL -
PROFESSOR FRANCISCO CAMPOS NETO
PIANO MARIA TEREZA GONZAGA



rança, absolutamente longe dos exageros de atitude dos maestros de muita cabeleira e consegue da orquestra a realização cuidada, inteligente e discreta das suas intenções, porque, além de todas as suas qualidades, Lorenzo Fernandez tem mais esta: não descamba nunca para a vulgaridade do efeito. O concerto de ontem veio nos mostrar uma personalidade e um valor indiscutível no cenário musical brasileiro. Isto basta para torná-lo memorável.

20 — Osvaldo Lacerda

(E — 25/11/59)

Realizou-se ontem no Teatro Municipal, promovido pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, um recital de obras do compositor Osvaldo Lacerda. Nascido em São Paulo em 1927, vem sendo orientado nos estudos de composição pelo compositor Camargo Guarnieri, o único entre os compositores brasileiros que mantém o que se chama uma "escola" — É fácil portanto presumir a orientação nacionalista e moderna do jovem autor, cuja produção compreende peças para piano, canto, violino, flauta, instrumentos de sopro e, para orquestra, as *Variações sobre Mulher Rendeira*. Toada e *Ponteio n.º 2*.

O concerto foi iniciado com a produção para piano, constante de *Toada*, *Cinco Invenções a duas vozes*, *Ponteios 1 e 2* e *Valsa n.º 1*, todas excelentemente executadas pelo jovem virtuoso João Carlos Martins. Desde logo se manifestaram as características da produção de Osvaldo Lacerda: orientação eminentemente polifônica, liberdade tonal, sólida estruturação e, dentro desse quadro, a presença constante do elemento nacional, não no sentido de tema ou citação folclórica, mas no de sensibilidade e ambientação. Nas *Invenções* principalmente, tais características se tornaram mais imediatamente apreensíveis justamente pelo contraste, de resto bem resolvido, entre a aparente aridez da forma e a emotividade temática. As peças mais agradáveis, segundo nosso gosto, foram a *Toada* e os dois *Ponteios*.

O violonista Nathan Shawartzman e o pianista Fritz Jank, artistas que dispensam referências, apresentaram a seguir *Oito Variações* para violino e piano sobre tema popular brasileiro

"A maré encheu". As variações são muito livres como elaboração mas sempre radicadas ao tema, por sua vez muito bonito — lembrando uma oscilação constante entre fantasia e realidade ou entre subjetivo e objetivo. O autor não divaga nem se torna prolixo, pois tem sempre a atenção voltada para o motivo gerador da obra. A propósito, assinalamos como qualidade pessoal a concisão com que se desenvolvem as composições de Osvaldo Lacerda, que sabe pôr um ponto final no lugar exato, e que na obra em apreço, tratou com grande independência os dois instrumentos, atribuindo a cada um papel autônomo. Seguiu-se no programa a *Sonata para flauta e piano* interpretada pelo aplaudido flautista Salvador Cortese e pelo pianista Fritz Jank. Pareceu-nos bem sucedida essa primeira experiência de Osvaldo Lacerda relativamente à forma Sonata, em vista da unidade geral que imprimiu à composição e da articulação expressiva dos elementos que a integram. Dos seus três movimentos, "Sem pressa", "Cantando" e "Buliçoso", o segundo foi o que mais nos agradou pela intensidade expressiva que contém, conseguida, de resto, com meios muito simples.

Em contraste com a liberdade de linguagem tonal empregada nos trechos até a gora referidos, soaram de maneira mais tradicional os quatro trechos para canto e piano, bem interpretados por Jarbas Braga. A voz é aí tratada na sua função específica: cantar, simplesmente cantar e veicular a poesia contida no texto que lhe deu origem.

A obra de Osvaldo Lacerda é delicada, jamais agressiva, não obstante a liberdade da linguagem musical. Sublimando ou deformando as constancias rítmicas e principalmente as melódicas do nosso folclore, está ele em vias de construir o seu próprio idioma musical, atualmente informado pelo atonalismo e pelo espírito da horizontalidade polifônica. Essa, a nosso ver, a significação principal da apresentação ontem realizada.

(E — 22/5/68)

O Departamento Cultural do Consulado Geral da Austria em São Paulo fez realizar dia 20 último no Auditorio Italia um concerto de música contemporânea — homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho — com programa composto de obras do brasileiro Osvaldo Lacerda e de Alban Berg, Anton Webern e Alfred Uhl (1909).

A Sonata para viola e piano (1962) de Lacerda, número inicial, sóa em linguagem moderna, caracterizada por liberdade harmônica e ambientação atonal. Para ser moderno, não julgou o autor necessário fugir à expressão pelo princípio temático nem sufocar o lirismo, elemento que ali se expande amplamente. As peças para canto e piano (1965 a 1968) baseiam-se na relação palavra-música num triplice aspecto: expressivo, pelo sentimento que as informa; plástico, pela configuração melódica que não se recusa a algumas analogias simples mas autênticas; e ideativa, pela associação dessa plasticidade ao sentido lógico do texto. É relativa a originalidade de um trecho sobre uma nota só e com piano tocado somente pela mão esquerda; todavia o intérprete Eládio Perez Gonzales, que cantou excelentemente todos os números vocais, soube tirar daí partido suficientemente expressivo e convincente para garantir a agradabilidade do texto. Nessas peças vocais foi reservado ao piano um papel composicional e não acompanhante ou ambientador. Os trechos para percussão revelam algo mais do que originalidade: constituem tentativas de verdadeira composição pensada especialmente para percussão. Não seria difícil tomar um trecho polifônico, eliminar-lhe os sons e atribuir a restante parte rítmica a diversos instrumentos de percussão. Méra curiosidade, porém, desde que música é som, jogar com o ritmo puro seria jogar com o esqueleto da música, o que não levá-la além de alguma dança mais ou menos macabra. Por isso Osvaldo Lacerda declarou ter jogado criativamente com alguma melodia, com o ritmo e com o timbre da percussão, e isso de modo variado, rico e imaginoso. Impressão final: nesse mundo da arte de hoje, em que mistificação e autenticidade se misturam a ponto de ser difícil separar o jôio do trigo, Osvaldo Lacerda firma-se como artista realmente criador e honesto, cujos instantes de brincadeira não invalidam a seriedade. Sua música é sincera e de convincente legitimidade. Por isso está a merecer ampla divulgação nos centros musicais do País e do exterior como documento do que se faz aqui em música moderna. Ou a indiferença particular e oficial vai sufocar mais este? Os percussionistas Ernesto de Lucca, Claudio Stephan, Guilherme Franco e Cleon A. de Oliveira surpreenderam pela virtuosidade. Porém ser ouvidos em qualquer parte do mundo. Na segunda parte, após peças de Webern e Berg, foi dado um Concerto para clarinete, viola e piano do vienense Alfred Uhl. A peça é

agradável, bem escrita — salienta-se a “cadência” do primeiro movimento para viola e clarinete — suficientemente tonal para não assustar ninguém e cujas sugestões brahmsianas radicam-se na romântica tradição vienense. Nesta parte Leonardo Righi, clarinete; Paulo Afonso de Moura Ferreira, piano; Anque foi solista da Sonata de Lacerda, que lhe é dedicada — com-tonio Lauro del Claro, violoncelo e Johannes Oelsner, viola — portaram-se como verdadeiros artistas que são. Com este concerto o Consulado Geral da Austria continua sua notável atividade de divulgação musical. A ele se deve agora a revelação de um artista brasileiro em nova fase pela qual se situa definitivamente na musiacidade contemporânea.

21 — Radamès Gnátalli

(E — 11/4/56)

Igualmente digna de aplausos mostrou-se a execução pelo Quarteto de Cordas da Municipalidade (Alfonsi, Schaffmann, Oelsner, Corazza) do Quarteto n.º 1 de Gnátalli, compositor brasileiro nascido em Porto Alegre, em 1906, cujos estudos se processaram no Instituto de Belas Artes daquela Capital com Guilherme Fontainha, e no Instituto Nacional de Música, onde se diplomou em 1924, com Agnello França. O autor que, como todos os compositores de hoje, fez algumas incursões no domínio do dodecafonismo, parece ter renunciado à ortodoxia dessa escola. Sua composição é temática e de inspiração nacional, revela uma voluntariedade criadora da melhor qualidade e consegue realmente interessar o ouvinte, o que é muito mais do que simplesmente agradar. Tais qualidades aparecem logo no primeiro tempo que traz a designação “Movido”, continuado pelo “Andantino” em que a linha melódica, muito expressiva, contrasta com vivo comentário rítmico, e pelo terceiro movimento “Vivo” cujo espírito coreográfico é tratado com muita destreza e, finalmente, pelo último tempo, “Allegro”, no qual reafirma o autor a sua habilidade na condução do colorido sonoro do conjunto de cordas.

(E — 25/9/56)

A peça de Radamès Gnátalli Sinfonia Popular (concerto promovido pela Mocidade Artística de São Paulo, com a OSM



E é isso exatamente o que vai acontecer: ele será levado a sentir o encantamento das impossibilidades, um certo efeito de ubiqüidade tonal nas não-transposições, uma certa unidade de movimento (em que começo e fim se confundem porque idênticos) na não-retrogradação, fatores que o levarão progressivamente àquilo que a linguagem musical ora sistematizada quer ser: uma espécie de "arco-íris teológico".

De maneira muito pessoal, portanto, utilizando um idioma musical todo seu, Messiaen prolonga a existência do som temperado, da divisão da oitava em doze graus e mesmo de alguma referência tonal, de estrutura lexiológica dos motivos. Esse prolongamento idiomático corresponde necessariamente, à sobrevivência da estética correspondente. Portanto, havia ainda algo a extrair do velho sistema hoje repudiado. Tal sobrevivência é contemporânea da experimentação crescente das tendências concretas e eletrônicas. Ocaso e aurora se confundem sem que haja noite entre eles.

(A — outubro de 1961)

O ponto central da estética de Messiaen, de que deriva toda a sua linguagem musical, é o seguinte: é um homem católico, para quem a verdade é de natureza teológica, encontrável nos livros santos e na natureza criada. (Por isso é que, digamos de passagem, recorre ao canto dos pássaros como formulação melódica). E a sua música deve exprimir essa verdade, não de modo conceitual, porém, como ele parece pretender, mas de modo emotivo, subjetivo, análogo, como nos parece ser na realidade, o que de resto será verificado pela audição dentro em pouco. Sua música soa como a sonorização de uma atmosfera mística, mais sensorial do que mística, na verdade, mas absolutamente sincera nas suas intenções...

A ação de graças e a submissão da criatura ao criador constituem o grande tema desta obra por isso intitulada *Les Visions de l'Amen*. Divide-se em sete partes: *Amen da Criação*, *Amen das Estrelas*, do planêta dotado de anel, *Amen da agonia de Jesus*, *Amen do Desejo*, *Amen dos anjos*, dos santos, do canto dos pássaros, *Amen do julgamento* e *Amen da Consumação*. O primeiro piano expõe a atmosfera harmônica, o jogo das sonoridades, os sons azuis e alaranjados, os arco-íris, o colorido dos vitrais, a luminosidade do universo e da alma crente. O segundo expõe os elementos temáticos, a significação intencional das idéias musicais. Visando a tais resultados, observamos no primeiro número, *Amen da Criação*, o pedal rítmico em carrilhão, ao primeiro piano, sobre ritmos não retrogradáveis, com aumento e diminuição de valores após cada repetição. Os acordes largos e solenes constituintes do tema da Criação, tema principal de toda a obra, são dados ao segundo piano. Este trecho, construído em grande crescendo, parte do pia-

níssimo absoluto, do mistério inicial, para a plenitude daquilo que é, que surgiu graças ao "fiat" divino. Criado o universo, dançam os planetas no segundo *Amen*; os modos giram em redemoinho no primeiro piano enquanto o segundo, em exposições e desenvolvimentos sucessivos, evoca a gravitação universal, toda ela uma imensa alegria e um imenso *Amen*, iluminado pelo estupendo arco-íris do anel de Saturno. E a obra prossegue mostrando o sofrimento divinizado do homem, a agonia de Jesus, o *Amen do amor*, o *Amen dos anjos*, dos santos e dos pássaros, num franciscanismo que parece estranho em nossa época; as terríveis visões do Apocalipse e afinal o *Amen da Consumação*, que se processa num aumento de clareza representativo da Luz da Vida que só se encontra no Paraíso.

Messiaen não espera que o ouvinte apreenda, na audição em concerto, todas as particularidades técnicas da sua linguagem. Acha, porém, que a problemática derivada das características técnicas o leve a sentir esta linguagem como aquilo que ela pretende ser: uma espécie de arco-íris teológico. A cada um dos presentes a verificação...

(E — 9/8/61)

A primeira audição da obra em versão integral é algo muito importante pelo valor dela, pela qualificação artística dos intérpretes e pelo arejamento que traz ao repertório de concertos. Norma Graça e Felipe Silvestre, artistas muito dotados, excederam-se na execução daquelas páginas inçadas de dificuldades e conseguiram com facilidade levar os ouvintes à plena compreensão da significação da obra. Essa audição deve ser repetida muitas vezes e seguida de outras da mesma alta qualificação.

20 — OSVALDO LACERDA

(A — agosto — 1962)

Na última parte (Festival de Compositores Brasileiros, Teatro Municipal, 30/6/62) consagrada à Música de Câmara, Osvaldo Lacerda compareceu com *Variações e Fuga* para quinteto de sópro e *Sonata* para viola e piano. Osvaldo Lacerda é o mais avançado do grupo. Suas composições revelam inegável amadurecimento artístico, e, do ponto de vista "música brasileira", transcendem já as etapas iniciais daquela conceituação (citação folclórica) para mover-se numa ambientação nacional que pode lembrar-se dos temas folclóricos como pode ser-lhes indiferente. A liberdade com que aproveita o tema de *A canoa virou* demonstra o assêto, porque aproveitamento e invenção livre aí se equivalem. E' hábil a distribuição das exposições entre os cinco instrumentos (flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa), bem como sutil o grau com que cada um deles participa do discurso sonoro. A execução esteve a cargo



de Salvador Cortese, flauta; Walter Bianchi, oboé; Leonardo Righi, clarineta; Gustavo A. Busch, fagote e Silvio Ollani, trompa, que se fizeram merecedores de calorosos aplausos.

Idêntico valor composicional encontramos na Sonata para viola e piano, de que foram intérpretes carinhosos Johannes Oelsner e Eudoxia de Barros. Interessante o primeiro movimento, "Decidido", monotemático, que abre com um tema de caráter afro-brasileiro, dado ao piano, sobre uma escala hexacordal não rigorosa, exposição que já se transforma em desenvolvimento, quando passa à viola. Uma parte central mais tranqüila, sobre modificação do tema inicial, oferece uma "détente" seguida da reexposição tratada em cânon, para terminar em vibrante conclusão. Muito do que se pode fazer com uma idéia musical encontra-se exemplificado no trecho central "Cantante": livre exposição, desenvolvimentos, imitações canônicas, contra-pontos diversos, sem prejuízo de uma expressão vagamente modinha que imediatamente cativa o ouvinte. E o "Alegre" final, rondó muito variado na escrita e na natureza dos elementos aproveitados, termina a obra que, a nosso ver, está destinada a inscrever-se definitivamente no repertório do instrumento. Temos de observar que a tessitura da viola se encontra em coincidência com a região em que geralmente se move o piano, pelo que este encobre aquela em alguns momentos. O problema, porém, não é grave, e pode ser resolvido com algum retoque na escrita ou, quem sabe? mediante interferência na execução.

(E — 3/7/68)

Deste autor (concerto da Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo) foram dadas Romaria e Quadrilha. Ambas bem escritas para vozes, musicalmente interessantes. O plano delas é diferente do habitual: um narrador enuncia a base programática na qual vão sendo intercalados os trechos musicais respectivos. A impressão que se tem é de que a música está a serviço do argumento literário, ao qual cede parte da sua autonomia como obra de arte musical. Nem por isso deixaram elas de agradar.

(E — 19/9/69)

No programa (concerto da OSM, regente Simon Blech) figurava em primeira audição, Seresta para oboé e orquestra de cordas (1968) de Osvaldo Lacerda. A idéia principal é expressiva e nostálgica melodia atribuída ao instrumento solista. Deixando de lado o batido "bordonejo" do violão, faz o autor desenvolver-se a melodia sobre um fundo polifônico em contínua mobilidade tonal e consequente mutação de cor harmônica, sem fugir à caracterização nostálgica fundamental. A Seresta soou como estilização feliz de uma esquina ao luar. A valia do trabalho foi amplamente reconhecida pelo público que a premiou com prolongados aplausos, dos quais, com justiça, participou o solista, cujo nome não constava do programa.

Realizaram-se no Teatro Cultura Artística a 28 e 29 do corrente, dois concertos da Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência do famoso compositor Paul Hindemith, o primeiro promovido pela Comissão do IV Centenário e o segundo pela O.S.B. A presença do ilustre artista em São Paulo despertou, como era de esperar, excepcional interesse, e um público numerosíssimo acorreu a vê-lo e a ouvi-lo, como regente e como compositor. No primeiro programa tivemos a Abertura de "Freischütz" de Weber; Sinfonia Italiana de Mendelssohn e, de Paul Hindemith, Metamorfoses Sinfônicas (de temas de Weber) e Nobilíssima Visione, trechos da música do bailado S. Francisco de Assis, criado em Londres, em 1938. O segundo programa compreendia Suite em si menor, para flauta e orquestra de cordas de Bach, com o flautista Moacyr Liserra; Variações sobre um tema de Haydn, de Brahms e, do próprio Hindemith, Tema e quatro variações (Os quatro temperamentos) com a pianista Lais de Souza Brasil, e a sinfonia Mathias, o Pintor.

Quanto aos solistas, mencionamos de início Moacyr Liserra, a cuja virtuosidade nos referimos por ocasião de concerto anterior. É um artista que domina com segurança as dificuldades do instrumento e lhe aproveita as possibilidades com ótimo critério artístico. Belo som e sensibilidade musical sempre desperta, tais foram os elementos que lhe caracterizaram a execução. Lais de Souza Brasil teve a seu cargo uma das mais difíceis "escritas" pianísticas da literatura do instrumento, dificuldade que deriva do estilo do Autor, da modernidade da música e da integração do piano no conjunto instrumental com uma participação efetiva e orgânica na composição. A jovem solista revelou excelente preparo pianístico, qualidades técnicas e artísticas muito valiosas e, principalmente, uma maturidade de compreensão da música moderna que surpreende num artista jovem.

Como regente, Paul Hindemith despertou grande admiração no público. Em Weber, em Mendelssohn, em Bach, em Brahms, e na sua própria música, ele consegue manter naquele ponto, dificilmente atingível, em que não há fraqueza mas também não há exagero, todos os elementos em jogo. É uma questão de proporção: sem dúvida, pois a eficácia expressiva de um contraste pode dar-se em qualquer escala de valores, sem ser necessário atingir a possibilidade extrema de cada um. Aludimos, assim, à questão da intensidade em cuja dosagem Paul Hindemith revelou uma experiência artística muito grande. Os "tutti" jamais atingem o limite do tonitruante, e nem por isso deixam de causar o desejado efeito, pois guardam proporção suficiente com outros graus de dinâmica. Man-

