

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUCIANA NUNES KIEFER

**A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E POESIA NAS CANÇÕES
PARA VOZ AGUDA E PIANO DE BRUNO KIEFER**

São Paulo

2007

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

LUCIANA NUNES KIEFER

**A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E POESIA NAS CANÇÕES
PARA VOZ AGUDA E PIANO DE BRUNO KIEFER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Martha Herr

São Paulo

2007

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

LUCIANA NUNES KIEFER

**A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E POESIA NAS CANÇÕES
PARA VOZ AGUDA E PIANO DE BRUNO KIEFER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Martha Herr (orientadora)
Instituto de Artes / UNESP

Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves
Instituto de Artes / UFRGS

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni
Instituto de Artes / UNESP

São Paulo, 31 de outubro de 2007

A Oração do Poeta*
José Paulo Bisol

Olha os olhos do povo, que infelizes!
É por isso, Senhor, que eu não posso partir.
Deixa-me junto às plantas.
A seiva de meus versos vai subir
Como uma redenção pelas gargantas
Dessas mudas raízes.
Vivo não posso ser o que me sinto:
Toda essa imensa carga de doçura.
Deixa-me junto às plantas. Meu instinto
Há de subir aos frutos na ânsia pura
De suavizar as bocas infelizes.

*Poema lido por Bruno Kiefer na comemoração dos seus sessenta anos.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a. Dr.^a. Martha Herr, por sua orientação, disponibilidade e confiança.

À Prof.^a. Dr.^a. Cristina Caparelli Gerling por sua valiosa participação neste processo.

Ao Prof. Dr. Fernando Mattos, que contribuiu de modo fundamental e inestimável.

Aos Pianistas Liliana Michelsen, Jessé Martins e Eduardo Oliva, que compartilharam comigo o fazer musical.

Aos Professores Dorotea Kerr, Edson Zampronha, Alberto Ikeda, Carlos Assis, Ricardo Mittidieri, Ricardo Balestero, Antônio Carlos Borges Cunha e Maria do Carmo Gross Campos, que em algum momento deram suas preciosas contribuições a esta pesquisa.

Ao Abel Roland, ao Marcelo Kiefer, a Gabriela Garcia, à bibliotecária Márcia Langeloh e à secretária Thais Magalhães pelo socorro técnico.

Ao Wolfgang Kiefer, a Mailde Diaz e a Luciana Gifoni, que me adotaram por determinados períodos, oferecendo não só seus lares como suas amizades.

A Laura de Souza, a Ligia Motta e ao Jorge Soro que ultimamente têm me auxiliado no crescimento vocal e pessoal.

Ao Daniel Wolff pela companhia, estímulo constante e carinho.

A minha família e aos meus amigos queridos.

A Nidia Kiefer, minha mãe, pelo apoio, incentivo, auxílio técnico e logístico, exemplo de vida e, sobretudo, pelo amor eterno.

RESUMO

Esta pesquisa aborda a íntegra das canções para voz aguda e piano do compositor Bruno Kiefer, compostas em 1957/58 e 1978, sobre poesias de Mário Quintana, Fernando Pessoa, Lara de Lemos e José Santiago Naud. O foco deste trabalho consiste em fornecer subsídios para a *performance* das canções, oferecendo aos cantores informações sobre o modo como o compositor tratou a relação entre música e poesia nestas obras, dentro de uma perspectiva pós-moderna.

Além do objetivo principal desta pesquisa, procuramos no decorrer do trabalho contextualizar o período de criação das canções que integram o *corpus* da pesquisa; conhecer os tipos de relações possíveis entre música e poesia, levantando questões teóricas, críticas e metodológicas a partir das idéias de músicos, poetas e estudiosos do assunto; verificar a existência de gestos musicais e poéticos recorrentes e como eles se associam; identificar os processos de colocação de texto em música por Kiefer comuns às diferentes canções, num processo de autocitação, para conhecer o estilo do compositor.

A coleta de dados para a contextualização da gênese das obras, focado na interação do compositor com o meio onde compunha, foi realizada por meio de pesquisa bibliográfica e documental. Procedimento adotado também na abordagem histórica do desenvolvimento da relação entre música e poesia, assim como de opiniões diversas sobre o tema, incluindo as de Kiefer. O processo de análise lítero-musical fundamenta-se nas idéias de autores como Stein & Spillman e La Rue, considera os parâmetros que o próprio compositor registrou em seus estudos musicológicos e recorre ao conjunto de gestos identificados e nomeados por Cardassi.

PALAVRAS-CHAVE: Bruno Kiefer, Canção Brasileira, música e poesia

ABSTRACT

This study deals with all the songs for high voice and piano by the composer Bruno Kiefer, composed in 1957/58 and 1978, with texts by Mário Quintana, Fernando Pessoa, Lara de Lemos and José Santiago Naud. The focus of this study consists in providing information for the performance of these songs, principally the manner in which the composer dealt with the relationship between music and poetry in these works, within a post-modern perspective.

In addition to the principal objective of this study, we seek to put in context the period of composition of these songs; to discuss the possible relationships between music and poetry, raising theoretical, critical and methodological questions based on the ideas of musicians, poets and specialists in the matter; to verify the existence of musical and poetic gestures and how they are associated; and to identify the composer's style and methods of placing text in music, based on his own writings.

The collection of information to contextualize the creation of these works, focussing on the interaction of the composer with the means of composition, is the result of bibliographic research and contact with personal documents of the composer. The same process was adopted in the historical treatment of the development of the relationship between music and poetry and diverse opinions on the theme, including those of Kiefer. The literary/musical analytical process is based on the ideas of authors such as Stein and Spillman and La Rue and considers parameters which the composer registered in his musicological studies, using the set of gestures identified and listed by Cardassi.

KEYWORDS: Bruno Kiefer, Brazilian art song, music and poetry

SUMÁRIO

Introdução	10
1. A gênese das canções	16
1.1. Bruno Kiefer e a cidade de Porto Alegre	16
1.2. Contexto sócio-político-econômico-cultural	17
1.3. Contexto musical brasileiro	19
1.4. As artes em Porto Alegre	21
1.5. A composição musical gaúcha	26
1.6. A obra vocal de Bruno Kiefer	27
2. Música e Poesia	33
2.1. Desenvolvimento da relação entre música e poesia na teoria e na prática	33
2.2. Tipos de relação entre música e poesia	34
2.3. A relação entre música e poesia na obra de Bruno Kiefer	39
2.4. A obsessão dos poetas pela música	41
2.5. O estudo da poesia	43
2.5.1. Sistema de análise poética segundo Stein e Spillman	43
2.6. O estudo da música	44
2.6.1. Sistema de análise musical segundo LaRue	44
2.6.2. Repertório de gestos musicais	46
2.7. O estudo da relação entre poesia e musica	48
2.7.1. Sistema de análise poético musical segundo Stein e Spillman	48
2.7.2. <i>Música e Língua</i>	50
3. As canções	52
3.1. O poeta Mário Quintana	52
3.1.1. Canção para uma Valsa Lenta	53
3.1.2. Canção de Garoa	64
3.1.3. Canção de Inverno	69

3.2. A poeta Lara de Lemos _____	73
3.2.1. Cantiga de São Francisco _____	74
3.3. O poeta José Santiago Naud _____	80
3.3.1. Olha teu passo _____	81
3.4. O poeta Fernando Pessoa _____	86
3.4.1. Leve, breve, suave _____	87
3.4.2. Pobre velha música! _____	92
3.4.3. Sol nulo dos dias vãos _____	97
3.4.4. Contemplo o lago mudo _____	102
3.4.5. No ouro sem fim da tarde morta _____	107
Considerações finais _____	113
Referências bibliográficas _____	121
Referências epistolares _____	126
Musicografia _____	127
Discografia _____	128
Bibliografia complementar _____	128
Apêndices _____	130
Apêndice I. Cronologia _____	130
Apêndice II. Tabela: Obras para Voz e Acompanhamento _____	136
Anexos _____	140
Anexo I. Cartas _____	140
Anexo II. Manuscritos das canções _____	156
Anexo III. Partituras digitadas das canções _____	208
Anexo IV. Poesia: <i>7 Cantos da terra</i> _____	246

INTRODUÇÃO

Eu gosto muito da voz humana. Acho que até hoje é o melhor instrumento (...) Me dei conta que realmente o peso tinha sido maior para o lado vocal. Mas não foi uma coisa consciente. Eu gosto mesmo do vocal. (Kiefer, 1983)

O compositor e musicólogo brasileiro Bruno Kiefer (1923-1987) tem sua obra caracterizada pela consistência estilística e pela autonomia, destacando-se dentre os demais brasileiros da segunda metade do século XX. Seu estilo é singular pela maneira como utiliza o vocabulário composicional (Cardassi, 1998). Conforme Chaves “foi necessário buscar com esforço quase muscular a inspiração, para plasmar em música uma originalidade (...) sempre claramente identificável como sendo de Bruno Kiefer” (1994, p.81).

Kiefer nos legou uma centena e meia de obras, sendo metade dedicada ao repertório vocal. Como se vê, a voz ocupa lugar de destaque em suas composições, com variadas formações, canções para voz e piano, canções de câmara, cantatas e música coral. Ainda são poucas as pesquisas a seu respeito, embora seja crescente o número de estudiosos e pós-graduandos interessados pelo tema, como Gerling (1991/2001), Mattos (1994), Gandelman (1997), Liebich (2003/04), Mayer (2005), Souza (2005), Andrade (2007).

Esta pesquisa envolve as dez canções que Kiefer compôs para voz aguda e piano: *Canção de inverno*; *Canção de garoa*; *Canção para uma valsa lenta*; *Pobre velha música*; *Contemplo o lago mudo*; *Leve, breve, suave*; *Sol nulo dos dias vãos*; *No ouro sem fim da tarde morta*; *Olha teu passo*; *Cantiga de São Francisco*. As canções foram compostas em 1957, 1958 e 1978, e os textos poéticos utilizados são de Mário Quintana, Fernando Pessoa, Lara de Lemos e José Santiago Naud¹. Nenhuma das peças foi editada, *Canção de inverno*, *Canção de garoa* e *Canção para uma valsa lenta* já foram gravadas e, até onde sabemos, apenas *Canção de Garoa* foi objeto de estudo analítico (Bordini, 1997).

O foco deste trabalho consiste em fornecer subsídios para a *performance*² das canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer, oferecendo aos cantores informações sobre o modo como o compositor tratou a relação entre música e poesia nestas obras. Dentro de uma perspectiva pós-moderna, em que cada um pode encontrar a sua maneira de pensar e legitimar

¹ À exceção de Fernando Pessoa, os poetas são gaúchos e foram contemporâneos de Kiefer.

² Desempenho do instrumentista ou cantor ao executar uma obra musical (Herr e Kiefer, 2007).

a construção de uma *performance*, acreditamos ser mais útil fornecermos as ferramentas para tal, do que apresentar apenas uma possibilidade de interpretação entre uma “série virtualmente infinita de leituras possíveis” (Eco, 2003, p.64).

O pós-moderno é uma condição de ser e existir, um modo de pensar e agir, é uma corrente cultural sem forma e conteúdo únicos, na qual nada está pré-determinado. Veio para desfazer princípios, regras, valores e práticas, misturar tendências e estilos, sem hierarquia de valores, ser aberto e plural, derrubar as fronteiras entre as diversas manifestações artísticas. Não importa mais a descoberta, mas a criatividade, a abertura e a agilidade com que o artista se aproxima dos materiais, e o que ele tem a dizer com tudo isso. É também o resultado da obra que determinará sua contemporaneidade.

Tomando emprestado os conceitos do filósofo Lyotard e adaptando-os à música, uma *performance* musical de acordo com a condição pós-moderna é aquela que estabelece o critério de pertinência do desempenho, em que a legitimação da *performance* se dá pela obtenção do efeito desejado (eficiência), a partir de critérios previamente estabelecidos pelo próprio *performer*, e atualizando a obra para o contexto vigente. Podemos pensar então que várias performances de uma mesma obra podem ser eficientes, não existe uma maneira verdadeira de proceder, mas várias. Não há procedimento certo ou errado, mas aquele que resulta no efeito desejado (Herr e Kiefer, 2007).

O aumento da eficiência e da competência na produção do saber depende da capacidade de articular em conjunto o que não era assim articulado originalmente (Lyotard, 2004, p.93). Na música, temos que a criação é embasada por um grande número de informações que encontram-se nas partituras e em documentos referentes à obra. Em uma sociedade pós-moderna todos os músicos, em princípio, têm acesso aos mesmos dados, no entanto, só a aquisição do saber não é suficiente para transformar em som as informações, é fundamental saber como conectar os dados para chegar à *performance*, donde conclui-se que a eficiência desta depende diretamente do arranjo das informações.

Depois que o compositor conclui a construção de uma música, a obra torna-se pública, chega o momento em que ela adquire vida própria, atingindo a maioridade, e o autor perde o controle sobre a mesma. Cabe, então, a nós intérpretes, condicionados pelos aspectos históricos, sociais e culturais do momento da execução, buscar as intenções do compositor e convenções vigentes na sua época, compreender a gênese da obra musical para dar vida às canções por meio de uma *performance congenial*. Segundo Pareyson, *congenialidade* pode

ser entendido como um certo caráter de empatia com a obra que permite ao *performer* expressar a informação e a emoção nela contidas (apud Lima, 2005, p.57).

“Cada obra musical temporaliza e significa, expressa e propõe, intrincadamente, tempos e significados múltiplos” (Freire, 1994, p.126) e estes significados não são fixos, não é possível apropriar-se deles de maneira idêntica fora da realidade em que foram concebidos. Segundo Freire (ibidem, p.129), em outra época ou contexto as obras ganham nova significação, de acordo com a realidade operante em que estão inseridas.

Conciliando o relativismo e o radicalismo, Oliveira acredita que a atuação do intérprete é parte de um processo ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, pois a leitura do texto/partitura tanto é controlada pelos elementos nele contidos, quanto é constituída pela ação do leitor. Neubauer³ enfatiza a importância de uma leitura mais aprofundada da obra musical, já que a partitura não tem como abranger todas as variáveis de uma interpretação (apud Oliveira, 2002, p.84-5).

Além do objetivo principal desta pesquisa, analisar a relação entre a música e a poesia das canções para voz aguda e piano de Kiefer, procuramos no decorrer do trabalho conhecer os tipos de relações possíveis entre música e poesia, verificar a existência de gestos musicais / poéticos recorrentes e como eles se associam, contextualizar o período de criação das canções, delimitado pelas décadas de 50 e 70, estudar as canções a partir das diretrizes de análise oferecidas pelo próprio compositor, identificar os processos de colocação de texto em música por Kiefer e a existência de idéias comuns às diferentes canções, num processo de autocitação, para conhecer o estilo do compositor.

Nesse campo de pesquisa interdisciplinar, conciliar a investigação da relação entre duas artes, música e poesia, e a contextualização sócio-política-econômica-cultural é uma “tentativa de transcender esquemas específicos [que] harmoniza-se com o clima do pós-modernismo, com as inquietações de nossos dias e sua visão problematizadora das artes, ficando a unidade científica assegurada pela natureza do objeto escolhido” (ibidem, p.11-40).

Este processo passa pela análise lítero-musical, necessária ao entendimento da obra como um todo. Além de fundamentar-se nas idéias de autores como Stein & Spillman e La Rue, este trabalho foi desenvolvido a partir de um sistema de análise que considera os parâmetros que o próprio compositor deixou registrados em seus estudos musicológicos.

Na minha experiência como intérprete, deparei-me com as canções de Kiefer em várias ocasiões e sempre senti dificuldades em expor minhas intenções interpretativas, tanto

³ Em *Music and literatur: the institutional dimensions* (1992).

ao pianista com quem trabalhava, como ao público em geral, uma vez que, por ser filha do compositor, as mesmas já estavam em minha memória auditiva / afetiva desde criança. Esta proximidade excessiva, mas ao mesmo tempo benéfica e enriquecedora, me trouxe os seguintes questionamentos: qual é a *minha* visão desta obra? Como posso contribuir para sua interpretação sem ser apenas reprodutora daquilo que ouvi até hoje?

Levando-se em consideração que Bruno Kiefer é um nome bastante significativo dentro do cenário musical brasileiro, é importante ressaltar a contribuição deste trabalho para a incipiente pesquisa acadêmica sobre a canção brasileira do século XX. Somado a isso, a investigação do tema colabora na divulgação da obra do compositor e da documentação existente a respeito da mesma, o que reforça a necessidade desta pesquisa.

Tendo por meta o conhecimento de como música e poesia interagem nas canções de Kiefer, foram realizados estudos das idéias dos músicos, poetas e teóricos sobre esta relação, dos aspectos analíticos e do contexto do processo de codificação das obras. Além da pesquisa bibliográfica, para realizar a coleta de dados, foi usada a pesquisa documental, pois este tipo de trabalho se serve de “fontes de informação que ainda não receberam organização, tratamento analítico e publicação” (Santos, 1999, p.29), onde se inclui a documentação pessoal e a correspondência de Kiefer, buscando uma primeira aproximação com os dados que informam sobre aspectos relativos à trajetória percorrida por sua obra. As cartas foram trocadas com os poetas de seus textos e com os músicos que dele se aproximaram, quer seja para encomendar uma canção, fazer sua estréia, quer seja para estudar a obra com o autor.

A variedade de documentos encontrados no acervo de Kiefer foi muito útil nesta pesquisa, tivemos acesso a informações contidas nos manuscritos e partituras impressas de Kiefer, em fitas cassete, LPs, CDs, vídeos, entrevistas, livros, fotos, cartas, programas, certificados, documentos oficiais e recortes de jornais, entre outros. Estes documentos estão na fase permanente de seu ciclo vital, pois “tem valor histórico e informativo, servem de fonte primária à pesquisa musicológica, mesmo que não tenham sido criados para este fim, não importando aí valor estético, data ou outras características” (Kiefer, 2005, p.169).

“A descrição dos documentos de Kiefer começou durante a fase corrente do acervo, através do trabalho metódico realizado pelo próprio compositor, com a intenção de difundir seu conteúdo informacional através dos instrumentos de busca” (ibidem, p.173). O catálogo organizado pelo próprio compositor serviu de base para a confecção do Caderno Porto e Vírgula (1994), que traz também artigos a seu respeito, e nos orientou nesta pesquisa.

Uma obra musical nunca é o produto de um determinado sujeito, concebido isoladamente. Sua magnificência, o gênio, auto-suficiente, que cria as suas obras a partir de si mesmo, não passa de uma fantasia. A obra musical é sempre a expressão de uma multiplicidade intersubjetiva que se realiza, isto sim, através de um determinado indivíduo (...) Como coletividade intersubjetiva estamos inseridos, essencialmente num contexto no qual partimos dos anteriores e vivemos em função dos posteriores (Kiefer, 1970, p.8)

No primeiro capítulo, faremos a contextualização do surgimento das canções, não a partir da biografia do compositor, mas de sua interação com o meio onde compunha, numa via de duas mãos: ressaltando a influência dos aspectos históricos, culturais, políticos, sociais e filosóficos no processo composicional e a interferência de Kiefer nestes fatos, como agente transformador da realidade, por meio de seus escritos, palestras, promoções de eventos e da própria obra musical. Restringimos o estudo às décadas de 50 a 70, espaço de tempo em que foram compostas as canções que integram o *corpus* da pesquisa.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo da relação entre música e poesia, também designada como melopoética, onde seguimos a orientação técnica ou formalista, segundo classificação de Scher⁴ (apud Oliveira, 2002, p.43), levantando questões teóricas, críticas e metodológicas inerentes à especificidade da música e da poesia. Foi através de pesquisa bibliográfica que o desenvolvimento do tema e as idéias e opiniões de diversos musicólogos, compositores, incluindo Kiefer, e poetas foram abordadas.

Apresentamos também as ferramentas que foram empregadas na análise das canções, partindo dos parâmetros propostos por Deborah Stein & Robert Spillman (1996), sobre a linguagem poética (conteúdo e forma) e seus reflexos na relação música/poesia, e por Jan La Rue (1970), sobre os níveis de estruturação da música (macroestrutura, estrutura média e microestrutura) e seus componentes (forma, estrutura, células ou gestos do discurso musical, desenvolvimento, harmonia, melodia, ritmo, som). Embora La Rue aborde a questão da atonalidade, ao comentar que caso “a escolha de acordes e tonalidades não seja familiar, nós temos que descobrir a convenção ou anti-convenção própria do compositor (...) habitualmente nós podemos identificar contextos que exercem a função centralizadora de tônica com base na frequência e estabilidade das ocorrências” (ibidem, p.55, tradução nossa),⁵ seu enfoque ainda

⁴ Em *Music and Text: Critical Inquiries* (1992).

⁵ “...the choice of chords and tonalities to be unfamiliar (...) we must then discover the composer’s own convention or anticonvention (...) we can usually identify contexts that exert a centralizing tonic function on the basis of frequency and stability of occurrence.”

é muito voltado à tonalidade. Portanto, no aspecto específico da análise harmônica das canções nos baseamos em Persichetti (1985).

Outro tópico que abordamos foi a recorrência de gestos encontrados em algumas músicas de Kiefer, identificados e nomeados por Cardassi, que nos parecem possíveis de serem encontrados também nas canções. A própria autora sugere que a reiteração de gestos musicais, consolidada no processo de autocitação, seja verificada em outras obras de Kiefer, pois configura uma das características principais do estilo do compositor.

As funções de compositor e musicólogo se apóiam uma na outra, embora não sejam necessariamente causa e efeito; por isso, a abordagem da relação música / poesia, com a qual encerramos o capítulo, se fundamenta nos pensamentos que Kiefer desenvolveu em estudos musicológicos sobre as canções de outros compositores e em textos específicos sobre o assunto, *Música e Língua* (1967) e *Elementos da linguagem musical* (1969), realizando a análise sob a ótica do que o próprio compositor considerava relevante ao fazer análises e, possivelmente, do que o norteava ao compor.

Elementos da Linguagem Musical (1969) se insere na linha mais didática do escritor... O primeiro destaque deste livro é ter tratado de um assunto de rara bibliografia em português. Refiro-me ao capítulo *Música e Língua*, muito importante para quem queira desenvolver critérios a respeito da canção (Mitidiero, 1994, p.28).

No terceiro capítulo, aplicamos os parâmetros estabelecidos por LaRue, Stein & Spillman e Kiefer, já citados anteriormente, no estudo e na análise poético/musical das canções para voz aguda de Kiefer. É preciso ressaltar que *Canção para uma Valsa Lenta* foi abordada com maior detalhe, com vistas a expor o método de trabalho, já as outras canções são apresentadas de modo resumido, destacando os aspectos relevantes na caracterização do conjunto da obra. Nas considerações finais identificamos os processos de colocação de texto em música e a existência de idéias comuns às diferentes canções, buscando conhecer um pouco mais sobre o estilo do compositor.

Nos apêndices elaboramos uma cronologia complementar à biografia de Kiefer e uma tabela da obra vocal para voz e acompanhamento. Os anexos trazem a digitalização da produção epistolar do compositor referente ao tema desta pesquisa, a versão mais recente dos manuscritos das canções, na caligrafia do compositor, as partituras digitadas e a íntegra de 7 *Cantos da Terra*, de José Santiago Naud, da qual faz parte o texto de *Olha teu Passo*.

1. A GÊNESE DAS CANÇÕES

1.1. Bruno Kiefer e a cidade de Porto Alegre

Porto Alegre: uma imagem urbanística. Prédios, viadutos, asfalto. Tudo igual a tantas outras cidades.

Porto Alegre: imagem convencional dos auto-elogios, inspirados em vagos figurinos universais. Falam em dinamismo, progresso, crescimento numérico. Tudo igual a tantas outras cidades.

Porto Alegre: coração mecânico, palpitando ao ritmo de seu trânsito, de seus horários, controlados pelos planejamentos e estatísticas.

Não obstante, a cidade vive. Tem a sua história. E um coração sensível, distinto do de outras cidades, inacessível aos turistas.

São os seus poetas, escritores e artistas que nos revelam essa interioridade, que captam o sentido oculto da história da cidade, que põem à mostra a sua individualidade. Em suas obras palpita o coração verdadeiro de Porto Alegre (Kiefer, 1971).

O compositor Bruno Kiefer, nascido na Alemanha em 1923, adotou o Brasil como sua pátria, radicando-se no Rio Grande do Sul, mas nem por isso deixou de manter contato intenso com os centros musicais e culturais deste país, cultivando amizades com músicos das mais variadas localidades. Em entrevista a Chaves (Kiefer, 1983), o compositor revela que adotou o sistema de continuar morando em Porto Alegre e ir periodicamente ao Rio de Janeiro e a São Paulo intencionalmente⁶. Kiefer considerava o isolamento uma vantagem, mantendo, porém, como pressuposto, a abertura para o que se passava no mundo, em especial no mundo da música. O grande ponto positivo era o “distanciamento da agitação do mundo, de suas pressões, de seus imediatismos, modas e julgamentos precipitados, [que] permite a prática de algo (...) cada vez mais raro: a meditação. O homem contemporâneo engole vorazmente informações, mas não medita mais” (1982). Por outro lado, o compositor sempre defendeu a idéia de que o artista tem que ter as raízes na terra no sentido mais amplo do termo, “comparando a criação artística à vida de uma árvore, as raízes devem, a meu ver, penetrar a terra; a copa, porém, deve abrir-se para o infinito do céu” (28 mar. 1978, p.2).⁷

O afastamento permitiu-lhe manter a tranquilidade para buscar a sua própria linguagem composicional, marca reconhecida de sua obra, ao mesmo tempo em que a ligação com os centros culturais ampliou seus horizontes e lhe rendeu, além de contatos profissionais,

⁶ Kiefer começou a viajar por volta de 1960.

⁷ Ver carta em anexo, p. 147.

grandes amizades, como atesta um depoimento escrito por Edino Krieger: “nós tínhamos um convívio diário à distância e sempre o senti próximo do meu dia-a-dia embora vivêssemos em estados diferentes” (apud Valentim, 1990, p.80). Outro fato que demonstra a realidade destas relações é a enorme quantidade de cartas encontrada no acervo de Kiefer, correspondência trocada a partir da década de cinquenta com diversos compositores, como Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, César Guerra-Peixe, Ernst Widmer, Koellreutter; intérpretes, Arnaldo Estrela, Isaac Karabtchevsky, Roberto Szidon, Eládio Pérez-Gonzales, Maria Lúcia Godoy, Iberê Gomes Grosso, Heitor Alimonda; musicólogos, Francisco Curt Lange, Robert Stevenson, Gerard Béhague, Jaime Diniz, Padre Penalva, José Maria Neves, Antônio Bispo, Veiga, Vasco Mariz; escritores e filósofos, Carlos Drummond de Andrade, Carlos Nejar, Lara de Lemos, Imídeo Nérici, Gerd Bornheim; entre tantos outros (Kiefer, 2005, p.171). Muitos dos quais encontraremos no decorrer deste trabalho, pois de alguma forma fizeram parte da história de Kiefer.

1.2.Contexto sócio-político-econômico-cultural

O Brasil passou por um período de redemocratização com a deposição de Getúlio Vargas, em 1945, e o fim do Estado Novo, que propiciou manifestações de diversas tendências políticas, por meio do pluripartidarismo, e trouxe novidades sócio-econômicas, como a consolidação industrial, a emergência das massas populares nas grandes cidades e a preponderância dos centros urbanos na vida nacional.

A década seguinte foi marcada pelos *Anos JK*, período em que o presidente Juscelino Kubitschek promoveu o clima desenvolvimentista, através da abertura econômica do país, e construiu Brasília, com uma concepção modernista que influenciaria o desenho urbano das grandes cidades brasileiras. Os anos 50 foram conhecidos também como os *Anos dourados*, época da consolidação da burguesia urbana como classe. Desfiles de misses, bailes de debutantes, corridas de cavalos, matinés na Rua dos Andradas e festas no Clube do Comércio agitavam a vida dos 394.151 cidadãos porto-alegrenses, enquanto a cultura popular nacional sofria forte influência da sociedade de consumo americana.

Em 1958, Leonel Brizola chegou ao poder, no Rio Grande do Sul, pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), assumindo uma postura socializante e radical quanto ao capital estrangeiro, mesma época em que o Brasil passava por uma movimentação política, social e cultural intensa, com o incremento do movimento operário e estudantil. Os partidos de

esquerda ganhavam espaço e políticas culturais voltadas às classes trabalhadoras deram origem aos Centros Populares de Cultura (CPC). Segundo Bittencourt (1999), estes ares de renovação chegaram ao Rio Grande do Sul em face do novo perfil da sociedade e do poder político gaúcho. A arquitetura e o urbanismo nacionais tiveram um momento importante em 1959 com a elaboração do primeiro plano diretor do país, elaborado para a cidade de Porto Alegre, que regionalizou a solução modernista de problemas urbanos, com o traçado de grandes artérias radiais e avenidas perimetrais, e com a construção de bairros operários.

Os anos 60 foram bastante agitados por contradições sociais, instabilidade política, crise econômica, passeatas e greves, movimento estudantil e sindical por melhores condições de vida e de trabalho, medo da elite nacional da esquerdização, migração campo-cidade e criação de bolsões de miséria nas periferias, com a massa popular vivendo em vilas e cortiços. A acentuação da desigualdade social pôde ser sentida até mesmo na diferenciação dos meios de entretenimento. Segundo Pesavento (1999), os bares da boemia, as rinhas de galo, as peladas de várzea e o carnaval de rua decadente atendiam as classes populares, enquanto *night clubs*, *rock* e *twist* faziam a diversão dos mais abastados. Mas, talvez, a mudança cultural mais marcante foi o advento da televisão e o fim da era do rádio.

O Movimento da Legalidade, ocorrido em 1961 e liderado por Brizola, tinha o intuito de assegurar a posse de João Goulart na presidência do Brasil, haja vista que os militares tentavam impedir, por ser ele simpatizante da ideologia de esquerda, atuou como aglutinador das forças populares e democráticas, repercutindo na vida cultural do estado. O levante trouxe de volta o espírito de luta do povo sul-rio-grandense e ecoou no resto do país, por meio de uma corrente de resistência e solidariedade. Um comitê de intelectuais da época, entre os quais encontrava-se o compositor Bruno Kiefer, reuniu-se no Teatro de Equipe e, em meio a outras atividades, produziu o Hino da Legalidade, cuja letra foi escrita pela poeta Lara de Lemos, membro do Partido Comunista.

O ano seguinte foi o marco inaugural de uma nova geração de escritores, com o lançamento de uma antologia de jovens gaúchos, intitulada *Nove do Sul*, revelando que a literatura do sul ganhava novos contornos, em consonância com a narrativa curta de ficção produzida nos demais estados, com caráter urbano, linguagem coloquial e abordagem de questões sociais num sentido mais crítico. Entre os nove autores publicados, encontra-se Lara de Lemos, autora de uma das poesias musicadas por Kiefer aqui estudadas.

A instauração do regime militar em 1964 teve repercussão direta na vida cultural brasileira, com a censura artística, a perseguição a estudantes, sindicalistas e parlamentares, e

a cassação de intelectuais, que se tornaram um foco de resistência. Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vários docentes renomados foram atingidos. No ano seguinte ao golpe, um grupo destes intelectuais organizou um curso de Cultura Contemporânea⁸, entre os quais figuravam Kiefer (música), Gerd Borrnheim (filosofia), Carlos Scarinci (pintura), Carlos Appel (romance), Ruy Carlos Ostermann (conto), Donald Schüller (poesia). Essa movimentação cultural, que era reflexo do que ocorria no país, repercutiu na ampliação dos espaços culturais do estado.

A Divisão de Cultura da Secretaria da Educação, que viria a se tornar o Instituto Estadual do Livro (IEL)⁹, teve suas publicações diminuídas durante o período da ditadura em função da censura. Com a intenção de suprir a carência gerada, Appel fundou a Editora Movimento em 1967, abrindo espaço para autores novos divulgarem seu trabalho e resgatando os gaúchos já esquecidos. Foi esta editora a responsável pela publicação da obra musicológica¹⁰ de Kiefer.

Os anos 70 foram marcados pelo *milagre econômico*, período em que a economia brasileira cresceu rapidamente, à custa da classe trabalhadora e do aumento da dívida externa. A produção cultural também passou por grande expansão, em face das novas condições do sistema capitalista e do incentivo do próprio governo ditatorial, contraditoriamente as suas ações censoras. A estas alturas, Porto Alegre já contava com 885.545 habitantes e estava muito mais integrada à vida sociocultural brasileira.

1.3.Contexto musical brasileiro

No período posterior à Segunda Guerra Mundial, a *avant-garde* européia foi um dos principais movimentos musicais que pregou o “futuro da música séria, baseado na estética adorniana e weberniana, e com um forte sentido de continuidade histórica a partir dos dodecafonistas vienenses” (Nascimento, 2005, p.29), cujos principais representantes são Boulez e Stockhausen.

A importância dada ao dodecafonismo, por Koellreutter e pelo grupo *Música Viva*, na década de 40, abriu novos horizontes técnicos e estéticos musicais em oposição ao nacionalismo. O compositor Koellreutter, nascido na Alemanha, chegou ao Brasil em 1937, trazendo as novidades que lhe foram apresentadas por Hermann Scherchen, e foi responsável

⁸ Ver item 1.4, p. 21.

⁹ Santiago Naud, um dos poetas musicados por Kiefer, integrou a equipe fundadora do IEL e foi seu 1º diretor.

¹⁰ Seus livros foram escritos na intenção de disponibilizar bibliografia para seus alunos.

por um movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural. A modernização musical, realizada por meio de composições, cursos, eventos, atividades, edições, e pela utilização de meios de comunicação, fez com que o *Música Viva* se afirmasse “como base histórico-cultural para o desenvolvimento da música nova brasileira nas décadas que se seguiram.” (Kater, 2001, p.15) Outros compositores que participaram desse movimento foram Santoro, Guerra-Peixe e Krieger. Enquanto isso, o nacionalismo enveredava pelo neo-classicismo, através da maior valorização do aspecto estrutural e buscando nos modernos, como Stravinsky, Bartók e Kodaly, elementos de renovação e modernização da linguagem.

Os anos 50 iniciaram com a polêmica *Carta aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, de Guarnieri, fruto de divergências entre os compositores nacionalistas e os atonais serialistas. Em 1954, Koellreuter criou os Seminários Internacionais de Música em Salvador, que viriam a se tornar a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, gerando um pólo de música contemporânea, do qual o compositor suíço Ernest Widmer fez parte. Neste período, segundo Neves (1981), predominou no Brasil uma nova estética nacionalista, em que a temática do folclore passou a ser usada em estruturas musicais de outras tendências estéticas ou com diferentes técnicas de estruturação. Santoro e Guerra-Peixe foram dois nomes representativos dessa orientação, além de Guarnieri e Mignone, que já eram nacionalistas anteriormente.

A década seguinte foi marcada pelos desdobramentos das atividades de Koellreuter em núcleos de renovação espalhados pelo Brasil, que buscavam a assimilação de novas técnicas e uma atitude de questionamento estético. A partir de então, a música brasileira entrou em sincronia com a pesquisa desenvolvida em outros países. Os festivais de música contemporânea tiveram função importante na divulgação da nova música. O Grupo Música Nova de São Paulo trabalhou em consonância com os poetas concretistas e teve nos maestros Olivier Toni (Orquestra de Câmara de SP) e Klaus Dieter-Wolff (Madrigal Ars Viva) seus maiores divulgadores. Em 1962, Gilberto Mendes, compositor mais representativo do grupo e adepto da aleatoriedade e da arte total, idealizou e organizou o *Festival Música Nova*, em Santos, que acontece até os dias de hoje. Por volta de 1966, foi formado o Grupo de Compositores da Bahia, um dos mais ativos da época. Além do grande líder Widmer, já citado, Lindenbergue Cardoso e Jamary de Oliveira, entre alguns estrangeiros inclusive, foram membros deste grupo que manteve um equilíbrio entre o uso do folclore, a pesquisa sonora e a aleatoriedade.

A década de 70 foi um período de consolidação das pesquisas técnicas e estéticas, firmando-se no cenário brasileiro a pluralidade de linguagens usadas. Em 1975, ocorreu a I Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro, que continua, até hoje, apresentando o que há de mais recente em termos de composição.

1.4.As artes em Porto Alegre

As décadas de 50 a 70, como já vimos anteriormente, foram de muitas mudanças. As transformações políticas, econômicas e sociais também puderam ser sentidas na área das artes, muito do que já estava estabelecido passou a ser questionado e surgiram idéias inovadoras. No início deste período, a vida musical de Porto Alegre era muito rica, intensa e diversificada, como nos conta Kiefer, mas totalmente dependente, “só era aceitável, só era bom o que vinha de fora. Não se exigia nada de um compositor local, nem sequer sua existência” (1982).

Foi impressionante a riqueza da programação do teatro São Pedro na época de 1948 a 1951, graças à rivalidade entre a Associação Porto-Alegrense de Cultura Artística, o Orfeão Rio-Grandense e a ARM, liderada pelo compositor Ênio de Freitas e Castro, e à intervenção de empresários particulares. Neste mesmo período, vários artistas estrangeiros radicaram-se, temporariamente, na América Latina, devido à situação européia (Damasceno et al, 1975).

O Grupo Quixote, que atuou de 1947 a 59, surgiu com o propósito de revigorar o os preceitos do Modernismo, mas recuou na questão da ênfase nacional. Fundado pelos poetas Heitor Saldanha (que teve três de seus poemas musicados por Kiefer), Sílvio Duncan e Vicente Moliterno, pelo ensaísta Raimundo Faoro e pelo crítico literário Wilson Chagas, publicava revistas e promovia concertos, exposições e recitais de poesias. A poesia no Rio Grande do Sul seguiu sempre por caminhos diferentes da brasileira, não aderiu aos movimentos vanguardistas. Nos anos 50, o lirismo épico atraiu poetas como Santiago Naud e Carlos Nejar, cujas poesias foram transformadas em canção por Kiefer. No mesmo período, outros poetas gaúchos musicados por Kiefer, como Lara de Lemos, José Paulo Bisol e Armindo Trevisan, voltaram-se para uma estética mais humanista.

Um fato marcante para a cultura local foi a fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) em 1950. Kiefer, que foi flautista da orquestra nos dois primeiros anos, ao comentar sobre a época em que tocou na OSPA e que foi filiado ao Sindicato dos Músicos, intermediador dos contratos de trabalho, diz que esta atividade lhe deu “a oportunidade de

conhecer a vida musical de Porto Alegre por dentro. Foi uma fase de esplendor, nunca mais alcançada posteriormente.” (apud Valentim, 1990, p.58) Esta efervescência se refletiu no intercâmbio musical com outros estados, Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone e Santoro foram trazidos para regerem concertos com suas obras ou estiveram na cidade realizando recitais.

Ao mesmo tempo em que algumas coisas surgiam, outras desapareciam, como foi a dissolução do Orfeão Rio-Grandense em 1952, que resultou em quatro anos sem ópera no Teatro São Pedro, e o encerramento das atividades do Clube Haydn, alguns anos depois, que vinha promovendo a música erudita e influenciando fortemente a vida musical de Porto Alegre desde 1897. O declínio das temporadas internacionais foi compensado pela volta da Pró-Arte, pelo surgimento da Associação Lírica Porto-Alegrense (ALPA), dirigida por Frederico Gerling Jr. em 1959 e pela fundação, um ano antes, do Departamento Cultural do Instituto Cultural Brasileiro Alemão (ICBA), com a colaboração de Kiefer¹¹.

Todas estas iniciativas foram importantes para o desenvolvimento das artes em Porto Alegre, mas uma se destaca por aquilo que representou não só para a cidade, como também para a carreira composicional de Kiefer. Muitas de suas obras corais, assim como do compositor gaúcho Paulo Guedes, foram especialmente compostas para o Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A existência deste grupo de câmara significou um marco no movimento musical da cidade, pois o coral realizou um trabalho de divulgação musical muito importante e deu origem a outras iniciativas similares (Gleich, 1985, p.5).

O coral foi fundado em 1955 e era regido por Madeleine Ruffier. Nesta época Porto Alegre contava apenas com coros de igrejas, coros orfeônicos e corais sinfônicos tradicionais, as iniciativas de fazer um repertório de câmara e inovador foram sempre pouco duradouras. Esther Seliar e Oscar Zander se aventuraram por novos caminhos, mas somente o Coral da Filosofia obteve êxito e permaneceu, levando ao público a música medieval, renascentista, barroca e contemporânea. O trabalho do grupo foi influenciado por Kurt Thomas, através do contato que sua regente teve com o maestro alemão, da mesma forma que Klaus Dieter-Wolff, do Coral Ars Viva (SP), e Isaac Karabtchevsky, do Madrigal Renascentista (BH).¹²

A identificação de Kiefer com o trabalho do Coral da Filosofia se deu não só pela oportunidade de estréia imediata de suas obras e pela possibilidade de testar e revisar muitas delas durante os ensaios, impulsionando sua carreira de compositor, mas também pela

¹¹ Em 1966, Kiefer participaria também da fundação do Instituto Cultural Brasileiro Norte-americano (ICBNA).

¹² Estes outros corais também foram grandes divulgadores da música de Kiefer.

participação nos encontros organizados pelo grupo para discutir assuntos como filosofia, literatura, música, artes e arquitetura. Este convívio estendeu-se ao longo da década de 60, sendo que cerca de uma dezena de obras de Kiefer fizeram parte do repertório do grupo e foram divulgadas no Brasil e no exterior.

Kiefer considerava excepcional a abertura do grupo para a música contemporânea e brasileira, uma verdadeira raridade este interesse, “isso me estimulava muito (...) deu confiança em mim mesmo” (apud Gleich, 1985, p.49). Depoimentos de outros compositores também ressaltam a importância do coral. Para Armando Albuquerque “a estruturação culturo-musical da metrópole rio-grandense recebeu um novo impulso com a eclosão (...) do Coral de Câmara” (ibidem, p.35), e Koellreutter escreveu sobre o grupo: “proporcionará desta forma à juventude gaúcha uma literatura quase desconhecida entre nós” (ibidem).

A virada dos anos 50 para os 60 presenciou o apogeu do teatro gaúcho, com o Teatro de Equipe e a criação do Curso de Arte Dramática da UFRGS. Este período foi, também, de consolidação da televisão, aproximando as diversas regiões do país entre si e estabelecendo um padrão nacional. Na música, a morte dos compositores gaúchos da geração de 30, Luiz Cosme e Natho Henn, fez com que Armando Albuquerque e Bruno Kiefer ganhassem destaque, embora a maior parte da obra de Armando tenha sido composta na década de 40 (Chaves, 1984, p.86-88).

Foram anos profícuos para a classe musical, alguns pianistas iniciaram carreira internacional, entre os quais Roberto Szidon e Miguel Proença. A música de câmara foi incrementada por conjuntos como o Quinteto de Sopros de Porto Alegre, o Quarteto Richter e o Trio Porto Alegre, fundado pela pianista Zuleika Rosa Guedes. Em 1961, surgiram os Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, que são realizados até hoje, e, entre 1968/82, o Liceu Palestrina promoveu os Festivais Internacionais de Violão¹³, dando a Porto Alegre o título de capital mundial do violão neste período. O término das temporadas líricas regulares no São Pedro, desta vez, não privou os cidadãos do acesso aos grandes espetáculos operísticos, pois as atividades líricas passaram a ocorrer em teatros com maior capacidade.

Em consonância com o que estava ocorrendo no resto do país, a década de 60 iniciou com a presença de Koellreuter na cidade, que trouxe junto alguns grupos da Universidade Federal da Bahia e atuou como regente, conferencista e professor. Estava aberta, assim, a temporada da música brasileira contemporânea de Porto Alegre, que em 1963 contou com o I Festival de Música Brasileira, promovido pela Divisão de Cultura da SEC, onde foram

¹³ Kiefer foi professor de História da Música neste festival em 1970.

executadas obras de Villa-Lobos, Krieger, Guarnieri, Cosme, Albuquerque e Kiefer. Três anos depois, foi a vez da OSPA realizar um Festival de Compositores Gaúchos, com obras de Gnatalli, Kiefer e Albuquerque, e de Sebastian Benda organizar a I Jornada de Música Contemporânea, um ciclo de conferências-concertos.

No mesmo ano, 1966, Kiefer (1968) nos conta que fundou o Seminário Livre de Música (SELIM), com um grupo de professores. No começo eram 180 alunos matriculados em diversos instrumentos e matérias teóricas, e no ano seguinte já funcionava também o curso de Cultura Contemporânea. Antes mesmo de fundar o SELIM Kiefer pensava em criar um centro em que as diversas artes, as letras e a filosofia andassem juntas. Como resultado do êxito do trabalho e da antiga aspiração, o Seminário se transformou no Centro Livre de Cultura (CLC), que teve de ser fechado em 1968 devido à dificuldades financeiras. A proposta contou com a colaboração de Albuquerque, Clodomiro Caspary, Lory Keller e Isolde Franck (curso regular de música¹⁴), Ellen Klohs e Marlene Goidanich (musicalização infantil). O curso de cultura contemporânea foi ministrado por Ernildo Stein (filosofia), Donaldo Schueler (literatura), Kiefer (música), Carlos Mancuso (artes plásticas), José Onofre (cinema) e outros que se dedicavam à arquitetura, psicologia e teatro.

Sobre o funcionamento do SELIM/CLC, encontramos nos documentos de Kiefer diversas informações, como os objetivos propostos: associar o aprendizado teórico à prática musical; incrementar o intercâmbio com outros centros musicais; incrementar a música em todos os seus gêneros e formas, como a música antiga e a contemporânea, até então ausentes das salas de concerto porto-alegrenses, incluindo primeiras audições de obras brasileiras e do repertório internacional. Neste sentido, podemos destacar a realização de *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, e *A História do Soldado*, de Stravinsky, precedidas de discussão sobre a obra.

Muitos destes concertos só foram possíveis porque contaram com o apoio do Instituto Goethe e trouxeram diversos músicos, como o cantor Herbert Brauer, os pianistas Sebastian Benda, Julian von Karolyi, Hugo Steurer, os conjuntos instrumentais Amati-Ensemble, Kammerensemble Gerhard Seitz, a Orquestra de Baden-Baden e o Quinteto de Sopros da Rádio MEC. Além dos cursos regulares e dos concertos, o seminário também promovia diversos eventos na capital e no interior do estado, entre os quais o Seminário Internacional de Música, as Jornadas de Música Contemporânea, os Seminários Regionais de Música e Cultura Contemporânea (em Livramento, Pelotas e Bento Gonçalves), os cursos de violão popular e harmonia, e as audições-palestras de música eletrônica e de vanguarda.

¹⁴ O curso oferecia Teoria, Canto e Instrumentos, História da Música, Morfologia, Harmonia e Contraponto.

Um trabalho como este, que congregava diversas instâncias do conhecimento, não surgiu ao acaso. Seu fundador e diretor, Kiefer era o próprio exemplo da proposta de multiplicidade¹⁵, ao mesmo tempo em que ministrava os cursos de música barroca, uma de suas disciplinas favoritas¹⁶, promovia os concertos de música contemporânea do seminário. Ele tinha uma vasta cultura, assim como seu círculo de amizades, e era o que Koellreutter (apud Kater, 2001, p.59) considerava o compositor moderno. Participava dos grandes problemas da humanidade, convivia com a literatura, as artes plásticas, o teatro¹⁷, as ciências sociais, a filosofia, a política, e colaborava ativamente na formação do espírito humano,

interessava-se não só pela sua criação musical mas com todo o universo que envolve o trabalho criador (...) ele tinha, o que é raro nos homens de hoje, uma visão integrada de toda atividade cultural (Krieger, 1988).

No artigo *Um lutador cultural, alma universal* (1987, p.14), em homenagem a Kiefer, Scarinci retrata o ambiente da época. Ao longo de muitos anos, Kiefer, Scarinci e mais alguns amigos travaram discussões filosóficas, políticas, literárias, artísticas e musicais, até que na segunda metade dos anos 50 os colóquios viraram projeto cultural. A esta altura, tinham se juntado a eles Gerd Bornheim, Sarmiento Barata, Santiago Naud e José Carlos Cavaleiro Lima, e o círculo dos encontros continuava se alargando, envolvendo músicos, poetas e filósofos. “Com adolescente petulância fazíamos conferências sobre tudo”, da filosofia contemporânea aos poetas da atualidade, sobre Rilke e os mestres da pintura e da música alemã. “Vivíamos entre cantos e música, discutindo os rumos da cultura brasileira, a crise da sua universalidade, acirrada pelo conflito entre o Realismo Socialista, folclorizante, e as tendências da vanguarda internacional, cosmopolitas.”

Na transição dos anos 60 para 70, uma reforma universitária substituiu o padrão francês pelo norte americano, em que prevalecia a especialização e a compartimentação do conhecimento, afetando profundamente a vida cultural brasileira.

¹⁵ Além de compositor e agitador cultural, Kiefer tinha diversas outras atividades, entre as quais lecionar em universidades, viajar o país proferindo palestras e participando de conferências, integrar bancas de concursos, escrever livros e artigos sobre os mais variados temas, nos quais sempre relacionava a música às mais diversas manifestações artísticas e aos aspectos filosóficos e estéticos da época. Fazia suas pesquisas em português, alemão, inglês, francês, italiano, espanhol e latim, e quando faleceu estava estudando grego, como auto-didata.

¹⁶ A outra disciplina era História da Música Brasileira, criada pelo próprio compositor para integrar o currículo do curso superior de música da UFRGS, exemplo seguido pelas demais universidades brasileiras.

¹⁷ Nesse período, Kiefer compôs música incidental para, aproximadamente, 8 peças teatrais, encenadas pelo CAD da UFRGS e pelo grupo *Os Comediantes da Cidade*, entre as quais destacam-se *Electra*, de Sófocles, *Woyzeck*, de Büchner, *O Doente Imaginário*, de Molière, e *A Carruagem do Santo Sacramento*, de Merimée.

1.5.A composição musical gaúcha

Na área da composição, até o início da década de 60 o Rio Grande do Sul tinha poucos profissionais, na sua maioria músicos diletantes com formação em outras áreas. Para o compositor e professor Castro (1960, p.164), isto revela-se na distância que havia entre as obras dos músicos e dos escritores. De modo geral, nesta época foi preponderante a produção de canções para voz solista, em número e qualidade, sobre as demais formas musicais.

Radamés Gnattali e Luis Cosme foram os primeiros compositores a ganharem projeção no cenário nacional, sendo que, após a Revolução de 30, mudaram-se para o Rio de Janeiro. Assim como Cosme, alguns outros compositores da época procuraram aproveitar o material folclórico gaúcho em suas obras. Este regionalismo teve suas primeiras manifestações com o compositor Natho Henn e são deste período as primeiras óperas com motivo regional, de autoria de Vitor Neves e Roberto Eggers. Ainda entre os regionalistas, figura Paulo Guedes, que começou escrevendo sob influência dos modernos franceses e se nacionalizou no contato com Guarnieri.

É preciso ressaltar que Cosme começou ligado às tendências nacionalistas e folcloristas, flertou com as vanguardas internacionais, chegando a participar do Grupo Música Viva, mas manteve-se independente. “Se por um lado praticava o dodecafonismo... por outro lado permanecia trabalhando com base na manipulação e elaboração de elementos da música folclórica e popular brasileira” (Mattos, 2005, p.38).

Leo Schneider dedicou-se à composição de música polifônica em estilo religioso, distante da polêmica entre nacionalismo e serialismo. Mas, para Castro, o nome mais importante até o final dos anos 50 entre os não nacionalistas era Armando Albuquerque, compositor de “técnica mais apurada e o que cultiva[va] uma linguagem musical mais avançada” (1960, p.163). Chaves, estudioso da obra do compositor, considera que a consistência de suas canções reflete a consistência gestual da poesia modernista porto-alegrense, “há, entre canções e poemas, um vínculo de interdisciplinaridade que dá uma feição positivamente inédita à construção da moderna canção rio-grandense” (2003, p.66).

Em seu artigo de 1960, Castro cita Esther Scliar e Bruno Kiefer como dois compositores revelados pelo Festival de Compositores Gaúchos da Discoteca Pública da Divisão de Cultura de 1955 e diz que ambos estavam procurando “ambientar-se na música nacional, aquela com Toadas e Modinhas, este com pelo menos uma Modinha¹⁸, para violino

¹⁸ É interessante registrar aqui que esta obra não consta do catálogo organizado pelo próprio Kiefer, sua primeira composição registrada é de 1956.

e piano” (p.163). Ainda sobre Kiefer, Castro comenta alguns anos depois que ele “já está com uma obra realizada que muito recomenda o seu talento e espírito criador” (1964, p.224).

Chaves considera Kiefer um autodidata, que “desenvolveu-se como compositor através do muito tocar e do muito ouvir”, pois sua formação acadêmica se deu com Ênio de Freitas e Castro, “cujo apego às regras disfarçava escassa criatividade.” Kiefer fez aulas com Koellreuter em um seminário e manteve contato com o compositor posteriormente, “mas logo passou a afirmar sua independência, embora não cansasse de repetir que também havia ‘cometido minhas coisinhas dodecafônicas’” (1994, p.81).

A carreira de Kiefer sucede a de Armando, Cosme e Gnatalli, coincidindo com a de Paulo Guedes, mas ao contrário de todos eles, o compositor não enveredou pelo serialismo, nem se contentou com o tonalismo. Se a cronologia de seu trabalho poderia aproximá-lo dos seguidores de Guarnieri, seu posicionamento estético e ideológico o aproxima de outros compositores, como Lindenbergue Cardoso e Gilberto Mendes (Chaves, 1994, 80-82).

Partindo do “politonalismo para atingir o atonalismo, com o uso moderado de elementos seriais”, a obra de Kiefer apresenta, segundo Neves, características da música típica gaúcha, sobretudo na temática melódica. No entanto, não se trata de citação literal, “mas simplesmente da utilização de frequências intervalares que fazem lembrar a música daquela região” (1981, p.185), como em *Poemas da Terra V* (1976), para quarteto de flautas-doce. Pelas próprias palavras de Kiefer, observamos suas influências:

Evidente que a gente sofre as influências da grande música do passado (...) procurava, naturalmente, ficar atento ao que se fizera e se fazia, em matéria de música, no século XX. Minha atenção estava, ao mesmo tempo, sempre voltada para a música brasileira (...) pela qual me deixei influenciar conscientemente. Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Luis Cosme, Ernesto Nazareth, Lorenzo Fernandez, constituíram uma espécie de pão de cada dia, ora através da audição, ora através do estudo de suas partituras. Também sofri a influência do Koellreuter (...) embora não adotasse esse sistema, o simples fato de estudá-lo me libertou de uma porção de coisas (1980, p.4).

Na década de 60, apareceram ainda outros compositores, como Breno Blauth, que se integrou ao movimento nacionalista, Frederico Richter e Débora Kac. Nos anos 70, foi a vez da geração de Flávio Oliveira e Celso Loureiro Chaves.

1.6. A obra vocal de Bruno Kiefer

O catálogo de obras musicais de Kiefer registra uma centena e meia de peças, sendo metade delas para voz (73), divididas em 46 para coro (coro de câmara, cantatas, missas e

painel sinfônico) e 27 para voz e acompanhamento¹⁹ (voz e piano, canções de câmara e cantatas). Desde suas primeiras obras, Kiefer deu destaque à voz humana e esta preferência explícita vem acompanhada de outra igualmente importante, o gosto pela poesia. A relação do compositor com esta outra arte²⁰ ultrapassa os limites da canção e se debruça sobre sua obra como um todo, cerca de 15% dos títulos das músicas contém as palavras *poema*, *poeta*, *palavras* e *elegia*, sem considerar os nomes dos movimentos.

ANO	VOZ E ACOMPANHAMENTO			CORO				TOTAL
	CANÇÃO COM PIANO	CANÇÃO DE CÂMARA	CANTATA	CORO DE CÂMARA	CANTATA	MISSA	PAINEL SINFÔNICO ²¹	
1956								0
1957	6 a.							6
1958	3 a.			2				5
1959								0
1960			1 a.					1
1961				1				1
1962		1 a.		3				4
1963			1 m.					1
1964		4 a./m.		12				16
1965		1 a.		2	1	2		6
1966				3				3
1967								0
1968								0
1969					1			1
1970								0
1971	3 g.							3
1972								0
1973		1 a.		3			1	5
1974		3 g.		3				6
1975								0
1976				1				1
1977								0
1978	1 a.			3				4
1979	1 m.		1 a.	1				3
1980				1				1
1981								0
1982				1				1
1983					1			1
1984				1				1
1985				1				1
1986				2				2
1987			(1 g.) ²²					0
TOTAL	14	10	3	40	3	2	1	73

Tabela 1: *Obra vocal* - a. voz aguda – m. voz média – g. voz grave

A opção pela padronização da nomenclatura que designa as vozes em *aguda*, *média* e *grave*, embora algumas das partituras do *corpus* deste trabalho tragam a indicação *soprano*, deve-se ao fato de que o catálogo elaborado pelo próprio compositor assim o faz e, principalmente, porque entendemos ser uma denominação mais abrangente, visto que as peças

¹⁹ Ver Tabela: Obras para Voz e Acompanhamento, no apêndice II, p. 136.

²⁰ Ver opinião de Kiefer sobre a relação entre música e poesia no capítulo 2.

²¹ Obra sinfônica de caráter épico.

²² Esta cantata não foi computada para fins estatísticos porque ela ficou inconclusa.

podem ser interpretadas tanto por vozes masculinas, quanto por femininas. Uma passagem sobre a questão, encontramos no diálogo²³ entre Kiefer e o cantor Eládio Pérez-González a respeito de uma obra:

Pode ser perfeitamente cantada por barítono, e aliás, seria melhor você Bruno, mudar a indicação vocal simplesmente para VOZ em lugar de escrever Meio-Soprano. Muitas vezes indicações desse tipo limitam desnecessariamente a possibilidade de execução (4 ago.1972, grifo do autor).
Muito obrigado pela sugestão da 'voz'. Achei a idéia muito boa. Engraçado como a gente às vezes tropeça em coisas simples (12 ago.1972, p.1).

Não podemos seguir à risca o que propõe Eládio, generalizando ao extremo a indicação vocal das obras com acompanhamento, pois muitas não podem ser cantadas indefinidamente por todos os tipos de vozes. Em termos gerais, Kiefer escreveu para voz aguda na extensão de dó₃/sol₃ a fá₄/sib₄, para voz média de lá₂/mib₃ a ré₄/fá₄ e para voz grave de láb₁/si₁ a dó₃/mib₃. Importante registrar que aproximadamente 60% dessas músicas são para voz aguda e que o restante é dividido meio a meio entre média e grave.

O período da composição vocal de Kiefer estende-se de 1957 a 1987. No entanto, a distribuição das diferentes formações ao longo destes anos é muito irregular. Embora tenha iniciado pela canção, na década de 60²⁴ sua produção voltou-se com intensidade para a escrita coral. Como podemos observar na contextualização da gênese da obra de Kiefer, diversos fatores colaboraram para esta configuração e, possivelmente, o principal deles seja as condições que o ambiente cultural de Porto Alegre oferecia à época, como a existência do Coral da Filosofia.

Kiefer compôs suas primeiras obras²⁵, três peças para piano e uma para clarinete e piano, no ano anterior às primeiras canções, embora tenhamos encontrado referências a algumas anteriores. Em carta de Sylvia Baumgart enviada ao compositor, a cantora se refere a uma canção dedicada a ela, “quero em primeiro lugar agradecer as músicas e principalmente a que foi dedicada a mim” (2 abril 1958, p.1)²⁶. Porém, nada consta dos catálogos, o que nos leva a crer que a mesma tenha sido “descartada” pelo compositor e que, talvez, o motivo seja o mesmo que o levou a não catalogar a *Modinha*, para violino e piano, citada por Castro.

No período de maior produção coral, Kiefer compôs apenas uma peça para piano, depois de dez anos sem escrever para o instrumento, e não escreveu nenhuma canção para voz

²³ Ver cartas em anexo, p. 143 e 144.

²⁴ Nesta década Kiefer compôs os *Madrigais gaúchos*, uma coletânea de 12 peças para coro.

²⁵ Ver Cronologia no apêndice I, p. 130.

²⁶ Ver carta em anexo, p. 141.

e piano. Na década seguinte, além da obra vocal e orquestral, o compositor fez muita música de câmara e para piano. Depois de 1979, não escreveu mais para voz solista e intensificou a escrita para conjuntos de câmara. Ao falecer em março de 1987, Kiefer estava trabalhando na *Pequena Cantata dos Desamados*, para barítono e orquestra de cordas, por encomenda de Eládio Pérez-Gonzales. “Estou cumprindo o prometido. Terminadas outras tarefas, ataquei o assunto. Título: Pequena Cantata dos Desamados. Terá quatro seções. O planejamento está pronto” (18 fev.1987, grifo do autor).²⁷

As obras vocais de Kiefer têm texto em português, sendo duas em português arcaico, além de uma sem texto e duas em latim²⁸. Um programa encontrado entre a documentação pessoal do compositor, de um recital realizado em 1969, nos revela que a escolha de poesias trovadorescas portuguesas do século XIII para os *Motetos Profanos* 4 e 5 resultou de uma preocupação com as raízes da cultura brasileira e que a poesia lírica galaico-portuguesa dessa época ocupa posição de destaque na literatura européia.

POETAS	ANO DA COMPOSIÇÃO	POESIAS MUSICADAS		
		VOZ E ACOMP.	CORAL	TOTAL
GAÚCHOS		14	27	41
Carlos Nejar	1971, 73, 74, 76	5	8	13
Santiago Naud*	1957, 60, 63, 64	3	4	7
José Paulo Bisol	1964, 65, 67		6	6
Mário Quintana*	1957, 58, 64, 79	3	2	5
Lara de Lemos*	1978	1	2	3
Heitor Saldanha	1964, 78, 79	1	2	3
Paulo Correa Lopes	1964, 66		2	2
Armando Trevisan	1979	1		1
Augusto Meyer	1964		1	1
BRASILEIROS EM GERAL		4	7	11
Manoel Bandeira	1962, 66		3	3
Carlos Drummond de Andrade	1964, 80	1	1	2
Imídeo Nérci	1961		2	2
Haroldo de Campos	1964	1		1
Cecília Meireles	1964	1		1
Ribeiro Couto	1971	1		1
Cassiano Ricardo	1962		1	1
PORTUGUESES		9	8	17
Fernando Pessoa*	1957, 58, 62, 71	7	2	9
Luis de Camões	1983, 84, 85		3	3
Gil Vicente	1965		2	2
Dom Dinis	1964, 86	1	1	2
João Airas de Santiago	1965	1		1

Tabela 2: *Poetas* - *Poetas das canções para voz aguda e piano, foco da dissertação.

²⁷ Ver carta em anexo, p. 155.

²⁸ Textos da liturgia católica.

No conjunto da obra, há uma nítida predominância dos textos gaúchos, tanto no número de poetas, quanto na quantidade de poesias, próximo a 60%, o que seria de se esperar, sendo Kiefer um homem de muitos conhecidos na área da literatura, inclusive amigos pessoais como Érico Veríssimo, Mário Quintana, Carlos Nejar, Armindo Trevisan, entre outros. O elemento surpresa é o espaço que o compositor reservou aos portugueses.

Porto Alegre, Pelotas, Belo Horizonte e Ouro Preto foram os locais de estréia das obras para voz e acompanhamento. As cantoras em atividade na cidade que tinham contato com Kiefer, Déa Mancuso, Lory Keller, Marlene Goidanich, Elza Bueno, Heloisa Nemoto Vergara, Ana Maria Molz e Regina de Boer, foram as responsáveis por muitas das *premières*, bem como Zuinglio Faustini, Maria Lúcia Godoy e Eládio Pérez-Gonzalez. Um terço das músicas foi cantado pela primeira vez em até um ano após a data da composição. No acervo de Kiefer, encontramos correspondência²⁹ de alguns dos cantores que estrearam peças a eles dedicadas: Eládio Pérez-Gonzales (1972 a 87), o campeão de cartas, Maria Lúcia Godoy (63/73), Zuinglio Faustini (72 a 75), e Regina de Boer (63 a 85).

Destas 27 obras para voz, 14 são canções com acompanhamento de piano, e a maioria, dez ao todo, é para voz aguda: *Canção de inverno*, *Canção de garoa*, *Canção para uma valsa lenta*, com poesia do Mário Quintana; *Pobre velha música*, *Contemplo o lago mudo*, *Leve, breve, suave*, *Sol nulo dos dias vãos*, *No ouro sem fim da tarde morta*, do Fernando Pessoa; *Olha teu passo*, do Santiago Naud; e *Cantiga de São Francisco*, da Lara de Lemos. Elas foram compostas entre 1957/58, exceto a última, que é de 1978, o que corresponde ao primeiro e terceiro períodos da obra de Kiefer segundo Chaves (1995).

As canções foram revisadas em 62/63, num primeiro momento, e em 76/77 passaram por novo exame. No acervo do compositor, encontra-se duas versões da maioria das peças, manuscritos onde podemos observar desde pouca ou nenhuma alteração, a mudanças drásticas, geralmente na parte do piano, como podemos observar na tabela 3.

²⁹ Muitos outros cantores mantiveram contato epistolar com Kiefer: Aldo Baldino (SC, 74), Ana Maria Kieffer (SP, 72/79), Anthon Hansen (Dinamarca, 74), Ataíde Beck (RJ, 74 a 77), Betty Boelter (Alemanha, 80 a 86), Bruno Wyzui (66/72), Claudino Aráís Dias (Alemanha, 84), Fernando Palmari (SP, 83), João Carlos Ditter (RJ, 75), Laura de Souza (Alemanha, 85 a 87), Mariinha Magalhães Lacerda (SP, 81), Roseli Schünemann (PR, 76), Sylvia Baumgart (RJ, 58/59), Victória Kerbauy (SP, 84) e Walter Weiszflog (Londres, 76/77).

CANÇÕES	VER SÃO		MODIFICA ÇÕES ³⁰ (%)	
	1	2	VOZ	PIANO
<i>Canção para uma valsa lenta</i>	1958	1976	2	70
<i>Canção de garoa</i>	57/62	1976	2	20
<i>Canção de inverno</i>	57/62	1976	2	2
<i>Cantiga de São Francisco</i>	1978	-	-	-
<i>Olha teu passo</i>	1957	1976	0	0
<i>Leve, breve, suave</i>	-	1976	-	-
<i>Pobre velha música!</i>	1957	1976	15	80
<i>Sol nulo dos dias vãos</i>	58/62	1976	0	0
<i>Contemplo o lago mudo</i>	1957	1977	40	90
<i>No ouro sem fim da tarde morta</i>	s/d	1976	0	2

Tabela 3: Manuscritos do Acervo Bruno Kiefer

Kiefer diz “reformei, tempos atrás, quase todas as minhas canções para voz aguda e piano. E destruí, naturalmente, o que restava das versões anteriores (...) me veio a lembrança de ter te oferecido algumas canções minhas. E isto antes das ditas reformas. Se eu estiver certo, peço pôr no fogo as ditas” (31 jul. 1979).³¹ Nessa pesquisa tomaremos como referencial a versão mais atual de cada canção e, devido à extensão do trabalho de comparação, optamos por usar os primeiros manuscritos para extrair só as informações úteis aos nossos objetivos.

Se muitas das obras vocais foram estreadas logo após sua criação, o mesmo não ocorreu com estas dez canções, chegando a mais de uma década de intervalo entre uma etapa e outra. *Cantiga de São Francisco* é exceção, Heloisa Nemoto Vergara, que estreou a obra que lhe foi dedicada, o fez logo no ano seguinte. A duração³² média das canções é de 2 minutos e meio e *Canção de inverno* é a mais curta, com trinta segundos.

Chama a atenção que não há edição das canções e os manuscritos, bem como todo o acervo do compositor, encontram-se em poder da família. As poucas partituras publicadas são para coro, piano, flauta transversa solo, dois violinos, tuba e piano, violoncelo solo, quarteto de flautas doces, uma coletânea de peças para crianças (flauta doce, violino e violão) e a integra da obra para violão; e foram editadas pela Movimento, Novas Metas, Ricordi, Jornal do Brasil, UFRGS, UFPEL e Funarte/INM.

³⁰ Valores aproximados.

³¹ Ver carta em anexo, página 150.

³² Duração aproximada sugerida pelo compositor.

2. MÚSICA E POESIA

2.1. Desenvolvimento da relação entre música e poesia na teoria e na prática

Na Grécia antiga, música, poesia e dança eram atividades integradas e o ritmo era o ponto de conexão entre elas. Com o passar dos séculos, estas artes foram se desvinculando, sem perder, no entanto, alguns pontos de contato, que variam de intensidade de acordo com a cultura e o período histórico.

Platão, na sua obra *República* (p.91-4), fez duas recomendações aos compositores que serviriam de base para a discussão sobre a relação entre música e poesia até o início do século XIX. A primeira dizia que era preciso respeitar o texto e conservá-lo na sua condição original, a métrica e a melodia seguindo o padrão da fala. A segunda propunha que o significado musical e o textual fossem congruentes, que a harmonia e o ritmo estivessem de acordo com as palavras.

Foi com o *Lied* desenvolvido por Schubert que a função da música na canção se expandiu consideravelmente. Os compositores românticos deslocaram sua atenção das idéias de Platão para as de Schopenhauer, que colocava a música como o centro das artes. Abriu-se assim o caminho para a oposição aos princípios de supremacia do texto e de relação de mímese, criando uma base para as inovações do século XX. Outro fator que contribuiu para esta abertura foi o movimento literário simbolista, que tinha como lema “*de la musique avant toute chose*”³³ (Stacey, 1989, p.14).

O século XX foi de intensa discussão, oscilando entre opiniões demasiado teóricas, posturas céticas ou fortemente entusiásticas. Diversos musicólogos e compositores registraram suas posições, como Boulez e Berio. A possibilidade de abordar os textos de várias maneiras obrigou os compositores a estabelecerem seus próprios métodos para musicar poesia. As décadas de 50 e 60 assistiram a uma explosão de atividades e inovações no campo da música vocal.

No Brasil do século XX, é indispensável lembrar a contribuição dos estudos das relações entre poesia e música de Mário de Andrade e o testemunho de Manoel Bandeira.

³³ A música sobre todas as coisas (tradução nossa).

Outros poetas que se aproximaram da música foram os concretistas, ao trabalharem seus textos de maneira original, buscando a musicalidade das palavras. Segundo Sant'Anna, esse grupo de poetas, que surgiu entre 1956 e 1968 e se intitulava de vanguarda, contestava o grupo que “ainda via no lirismo, no verso e no ritmo a possibilidade de expressão do *logos* poético” (2001, p.13). De um lado estavam os que defendiam que a poesia era palavra, enquanto do outro estavam os que afirmavam que a poesia era canto.

A relação entre as diversas artes foi reconhecida como um campo de estudos somente no século XVIII, e Ulrich Weisstein (apud Oliveira, 2002, p.36) considera que ainda não existe uma fundamentação metodológica sólida e uma terminologia coerente para o estudo comparativo entre música e poesia. Solange Oliveira (2002, p.40) corrobora esta idéia, dizendo que são pouco numerosas as investigações músico-literárias, que faltam estudos sistemáticos sobre as relações sincrônicas.

A música com texto, para Lawrence Rosenwald (1993, p.53), ainda é tratada como uma anomalia, o que não se justifica pela enorme quantidade de obras deste tipo. No momento em que mudar esta visão, se descobrirá que o uso de uma linguagem musical específica impede os propósitos analíticos, pois muito do que é chamado de música é na realidade uma combinação entre material musical e material verbal. É preciso questionar se a teoria musical é uma teoria suficientemente abrangente, que dê conta do texto poético assim como da música e seja capaz de explicar suas inter-relações.

2.2. Tipos de relação entre música e poesia

Foi através das palavras que ele encontrou a chave para sua música? A música estava prenhe, aguardando para cantar os versos e abraçá-los? Nossa linguagem foi sempre possuída pelo canto ou é a música que extrai seu sangue vital das palavras? Uma sustenta a outra, uma precisa da outra. Na música, as emoções clamam pela linguagem. Nas palavras, existe uma ânsia pela música e pelo som.³⁴ (Strauss, apud Coli, 2001, p.174)

Uma questão muito presente na música vocal é a relação entre música e poesia. Kiefer, um admirador confesso deste tipo de formação, desenvolveu algumas idéias sobre como estes elementos se articulam. Para uma melhor compreensão de sua obra musical, um

³⁴ Texto cantado pela Condessa da ópera *Capriccio*, de Richard Strauss, na qual um poeta e um compositor disputam seu amor. O poeta escreve um soneto e o recita, o compositor o põe em música e o canta.

ponto interessante a ser observado nos seus textos musicológicos é sua posição como compositor perante o assunto:

...[existem] três tipos de relação entre texto e música: 1) o texto é apenas o pretexto para o canto; se houvesse mudança de texto, ritmicamente adequada, praticamente nada aconteceria além dessa mudança; 2) a música desenvolve e intensifica o afeto básico do texto ou de partes; 3) a música é declamação do texto, seguindo-o quase palavra por palavra, empobrecendo-se. Claro, em qualquer um dos casos supõe-se que haja um mínimo de ajuste entre o ritmo da música e do texto. De minha parte, sou adepto do segundo tipo de relação, pois é o que permite estabelecer uma vinculação com o texto, ou talvez melhor, permite brotar a música do texto sem prejudicar o seu livre desenvolvimento. (1982a, p.15)

Para Kiefer (1985, p.60), o poeta fala através de imagens, de ritmos e da sonoridade das palavras. Já a música, que é capaz de traduzir as nossas vivências e de expressar a simultaneidade de vários estados afetivos de forma muito mais intensa do que as palavras, não está em condições de expressar idéias.

A questão da preponderância da melodia ou da letra em uma canção dá origem a grandes debates. Os teóricos que tratam do assunto podem ser divididos em quatro grupos distintos: os que defendem o predomínio do elemento verbal sobre o musical, os que têm posição contrária, os que atribuem valor igual aos dois elementos e os que ressaltam a tensão entre poesia e música (Oliveira, 2002, p.159). Essa classificação, no entanto, não consegue dar conta da multiplicidade de opiniões à respeito deste assunto. A relação entre música e poesia é muito mais complexa do que a simples eleição de prioridades.

Mário de Andrade defende a primazia da música sobre o texto, quando diz que “a independência do ritmo musical jamais pôde nem poderá nunca sujeitar-se ao ritmo da palavra [podendo até dificultar] a compreensão do texto” (apud Oliveira, 2002, p.160). Nesse mesmo sentido, a crítica Susanne Langer, em *Feeling and form* (1953), coloca que a música absorve e assimila os elementos que lhe são estranhos, transformando-os em elementos musicais. Quando letra e melodia se fundem, a música engole as palavras. “A canção não é um compromisso entre poesia e música, quando um compositor utiliza um poema, destrói o poema e constrói uma canção” (ibidem).

Ruwet (1972, p.53), integrante de um grupo francês que trabalhava com semiologia da música nos anos 70, juntamente com Jean-Jaques Nattiez, Bruno Nettle e Jean Molino, trata a relação entre música e língua em dois níveis: um considera a ligação estabelecida entre os conteúdos de um determinado texto e de uma determinada música; o outro se refere às estruturas mais gerais, e pode ser visto sob dois aspectos (a maneira como a linguagem é

tratada, ou maltratada, pela música, e os diversos modos com que as formas lingüísticas desempenham seu papel na elaboração das formas musicais). Esta questão estrutural é ressaltada por Santaella:

Se o modo de estruturação da linguagem musical guarda muitas semelhanças com o modo de estruturação da linguagem poética, é aí, então, no coração da estrutura, que música e poesia, antes de tudo, se encontram. Poesia e música são construções de formas, jogos de estruturação, ecos e reverberações (...) diagramas e equações para a sensibilidade, matemáticas do sensível (2002, p.47).

Nicolas Ruwet reconhece a possibilidade de uma relação dialética entre o elemento verbal e o musical, que geram um todo complexo, cujo sentido é diferente do individual, além de acreditar que esta relação muda, variando da convergência à contradição, passando por diferenças, compatibilidades e complementaridades. “Para que uma obra vocal constitua um todo orgânico sobre o plano musical, não é necessário que as palavras se reduzam à música (...) a coexistência de dois sistemas, musical e lingüístico, é sempre pelo menos possível”³⁵ (1972, p.51, tradução nossa). Somente com uma análise estrutural, lingüística e musicológica, seria possível determinar a ligação exata entre as palavras e a música de uma determinada obra, pois um significado particular só pode ser definido em relação a todos os outros.

Já para Boris de Schloezer, que dedicou um capítulo de *Introduction à J. S. Bach* à questão da palavra na música vocal, há uma incompatibilidade entre música, sistema fechado, que é a mesma coisa que ela significa, e língua, sistema aberto, que não é mais do que a expressão daquilo que ela significa. O sentido das palavras cantadas não é o mesmo que elas tinham antes de serem colocadas em música, mas aquele que a frase musical lhes confere.

A obra vocal mais perfeita é aquela cujas palavras (...) se reduzem à um puro jogo verbal (...) e o fato de que o compositor tenha escolhido este ou aquele texto se reduz em definitivo à um problema psicológico, que concerne à gênese da obra, mas não tem nada a ver com o problema, estético, de sua estrutura³⁶ (apud Ruwet, 1972, p.42, tradução nossa).

A idéia de uma correspondência termo a termo de um texto e de uma música é insustentável para Schloezer, pois ao longo da história, não somente textos idênticos foram colocados em música de muitos modos diferentes, como a mesma música serviu a diversos

³⁵ “Pour qu’une ouvre vocale constitue un tout organique sur le plan musical, il n’est donc pas nécessaire que les paroles se réduisent à la musique (...) la ‘coexistence’ des deux système, musical et linguistique, est toujours au moins possible.”

³⁶ “L’ouvre vocale la plus parfaite est celle dont les paroles (...) se réduisent à un pur jeu verbal (...) et le fait que le compositeur ait choisi tel ou tel texte se réduit em définitive à un problème psychologique, qui concerne la genèse de l’ouvre, mais n’a rien à voir avec le problème, esthétique, de sa structure.”

textos. No entanto, Ruwet pensa que nada nos autoriza a considerar a relação entre palavras e música como arbitrária, pois, por mais complexo que seja, não há o que nos impeça de procurar uma ordem, uma ligação de sentido. Boulez vai mais além ao dizer:

Se eu faço do poema de minha escolha algo mais do que um ponto de partida para um desenho de arabescos ornamentais, se eu estabeleço isto como uma fonte de irrigação da minha música e então crio um amálgama no qual o poema é ‘centro e ausência’³⁷ de todo o conjunto de sons, então eu não posso me restringir ao surgimento de uma mera relação emocional entre estas duas entidades. Neste caso, toda uma rede de conjunções aparecerá necessariamente (...) todo o mecanismo do poema, desde seus sons puros como música até sua ordem intelectual³⁸ (1986, p.180, tradução nossa).

De acordo com Boulez, música e poesia podem ser ligadas por diferentes níveis de importância e intensidade, desde uma particularidade até sua essência. O relacionamento entre os dois meios pode tomar muitas formas, não é mera questão de emprego de palavras. Nesse sentido, Robin Holloway reconhece “dois limites opostos: o realce e a complementação de um poema por uma arte paralela – música como serva – e a conversão de uma grande obra da literatura numa forma que precisa receber da música tanto expressão, quanto forma”³⁹ (1989, p.257), ressaltando que simplesmente sublinhar e andar em paralelo deveria ser supérfluo e contrariar a métrica, romper a forma dos versos, impor um ritmo, um caráter, até mesmo um sentido diferente, que às vezes é vital, pode ser perigoso.

Ainda dentro do conceito de Boulez, de que música e poesia podem ser ligadas por diferentes níveis, é interessante analisar a opinião de Schoenberg. Ele não considerava importante o significado dos poemas, pelo contrário, em *The Relationship to the Text*⁴⁰ (1975), o compositor confessa que, ao analisar alguns *Lieder* de Schubert, entendeu o conteúdo das canções antes de ler os poemas, talvez mais profundamente do que se tivesse considerado os pensamentos expressos pelas palavras. Esta postura se estende a sua atividade de compositor como podemos constatar em seu depoimento:

³⁷ *Centro e ausência* é uma expressão usada por Boulez para se referir à imagem que Stefan Mallarmé usa quando diz que música e literatura são faces alternadas, uma se esconde na escuridão e a outra brilha, “um destes meios se inclina em direção ao outro e nele desaparece, para só reaparecer com riquezas emprestadas: por essa dupla oscilação todo um gênero é realizado” (apud Boulez, 1986, p.183).

³⁸ “If I make the poem of my choice anything more than a starting point for a design of ornamental arabesques, if I establish it as an irrigation source of my music and so create an amalgam in which the poem is ‘centre and absence’ of the whole body of sound, then I cannot restrict myself to the mere emotional relationship arising between these two entities. In that case a whole web of conjunctions will necessarily arise (...) the whole mechanism of the poem, from its pure sound as music to its intellectual ordering.”

³⁹ “Two opposite limits; the enhancement and complementing of a poem by an art that lies alongside – music as servant – and the conversion of a large work of literature into a form that needs to be given by music both expression and shape.”

⁴⁰ Do livro *Style and Idea*.

Inspirado pelo som das primeiras palavras do texto, eu compus várias das minhas canções direto até o fim, sem me preocupar minimamente com a continuação dos acontecimentos poéticos, até mesmo sem compreendê-los, no afã de compor (...) eu nunca fiz muita justiça ao poeta⁴¹ (apud Driver, 1989, p.iv, tradução nossa).

Berio, que revisou os textos de Ítalo Calvino, Umberto Eco e Edoardo Sanguineti ao compor suas óperas⁴², considera que hoje em dia a música pode filtrar os textos de forma radical, decidindo o que deve ser extirpado e o que pode assumir papel dominante. Para o compositor, texto e música são duas entidades autônomas, com igual nível de complexidade e dignidade. “É importante, eu penso, não procurar por paralelos formais entre experiência musical e língua: suas diferenças sintáticas são irreduzíveis”⁴³ (1989, p.4, tradução nossa).

As palavras podem ser usadas de múltiplas maneiras, não só em termos de compreensão imediata. Para Brian Ferneyhough, uma canção deve ser inspirada como um todo pela presença das palavras, o texto deve irradiar o discurso musical até o fim, inundando-o de energia. O compositor acha que mais interessante do que representar o texto musicalmente, é “o projeto de compor conscientemente *contra* as palavras, senão subvertendo-as em algum aspecto”⁴⁴ (1989, p.161, tradução nossa). Em sua dissertação de mestrado, Gandelman defende a idéia de que a canção “configura-se como o lugar da tensão entre o (verbalmente) dizível - o poema - e o indizível - a parte musical; tensão entre uma força que tende a restringir e outra que tende a abrir o sentido (...) as partes reciprocamente se impregnam, numa busca, sempre renovada, de ‘completitude’ ” (1983, p.13).

La Rue (1970, p. 89 e 148-152) destaca alguns pontos perigosos na tarefa de musicar um texto. A colocação inadequada de palavras e sons impede o fluxo da obra, estagnando o movimento, assim como o uso de vocábulos inconvenientes no ápice da melodia pode arruinar o efeito de toda uma frase. Além disso, um texto com mudanças freqüentes de significado pode dificultar o trabalho do compositor, pois a música, embora possa fazer uma ou duas trocas bruscas de direção, não pode mudar de atmosfera a cada linha.

O teórico alerta ainda que é muito limitado tentar relacionar o ritmo musical à prosódia poética, pois a música tem muito mais recursos de ênfase. A estrutura métrica da poesia é muito rígida para ser útil na análise musical. Por outro lado, o autor reconhece a

⁴¹ “Inspired by the sound of the first words of the text, I had composed many of my songs straight through to the end without troubling myself in the slightest about the continuation of the poetic events, without even grasping them in the ecstasy of composing (...) I had never done greater justice to the poet.”

⁴² Berio chama suas operas de teatro musical (1989, p.2).

⁴³ “It’s important, I think, not to go searching for formalistic parallels between musical experience and language: their syntactic differences are irreducible.”

⁴⁴ “The project of consciously composing *against* the words, or else subverting them in some fashion” (grifo do autor).

possibilidade das palavras realçarem texturas musicais e camadas de contraponto, assim como a capacidade da harmonia expressar o texto devido ao poder que os acordes e tonalidades têm de mudarem a atmosfera quase que instantaneamente.

Para Brian Elias, a “canção transcende todos os esforços de definição, representando uma síntese completa das palavras e da música, das idéias além das palavras e tanto da técnica verbal quanto da musical”⁴⁵ (1989, p.226). Nenhum texto colocado em música pode ser considerado uma canção se a compreensão dos aspectos compartilhados pela música e pela língua for ignorada. Uma canção deve destilar toda a gama de significados contidos no texto.

2.3. A relação entre música e poesia na obra vocal de Bruno Kiefer

O compositor Bruno Kiefer (1965) considerava a intimidade com a língua mais importante do que a convivência com as melodias e ritmos locais. Para ele um estrangeiro seria perfeitamente capaz de harmonizar a música folclórica e empregar os ritmos populares de um país, porém, só o convívio intenso com o povo, só a abertura para as forças telúricas, aliada a uma sensibilidade refinada, faria alguém penetrar na intimidade da sua maneira de viver o mundo. É preciso, portanto, ir além da observância de elementos métricos ao musicar um texto, é preciso pensar na “língua como expressão da alma do povo” (1967, p.2).

O compositor (1969, p.39) reconhece que cada língua possui uma rítmica própria, e que cada indivíduo sobrepõe a esta rítmica geral a sua própria, condicionado por seu estado emocional e pelas intenções expressivas. A língua, principalmente a que se desvela na poesia, é o elo mais sutil com a profundidade do ser. Para Kiefer (1980a), a música, aliada à poesia, pode dar grande reforço a esta expressão e revelar aquilo que é inacessível à palavra.

O regente coral José Pedro Boéssio, que teve a oportunidade de contar com a colaboração do próprio Kiefer na preparação de diversas músicas do compositor, percebia em sua obra vocal certas preocupações, sendo um dos aspectos o cuidado na escolha dos textos. “Fica clara a sua concepção de mundo (...) [usava] principalmente poemas e textos de poetas e escritores gaúchos que estivessem comprometidos com o homem e seu desenvolvimento (...) valia-se destes textos para também conscientemente transmitir suas próprias idéias (...) tudo isso sem ser panfletário” (apud Valentim, 1990, p.84).

⁴⁵ “Song transcends all attempts at definition, representing a complete synthesis of words and music, of the ideas beyond the words and both verbal and musical technique.”

O objetivo de Kiefer, segundo Boéssio, era a valorização do texto. Todas as situações formais, estéticas e de estruturação musical, tinham um significado, a realização do efeito pelo efeito não era sua idéia. Em depoimento sobre a relação letra e música, Kiefer (1982a, p.15) ressalta que em suas obras, os intérpretes devem ler os textos com atenção. Ao responder perguntas de um cantor sobre dois dos seus Motetos Profanos, *Cantiga de Amor e Nuvem*, o compositor diz que “apesar de os textos serem medievais, as duas peças devem ser cantadas com bastante expansão e vivacidade, conforme mandam os conteúdos dos textos. Em outras palavras: não te deixes iludir pela palavra ‘moteto’” (16 maio 1977)⁴⁶.

Em outra referência epistolar, encontramos comunicado do barítono Eládio Pérez-Gonzales, sobre a recepção pelo público da obra *Três Poemas*, de Kiefer, onde ressalta o aspecto da interação entre poesia e música, “mais uma vez constatamos o impacto que os versos causam e o que você acrescenta em matéria de ambientação, algo assim como ‘harmônicos’ das palavras, reforçando-lhes tremendamente o sentido” (29 jun.1978).⁴⁷ Cardassi também atenta para o fato, ao dizer que Kiefer não só colocou as palavras do poeta Carlos Nejar em música, mas também incorporou o conteúdo dramático da poesia “ao deixar-se permear pelos poemas de *O Campeador e o Vento* (...) O complexo música poesia na obra de Bruno Kiefer constitui-se em canal de comunicação com aquilo que o compositor chama de ‘alma do povo’” (1999, p.10).

O próprio Nejar comenta que teve sorte em relação ao trabalho do compositor baseado em seus poemas, “há na música de Kiefer uma força épica, a melodia rica, o ar dramático e a presença da terra gaúcha que nos reúne” (1982, p.15). Ao escolher um texto para musicar, Kiefer eliminava “textos pedregosos demais para propiciarem uma fluência rítmica que corresponda ao meu modo de ser” e dava preferência àqueles que tinham “certa qualidade dos afetos latentes ou explícitos” (ibidem).

Não só a parte vocal é responsável por traduzir a poesia, a importância do piano nas canções de Kiefer pode ser inferida por meio de um comentário do compositor sobre a dramaticidade de seu ciclo *As Canções do Vento*, ao ressaltar que “o importante é que o pianista seja meio vulcânico. Se ele se limitar a fazer um discreto acompanhamento, estará tudo perdido” (28 out. 1984).⁴⁸ Este é, nas palavras do compositor, um “acompanhamento expressivo”, aquele que colabora na “tradução do conteúdo emotivo dos versos” (1985, p.75), seja pela melodia em contraponto com o canto, pela harmonia, pelo ritmo ou por tudo junto.

⁴⁶ Ver carta em anexo, p. 146.

⁴⁷ Idem, p. 149.

⁴⁸ Idem, p. 151.

Cardassi nota uma alteração no relacionamento de Kiefer com a poesia na década de 70: “o compositor não perdeu o interesse pela expressão do texto através da música, mas, ao repensar o relacionamento poesia-música, resolveu extravasá-lo também para outros níveis, os quais expressam-se pela variedade tímbrica que ultrapassa o relacionamento mais direto ‘voz/texto’ ” (1998, p.8). Cabe aqui ressaltar que, nas palavras do próprio compositor, esta mudança não significou a adesão à música programática: “se, por acaso, ocorrer a chamada de algum fato natural, isto tem apenas função sugestiva. Por exemplo: o vento. Nunca tive interesse em descrever musicalmente o vento como tal (bastaria ir para rua para senti-lo...). O vento, para mim e numerosos poetas gaúchos, fala” (17 maio 1986, p.2).⁴⁹

2.4. A obsessão dos poetas pela música

Como já foi dito anteriormente, alguns movimentos literários, e mesmo alguns poetas isolados, interessaram-se pela relação entre poesia e música. Este interesse se manifesta por meio da busca quase compulsiva pela musicalidade dos versos. Os simbolistas, na ânsia de representar o inconsciente, lançaram-se à ambição de transformar a poesia em música de forma única na história da literatura.

Os poetas símbolo deste ideal, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, basearam-se em conceitos variados para a realização musical em poesia. Baudelaire buscou nas próprias palavras as propriedades inerentes à música. Em direção oposta, Mallarmé, o mais experimental dos simbolistas, procurou empregar na poesia a mesma estrutura da música. Já Verlaine acreditava que a poesia se transformava em música através do seu efeito sonoro, associações especiais de palavras tornam-se música do mesmo modo que a combinação de uma série de sons musicais (Yokozawa, 2006, p.150).

Na busca pela música das palavras, os poetas concretistas brasileiros mantiveram contato pessoal com Boulez, Stockhausen, Nono e Xenakis, além de trabalharem em sintonia com os compositores brasileiros da época (Campos, 1982, p.14). Eles afirmavam que poesia é canto e trabalhavam seus textos de maneira musical, realizando oralizações dos poemas. Utilizavam estruturas musicais que correspondessem à necessidade do texto, sem seguir as técnicas consagradas de composição, a estrutura era o principal conteúdo do objeto artístico. Um dos representantes deste grupo, Haroldo de Campos, ressalta que o que mais interessava

⁴⁹ Ver carta em anexo, p. 152.

aos concretistas era o processo em que a composição toma o texto como matriz e se manifesta como produção musical autônoma, sem eliminar a independência da poesia, mantendo o texto ausente e presente.⁵⁰

Se a organização e o significado dos sons eram tão importantes para os poetas, o silêncio não poderia ser esquecido. Sartre dizia que o silêncio na linguagem falada é como a pausa musical, seu sentido advém das notas que o cercam (ibidem). As pausas poéticas eram consideradas por Fernando Pessoa como silêncios expressivos aos quais deveriam ser atribuídos valor dinâmico, assim como faziam os compositores modernos.

Avançando mais nesse paralelismo entre poesia e música, Pessoa (Quadros, apud Pereira, 1988, p.33) considerava que não se pode chamar de canção⁵¹ um poema irregular ou livre ou, ainda, que não tenha rima, pois canção é somente aquilo que se pode cantar. “A tendência imediata e natural em quem lê estes trechos de os ler quase que cantando-os indica quão líricos são. Toda a verdadeira, a grande poesia lírica produz esse efeito. Não é um erro, é uma inevitabilidade, o ler trechos como estes (...) cantando-os” (apud Bugalho, 2001, p.304).

Além disso, o poeta Fernando Pessoa, segundo Quadros (apud Pereira, 1988, p.32), defendia a idéia de que a canção musical é como um poema que contém emoção bastante para que pareça ter sido feito para se cantar, emoção esta expressa em ritmo através do pensamento. Sendo assim, musicar um poema é acentuar-lhe a emoção, reforçando-lhe o ritmo. Nejar diz ainda que “ao compositor cabe colher a musicalidade escondida num poema, dando-lhe a sua melodia ou trazendo à luz a melodia expressa no poema (...) o tecido do verso e da música se tornam um só, indivisível, criando espaços, timbres, cores, harmonias” (1982, p.15). Entretanto, Manoel Bandeira parece não concordar com tal pensamento quando diz:

estudando a música a que meus versos serviram de textos (...) compreendi não haver verdadeiramente música num poema (...) a ‘musicalidade subentendida’ poderia ser definida por outro compositor noutra linha melódica (...) assim eu explico que eu sinta a mesma adequação da música às palavras em duas ou três realizações de um só texto (apud Oliveira, 2002, p.113).

Demonstrando que não só os poetas, mas também os teóricos que sobre eles escrevem, estão em busca de uma ligação da poesia com a música, Solange Yokozawa acredita que o uso de alguns recursos sonoros como rimas, assonâncias, aliterações, estribilhos e marcação rítmica, faz “com que a palavra poética cante” (2006, p.87). No estudo

⁵⁰ Podemos notar aqui ecos da expressão “centro e ausência” cunhada por Boulez (1986, p.183).

⁵¹ O termo canção é empregado, neste caso, como poesia “curta, cujo teor pode ser ora melancólico, ora satírico; [que] permite todos os temas e nem sempre se destina a ser cantada; [que] pode, ou não, apresentar estribilho ou refrão” (Goldstein, 1989, p.56).

da poesia de Nejar, Cannabrava (apud Cardassi, 1998, p.29) considera que as variações qualitativas das estruturas rítmicas, através do deslocamento das tônicas, do jogo intersilábico, da alternância de longas e breves, criam “certa espécie de música verbal”.

2.5. O estudo da poesia

2.5.1. Sistema de análise poética segundo Stein e Spillman

Dentre algumas propostas de análise poética existentes, escolhemos a de Deborah Stein e Robert Spillman (1996) por considerarmos que os aspectos metodológicos empregados contemplam uma visão voltada para o estudo futuro da relação entre música e poesia, foco de nosso trabalho. Os autores fazem uma divisão provisória entre conteúdo e forma, como veremos a seguir.

O *conteúdo poético* pode ser analisado sob três aspectos distintos:

Representação poética são as imagens e símbolos que conferem às idéias um contexto mais rico e expressivo, iluminando as nuances do significado, ou da plurissignificação,⁵² por meio de figuras de linguagem como metáfora, comparação, trocadilho, personificação e ironia (dualidade). A personificação pode ser empregada em nível literal (retórico) ou metafórico, como recurso para representar um outro lado do poeta (p.22).

Progressão poética e Stimmung são imagens e esquemas retóricos incorporados num sentido maior do que o significado poético. A *progressão poética* envolve atividade ou movimento físico, emocional ou psicológico; representa os pensamentos ou sentimentos do poeta; abarca o sentido do poema como um todo. *Stimmung* é uma expressão alemã que designa o estado de espírito ou psicológico, a atmosfera da natureza que reflete na alma da poesia (p.26).

Persona e modos de endereçamento, onde a expressão *persona* indica quem está falando no poema e seu cenário. No caso da poesia lírica o poeta projeta sua própria voz ou assume a de um protagonista. *Modo de endereçamento* significa para quem se está falando. O poeta fala internamente, como num monólogo, ou para outra pessoa, um espírito, um elemento da natureza. O objeto do endereçamento pode mudar durante o poema, servindo esta

⁵² “Como ‘tecido de palavras’, o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se perceba o entrelaçamento dos fios que o organizam” (Goldstein, 1989, p.6).

mudança como um veículo de desenvolvimento dramático. “Os grandes compositores de *Lied* foram extremamente sensíveis à tais mudanças no modo de endereçamento e responderam com algumas das mais intensas mudanças na expressividade musical”⁵³(p.30).

A *forma poética* também pode ser abordada de três modos:

Divisão formal é o processo de dividir o poema em células menores. Para analisar esta configuração, é importante conhecer o número de estrofes e de versos, bem como o modo de articulação dos versos (terminação natural, encadeamento⁵⁴ ou cesura). Estas articulações poéticas são indicações de pausas, representadas por vírgula, ponto, ponto e vírgula, dois pontos e reticências (p.33).

O *esquema de rimas* identifica a posição das rimas, identidade fônica, no verso ou na estrofe. Rimas externas são aquelas que estão no final dos versos e cuja distribuição afeta o fluxo, a fluência da poesia; as internas são as assonâncias⁵⁵ e aliterações⁵⁶. A onomatopéia é uma técnica de uso dos sons das palavras que não está associada à rima, mas ajuda na transmissão do significado poético ao representar o objeto nomeado (p.34-6).

A *métrica poética* consiste no padrão de acentuação do poema, que é encontrado através da escanção. A unidade básica de medida é o pé⁵⁷, que pode ser simples (espondeu), duplo (jâmbico ou troqueu) ou triplo (anapesto, dátilo ou anfíbraco). Quando o padrão métrico é quebrado, gera uma ênfase dramática ou um momento de clímax (p.38-9).

2.6. O estudo da música

2.6.1. Sistema de análise musical segundo LaRue

Jan La Rue (1970) propõe uma rotina de análise baseada na investigação de cinco elementos em cada uma das três dimensões da música, *macroestrutura*, *estrutura média* e *microestrutura*. Esta divisão é relativa, obras, movimentos, partes, seções, sentenças, frases e

⁵³ “The great Lied composers were extremely sensitive to such changes in mode of address, and responded with some of the most exquisite changes in musical expressivity.”

⁵⁴ Ou enjambement, ocorre quando um verso é ligado sintaticamente ao verso seguinte (Goldstein, 1989, p.76).

⁵⁵ Repetição da mesma vogal no poema (ibidem, p.51).

⁵⁶ Repetição da mesma consoante no poema (ibidem, p.50).

⁵⁷ Este sistema de medida é, na verdade, uma adaptação do sistema quantitativo, da Antiguidade Clássica, ao silábico-acental. No primeiro era considerada a alternância entre sílabas longas e breves, que agrupadas por segmentos de verso formavam os ‘pés’. Com o tempo o critério da duração foi substituído pelo da intensidade, que conta o número de sílabas do verso e destaca as mais fortes (Goldstein, 1989, p.18).

motivos são colocados em cada um dos níveis estruturais de acordo com a proporção em relação ao todo.

Som é o primeiro elemento que deve ser analisado. Esta categoria inclui timbre (extensão e tessitura, contrastes, escrita idiomática), dinâmica (níveis mais usados e freqüência dos contrastes) e textura (simultaneidade dos eventos ou independência das vozes).

Harmonia, o segundo elemento, será abordada de acordo com as referências extraídas do livro de Vincent Persichetti (1985), por se tratar da análise de obras não tonais. Das idéias de La Rue, somente será aproveitada a que se refere a encontrar as estruturas harmônicas estáveis, identificar a fonte de maior tensão e estabelecer uma gradação entre estabilidade e tensão máxima. Na música não-tonal, qualquer acorde repetido diversas vezes torna-se conclusivo ou estável, por mais que seus elementos constitutivos internos sejam geradores de tensão, as dissonâncias podem funcionar como consonâncias.

A *melodia* deve ser estudada observando a recorrência de graves e agudos, a excursão melódica (primeira e última notas, a nota mais grave e a mais aguda), a relação temática entre as partes, a articulação das linhas melódicas (repetição, desenvolvimento, variação, contraste), os intervalos (duração, acentuação, função no contorno melódico), os padrões motivicos (tamanho e direção dos intervalos) e os movimentos melódicos (tipos de contornos).

Para conhecer o *ritmo*, é preciso identificar a tipologia de tempos e metros (tempos preferidos, alterações internas), a relação entre o comprimento das partes, a interação com os outros elementos (interferência do som, da harmonia e da melodia), a variação de intensidade (período de estabilidade ou de mudança de atividade) e o módulo rítmico característico.

Desenvolvimento é o quinto elemento e resulta da interação dos anteriores, dividindo-se em *movimento* e *forma*. Na realidade, “*a forma musical é a memória do movimento*”⁵⁸ (p.115, grifo do autor).

As origens do *movimento*, que contribui para o fluxo da peça, estão relacionadas à freqüência e ao nível das mudanças. As condições gerais de mudança são estabilidade, atividade local e movimento direcional. A estabilidade é um conceito relativo, só pode ser definida dentro de um determinado contexto. A atividade local é chamada de movimento em equilíbrio, pois padrões consistentes de melodia ou ritmo mesclam atividade e estabilidade; atividade originária das mudanças e estabilidade como consequência da recorrência dos padrões. No estudo do movimento direcional o senso de direção é indicado pelo aumento

⁵⁸ “Musical Shape is the memory of Movement.”

cumulativo de frequência ou nível de mudança. Os tipos específicos de mudança são estrutural e ornamental.

A forma é estabelecida pelas articulações entre as partes (mudança de textura, novo material temático, alteração na atividade rítmica), pelos tipos de continuidade (repetição, desenvolvimento, variação, contraste) e pelos níveis de relação entre os elementos (conexão, correlação).

2.6.2. Repertório de gestos musicais

Luciane Cardassi realizou em sua dissertação de mestrado (1998) um levantamento do repertório de gestos musicais⁵⁹ encontrados em 21 músicas de Kiefer compostas entre 1970 e 1983. Estas obras foram selecionadas pela presença da temática *terra, vento e horizonte* e foi estabelecido um paralelo com a poesia de Carlos Nejar, poeta muito presente no trabalho do compositor. Os gestos recorrentes foram identificados, nomeados e agrupados em famílias. A autora sugere que a reiteração de gestos musicais, consolidada no processo de autocitação, seja verificada em outras obras de Kiefer, pois configura uma das características principais do estilo do compositor. Apresentaremos a seguir os gestos que nos parecem possíveis de serem encontrados também nas canções.

Sonoridades percussivas: são gestos com alto índice de *percussividade*, definidos pelo timbre e pelo ritmo, enquanto altura e intensidade não têm relevância (p.42).

- *Agregados sonoros*: ocorrem em torno do intervalo de segunda menor e com ritmo sincopado, o que acentua seu caráter percussivo (p.43).

- *Notas repetidas*: ocorrem de modo contínuo ou articulado por silêncio, e podem estar associadas ou não a um contorno melódico específico (p.45).

- *Golpes rítmicos*: são compostos por uma ou duas figuras curtas, geralmente acentuadas, seguidas de uma figura longa. De caráter nervoso, aparecem com intervalos de segunda e terça menores (p.51).

Trilhas melódicas: são tanto fragmentos de linhas melódicas, quanto motivos temáticos recorrentes, com função de produzir relaxamento (p.52).

⁵⁹ “Entende-se por gesto musical, neste trabalho, um conjunto de sons (ou signos) que compõem uma unidade fundamental e recorrente. Cada gesto apresenta determinadas características peculiares nos quatro parâmetros básicos (altura, intensidade, duração e timbre), as quais devem ser suficientes para sua identificação pelo analista e pelo ouvinte” (Cardassi, 1998, p.7).

- *Terça menor*: pode ser considerada quase um motivo temático, pelo uso recorrente e por sua importância na configuração das *trilhas melódicas* restantes (p.53).

- *Gestos líricos*: são linhas melódicas de caráter expressivo, muitas vezes com indicações de *bem cantado* e *apaixonado*. As sutis variações de dinâmica valorizam a expressividade desses gestos, que tem caráter melismático em algumas ocasiões (p.54).

- *Gestos em recitativo*: se diferenciam dos *gestos líricos* pela textura do dobramento⁶⁰ e pelos movimentos rítmico e melódico reduzidos. O baixo conteúdo melódico acentua a expressividade do poema e a obediência à prosódia do texto garante sua inteligibilidade (p.57).

- *Temas contrapontísticos*: caracterizam-se pelo caráter improvisatório e *leggero* da linha melódica, que tem mais liberdade de saltos intervalares do que os gestos líricos, e podem ocorrer em uma voz solo, com acompanhamento ou em imitação, sem obrigatoriedade de contraponto. O ritmo sincopado, bastante freqüente, gera um caráter de dança (p.60-1).

- *Blocos paralelos em quartas e trítonos*: são blocos sonoros que se movimentam cromaticamente, configurando um motivo temático recorrente ou um caminho improvisatório descendente (p.64).

- *Sombras cromáticas*: são ecos de uma linha melódico-cromática no registro médio-grave, em intervalos de sétima ou oitava no registro médio, com valores mais curtos, gerando dois planos simultâneos. Realizam movimento ascendente ou descendente (p.66).

Fragmentos cortantes: são gestos breves que interrompem bruscamente o discurso musical e criam uma atmosfera dramática (p.69).

- *Interferências angulosas*: são intervenções muito breves de elevado nível de intensidade, geralmente em intervalos de segunda menor e sétima maior (p.69).

- *Gesto em silêncio*: fragmenta o discurso e é, geralmente, pausa com fermata. Contribui para a sensação de incerteza e imprevisibilidade da música, resultando em eventos dramáticos (p.74).

- *Devaneios cromáticos*: são gestos rápidos associados a níveis elevados de intensidade. Ocorrem nos registros médio e agudo, em linhas melódicas cromáticas ascendentes ou descendentes (p.75).

⁶⁰ Segundo Wallace Berry, ocorre quando as relações rítmicas, intervalares e de direção do movimento se mantêm constantes entre as linhas (apud Cardassi, 1998, p.57).

2.7. O estudo da relação entre poesia e música

2.7.1. Sistema de análise poético musical segundo Stein e Spillman

Stein e Spillman (1996) relacionam alguns elementos a serem considerados na busca por relações entre a música e a poesia. Neste momento, nota-se a importância do estudo prévio de cada uma dessas artes, pois as informações obtidas anteriormente serão usadas como base desta etapa.

Textura é a densidade musical linear ou vertical que conduz o texto poético. A *textura vocal* compreende basicamente quatro estilos, cada um representa diferentes maneiras de pronunciar (silábico ou floreado⁶¹) e de articular (*legato* e *parlato*⁶²) as palavras. Os estilos silábico e *parlato* enfatizam as palavras e sílabas, enquanto o floreado e o *legato* agrupam as palavras em gestos vocais mais complexos (p.59-61). *Textura do acompanhamento* é a combinação entre melodia e harmonia, que resulta em três tipos básicos de acompanhamento: melodia acompanhada, homofonia e textura contrapontística. Cada um conduz a poesia de um modo e sustenta a linha vocal com diferentes texturas (p.62-3).

Temporalidade refere-se à alteração do andamento como consequência de uma mudança na progressão poética⁶³. Para descobrir como o compositor resolveu esta questão, alguns indícios devem ser procurados externamente (*accelerando*, *ritardando*...) e outros internamente, como comprimento das frases, número de palavras num determinado espaço de tempo, estado de espírito da música, entre outros (p.69 e 74).

Em relação à *dinâmica* musical é preciso comparar suas variações com os diferentes significados do texto poético (p.81). A avaliação do *timbre* parte da confrontação da cor do som com as nuances poéticas, no nível vocal (extensão, tessitura, vibrato e brilho das vogais), do acompanhamento (uso do pedal, ataque do som) e do conjunto (p.84). *Acento vocal* e *ênfase* são estratégias usadas pelo compositor para enfatizar uma palavra ou sílaba, seja na manipulação da agógica, da acentuação ou do registro grave/agudo (p.91).

Na diferenciação da *persona*⁶⁴ *vocal* e da *persona do acompanhamento* é necessário verificar se a linha vocal projeta a *persona* que está comunicando algo ou as próprias palavras do poeta, se o piano personifica e projeta uma ou mais vozes ou *personas*. Para diferenciar os

⁶¹ Linha melódica caracterizada por ornamentos (p.327)

⁶² Simulação da fala em que cada nota corresponde a um sílaba, não é o mesmo que recitativo (p.330)

⁶³ Ver definição do termo no item 2.5.1., p. 43.

⁶⁴ O conceito de *persona* foi introduzido na música por Edward Cone, em *The Composer's Voice* (1974), onde diz que a *persona* vocal canta as palavras do poeta. (La Rue, 1970, p.29-30)

casos, deve-se primeiro identificar a *persona* poética e compreender suas atitudes e seu estado de espírito, para só então reconhecer quais são as *personas* musicais e analisar se há pistas na música sobre os diversos caracteres e atitudes da *persona*. É importante não confundir *persona* do acompanhamento com *word-painting*, mera descrição do ambiente poético pelo piano, pois somente quando os elementos musicais descritivos têm presença independente é que passam a ser considerados *personas* e o poeta torna-se destinatário (p.93-7).

A *melodia vocal* deve ser comparada com o que ocorre nos versos da poesia. Antes, porém, é preciso identificar se as linhas melódicas são conjuntas ou disjuntas; quantos registros utilizam; qual o contorno da linha e onde é o ponto mais importante; se existem elementos cromáticos; se tem predominância de figura rítmica ou motivo; se há ênfase em alguma nota por mudança brusca de dinâmica, timbre não usual ou registro extremo. (p.142)

O *ritmo* musical, relaciona-se com o texto poético da mesma forma que “o ritmo e o metro das palavras[,] estão profundamente conectados ao significado do poema”⁶⁵ (p.41, tradução nossa). Padrões rítmicos associados à altura dos sons em gestos específicos podem ser relacionados a momentos determinados da poesia (p.172), já as distensões ou contrações das frases musicais têm conexão com momentos particulares de tensão ou ambigüidade poética (p.175). Frases musicais independentes conferem maior clareza aos versos e estrofes, enquanto a elisão de frases é usada para retratar questões poéticas como o aumento de excitação ou ansiedade (p.178). Os motivos, figuras rítmicas recorrentes, geram sensação de continuidade, ao mesmo tempo em que expressam o conteúdo do texto (p.180). A alteração da acentuação de uma figura rítmica em relação à métrica musical predominante pode reforçar o metro poético, por sincopa ou suspensão, ou criar tensão, com o uso de hemíola (p.182). Se a poesia expressa confusão, ansiedade, ambivalência, sentimentos de insegurança ou desconforto, ao musicar o texto o compositor pode se valer de desvios no ritmo, na métrica ou nas frases musicais para reproduzir a dificuldade apresentada pelo conteúdo poético (p.188).

A *forma* musical pode ter uma relação de correspondência ou conflito com certas características conformativas da poesia, como o número de sílabas dos versos e a repetição ou não das estrofes (p.192). Na canção estrófica, a mesma música se repete para todas as estrofes e cabe ao cantor ressaltar diferentes emoções e sutilezas poéticas, enquanto o piano assume a função harmônica e rítmica. No *durchkomponiert*,⁶⁶ ou *through-composed*, a música é continuada e varia de acordo com o conteúdo dos versos. A reiteração de ritmos e motivos

⁶⁵ “the rhythm and meter of the words is deeply connected to the poem’s meaning”

⁶⁶ Termo alemão que designa casos em que as seções da obra não se repetem. (La Rue, 1970, p.326)

confere unidade e coerência ao conjunto. A canção estrófica modificada também repete a música, mas num momento de mudança do caráter da poesia, variantes são introduzidas na melodia, ressaltando o que o poeta quis expressar (Kiefer, 1985, p.74).

2.7.2. Música e Língua

Além de declarar sua preferência ao musicar um texto literário, Bruno Kiefer foi mais longe e registrou, em detalhes, seu pensamento quanto ao modo como isto pode ser feito no texto *Música e Língua* (1967), que posteriormente se tornou um capítulo do livro *Elementos da linguagem musical* (1969). Isto não significa que, ao compor, ele tenha necessariamente seguido à risca o que escreveu.

Teria havido relação entre as duas atividades de Bruno Kiefer, musicólogo e compositor? Sim... constatação em suas composições do influxo da leitura de partituras e audição de músicas que sempre acompanharam suas pesquisas... Tudo isso, mimeticamente integrado ao estilo do compositor, nunca apenas decalcado (Mitidiero, 1994, p.31).

A aplicação do conteúdo do material musicológico à análise das suas canções nos permitirá verificar se de fato houve uma correspondência entre intenção e ação. Em caso afirmativo, o resultado deste estudo será muito útil, pois os cantores terão como elemento adicional de construção de suas *performances* as pistas apontadas pelo compositor.

Ao abordar a relação existente entre música e língua, Kiefer propõe que alguns paralelismos sejam levados em consideração, como a ligação entre ritmo musical e ritmo da língua, entre ritmo da ondulação melódica e caráter dos versos, entre variação de andamento e plasticidade poética. Estes conceitos merecem ser apresentados com mais minúcia.

O *ritmo da língua* é abordado aqui no sentido da relação entre duração das sílabas e intensidade (acento e altura). “Em português a sílaba tônica parece concentrar toda a carga emocional. Isto resulta da acentuação, de um certo aumento de altura e, principalmente, de uma maior duração” (1969, p.40). O ritmo poético está associado à distribuição destas sílabas tônicas (pés), assim como ao número de sílabas dos versos, à rima e à repetição de fonemas. Ao cruzar estes elementos com o *ritmo musical*, é desejável que haja correlação, por exemplo, entre os tempos fortes dos compassos e as sílabas tônicas da poesia, ou que estas recaiam sobre notas de maior valor.

O *ritmo da ondulação* melódica se refere à disposição das curvas melódicas⁶⁷, que podem ser ascendentes ou descendentes, suaves ou abruptas. As ondulações podem ser analisadas dentro do âmbito de um verso ou de uma estrofe. O ideal, para que música e língua estejam em acordo, é que o ritmo das ondulações respeite o *caráter dos versos*, por exemplo, que linhas melódicas ascendentes sejam usadas para versos intensos emocionalmente. Este tipo de ligação vem da língua falada, sendo que cada uma tem sua própria estrutura melódica.

As *variações de andamento* na poesia conferem *plasticidade* à mesma e podem ser obtidas pela mudança no número de sílabas, pelo deslocamento dos acentos, pelo uso de pausas, pelo sentido das palavras ou através de recursos como assonância e aliteração (repetição cadenciada de vogais ou consoantes). Na música, a variação se dá pela indicação de *acellerando* e *rallentando* ou pela mudança na divisão dos tempos (subdivisão ou aumento). Novamente, para que haja consonância entre as duas instâncias, o compositor deve adaptar a música ao ritmo da língua.

Existe uma grande variedade de recursos que podem ser empregados para fugir da observância rígida dos princípios citados até aqui. A liberdade no uso destes princípios advém de “um axioma a obedecer: entender a linguagem do ritmo e o sentido da poesia” (ibidem, p.46). Dado este passo, o compositor estará apto a usar com pertinência melismas para realçar palavras, pausas expressivas, inflexões melódicas...

⁶⁷ Na análise das canções (ver capítulo 3), optamos por empregar o termo *curva melódica*, usado por Kiefer, e não perfil ou contorno melódico, por entendermos que é mais adequado à representação visual do movimento contínuo descrito pelas linhas melódicas vocais.

3. AS CANÇÕES

3.1. O poeta Mário Quintana

Nascido em Alegrete (RS), o poeta e tradutor gaúcho Mário Quintana (1906-1994) viveu em Porto Alegre. Embora contemporâneo à Geração de 30, Quintana não pode ser enquadrado neste grupo, pois, mesmo que tenha aderido aos princípios simbolistas, o “individualismo convicto de sua poética” (Zilberman, 1982, p.138) é inegável. Sua obra teve características variadas a cada período e por isso dificilmente poderia ser classificada.

Cinco poesias do seu segundo livro, *Canções* (1946), foram musicadas por Kiefer, seu amigo. Em 1957, o compositor deu forma à *Canção de Inverno* e *Canção de Garoa*, para voz e piano. No ano seguinte foi a vez de *Canção para uma Valsa Lenta*, também para canto. *Canção de Domingo*, de 1964, surgiu como parte de uma coletânea de 12 peças para coro misto a quatro vozes, *Madrigais Gaúchos*, e, quinze anos depois, Kiefer compôs *Canção da Chuva e do Vento*, para coro infantil. Há uma versão de *Canção de Garoa* e *Canção para uma Valsa Lenta*, também para voz e piano, composta por Mignone em 1962, bem como de outras três poesias do mesmo livro, que formam o ciclo *Poema das 5 canções*.

Segundo Yokozawa, um elemento que sinaliza a lírica de Quintana é a musicalidade, que se faz presente em todos os seus livros, incluindo *Canções*, onde a exploração dos recursos musicais atinge seu grau máximo. “Se a poesia de Mário Quintana é musical, trata-se de um manto sonoro finamente tecido, algo como uns pianíssimos sutis” (2006, p.89). Na interação entre forma e conteúdo poéticos, um recurso empregado largamente por Quintana é o uso das reticências, representante gráfico “do seu desejo de dizer o mínimo possível para que o leitor possa ler o máximo” (ibidem, p.147).

3.1.1. Canção para uma Valsa Lenta

Canção para uma Valsa Lenta

- | | |
|---|-----------------|
| 1. Minha vida não foi um romance... | A ⁶⁸ |
| 2. Nunca tive até hoje um segredo. | B |
| 3. Se me amas, não digas, que morro | C |
| 4. De surpresa... de encanto... de medo... | B |
| 5. Minha vida não foi um romance, | A |
| 6. Minha vida passou por passar. | D |
| 7. Se não amas, não finjas, que vivo | E |
| 8. Esperando um amor para amar. | D |
| 9. Minha vida não foi um romance... | A |
| 10. Pobre vida... passou sêm enredo... | B |
| 11. Glória a ti que me enches a vida | F |
| 12. De surpresa, de encanto, de medo! | B |
| 13. Minha vida não foi um romance... | A |
| 14. Ai de mim... Já se ia acabar! | D |
| 15. Pobre vida que tôda depende | G |
| 16. De um sorriso... de um gesto... um olhar... | D |

(Quintana, 1966, p.55)

3.1.1.1. Poesia

Em *Canção para uma valsa lenta*, o humor transparece sutilmente. Quintana diz que escreveu essa canção “para consolar postumamente ‘aquelas velhinhas que apareciam antigamente nos lares a vender rendas e bordados’ e diziam, ‘depois de uma pausa e um suspiro’: ‘A minha vida foi um romance’⁶⁹ ” (Yokozawa, 2006, p.126). O poeta faz uma ironia, ao dizer que uma vida de uma harmonia tão sutil, tão simples e tão lenta, não daria um romance, mas sim uma valsa lenta.

Poesia lírica, dividida em quatro estrofes de quatros versos cada, de teor melancólico, enuncia uma reflexão de alguém que teve uma vida convencional, sem acontecimentos extraordinários, dramas ou conflitos. Os versos são ternários anapésticos, pois possuem nove sílabas poéticas⁷⁰, conferindo ao poema um tom mais lento do que se fosse em metro menor, e são acentuados na terceira, sexta e nona sílabas, alternando com regularidade

⁶⁸ Esquema de rimas.

⁶⁹ Trecho extraído da página 106 do livro *A vaca e o hipogrifo* de Mário Quintana.

⁷⁰ A contagem das sílabas poéticas termina na última sílaba tônica do verso.

duas breves e uma longa⁷¹. Possivelmente a escolha de Quintana tenha recaído sobre este tipo de métrica devido a sua intenção de fazer da própria estrutura da poesia uma “valsa”.

Mi - nha - **VI** - da - não - **FOI** - um - ro - **MAN** [ce] E.R.⁷² 9 [3-6-9]
 ~ ~ _ ~ ~ _ ~ ~ _

A primeira sílaba de cada verso recebe um acento secundário, à exceção do quarto verso de cada estrofe, tendo em vista que este está encadeado sempre com o terceiro, ficando em suspenso o sentido na passagem de uma linha para a outra. As rimas em ‘edo’ e ‘ar’ ocupam sempre a mesma posição no verso e a mesma distribuição na estrofe.

Quanto ao significado semântico do texto, observa-se o uso de metáfora ao equiparar a “vida” a um “romance”, que tem enredo, segredos, surpresas, encantos, histórias de amor. A atividade reflexiva da *persona* poética, no caso o próprio poeta, é enfatizada pelo uso de reticências em sete dos dezesseis versos, o que torna o andamento do texto mais pausado. A repetição do mesmo texto no primeiro, quinto, nono e décimo terceiro versos constitui um rondo⁷³, figura de construção que imprime à poesia uma recorrência de idéias, todas as estrofes dizem a mesma coisa de modos diferentes. No quarto e no décimo segundo versos, embora haja repetição do texto, a intenção muda de acordo com a pontuação, passando de enunciativo a exclamativo. A palavra “vida” se destaca, pois, além de aparecer oito vezes, em sete delas está posicionada na terceira e quarta sílabas dos versos, coincidido com o primeiro acento dos mesmos. Em suma, pode-se dizer que esta poesia fala de uma “vida” sem “amor”, sem “enredo”, sem “surpresa” em tom de melancolia, ou seja, em ritmo de “valsa lenta”.

3.1.1.2. Música

Originalmente composta com armadura de ré menor, esta canção foi drasticamente alterada quando Kiefer a revisou em 1976. A parte do piano é quase totalmente distinta e, embora existam vestígios da tonalidade, podemos dizer que a escrita agora gira em torno dos centros de lá, ré e mi. Estas notas são repetidas no baixo diversas vezes ao longo da peça,

⁷¹ As breves são representadas por ~ e as longas por _.

⁷² Esquema rítmico. Representação segundo Goldstein (1989), o primeiro número indica a quantidade de sílabas poéticas e os números dentro do colchete a posição dos acentos no verso.

⁷³ “O ‘rondó’ tem inúmeras variantes, mas de um modo geral consiste em repetir um verso (ou estrofe) ao longo do poema, a guisa de estribilho, ou então iniciar e fechar com o mesmo verso e, desta forma, arredondá-lo” (Moises, apud Bittencourt, 2005, p.10).

assim como o si bemol, que está envolvido também na maioria dos trítonos. A reiteração deste intervalo, principalmente pelo piano, o torna estável.

A música inicia com uma introdução na qual o piano executa, segundo o próprio título sugere, uma melodia acompanhada em compasso ternário e caráter “saudosos”, conforme se observa na partitura (Kiefer, 1976), instaurando o ambiente melancólico das reminiscências da *persona* poética. As linhas melódicas destas duas primeiras frases são *gestos líricos* que revelam o sentido da poesia que virá a seguir e reaparecem idênticos antes da segunda e terceira estrofes. Com a entrada do canto, o piano se detém a acompanhar em blocos, alternados com notas simples no baixo,⁷⁴ a realização do *gesto lírico* pela voz, como um violão, em compasso binário. Há duas seções distintas então: nos dois primeiros versos a voz mantém a melodia *cantabile* e o clima que o piano propôs na introdução; nos dois versos seguintes uma mudança brusca pede um andamento mais rápido e uma dinâmica forte, com acordes secos no piano, intercalados por pausas, e a voz quase recitada, com notas repetidas, indicando a presença de uma nova emoção.

A semelhança de forma e conteúdo entre as três primeiras estrofes da poesia permitiu ao compositor optar por escrever uma canção estrófica, seguindo a forma *introdução + ab* para cada estrofe, com pequenos ajustes na divisão dos tempos dos terceiro e quarto versos, mantendo linha melódica⁷⁵, dinâmica e andamento exatamente iguais. É importante ressaltar que esta é a única obra para voz e piano em que o compositor utiliza este recurso, o que permite supor que não foi uma decisão aleatória, mas com a intenção de corroborar o sentido da poesia, criando um paralelismo entre a repetição musical e a reiteração dos pensamentos sobre a vida.

A quarta estrofe, no entanto, foge do esquema, pois é o momento onde o texto poético torna-se mais dramático. A introdução é reduzida aos dois primeiros compassos, passando logo para o segmento a', que é cortado por um grande silêncio suspensivo, *gesto em silêncio*, antes dos últimos compassos, criando uma enorme expectativa em relação ao texto que vem a seguir: “Já se ia acabar!” Quando ocorre a constatação de que a vida vai acabar, é o único momento em que o piano dobra a linha melódica da voz, acentuando o conteúdo trágico da poesia e configurando um *gesto em recitativo*.

⁷⁴ Na versão de 1958, o piano não segue esta estrutura.

⁷⁵ “Sucessão de sons de alturas diferentes, caracterizada pela ausência de relações harmônico-tonais (funções) patentes ou latentes” (Koellreutter, 1990, p.83).

Ex. 1: *Canção para uma Valsa Lenta* – cc. 43/46 – “gesto em silêncio” e “gesto em recitativo”.

O trecho a seguir⁷⁶ não mantém a estrutura rítmico/melódica do segmento b, mas funciona como uma coda, embora também seja uma espécie de recitativo. A cada elemento enumerado pelo cantor, coisas da qual a “pobre vida” depende, o piano toca um acorde, no tempo forte do compasso, como se estivesse a salientar as idéias. Vale ressaltar que a linha melódica da voz é contínua em toda a canção até, justamente, o momento da pausa geral do décimo quarto verso, quando então os segmentos de versos passam a ser entrecortados por pequenas pausas expressivas, enfatizando, junto com os acordes do piano, diminutos na sua maioria, a dramaticidade destas últimas palavras.

FORMA ESTROFE	A			A'		
		1, 2 e 3			4	
VERSO	-	1-2/5-6/9-10	3-4/7-8/11-12	-	13-14	15-16
SEGMENTO	Introd.	a	b	Introd./3	a'	Coda
COMPASSO	1-6/20-25	7-13/26-32	14-19/33-38	39-40	40-46	47-52
QUANT. COMPAS.	6 (3+3)	6 (3+3)	6 (2+4)	2	6 (3+3)	6 (3+3)
TIMBRE	piano	voz e piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano
TESSITURA VOZ	-	ré ₃ / fá ₄	sol ₃ / fá ₄	-	ré ₃ / mib ₄	fá# ₃ / mib ₄
DINÂMICA	mf / f	mf	f	mf	mf	mf
CARÁTER	Saudoso	-	Rápido	-	-	-
FÓRM. COMPAS. ⁷⁷	3/4	2/4	2/4	3/4	2/4	2/4

Tabela 4⁷⁸: *Canção para uma Valsa Lenta*

⁷⁶ Algumas alterações no texto poético foram feitas pelo compositor, a supressão da palavra tônica do décimo quinto verso e o acréscimo da preposição no último, aparentemente sem maiores implicações.

15. Pobre vida que tôda depende

16. De um sorriso... de um gesto... de um olhar...

⁷⁷ O segmento em 3/4 tem um compasso 2/4 e os segmentos em 2/4 tem um compasso 3/4 cada.

⁷⁸ A soma da quantidade de compassos por segmento não coincide com o total de compassos da peça, pois as anacruses foram desconsideradas.

Musicalmente, pode-se observar ainda que a valsa do título está presente apenas na introdução do piano, pois os outros compassos $\frac{3}{4}$ que aparecem em meio aos binários dos segmentos ab são apenas acomodações para as sílabas átonas dos finais de verso, embora o caráter melancólico de uma “valsas lenta” se prolongue por toda a obra. Uma interpretação possível para o fato de que o título da poesia e da canção só se concretize ritmicamente na música em poucos trechos é que, assim como a poesia inteira é uma reminiscência, a valsa também fica só na lembrança. O compositor optou por alternar estrofes reflexivas, momentos de recordação textual, com pequenos trechos de valsa, momentos de recordação musical.

3.1.1.3. Relação entre poesia e música

A relação entre **ritmo musical** e **ritmo da língua** está bem ajustada no primeiro e segundo versos (segmento a) das três primeiras estrofes. Na música, que dispõe de uma nota para cada sílaba, o compasso binário não contradiz o ritmo ternário anapéstico da poesia, pelo contrário, a repetição no uso da figuração rítmica de duas colcheias e uma semínima, duas *ársis*⁷⁹ e uma *tésis*⁸⁰, encaixa perfeitamente, fazendo coincidir sempre as sílabas tônicas com os tempos fortes dos compassos e as notas mais longas da voz. De acordo com o que foi dito no capítulo anterior sobre o ritmo da língua, estas sílabas “dão a impressão de serem verdadeiros pontos de acumulação rítmica e, por isso, de carga emocional” (Kiefer, 1969, p.41), e Kiefer, enquanto compositor, enfatizou este caráter através do ritmo musical.

O acúmulo de expressão nestas sílabas torna-se ainda mais importante quando vem reforçar o sentido do texto poético, como ocorre nos primeiros versos de cada estrofe. Os três acentos tônicos de cada verso coincidem com as palavras-chave da poesia: “vida”, base de toda a reflexão da poesia; “foi”, verbo que dá a noção de passado, algo que não volta mais; e “romance”, que é o termo de comparação para “vida”. No segundo, sexto e décimo versos, ocorre o mesmo, embora as palavras acentuadas sejam outras, elas mantêm o sentido: “vida”; “tive” e “passou”, novamente idéias de passado sem volta; “segredo” e “enredo”, que remetem a romance; “passar” (“passou por passar”), algo sem sentido, sem “enredo”.

No primeiro e segundo versos das três primeiras estrofes, além do tempo forte e do prolongamento que as sílabas tônicas recebem na música, coincidindo com os pontos semânticos de maior emoção, há uma elevação na altura do som (acento melódico), que

⁷⁹ Termo grego usado para indicar o tempo que antecede uma acentuação tônica (Koellreuter, 1990, p.16).

⁸⁰ Termo grego usado para indicar acentuação tônica (ibidem, p.130).

contribui para o aumento da intensidade destas sílabas. As indicações da poesia e da música enfatizam as sílabas tônicas, gerando um efeito de dramaticidade condizente com o caráter reflexivo / melancólico do texto.

No terceiro e quarto versos (segmento b) das três primeiras estrofes, variados ritmicamente, o ajuste entre sílaba tônica, tempo forte do compasso e nota longa é rompido. A nova maneira de organizar o ritmo musical abandona a regularidade até então presente, gerando movimento, assim como ocorre na poesia, em que o caráter meramente meditativo dos versos anteriores cede espaço à representação de uma série de emoções diversas.

O uso de tercinas, além das duas figuras rítmicas que vinham sendo empregadas, altera a relação entre música e língua, pois o texto fica comprimido, mas observa-se o cuidado de manter as sílabas tônicas ao menos na parte forte dos tempos, já que os sons atribuídos às tônicas passam a ter duração igual às átonas e estão diluídos dentro das curvas melódicas (projeção da linha melódica no tempo), enfraquecendo a concentração de emoção nestes pontos. O fato destas palavras não merecerem o mesmo destaque daquelas já mencionadas pode ser explicado por se tratar de uma série de verbos no presente (“amas”, “digas”, “finjas”, “enches”, “morro”, “vivo”), contrariando o tipo de ação reflexiva que marca esta poesia. Nos últimos versos das estrofes, as notas mais longas e as reticências voltam a contribuir para o realce de termos significativos, como “surpresa”, “encanto”, “medo” e “amor”, todos eles remetendo ao conceito de “romance”. “O modo de alongar as sílabas tônicas, ora mais, ora menos, tem valor expressivo muito grande” (Kiefer, 1969, p.39), e o cantor pode tirar partido desta ferramenta, enfatizando as palavras que o poeta e o compositor colocaram em evidência.

Um detalhe que merece atenção, ainda em relação a estas estrofes, diz respeito ao encadeamento poético dos terceiros com os quartos versos, que, nas segunda e terceira estrofes, o compositor reforça musicalmente através da colocação das sílabas finais de um e iniciais de outro na mesma célula rítmica, fazendo elisão entre as palavras quando possível.

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a 3/4 time signature. It features three triplet markings over the first three measures. The lyrics are: "fin - jas, que vi - VO_ES-pe - ran - do_um a - mor. en - ches a vi DA DE sur - pre - sa, de_en - can". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a simple harmonic accompaniment with some rests.

Ex. 2: *Canção para uma Valsa Lenta* – cc. 34/35 – encadeamento poético e musical.

Na última estrofe, o texto do primeiro verso é tratado ritmicamente da mesma forma que das outras vezes nas quais aparece. No entanto, a partir do segundo verso tudo muda, uma série de pausas provoca descontinuidade no fluxo, “o silêncio é de fato um dos elementos de articulação e interrupção do discurso musical mais utilizados por Kiefer” (Cardassi, 2004). Não há mais padrão de correspondência uniforme entre divisão musical e poética, cada sílaba corresponde a uma colcheia, provocando encontros casuais entre tempos fortes e sílabas tônicas, que não deixam de estar sempre na parte forte dos tempos pelo ajuste das pausas.

Retomando a idéia de que este trecho assemelha-se a um recitativo, e assim deve ser executado, temos que os segmentos de versos são compostos por apenas um intervalo, ascendente ou descendente, que conduz à sílaba acentuada, e são separados por pausas curtas, após as tônicas. A inflexão melódica e a suspensão por pausa proporcionam às sílabas tônicas o que a igualdade de valores das notas havia tirado delas, o acúmulo de carga emocional.

The image shows a musical score for a song. The top staff is a vocal line in treble clef, 3/4 time. It contains the lyrics: "ri - so... de_um ges - to... de_um o -". The melody consists of quarter notes and rests, with a bracket above the second measure indicating a melodic inflection. The bottom two staves are piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a few chords in the right hand and bass notes in the left hand, mostly on the first and second measures.

Ex. 3: *Canção para uma Valsa Lenta* – cc. 50/51 – inflexão melódica e suspensão.

O compositor adaptou a música à língua de modo diverso do que vinha fazendo, utilizou outros recursos, sem perder de vista a intenção de valorizar determinadas palavras-chave, que no caso são: “mim”, pronome que reporta à *persona*, “acabar”, aquilo que não tem volta (foi, passou), “vida”, “sorriso”, “gesto” e “olhar”, elementos dos quais “depende” a vida. O que foi colocado a respeito do número de intervalos não se aplica ao texto “já se ia acabar”, que não deixa de ter uma inflexão melódica antes da última sílaba tônica do verso.

Antes de analisarmos como o compositor resolveu a relação entre **ondulação melódica** e **caráter dos versos**, é interessante observar os intervalos encontrados na linha melódica da voz. São eles: segundas, terças, quarta justa, trítone, sétima menor e oitava justa, com predominância das segundas e terças, sempre a formarem ondulações suaves. A recorrência das terças menores e sua importância na formação das *trilhas melódicas*, segundo

Cardassi (1998, p.53), configura um gesto musical. Os demais intervalos aparecem em ocasiões específicas e, por isso, carregados de significação.

Ex. 4: *Canção para uma Valsa Lenta* – cc. 40/41 – “3ª menor” (trilha melódica).

No primeiro, quinto e nono versos, a quarta justa é usada duas vezes: ao sair da curva melódica, atingindo uma nota isolada mais grave, e ao voltar logo em seguida, destacando a palavra “não” do conjunto e reforçando a acentuação da seguinte.

Ex. 5: *Canção para uma Valsa Lenta* – cc. 7/10 – escapada da curva melódica.

Na finalização das três primeiras estrofes, há esse mesmo tipo de escapada da curva, desta vez a saída é feita com uma terça menor descendente e a volta com um trítone ascendente, salientando “medo” e “amar”. Este intervalo aparece ainda mais três vezes, nos dois últimos versos da poesia, conferindo uma cor específica às inflexões melódicas entre as palavras “pobre vida”, “um gesto”, “um olhar”. A articulação entre o primeiro e o segundo verso nas três primeiras estrofes é feita com salto de oitava. No momento de maior mudança na música, transição do verso treze para o quatorze, ocorre a única aparição da sétima menor

ascendente, atingindo “ai de mim”, trecho de tensão que culmina na grande pausa. Percebe-se que os intervalos foram utilizados com rigor, observando o teor do conteúdo poético.

Como diz o próprio Kiefer (1969), o ritmo da ondulação melódica possui enorme importância expressiva, sendo mais importante do que a sucessão de intervalos. Estudando as ondulações da voz nas três primeiras estrofes, é possível notar que para cada verso há apenas uma curva. Nos dois primeiros versos, de caráter meditativo e reflexivo, ou mesmo lamentoso, as linhas melódicas são acentuadamente descendentes. A curva do segundo verso é igual à do primeiro, porém repetida uma quinta acima, como que a enfatizar o que já foi abordado. No terceiro verso, que lida com negação de idéias, à contraposição entre “tu” e “eu” corresponde um equilíbrio na curva. No último verso, a linha ascendente está conectada a sentimentos diversos, na primeira e terceira estrofes, e a um tom de esperança, na segunda.



Figura 1: *Canção para uma Valsa Lenta* – “curvas melódicas”
(a 1ª corresponde aos versos 1, 5, 9, 13; a 2ª aos 2, 6, 10; a 3ª aos 3, 7, 11; a 4ª aos 4, 8, 12).

As ondulações da quarta estrofe demonstram movimento emocional intenso, a partir do segundo verso as curvas são interrompidas por pausas diversas vezes e, se ignoradas as interrupções, nota-se mais de uma curva para cada verso. No segundo verso, triste e exclamativo, a melodia descendente tem uma pequena elevação ao fim, típica de exclamações. Nos dois últimos versos, encontra-se uma série de linhas descendentes e ascendentes, que se alternam com regularidade, concluindo com duas ascendentes idênticas, sendo a última transposição terça menor acima da anterior. Constatamos que as direções das linhas melódicas estão em acordo com a agitação emocional interna da *persona*, enquanto as rupturas refletem o caráter meditativo e dramático.

As ondulações melódicas de cada verso da poesia estão contidas no âmbito de sexta menor, à exceção das ondulações do décimo quarto e décimo quinto versos, que não passam da quinta diminuta, e do último, que compreende uma sétima diminuta. A constância das sextas enfatiza o caráter repetitivo da poesia e da música. Os trítonos aparecem justamente em momentos de especial tensão e maior alteração na música.

Aprofundando o estudo, é possível esmiuçar a análise das ondulações melódicas de cada verso, descobrindo como é o desenho das curvas e se elas possuem patamares ou rupturas, por pausas ou escapadas. Para não repetir o que já foi analisado, será destacada apenas uma destas características. No quarto verso das três primeiras estrofes, não existe exatamente uma curva, a direção ascendente da melodia é construída como uma escada com três degraus, nos quais se assentam as tônicas de “surpresa”, “encanto” e “medo”. Além das inflexões melódicas valorizarem as sílabas acentuadas, a distribuição em patamares distintos confere hierarquia às palavras.

Este tipo de abordagem é relevante porque o perfil das ondulações melódicas indica crescimento ou diminuição de tensões, e o conhecimento destes dados torna a *performance* mais refinada no controle da expressividade. A execução que considerar esta forma de análise será beneficiada por definir com clareza, baseada no caráter da própria poesia evidenciado pela linha melódica, a intenção que deve ser transmitida ao público em cada um dos versos.

Preocupar-se apenas em ajustar as sílabas tônicas aos chamados *tempos fortes* do compasso ou jogar, eventualmente, com sínopes, gera o perigo de tornar o canto demasiadamente *quadrado*, de dotá-lo de uma racionalidade que não corresponde ao ritmo da língua falada (Kiefer, 1969, p. 42).

O estudo da relação entre **variação de andamento** e **plasticidade poética** evidencia os recursos aos quais o compositor recorreu para incrementar a adaptação da música à poesia. Como podemos observar no Ex. 6, no terceiro verso da primeira estrofe, a subdivisão de dois tempos em tercinas provoca uma contração do texto poético e a aceleração do andamento musical. O verso de nove sílabas que era cantado em seis tempos, agora é reduzido a quatro. Nesta mesma estrofe, no último verso, há indicação de “rit.” e ocorrem duas aumentações de tempo, gerando desaceleração e expandindo a execução do verso para oito tempos. Percebe-se que há uma compensação entre os dois versos, pois juntos mantêm os mesmos doze tempos de duração. Isto significa que a mudança do andamento não alterou a estrutura geral da música, mas conferiu plasticidade à poesia, atribuindo um tom mais enérgico e impositivo a um verso e um caráter mais meditativo ao outro.

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of 'Rápido'. The melody features several triplets and a ritardando ('rit.') marking. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 2/4 time signature. It also begins with a forte (*f*) dynamic and a ritardando ('rit.') marking. The piano part provides harmonic support for the vocal line.

Ex. 6: *Canção para uma Valsa Lenta* – cc. 14/19 (segmento b) - variação de andamento.

No caso da segunda e terceira estrofes, o processo é praticamente o mesmo. No entanto, há o dobro de tercinas no terceiro verso, o que significa mais tempo de aceleração, e a primeira das aumentações do quarto verso é feita não só ritmicamente, mas pelo uso de um pequeno melisma numa sílaba. Ao alongar as tônicas de “encanto” e “amor”, o compositor abandona o canto silábico, contribuindo para realçar as palavras, e provocando uma desaceleração mais abrupta do andamento, o que gera maior contraste entre os versos.

Na poesia de Quintana não há variação de andamento gerado por mudança no número de sílabas ou pelo deslocamento de acentos, mas pelo sentido das palavras e pela pontuação. A cada estrofe, a diferença entre o carácter meditativo, dos dois primeiros versos, e o mais intenso emocionalmente, dos dois últimos, é traduzida musicalmente pela indicação “semínima = 76” (introdução + a) e “rápido” (b).

Se, a princípio, pode parecer contraditório o compositor ser adepto da relação que permite brotar a música do texto, sem prejudicar o seu livre desenvolvimento, e escrever uma canção estrófica, usando a mesma idéia musical para diferentes estrofes, por outro lado isto pode confirmar a hipótese levantada anteriormente, de que houve a intenção de corroborar o sentido da poesia, criando um paralelismo entre a repetição musical e a reiteração dos pensamentos sobre a vida. Kiefer não só submeteu-se a rigidez formal da poesia, como tencionou dar ênfase ao conteúdo repetitivo das estrofes, fazendo em música o mesmo. O compositor, ao mesmo tempo em que foi fiel à estrutura métrica dos versos (disposição métrica, configuração rítmica e distribuição melódica) e ao sentido da poesia, empregou recursos para enriquecer o intercâmbio entre música e língua.

3.1.2. Canção de Garoa

Canção de Garoa

- | | |
|---------------------------------|---|
| 1. Em cima do meu telhado, | A |
| 2. Pirulin lulin lulin, | B |
| 3. Um anjo, todo molhado, | A |
| 4. Soluça no seu flautim. | B |
| 5. O relógio vai bater: | C |
| 6. As molas rangem sem fim. | B |
| 7. O retrato na parede | C |
| 8. Fica olhando para mim. | B |
| 9. E chove sem saber por quê... | C |
| 10. E tudo foi sempre assim! | B |
| 11. Parece que vou sofrer: | C |
| 12. Pirulin lulin lulin... | B |

(Quintana, 1966, p. 41)

3.1.2.1. Poesia

Canção de Garoa se apresenta leve, com um tom poético descompromissado, cuja musicalidade esconde a real carga de tristeza aí presente. “Verificamos que a leveza de Quintana é anestésica. Ao dissipar-se o efeito da substância neutralizadora, a dor reaparece com toda a sua mordência: ‘Pirulin lulin lulin’ ” (Trevisan, 2006, p.115). Essa mesma “revelação” é sentida na *progressão poética*, há um movimento de introspecção de uma estrofe para outra. Inicialmente, o pensamento da *persona* está focado no exterior da casa, no barulho da garoa no telhado, metaforicamente associado ao soluço de um anjo em seu flautim; num segundo momento, o cenário muda para o interior da casa, provocando o enfrentamento do poeta com símbolos temporais: o relógio, num moto-contínuo, a marcar a monotonia da passagem infinda do tempo, e o retrato, que fixa o olhar e remete à estagnação; por fim, o recolhimento ao interior de si mesmo, Quintana expressa um estado melancólico com um fatalismo irônico: só resta ao sujeito, ante o inevitável sofrimento do viver, “tocar sua flauta como o anjo em cima do telhado” (ibidem, p.113).

Este conteúdo lírico está emoldurado por uma forma regular: quadras⁸¹ em redondilha maior, com rimas cruzadas, tanto opulentas⁸² (AB) quanto toantes⁸³ (C). No entanto, o ritmo acentual foge à padronização, há alternância entre binário e ternário. Segundo Yokozawa, a musicalidade dos versos é reforçada pelo uso de recursos sonoros como a repetição de fonemas na onomatopéia “Pirulin lulin lulin” e a recorrência das rimas em *im* (2006, p.88-89), rima essa que não só está presente na terminação de todos os versos pares do poema, como também aparece internamente nos versos dois e doze.

3.1.2.2. Música

O caráter aparentemente leve da poesia está impresso nos primeiros compassos da partitura. Em uma pequena introdução, o piano realiza gestos breves sobre um pedal de trítono. Não chegam a ser as *interferências angulosas* propostas por Cardassi, pois, embora fragmentados e em dinâmica forte, criam um clima nada dramático, nas palavras do compositor: “...meio humorístico... mais espevitado, mais alegre...” (2005, faixa 14). Se há alguma *sonoridade percussiva*, está justamente no pedal executado pelo baixo, nas *notas repetidas* articuladas por silêncios. Este mesmo trecho reaparece após os dois primeiros versos, enquanto o sentido melancólico da poesia ainda não foi revelado, dividindo a estrofe em duas partes, e ao final da canção, quando o poeta dá seu toque de ironia.

Devagar (♩ = 69)

The musical score is for the introduction of 'Canção de Garoa'. It is in 2/4 time with a tempo of ♩ = 69. The key signature is one flat (Em). The score consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with repeated notes and rests, creating a percussive effect. The piano part starts with a forte (f) dynamic and includes a 'poco rall.' marking. The vocal line starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a 'mf' dynamic marking. The score is labeled 'Devagar (♩ = 69)' and 'Em'.

Ex. 7: *Canção de Garoa* – cc. 1/6 (Introdução) – “notas repetidas” (sonoridades percussivas).

⁸¹ Quadras são estrofes de quatro versos, geralmente heptassílabos (redondilha maior), com rima obrigatória entre os versos pares (Campos, 1978, p.136).

⁸² Rima opulenta é aquela que tem o maior número de correspondência de sons ou letras, inclusive antes da última vogal tônica (Campos, 1978, p.120).

⁸³ Rima toante, ou assoante, é aquela em que a última vogal tônica, e as vogais seguintes, tem o mesmo som (Campos, 1978, p.161).

A transição entre todas as estrofes cabe ao piano também. São apenas três compassos, em textura contrapontística e movimento contrário simétrico das mãos, que carregam a responsabilidade de evocar o conteúdo sentimental, por meio de um *gesto lírico*. Podemos pensar, inclusive, que a linha melódica da primeira voz represente o toque do flautim. A segunda aparição do tema ocorre uma quarta justa acima.

FORMA/ESTROFE	A / 1				B / 2			A' / 3	
VERSO	-	1-2	-	3-4	-	5-8	-	9-12	-
SEGMENTO	Introd.	a	Introd.	a'	Inter.	b	Inter. (transp.)	a''	Introd. + Coda
COMPASSO	1-6	6-9	10-15	15-18	18-21	21-29	29-31	31-40	40-45
QUANT. COMP.	(6) ⁸⁴	4	(6)	4	(4)	9	(4)	9	5+1
TIMBRE	piano	voz e piano	piano	voz e piano	piano	voz e piano	piano	voz e piano	piano
TESSITURA VOZ	-	ré ₃ /fá ₄	-	mi ₃ /ré ₄	-	fá ₃ /réb ₄	-	lá ₃ /fá ₄	-
ÂMBITO VOZ	-	10ª m	-	7ª m	-	6ª m	-	6ª m	-
DINÂMICA	f	mf	f	mf	f	mf	f	mf	f
TEXTURA ⁸⁵	pedal baixo + gestos	acomp. arpej.	pedal baixo + gestos	acomp. arpej.	contrap. 3 vozes	acomp. arpej.	contrap. 3 vozes	acomp. arpej.	pedal baixo + gestos
CARÁTER	Devagar	-	-	-	expr. ligado	-	expr. ligado	-	-

Tabela 5: *Canção de Garoa*

A parte vocal, como na *Canção para uma valsa lenta*, é acompanhada pelo piano em blocos sonoros alternados com notas simples no baixo. Desta vez, porém, mudando a forma de realização para arpejos. No quarto verso, Kiefer escreve um glissando descendente de sétima menor para talvez representar o soluço do anjo, recurso que não é encontrado em nenhuma das outras canções que estamos analisando. À estaticidade da cena poética na segunda estrofe, ou da *persona* poética perante o mundo, equivale uma escrita vocal próximo da declamação, com notas de igual valor e mais desconectadas do que nas outras partes (*parlato*).

3.1.2.3. Relação entre poesia e música

Praticamente, todos os versos começam com sílabas átonas, texto de caráter anacrústico que, segundo as regras da prosódia musical, não devem ser colocadas nos tempos

⁸⁴ O número entre parênteses representa a quantidade de compassos do segmento se considerarmos também, como acorde de conclusão, o acorde que inicia o segmento seguinte.

⁸⁵ Pedal em trítono.

fortes dos compassos. Nesta canção, Kiefer optou por separar os versos com pausas, para evitar os inícios téticos e, ao mesmo tempo, segmentar o discurso musical. Os silêncios funcionam como tempos de respiração, articulação para a apresentação de novas idéias, e só não acontecem entre os versos em que há encadeamento do significado poético, caso da segunda estrofe. Tratamento diferenciado foi dado à onomatopéia, colaborando na representação sonora da garoa. Além das assonâncias e aliterações do texto, pausas curtas fragmentam o verso em gotas.

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line in 2/4 time, with lyrics: "lha-do, Pi - ru - lin lu - lin lu - lin,". The bottom staff is the piano accompaniment, also in 2/4 time, featuring a dynamic marking 'f'.

Ex. 8: *Canção de Garoa* – cc. 8/10 – fragmentação do verso.

Os intervallos melódicos da voz, assim como na canção anterior, são segundas e terças, em sua maioria. Novamente quartas justas, trítone, sétima menor e oitava justa são as exceções e valorizam certas passagens poéticas. A transição do primeiro para o segundo verso é feita com um salto de oitava ascendente, seria o salto para “cima do meu telhado”? O glissando em sétima, como já foi dito, é o soluço. “E tudo foi sempre assim!”, verso vital na transição do mundo exterior para o interior, da descrição física para a reflexão, é o outro destaque da linha melódica. Uma das quartas introduz o texto e a outra, junto com o trítone, participa da escapada descendente da curva na palavra “sempre”, realçando a hipérbole.

“Em cima do meu telhado,” “chove sem saber por quê...” Curvas melódicas idênticas foram escritas para estes dois segmentos, sendo que a do nono verso está transposta uma quinta justa acima. Fato significativo, pois os dois versos estão poeticamente encadeados, mesmo que afastados por duas estrofes. Estrofes, inclusive, que são muito diferentes entre si, tanto poética quanto musicalmente. Na primeira, o jogo cênico da forma do “telhado”, da “chuva”, do “anjo” e do som do “flautim”, reflete na ondulação melódica, que é bastante variada. O conjunto de curvas da segunda é harmonioso, um movimento é compensado por outro, em direção contrária e dentro do mesmo padrão intervalar, consequência do caráter de apatia da estrofe, da falta de movimento.

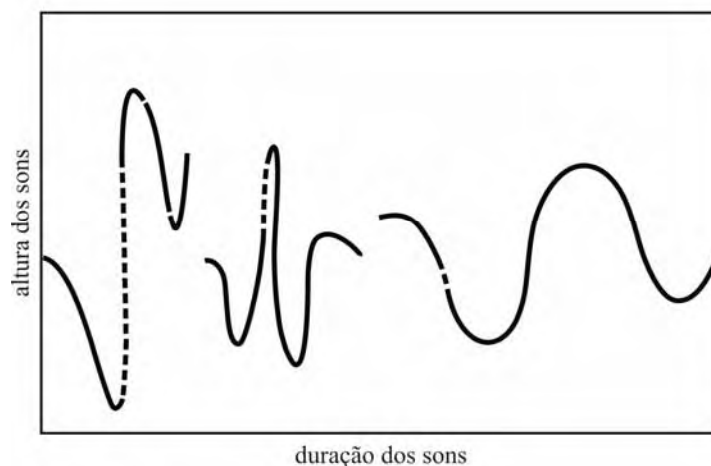


Figura 2: *Canção de Garoa* – “curvas melódicas” (estrofes 1 e 2).

O princípio do equilíbrio pela compensação afeta também o andamento. O tempo de enunciação dos versos cinco e seis, musicalmente o mais curto e o mais longo, varia em consonância com a *temporalidade*⁸⁶. A assonância do sexto verso altera o andamento da poesia, pois a repetição de quatro sons nasais em seqüência torna mais lenta a dicção do texto. O emprego deste recurso sonoro para representar o ranger das molas caracteriza a mudança na *progressão poética*. A ansiedade da espera pela batida do relógio opõe-se ao tédio de ouvir as molas rangendo indefinidamente. Kiefer retrata esta dualidade contrapondo um grupo de semicolcheias, figura usada isoladamente e poucas vezes na canção, e um grupo de notas mais longas para o mesmo número de sílabas, acelerando e desacelerando o andamento.

Ex. 9: *Canção de Garoa* – cc. 21/24 – “temporalidade” x sílabas por espaço de tempo.

⁸⁶ Ver definição do termo no item 2.7.1., p.48.

Neste ponto, já é possível perceber a recorrência no uso de alguns recursos composicionais por Kiefer: seleção dos intervalos melódicos da voz, caráter introdutório do piano, dilatação e contração do tempo, desenho das curvas melódicas, disposição de silêncios em locais estratégicos, entre outros; sempre em correspondência com a *progressão* e a *representação poética*; às vezes, de modo descritivo, mas, geralmente, absorvendo e transmutando em música a impressão deixada pelos versos.

3.1.3. Canção de Inverno

Canção de Inverno

- | | | |
|----|---------------------|---|
| 1. | 'Pinhão quentinho! | A |
| 2. | Quentinho o pinhão! | B |
| 3. | (E tu bem juntinho | A |
| 4. | Do meu coração...). | B |

(Quintana, 2005, p. 44)

3.1.3.1. Poesia

Nesta poesia, publicada em 1946, é patente um dos traços da obra de Quintana. Ele volta sua atenção para os pequenos acontecimentos cotidianos que se desenrolam na cidade, para o ritmo da rua, com seus pregões dos vendedores de pinhões. Valendo-se da conquista modernista de que a linguagem poética seja uma estilização da coloquial, o poeta constrói sua melodia e harmonia a partir dos sons que percebe na fala diária (Yokozawa, 2006, p.152).

Em 1943, as noites eram negras. O país estava em guerra com a Alemanha e observava-se o black-out... Mas em geral as noites eram quietas; noites de inverno, ruas quase desertas. As famílias se reuniam em torno da mesa da cozinha... Da [avenida] Oswaldo Aranha vinha o pregão do vendedor de pinhões: pinhão quente, gritava ele, está quentinho o pinhão. (Scliar, 1971, p.60)

O título traduz, também aqui, a atmosfera da poesia. Não há elementos nos versos que determinem com precisão a estação do ano a que se refere o poeta, a não ser para aqueles que, como o escritor Scliar, vivenciaram situações como a acima descrita. No entanto, a importância da ambiência evocada está ligada muito mais ao sentimento do poeta do que ao inverno em si. Quintana lança mão desta imagem para revelar o estado solitário da *persona*,

desejoso do ser amado que está distante ou desejoso de “um amor para amar” (como na *Canção para uma Valsa Lenta*).

O poeta emprega a redondilha menor nesta breve poesia de quatro versos, recurso sonoro típico da poesia popular e mais facilmente assimilável. Os dois primeiros versos são exclamativos e tem uma relação de hipérbato, figura de construção que consiste em inverter a ordem direta dos elementos. Além do que, são ricos quanto à sonoridade, tanto pela correspondência de sons entre eles, quanto pelas rimas internas (assonância de I e O e aliteração de NH).

pINHãO quentINHO
quentINHO O pINHãO

Os versos três e quatro juntos são responsáveis pela interiorização da cena (rua / casa) e da *progressão poética* (mundo real / sentimento do poeta), como na *Canção de Garoa*.

3.1.3.2. Música

Canção de Inverno é uma miniatura e, mesmo com sua reduzida dimensão, apresenta as características estruturais e estilísticas que vem sendo destacadas até então. As diferenças começam quando falamos de proporções. A introdução do piano, que noutra canção seria considerada “normal”, aqui é maior que a parte vocal. Talvez possa ser tratada como uma parte independente, se levarmos em conta também a diferença de materiais que apresenta em relação aos segmentos ab, onde é cantada a estrofe única. Além da textura contrapontística a três vozes, o piano apresenta uma linha melódica leve e improvisatória, característica dos *temas contrapontísticos*.

ESTROFE	1			
VERSO	-	1-2	3-4	-
SEGMENTO	Introd.	a	b	Coda
QUANT. COMP.	8	3	4	4
TIMBRE	piano	voz	voz e piano	piano
TESSITURA VOZ	-	fá# ₃ / ré ₄	lá# ₃ / fá# ₄	-
ÂMBITO VOZ	-	6 ^a m	6 ^a m	-
DINÂMICA	mf	mf	f	f
TEXTURA ⁸⁷	contrap. 3 vozes	monof.	melodia acomp.*	melodia acomp.

Tabela 6: *Canção de Inverno*

⁸⁷ O * indica que a mão direita dobra a linha melódica da voz.

Toda a intervenção da voz pode ser dividida em dois gestos⁸⁸, correspondentes aos segmentos a e b. O primeiro *em recitativo*, sem piano, com intervalos de terça menor, silábico e *parlato*, reproduz estilizadamente o pregão do vendedor de pinhões. O segundo, *gesto lírico*, tem a expressividade de sua linha melódica reforçada pelo dobramento da mão direita que, segundo a sugestão de Kiefer, deve ser tocado “com paixão” (2005, faixa 12).

Ex. 10: *Canção de Inverno* – cc. 7/14 (segmentos ab) – “gesto em recitativo” e “gesto lírico”.

3.1.3.3. Relação entre poesia e música

O ritmo poético original é complexo, mistura binário e ternário, e os acentos recaem sempre sobre a segunda e última sílabas (jâmbico e anapéstico). Kiefer optou pela menor relação, transformando tudo em binário ao colocar o texto em música. As linhas melódicas de toda a canção, inclusive do piano, são geradas a partir do processo de elaboração de duas figuras rítmicas recorrentes: colcheia pontuada e semicolcheia, quáiltera de colcheias. Uma pausa estrategicamente colocada antes de cada verso, evita que a primeira sílaba átona caia na parte forte do tempo.

E - TU - bem - jun - TI [nho]	E.R. 5 [2-5]
∪ — ∪ — ∪ —	
do - MEU - co - ra - ÇÃO	E.R. 5 [2-5]
∪ — ∪ — ∪ —	

⁸⁸ A análise desta canção expõe uma divergência nossa em relação à caracterização feita por Cardassi do *gesto lírico* e do *gesto em recitativo* recorrentes que identificou em algumas obras de Kiefer. Entre outros elementos, a autora coloca a textura do dobramento como uma das premissas para a diferenciação dos dois gestos. No entanto, encontramos nesta canção, e em algumas outras que serão apresentadas mais adiante, o dobramento no *gesto lírico*, não no *recitativo*. Como parece não ser um fato isolado, a nosso busca por estes gestos nas canções não irá considerar este aspecto como determinante.

Novamente a linha melódica da parte vocal é formada por segundas e terças. Um salto de oitava ascendente faz a articulação entre os segmentos a e b, ocasionando uma mudança de registro na diferenciação da *persona* (vendedor / poeta) e do caráter poético. O âmbito do segmento b é o mesmo do a, mas está transposto uma terça maior acima. O outro intervalo diferenciado, quarta justa, foi reservado para a inflexão, também ascendente, na última tônica da poesia.

As curvas dos versos um e dois são semelhantes quanto à duração, âmbito e direção melódica, mas a segunda está uma quarta justa abaixo, e são dois momentos distintos. As curvas três e quatro podem ser consideradas como continuação uma da outra, embora exista uma pausa de colcheia entre elas, pois o sentido da poesia encadeia os dois versos e o piano, que está dobrando a parte do canto, não faz a pausa. O silêncio da voz tem caráter expressivo, cria um certo suspense em relação ao complemento que a *persona* dará ao texto.

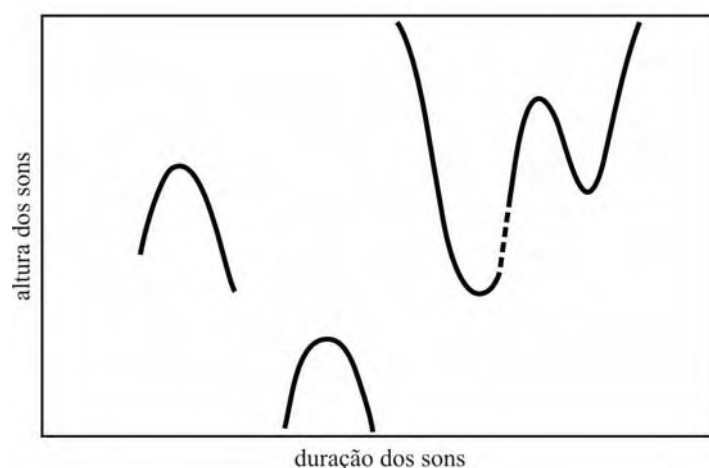


Figura 3: *Canção de Inverno* – “curvas melódicas”
(movimento descendente nos primeiros versos e ascendente nos últimos).

O andamento musical varia significativamente em dois pontos marcados por fermatas. A primeira, mantém no ar o grito do vendedor de pinhões, como se ele continuasse a repetir o pregão, enquanto, dentro da casa, a *persona* lírica pensa no ser amado. Uma fermata na última tônica da poesia intensifica ainda mais o acúmulo de energia na palavra “coração” e reforça o conteúdo dramático das reticências, qual seja a esperança, demonstrando que há algo além do que foi dito. A canção termina como se a paixão fosse se extinguindo, o piano diminui gradativamente a intensidade, até terminar.

Concluindo a análise das canções com poesia de Mário Quintana, podemos registrar muitas semelhanças entre elas. O tom melancólico da falta perpassa o conjunto dos textos, seja a falta de um amor, seja a de uma história de vida interessante para contar... No entanto, o poeta não carrega no drama, de maneira leve e sutil ele deixa que espiemos pelas frestas de sua alma, sem expor abertamente o sofrimento. Kiefer parece ter captado esta idéia, não exagera na intensidade das tintas, mas também não deixa passar em branco as nuances da *progressão poética*, destacando aqui e ali o que lhe parece revelador daquilo que está latente.

3.2. A poeta Lara de Lemos

Lara de Lemos (1925-), nascida em Porto Alegre, morou muitos anos na cidade do Rio de Janeiro e depois de aposentada mudou-se para Nova Friburgo (RJ). Formada em História, Geografia, Pedagogia, Jornalismo e Direito, com especialização em Literatura Inglesa e Literatura Contemporânea pela Southern Methodist University, USA, exerceu, paralelamente à atividade literária, o jornalismo, carreira esta interrompida em 1969, face à ditadura militar. Foi das poucas mulheres a fazerem poesia social no Brasil (Morganti, 1987).

Encontramos no acervo de Kiefer um exemplar do livro *Amálgama* (1974), escrito pela poeta, onde podemos ver anotações autógrafas do compositor nas páginas das três poesias que musicou em 1978, atestando suas primeiras idéias sobre a estrutura que daria mais tarde às obras. Este livro é uma coletânea de poesias que já haviam sido publicadas em outros quatro livros da autora. As peças *Cantiga de São Francisco*, para canto e piano, e *Aleluia*, para coro a quatro vozes, tiveram seus textos retirados de *Canto Breve*, de 1957/62, e *Mensagem*, também para coro, do primeiro livro de Lara, *Poço das Águas Vivas*, de 1953/57.

Segundo Gilberto Teles, nota-se uma antítese nos livros de Lara, enraizada numa concepção de função da literatura, que é a do poeta querer isolar-se e, ao mesmo tempo, sentir-se solidário com os homens, participando do mundo a sua maneira. “A poetisa se vê como um poço, fechada em si mesma; e vê a sua poesia como as águas vivas... águas dos rios, águas em movimento, imagem bastante comum nos outros livros, sobretudo quando se junta a ela a idéia de tempo, como se verá particularmente em *Canto Breve*” (1974, p.XIX). Na epígrafe deste livro, a imagem de fluidez auxilia na compreensão do seu título e ratifica a idéia de mutabilidade do ser encontrada nos poemas.

Tudo flui; não nos banhamos nunca duas vezes no mesmo rio.
Heráclito

3.2.1. Cantiga de São Francisco

Cantiga de São Francisco

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. Plantei um pé de esperança | A |
| 2. em meio da solidão. | B |
| 3. Sou fiandeiro do mundo, | C |
| 4. chamo o sol de meu irmão. | B |
| 5. Pelo tempo me fui dando | D |
| 6. até que fiquei sem mim. | E |
| 7. Deixo que a vida me sonhe | F |
| 8. como se não fosse assim. | E |
| 9. Em barcos de pura ausência | G |
| 10. velejei mar de aflição. | B |
| 11. Fiz cantares do naufrágio | H |
| 12. à guisa de salvação. | B |
| 13. Em grande flor desamada, | I |
| 14. atônito girassol, | J |
| 15. tornarei à irmã terra, | L |
| 16. tendo o céu como lençol. | J |

(Lemos, 1974, p.36)

3.2.1.1. Poesia

Poesia lírica, com quatro estrofes de quatro versos, *Cantiga de São Francisco* mistura rimas cruzadas, todas opulentas, com versos brancos. A estrutura sintática dos versos é a mesma, mas alguns têm seu verbo omitido, pois complementam o verso anterior ou o seguinte (encadeamento). O sujeito está sempre na primeira pessoa do singular, a poeta coloca os dizeres da cantiga na *persona* de São Francisco de Assis. Não é só pelo título que isto pode ser inferido, mas pela *representação poética*. As imagens e símbolos empregados nesta alegoria⁸⁹, remetem à figura de alguém que luta pela humanidade, doa-se por inteiro sem ocupar-se de si, despe-se de suas vestes em prol dos necessitados, sempre ligado à natureza e considerando-se parte dela. Fazem alusão, inclusive, ao seu *Cântico do Irmão Sol*:

...
 Louvado sejas, meu Senhor,
 Com todas as tuas criaturas,
 Especialmente o Senhor Irmão Sol,
 Que clareia o dia
 E com sua luz nos alumia.

⁸⁹ Figura de similaridade conceituada como uma seqüência de metáforas (Goldstein, 1989, p.65).

E ele é belo e radiante
Com grande esplendor:
De ti, Altíssimo é a imagem.

Louvado sejas, meu Senhor,
Pela irmã Lua e as Estrelas,
...
Pelo irmão Vento,
...
Pela irmã Água,
...
Pelo irmão Fogo
...
Por nossa irmã a mãe Terra
...
Por nossa irmã a Morte corporal,
Da qual homem algum pode escapar.
...

(Assis, agosto 2007)

Não temos notícias de que Lara fosse religiosa, mas sabemos de seu lado político e social atuante, o que nos leva a crer que esta poesia seja uma alegoria na acepção mais ampla do termo. Aí reside um traço em comum entre a poeta e Kiefer, e talvez seja a razão da identificação do compositor com o texto.

Da relação da “solidão poética” com a participação, citada anteriormente, surge a esperança no destino da humanidade, que se resolve dentro do poema. Lara emprega o recurso técnico, que caracteriza sua obra, de localizar no final da poesia a concentração semântica, enfatizando o que foi dito até então, por meio de uma oposição ou pela superação da densidade, com conteúdo amargo, de resignação ou de tristeza (Teles, 1974, p.XX). A morte sobrevém como saída para a desilusão, a desistência da luta pela amargura com os rumos do mundo. É justamente na última estrofe que Lara refere-se ao futuro, pois nas anteriores o tempo oscila entre passado e presente. Este caminho até o futuro é engendrado pelas águas em movimento da estrofe anterior que dão a noção de passagem do tempo.

3.2.1.2. Música

Em suas anotações, na página de *Cantiga de São Francisco*, Kiefer (apud Lara, 1974, p.36) usou colchetes para dividir o texto em três partes⁹⁰. A primeira é formada pela estrofe inicial, a segunda pela segunda e terceira estrofes, e a última pela quarta estrofe. Antes da poesia está escrito “Introdução”, entre as duas primeiras estrofes “repete introd. variada e acrescida”, e entre as segunda e terceira há dois pontos de interrogação (Lemos, 1974, p.36).

⁹⁰ Sendo a primeira e a terceira partes musicalmente idênticas, a referência para a localização dos exemplos citados será sempre de acordo com a numeração de compasso da primeira parte.

Esta canção é a que mais se aproxima da forma da *Canção para uma Valsa Lenta*, embora não seja estrófica, pois tem a parte A final igual à inicial.

FORMA	A			B		A		
ESTROFE	1			2	3	4		
VERSO	-	1-4	-	5-8	9-12	-	13-16	-
SEGMENTO	Introd.	a	codetta	b	b'	Introd.	a	Coda
COMPASSO	1-10	10-21	21-31	32-44	43-54	55-64	64-75	75-84
QUANT. COMP.	10	11	10	13	11	10	11	9
TIMBRE	piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano	piano	voz e piano	piano
TESSITURA VOZ	-	mi ₃ /ré ₄	-	fá ₃ /réb ₄	fá ₃ /sol ₄	-	mi ₃ /fá# ₄	-
ÂMBITO VOZ	-	7 ^a m	-	6 ^a m	9 ^a M	-	9 ^a M	-
DINÂM. PIANO	mf /f	mf	mf /f	p /mf	pp /p /mf	mf /f	p /mf	mf /f /ff
CARÁTER	decidido	-	-	mais lírico	-	decidido	-	-

Tabela 7: *Cantiga de São Francisco*

A textura da parte A é heterofônica, sendo que, no segmento a, o piano realiza movimento em quintas paralelas com nota pedal na mão direita. Após interrupção nos cc. 16-18 por acorde arpejado, o *organum* retorna transposto uma quarta justa abaixo. A parte B tem melodia com acompanhamento heterofônico (efeito semi-heterofônico). Somente nesta canção não há trechos em que o piano dobra a parte vocal. Abaixo podemos ver um fragmento no qual a heterofonia descrita é enriquecida com dois tipos de *sonoridades percussivas* associadas, os *golpes rítmicos* e as *notas repetidas*.

The image shows a musical score for 'Cantiga de São Francisco'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 6/8 time and includes the lyrics 'ran - ça em mei - o da so - li - dão. Sou'. The piano accompaniment features a complex texture with rhythmic patterns and repeated notes, marked with 'mf' and '2'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 12/14. The piano part includes a '8va' marking and a 'mf' dynamic marking.

Ex. 11: *Cantiga de São Francisco* – cc. 12/14 – *organum*, “golpes rítmicos” e “notas repetidas”.

No segmento a seguir, nota-se que Kiefer privilegiou a textura sobre os demais elementos ao fazer um jogo de sobreposição de camadas sonoras. A partir da identificação

deste recurso composicional, foi possível solucionar uma dúvida quanto à escrita divergente⁹¹ entre a *codetta* e a *coda*. Considerando que os dois segmentos são exatamente iguais, não faz sentido que no c. 25 exista um mi_4 na pauta superior, quando no c. 79 o mesmo bloco sonoro apresenta um $dós_5$. A opção pelo $dó$ na digitação da partitura⁹² foi baseada no raciocínio de que, para manter a coerência com o princípio de elaboração do segmento, era preciso diferenciar os cc. 24 e 25, assim como ocorre nos cc. 78 e 79.

Ex. 12: *Cantiga de São Francisco* – cc. 76/84 (*coda*) – sobreposição de camadas sonoras e “interferência angular” (fragmento cortante).

Diversos gestos foram identificados nesta canção, além dos já mencionados, como os *fragmentos cortantes*: *interferências angulosas*, dos compassos 10, 21 e 30, seguidas por pausas, mas que não são *gestos em silêncio*, pois fragmentam o discurso sem resultar em eventos dramáticos. No início da participação vocal, encontramos este tipo de situação:

Ex. 13: *Cantiga de São Francisco* – cc. 9/11 – “interferência angular” (fragmento cortante).

⁹¹ Ver manuscrito da canção em anexo, p. 169.

⁹² Ver partitura digitada em anexo, p. 216.

Todos estes gestos são encontrados nas linhas do piano. Em contrapartida, os *gestos líricos* ocorrem somente na parte vocal, em B, onde está indicado “mais lírico”, opondo-se ao caráter decidido da parte A.

3.2.1.3. Relação entre poesia e música

Única das canções em compasso composto, alterna binário e ternário. Todos os versos pares são oxítonos quanto à posição do acento na rima, terminam na última sílaba tônica, e, na música, estão associados à recorrência da figura rítmico-melódica em destaque no ex. 14. Pelo conceito primitivo de cantiga⁹³, é compreensível o emprego incansável desta terminação. Exceção feita quando da repetição do verso doze. Repetição esta que é exclusiva e que enfatiza seu conteúdo poético. Kiefer não realizou outras modificações na estrutura dos textos das canções.

The image shows a musical score for a vocal line in 3/8 time. The lyrics are: "frá - gio á gui - sa de sal - va - ção, à gui - sa de sal - va - ção." The score includes a dynamic marking "mf" and a fermata over the final note of the first phrase. A bracket above the second phrase indicates a recurring melodic figure.

Ex. 14: *Cantiga de São Francisco* – cc. 49/52 – terminação recorrente para os versos pares e repetição de texto.

A linha melódica da parte vocal é formada prioritariamente por segundas e terças, as quartas e quintas justas aparecem em menor número. Dois intervalos “especiais” foram usados em pontos estratégicos. Uma oitava ascendente, após a última sílaba da poesia, conduz para a *bocca chiusa*, mais um recurso inédito entre as demais peças analisadas, mas presente na obra coral, como na cantata *In Memoriam*, encerrando assim a participação vocal sem texto. O outro intervalo diferenciado, sexta menor descendente, foi reservado para a transição do ápice da canção para o verso que segue, após respiração indicada. O ápice é marcado pela aceleração do andamento nas semicolcheias, pelo retardo na fermata, pelas notas mais agudas da parte vocal e pelo acompanhamento diferenciado em relação à parte B. Todas estas características dão ao verso “Fiz cantares do naufrágio” um caráter extremamente dramático e destacam seu significado (contar em forma de poesia as dificuldades do mundo / da vida).

⁹³ Nos primórdios da literatura galaico-portuguesa, o termo era usado para designar uma composição lírica breve que se destinava ao canto e, do ponto de vista formal, era marcada pelo paralelismo (repetição de versos e estrofes quase que por inteiro) (Campos, 1978, p.36).

Ex. 15: *Cantiga de São Francisco* – cc. 47/49 – ápice da canção.

O segmento b' é o de maior abrangência de alturas, ultrapassa a oitava. Este trecho foi escolhido para ser representado graficamente porque foge ao padrão da canção. Tanto na configuração das curvas, quanto no modo de articulação entre elas. O contraste entre as linhas melódicas dos versos onze e doze não necessariamente contraria o encadeamento poético. A terminação do ápice com uma respiração suspensiva contribui para produzir a expectativa de continuidade.

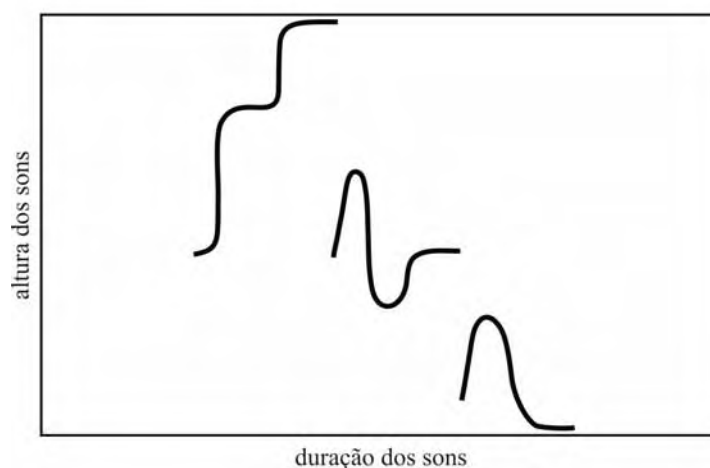


Figura 4: *Cantiga de São Francisco* – “curvas melódicas”
(correspondem aos versos 11, 12 e à repetição de 12 respectivamente).

As pausas na parte vocal dos versos 8, 15 e 16 (cc. 40/41, 69 e 72), ao contrário das outras que estão associadas às articulações entre as linhas poéticas, destacam algumas palavras-chave: o termo de comparação “como”, em suas duas aparições no texto, e a oposição “terra” e “céu”.

Cantiga de São Francisco destaca-se das outras canções que integram o *corpus* da pesquisa não só pela data de composição, é vinte anos posterior, mas também no uso de recursos diferenciados e, principalmente, na economia de materiais. Pode ser intencional, no sentido de aproximar-se da estrutura original de uma cantiga, como já foi mencionado acima, ou pode ser uma questão estilística mais abrangente. Lembrando o que foi dito no primeiro capítulo, Chaves (1995) divide a obra para piano de Kiefer em três períodos e, quem sabe, as canções também possam ser enquadradas nesta divisão.

3.3. O poeta José Santiago Naud

O poeta, ensaísta e professor gaúcho José Santiago Naud (1930-), nascido em Santiago do Boqueirão, fez seus estudos em Porto Alegre. Foi um dos fundadores do IEL, na década de 50, onde atuou como seu primeiro diretor. Foi também assistente técnico do governo estadual, na Divisão de Cultura da Secretaria de Educação. Transferiu-se para Brasília em 1960, colaborando como docente na fundação da UnB (Naud, 2001, p.135).

Dentre seus inúmeros livros de poesia, encontra-se *Verbo Intranquilo* (1967), do qual Kiefer musicou alguns trechos de *7 Cantos da Terra*⁹⁴. São eles: *do tempo* (3), na peça coral intitulada *Hino à Terra - Madrigais Gaúchos 3*, de 1964; *dos ventos* (5), na cantata para voz média e quinteto de sopros *No Cimo das Copas*, de 1963; e *final* (7), na canção para canto e piano *Olha teu Passo* (1957). Do livro *A Geometria das Águas*, de 1963, o compositor colocou em música coral os versos de *Quadro e Régio levanta o sol - Madrigais Gaúchos 2 e 6*. Também com poesia de Naud, *Não é tempo ainda - Madrigais Gaúchos 1*.

Antes de prosseguirmos com a análise da canção *Olha teu Passo*, convém fazer algumas considerações sobre os *7 Cantos da Terra*. Seu ritmo geral caracteriza-se pela alternância entre cantos com número constante de versos por estrofe e outros com variações (58 - 344 - 3333 - 44123 - 4444 - 212131 - 4433)⁹⁵. Assim como as poesias das outras quatro canções já estudadas até aqui, esta também tem um título relacionado à música (*Canção...*, *Cantiga...*, *Cantos...*). Vale ressaltar ainda que a leitura dos sete cantos como um todo se faz importante na compreensão mais aprofundada do significado poético de *Olha teu Passo*.

⁹⁴ Ver *7 Cantos da Terra* em anexo, p. 246.

⁹⁵ Os números representam a quantidade de versos por estrofe e estão agrupados de acordo com a divisão dos sete cantos.

3.3.1. Olha teu passo

7 Cantos da terra - *final*

1. Olha teu passo.	A
2. Ninguém comenta,	B
3. nem seu ritmo conta	C
4. Quem te atormenta.	B
5. Parte o verão e morres.	D
6. Quem de ti é ausente	E
7. continua vivendo	F
8. por que não te sente.	E
9. Todo mundo se esquiva	G
10. na hora decisiva	G
11. Em que tem o que teme.	H
12. Mas a terra é fiel.	I
13. Tem e toma. Ao seu mel,	I
14. tua amargura freme.	H

(Naud, 1967, p.76)

3.3.1.1. Poesia

Exceção entre as poesias em estudo, *Olha teu Passo* tem estrofes tanto de quatro quanto de três versos⁹⁶, todos curtos. As rimas opulentas e consoantes⁹⁷, além das inúmeras rimas surdas⁹⁸, ocasionam grande identidade fônica entre as linhas. O ritmo poético é marcado também pelas correspondências sonoras internas aos versos (assonâncias e aliterações), como:

EM QuE TEM o QuE TEmE

Na análise do conteúdo da poesia, revela-se importante reconhecer o *modo de endereçamento*. O poeta busca um contato mais direto com o leitor ao utilizar a segunda pessoa do singular. Ao contrário do que vinha sendo observado até aqui, não se dirige a um sujeito indefinido ou a si próprio, em tom de reflexão. Numa representação do todo pela parte, o que Naud expõe objetivamente ao seu interlocutor aplica-se à humanidade. Sua condição solitária e sua insignificância para a sociedade não são relevantes perante a constância e a

⁹⁶ Não é um soneto porque não tem 10 ou 12 sílabas por verso.

⁹⁷ Rima consoante é aquela em que há correspondência da última vogal tônica e de todos os sons ou letras que seguem (Campos, 1978, p.47).

⁹⁸ Rima surda é a rima entre palavras ou sílabas não acentuadas (Campos, 1978, p.156).

magnitude da terra, da natureza. Esta antítese encontra-se também nas palavras empregadas: morrer, partir, esquivar e continuar vivendo; atormentar e temer; olhar e comentar, contar; ninguém e todo mundo; amargura e mel.

3.3.1.2. Música

Composta por diversos segmentos, a canção oscila entre um caráter “desolado” como indicado pelo compositor na partitura, e outro mais afirmativo. A transição entre as partes é feita abruptamente e de maneiras variadas. De A para B, de A₁ para C e de C para A₂, o contraste de dinâmica, textura, andamento, articulação das notas e figuração rítmica, muda o clima após a barra dupla. Da introdução de B para o segmento b o corte é feito por um *gesto em silêncio*, assim como do interlúdio de C para o segmento c. Um *devaneio cromático* é o *fragmento cortante* que provoca uma interrupção brusca no discurso da parte B.

Ex. 16: *Olha teu Passo* – cc. 29/31 (*codetta*) – “devaneio cromático” (fragmento cortante).

Além de todos estes recursos, o compositor faz também *interferências angulosas* dentro dos segmentos, fragmentando o *continuum* sonoro e intensificando a dramaticidade. No caso específico da pequena introdução de B, as intervenções da mão esquerda provocam instabilidade e movimento, pois acontecem de modo irregular, não seguem um padrão métrico. A seguir, podemos ver o cruzamento rítmico provocado pela associação desta construção ao *gesto em recitativo*.

Ex. 17: *Olha teu Passo* – cc. 17/21 – “gesto em recitativo” com “interferências angulosas”.

O leque variado de características citadas faz da textura geral da canção um grande mosaico. A parte do piano dos segmentos a, a₁ e a₂ é uma polifonia com contraponto em três partes, que aparece na primeira vez com três vozes, depois com quatro e, na última, com cinco. A relação entre as mãos direita e esquerda é, inicialmente, de proximidade, depois de afastamento, tornando por fim à situação inicial num registro mais agudo. O processo de elaboração passa pelo adensamento vertical, com o acréscimo da voz, transformando o piano em acompanhador. Se no segmento a₁ a textura do piano segue contrapontística após a entrada da voz, em a₂ o recitativo é acompanhado por bloco cordal.

FORMA	A	B			A ₁	C		A ₂
ESTROFE	-	1			2	3		4
VERSO	-	1	2-3	4	5-8	-	9-11	12-14
SEGMENTO	a	Introd.	b	codetta	a ₁	Inter.	c	a ₂
COMPASSO	1-15	16-21	22-29	29-31	32-45	46-49	50-62	63-82
QUANT. COMP.	15	6	6	4	14	4	13	20
TIMBRE	piano	voz e piano	voz e piano	voz e piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano
TESSITURA VOZ	-	sib ₃ /dó ₄	lá ₃ /solb ₄	réb ₃ /dó ₄	ré ₃ /mi ₄	-	ré ₃ /mib ₄	réb ₃ /mib ₄
ÂMBITO VOZ	-	2 ^a M	11 ^a j	7 ^a M	9 ^a M	-	9 ^a M	9 ^a m
DINÂMICA	p /mf	f /ff	p /mf	mf /f	p	p /f	p	pp /p /mf
TEXTURA ⁹⁹	contrap. 3 vozes	heterof.	contrap. piano em unísono ¹⁰⁰	unísono	contrap. / acomp. contrap.	unísono	acomp. heterof.*	contrap. / acomp. blocos
CARÁTER	desolado	-	-	-	-	-	-	morrendo

Tabela 8: *Olha teu passo*

⁹⁹ O * indica que a mão esquerda dobra a linha melódica da voz.

¹⁰⁰ Unísono em 8^a.

A *trilha melódica* identificada por Cardassi como *tema contrapontístico*, que já apareceu na segunda voz do segmento a, aparece agora em uníssono no segmento b fazendo contraponto com a linha melódica da voz.

The musical score for Ex. 18 consists of three staves. The top staff is the vocal line in 2/4 time, with lyrics 'Nin guém co -'. It begins with a rest, followed by a quarter note G4, a dotted quarter note F4, and a quarter note E4. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, also in 2/4 time. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes (G4, F4, E4, D4) with dynamics markings 'p' and 'mf'. The left hand plays a similar pattern (F3, E3, D3, C3) with dynamics markings 'p' and 'mf'.

Ex. 18: *Olha teu Passo* – cc. 22/23 – “tema contrapontístico” (piano).

3.3.1.3. Relação entre poesia e música

Se nas canções anteriores a textura vocal era silábica, nesta Kiefer misturou a escrita de uma nota para cada sílaba com melismas. A valorização dos vocábulos “conta”, “todo” e “esquiva”, por este processo, os coloca em posição hierárquica superior no contexto poético. Os melismas constituem *gestos líricos* e no segmento c, além de serem dobrados pelo baixo, são acompanhados em *ostinato* de *golpes rítmicos*. Esta figura rítmico-melódica, que se repete ao longo do segmento, passa por um longo processo de aumento, até diluir-se num acorde.

The musical score for Ex. 19 consists of three staves. The top staff is the vocal line in 2/4 time, with lyrics 'To - - - - - do mun do se es'. It features a long melisma on the word 'To'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, also in 2/4 time. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes (G4, F4, E4, D4) with dynamics markings 'p' and 'mf'. The left hand plays a similar pattern (F3, E3, D3, C3) with dynamics markings 'p' and 'mf'.

Ex. 19: *Olha teu Passo* – cc. 51/54 – Melismas e “golpes rítmicos” (sonoridades percussivas).

Outra maneira que o compositor usou para evidenciar palavras de maior significação foi colocá-las nos extremos da extensão melódica da canção, como “conta” (agudo), “quem te atormenta” e “decisiva” (grave). Os intervalos diferenciados, aqueles que aparecem poucas

vezes ao longo de toda a linha melódica (duas quartas justas, dois trítonos, uma quinta justa e duas sétimas maiores), também estão acentuando alguns termos: “conta”, “quem”, “ti”, “atormenta” e “toma”.

Cruzando os dados, temos que os versos três e quatro receberam tratamento especial por parte do compositor. O reflexo disto é sentido na comparação entre as partes da música. No início do item 3.3.1.2. (ver p.82), comentamos à cerca da diversidade de segmentos. Pois agora, observando as curvas melódicas de *Olha teu Passo*, o contraste entre movimentos ascendentes e descendentes, suaves e abruptos, por verso ou por estrofe, é confirmado. Se há alguma estrofe que possa ser considerada mais variada, é a primeira.

O recitativo inicial (primeira curva), associado às intervenções pianísticas, tem caráter dramático e é predominantemente horizontal. Os versos dois e três (segunda curva) integram-se numa linha ondulada, que culmina justamente numa das palavras mais valorizadas pelo compositor. Por uma ruptura, o quarto verso (terceira curva) está isolado dos demais. Se não fossem suas primeiras notas graves, atingidas e abandonadas por saltos de sétima maior, ele seria apenas uma continuação da curva anterior e o desenho desta estrofe igual aos demais. No entanto, em função da textura, a parte B continuaria a ser a mais contrastante.

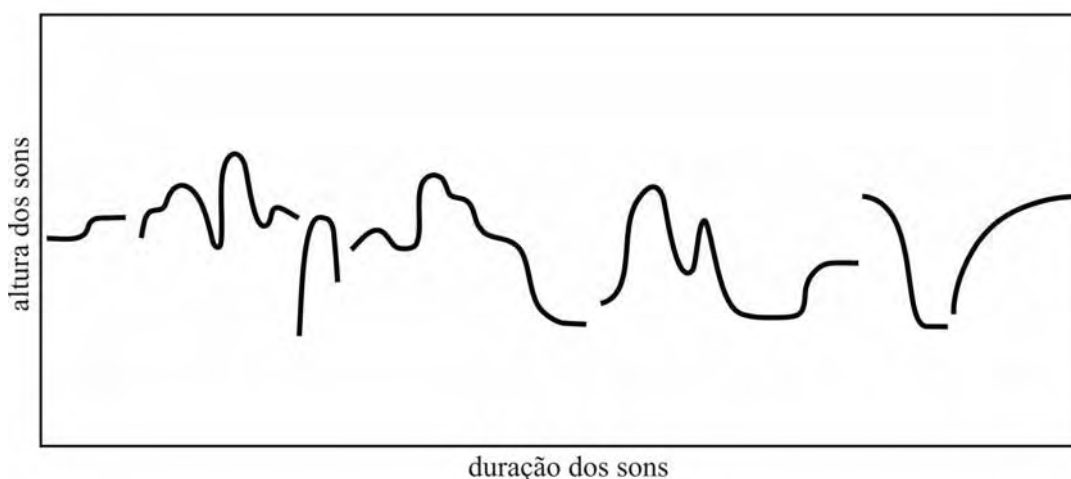


Figura 5: *Olha teu Passo* – “curvas melódicas”
(os três primeiros segmentos correspondem à estrofe 1, o quarto à 2, o quinto à 3 e os dois últimos à 4).

Kiefer mudou a estrutura da última estrofe ao dividir os três versos em duas curvas. De fato, ele orientou-se pelo significado poético proposto por Naud, que encadeou os versos 12/13 e 13/14, e seccionou o décimo terceiro com um ponto final.

3.4. O poeta Fernando Pessoa

O poeta português Fernando Pessoa (1888-1935), foi, também, tradutor, jornalista e publicitário. Participou da fundação da revista *Orpheu*, marco do Modernismo em Portugal. Seus heterônimos foram autores com personalidade e produção literária próprias. Embora tenha sido publicado e amplamente conhecido somente após a Segunda Guerra, Pessoa pertence à geração 1910/20 e teve como contemporâneos Picasso, Kandinsky, Schoenberg, Stravinsky, Kafka, Joyce, Mallarmé, Ezra Pound... (Galhoz, apud Pessoa, 1986)

Poemas líricos, rimados e metrificados, escritos ao longo de toda vida de Pessoa e assinados por seu ortônimo, fazem parto de *Cancioneiro*¹⁰¹, dos quais seis foram colocados em música por Kiefer: *Pobre velha música* (1957), *Contemplo o lago mudo* (1957), *Leve, breve, suave* (1957), *Sol nulo dos dias vãos* (1958), *No ouro sem fim da tarde morta* (1958), todas para voz aguda e piano; *Ao longe, ao luar*, de 1958, para coro de câmara. Outras poesias avulsas receberam igual tratamento: *Relógio, morre* (1962), para voz aguda, flauta e piano; *Quem me dirá quem sou - Canções do Vento 3* (1971), para voz grave e piano; *Vento que passas* (1958), para coro a quatro vozes.

As descrições da natureza, de estados de alma e o emprego de expressões comuns à terminologia específica da música, são elementos constantes no universo poético de Pessoa. Pereira coloca que não há dúvidas sobre a importância desempenhada subliminarmente pela música em sua poesia. Isso pode ser constatado não só pelo uso de termos musicais, como pela atribuição de valor dinâmico às pausas, pela relação entre os silêncios expressivos e as manifestações da natureza ou as emoções da alma, pelo uso das mesmas imagens de paisagens que os músicos impressionistas Ravel, Fauré e Debussy usavam (1988, p.175-6).

...todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria, um dia de sol no nosso espírito. ...nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo ...e, também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma... De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior (Pessoa, 1986, p.35).

¹⁰¹ Em carta de 1932, Pessoa escreve: “Primitivamente, era minha intenção começar as minhas publicações por três livros... Mais tarde, no outro ano, seguiria, só ou com qualquer livro, *Cancioneiro* (ou outro título igualmente inexpressivo), onde reuniria (em livros I a III ou I a V) vários dos muitos poemas soltos que tenho, e que são por natureza inclassificáveis salvo de essa maneira inexpressiva” (1986, p.667).

A criação de Pessoa reúne poesia e filosofia. Um dos alicerces de sua poesia é a importância das sensações na apreensão das relações do homem com o mundo exterior. O poeta foi um investigador obsessivo do conhecimento objetivo do homem, da palavra, do mundo e de Deus. Essa objetividade estava em consonância com um dos fundamentos filosóficos da época, qual seja, a “*despersonalização do poeta*” (Coelho, 1986, p.XXVII-XIV), como nos revela este trecho de *Autopsicografia*:

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
FP*

Em alguns versos que parecem representar reminiscências do passado de Pessoa, o próprio autor desfaz o equívoco a alguns amigos: “tenho do passado somente saudades de pessoas idas, a quem amei; ...o mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático” (apud Coelho, *ibidem*). Pereira pergunta se seriam mesmo apenas atitudes literárias o que diz o poeta em *Pobre Velha Música!* (1988, p.137-8). Também em *Leve, Breve, Suave* voltam as reminiscências do passado ligadas à música, desta vez pelo canto de ave matutina, como veremos a seguir, nas análises das canções.

3.4.1. Leve, breve, suave

1. Leve, breve, suave,	A
2. Um canto de ave	A
3. Sobe no ar com que principia	B
4. O dia.	B
5. Escuto, e passou...	C
6. Parece que foi só porque escutei	D
7. Que parou	C
8. Nunca, nunca, em nada,	E
9. Raie a madrugada,	E
10. Ou ‘splenda o dia, ou doire no declive,	F
11. Tive	F
12. Prazer a durar	G
13. Mais do que o nada, a perda, antes de eu ir	H
14. Gozar	G

(Pessoa, 1952, p.97)

3.4.1.1. Poesia

A descrição da cena do amanhecer, ao canto suave e breve de uma ave, pode servir como termo de comparação para o sentimento da *persona* sobre sua vida. A referência ao ciclo do dia localiza no tempo a sua queixa, os dias começam e terminam e seus prazeres são sempre fugazes. O poeta conclui que pior do que não os ter é deixar de tê-los. Por esta reflexão percebe-se que não há mudança de emoção, não há movimento interno, é como se o mundo girasse e o sujeito continuasse sempre no mesmo lugar a lamuriar.

Em *Leve, breve, suave* as rimas são consoantes, somente em C há opulência de correspondências sonoras. De acordo com os preceitos modernistas, as duas estrofes de sete versos não obedecem a um padrão rítmico, não tem um número fixo de sílabas. Enquanto metade dos versos é pentassílabo, a outra metade varia de mono a decassílabo. Muitos são, inclusive, encadeados com o seguinte, o que torna a divisão formal difusa. Algumas figuras de construção contribuem para a riqueza rítmica, quer seja a repetição de fonemas, quer seja a de palavras inteiras. A recorrência dos termos “nunca” e “nada” revela o pensamento negativo da *persona* e o caráter de lamento.

3.4.1.2. Música

Ao colocar a poesia em música, Kiefer fez um novo arranjo na composição das formas¹⁰², transformando as estrofes em três partes, de cinco, sete e dois versos cada. O caráter delas é variado, a canção inicia leve e se torna cada vez mais densa, como a poesia, que começa com uma descrição pueril e termina numa reflexão existencial. Esta progressão é acompanhada pela dinâmica, que se intensifica no decorrer da peça, pelo trabalho rítmico, que emprega figuras variadas e pausas sem parcimônia, e pela manipulação da textura. Isto não impede que materiais já apresentados sejam retomados, mas dentro de contextos diferentes.

¹⁰² Foram feitas também algumas alterações no texto poético, a substituição da palavra “parou”, do sétimo verso, e o acréscimo do artigo “o”, no décimo terceiro.

7. Que passou

13. Mais do que o nada, a perda, antes de eu o ir

FORMA	A			B			A'		
ESTROFE	1			1	2		2		
VERSO	1-4	5	-	6-7	8-10	11-12	-	13-14	-
SEGMENTO	a	b	codetta ₁	c	c'	codetta ₂	a'	d	coda
COMPASSO	1-8	8-16	17-19	20-25	25-32	33-35	36-41	42-47	47-49
QUANT. COMP.	8	8	3	6	7	3	6	6	3
TIMBRE	voz e piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano	voz e piano	piano	voz e piano	piano
TESSITURA VOZ	ré ₃ /fá ₄ #	si ₃ /ré ₄	-	sol ₃ /mi ₄	sol ₃ /mib ₄	ré ₃ /fá ₃	-	fá ₃ /fá ₄	-
ÂMBITO VOZ	10 ^a M	3 ^a m	-	6 ^a m	6 ^a m	3 ^a m	-	8 ^a j	-
DINÂMICA	mf	f	ff	mf/f	mf/f	mf	mf	f/ff	mf
TEXTURA ¹⁰³	melod. acomp.	contrap. 2 vozes	arpejado	organum* + baixo cantan.	acompanh. baixo cantan.	recit. acomp.*	melod. acomp.	recit. acomp.* organum	melodia acomp.
CARÁTER	leve	-	-	-	bem cantado ¹⁰⁴	-	-	enérgico	-

Tabela 9: *Leve, Breve, Suave*

No segmento a, o acompanhamento em blocos cordais dobra quase todas as notas da linha melódica, e as notas curtas são separadas por pausas em várias partículas sonoras, produzindo o efeito “leve, breve, suave” do canto da ave. Quando ocorre a retomada deste trecho em a', a parte vocal é omitida e a mão direita assume sua função musical e poética. O piano fica encarregado de manter o espírito de leveza, enquanto a *persona* ocupa-se com seus sentimentos. Na coda, os primeiros compassos de a' são apresentados uma quarta justa acima.

Leve (♩ = 100)

Le - ve, bre - ve, sua - ve, um

Ex. 20: *Leve, breve, suave* – cc. 1/2 – fragmentação do discurso.

O *gesto em recitativo* do segmento d, entrecortado por *gestos em silêncio*, é a novidade da parte A' em relação àquela que lhe deu origem. Invoca o caráter lamentoso em meio ao clima leve do canto de ave, da vida. As pausas antes e depois de “a perda”, coincidindo com as vírgulas, salientam o motivo da queixa.

¹⁰³ O * indica que a mão direita dobra a linha melódica da voz.

¹⁰⁴ Indicação de caráter somente para mão esquerda.

A escrita contrapontística começa com uma seqüência de figuras rítmicas iguais, que descrevem um movimento melódico ascendente, sendo que cada grupo de semicolcheias parte da mesma altura da segunda nota do grupo anterior. Depois o tempo é alargado e, enquanto a primeira voz mantém a referência ao canto da ave, a segunda percorre uma linha cromática descendente. Este é o ambiente sonoro do quinto verso, cujas palavras são separadas por pausas e produzidas com baixa atividade rítmica e melódica, num tom mais introspectivo.

The musical score for Ex. 21 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and features a series of eighth notes with lyrics: "di-a. Es-cu-to, e pas-sou". The piano accompaniment is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a descending chromatic line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and various musical notations like slurs and accents.

Ex. 21: *Leve, breve, suave* – cc. 8/16 (segmento b) – textura contrapontística e “gesto em recitativo”.

Uma *interferência angular*, em alto grau de intensidade, interrompe bruscamente este fluxo sonoro, prenunciando o rumo que a música tomará.

O segmento c introduz uma nova textura. O *gesto lírico* da parte vocal recebe o reforço da mão direita, que dobra a linha melódica em uníssono e executa quintas paralelas, ao mesmo tempo em que o baixo desenvolve sua própria linha melódica, de caráter expressivo e com indicação de “bem cantado”. Em c’, o *organum* e o dobramento da voz são suspensos, só é mantida a correspondência rítmica entre as vozes.

The musical score for Ex. 22 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and features a series of eighth notes with lyrics: "Pa - re - ce que foi só por - que es - cu - tei que pas - sou. Nun - ca,". The piano accompaniment is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a descending chromatic line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and various musical notations like slurs and accents.

Ex. 22: *Leve, breve, suave* – cc. 20/25 (segmento c) – “gesto lírico”, *organum* e baixo cantante.

3.4.1.3. Relação entre poesia e música

Partindo para uma análise mais focada, é perceptível o destaque musical dado a algumas palavras de significado poético relevante. As sílabas tônicas estão ligadas aos sons mais longos da canção em “parou” (na música “passou”) e “nada”, e à fermata em “durar”. A oposição entre passar e durar é o mote do conflito da *persona*. A primeira ação representa sua realidade, ou o modo como lida com sua percepção positiva da mesma, e a segunda reflete seu desejo, como gostaria que fosse sua apreensão sensorial.

Os intervalos diferenciados da linha melódica vocal são terças, quartas e quintas justas, um trítono, uma sexta menor e uma oitava justa. Muitos deles integram o segmento inicial, complementando a já citada caracterização do canto da ave. Os demais são responsáveis pelas elevações que aparecem na figura abaixo. O movimento ascendente está sempre ligado a um salto, ao passo que as descidas são feitas em graus conjuntos. Ao final de B, a permanência nos (de)graus da escala configura um recitativo.

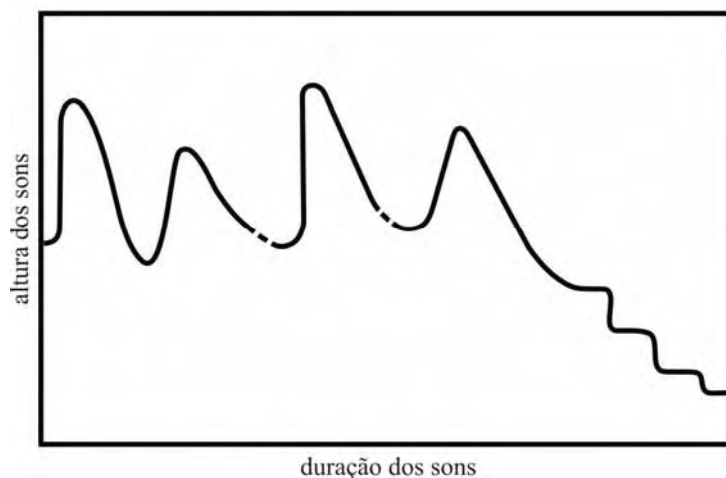


Figura 6: *Leve, breve, suave* – “curvas melódicas”
(correspondem à parte B – versos 6 a 12).

A nova forma que Kiefer deu à poesia não interferiu nos encadeamentos poéticos, quatro dos quais foram mantidos na música, com a disposição da última sílaba de um verso e a primeira do seguinte na mesma célula rítmica ou, até, na mesma nota, por meio de elisão (versos 3/4 e 9/10). Isto aparece nitidamente na figura 6, a ondulação inicial, que corresponde a cinco versos, tem apenas quatro picos.

3.4.2. Pobre velha música!

1. Pobre velha música!	A
2. Não sei porque agrado,	B
3. Enche-se de lágrimas	C
4. Meu olhar parado.	B
5. Recordo outro ouvir-te.	D
6. Não sei se te ouvi	E
7. Nessa minha infância	F
8. Que me lembra em ti.	E
9. Com que ânsia tão raiva	G
10. Quero aquele outrora!	H
11. E eu era feliz? Não sei:	I
12. Fui-o outrora agora.	H

(Pessoa, 1952, p.98)

3.4.2.1. Poesia

Em *Pobre velha música!* o poeta tem uma visão abrangente, “sugere o mundo como um continuum vital, em que presente / passado / futuro se amalgamam na alquimia do verbo... introjeta o passado no presente, como algo vivo, que ocultamente dinamiza as realidades” (Coelho, 1986, p.XXVIII). A *persona* não sabe porque gosta da música que ouve, ela parece não ter nada de especial, no entanto faz chorar. Não importa aqui a música em si, nem a infância por ela evocada, o ato de recordar um tempo passado é que o emociona. O tom elegíaco¹⁰⁵, melancólico, é o mesmo das demais poesias de Pessoa selecionadas por Kiefer.

Esta poesia foi contemplada com uma variedade de imagens e figuras. Seus versos combinam quanto ao timbre por meio de rimas suficiente, consoante, opulenta ou surda, além das internas. Exercício interessante é brincar com a sonoridade de algumas linhas, pronunciando as letras em negrito como se formassem uma palavra só: “**recordooutroouvir-te**”, “**nãoseiseteouvi**”, “**queroaqueleoutrora**”, “**outroraagora**”. Temos também a repetição da expressão “não sei” em três momentos distintos, sendo que os dois primeiros constituem uma anáfora¹⁰⁶. Às aliterações, assonâncias e anáforas (figuras de construção), juntam-se o

¹⁰⁵ O termo elegia era usado inicialmente para designar um canto fúnebre com forma fixa. Posteriormente, passou a ser empregado de modo mais abrangente, nomeando poesias com caráter de lamento ou um canto lamentoso (Campos, 1978, p.59).

¹⁰⁶ Figura que consiste na repetição de uma palavra na mesma posição dos versos (sempre no início, sempre no meio ou sempre no fim) (Goldstein, 1989, p.76).

paradoxo e a opção¹⁰⁷ (figuras de pensamento). A inter-relação entre passado e presente, explícita no último verso, interfere diretamente na *progressão poética*, bem como o *modo de endereçamento* se revela indeterminado na terceira estrofe pela ausência de um interlocutor.

3.4.2.2. Música

O caráter “nostálgico” da poesia permeia a canção. Uma figura rítmico-melódica recorrente, que é executada pela mão direita, aparece sempre que a “pobre velha música” está presente (introdução, a, interlúdio¹⁰⁸ e coda). A independência deste elemento musical descritivo faz com que ele seja considerado a *persona do acompanhamento*, nestes momentos o poeta torna-se o destinatário. A “música” está sempre associada, também, a *temas contrapontísticos*, baseados no ritmo característico do chorinho.

The image shows a musical score for an interlude. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand part (middle), and a piano left-hand part (bottom). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a recurring rhythmic-melodic figure in the right hand, which is highlighted with a box. The vocal line has a few notes, with a 'Re-' sign indicating a vocal entry. The piano left hand provides a harmonic and rhythmic foundation.

Ex. 23: *Pobre velha música!* – cc. 12/17 (Interlúdio) –
figura rítmico-melódica recorrente e “temas contrapontísticos”.

A parte B compreende um gesto¹⁰⁹ amplo, resultando uma curva melódica mais limpa (ver Figura 7, p.96). Os *gestos líricos* da parte vocal são dobrados pela mão direita, enquanto a esquerda diversifica sua atuação: se movimenta em paralelo (verso 5), dobra a linha melódica (verso 6) e faz pedal em ré (versos 7 e 8). A diferença entre a textura musical de A e de B traduz a inversão dos papéis, agora a *persona* vocal endereça suas palavras à “pobre velha música”.

¹⁰⁷ Figura que expressa desejo sem dirigir-se a alguém (Campos, 1978, p.119).

¹⁰⁸ O interlúdio foi inserido quando da revisão feita pelo compositor. Na mesma ocasião, a armadura original, com si e mi bemol, foi abolida.

¹⁰⁹ Significando aqui um movimento, não um gesto musical.

FORMA/ESTROFE	A / 1			B / 2	C / 3		
VERSO	-	1-4	-	5-8	9-10	11-12	-
SEGMENTO	Introd.	a	Inter.	b	c	d	Coda
COMPASSO	1-3	4-12	12-17	17-26	26-30	31-38	37-42
QUANT. COMP.	3	9	6	9	4	8	4
TIMBRE	piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano	voz e piano	piano
TESSITURA VOZ	-	fá ₃ /fá ₄	-	fá ₃ /fá ₄	fá ₃ /lá ₄	ré ₃ /ré ₄	-
ÂMBITO VOZ	-	8 ^a j	-	8 ^a j	10 ^a d	8 ^a j	-
DINÂMICA	mf	mf	mf	mf	mf / f	(mf)	(mf)
TEXTURA ¹¹⁰	contrap.	acomp. contrap.	contrap.	melodia acomp. / homof.*	melodia acomp.*	homof.*	melodia acomp.

Tabela 10: *Pobre velha música!*

O Ex. 24 mostra os últimos versos tratados com um discurso musical fragmentado por pausas, num *gesto em recitativo*. Esta é a hora do encontro da *persona* poética com ela mesma, momento de reflexão e questionamento. Como ocorre em algumas das canções já analisadas (*Canção de Garoa*, *Canção de Inverno e Leve, breve, suave*), a progressão poética descreve um percurso de interiorização, partindo de uma cena externa ao sujeito para concluir num ato íntimo de encontro com o seu eu.

Ex. 24: *Pobre velha música!* – cc. 31/39 (segmento d) –
 “gesto em recitativo” e figura rítmico-melódica recorrente.

Nestas quatro canções, e como veremos ainda em *Contemplo o lago mudo*, Kiefer usa o mesmo recurso composicional para o mesmo tipo de elaboração do conteúdo poético. Após o canto dos versos finais, que termina com um decrescendo, uma coda pianística retoma o material apresentado na introdução, mantendo a dinâmica que o piano vinha fazendo. Em alguns dos casos, como nesta canção, esta *persona* do acompanhamento aparece também nos interlúdios.

¹¹⁰ O * indica que a mão direita dobra a linha melódica da voz.

3.4.2.3. Relação entre poesia e música

O ápice da canção é introduzido por um *gesto em silêncio*, que cria a expectativa e o clima para o evento dramático que segue. Algumas características da parte vocal produzem esse efeito: o início *a capella*; as figuras mais curtas, incluindo a *sonoridade percussiva* do *golpe rítmico* e as quatro primeiras notas (redução das mesmas do início da peça); a dinâmica forte; a seqüência de saltos intervalares diferenciados (quarta justa, quinta diminuta e sexta menor), retornando sempre ao pedal em lá. Tudo isto para enfatizar o caráter ansioso, quase raivoso, dos versos. As notas atingidas por saltos caem justamente nas sílabas tônicas das palavras “ânsia”, “raiva” e “quero”.

Ex. 25: *Pobre velha música!* – cc. 26/30 (segmento c) – “gesto em silêncio” e “golpe rítmico”.

A observação das linhas melódicas vocais traz à tona outras particularidades do texto poético. O primeiro verso e o décimo encadeado ao nono são exclamativos. Suas curvas¹¹¹, as primeiras de A e C, têm movimento e direção iguais. No entanto, se diferenciam quanto ao âmbito (quarta e décima diminutas, respectivamente) e à duração (quatro tempos e meio e oito e meio). São de tamanhos diferentes, mas proporcionais, ou seja, podemos dizer que são iguais. Possivelmente isto não acontece por acaso, o compositor associou o desenho rítmico-melódico à expressão do conteúdo dos versos.

¹¹¹ A curva que inicia a parte C foi traçada considerando apenas as notas da linha melódica vocal alcançadas por saltos ascendentes e que não pertencem ao pedal em lá.

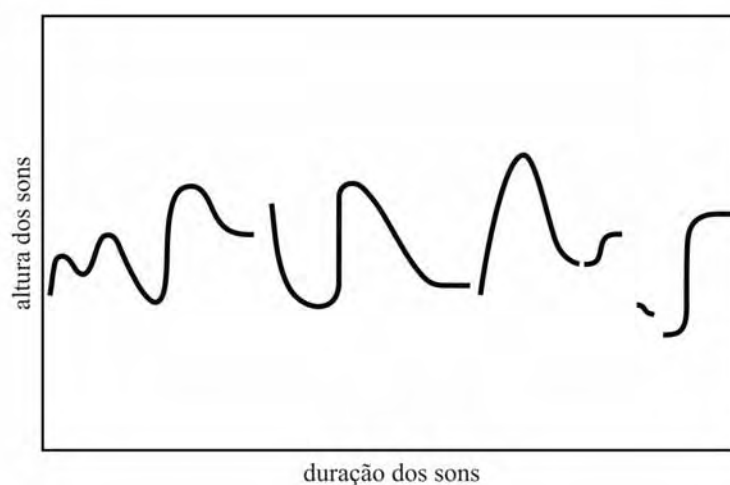


Figura 7: *Pobre velha música!* – “curvas melódicas”
 (o primeiro segmento corresponde à parte A / estrofe 1, o segundo à B / 2 e os últimos à C / 3).

O décimo primeiro verso é especial. Na poesia, é o único com sete sílabas, os demais têm cinco ou seis. Em nível de construção sintática, também é sua exclusividade a divisão em dois períodos curtos, conciliando pergunta e resposta. Na música, isto se traduz numa construção *sui generis*, basta olhar a figura acima para encontrar esta ocorrência. Além disso, ele inicia o já comentado discurso fragmentado do recitativo.

Os dois traços retos verticais são saltos ascendentes de oitava justa que marcam a segunda aparição de “não sei” e “outrora”, palavras-chave do texto. O primeiro intervalo provoca uma mudança brusca na direção de B, é uma interferência que perturba a plasticidade do gesto amplo citado anteriormente. O segundo faz uma transição abrupta de registro dentro do recitativo, mas não aumenta a movimentação melódica.

À medida que novas canções são analisadas, características em comum vão aparecendo, seja no perfil das poesias selecionadas por Kiefer, seja em sua linguagem composicional, ou ainda, seja no tratamento que o compositor dedica ao texto. No entanto, a recorrência de elementos, que define o estilo da obra, não impede que sejam determinadas ambiências particulares a cada peça.

3.4.3. Sol nulo dos dias vãos

1. Sol nulo dos dias vãos,	A
2. Cheios de lida e de calma,	B
3. Aquece ao menos as mãos	A
4. A quem não entras na alma!	B
5. Que ao menos a mão, roçando	C
6. A mão que por ela passe,	D
7. Com externo calor brando	C
8. O frio da alma disfarce!	D
9. Senhor, já que a dor é nossa	E
10. E a fraqueza que ela tem,	F
11. Dá-nos ao menos a força	E
12. De a não mostrar a ninguém!	F

(Pessoa, 1952, p.100)

3.4.3.1. Poesia

Nesta poesia com caráter de súplica, uma espécie de oração, o poeta roga a Deus que aplaque sua dor, preencha o vazio de sua alma (deprecação¹¹²). As antíteses entre “mão” e “alma”, “calor” e “frio”, “força” e “fraqueza”, “mostrar” e “disfarce”, “Senhor” e “nossa”, mantém uma relação de acobertamento daquilo que é interno à *persona* por aquilo que é externo. Por meio da descrição do cenário (“sol nulo”, “dias vãos”) é que se pode ter acesso à realidade da paisagem interior.

As quadras de *Sol nulo dos dias vãos*¹¹³, repletas de rimas consoantes e imperfeitas¹¹⁴, têm a mesma estrutura sintática e concentram muitas repetições de palavras, anáforas de “ao menos”, “ela” e “não”. “Alma” e “mão” também são repetidas, mas em posições diferentes nos versos. O primeiro termo, que aparece em todas as estrofes, acompanha os pedidos “aquece ao menos” e “dá-nos ao menos”, revelando o baixo nível de exigência e o desespero do sujeito, para quem qualquer coisa que se dê já é mais do que aquilo que ele tem.

¹¹² Figura em que se expressa desejo dirigindo-se a alguém ou entidade (Campos, 1978, p.52).

¹¹³ O texto poético foi alterado com a substituição da letra “e” de “passe”.

6. A mão que por ela passa,

¹¹⁴ Rima imperfeita, intermediária entre toante e consoante, é aquela em que há correspondência da última tônica e das vogais finais, mas não entre sons consonantais específicos (Campos, 1978, p.88).

3.4.3.2. Música

Kiefer não mudou absolutamente nada do manuscrito de 1958/62 para o de 1976. O material da introdução pianística contrasta bastante com os outros que integram esta canção. Consideramos estes três compassos uma mescla de *interferências angulosas* com *sonoridades percussivas*. São intervenções com elevado índice de intensidade e que contribuem para uma atmosfera dramática, mas que não são breves como os fragmentos cortantes, embora suas notas sejam curtas e acentuadas. O piano explora os extremos de sua extensão e o cromatismo. Nas três vezes em que aparece, a tessitura do gesto varia bastante, já a duração e as relações intervalares são semelhantes. A interposição deste gesto entre os versos da primeira estrofe separa o caráter evocativo dos dois primeiros e o de súplica dos outros dois.

Suplicante (♩ = 54)

Ex. 26: *Sol nulo dos dias vãos* – cc. 1/4 (Introdução) – “percussividade angulosa”.

FORMA /ESTROFE	A / 1				B / 2	A' / 3			
VERSO	-	1-2	-	3-4	5-8	-	9-10	11	12
SEGMENTO	Introd.	a ₁	Introd'	a ₂	b	Introd''	a ₃	a ₂ '	Coda
COMPASSO	1-3	4-10	10-13	14-19	20-30	30-33	33-38	39-41	42-45
QUANT. COMP.	3	7	3	6	11	4	5	3	3
TIMBRE	piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano	voz e piano
TESSITURA VOZ	-	ré# ₃ /dó# ₄	-	sol# ₃ /fá# ₄	fá ₃ /solb ₄	-	fá# ₃ /fá# ₄	fá# ₃ /fá# ₄	mi ₃ /si ₃
ÂMBITO VOZ	-	7 ^a m	-	7 ^a m	9 ^a m	-	8 ^a j	8 ^a j	5 ^a j
DINÂMICA	ff	mf	ff	mf	mf	ff	f /ff	mf /f	p
TEXTURA ¹¹⁵	monof.	melod. + contrap. imitat.	monof.	melod. + contrap. imitat.	acomp. heterof.	monof.	melodia acomp.	melodia acomp.*	melodia acomp.
CARÁTER	suplicante	-	-	-	express. ¹¹⁶	-	-	-	-

Tabela 11: *Sol nulo dos dias vãos*

¹¹⁵ O * indica que a mão esquerda dobra a linha melódica da voz.

¹¹⁶ Indicação de caráter somente para mão esquerda.

A parte vocal e o piano desenvolvem diferentes *gestos líricos* em paralelo na parte B, o baixo cantante vem acompanhado da indicação “expressivo”. As *notas repetidas*, executadas pela mão direita, estabelecem um pedal rítmico sincopado em início acéfalo. Suas articulações não coincidem em momento algum com as das outras vozes.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a rest, followed by the lyrics: "Que ao me-nos a mão, ro - çan - do_a mão que por e-la pas - sa, Com ex-". The vocal line features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings including *mf*. The bottom staff is the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs). The right hand has a complex, percussive rhythmic pattern with many beamed notes, while the left hand has a more melodic line. The piano part also includes dynamic markings like *mf* and the instruction "expressivo".

Ex. 27: *Sol nulo dos dias vãos* – cc. 20/25 – “gestos líricos” e “notas repetidas” (sonoridades percussivas).

3.4.3.3. Relação entre poesia e música

A parte B está estruturada como um bloco único, os versos estão todos encadeados poética e musicalmente. Kiefer, inclusive, fez a elisão entre a última sílaba de um verso e a primeira do seguinte sempre que possível, destinando uma articulação sonora para as duas. Há, no entanto, um conflito entre o ritmo musical e o poético. A última tônica do sétimo verso, **BRAN** [do], foi menos valorizada que a sílaba imediatamente anterior, ca – **LOR**, deslocando o acento em relação à métrica da poesia.

Os dois momentos de súplica da canção, versos três e onze, iniciam com uma figura melódica igual¹¹⁷, um melisma ascendente no âmbito de sétima menor a partir de sol#₃, partindo de meio forte em direção ao forte, na tônica das palavras “aquece” e “dá-nos”, que representam os desejos da *persona*. No segmento a₂, além de sublinhar o verbo aquecer, o compositor estabeleceu uma ponte com o final do verso seguinte, ao destacar também a palavra “alma” com o som mais longo da canção. “Aquece” a “alma” é, na realidade, o que o poeta pede. O acompanhamento contrasta com a “percussividade angulosa” da introdução e o *ostinato* rítmico de B. As notas sustentadas do contraponto imitativo têm o caráter inerte de “sol nulo”, “dias vãos”.

¹¹⁷ As notas são as mesmas, mas o ritmo é diferente.

A - que - - - - ce ao me - nos as mãos A

Ex. 28: *Sol nulo dos dias vãos* – cc. 14/16 –
melisma, “gesto lírico” e contraponto imitativo.

No segmento a_2' , o piano participa do gesto, com a mão esquerda dobrando a parte vocal. Um *fragmento cortante* faz a transição de a_3 para a_2' . No compasso 41, o encadeamento poético se dá musicalmente pelo sentido negativo. A pausa geral prolongada, que gera expectativa, conecta os versos onze e doze.

tem,
Dá - - - - nos ao me - nos a for - ça

Ex. 29: *Sol nulo dos dias vãos* – cc. 38/41 (segmento a_2') –
“gestos em silêncio”, melisma e “gesto lírico”.

A este segmento segue-se a coda, cujo gesto em recitativo é indicado pelo equilíbrio dos tempos, pelo âmbito reduzido, em suma, pelo pouco movimento, e é fragmentado por mais um *gesto em silêncio*. A pausa antes de “a ninguém” não corresponde a uma articulação do texto poético, o compositor a escreveu para enfatizar a quem a *persona* não quer mostrar sua fraqueza.

Assim como em *Leve, breve, suave*, o intervalo de terça é pouco usado na construção da linha melódica vocal, composta basicamente por graus conjuntos. Nesta canção, aparece sob a forma de terça maior ascendente, precedendo quartas e quinta justas descendentes. A oitava justa ascendente, que foi empregada também no último segmento vocal de *Cantiga de São Francisco, Leve, breve, suave e Pobre velha música!*, aqui destaca a palavra que revela o *modo de endereçamento*, “Senhor”. O salto é compensado logo em seguida por uma sétima menor descendente, caindo em “dor”. Na Figura 8, este movimento é representado por um elemento vertical angular, que contrasta com as demais curvas.

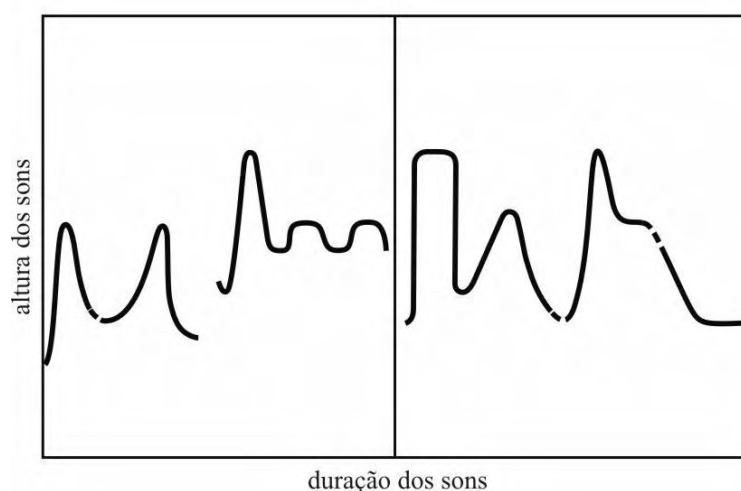


Figura 8: *Sol nulo dos dias vãos* – “curvas melódicas”
(o quadro da esquerda corresponde à parte A e o outro à A’).

Os segmentos a_1 e a_2 , respectivamente o primeiro e o segundo da figura, estão dentro do âmbito de sétima menor, mas a_2 está uma quarta acima. Nota-se que a primeira curva de ambos é idêntica, mas a continuação de uma é quase o seu rebatimento, enquanto a de outra é variada em diversos aspectos.

A variação do andamento musical é facilmente identificável nesta canção porque o número constante de sílabas por verso deveria refletir na regularidade dos tempos a cada um destinados e, no entanto, os versos um/dois e nove/dez têm durações que fogem ao padrão, embora somados mantenham a média.

3.4.4. Contemplo o lago mudo

1. Contemplo o lago mudo	A
2. Que uma brisa estremece.	B
3. Não sei se penso em tudo	A
4. Ou se tudo me esquece.	B
5. O lago nada me diz,	C
6. Não sinto a brisa mexê-lo.	D
7. Não sei se sou feliz	C
8. Nem se desejo sê-lo.	D
9. Trêmulos vincos risonhos	E
10. Na água adormecida.	F
11. Por que fiz eu dos sonhos	E
12. A minha única vida?	F

(Pessoa, 1952, p.124)

3.4.4.1. Poesia

Poesia construída com oposição de idéias entre o que é estático e o que é móvel, o que existe e o que não existe, como “sonho” e “vida”, “trêmulos vincos” e “água parada”, “sou” e “desejo sê-lo”, “penso” e “esquece”, “lago mudo” e “brisa estremece”. A suposta relação entre a paisagem e o estado de alma da *persona* é confirmada pelo uso de prosopopéias¹¹⁸: o lago é mudo, o lago nada diz, a água está adormecida, os vincos da água são risonhos. O “lago” representa a vida parada para quem a vê de fora e a “brisa” o movimento provocado pelos sentimentos que não pode ser percebido externamente. O sentido conotativo enunciativo é encontrado nos dois primeiros versos de cada estrofe, os demais expõem os questionamentos existenciais do poeta de modo direto. Esta é a única mudança na *progressão poética*, o vai e vem do pensamento entre representação e realidade.

Não só de figuras de pensamento se faz a riqueza expressiva de *Contemplo o lago mudo*, as figuras de construção aparecem em grande número: anáforas de “não sei se... se” e “brisa”, além da repetição de “lago” e “tudo”, enfatizam os dois elementos da natureza, água e ar, e as dúvidas existenciais; aliteração de sons fricativos (S), recurso estilístico que sugere o som do sopro da “brisa”; pleonasma em “lago mudo” e “lago nada me diz”, realça o caráter parado da cena pela repetição da idéia.

¹¹⁸ Figura em que se atribui características de seres animados a seres inanimados (Campos, 1978, p.123).

3.4.4.2. Música

Diferente do que fez em *Leve, breve, suave*, Kiefer não agrupou os versos de modo a contrariar o procedimento do poeta, apenas interpôs um interlúdio pianístico, seccionando a segunda estrofe. Estes compassos servem à contemplação do “lago”, que nada diz, enquanto o movimento do piano estabelece o caráter de instabilidade provocado pela ação da “brisa”. A articulação entre diversos segmentos se dá por pausas e fermatas.

FORMA	A			B	A'		
ESTROFE	1		2	-	2	3	-
VERSO	1-2	3-4	5	-	6-8	9-12	-
SEGMENTO	a	b	c	Interlúdio	d	e (a'/b')	coda
COMPASSO	1-5	5-9	10-11	12-18	18-24	24-30	31-33
QUANT. COMP.	5	5	2	7	6	6	3
TIMBRE	voz e piano	voz e piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano	piano
TESSITURA VOZ	sol ₃ /fá ₄	sol ₃ /mi ₄	ré ₄ /fá ₄	-	fá ₃ /lá ₃	sol ₃ /fá ₄	-
ÂMBITO VOZ	7 ^a m	6 ^a M	3 ^a m	-	3 ^a M	7 ^a m	-
DINÂM. PIANO	pp /p	pp /mf	f	pp/mf/ff	pp /p	mf /f	pp
TEXTURA ¹¹⁹	melodia acomp.	acomp. ritmico	recit. acomp.	arpejado	recit. acomp.	melodia acomp.*	acorde p/adução
CARÁTER	lento - ritmo bastante livre	-	-	mais agitado	-	mais enfático	-

Tabela 12: *Contemplo o lago mudo*

A parte B tem grande variação de dinâmica e alterna arpejos suaves com *sonoridades percussivas, gestos em silêncio e fragmentos cortantes*. Como vemos no exemplo abaixo, a mescla destes elementos gera movimento e tensão.

The image shows a musical score for piano, likely from the piece 'Contemplo o lago mudo'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). There are also articulation marks such as accents (>) and fermatas. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and ties. The piece is characterized by its dynamic range and rhythmic complexity.

Ex. 30: *Contemplo o lago mudo* – cc. 15/18 –
“golpes rítmicos”, “gesto em silêncio” e “interferência angulosa”.

¹¹⁹ O * indica que a mão direita dobra a linha melódica da voz.

Assim como em *Sol nulo dos dias vãos* uma figura melódica igual é empregada para colocar em música dois momentos distintos do texto, em *Contemplo o lago mudo* a linha melódica do primeiro (segmento a) e do nono versos (e) são muito semelhantes, as alturas são as mesmas. No entanto, se lá tínhamos um melisma recorrente, aqui temos a repetição de uma seqüência de notas que correspondem a um verso inteiro.

Lento (ritmo bastante livre: ca. de $\text{♩} = 58$)

Con-tem - - - plo_o la - go mu - do Que_u-ma

Ex. 31: *Contemplo o lago mudo* – cc. 1/3 – acorde por adição e “gesto lírico”.

Os acordes por adição, do acompanhamento, são formados por quatro sons que, um a um, integram-se ao conjunto, sem intervalo de tempo padronizado entre as entradas das vozes e sem critério aparente na seqüência das mesmas. Existem cinco deste tipo ao longo da canção, com a função de introduzir os segmentos (a, b, d) ou de concluir (coda), e duração média de dez tempos. Somente o soprano mantém-se estável, as camadas inferiores apresentam, às vezes, mudança de altura (contralto e baixo) ou rearticulação do mesmo som (tenor ao final do acorde). O princípio de sobreposição e sustentação prolongada pode estar ligado à inércia do “lago”.

Identificamos até agora dois tipos contrastantes de caráter na parte do piano, que reforçam a oposição entre o “lago” e a “brisa”. A seguir, temos as *notas repetidas*, terceiro material apresentado na linha da mão direita. No exemplo 32, a percussividade da repetição se desenvolve independente das outras partes e constitui um padrão rítmico. Na segunda vez em que este gesto aparece (cc. 25 a 29), está associado a um contorno melódico específico (dobramento da linha melódica da parte vocal) e, por conseguinte, seu ritmo a ele atrelado.

The musical score is for the piece 'Contemplo o lago mudo' by Carlos Drummond de Andrade. It is written in 3/4 time and consists of four measures. The vocal line (treble clef) begins with a rest, followed by notes for the lyrics: 'Não sei se pen-so em tu - do ou se tu - do me es-que - ce'. The piano accompaniment (grand staff) features a prominent bass line with repeated notes, marked 'mf'. The piano part includes chords and arpeggiated figures in both hands.

Ex. 32: *Contemplo o lago mudo* – cc. 6/9 – “notas repetidas” (sonoridades percussivas).

3.4.4.3. Relação entre poesia e música

As partes vocais de A e A' guardam muitas semelhanças entre si. Nos dois casos, a dinâmica parte de piano para chegar a forte e o âmbito não ultrapassa uma oitava. O único intervalo entoado pela voz que não é nem uma segunda, nem uma terça, é a quinta justa ascendente. Ela integra a linha melódica do exemplo 31, valorizando a palavra “mudo”, e, quando esse desenho aparece novamente, o salto conduz à tônica de “água”. Considerando que temos aí uma metonímia¹²⁰, o vocábulo “água” é um sinal da figura global do “lago”, um dos substantivos sobre o qual o poeta estruturou a poesia.

Cada uma das partes é composta por doze compassos, pelos quais são distribuídos cinco e sete versos, alternados entre hexassílabos e redondilha maior. Deste quadro é possível depreender que o compositor tenha feito reduções rítmicas, acelerando o andamento, para dar conta de um número maior de linhas poéticas sem alterar o comprimento de A. No entanto, nem tudo é igual, em nível de *macroestrutura*, nota-se uma inversão na disposição das texturas. A partir de um eixo (interlúdio), a ordem dos segmentos é rebatida. Os recitativos aparecem ora no fim, ora no início das partes A e A'. Sendo assim, fica subentendido que a comparação da ondulação inicial com o desenho final seja pertinente. Esse procedimento revela uma relação de identidade entre as curvas dos primeiros versos das estrofes um e três.

¹²⁰ Figura de contigüidade em que é empregado “um termo por outro, numa relação de ordem: causa pelo efeito, sinal pela coisa significada, continente pelo conteúdo...” (Goldstein, 1989, p.66).



Figura 9: *Contemplo o lago mudo* – “curvas melódicas”
(o primeiro segmento corresponde à parte A e o outro à A’).

A anáfora de “não sei se” é, também, uma repetição rítmico-melódica. O “não” é anacruse em colcheia (sol) para “sei”, semínima (lá) que cai no tempo forte do compasso seguida por pausa, perfazendo uma inflexão melódica típica de frases interrogativas. No entanto, na figura acima, vemos que as duas ocorrências estão inseridas em contextos diversos. A primeira (ponto mais baixo da grande curva) inicia um movimento ascendente, que conduz a um recitativo, e a outra (primeira elevação em A’) integra o próprio *gesto em recitativo*, o texto é “quase falado”, segundo indicação do manuscrito de 1957.

As freqüentes pausas das estrofes um e dois salientam algumas suspensões do texto, mesmo quando este não traz sinal de articulação, como em “não sei [-] se penso em tudo” e “o lago [-] nada me diz”. Estes silêncios caracterizam o *Stimmung*¹²¹ da poesia. Na terceira estrofe, não só não existem pausas, como o compositor encadeou musicalmente os versos que na poesia estão separados, aproximando a paisagem externa ao estado de alma da *persona*.

Antecipando as considerações finais, uma questão desperta nossa atenção. Seriam os silêncios recorrentes realmente conseqüência da exigência dos textos? O alto índice de *gestos em silêncio* no conjunto das canções analisadas até o momento e o crescente número de pausas musicais não associadas a sinais de articulação na poesia não poderiam ser fruto primeiro do estilo do compositor, conforme outros pesquisadores já identificaram na sua obra instrumental? Ou seria um misto das duas situações, uma favorecendo a outra?

¹²¹ Ver definição do termo no item 2.5.1., p. 43.

3.4.5. No ouro sem fim da tarde morta

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1. No ouro sem fim da tarde morta, | A |
| 2. Na poeira de ouro sem lugar | B |
| 3. Da tarde que me bate à porta | A |
| 4. Para não parar, | B |
| 5. No silêncio dourado ainda | C |
| 6. Dos arvoredos verde fim, | D |
| 7. Recordo. Eras antiga e linda | C |
| 8. E estás em mim... | D |
| 9. Tua memória há sem que houvesse, | E |
| 10. Teu gesto, sem que fosses alguém. | F |
| 11. Como uma brisa me estremece | E |
| 12. E eu choro um bem... | F |
| 13. Perdi-te. Não te tive. A hora | G |
| 14. É suave para a minha dor. | H |
| 15. Deixa meu ser que rememora | G |
| 16. Sentir o amor, | H |
| 17. Ainda que amar seja um receio, | I |
| 18. Uma lembrança falsa e vã, | J |
| 19. E a noite deste vago anseio | I |
| 20. Não tenha manhã. | J |

(Pessoa, 1952, p.210)

3.4.5.1. Poesia

A descrição do cenário é feita a partir de referências temporais: a tarde que passa sem parar, o entardecer dourado e silencioso, a noite sem manhã. Fazendo um paralelismo entre este conteúdo e a *persona*, depreende-se que ela está encerrando seu ciclo de vida, encontra-se na última fase, na “hora suave”; os dois últimos versos são um eufemismo para morte. É neste momento que o poeta revisa sua trajetória, recorda a mulher amada, que nunca teve ou perdeu, chora à provocação da “brisa” (memória) e sente o amor, embora tenha receio de amar. Estes elementos revelam a *progressão poética* e configuram o caráter múltiplo do texto (enunciativo, reflexivo, lamentoso, desesperançoso). As anáforas e repetições simples de “sem” (quatro vezes), “não” (três vezes), “tua”, “te”, “ainda”, “fim”, “tarde” e “ouro” colaboram para o entendimento do sentimento de falta, do *modo de endereçamento* e do decurso do tempo.

Nas demais canções analisadas, o tamanho dos versos é constante ao longo da poesia, poucas linhas têm uma sílaba a mais ou a menos, à exceção de *Leve, breve, suave*, onde não existe uma regra. Em *No ouro sem fim da tarde morta*¹²², há variação no próprio padrão adotado, cada estrofe é composta por três versos mais longos, oscilando entre octa e eneassílabos, e um mais curto, tetra ou pentassílabo. É também o texto mais longo, com cinco estrofes e vinte versos. Os versos ímpares são paroxítonos e os pares oxítonos.

3.4.5.2. Música

O ritmo da *macroestrutura* não equivale à divisão das estrofes. Se o poeta baseou-se na métrica e separou os versos em grupos de quatro, Kiefer orientou-se pelo significado e reorganizou-os conforme a tabela abaixo. Os interlúdios pianísticos são agitados, contrastando com as partes vocais e representando a angústia da *persona*, que deseja recuperar algo que nunca teve, e que nunca terá, pois a lembrança é “falsa e vã”.

FORMA	A		B			C		
ESTROFE	1-2	2	3			4	4-5	5
VERSO	1-7	7-8	-	9-12	-	13-14	15-18	19-20
SEGMENTO	a ₁	b	Inter. 1	a ₂	Inter. 2	a ₃	c	Coda
COMPASSO	1-19	20-25	26-37	38-51	50-56	57-66	66-74	74-83
QUANT. COMP.	19	6	12	14	7	10	9	9
TIMBRE	voz e piano	voz e piano	piano	voz e piano	piano	voz e piano	voz e piano	voz e piano
TESSITURA VOZ	mi ₃ /sol ₄	mi ₃ /fá ₄	-	ré ₃ /fá ₄	-	mi ₃ /ré ₄	mib ₃ /dó ₄	ré ₃ /fá ₄
ÂMBITO VOZ	10 ^a m	9 ^a m	-	10 ^a m	-	7 ^a m	6 ^a M	10 ^a m
DINÂM. PIANO	mf	mf/f	f	p/mf/f	f	p	p	p/f/ff
TEXTURA ¹²³	melodia acomp.*	melodia acomp.* baixo arpej.	melodia acomp.	melodia acomp.* / unísono	melodia acomp./ arpej.	melodia acomp.*	acomp. contrap.	unísono
CARÁTER	tranquilo / ligado ¹²⁴	apaixonado	agitado	como no início	agitado / rápido	-	-	-

Tabela 13: *No ouro sem fim da tarde morta*

A exemplo da introdução de *Sol nulo dos dias vãos*, interpretamos a escrita do piano como um híbrido entre dois dos gestos identificados por Cardassi, ao qual chamamos de

¹²² Algumas alterações no texto poético foram feitas pelo compositor, a elisão da preposição com a sílaba inicial de “ouro” no segundo verso e a substituição da palavra “bate” do terceiro.

2. Na poeira d’ouro sem lugar

3. Da tarde que me passa à porta

¹²³ O * indica que a mão direita dobra a linha melódica da voz.

¹²⁴ Indicação somente para o piano.

percussividades angulosas. Embora na outra canção o caráter seja “desolado” e aqui “agitado”, lá o gesto seja solo e aqui acompanhado, lá tenha duas colcheias por tempo e aqui três, lá o movimento seja basicamente descendente e aqui serrilhado, nas duas canções o gesto é extenso, a dinâmica é forte, as notas são acentuadas e curtas, os saltos intervalares são constantes e as intervenções contribuem para a representação da *progressão poética*.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal line (top), a right-hand piano line (middle), and a left-hand piano line (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'a tempo'. The music features several triplet figures in both hands, with dynamic markings of 'f' (forte) and 'rall.' (ritardando). The right-hand part has accents and slurs over the triplet notes. The left-hand part has a steady accompaniment with some triplet figures.

Ex. 33: *No ouro sem fim da tarde morta* – cc. 26/29 – “percussividade angulosa”.

Após a reapresentação da figuração rítmica do interlúdio, nos compassos 50 a 53, o material passa por um processo de diminuição, com alteração de compasso inclusive, e assume o caráter de brevidade que lhe faltava para tornar-se uma *interferência angulosa*, repetida em três oitavas (cc. 54 a 56). Um corte abrupto, com fermata sobre a barra dupla, serve de interface entre as partes B e C, instaurando um *gesto em recitativo*.

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of three staves: a vocal line (top), a right-hand piano line (middle), and a left-hand piano line (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Rápido'. The music features several triplet figures in both hands, with dynamic markings of 'f' (forte) and 'p' (piano). The right-hand part has accents and slurs over the triplet notes. The left-hand part has a steady accompaniment with some triplet figures. The vocal line enters in the second system with the lyrics 'Per-di - te Não te ti - ve.' and is marked 'p'.

Ex. 34: *No ouro sem fim da tarde morta* – cc. 54/59 – “interferências angulosas”, “gesto em silêncio” e “gesto em recitativo”.

A coda é formada por três momentos distintos, os dois primeiros são *gestos líricos* que repartem entre si o verso dezenove. A palavra “noite” é cantada com melisma, reforçado pelo piano em uníssono. O restante do texto é tratado como uma melodia acompanhada, em

piano súbito. Finalizando a canção, *percussividades angulosas* retomam o uníssono, agora com a linha melódica da parte vocal dobrada em três oitavas e fortíssimo. A separação entre os trechos acontece por meio de *gestos em silêncio*, pausa geral na cesura do verso e fermata na barra de compasso antes do último.

Ex. 35: *No ouro sem fim da tarde morta* – cc. 75/83 (Coda) –
 “gesto lírico”, “gestos em silêncio” e “percussividade angulosa”.

A associação dos silêncios, dos diferentes níveis de dinâmica, do melisma, dos dobramentos da voz e da sonoridade marcada dos últimos compassos gera rupturas e contrastes, provoca tensão e acentua as cores usadas para preencher a ausência de perspectiva, representar o drama da falta de futuro.

3.4.5.3. Relação entre poesia e música

Diversos são os melismas nesta canção, cada um com suas particularidades. No exemplo 35, vimos o que aparece sobre a palavra “noite”, formado por notas mais longas do que os demais e com pouca variação de altura (o maior intervalo é de terça menor e o âmbito uma quinta justa). Voltando à parte A, o primeiro deles, em “recordo”, inicia num dos raros momentos solo da voz, o que valoriza ainda mais a palavra. É o de menor duração e atinge o som mais agudo da peça, fato este ressaltado por uma fermata e pela entrada do piano. A seguir, em um *gesto lírico* que complementa o sentido do verbo *recordar*, novo melisma colore o pensamento do poeta. A esta altura, é confirmada a reiteração do modo empregado pelo compositor para variar o andamento do verso. Além do *rallentando* do exemplo 36, em todos os casos há aumento nas últimas células rítmicas.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a forte (*f*) and 'apaixonado' marking. It features a melisma on the word 'mim...' with a 'rall.' marking. The lyrics are 'E - ras an - ti - ga e lin - da e es - tás - - - - em mim...'. The piano accompaniment is in the bottom two staves, featuring triplets and dynamic markings of *f* and *mf*.

Ex. 36: *No ouro sem fim da tarde morta* – cc. 20/25 (segmento b) – “gestos líricos” e melisma.

Se, acima, o piano está mais atuante no trecho intermediário entre os melismas, representando o entusiasmo da paixão, no próximo exemplo ele une-se à voz em uníssono no lamento pela falta do ser amado. Ultrapassando uma oitava e com maior variação intervalar, chegando a salto de quinta diminuta, este segmento com caráter melismático é de uma expressividade acentuada.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a mezzo-forte (*mf*) and ending with a forte (*f*) marking. It features a melisma on the word 'ro um'. The lyrics are 'ces e eu cho - - - - ro um'. The piano accompaniment is in the bottom two staves, featuring triplets and dynamic markings of *mf* and *f*.

Ex. 37: *No ouro sem fim da tarde morta* – cc. 47/49 – melisma em uníssono.

Além dos melismas, algumas fermatas valorizam certos vocábulos: “mim”, “estás”, “anseio” e “manhã” (terceiro e quarto versos das estrofes dois e cinco), que identificam, respectivamente, a *persona*, o *modo de endereçamento*, a *progressão poética* e a *representação poética*.

A figura 10 ressalta o movimento ondulatório constante da parte A, saindo e chegando à mesma nota mi, após oito versos, duas estrofes, vinte e cinco compassos, dois segmentos contrastantes (tranquilo e apaixonado), um âmbito de décima menor, quase que um par de crescendo e decrescendo para cada verso, três fermatas, um *rallentando* e quase toda a

linha melódica dobrada pelo piano. O que poderia ser uma colcha de retalhos soa uniforme, possivelmente porque, nesta primeira parte da canção, 3/4 dos intervalos são segundas e 1/4 são terças. Aparecem apenas dois diferentes, uma sexta menor e uma quarta justa, perdida no meio do melisma. A ondulação permanente pode ser associada ao devaneio da *persona*, à recordação de algo irreal, a “uma lembrança falsa”.



Figura 10: *No ouro sem fim da tarde morta* – “curvas melódicas” (parte A).

Ao longo da canção essa imagem muda, pois aparecem outros intervalos, geralmente no início dos segmentos ou quando há mudança no movimento melódico. O conjunto de saltos se diferencia até mesmo dentre as outras nove canções, nenhuma têm tantos e tão variados intervalos, que aqui não podem mais ser chamados de especiais.

A articulação musical entre os versos, ou mesmo dentro deles (sinalizadas por vírgulas e pontos), foi realizada de quatro formas, três delas recorrentes na escrita de Kiefer: uso de pausas, terminação em nota longa e encadeamento. A outra, que já apareceu isoladamente em algumas canções, mas apenas uma vez com a mesma função daqui, é a indicação de respiração nos casos em que a última nota de um verso é uma colcheia ou semicolcheia. A transição entre as partes A / B / C (estrofes dois / três / quatro) coincide com as terminações poéticas em reticências e com os interlúdios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na década de 50, em que a vida musical de Porto Alegre era muito rica, mas dependente dos grandes centros, e a criação musical brasileira estava dividida entre o dodecafonismo e o nacionalismo, Kiefer começou a compor, preocupado em buscar seu próprio caminho, sem deixar de manter um intercâmbio constante com seus contemporâneos. Foi dentro deste espírito que o compositor escreveu nove das canções aqui estudadas.

Considerando que, para alguns teóricos, não existe uma metodologia sólida para a pesquisa comparativa entre música e poesia, conforme abordamos no segundo capítulo, os pressupostos de Stein & Spillman (1996), para análise da forma e conteúdo da linguagem poética e seus reflexos na relação entre as duas artes, e de La Rue (1970), para o estudo dos níveis de estruturação da música e seus componentes, foram ferramentas eficazes na obtenção dos resultados almejados. Interessante ressaltar que as idéias de Kiefer sobre o assunto, registradas em 1967, já traziam grande parte dos parâmetros aqui empregados.

Para Kiefer, o poeta fala através de imagens, de ritmos e da sonoridade das palavras, enquanto a música traduz as nossas vivências e expressa a simultaneidade de vários estados afetivos de forma muito mais intensa do que as palavras. O compositor considera que a música deve desenvolver e intensificar o afeto básico do texto. Isto condiz com o que foi observado nas canções analisadas, mesmo no caso de *Canção para uma valsa lenta*, única canção estrófica, pois aí o uso da mesma idéia musical para diferentes textos tem a intenção de criar um paralelismo entre a repetição musical e o conteúdo repetitivo das estrofes.

Segundo a opinião de teóricos e compositores, nem todos os textos são adequados ao tratamento musical e, por isso, no processo de escolha é preciso verificar a possibilidade de colocá-los em música. Kiefer eliminava as poesias que não propiciassem uma fluência rítmica correspondente ao seu modo de ser¹²⁵. Nas canções de Kiefer, não só a parte vocal é responsável por traduzir a poesia, o piano colabora na “tradução do conteúdo emotivo dos versos” (1985, p.75), seja pela sua melodia em contraponto com o canto, pela harmonia, pelo ritmo ou por todos os elementos juntos.

Alguns poetas interessaram-se pela relação entre poesia e música. Tanto em Quintana, Lara e Naud, que fizeram parte do círculo de amigos de Kiefer, quanto em

¹²⁵ Ver citação da página 40.

Pessoa, este interesse se manifesta na busca da musicalidade dos versos. Em *Pobre Velha Música!* e *Leve, Breve, Suave* as lembranças do passado estão ligadas diretamente à música.

A observação da forma poética nos levou a identificar alguns padrões rítmicos. A maioria das poesias é composta por três ou quatro estrofes de quatro versos. *Olha teu Passo* foge à regra por mesclar quartetos e tercetos. Já *Leve, breve, suave* é a única com estrofes de sete versos e sem um número fixo de sílabas. No geral, o tamanho dos versos é constante ao longo da poesia, com destaque para o emprego da redondilha maior. Em *No ouro sem fim* o padrão adotado é variado, cada estrofe é composta por três versos mais longos e um mais curto. Algumas vezes, a divisão métrica se torna difusa em função dos encadeamentos. Outro traço em comum verificado é a riqueza dos versos quanto à sonoridade, tanto pela identidade fônica entre as linhas quanto pelas correspondências internas. O uso de outras figuras de construção também contribui para a musicalidade das poesias.

A semelhança entre os textos ocorre tanto na forma poética, quanto no campo semântico. Nas poesias de Pessoa encontramos paralelismos como: “Perdi-te. Não te tive” / “Mais do que o nada, a perda”; “No ouro sem fim da tarde morta” / “doire no declive”; “Como uma brisa me estremece” / “Que uma brisa estremece”. Semelhanças são encontradas inclusive entre os diferentes autores, das quais temos alguns exemplos na tabela 14. Repetindo a pergunta de Pereira (1988, p.137) sobre a “despersonalização” de Pessoa, podemos questionar se a opção de Kiefer por temas melancólicos são apenas atitudes “literárias”.

Termos ou temas correlatos	Canções em que aparecem
dia, hora, tempo, manhã, tarde, noite, madrugada, verão, inverno, relógio, passado, presente, futuro	10
fim, morte, breve, acabar, passar, partir / sem fim, durar, não parar, continuar, ainda	6
parado, não mexe, adormecido, contemplar, ver, olhar, ouvir	4
melancolia, aflição, sofrer, atormentar, dor, amargura, chorar, lágrima, soluçar	9
não ter, não ser, não amar, não sentir, não existir, falsa	5
nulo, sem, nada, nunca, ninguém, ausência, solidão	6
recordar, lembrar, lembrar, lembrança, pensar, memória, esquecer, velha, antiga, infância	3
sonho, sonhar, vida, viver	3
plantar, flor, girassol, arvoredos, pinhão, mel, terra, poeira, ouro, garoa, chuva, mar, lago, água, ar, brisa, sol, céu, ave	8
música, canto, canção, cantiga, cantares, ritmo, valsa, flautim, ranger, bater, silêncio	8
querer, desejar, esperar, esperança, ânsia, fiandeiro	6
amar, ser feliz, ter prazer, gozar, agrado, encanto	4

Tabela 14: Conteúdo poético

Observamos na *progressão poética* de várias das poesias que há um movimento de deslocamento do mundo exterior para o interior no foco do pensamento da *persona*, alternando representação e realidade. Outro elemento que interfere diretamente na *progressão*, presente em quase todas as canções, é a referência à fluidez do tempo, num jogo entre passado, presente e futuro. A comparação entre estados de alma e descrições da natureza não ocorrem somente em Pessoa, para quem o estado de alma é uma paisagem. O sentimento da *persona* é representado desta mesma maneira também nos outros textos. Como todas as poesias são líricas, encontramos em todas o poeta projetando sua própria voz ou assumindo a de um protagonista. A *representação poética* é rica em figuras de linguagem como metáfora, alegoria, prosopopéia, que humaniza as paisagens, e antítese, que expõem a oposição entre o que é estático e o que é móvel, o que existe e o que não existe... O *modo de endereçamento*, em Naud, se diferencia dos demais, pois o poeta busca um contato mais direto com o leitor, não se dirige a um sujeito indefinido ou a si próprio, em tom de reflexão.

Comparando os manuscritos, verificamos que somente *Canção para uma valsa lenta, Pobre velha música!* e *Contemplo o lago mudo* apresentam diferenças significativas na parte do piano e/ou da voz em relação à primeira versão. Muitas vezes, a linha melódica vocal é acompanhada pelo piano em blocos sonoros ou arpejos, podendo ser alternados com notas simples no baixo. Em outros momentos, a textura varia entre acompanhamento contrapontístico ou heterofônico, dobramento em uníssono, contracanto ou *organum*. O instrumento ora enfatiza o significado das palavras, ora fica encarregado de manter um determinado caráter enquanto a *persona vocal* ocupa-se com seus sentimentos. Alguns *gestos líricos* têm a expressividade reforçada pelo dobramento do piano. Em sete canções é a mão direita que soa em uníssono com a voz, a esquerda é pouco usada para este recurso. Em *No ouro sem fim*, Kiefer explora ao máximo o efeito dramático da textura ao usar as duas mãos para dobrar a voz. Somente em *Cantiga de São Francisco* a parte vocal não encontra correspondência sonora no piano.

Quando está só, o piano tem textura contrapontística, melodia acompanhada, acorde por adição ou monofonia. Em *Canção de inverno* a introdução feita pelo piano é maior que a parte vocal. Neste caso, a participação solo corresponde a dois terços do número total de compassos, quando a média nas demais canções é de um terço. Estes números atestam a importância que Kiefer confere ao instrumento, destinando exclusivamente a ele nunca menos do que 20% da extensão das peças, seja em introduções (seis canções), interlúdios (oito) ou codas (seis). Estes segmentos têm a função de instaurar o clima da poesia, evocar o conteúdo

sentimental da *persona* poética. Em alguns dos casos, esta *persona* do acompanhamento retoma ao longo da canção um material já apresentado.

Na parte do piano estão as sonoridades mais contrastantes. A linha vocal tem, geralmente, um caráter mais linear, são poucos os trechos com saltos intervalares e variações significativas de dinâmica. A integração entre voz e instrumento configura ambientes líricos ou de tensão, dependendo do conteúdo poético, indicados por Kiefer com termos como: “expressivo”, “lírico”, “cantado”, “tranquilo”, “apaixonado”, “nostálgico”, “suplicante”, “saudoso”, “desolado”; ou ainda, “agitado”, “inquieto”, “enérgico”, “decidido”, “enfático”.

Em diversas canções a construção do discurso musical é fragmentária, existe contraste grande entre os segmentos, e a unidade é assegurada pela reiteração de certos procedimentos composicionais, como: dobramento da voz pelo piano; linha melódica baseada em escalas cromáticas ou modais; predomínio de movimento por graus conjuntos e saltos intervalares específicos na parte vocal; textura contrapontística; polarização de determinadas notas. A transição entre as partes é feita abruptamente e de maneiras variadas.

As características da escrita musical de Kiefer coincidem com a definição de *forma poética* de Koellreutter, em oposição à de *forma discursiva*:

Procede de maneira não causal, derivando¹²⁶ um signo musical de outro. Tem origem no pensamento pré-racionalista (circular). Sua estruturação é dessimétrica, não periódica. Tem como características estruturais a ordenação e a disposição dos signos através do processo de adjunção¹²⁷. Os contrários são complementares. A sensação de unidade formal é imanente ao todo, que é ponto de partida. Sugere uma percepção globalizante, predominantemente retrospectiva (1990, p.58).

O compositor privilegia a textura, conforme Mattos (1994, p.62) já havia observado na análise de outras obras. Sua obra se apresenta como a expressão de uma mente inquieta, de um conhecimento sólido e abrangente, e seu posicionamento estético é resultado de uma cultura filosófica consistente, como pode ser inferido na leitura do primeiro capítulo.

Cardassi (1998) observou a reiteração de alguns gestos musicais em diversas obras de Kiefer. Dos gestos por nós pré-selecionados dentre aqueles identificados e nomeados pela pesquisadora, diversos foram reconhecidos nas canções estudadas: em todas elas temos *terças menores* e *gestos líricos*; em oito aparecem também *gestos em recitativo* e *gestos em silêncio*; na metade estão presentes *notas repetidas*, *golpes rítmicos*, *temas contrapontísticos* e *interferências angulosas*; e só há uma ocorrência de *devaneios cromáticos*. A média de gestos

¹²⁶ Derivar é “formar um motivo a partir de outro, ou uma unidade estrutural a partir de outra, por meio de variação, ou transformação” (Koellreutter, 1990, p.38).

¹²⁷ “Ato de juntar signos musicais distintos, de modo a formar um segmento” (ibidem, p.12).

por canção é seis, exceto naquelas com texto de Quintana, baixando para quatro, e de Naud, subindo para oito. Somente os *agregados sonoros*, os *blocos paralelos* e as *sombras cromáticas* não foram encontrados nas canções.

Os *gestos em recitativo* aparecem com certa frequência e são facilmente identificáveis através da segmentação do discurso, da *textura vocal* silábica/*parlato*, da repetição de notas, do baixo movimento rítmico e do acompanhamento por acordes sustentados. Esta última característica vai de encontro à caracterização proposta por Cardassi, que sugere o dobramento da melodia vocal pelo piano. Nosso estudo concluiu que são os *gestos líricos* que apresentam tal textura, valorizando a expressividade desses gestos. A divergência talvez se deva ao fato de que entre as vinte e uma obras sobre as quais Cardassi trabalhou havia apenas uma canção.

A partir da mescla das *interferências angulosas* com as *sonoridades percussivas*, sugerimos a caracterização e denominação de um gesto híbrido, identificado em duas canções: *percussividades angulosas*, seqüência de notas curtas acentuadas, com grandes saltos intervalares e elevado índice de intensidade, que contribuem para uma atmosfera dramática; o gesto em si não é breve, somente os sons que o constituem.

Considerando que a *forma* musical pode ter uma relação de correspondência ou conflito com certas características conformativas da poesia, segundo Stein & Spillman (1996, p.192), verificamos que o recurso de repetir um trecho do texto, para enfatizar seu conteúdo poético, foi usado exclusivamente em *Cantiga de São Francisco*. Em nenhuma das canções Kiefer realizou modificações na ordenação dos versos, mas fez novos arranjos na composição das formas: transformou duas estrofes em três partes, seccionou uma estrofe com a interposição de um interlúdio pianístico ou, ainda, reorganizou a divisão interna das estrofes, orientando-se pelo significado, não pela métrica, como fez o poeta. A maioria das obras é dividida em três grandes partes, delimitadas, quase sempre, por meio de barras duplas.

A construção fraseológica musical tem sua organização formal baseada na estrutura da poesia. O final de frase é, em geral, ritmicamente diferenciado, de modo a estabelecer uma pontuação. A articulação entre os versos, ou mesmo dentro deles, é realizada de maneiras diversas, algumas recorrentes na escrita de Kiefer, como: uso de pausas, terminação em nota longa e encadeamento. O outro modo de articular, indicação de respiração quando a última nota de um verso é uma colcheia ou semicolcheia, ocorre poucas vezes com esta função.

O compositor reforça musicalmente o encadeamento poético dos versos através da colocação das sílabas de um e outro na mesma célula rítmica, ou, quando possível, destinando

uma única articulação sonora para as duas, fazendo elisão entre as palavras. Kiefer encontrou uma forma de encadear também pelo sentido negativo, pospondo uma pausa prolongada para gerar expectativa e, assim, conectar os versos.

Os intervalos melódicos da parte vocal das canções são basicamente segundas e terças, sendo que as linhas melódicas de duas delas são formadas só por graus conjuntos. Os demais intervalos (quartas, quintas e oitavas justas, trítonos e, mais raramente, sextas e sétimas menores) aparecem em ocasiões específicas para destacar certas passagens poéticas. “A predominância dos intervalos de segunda e terça menor, quarta aumentada, e oitava, é evidente em muitas autocitações” (Cardassi, 1998, p.175), da mesma forma que o dobramento em oitavas de trechos melódicos construídos com segundas é recorrente. As sextas e sétimas menores se destacam pela frequência com que representam o âmbito vocal dos diversos segmentos das canções.

Kiefer associa as curvas melódicas ao crescimento ou diminuição de tensões. Aquelas que descrevem um movimento ascendente/descendente, com equilíbrio entre as duas fases, representam a falta ou a linearidade das emoções na poesia; as ondulações melódicas muito variadas estão em acordo com a agitação emocional interna da *persona*; as rupturas, por pausas ou escapadas, refletem o caráter meditativo e dramático. Comparando as curvas quanto à direção, perfil, duração, âmbito e registro, notamos que, além das semelhanças dentro de uma mesma canção, como foi salientado no terceiro capítulo, existem recorrências entre elas: movimento ascendente com patamares, em *Cantiga de São Francisco* (cc. 47-49) e *Canção para uma Valsa Lenta* (cc. 16-19); movimento ascendente/descendente por segundas e terças, sobre acorde diminuto, com âmbito de sexta ou sétima menor, em *No ouro sem fim* (cc. 5-8), *Canção para uma Valsa Lenta* (cc. 14-15) e *Sol nulo dos dias vãos* (cc. 4-5).

Há reiteração também do modo empregado pelo compositor para variar o tempo de enunciação do texto em consonância com a *temporalidade*. O princípio do equilíbrio pela compensação afeta o andamento. Kiefer retrata situações poéticas contrapondo um grupo de notas curtas e um de notas mais longas, para versos com o mesmo número de sílabas, acelerando e desacelerando o andamento. O compositor constrói as aumentações por outros processos ainda, sendo um deles o emprego de melisma numa sílaba, contrariando a *textura vocal* silábica predominante. Às vezes, como fato isolado, provocando variações dentro do próprio verso e realçando a palavra; às vezes seguido de células rítmicas também aumentadas, espichando o verso inteiro.

Entre a variedade de recursos que podem ser usados para incrementar a relação entre música e poesia, o compositor lança mão de alguns, tais como colocar fermatas em palavras-chave e escrever trechos para voz *a capella*. Em momentos muito específicos, encontra meios inéditos entre as demais peças analisadas para colorir a poesia, como o emprego de *bocca chiusa* e glissando. Os ápices das canções têm algumas características em comum: dinâmica forte; saltos intervalares; aceleração ou retardo do andamento; fermata; notas agudas; acompanhamento diferenciado. Tudo isto para enfatizar o caráter dos versos.

O silêncio é muito utilizado por Kiefer, seja associado a sinais de articulação na poesia ou a pausas expressivas. O alto índice de *gestos em silêncio* no conjunto das canções é exemplo disto. O compositor assim procede não só em consequência da exigência dos textos, mas também para fragmentar o discurso, outra peculiaridade da música de Kiefer, conforme outros pesquisadores já identificaram na sua obra instrumental. Muitas vezes os versos estão separados por pausas para evitar os inícios téticos com sílabas átonas. Outras vezes, as pausas não correspondem a articulações do texto poético, foram escritas para enfatizar algumas suspensões do conteúdo, criando expectativa em relação à apresentação de novas idéias, para provocar tensão e acentuar o drama, ou para destacar alguma palavra-chave.

Uma mesma figura melódica e/ou rítmica é empregada para colocar em música momentos distintos do texto. Essa recorrência acontece de vários modos: em um caso, temos a repetição de uma melisma; em outro, de uma seqüência de alturas determinadas, que chega a corresponder a um verso inteiro; e, em outro, de um padrão rítmico, associado a um perfil melódico, em todos os versos oxítonos.

O sistema de referência a tradições musicais faz parte do método de compor de Kiefer, como já foi observado por Mattos, a cerca das músicas para violão¹²⁸, e por Neves, ao apresentar a obra do compositor. No universo das canções, encontramos uma figura rítmico-melódica, executada pelo piano, que evoca a “pobre velha música”, baseada no ritmo do chorinho.



Ex. 38: *Pobre velha música!* – cc. 12

Esta seqüência melódica aparece, modificada, na linha vocal de três das canções analisadas, revelando um processo de autocitação. “Algumas vezes as autocitações são

¹²⁸ “...passagens que fazem lembrar uma certa molície típica da música popular brasileira” (Mattos, 1994, p.61).

idênticas; outras vezes as semelhanças convivem com pequenas variações de altura, intensidade, duração ou timbre” (Cardassi, 1998, p.172).



Ex. 39: *Sol nulo dos dias vãos* – cc. 21/25



Ex. 40: *Olha teu Passo* – cc. 22/28



Ex. 41: *Pobre velha música!* – cc. 9/12

Em suma, a estruturação das canções segue alguns padrões evidentes, há grandes semelhanças tanto nos materiais empregados e sua elaboração, quanto na disposição dos mesmos, sempre em correspondência com a *progressão* e a *representação poética*, absorvendo e transmutando em música a impressão deixada pelos versos. A recorrência de elementos não impediu que fossem determinadas ambiências particulares a cada peça e que o compositor respeitasse a estrutura métrica dos versos. Considerando que é possível

perceber um estilo distinto de um grupo de peças pelo uso recorrente de escolhas semelhantes, e [que] o estilo de um compositor como um todo pode ser descrito em termos de preferências constantes e inconstantes no seu uso de elementos e procedimentos musicais¹²⁹ (LaRue, 1970, p.ix, tradução nossa),

a realização desta pesquisa nos levou a confirmar que a existência de idéias comuns às diferentes canções, num processo de autocitação, configura uma das características do estilo do compositor. Ao compararmos as canções entre si, a partir de uma proposta pessoal de entendimento deste repertório, percebemos o uso dos mesmos meios no tratamento da relação entre música e poesia e, conseqüentemente, a unidade de expressão obtida por Kiefer.

¹²⁹ “...perceives a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices; and a composer’s style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, São Francisco de. **Cântico do Irmão Sol**. Assis: século XIII. Disponível em: <http://www.saofranciscodeassis.hpgvip.ig.com.br/ensinamentos.html>. Acesso: agosto 2007.

BERIO, Luciano. Eco in ascolto. **Contemporary Music Review**, Music and Text, Londres, v. 5, p. 1-8, 1989.

BITTENCOURT, Gilda N. da S. **O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

_____. Canções: musicalidade e feição popular. In: QUINTANA, Mário. **Canções / Mário Quintana**. Organização, edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia de Tania F. Carvalhal. São Paulo: Globo, 2005.

BORDINI, Ricardo M. Uma investigação de “Canção de Garoa” de Bruno Kiefer. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 12/13, p. 125-141, nov. 1996 / abr. 1997.

BOULEZ, Pierre. **Orientations**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: MATOS, N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. (organizadoras). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p.299-308.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. [Entrevista]. **Cadernos de Música**, São Paulo, n. 9, p.13-14, jul. 1982. Entrevista concedida à Federação Paulista de Conjuntos Corais.

CARDASSI, Luciane. **A música de Bruno Kiefer: “Terra”, “Vento”, “Horizonte” e a poesia de Carlos Nejar**. 188f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

_____. Os painéis sinfônicos “Campeadores” e “Poema Telúrico” de Bruno Kiefer e seu paralelo com a poesia de Carlos Nejar. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XII, 1999, Salvador. **Anais...** Salvador: 1999. 1 CD-ROM.

CASTRO, Ênio de F. A composição musical no Rio Grande do Sul. **Fundamentos da Cultura Rio-Grandense**. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia / UFRGS, série 4, 1960.

_____. A Música. In: **Rio Grande do Sul: Terra e Povo**. 2ª. ed. Porto Alegre: Globo, 1964. p. 207-228.

CHAVES, Celso L. Tempos de Passagem. **Zero Hora**, Porto Alegre, 4 maio 1984. Gaúchos 20 anos, p. 86-88.

_____. Na intimidade da sala de aula. In: CORREA, J. e MATTOS, F. (organizadores). **Bruno Kiefer**. Porto Alegre: UE, 1994. (Cadernos Porto & Vírgula, v. 6). p.77-86.

_____. A música esculpida em pedra. In: Bruno Kiefer. **E a vida continua**. Intérprete: Cristina Capparelli, piano. Porto Alegre: FUMPROARTE, p1995. 1 CD. Encarte.

_____. e NUNES, L. A. Armando Albuquerque e os poetas. **Per Musi**, Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, UFMG, n. 8, p. 66-73, jul/dez 2003.

COELHO, Nelly N. Fernando Pessoa, a dialética de ser-em-poesia. In: PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa: obra poética**. Seleção, organização e notas de Maria A. Galhoz. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

COLI, Jorge. Ópera, palavra, musicologia. In: MATOS, N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de (organizadoras). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 174-182.

DAMASCENO, Athos et al. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: SEC, 1975.

DRIVER, Paul. Preface. **Contemporary Music Rewiew**, Music and Text, Londres, v. 5, p. iii-v, 1989.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELIAS, Brian. Words and music. **Contemporary Music Rewiew**, Music and Text, Londres, v. 5, p. 226-228, 1989.

FERNEYHOUGH, Brian. Speaking with tongues – Composing for the voice: a correspondence - conversation. **Contemporary Music Rewiew**, Music and Text, Londres, v. 5, p. 155-183, 1989.

FREIRE, Vanda L. B. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. **Fundamentos da educação musical**, n. 2, p. 113-134, 1994.

GANDELMAN, Saloméa. **Cidadezinha qualquer: poesia e música** – análise das canções de Guerra-Peixe e Ernst Widmer sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

_____. **36 Compositores Brasileiros: Obras para piano (1950/1988)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

GERLING, Cristina C. Traços característicos na música para piano de Bruno Kiefer. **Opus**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 75-80, set. 1991.

_____. “Terra Selvagem”, “Lamentos da Terra” e “Alternâncias”: o componente octatônico nas últimas três peças para piano de Bruno Kiefer. **Per Musi**, Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, UFMG, v. 4, p. 52-71, 2001.

GLEICH, Carolina. **O Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua importância no contexto musical da época.** Monografia (Especialização em História das Artes) – Faculdade de Música Palestrina, Porto Alegre, 1985.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos.** São Paulo: Ática, 1989.

HERR, Martha e KIEFER, Luciana. Performance musical pós-moderna. **Arte e Cultura – Estudos Interdisciplinares V** (Sekeff, M. L. e Zampronha, E.), São Paulo, Annablume / Fapesp, 2007. No prelo.

HOLLOWAY, Robin. Word – image – concept - sound. **Contemporary Music Review, Music and Text**, Londres, v. 5, p. 257-265, 1989.

KATER, Carlos E. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.** São Paulo: Musa Editora / Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. **[Documentos pessoais]**. [S.l.]: [19--]. Manuscritos.

_____. [Depoimento]. **Espaço**, Porto Alegre, n.3, jun 1949.

_____. Uma contribuição à lírica Brasileira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19 dez. 1965.

_____. **Música e Língua.** Texto não publicado apresentado no III Encontro Nacional de Música Sacra - Celebração Musical da Liturgia Solene, Rio de Janeiro, 1967.

_____. Com a palavra Bruno Kiefer. [Entrevista]. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 23 fev. 1968. Entrevista concedida a Paulo Antônio.

_____. **Elementos da linguagem musical.** Porto Alegre: Movimento, 1969.

_____. Função integradora da música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 out.1970. Caderno de sábado. p.8-9.

_____. [orelha] In: APPEL, Carlos J. et al (planejadores). **Porto Alegre ontem e hoje.** Porto Alegre, Movimento, 1971. (Coleção Documentos, v.1).

_____. A arte de Bruno Kiefer. [Entrevista]. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 21 fev. 1980. p.4. Entrevista concedida a Marisa Sampaio.

_____. [Entrevista]. **Cadernos de Música**, São Paulo, n. 2, out. 1980a. Entrevista concedida à Federação Paulista de Conjuntos Corais.

_____. As vantagens que o isolamento propicia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 maio 1982.

_____. [Depoimento]. **Cadernos de Música**, São Paulo, n. 9, p.15, jul. 1982a. Depoimento concedido à Federação Paulista de Conjuntos Corais.

_____. Bruno Kiefer: sessenta anos. [Entrevista]. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 abr. 1983. Segundo Caderno. Entrevista concedida a Celso Loureiro Chaves.

_____. O Lied Romântico. In: _____. **Música Alemã**. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1985. p.59-77.

KIEFER, Luciana N. Acervo Bruno Kiefer: preservação e difusão da memória cultural. **Ictus**, Salvador, UFBA, v. 6, p. 167-176, 2005.

KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KRIEGER, Edino. Opinião: Bruno Kiefer. [Depoimento]. **Trinta dias de cultura**, Porto Alegre, CODEC/RS, ano 1, n.3, abril 1988.

LA RUE, Jan. **Guidelines for style Analysis**. New York: W. W. Norton & Company, 1970.

LEMOS, Lara de. **Amálgama**. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, 1974.

LIEBICH, Rafael. **Uma análise das fugas para piano de Bruno Kiefer**: uma busca por padrões estilísticos na sua escrita contrapontística. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

_____; CARVALHO, Any Raquel. Uma análise das fugas do repertório pianístico de Bruno Kiefer: uma busca por padrões estilísticos na sua escrita. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIV, 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: 2003. 1 CD-ROM.

LIMA, Sonia A. de. **Uma Metodologia de Interpretação Musical**. São Paulo: Musa, 2005.

LYOTARD, Jean-François (1979). **A Condição Pós-Moderna**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MATTOS, Fernando. A música para violão. In: CORREA, J. e MATTOS, F. (orgs.). **Bruno Kiefer**. Porto Alegre: UE, 1994. (Cadernos Porto & Vírgula, v. 6). p.57-72.

_____. **Estética e Música na Obra de Luiz Cosme**. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MAYER, Germano G. **Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer**: relações intervalares e outros parâmetros a partir da teoria dos conjuntos e gestos musicais. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MITIDIERO, Ricardo. Uma rara obra musicológica. In: CORREA, J. e MATTOS, F. (orgs.). **Bruno Kiefer**. Porto Alegre: UE, 1994. (Cadernos Porto & Vírgula, v. 6). p.27-34.

MORGANTI, Vera R. (editoria). **Lara de Lemos**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1987. (Autores Gaúchos, n. 14).

NASCIMENTO, Guilherme. **Música menor: a *avant-garde* e as manifestações menores na música contemporânea.** São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005.

NAUD, José S. **Verbo Intranquilo.** Rio de Janeiro: Coordenada, 1967.

_____. **Antologia pessoal:** José Santiago Naud. Brasília: Thesaurus, 2001. (Antologia Pessoal Thesaurus, v.5)

NEJAR, Carlos. [Depoimento]. **Cadernos de Música,** São Paulo, n. 9, p.15, jul. 1982. Depoimento concedido à Federação Paulista de Conjuntos Corais.

NEVES, José M. **Música contemporânea Brasileira.** São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, Solange R. **Literatura e música.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREIRA, Kleide F. do A. **A obsessão da música na poesia de Fernando Pessoa.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del siglo XX.** Madrid: Real Musical, 1985.

PESAVENTO, Sandra J. (coordenadora). **Memória Porto Alegre: espaços e vivências.** 2ª ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

PESSOA, Fernando. **I Poesias de Fernando Pessoa: obras completas de Fernando Pessoa.** Direção de Luís de Montalvor. Coleção Poesia. 4ª ed. Lisboa: Ática, 1952.

_____. **Fernando Pessoa: obra poética.** Seleção, organização e notas de Maria A. Galhoz. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PLATÃO. **A República.** São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores)

QUINTANA, Mário. **Antologia poética Mário Quintana.** Seleção de Rubem Braga. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. **Canções / Mário Quintana.** Organização, edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia de Tania F. Carvalhal. São Paulo: Globo, 2005.

ROSENWALD, Lawrence. Theory, text-setting and performance. **Journal of Musicology,** University of California, v. XI, n. 1, p. 52-65, 1993.

RUWET, Nicolas. Fonction de la parole dans la musique vocale. In: _____. **Musique, Langage, Poésie.** Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 41-69.

SANTAELLA, Lucia. Poesia e música: semelhanças e diferenças. **Arte e Cultura – Estudos Interdisciplinares II** (Sekeff, M. L. e Zampronha, E.), São Paulo, Annablume / Fapesp, p. 37–50, 2002.

SANT'ANNA, Affonso R. de. Canto e palavra. In: MATOS, N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de (organizadoras). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 11-22.

SANTOS, Antônio R. dos. **Metodologia Científica: a construção do conhecimento**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

SCARINCI, Carlos. Um lutador cultural, alma universal. **Diário do Sul**, Porto Alegre, 9 abril 1987. p. 14.

SCLIAR, Moacyr. A Guerra no Bom Fim. In: APPEL, Carlos J. et al (planejadores). **Porto Alegre ontem e hoje**. Porto Alegre, Movimento, 1971. (Coleção Documentos, v.1). p.60-65.

SOUZA, Márcio. A obra para violão de Bruno Kiefer: uma parte do todo. In: _____. **Bruno Kiefer: obra completa para violão**. Pelotas, UFPEL, 2005. Partitura. Violão.

STACEY, Peter. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. **Contemporary Music Review**, Music and Text, Londres, v. 5, p. 9-27, 1989.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into song: performance and analysis of Lieder**. New York: Oxford University Press, 1996.

TELES, Gilberto M. A Melhor Escolha de Lara de Lemos. In: LEMOS, Lara de. **Amálgama**. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, 1974.

TREVISAN, Armindo. **Mário Quintana desconhecido**. Porto Alegre: Brejo, 2006.

VALENTIM, Zaida. **A interpretação da obra Terra Selvagem de Bruno Kiefer através do conhecimento das características composicionais utilizadas pelo autor**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

YOKOZAWA, Solange F. C. **A memória lírica de Mário Quintana**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

REFERÊNCIAS EPISTOLARES

BAUMGART, Sylvia. **Carta pessoal a Bruno Kiefer**. Rio de Janeiro: 2 abril 1958. Correspondência em manuscrito. 2 fls.

KIEFER, Bruno. **Carta pessoal a Eládio Pérez-Gonzales**, Belo Horizonte. Porto Alegre: 12 ago. 1972. Correspondência datilografada. 2 fls.

_____. **Carta pessoal a Walter Weiszflog**, Londres. Porto Alegre: 16 maio 1977. Correspondência datilografada. 1 fl.

_____. **Carta pessoal a Rosilda Cristina Carvalho de Noronha**, Brasília. Porto Alegre: 28 mar. 1978. Correspondência datilografada. 2 fls.

_____. **Carta pessoal a Ana Maria Kieffer**, São Paulo. Porto Alegre: 31 jul. 1979. Correspondência datilografada. 1 fl.

_____. **Carta pessoal a Claudino Dias**, Hamburg. Porto Alegre: 28 out. 1984. Correspondência datilografada. 1 fl.

_____. **Carta pessoal a Zaida Valentim**, Rio de Janeiro. Porto Alegre: 17 maio 1986. Correspondência datilografada. 3 fls.

_____. **Carta pessoal a Eládio Pérez-Gonzales**, Belo Horizonte. Porto Alegre: 18 fev. 1987. Correspondência datilografada. 1 fl.

PÉREZ-GONZALES, Eládio. **Carta pessoal a Bruno Kiefer**. Belo Horizonte: 4 ago. 1972. Correspondência datilografada. 1 fl.

_____. **Carta pessoal a Bruno Kiefer**. Belo Horizonte: 29 jun. 1978. Correspondência datilografada. 1 fl.

MUSICOGRAFIA

KIEFER, Bruno. **No ouro sem fim da tarde morta**. s/d-1976. 2 partituras. Canto piano. Manuscrito.

_____. **Olha teu passo**. 1957-1976. 2 partituras. Canto e piano. Manuscrito.

_____. **Pobre velha música**. 1957-1976. 2 partituras. Canto e piano. Manuscrito.

_____. **Canção de inverno**. 1957/62-1976. 2 partituras. Canto e piano. Manuscrito.

_____. **Canção de garoa**. 1957/62-1976. 2 partituras. Canto e piano. Manuscrito.

_____. **Contemplo o lago mudo**. 1957-1977. 2 partituras. Canto e piano. Manuscrito.

_____. **Canção para uma valsa lenta**. 1958-1976. 2 partituras. Canto e piano. Manuscrito.

_____. **Sol nulo dos dias vãos**. 1958/62-1976. 2 partituras. Canto e piano. Manuscrito.

_____. **Poemas da Terra V**. 1976. 1 partitura. Quarteto flautas-doce. Manuscrito.

_____. **Leve, breve, suave**. 1976. 1 partitura. Canto e piano. Manuscrito.

_____. **Cantiga de São Francisco**. 1978. 1 partitura. Canto e piano. Manuscrito.

DISCOGRAFIA

KIEFER, Bruno. Canção de garoa; Canção para uma valsa lenta; Canção de inverno. Intérpretes: Lúcia Passos, soprano; Maly Weisenblum, piano. In: _____. **Colóquio**. Porto Alegre: CODEC/RS, p1988. 1 LP. Lado B, faixas 1, 2, 3.

KIEFER, Bruno. Canção de garoa; Canção para uma valsa lenta. Intérpretes: Cristiano Hansen, barítono; Márcio de Souza, violão. In: _____. **Sons Perdidos: o violão na obra musical de Bruno Kiefer**. Porto Alegre: FUMPROARTE, p2001. 1 CD, faixas 5,6.

KIEFER, Bruno; WEISENBLUM, Maly. Diálogo Compositor/Intérprete I; Diálogo Compositor/Intérprete II; Diálogo Compositor/Intérprete III. In: _____. **Colóquio**. Porto Alegre: FUMPROARTE, p2005. 1 CD, faixas 12, 14, 16.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALBUQUERQUE, Armando. Apresentação. In: KIEFER, Bruno. **Tríptico**. Porto Alegre: UFRGS, 1972. 1 partitura. Piano. (Cadernos de música 1).

ANDRADE, Liliana M. **O primeiro movimento da Sonata II para piano solo de Bruno Kiefer: uma análise interpretativa**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

BORÉM, Fausto. Uma didática da invenção: a relação texto-música e aspectos da performance em uma obra de câmara para voz, contrabaixo e piano. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIII, 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: 2001. p. 621. 1 CD-ROM

BORGHOFF, Margarida e CASTRO, Luciana M. Helza Camêu e Helena Kolody: um Encontro na Canção. **Revista da Academia Nacional de Música**, Rio de Janeiro, v. XV, p. 57-73, 2004.

_____. et al. Canção de câmara brasileira: procedimentos e metodologias adotadas para a elaboração de um Guia Virtual. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIV, 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: 2003. 1 CD-ROM.

CAMPOS, José E. O. S. **Três aspectos interpretativos na preparação da performance da canção “Alma minha gentil”**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

CARDASSI, Luciane. Autocitações no processo composicional de Bruno Kiefer. **Música Hodie**, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 11-27, 2004.

CASTRO, Luciana M. Uma investigação analítico interpretativa sobre a canção “Crepúsculo de outono” de Helza Cameu. **Per Musi**, Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, UFMG, v. 4, p. 5-22, 2001.

CHAVES, Celso L. Apresentação. In: KIEFER, Bruno. **Terra Selvagem**. Porto Alegre, UFRGS, 1982. 1 partitura. Piano. (Cadernos de música 3).

CORREA, James; MATTOS, Fernando (Organizadores). **Bruno Kiefer**. Porto Alegre: UE, 1994. (Cadernos Porto & Vírgula, v. 6).

FAEDRICH, Alba. Bruno Kiefer. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 29 jul. 1972. Caderno de Sábado. p. 3-12.

FEDERAÇÃO PAULISTA DE CONJUNTOS CORAIS. **Cadernos de Música**, São Paulo, n. 9, p.13-16, jul. 1982.

FONSECA, Arnaldo S. **Noções de prosódia musical**. Rio de Janeiro: 1952. Apostila da disciplina Prosódia Musical do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

KIEFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1976.

_____. A Obra Musical de Mignone – Peças para canto e piano. In: _____. **Francisco Mignone: vida e obra**. Porto Alegre: Movimento, 1983. p. 35-46.

_____. Ainda o expressionismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 out. 1983.

_____. Oscar Lorenzo Fernandez: música para piano solo, canções para voz e piano. **Revista de Música Latino Americana**, Texas, University of Texas, v. 7, p. 81-98, Spring/Summer 1986.

KIEFER, Luciana N. As canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer: uma abordagem interpretativa. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: 2005. 1 CD-ROM.

NONNO, Inácio de. *Drummondiana e Sumidouro: gênese e performance*. In: FARIA, A. G.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora / Chediak, 2007. p. 157-175.

PIMENTEL, Vânia. A toccata para piano de compositores brasileiros do século XX: uma análise estrutural e interpretativa para performance. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, ABM, n. 8, p. 2-5, maio 2001.

PRAXEDES, Karina. An die ferne geliebte Op. 98 de L. V. Beethoven: a relação texto-música e o acompanhamento pianístico In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIV, 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: 2003. 1 CD-ROM.

REZENDE, Marisa. Inflexões poético / cênicas em uma canção. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIII, 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: 2001. p. 680. 1 CD-ROM.

TRAGTENBERG, L. e SERRÃO, R. Cláudio Santoro: um prelúdio e uma canção. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, I, 2000, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: 2000. p. 258-266. 1CD-ROM.

APÊNDICES

Apêndice I. Cronologia

CRONOLOGIA¹³⁰

1923 – Bruno Kiefer nasceu em 9 de abril em Baden-Baden, na Alemanha. O mais velho de oito irmãos, era filho do jornalista Friedrich Kiefer e da professora de piano Otilie Kiefer, com quem aprendeu suas primeiras noções musicais. Além do piano, Kiefer também teve contato com o violino durante a infância.

1934 – Seu pai, perseguido pelos nazistas por suas posições contrárias ao regime, veio para o Brasil com a esposa, os filhos e uma enorme quantidade de caixas de livros, e instalaram-se em Tangará, no interior de Santa Catarina.

1935 – Kiefer deu prosseguimento aos estudos cursando o ginásio em Porto Alegre, onde hospedou-se na casa de um casal de alemães. Estudou em dois colégios jesuítas, o São José, onde integrava o coral, e o Anchieta. Fez o curso pré-técnico no Colégio Estadual Júlio de Castilhos.

Aos 17 anos, começou a estudar flauta sozinho, num instrumento velho achado na casa onde morava. Posteriormente foi procurar o professor Júlio Grau, quem lhe ajudou na aquisição de uma flauta em condições de uso. Para se sustentar, trabalhou inicialmente numa fundição, depois como auxiliar de fotógrafo e mais tarde numa firma comercial, até que começou a ganhar dinheiro como flautista e como professor de matemática, física e química, em diversas escolas e universidades.

1941 – Concluiu o Curso Ginásial no Colégio Anchieta.

1943 – Concluiu o Curso Pré-técnico no Colégio Estadual Julio de Castilhos.

1945 – Após a guerra, embora os filhos não quisessem, seus pais tentaram retornar para a Alemanha, primeira entre tantas investidas frustradas. Acabaram estabelecendo-se todos em São Paulo, menos Bruno.

1947 - Concluiu o curso superior de Química Industrial, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

¹³⁰ Todos os dados foram obtidos por meio de consulta aos documentos pessoais de Kiefer.

1948 - Ao mesmo tempo em que concluiu o Curso de Música / Flauta, começou o Bacharelado em Composição. Kiefer havia iniciado sozinho o estudo de harmonia, sendo admitido¹³¹ depois no Instituto de Belas Artes, hoje Instituto de Artes da UFRGS, onde foi aluno de Paulo Guedes (Estética Musical) e de Ênio Freitas e Castro (Harmonia e Composição).

1949 - Neste ano escreveu seu primeiro artigo para um periódico¹³², como aluno do curso de composição da UFRGS, para uma revista feita pelos alunos de arquitetura da mesma universidade.

1950 – Como flautista, foi um dos músicos fundadores da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), onde tocou por dois anos. Assumiu o cargo de professor de Física do Colégio Anchieta, onde permaneceu até 59. Também deu aulas de Física-química e Química Superior na Pontifícia Universidade Católica (PUC).

1952 – Casou-se em fevereiro com a pianista Léa Rolland. Em março, adquiriu a nacionalidade brasileira. Foi aprovado no exame de suficiência para obtenção do título de Professor de Física do ensino secundário.

1953 – Em maio nasceu seu primeiro filho, Suzana Kiefer.

1955 – Em fevereiro nasceu o segundo filho, Flávio Kiefer. Assumiu o cargo de professor de Física do Colégio Concórdia, de onde saiu em 1957 e deu aulas de Didática Especial da Química na PUC.

1956 – Segundo seu catálogo, Kiefer compôs neste ano suas primeiras obras, embora tenhamos encontrado referências à composições anteriores. Foram três peças para piano, *Poema para ti*, *Ares de moleque* e *Devaneio*, e uma para clarinete e piano, *Saudade*. Assumiu o cargo de professor do Colégio Nossa Senhora do Rosário, ficando até 69. Foi convidado a lecionar matemática, a partir deste ano, no Curso de Orientação aos Exames de Suficiência de Porto Alegre (56, 59), Belo Horizonte (57), Aracaju (61) e São Carlos (62).

¹³¹ Inicialmente como ouvinte.

¹³² Colaborou com diversos jornais do país, a partir de 1965, como *O Estado e Folha de São Paulo*; *Correio do Povo*, *Diário de Notícias* e *Jornal do Comércio* (RS); *Minas Gerais*, escrevendo sobre história da música, música brasileira, música moderna, filosofia e estética do Romantismo, Beethoven, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, democratização da música, função integradora da música, memória, música e o fazer, o acaso na música... Publicou artigos em revistas como *Latin American Music Review*, *Revista Brasileira de Cultura*, *Cultura* (MEC), *Boletim do Gabinete Português de Leitura*, *ART* (UFBA), *Música: Textos e Contextos* (FUNARTE), *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*.

1957 – Compôs suas primeiras canções, todas para voz aguda e piano, *Canção de inverno* e *Canção de garoa*, com poesia de Mário Quintana, *Pobre velha música*, *Contemplo o lago mudo* e *Leve, breve, suave*, Fernando Pessoa, e *Olha teu passo*, Santiago Naud; além de mais duas obras para piano. Concluiu neste ano o Bacharelado em Física, na UFRGS.

1958 – Ano de mais uma leva de canções, também para voz aguda, *Canção para uma valsa lenta* (Quintana), *Sol nulo dos dias vãos* e *No ouro sem fim da tarde morta* (Pessoa); além de duas obras corais, *Ao longe, ao luar* e *Vento que passas* (Pessoa) e uma *Sonata I* para piano. Lançou seu primeiro livro *Música Alemã: dois estudos*, pelo Instituto Estadual do Livro, dirigido na época pelo poeta Santiago Naud. Assumiu o cargo de professor de Física do Colégio Estadual Júlio de Castilhos e de Análise Matemática da Faculdade de Filosofia da UFRGS, permanecendo até 68, além de dar aulas de física-química na PUC.

1959 – Compôs a *Sonata II*, para piano, e músicas de câmara.

1960 - Foi editado um livro seu de matemática, pela UFRGS, chamado *Equações Diferenciais e Derivadas Parciais de Primeira Ordem*.

1961 – Recebeu o 1º Prêmio no Concurso de Composição Musical “Prêmio Universidade da Bahia”.

1964 – Foi neste ano que Kiefer decidiu que seria compositor. Mesmo tendo que continuar a trabalhar em outras áreas para sustentar-se financeiramente, comporia todos os dias. Foi nomeado Diretor de Artes da Divisão de Cultura da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação e Cultura, pelo Governador do Estado do Rio Grande do Sul, função que exerceu pelo período de cinco anos.

1965 – Ganhou menção honrosa no Concurso de Composição da Rádio MEC e participou do júri do Concurso Nacional de Composição Musical da Bahia.

1966 – Fundou o Seminário Livre de Música (SELIM), tornando-se seu diretor.

1967 – Deu aulas de estética, história da música e apreciação musical no I Festival de Música Erudita da Universidade Federal de Goiás.

1968 - Saiu uma primeira versão de seu livro *História e Significado das Formas Musicais*, pela Editora Ricordi. Transformou o SELIM em Centro Livre de Cultura (CLC) e promoveu o Seminário de Música e Cultura Contemporânea em Passo Fundo.

1969 – Foi editado o livro *Elementos da Linguagem Musical*, prefaciado pelo escritor Érico Veríssimo, vizinho e amigo de Kiefer, através da Editora Movimento, e a partir de então todos os seus livros passaram a ser publicados por ela. Foi somente neste ano, quando transferiu-se da Faculdade de Filosofia para o Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS, que pôde dedicar-se integralmente à música, como compositor, professor e pesquisador, abandonando de vez as carreiras científicas. Nesta universidade, onde atuou até sua morte, lecionou História da Música, História da Música Brasileira (disciplina criada por Kiefer), História e Teoria dos Instrumentos, Apreciação Musical e Teoria do Som (ex-Acústica Aplicada à Música), integrou a Comissão de Carreira, o Conselho de Coordenação do Ensino e da Pesquisa, entre outras comissões. Admitido como Professor Titular do Departamento de Música do Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria, nas disciplinas de Estética, Contraponto e Percepção Musical, onde trabalhou até 1976. Assumiu as cadeiras de Harmonia e História da Música na Faculdade Liceu Musical Palestrina. De 1969 até 73, foi membro do Conselho Estadual de Cultura. Em julho faleceu seu pai.

1970 – Participação no livro *Aspectos do modernismo brasileiro*, organizado por Flávio Loureiro Chaves (UFRGS), com capítulo dedicado a *Mário de Andrade e o modernismo na música brasileira*. O livro *História e Significado das Formas Musicais* foi reeditado, agora pela Movimento. Encerrou suas atividades no Liceu Musical Palestrina.

1971 - Casou-se em junho com a educadora musical Nidia Beatriz Nunes Kiefer. Participou como compositor convidado do I Encontro Nacional de Compositores, no Rio de Janeiro, quando foi fundada a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, para a qual foi eleito Edino Krieger presidente e Kiefer suplente da Diretoria Regional da região sul.

1972 – Foi professor de composição e análise VI Festival de Inverno de Ouro Preto.

1973 – Ganhou menção honrosa no Concurso Nacional de Composição promovido pela Sociedade Brasileira de Música Contemporânea.

1974 – Dirigiu o I Seminário de Música de Porto Alegre, promovido pela Divisão de Cultura da Prefeitura Municipal, Pro-Arte Sociedade de Artes, Letras e Cinema e Editora Movimento. Recebeu a Medalha Simões Lopes Neto, do Governador do Rio Grande do Sul.

1975 – Nasceu seu terceiro filho em agosto, Luciana Nunes Kiefer.

1976 – Revisou todas suas canções para voz aguda e piano. Foi membro do júri do Concurso Nacional de Composição – Conjunto de Música Nova da UFBA. Publicou o livro

História da Música Brasileira – dos primórdios ao início do século XX, que pretendia ser o primeiro de dois volumes.¹³³ Rescisão do contrato com a UFSM.

1978 – Nasceu seu quarto filho em agosto, Marcelo Nunes Kiefer. Compôs sua última canção, *Palavras do Anjo*, para voz média e piano. Lançou o livro *A Modinha e o Lundu* e participou do livro *O Romantismo*, organizado por J. Ginzburg (Perspectiva), com capítulo dedicado ao *Romantismo na Música*. Faleceu sua mãe.

1979 – Foi editado o livro *Música e Dança Popular*, de Kiefer.

1981 - Publicou o livro *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*.

1983 - Ganhou menção honrosa no Concurso Nacional de Composição promovido pela FUNARTE/MEC. Publicou o livro *Francisco Mignone: Vida e Obra* e escreveu um capítulo dedicado *A música profana de José Mauricio* para o livro *Estudos Mauricianos*, organizado por José de Andrade (Funarte/INM).

1985 - Foi re-publicado o primeiro livro, *Música Alemã: dois estudos*.

1987 - Participou da implantação do curso de Pós-graduação em Música da UFRGS, onde ministrou o seminário História e Literatura Musical. Contribuiu para o livro *Carlos Gomes: uma obra em foco*, organizado por Vicente Salles (Funarte/INM), com capítulo dedicado *A obra pianística de Antonio Carlos Gomes*. Faleceu em 27 de março, aos 63 anos, em Porto Alegre, em decorrência de problemas cardíacos.

¹³³ O segundo volume acabou sendo editado em 4 fascículos, Kiefer não teve tempo de completar o projeto.

Apêndice II. Tabela: Obras para Voz e Acompanhamento

TÍTULO	ANO	REVISÃO	ESTREIA (ano - local - cantor)	POETA	DEDICATÓRIA
Pobre velha musical	1957	1976	1961 - POA - Regina de Boer	Fernando Pessoa (PT-1888/1935)	Fernando Guedes
Contemplo o lago mudo	1957	1977	1966 - POA - Elza Bueno	Fernando Pessoa	Glênio Blanchetti
Leve, breve, suave	1957	1976	1972 - Pelotas - Lory Keller	Fernando Pessoa	
Canção de garoa	1957	1976	POA - Regina de Boer	Mário Quintana (RS-1906/1994)	
Canção de inverno	1957	1976	POA - Déa Mancuso	Mário Quintana	Regina de Boer
Olha teu passo	1957	1976	(sem informação)	José Santiago Naud (RS-1930)	Santiago Naud
Sol nulo dos dias vão	1958	1976	1971 - POA - Ana Maria Molz	Fernando Pessoa	Myrtes Matte
No ouro sem fim da tarde morta	1958	1976	(sem informação)	Fernando Pessoa	
Canção para uma valsa lenta	1958	1976	(sem informação)	Mário Quintana	
Os limites da noite (cantata)	1960		(sem informação)	José Santiago Naud	
Relógio, morre	1962	1977	POA - Regina de Boer	Fernando Pessoa	Regina de Boer
No cimo das copas (cantata)	1963		1963 - POA - Elza Bueno	José Santiago Naud	
5 motetos profanos	1964/65				
1 - Mosca			(sem informação)	Haroldo de Campos (SP-1929/2003)	
2 - Anoitecer			(sem informação)	Carlos Drummond de Andrade (MG-1902/1987)	Déa Mancuso
3 - Naquele nuvem			(sem informação)	Cecília Meireles (RJ-1901/1964)	Eremildo Viana
4 - Cantiga de amor			1969 - POA - Martene Goidanich	João Alras de Santiago (PT-séc. XIII)	Leda Coelho de Freitas
5 - Ai, flores			1969 - POA - Martene Goidanich e Elsa Bueno	Dom Dinis (PT-1261/1356)	Adhemar da Nobrega
Canções do vento	1971				
1 - Elegia				Ribeiro Couto (SP-1898/1963)	Zwinglio Faustini
2 - O vento é quando?				Carlos Nejar (RS-1939)	Zwinglio Faustini
3 - Quem me dirá quem sou?			1972 - BH - Zwinglio Faustini	Fernando Pessoa	Zwinglio Faustini
Vem o vento	1973		1973 - POA - Maria Lúcia Godoy	Carlos Nejar	Maria Lúcia Godoy
Três poemas	1974				
1 - O exílio			1974 - Ouro Preto - Eládio Pérez González	Carlos Nejar	Eládio Pérez González
2 - Poema da devastação			1974 - Ouro Preto - Eládio Pérez González	Carlos Nejar	Eládio Pérez González
3 - Estão enferrujados			1974 - Ouro Preto - Eládio Pérez González	Carlos Nejar	Eládio Pérez González
Cantiga de São Francisco	1978		1979 - POA - Heloisa Nemoto Vergara	Lara de Lemos (RS-1925)	Heloisa Nemoto Vergara
Palavras do anjo	1979		(sem informação)	Armando Trevisan (RS-1933)	Elsa Bueno
Pequena cantata	1979		(sem informação)	Heitor Saldanha (RS-1910/1986)	Lory Keller

TÍTULO	DUR.	VOZ	EXTENSÃO	INSTRUMENTOS	DINÂMICA	CARÁTER	SEMÍNIMA	COMPASSO	No. COMP.
Pobre velha musical!	1'40	aguda	ré 3 / lá b 4	Piano	mf, f	Nostálgico	66	2/4 3/4	41
Contemplo o lago mudo	2'00	aguda	sol 3 / fá 4	Piano	pp, p, mf, f	Lento / + Agitado / + Enfático	ca.de 58	2/4 3/4 4/4	33
Leve, breve, suave	1'15	aguda	ré 3 / fá # 4	Piano	mf, f, ff	Leve / Enérgico	100	2/4 3/4	49
Canção de garoa	1'20	aguda	ré 3 / fá 4	Piano	mf, f	Devagar	69	2/4.	45
Canção de inverno	0'30	aguda	fá # 3 / fá # 4	Piano	mf, f	Com inquietação	72	2/4.	18
Olha teu passo	3'10	aguda	ré b 3 / sol b 4	Piano	pp, p, mf, f, fp	Desolado	50	2/4.	82
Sol nulo dos dias vão	1'40	aguda	ré # 3 / sol b 4	Piano	p, mf, f, ff	Suplicante	54	2/4 3/4	44
No ouro sem fim da tarde morta	3'00	aguda	ré 3 / sol 4	Piano	p, mf, f, ff.	Tranquilo / Apaixonado / Agitado	54	2/4 3/4 3/8	83
Canção para uma valsa lenta	2'00	aguda	ré 3 / fá 4	Piano	mf, f	Saudoso / Rápido	76	2/4 3/4	71
Os limites da noite (cantata) (5 partes)	18'30	aguda	ré 3 / lá b 4	Clarinete e Quarteto de cordas	pp, p, mp, mf, f, ff sf, fp	Lento / Più animato / Lento Vivo / Meno mosso / Agitado	69/ 72/ 76 84/100/120	2/4 3/4 4/4 6/8	679
Relógio, morte	1'30	aguda	mi 3 / fá # 4	Piano e Flauta	pp, p, mf, f		72	4/4.	28
No cimo das copas (cantata)	8'00	média	ré 3 / fá # 4	Quinteto de sopros	ppp, pp, p, mf, f, ff	Tranquilo/ + Movido/ Com alegria	76 / 84	3/4 4/4	133
5 motetos profanos									
1 - Mosca	2'00	soprano e mezzo	ré 3 / lá b 4 lá 2 / fá 4	2 Trombones tenor	mf, f, ff, fp		76	2/4 3/4 4/4	40
2 - Anoitecer	4'00	soprano e mezzo	mi 3 / lá b 4 dó 3 / ré 4	2 Trombones tenor Corno inglês	pp, p, mf, f, ff	Tranquilo / Com tensão	64 / 72	2/4 3/4 4/4 5/4 7/8	67
3 - Naquela nuvem	3'00	mezzo	mi b 3 / mi 4	2 Trombones e Fagote	p, mf, f, mfp		78	2/4 3/4 5/8 7/8	53
4 - Cantiga de amor	2'30	soprano	mi 3 / sol 4	Corno inglês e Fagote	mf, f	Alegre	92	2/4 3/4 5/8 6/8 9/8	105
5 - Ai, flores	3'15	soprano e mezzo	dó 3 / si b 4 lá 2 / fá 4	Fagote	mf, f	Simple mas expressivo	69	2/4 3/4 4/4	63
Canções do vento									
1 - Elegia	2'45	grave	si 1 / dó 3	Piano	pp, p, mf, f, ff	Tempo justo / Amoroso	92 / 64	2/4 3/4	105
2 - O vento é quando?	3'00	grave	lá b 1 / ré 3	Piano	ppp, pp, p, f, ff, fff	Tranquilo / Agitado	72 / 84	2/4 3/4	64
3 - Quem me dirá quem sou?	2'15	grave	si b 1 / dó 3	Piano	p, mf, f, ff, fff	Moderado	76	2/4 3/4	52
Vem o vento	2'30	aguda	ré 3 / lá 4	4 Violoncelos	p, mf, f	Moderado	80	2/4 3/4	54
Três poemas									
1 - O exílio	1'50	grave	si b 1 / ré 3	Piano e Clarinete si b	pp, p, mf, f, ff	Saudoso	84	2/4 3/4	51
2 - Poema da devastação	3'00	grave	si b 1 / dó 3	Piano e Clarinete si b	p, mp, mf, f, ff	Tenso/ Movido - com ansiedade	66 / 108	2/4 3/4	91
3 - Estão enferrujados	2'10	grave	si 1 / mi b 3	Piano e Clarinete si b	pp, p, mf, f, ff, fff, fp	Decidido	72	2/4 3/4	70
Cantiga de São Francisco	2'30	aguda	mi 3 / sol 4	Piano	pp, p, mf, f	Decidido / Mais lírico	(pont.) 76	6/8 9/8	84
Palavras do anjo	2'20	mezzo	dó # 3 / mi b 4	Piano	pp, p, mf, f, ff	Delicado / Veemente / Calmo	88	6/8 9/8	92
Pequena cantata	3'10	aguda	dó # 3 / sol 4	Quinteto de sopros	pp, p, mf, f, ff, sf	Moderado / Mais lento	92 / 72	2/4 3/4	100

TÍTULO	REGISTRO FONOGRAFICO
Pobre velha música!	
Contemplo o lago mudo	
Leve, breve, suave	
Canção de garoa	LP/CD - Colóquio - 1988/2005 - POA - Lúcia Passos e Maly Weisenblum CD - Sons Perdidos - 2000 - POA - Cristiano Hansen e Márcio de Souza (violão)
Canção de inverno	LP/CD - Colóquio - 1988/2005 - POA - Lúcia Passos e Maly Weisenblum
Olha teu passo	
Sol nulo dos dias vãos	
No ouro sem fim da tarde morta	
Canção para uma valsa lenta	LP/CD - Colóquio - 1988/2005 - POA - Lúcia Passos e Maly Weisenblum CD - Sons Perdidos - 2000 - POA - Cristiano Hansen e Márcio de Souza (violão)
Os limites da noite (cantata)	
Relógio, morre	
No cimo das copas (cantata)	LP - I Bienal - 1975 - RJ - Sonia Born e Quinteto de Sopros da UNB
5 motetos profanos	
1 - Mosca	
2 - Anoitecer	
3 - Naquela nuvem	
4 - Cantiga de amor	
5 - Ai, flores	
Canções do vento	
1 - Elegia	LP - O sul Erudito - 1987 - POA - Eládio Pérez Gonzáles e Berenice Menegale CD - Canção Brasileira - 1996 - RJ - Inácio de Nonno e Maria Tereza Madeira
2 - O vento é quando?	LP - O sul Erudito - 1987 - POA - Eládio Pérez Gonzáles e Berenice Menegale
3 - Quem me dirá quem sou?	LP - O sul Erudito - 1987 - POA - Eládio Pérez Gonzáles e Berenice Menegale
Vem o vento	
Três poemas	
1 - O exílio	LP - Recital - 1978 - Eládio Gonzáles, Berenice Menegale e Walter Alves de Souza
2 - Poema da devastação	LP - Recital - 1978 - Eládio Gonzáles, Berenice Menegale e Walter Alves de Souza
3 - Estão enferrujados	LP - Recital - 1978 - Eládio Gonzáles, Berenice Menegale e Walter Alves de Souza
Cantiga de São Francisco	
Palavras do anjo	
Pequena cantata	

Observações

1. Os dados foram obtidos nos manuscritos e no catálogo pessoal de Kiefer
2. As obras encontram-se disponíveis no acervo Bruno Kiefer
3. As poesias são em português, sendo que Cantiga de amor e Ai, flores são em português arcaico

ANEXOS

Anexo I. Cartas¹³⁴

¹³⁴ Organizadas em ordem cronológica.

Rio . 2.4.58.

Estimado Bruno!

Deus o abençoê, e aos que lhe são queridos!

Desejo em primeiro lugar agradecer as músicas e principalmente a que foi dedicada a mim. Devo cantar duas composições suas em julho, mas as escolhi ainda, pois estou estudando todas. Será feita também uma nota biográfica.

Fiquei muito satisfeita em saber que você esteve em Belo Horizonte e depois foi a S. Paulo. Sempre é bom respirar outros ares. Porque você não tenta mudar para São Paulo, tendo lá os seus pais? É um ambiente mais fértil para você evoluir. Você tem mais oportunidades de desenvolver.

Tenho a impressão que mudei muito. Isto pelo que posso ver, quando recebo visitas de P. Alegre.

Foi uma pena, em ter conhecido os seus pais, só na véspera de ir para

SIGNATÁRIO: Sylvia Baumgart (cantora), Rio de Janeiro

DESTINATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre

DATA: 2 abril 1958

Nº PÁGINAS: 2

São Paulo. Fiquei encantada, que criaturas cultas e evoluídas. Como a cultura conserva o espírito jovem! É extraordinário. Passei umas horas piores que viveis com eles, graças à Deus.

Você poderia me enviar o endereço deles em S. Paulo?

Como vão as "modas" pelos meios artísticos em Porto Alegre?

Seia e as crianças vão bem? E você que faz de bom? Mande-me de quando em vez, críticas feitas por você.

Peço-lhe que me recomende à Seia. Abraços às crianças!

Tenho cantado muito. O meu círculo de relações já está excessivamente grande. Em um mês tive 6 concertos radiofônicos. Foi muito puchado. Mas gostoso.

Espero pronto ter notícias suas.

Abraços de
Sylvia

S. Paulo, 4 de agosto de 1972

Caros Bruno e Nidia:

Chegaram bem? Estão muito cansados? A coisa não foi mole não, e como está na Bíblia: dias piores virão, é bom vocês se prepararem para outra logo mais.

Eu já reenceteci minhas atividades e cá estou lhes escrevendo para lhes dizer que achei ótimo o contacto com vocês e que espero que não seja o último até 1973, i.é., espero vê-los logo.

Estou enviando os programas Schubert (1 e 2) que acredito possam interessar nesse meio onde abundam os alemães. O nº 2 poderia interessar especialmente à Casa de Goethe ou Inst. Brasil-Alemanha, não sei qual é o nome aí em Porto Alegre, pelo fato de apresentar canções com texto do patrono deles. Ambos são igualmente acessíveis, e, como vocês devem lembrar, a gente sempre fala antes de executar as peças, o que não só veicula a informação necessária mas também facilita a comunicação.

SE NÃO CONSEGUIREM NADA PARA A GENTE NÃO É POR ISSO QUE VOCÊS VÃO FICAR CALADOS E NÃO RESPONDER AS CARTAS. O não conseguir já faz parte do nosso folklóre, de modo que não se preocupem.

Culturas Artísticas e Universidades nos têm pago entre quatro e 3 mil cruzeiros, mas também já recebemos 2 1/2 com despesas pagas, naturalmente. Vejam o que se pode conseguir.

Eu preferiria fazer também palestras ou cursos intensivos, e acho que a Berenice poderia ser aproveitada para um trabalho junto aos pianistas, professores ou não, locais, pois ela é pianista de altíssimo gabarito. O importante seria saber com antecedência a data e a duração da nossa ida, pois, o pessoal de Recife está firmemente decidido a nos levar para a sua semana da Música em novembro.

Na Fundação, em Belo Horizonte, dei uma olhada à sua cantata "No cimo das copas". Pode ser perfeitamente cantada

Wm do
folhas

por barítono, e altas, seria melhor você Bruno, mudar a indicação vocal simplesmente para VOZ em lugar de esdréver Meios Contrano. Muitas vezes indicações desse tipo limitam desnecessariamente a possibilidade de execução, e quem p. ex. ler em algum catálogo uma indicação assim, que não seja exclusivista, não se interessará em verificar e muito barítono por aí poderá executar a sua peça. Você poderia escrever a D. dos M. para me mandarem pelo reembolso um ex. da partitura e de cada parte? Ou me dizendo o preço, eu poderia ficar com os ex. que estão na Fundação em B.H.? Nesse caso deveria enviar o dinheiro a você? E as canções p/canto e piano que você dedicou ao Faustini? Escrevam antes de que o mundo acabe.

é feita nestas

SIGNATÁRIO: Eládio Pérez-Gonzales (cantor), Belo Horizonte
DESTINATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre
DATA: 4 ago. 1972
Nº PÁGINAS: 1

Porto Alegre, 12 de agosto de 1972

Caro amigo Eládio.

Acabamos de receber a tua carta que causou real agrado. Como as aulas ainda não começaram, tive uma folga e fui ao Instituto Cultural Brasileiro-Alemão tratar de teu caso. O Diretor escolheu bem a idéia de um recital, mas não para este ano, pois a programação já está feita. Acenou com a possibilidade para o ano que vem. Não garantiu mas acenou. Em todo caso, fiz o pretígio de vocês dois. Ele disse já ter ouvido falar da Berenice (muito bem, aliás). Deixei lá os programas Schubert. Por outro lado, fiquei sabendo que o Cultural daqui está especializado em programas de música contemporânea (ou melhor, séc. XX) para compensar os programas tradicionais de outras entidades daqui. Isto não impediria o Schubert. Pensei, porém, que uma carta dirigida a eles, com sugestões de programas modernos, brasileiros (que eles estimam muito), mais ou menos inéditos, poderia encontrara ressonância. Talvez até uma parte só piano? Em todo caso, a apresentação foi feita. O resto é tocar em frente.

Proximamente vou falar também no Dep. de Música da UFRGS. Vejamos o que vai resultar.

Quanto à Cantata segue, pelo mesmo correio, uma carta à Ordem dos Músicos, dentro da tua proposta. As Canções do Vento (para voz masculina grave e piano) já mandei pedir. Logo que chegarem, será enviada.

Muito obrigado pela sugestão a respeito da " voz". Achei a idéia muito boa. Engraçado como a gente às vezes tropeça ~~em~~ em coisas simples. De resto gostei da tua maneira esportiva de levar as coisas. Já me acostumei da mesma forma às intempéries que surgem na vida artística. Já me sinto todo curtido, tstuado, impermeabilizado, etc. O importante é tentar sempre... e acaba dando certo.

SIGNATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre
DESTINATÁRIO: Eládio Pérez-Gonzales (cantor), Belo Horizonte
DATA: 12 ago. 1972
Nº PÁGINAS: 2

Eládio, cá estamos nem que seja para um simples bate-papo. Se um dia apontares por aqui, teremos um chimarrão gaúcho e mais os etc. Tenho a impressão de que algo vai resultar. É só não ter pressa.

Se encontrares a Berenice, um abraço de nós dois para ela e para o resto da turma da Fundação. Ficaram boas lembranças e, sobretudo, a impressão de um trabalho sério.

Um duplo abraço

Porto Alegre, 16 de maio de 1977

Caro amigo Walter Weiszflog.

Recebi tua carta e os ofícios para os Departamentos de Cultura. Estes últimos serão entregues nos próximos dias com as devidas recomendações. Como falei em São Paulo, provavelmente a coisa deverá ser difícil para este ano. Mas como a proposta veio cedo, para o ano que vem deverá haver mais chances.

Quanto às perguntas vamos por partes.

Em primeiro lugar, a parte do corno inglês em Cantiga de Amor, aliás em todos os motetos, está na notação tradicional, isto é, o som de efeito (real) está uma quinta abaixo do escrito. .

Mandarei a cassete da cantata.

Em terceiro lugar, vão anexos as " traduções" para o português atual das duas peças de textos medievais. São uma ou duas palavras cujo sentido nunca consegui descobrir, é o que está aí. É que não conheço ninguém aqui especializado em português arcaico. Creio que os textos ficarão claros. Apesar de os textos serem medievais, as duas peças devem ser cantadas com bastante expansão e vivacidade, conforme mandam os conteúdos dos textos. Em outras: não te deixes iludir pela palavra 2 moteto".

Val aqui um abraço gaúcho e votos para que ascoisas corram bem para a tua carreira. Quanto à saúde, estou me aproximando da alta.

tchau do

Bruno Kiefer

SIGNATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre
DESTINATÁRIO: Walter Weiszflog (cantor), Londres
DATA: 16 maio 1977
Nº PÁGINAS: 1

Rosilda C. Carvalho de Noronha
Pianista de Brasília

Porto Alegre, 28 de março de 1978

Praza Rosilda Cristina

Recebi sua carta de 20 do corrente. Aproveito a oportunidade para agradecer pelo interesse e para expressar minha satisfação por ter gostado das músicas.

Quanto às execuções acontece o seguinte: nenhuma das peças foi tocada ainda em Brasília; o Poema para ti só foi executado aqui em Brasília, digo Porto Alegre (aliás poucas vezes - a peça é bastante antiga); pelo que sei, o mesmo acontece com em poucas notas...; agora, a Terra Selvagem tem sido tocada em Porto Alegre, pelo Interior do nosso Estado, no Rio de Janeiro e, talvez, em outros lugares; Lamentos da Terra foi estreada em Porto Alegre e depois tocada, não sei quantas vezes, no Rio de Janeiro. O caso é que muitas vezes a gente não fica sabendo das execuções ou só com muito atraso. O negócio das sociedades arrecadoras de direitos não funciona. Eu, pessoalmente, não componho para ganhar dinheiro. Penso que, a rigor, a criação artística deveria ser gratuita (claro que o artista deveria ter um emprego que lhe garantisse um sustento decente e a possibilidade de criar). Referi-me às sociedades arrecadoras porque através delas a gente poderia ficar sabendo das execuções das músicas.

Embora as conversas dos artistas sobre suas obras sejam suspeitas, vou arriscar... Tenho a impressão de que, numa primeira fase (bastante longa e cheia de interrupções) minha tendência estética era sobretudo "nacionalista" no sentido do Modernismo de 1922 (Villa-Lobos, etc.) com manifestações românticas ou romântico-clássicas (veja, por exemplo, o Poema para ti). Minha tendência atual - e que já dura uma porção de anos - é mais épica. Importante para mim é a vinculação à terra, tomando-se este termo em sentido o mais lato e profundo possível. Isto não implica que o ponto de

SIGNATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre

DESTINATÁRIO: Rosilda Cristina Carvalho de Noronha, Brasília

DATA: 28 mar. 1978

Nº PÁGINAS: 2

Comparando a criação artística à vida de uma árvore, as raízes devem, a meu ver, penetrar na terra; a copa, porém, deve abrir-se para o infinito do céu.

Por estas e outras razões, sou radicalmente contra o aleatório; contra posturas científicas na criação musical (no sentido do que expressa Pierre Boulez em Música hoje - Ed. Perspectiva). Lecionei Matemática Superior durante muitos anos na antiga Fac. de Filosofia da UFRGS, sou formado em Química Industrial e Bacharel em Física. Nunca pude entender que artistas quisessem fazer ciência em sua arte, isto é, imitar a ciência. Estou convencido de que a arte é um dos modos pelos quais se desvela a verdade distinto da ciência, da filosofia, etc. Bem esta conversa é perigosa porque leva longe...

Só quero acrescentar que desde 1969 vivo inteiramente dedicado à música. Leciono História da Música no Instituto de Artes da UFRGS e, o que é mais importante para mim, Música Brasileira I e II, disciplinas que criei.

Por hoje é só; se precisar de mais informações não se constranja em escrever.

Um grande abraço do

Bruno Kiefer

FUNDAÇÃO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

RUA GONÇALVES DIAS, 200 — 30.000 — BELO HORIZONTE — M. G.
B R A S I L

B. Horizonte, 29 de junho de 1978

Caro Bruno:

Um bilhete apressado -para variar, você dirá- para te enviar estes três programas. Os três poemas tiveram muito sucesso. Parede que, modéstia às favas!, estamos executando-os cada vez melhor. Mais uma vez constatamos o impacto que os versos causam e o que você acrescenta em matéria de ambientação, algo assim como "harmônicos" das palavras, reforçando-lhes tremendamente o sentido.

A Lola tem me contado dos seus telefonemas, infelizmente sempre em dias em que eu não estou. Vocês agora tem telefone? Me dê o número por favor. Me escreva um bilhete a Ouro Preto, estarei lá o mes de julho inteiro.

A capa do disco deve ficar finalmente pronta nestes dias e faremos então o lançamento em O. Preto, com um pequeno recital. Imediatamente após será feito o lançamento em S. Paulo, Belo Horizonte e Rio. Te mandaremos um exemplar para começar, e mais tarde talvez possamos, dependendo do interesse, enviar uns 30 ou 40 discos. Seria bom conversar com o Nejar para efeito dêle escrever alguma coisa à respeito do disco, visto que cuidamos tanto da qualidade dos poetas, isto é, não somente difundimos boa música, boa poesia também. O mesmo faremos com o Carlos Drummond de Andrade. Ele escreve para diversos jornais e poderia ser útil. O Nejar escreve para algum jornal?

Um abração do amigo

*Eladio***SIGNATÁRIO:** Eládio Pérez-Gonzales (cantor), Belo Horizonte**DESTINATÁRIO:** Bruno Kiefer, Porto Alegre**DATA:** 29 jun. 1978**Nº PÁGINAS:** 1

Porto Alegre, 31 de julho de 1979

Ilma.Sra.
Ana Maria Kieffer
R. Pedroso Alvaranga, 157/92
Itaím
04531 São Paulo - SP

Prezada Ana Maria

Um dia há de surgir uma oportunidade para a gente conversar mais demoradamente. Por hoje o assunto é pouco.

Reformei, tempos atrás, quase todas as minhas canções para voz aguda e piano. E destruí, naturalmente, o que restava das versões anteriores.

Creio que foi quando li a respeito de uma apresentação tua que me veio a lembrança de ter te oferecido alguns canções minhas. E isto antes das ditas reformas. Se eu estiver certo, peço pôr no fogo as ditas.

Caso surgirem vontade e oportunidade para a apresentação de alguma canção minha, peço que me escrevas ou então que passes no Serviço de Difusão de Partituras da Biblioteca da ECA/USP - criada pelo Milanesi - para apanhar cópias xerox (mande pôr na minha conta).

Desculpe a incomodação. Um abraço do

Bruno Kiefer

SIGNATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre
DESTINATÁRIO: Ana Maria Kieffer (cantora), São Paulo
DATA: 31 jul. 1979
Nº PÁGINAS: 1

Ilmo.Sr.
Claudino Dias
2 Hamburg 54
Grandweg 16 z.120

Porto Alegre, 28 de outubro de 1984

Prezado Claudino

Seguem, anexas, as partituras das três canções que integram o ciclo CANÇÕES DO VENTO de minha autoria. Fiquei muito satisfeito com o teu interesse por elas. Ainda mais tratando-se de um cantor como você.

Acho que a dramaticidade destas canções será muito bem expressa por ti. Digo isto em função do que ouvi nas duas audições que realizaste aqui. O importante é que o pianista seja meio vulcânico. Se ele se limitar a fazer um discreto acompanhamento, estará tudo perdido.

Mande notícias. Transmite um abraço para a Laura. Esperamos que em breve possamos ouvir você de novo.

Um grande abraço do

Bruno Kiefer

SIGNATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre
DESTINATÁRIO: Claudino Dias (cantor), Hamburg
DATA: 28 out. 1984
Nº PÁGINAS: 1

Ilma.Sra.
 Zaida Valentim
 D. Mariana, 91/704
 Botafogo
 22280 Rio de Janeiro RJ

Porto Alegre, 17 de maio de 1986

Prezada Zaida

Ao receber tua carta, logo me lembrei de quem se tratava. Por este lado, portanto, não houve problema.

Gostei das tuas perguntas e me apresso respondê-las.

Sigo a numeração da tua carta.

1ª "Com relação à obra para piano: Terra Selvagem: a) Há na mesma características numerosas e significativas de seu estilo próprio de escrita musical?"

Sempre dizem que a minha música tem a minha marca. Pessoalmente identifico-me bastante com a Terra Selvagem. Claro, uma só peça não pode resumir todo o modo de ser musical de um autor.

b) "Qual a importância desta obra no todo composicional da sua obra para piano?"

Se eu tivesse de salvar de um incêndio uma peça pianística minha, correria, sem dúvida, em primeiro lugar para esta que está em foco. Ficari, no entanto, chateado se não pudesse salvar também Lamentos da Terra ou Vendavais: Franquias. Perder o Tríplice também me deixaria triste.

2ª. "Há uma linguagem própria... ?"

A pergunta já foi respondida acima. Além do mais, o autor é sempre suspeito para falar das suas obras. Melhor é ouvir, ler as partituras etc.

3ª "Observeinos títulos de várias obras a incidência da Temática Paisagística"..."

Bem, aqui as coisas ficam mais complexas. Em primeiro lugar, minha música pode ser chamada de tudo menos paisagística, tomado

SIGNATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre

DESTINATÁRIO: Zaida Valentim (pianista), Rio de Janeiro

DATA: 17 maio 1986

Nº PÁGINAS: 3

este termo em seu sentido comum. Para mim, Horizonte tem uma significação filosófica, digamos assim "horizonte do viver humano" etc. Claro, o ponto de partida pode ter sido um , pode ter sido outro, até uma paisagem natural, mas a essência é sempre uma reflexão em termos de música de caráter mais filosófico.

Outro aspecto que considero muito importante considerar na apreciação da minha música é o fato de ser ela sempre construída por suas próprias lei, isto é, de ser ela uma arte autônoma para mim. Quando componho esqueço tudo e só faço música; nunca faço música de programa ou descritivo. Se, por acaso, ocorrer a chamada de algum fato natural, isto tem apenas uma função sugestiva. Por exemplo: o vento. Nunca tive interesse em descrever musicalmente o vento como tal (bastaria ir para a rua para senti-lo...). O vento, para mim e numerosos poetas gaúchos, fala. Falou também para Érico Veríssimo quando escolheu o título O Tempo e o Vento. Leia, a respeito, algumas poesias de Carlos Nejar do livro O Caminhador e o Vento; leia alguns textos das minhas canções (que sempre escolho com muito cuidado). E a Terra? É uma temática importante no meu trabalho. Terra não no sentido do folclore, nem no sentido paisagístico. Terra no sentido filosófico (veja, por exemplo, o filósofo Heidegger ou leia- Guimarães Rosa...) Nossa terra tem uma história na qual, para quem escutar poeticamente, ainda ressoam os lamentos dos índios massacrados, os gemidos dos milhões de negros africanos ~~tormentados~~, dos milhares de presos políticos desaparecidos nos últimos vinte anos, do homem brasileiro que padece de uma fome atroz e tantos outros fatos. Também a natureza geme com sua devastação impiedosa e que fatalmente levanta a pergunta: será Brasil um País em extinção? O homem da cidade esquece tudo isto ou nunca soube. Embala-se aos sons e imagens da sua TV preferida e seu mundinho está fechado. Cabe ao artista, é meu pensamento, sacudir o homem, talvez impiedosamente, para trazê-lo à realidade.

Creio que com estas palavras já respondi a algumas perguntas formuladas em tua carta.

3

Você pergunta também se há "alguma relação entre Lamentos da Terra, Terra Selvagem e Yendayaia sob ponto de vista estrutural, dinâmico..."

Quanto a isto, não costumo trabalhar com esquemas prefixados. É o próprio material temático que condiciona a forma. Tem razão, não lembro mais quem quando disse que a obra de arte se constrói a si mesma. Em certo sentido, claro.

Quanto à referência a uma das minhas peças para piano, acho boa a idéia de centrar a atenção em uma só. De minha parte proporia Terra Selvagem. Mas, por amor de Deus, não diga nunca que esta peça se refere aos índios por estes serem selvagens!! Quase desmaiei quando ouvi isto, e, sobretudo, dada a estatura do autor desta brilha-tura.

De resto, estou à disposição.

Um abraço do

Bruno Kiefer

Porto Alegre, 18 de fevereiro de 1987

Amigo Eládio

De volta de alguns dias de praia, encontrei tua carta em cima da mesa. Lendo-a, concordei contigo no tocante aos cartões postais. É um esvaziamento humano, certamente. Agora, no meu caso, mando em geral uns 50! Haja punho e tempo para escrever tudo em forma de carta. Em compensação vai esta aqui.

Quanto ao artigo e sua cópia-xerox. Revendo o material vi que a parte de baixo do recorte estava dobrado. Quem sabe, ao tirar a cópia esqueceram de desdobrá-la. Para todos os efeitos, vai aqui mais uma.

Bem, e a obra para barítono e cordas? Estou cumprindo o prometido. Terminadas outras tarefas, ataquei o assunto. Título: Pequena Cantata dos Desarmados. Terá 4 seções. O planejamento está feito. Quanto ao término não garanto nada. Gosto de trabalhar devagar e me sinto mal quando tenho data marcada para entrega. Futuramente talvez sairá a Pequena Cantata dos Desarmados...

Gosto de ver teu dinamismo. Eu aqui estou metido em política cultural; o novo governo quer idéias. Quem sabe uma delas será a tua vinda para em futuro não muito distante?

Um abraço para a Lola e outro para ti do

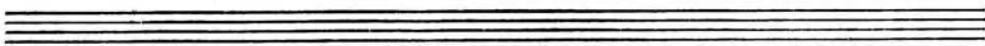
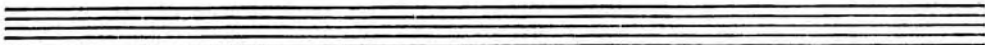
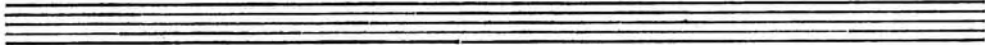
SIGNATÁRIO: Bruno Kiefer, Porto Alegre

DESTINATÁRIO: Eládio Pérez-Gonzales (cantor), Belo Horizonte

DATA: 18 fev. 1987

Nº PÁGINAS: 1

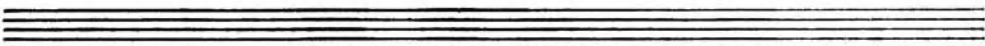
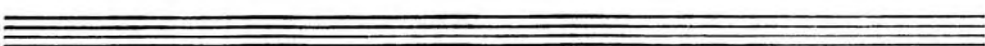
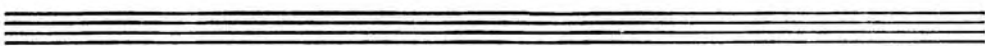
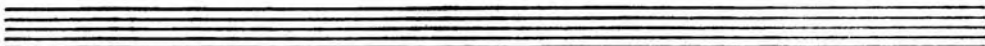
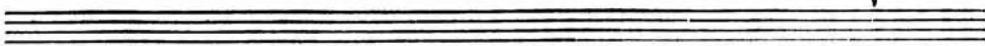
Anexo II. Manuscritos das canções



Canção para uma valsa lenta

poesia: Mário Quintana
mús.: Bruno Kiefer (1958)

rev. 1976



Regist. na Escola de Música da UFRJ sob n° 008177
dura: 2 min

Canção para uma valse lenta

poesia: Mário Quintana

mús.: Bruno Kiefer (1958)

rev. 1976

Saudoso (♩ = 76)

Piano

mf

Minha vida não foi um romance...

mf

Rápido

mance... Nunca tive até hoje um segredo. Se me amas, não

f

3

rit.

digas, que morro de surpre - sa... de encan - to de me - do...

tempo I

tempo I

3. Minha vida não foi um ro-

3. Minha vida não foi um ro-

Rápido

mance { Minha vida pas-sou por pas-sar. Se não ama, não
 Po bre vida... pas-sou sem en-redo... Glória a ti que me

Rápido

mance { Minha vida pas-sou por pas-sar. Se não ama, não
 Po bre vida... pas-sou sem en-redo... Glória a ti que me

3

finjas, que vi - vospe - rando um a - mor
enches a vida de sur - presa, de encan para amar
todê me

do! Minha vida não foi um ro

mance... Ri de mim... já se ia ca - bar! Pobre vida

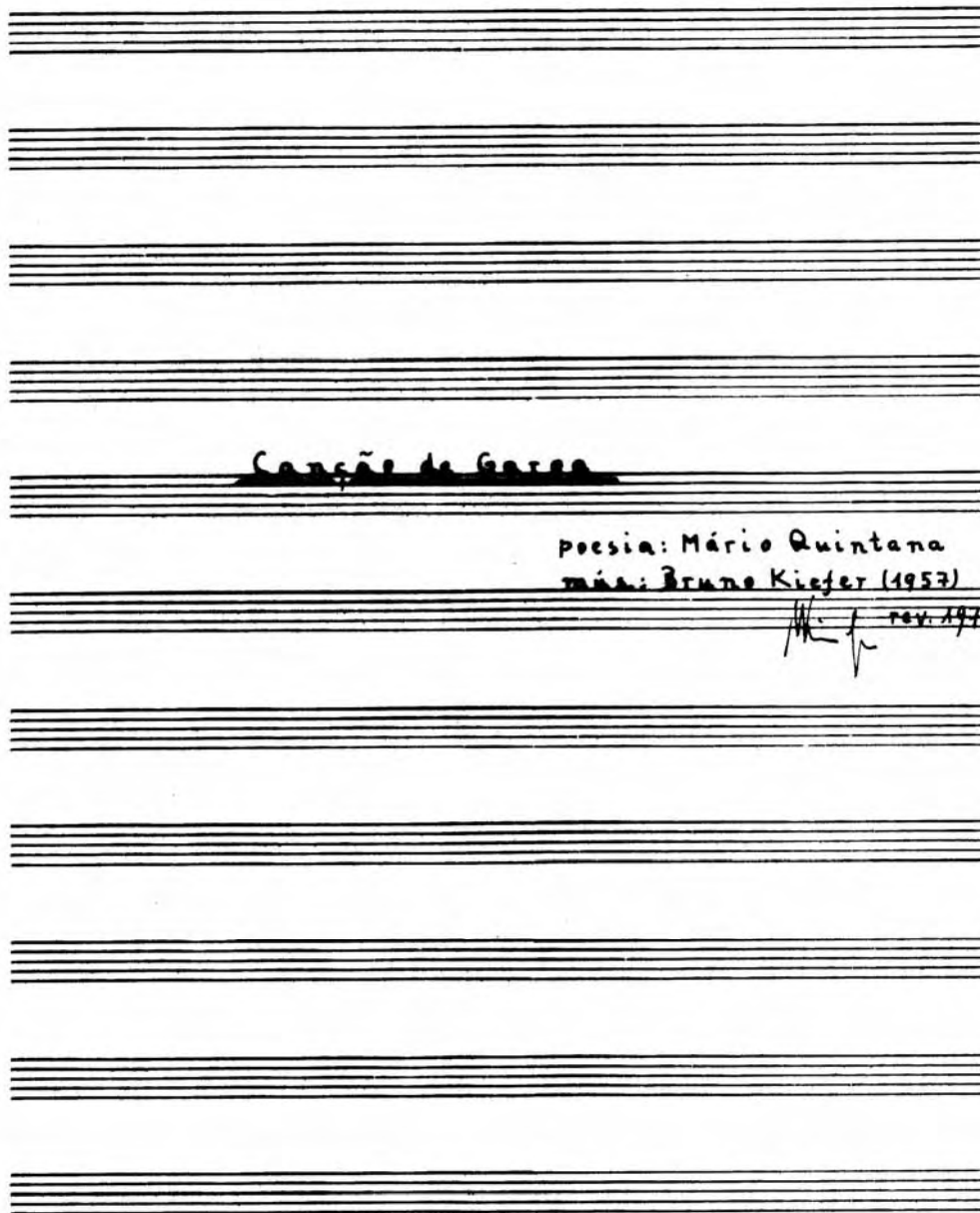
que de - pende Deum sorri - so... deum gesto... deum o -

Canção p. uma valsa lenta

4

M

Handwritten musical score for a waltz. The score begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The first staff contains the handwritten text "Har..." with a fermata over it. The rest of the page consists of ten empty staves.



~~Canção de Garça~~

poesia: Mário Quintana
mús.: Bruno Kiefer (1957)

M. K. rev. 1976

duração: 1:20
captado em 1986

Registr. na Escola de Música da UFRJ sob o nº 009/77

Canção de Garça

poesia: Mário Quintana

mús.: Bruno Kiefer (1957)

rev. 1978

Devagar (♩=69)

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system shows the piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system contains the vocal entry with the lyrics "Em cima do meu tchado, Piru-lin lulin lu" and piano accompaniment marked "poco rall." and "tempo". The third system continues the piano accompaniment, marked "poco rall." and "f".

Em cima do meu tchado, Piru-lin lulin lu

lin,

canção de Garçon

3

M

tempo I

Um anjo todo melhado, soluça no seu flautim.

mf *f* *anpr.* *ligado*

O relógio vai bater: As

mf

molhas rangem sem fim. O retrato na parede fica olhando

f *anpr.* *ligado*

para mim.

f *anpr.* *ligado* E

canção de Garoa

3

chove sem sa-ber por quê... E tudo foi sempre assim! Pa-re-ce que

mf

This system contains the first line of music. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on two staves. A dynamic marking of *mf* is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

vou sofrer: Piru-lin lu-lin lu-lin...

rall.

f

This system contains the second line of music. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues. A *rall.* marking is above the vocal line. A dynamic marking of *f* is present. A *Tempo Rit.* marking is also visible.

rall.

This system contains the third line of music, which is entirely piano accompaniment. It features a *rall.* marking. The system ends with a fermata over a chord.

An empty musical staff consisting of five lines.

An empty musical staff consisting of five lines.

An empty musical staff consisting of five lines.

Dedicado a Regina Mendonça de Boer



Canção de inverno

versos: Mário Quintana

mús.: Bruno Kiefer (1953)

revisão: 1976

M.



Duração: 30 seg.

Registrado na Escola de Música da UFRJ sob o n.º 411/77

Dedicado a Regina Mendonça de Boer

Canção de Inverno

versos: Mário Quintana

mús.: Bruno Kiefer (1957/76)

Com inquietação ($\text{♩} = 72$)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with a tempo of 72 beats per minute. It begins with a whole rest. The lower staff is a piano accompaniment in G major, 4/4 time, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and slurs. The first measure contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The second measure has a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) followed by a quarter note (F#4). The third measure has a triplet of eighth notes (F#4, E4, D4) followed by a quarter note (C4). The fourth measure has a triplet of eighth notes (C4, B3, A3) followed by a quarter note (G3).

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The first measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The second measure has a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) followed by a quarter note (F#4). The third measure has a triplet of eighth notes (F#4, E4, D4) followed by a quarter note (C4). The fourth measure has a triplet of eighth notes (C4, B3, A3) followed by a quarter note (G3). The piano part includes slurs and dynamic markings.

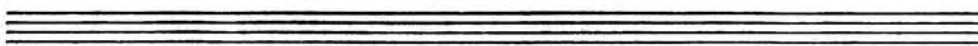
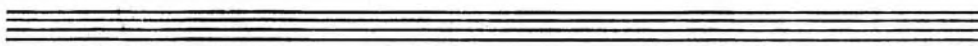
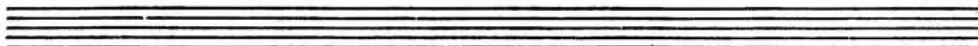
Two empty musical staves, one for the vocal line and one for the piano accompaniment, located at the bottom of the page.

M,

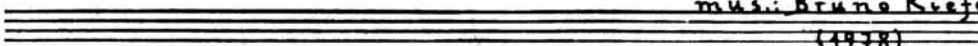
"Pi-nhão quentinho! Quentinho pinhão!"

(E tu bem jun-tinho Do meu cora-ção...)

Dedicado a Heloisa Nemato Vergara



Cantiga de São Francisco

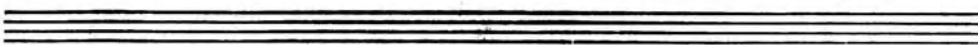


versos: Lara de Lemos

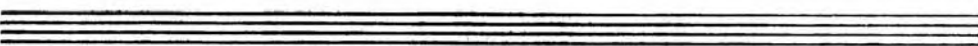
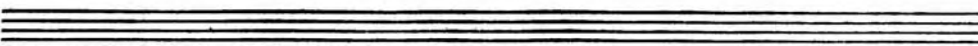
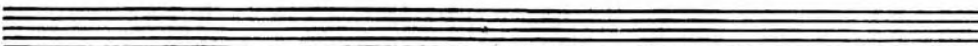
mús.: Bruno Kiefer

(1978)

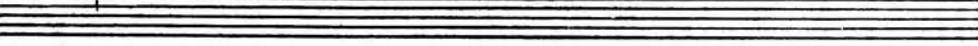
M.



para voz aguda e piano



duração: 2 min 30 s



Dedicado a Heloisa Nemoto Vergara

Cantiga de São Francisco

Decidido (♩ = 76)

versos: Lara de Lemos

mús.: Bruno Kiefer (1978)

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major/D minor). It begins with a whole rest. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs) and starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music is in a 7/8 time signature, indicated by the tempo marking 'Decidido (♩ = 76)'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation continues the vocal and piano parts. The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a forte (f) dynamic marking in the middle of the system. The piano part includes some chordal textures and melodic lines in both hands.

The third system of musical notation shows the vocal line with the lyrics 'Plan-tei um pé de espe -'. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is on a grand staff and continues with the same rhythmic pattern, featuring a forte (f) dynamic marking. The piano part includes some chordal textures and melodic lines in both hands.

cantiga...

2

M.

ran — ça em meio da soli — dão. Sou

The first system of music features a vocal line on a single staff with lyrics "ran — ça em meio da soli — dão. Sou". The piano accompaniment is written on two staves, with a dynamic marking of *mf* and a first ending bracket over the final two measures.

fi- andeiro do mun — do, chamo o sol de meu ir-

The second system continues the vocal line with lyrics "fi- andeiro do mun — do, chamo o sol de meu ir-". The piano accompaniment includes a second ending bracket over the final two measures.

mão.

The third system concludes the vocal line with the word "mão." The piano accompaniment continues with a *mf* dynamic marking.

Cantiga...

3

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are the right-hand piano part, with a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are the left-hand piano part, also with a grand staff. The music is in 3/4 time. The first measure of the piano accompaniment is marked with a forte dynamic 'f'. The second measure is marked with a mezzo-forte dynamic 'mf'. The system concludes with a double bar line.

A set of five empty musical staves, consisting of a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below it.

The second system of the musical score consists of five staves, identical in layout to the first system. The vocal line and piano accompaniment continue. The piano accompaniment in the second measure of this system is marked with a piano dynamic 'p'. The system concludes with a double bar line.

A set of five empty musical staves, identical in layout to the first system.

cantiga de S. Francisco

4

M.

mais lírico

Pelo tempo me fui dando a-

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a rest, followed by a series of notes. A dynamic marking 'mf' is placed above the first note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Two empty musical staves, one for the vocal line and one for the piano accompaniment.

té que fiquei sem mim. Deixo que a vida me sonhe

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two phrases of lyrics. A dynamic marking 'p' is placed below the first note of the second phrase. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

The third system of music shows the piano accompaniment for the second system. It features a grand staff with treble and bass clefs, containing chords and moving lines in both hands. A dynamic marking 'p' is visible.

Two empty musical staves, one for the vocal line and one for the piano accompaniment.

Two empty musical staves, one for the vocal line and one for the piano accompaniment.

canção

5

como se não fosse assim. Em barcos de pura au-

p *mf* *p*

This system contains the first two staves of music. The top staff is the vocal line, featuring a melody with two fingerings (1 and 2) indicated above the notes. The lyrics are "como se não fosse assim. Em barcos de pura au-". The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*) again. The piano part includes chords and moving lines in both hands.

sência velejei mar de afli-

This system contains the next two staves of music. The top staff is the vocal line, with the lyrics "sência velejei mar de afli-". The bottom staff is the piano accompaniment, continuing the musical accompaniment for the vocal line. The piano part features chords and melodic lines in both hands.

Cantiga de S. Francisco

6

M.

çãõ. Fig can-ta — res do nau-frã — gio à guisa de

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a quarter note, followed by a series of eighth notes, and then a quarter note with a fermata. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with some notes tied across measures. A '4' is written above a group of notes in the vocal line, and 'mf' is written below the final note.

salva-çãõ, à guisa de salva-çãõ.

The second system continues the musical piece. The vocal line starts with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). A '2' is written above the first two notes of the vocal line, and 'mf' is written below the first note of the piano accompaniment.

Decidido

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the vocal line and the first system of the piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a melodic phrase starting on a dotted quarter note. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, accented with 'mf'. The second system contains the second system of the piano accompaniment and the vocal line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including a section with a 'f' dynamic. The vocal line enters with the lyrics 'Em grande flor desa-' and continues with a melodic line. The piano accompaniment concludes with a 'mf' dynamic and a final chord.

contigo de S. Francisco

8

M,

ma — da, e-tô-ni-to giras-sol, torna-

rei à irmã terra, tendo céu como len-

col. hm

The musical score consists of four systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The vocal line is in a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: 'ma — da, e-tô-ni-to giras-sol, torna-' on the first system; 'rei à irmã terra, tendo céu como len-' on the second system; and 'col. hm' on the third system. The piano part includes dynamic markings such as 'mf' and 'col.' (colla parte). There are also performance instructions like '1' and '2' above notes, and a 'hm' (hum) instruction in the vocal line.

cantiga...

9

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are the right hand of a piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are the left hand of a piano, also with a grand staff and a key signature of one sharp. Dynamics markings include *mf* in the second and third staves, and *f* in the fourth staff. The music features complex chordal textures and melodic lines with various articulations.

The second system of the musical score continues the composition on five staves, maintaining the same instrumental and vocal parts as the first system. It features a variety of musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings. The piano accompaniment is particularly intricate, with dense chordal structures and active bass lines. The system concludes with a double bar line.

Re Santiago Naud

Olha teu passo

versos: José Santiago Naud
mús.: Bruno Kiefer (1957)
revisão: 1978

para voz aguda e piano

Auração: 3 min 10s
Registrado na Escola de Música da UFPA sob nº 43/78

Jo Santiago Naud

M.

Olha teu passo

Desolado (♩ = 50)

versos: José Santiago Naud
mús.: Bruno Kiefer (1957/76)

The first system of piano accompaniment consists of two staves. The right hand begins with a piano (p) dynamic and a *rig.* (ritardando) marking. The music features a series of eighth and sixteenth notes, creating a somber and desolate atmosphere.

The second system continues the piano accompaniment. It includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and a *v* (accrescendo) marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment.

The third system concludes the piano accompaniment. It features a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand's melody ends with a series of descending notes, and the left hand provides a final harmonic support.

oêha teu passo

2

M.

pouco mais rápido

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "O — sha teu pas — so. Ninguém co — men — ta nem seu ritmo co — ta Quem te ator — men — ta." The piano accompaniment features various dynamics such as *f*, *p*, *rit.*, *sf*, and *mf*, along with articulations like slurs and accents. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature.

tempo I

fp

Par — tes ve — rão e mor — ras. Quem de ti

é au — sen — te conti — nu — a vi — ven — do por

Pouco mais rápido

que não te sen — te.

p *cresc.*

4

M.

The musical score consists of several systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "To..." and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "do mundo se es qui..." and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with "va na hora deci - si - va Em que tem o que te - ma." and the piano accompaniment. The fourth system is a piano solo section starting with the tempo marking "tempo I". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *mf*.

Olha teu passo

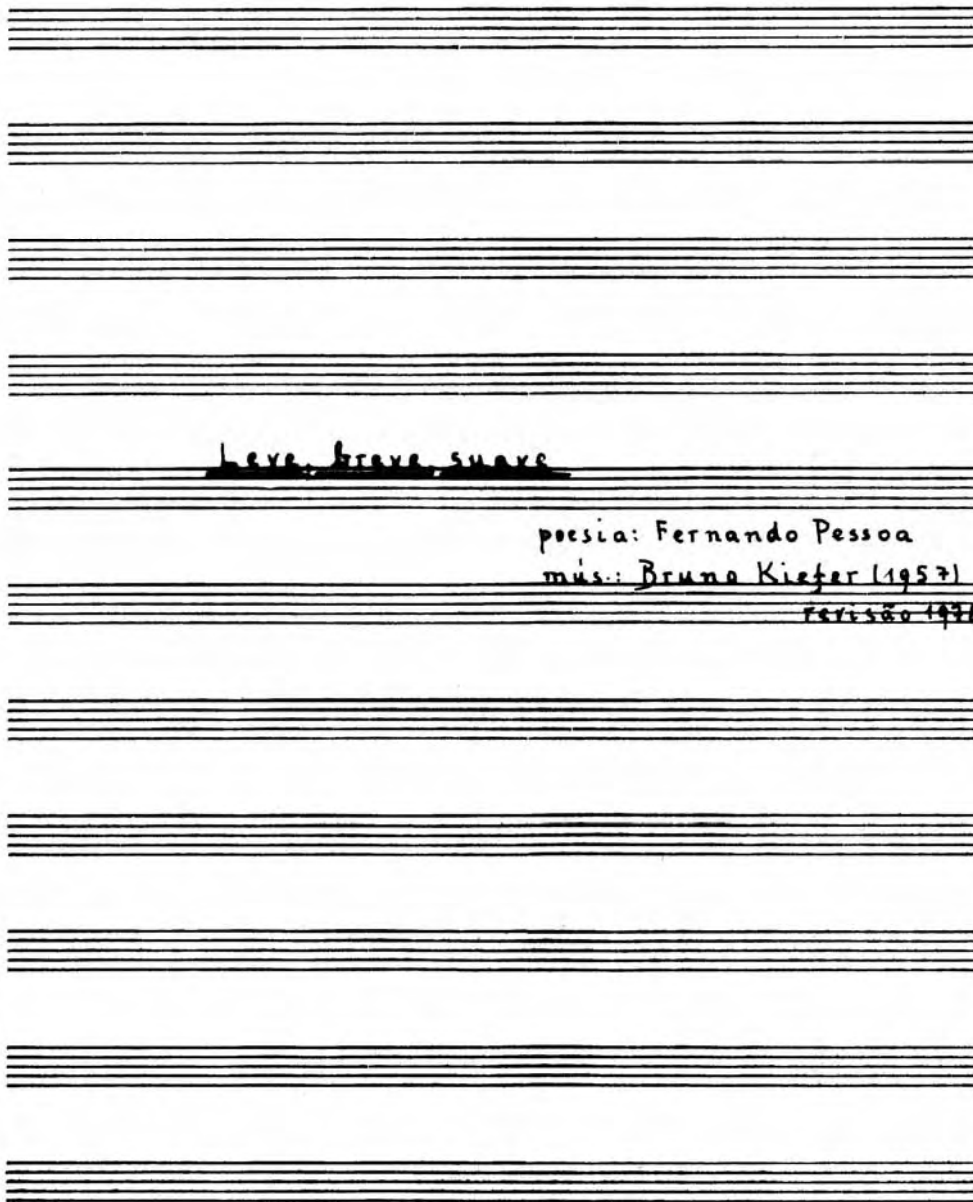
5

Mi.

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Mas a terra a' fi-el. Tem e to-". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding triplet in the left hand. Dynamics include *p* and *dim.*

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "ma. Ho seu mel tu-a amar-gu — ra fre-me.". The piano accompaniment includes a *morendo* marking and a *pp* dynamic. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Five sets of empty musical staves, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs).



LEVE, GRAVE, SUAVE

poesia: Fernando Pessoa
mús.: Bruno Kiefer (1957)
revisão 1996

duracão: 1:15
Registrado na Escola de Música da UFRJ sob n° 012/77

Leve, breve, suave

poesia: Fernando Pessoa

mús.: Bruno Kiefer (1957)

rev. 1976

Leve ($\text{♩} = 100$)

Leve, breve, suave, um canto de ave sobe no

ar com que princi pi - ao di - a.

Escuto, e passou

Leve, ...

2



Piano introduction musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes, rests, and dynamic markings.

Pouco mais lento



Vocal line and piano accompaniment for the first system. The vocal line includes the lyrics: "Pa-rece que foi só por-que escutei que passou. Nunca,". The piano accompaniment features a treble and bass staff with notes and rests.



Vocal line and piano accompaniment for the second system. The vocal line includes the lyrics: "nunca em nada, Rai-e-a madrugada ou 'splendor di-a Ou". The piano accompaniment features a treble and bass staff with notes and rests.



Vocal line and piano accompaniment for the third system. The vocal line includes the lyrics: "doire node-clive, Tive Pra-zer a du-rar." and "rall.". The piano accompaniment features a treble and bass staff with notes and rests.

Leva,...

3

tempo I

mf

Pouco mais lento e enérgico

Mais do que o na-da, a perda, antes de eu ir go

tempo I

zar.

mf

Dedicado a Fernando Guedes

Pobre Velha Música!

Bruno Kieffer (1957)
rev. 1976

M.

canto e piano versos: Fernando Passoa

dur: 1 min. 40 seg.
Reg. na Escola de Música da UFRJ sob o n° 007/77

Dedicado a Fernando Guedes

Pobre Velha Música!

versos: Fernando Pessoa

mús.: Bruno Kieffer (1957)

rev. 1976

Nostálgico (♩ = 66)

mf

Pobre velha

mf

The first system of the musical score features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Pobre velha' in the second measure. The piano accompaniment consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present at the beginning and end of the system.

músi-ca! Não sei por que a-gra-do, Enche-se de

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics 'músi-ca! Não sei por que a-gra-do, Enche-se de'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The dynamic marking 'mf' is not explicitly shown in this system but is implied from the previous system.

Lágrima - mas o meu olhar pa-rado.

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics 'Lágrima - mas o meu olhar pa-rado.'. The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic structure. The dynamic marking 'mf' is not explicitly shown in this system but is implied from the previous systems.

Re - cor - do out-rou - vir - te Não sei

se te ou - vi Nessa mi - nha in - fan - cia Que me lembra em

ti. Com que ân - sia - tã o raiva Que - ro a que - le ou - tro

Pobre...

3

ra! E eu era fe- liz? Não sei: Fui-o ou-tro a-

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The music includes a triplet of eighth notes in the vocal line and a corresponding triplet in the piano accompaniment. The lyrics are: "ra! E eu era fe- liz? Não sei: Fui-o ou-tro a-".

ra.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The music includes a triplet of eighth notes in the vocal line and a corresponding triplet in the piano accompaniment. The lyrics are: "ra.". The system ends with a double bar line.

Five empty musical staves, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs).

Sol nulo dos dias vãos

poesia: Fernando Pessoa
mús.: Bruno Kiefer (1958)

rev. 1976

Dur.: 1:40

copiado em 1976

Registrado na Escola de Música da UFRJ sob n° 013/77

Sol nulo dos dias vãos

poesia: Fernando Pessoa

mús.: Bruno Kiefer (1958)

rev. 1976

Suplicante (♩ = 54)

Musical score for the first system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a fermata on a whole note, followed by the lyrics "Sol nulo dos dias". The piano accompaniment consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *ped.* (pedal).

Musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics "vãos, Cheios de vida e de calma,". The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns. Dynamics include *mf* and *f*.

Musical score for the third system. The vocal line concludes with the lyrics "Aque — ce ao menos as mãos H". The piano accompaniment ends with a final chord. Dynamics include *mf*.

quem não entra na alma!



Que ao menos a mão, roçan — do a mão que por ela

expressivo



pas — sa, Com ex — terno calor brando



fri-o da alma dis-far — ce!



3

Se-nhor, já que ador é nossa a fra-

queza que ela tem, Dá---nos ao menos a força

De a não mostrar a ninguém!

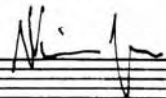
Dedicado a Glênio Bianchetti

Contempla e logo muda

versos: Fernando Pessoa

mús.: Bruno Kiefer (1953)

rev. 1977



duração: 2 min.

Registrado na Escola de Música da UFRJ sob o n° 4/10/77

Dedicado a Glênio Bianchetti

Contempla o lago mudo

versos: Fernando Pessoa

mús.: Bruno Kiefer (1957)

rev. 1977

Lento (ritmo bastante livre; ca. de $\text{♩} = 58$)

Sopr.

Contem- pla- go mu- do Que- ma

Piano

pp

brisa estreme- ce Não

sei se pensem tu- do ou se tu- do mesquice

Mais agitado

nada me d'

f mf

pp f

mf pp

a tempo

Não sinto a brisa mexê-lo. Não

p f

sei se sou feliz Nem se desejo *Mais enfático* sê-lo. Trê- mulos

vinces ri-sonhos na água adorme- cida. Porque fiz eu dos

sonhos A minha única vida?

Musical score for a song, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The score includes dynamic markings such as *mf* and *pp*, and performance instructions like *Mais enfático*. The music is written in a single system with four systems of notation.

Dedicado a Myrtes L. Matte

No Ouro sem Fim da Tarde Morta

poesia: Fernando Pessoa
mús.: Bruno Kiefer (1958)

Bruno Kiefer rev. 1976

p. soprano e piano

duração: ca. de 3 min.

Registr. na Escola de Musica da UFRJ sob n° 010/77

Dedicado a Myrtes L. Matte

Na Ouro sem Fim da Tarde Morta

poesia: Fernando Pessoa

mús.: Bruno Kiefer (1958)

rev. 1976

Tranquilo ($\text{♩} = 54$)

S. *mf* No ouro sem fim da tarde morta Na po-ei-ra d'ouro

mf ligado

sem lugar Da tar-de que me passã porta para

não parar, No si-lên-cio, dourado ain-da Dos

arvo-re — dos verde fim, Re-cor —

longa
longa
apassionado
Era anti — ga e lin — da ees-

tás — — — — — em mim...
rall.
rall.

a tempo
f
agitado

3

First system of the piano introduction, featuring a treble and bass staff with a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Second system of the piano introduction, continuing the melodic and harmonic development. It includes the marking "dim." in the first measure and "rall. poco" in the final measure.

Vocal entry system. The vocal line begins with the lyrics "Tu-a me-mó-ria há sem que houresses, Teu gesto". The piano accompaniment is marked "P". The instruction "como no início" is written below the vocal line.

Second system of the vocal entry. The vocal line continues with the lyrics "sem que fosses al-guém. Como uma bri-sa mestre-me". The piano accompaniment includes the markings "mf cresc." and "f".

No Ouro sem Fim

4

ces eeu cho roum

mf *f*

bem...

f agitado - cresc.

Rápido tempo I

f *p* Perdi-

te Não te ti-ve. A ho-ra é su-a ve para a

f *p*

5

minha dor. Deixa meu ser que

reme-mo-ra sentir o a-mor, Ainda que a-

mar seja um re-cei-o, Uma lembrança

falsa e vã, E a noi-te

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The music features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also triplets and accents indicated. The lyrics are in Portuguese and appear to be a romantic or nostalgic song.

No ouro sem fim

6

p sub.

deste vagoan sei-o Não te-nha manhã.

p sub.

Anexo III. Partituras digitadas das canções

Canção para uma Valsa Lenta

(1958 / rev. 1976)

Música: Bruno Kiefer
Poesia: Mário Quintana

Saudoso (♩ = 76)

Voz Aguda

Piano

mf

f

5 *mf*

Mi - nha vi - da não foi um ro -

10 *f* **Rápido**

man - ce... Nun - ca ti - ve_a - té ho - je um se - gre - do. Se me - a - mas, não

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking 'Saudoso' and a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system starts at measure 5 and includes the lyrics 'Mi - nha vi - da não foi um ro -'. The third system starts at measure 10 and includes the lyrics 'man - ce... Nun - ca ti - ve_a - té ho - je um se - gre - do. Se me - a - mas, não'. The tempo changes to 'Rápido' at measure 10. Dynamics include mezzo-forte (mf) and forte (f). The piano part features a steady accompaniment with some triplets and slurs.

Duração: 2'00

Canção para uma Valsa Lenta

15 *rit.*

di - gas, que mor - ro de sur - pre - sa... de en - can - - to de me - - do...

Piano

rit.

20 **tempo I**

mf

f

24 *mf*

Mi - nha vi - da não foi um ro

mf

29 **Rápido** *f*

man ce 1. Mi - nha vi - da pas - sou por pas - sar. Se não - a - mas, não
2. Po bre vi - da... pas - sou sem en - redo Gló - ria a - ti que me

Canção para uma Valsa Lenta

34

fin - jas, que vi - vo es - pe - ran - do um a - mor pa - ra a mar.
en - ches a vi - da de sur - pre - sa, de en - can - to de me -

rit.

38

tempo I

mf

Mi - nha vi - da não foi um ro -

Piano

mf

mf

43

f

mf

man - ce... Ai de mim... Já se i - a a - ca - bar! Po - bre vi - da

Piano

f

mf

48

que de - pen - de De um sor - ri - so... de um ges - to... de um o - lhar...

Piano

(h)

Canção de Garoa

(1957/ rev. 1976)

Música: Bruno Kiefer
Poesia: Mário Quintana

Devagar (♩ = 69)

Voz Aguda

Piano

f

5 tempo I *mf*

Em ci - ma do meu te - lha-do, Pi - ru - lin lu - lin lu -

poco rall.

10 lin,

f

poco rall.

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 69 beats per minute. It features a vocal line for 'Voz Aguda' and a piano accompaniment. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The vocal line begins at measure 5 with the lyrics 'Em ci - ma do meu te - lha-do, Pi - ru - lin lu - lin lu -'. The piano accompaniment has a 'poco rall.' (slightly slower) marking. The score continues to measure 10, where the vocal line has the word 'lin,'. The piano accompaniment also has a 'poco rall.' marking.

Duração: 1'20

Canção de Garoa

15 tempo I

Um an - jo to - do mo - lha - do, so - lu - ça no seu flau - tim.

19 O re - ló - gio vai ba - ter: As

23 mo - las ran - gem sem fim. O re - tra - to na pa - re - de fi - ca o - lhan - do

28 pa - ra mim. _____ E

mf *f* *expr. ligado* *mf* *f* *expr. ligado*

The image shows a musical score for the song 'Canção de Garoa'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 15-18) features a vocal line with triplets and a piano accompaniment starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 19-22) has a vocal line with a rest followed by a melodic phrase, and a piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 23-27) continues the vocal melody with triplets and a piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 28-31) features a vocal line with a long rest and a piano accompaniment that becomes forte (*f*) and expressive (*expr. ligado*).

Canção de Garoa

32

cho - ve sem sa - ber por quê... E tu - do foi sem - pre, as - sim! Pa - re - ce que

mf

37

vou so - frer: _____ Pi - ru - lin lu - lin lu - lin...

rall.

Tempo I

f

41

rall.

Dedicado a Regina Mendonça de Boer

Canção de Inverno

(1957/ rev. 1976)

Música: Bruno Kiefer

Poesia: Mario Quintana

Com inquietação (♩ = 72)

Voz Aguda

Piano

mf

mf

"Pi - não quen - ti - nho! — Quen - ti - nho, o pi - não!"

(E tu bem jun - ti - nho Do meu co - ra - ção...)

f

Duração: 0'30

Dedicado a Heloisa Nemoto Vergara

Cantiga de São Francisco

(1978)

Música: Bruno Kiefer
Poesia: Lara de Lemos

Decidido (♩ = 76)

Voz Aguda

Piano

mf

mf

f

mf

f

6

6

12

8^{va}

12

2

2

2

Plan - tei um pé de_es-pe-

ran - ça em mei - o da so - li - dão. Sou

Duração: 2'30

Cantiga de São Francisco

The musical score is written in 8/8 time and consists of three systems. The first system (measures 15-18) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *f* and an 8va marking. The second system (measures 19-21) continues the vocal line with the lyric 'mão.' and the piano accompaniment, marked with *mf*. The third system (measures 22-25) shows the piano accompaniment with dynamics of *mf* and *f*. A note in measure 25 is marked with an asterisk.

15 *f* - an - dei - ro do mun - do, cha - mo_o sol - - - de meu ir -

15 *f*

19 mão.

19 *mf*

22 *mf*

22 *mf*

22 *f*

* Obs: No compasso 25 o Dó foi colocado em substituição ao Mi que consta no manuscrito

Cantiga de São Francisco

27

27 *8va*

27 *p*

33 *mf* mais lírico

Pe - lo tem - po me fui dan - do a -

33 *mf*

37

té que fi - quei sem mim. Dei - xo que a vi - da me so - nhe

37 *p*

37

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Cantiga de São Francisco'. The score is written for voice and piano. It begins at measure 27. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is present. At measure 33, the tempo and mood change to *mf* (mezzo-forte) and 'mais lírico' (more lyrical). The lyrics are: 'Pe - lo tem - po me fui dan - do a -'. The score continues to measure 37, where the lyrics are: 'té que fi - quei sem mim. Dei - xo que a vi - da me so - nhe'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* (piano) is also present at measure 37.

Cantiga de São Francisco

41

co - mo se não fos - se as - sim. Em bar - cos de pu - ra au -

p *mf p*

45

sên - cia ve - le - jei mar de a - fi -

47

ção. Fiz can - ta - res do nau - frá - gio à gui - sa de

mf

Cantiga de São Francisco

50

sal - va - ção, à gui - sa de sal - va - ção.

p *pp* *mf* *p*

55 Decidido

mf

60

Em gran-de flor de-sa-

f *mf* *f*

Cantiga de São Francisco

66

ma - da, a - tô - ni - to gi - ras - sol, tor - na -

mf

69

rei à ir - mã ter - ra, ten - do o céu co - mo len -

mf

73

çol. hm

mf

Cantiga de São Francisco

76

76

mf

mf

f

76

Detailed description: This system of musical notation covers measures 76 to 80. It features a vocal line at the top, which is mostly silent. Below it is a grand staff for piano. The right hand of the piano (treble clef) begins with a *mf* dynamic, playing chords with some melodic movement. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of eighth notes. A *f* dynamic marking appears in the left hand at measure 77. The system concludes with a double bar line.

81

81

8^{va}

ff

81

Detailed description: This system covers measures 81 to 85. The vocal line at the top has a few notes in measure 81 and then remains silent. The piano accompaniment continues in the grand staff. The right hand features a melodic line with a *ff* dynamic marking in measure 85. A *8^{va}* marking with a dashed line indicates an octave transposition for the right hand in measure 82. The system ends with a double bar line.

Ao Santiago Naud

Olha teu passo

(1957/ rev. 1976)

Música: Bruno Kiefer
Poesia: José Santiago Naud

Desolado (♩ = 50)

Voz Aguda

Piano

ligado

p

mf

dim.

Duração: 3'10

Olha teu passo

12 *pouco mais rápido*

17 *f* *mf*
O - lha teu pas - so. Nin guém co-

24 *p* *p* *sf* *p* *p*
men - - - ta nem seu rit mo con - - -

28 *f* *mf*
ta - - - ta Quem te a tor - men - ta.

Olha teu passo

32 **Tempo I**

32 *fp*

36 *p*

Par - te_o ve - rão e mor - res. Quem de ti

40

é au - sen - - - te con ti - nu a vi - ven - do por

44 *pouco mais rápido*

que não te sen - te.

44 *p* *cresc.*

Olha teu passo

48

To - - -

52

do mun do se es qui - - -

56

va na - ho ra de ci - si - va Em que tem o que te - me

63 **Tempo I**

sf p *cresc.* *mf*

Olha teu passo

69 *p*

Mas a ter ra é fi - el. Tem e to -

75 *pp* *morrendo*

ma. Ao seu mel tu - a mar gu - ra fre - me.

Leve, breve, suave

(1957/ rev. 1976)

Música: Bruno Kiefer
Poesia: Fernando Pessoa

Leve (♩ = 100)

mf

Voz Aguda

Le - ve, bre - ve, sua - ve, um can - to de a - ve so - be no

Piano

mf

6

ar com que prin - ci - pi - a, o di - a.

6

f

10

Es - cu - to, e pas - sou

Duração: 1'15

Leve, breve, suave

15

15

ff

Pouco mais lento

20

mf

Pa - re - ce que foi só por - que es - cu - tci que pas - sou. Nun - ca,

20

f *mf*

26

f *mf*

nun - ca em na - da, Rai - e_a ma - dru - ga - da_ou 'splen - da_o di - a Ou

26

f *mf*

bem cantado

31

rall.

doi - re no de - cli - ve, Ti - ve Pra - zer a du - rar.

31

rall.

Leve, breve, suave

36 **Tempo I**

36 *mf*

42 **Pouco mais lento e energético**

f

Mais do que o na - da, a per - da, an - tes de eu o ir go -

42 *ff*

47 **Tempo I**

zar.

mf

8^{va}-----

Dedicado a Fernando Guedes

Pobre Velha Música!

(1957/ rev. 1976)

Música: Bruno Kiefer

Poesia: Fernando Pessoa

Nostálgico (♩ = 66)

Voz Aguda

Piano

mf

Po - bre - ve - lha

5

mú - si - ca! Não sei por - que a - gra - do, En - che - se de

9

lá - gri - mas o meu o - lhar pa - ra - do.

The musical score is written for voice and piano. It features a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Nostálgico' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a vocal line and piano accompaniment. The second system starts at measure 5 and includes the lyrics 'mú - si - ca! Não sei por - que a - gra - do, En - che - se de'. The third system starts at measure 9 and includes the lyrics 'lá - gri - mas o meu o - lhar pa - ra - do.'. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Duração: 1'40

Pobre Velha Música!

13

13

17

Re - cor - do ou - tro, ou - vir - - - te Não sei _____

17

22

— se te, ou - vi Nes - sa mi - nha in - fân - cia Que me lem - bra em

22

Pobre Velha Música!

26

ti. Com - que - ân - sia tão rai - va Que - - - ro_a - que - le_ou - tro ³ -

30

ra! E_u e - ra fe - liz? Não sei: Fui - o ou - tro - ra_a -

37

go - - - ra.

Sol nulo dos dias vãos

(1958/ rev. 1976)

Música: Bruno Kiefer
Poesia: Fernando Pessoa

Suplicante (♩ = 54)

Voz Aguda

Piano

ped.

8^{va}

8^{va}

8^{vb}

7

7

12

12

mf

mf

mf

mf

f

mf

Sol - nu - lo dos di - as

vãos, Chei - os de li - da_e de cal - ma,

A - que - - - ce ao me - nos as mãos A

Duração: 1'40

Sol nulo dos dias vãos

17 quem não en - tras na al - - - ma!

17 *mf* Que ao me - nos a mão, ro - çan - - do a mão que por e - la

21 *expressivo*

25 pas - - - sa, Com ex - ter - no ca - lor _____ bran - do_o

28 fri - o da al - ma dis - far - - - - - ce!

ff

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The lyrics are in Portuguese and describe a state of spiritual emptiness and suffering.

Sol nulo dos dias vãos

32 *f*

Se - nhor, já que_a dor é nos - sa_e_a fra -

32 *ff*

37 *mf* *f*

que - za que_e - la tem, Dá - - - 3. - - - nos ao me - nos a

37 *mf* *f*

41 *p*

for - ça De_a não mos - trar a nin - guém!

41 *p*

Dedicado a Glênio Bianchetti

Contemplo o lago mudo

(1957/ rev. 1977)

Música: Bruno Kiefer

Poesia: Fernando Pessoa

Lento (ritmo bastante livre: ca. de $\text{♩} = 58$)

Voz Aguda

Piano

p

Con-tem - - - plo_o la - go mu - do Que_u-ma

pp

p

mf

bri-sa_es-tre - me - - - - - ce Não

pp

mf

sei se pen - so_em tu - do ou se tu - do me_es - que - ce

Duração: 2'00

Contemplo o lago mudo

10 *f* *Mais agitado*

o la - go na - da me diz,

13

pp *f*

16

ff *pp*

19 *a tempo* *p*

Não sin - to_a bri - sa me - xê - lo. Não

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system (measures 10-12) features a vocal line with lyrics 'o lago na - da me diz,' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Mais agitado'. The second system (measures 13-15) continues the piano accompaniment with dynamics 'pp' and 'f'. The third system (measures 16-18) shows a more active piano accompaniment with dynamics 'ff' and 'pp'. The fourth system (measures 19-21) returns to a vocal line with lyrics 'Não sin - to_a bri - sa me - xê - lo. Não' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Contemplo o lago mudo *mais enfático*

mf

22 sei se sou fe - liz ————— Nem se de - se - jo sê - lo. Trê - mu - los

25 vin - cos ri - so - nhos na á - gua_a - dor - me - ci - da. Por que fiz eu dos

29 so - nhos A mi - nha ú - ni - ca vi - da?

pp

Dedicado a Myrtes L. Matte

No Ouro sem Fim da Tarde Morta

(1958/ rev. 1976)

Música: Bruno Kiefer
Poesia: Fernando Pessoa

Tranquilo (♩ = 54)

mf

Voz Aguda

No ou-ro sem fim da tar-de mor-ta Na po-ei-ra d'ou-ro

Piano

mf ligado

5 sem lu-gar Da tar-de que me pas-sa à por-ta pa-ra

9 não pa-rar, - - - No si-lên-cio, dou-ra-do_a_in-da Dos

Duração: ca. de 3'00

14

ar - vo - re - - - - dos ver - de fim, Re - cor - - -

18

longa *f* apaixonado

do E - ras an - ti - ga e lin - - - da e es -

22

rall. 3

tás - - - - - em mim...

26

a tempo

f *agitado*

f *agitado*

30

34

38 *como no início*

p

Tu - a me - mó - ria há sem que hou - ves - ses. Teu ges - to

42

mf *f*

sem que fos - ses al - guém. Co - mo_u - ma bri - sa me_es - tre - me

47 *mf* ces e_eu cho - - - - - ro_um

f

mf *f*

50 *p* bem...

f agitado - cresc.

54 *Rápido* **Tempo I** *p* Per - di -

f *p*

8^{va}

58 te Não te ti - ve. A ho - ra é su - a - ve pa - ra_a

63

mi - nha dor. _____ Dei - xa meu ser que

67

re - me - mo - ra sen - tir _____ o a - mor, A - in - da que a -

71

mar se - ja um re - cei - o, U - ma lem - bran - ça

74

fal - sa_e vã, E a noi _____ te

No Ouro sem Fim da Tarde Morta

78 *p subito* *ff*

des - te va - go_an - sei - o Não te - nha ma - nhã.

78 *p subito* *ff*

The image shows a musical score for the piece "No Ouro sem Fim da Tarde Morta". It consists of two systems of music. The first system is the vocal line, written in a treble clef with a 2/4 time signature. It begins at measure 78 with a dynamic marking of *p subito*. The melody consists of eighth and quarter notes, with a crescendo hairpin leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The lyrics "des - te va - go_an - sei - o Não te - nha ma - nhã." are written below the notes. The second system is the piano accompaniment, written in a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. It also begins at measure 78 with a dynamic marking of *p subito*. The piano part features sustained chords and arpeggiated figures, with a fortissimo (*ff*) dynamic marking appearing in the middle of the system. The score concludes with a double bar line.

Anexo IV. Poesia: *7 Cantos da terra* – José Santiago Naud

7 CANTOS DA TERRA

*da
montanha*

Tua escarpa é difícil
e o céu te justifica.
O tempo te concerne, alteado em ti
como amor, ou ave
riscando o traço do seu vôo.

Salva-me a unidade do que és,
pedra e altura
contra vento e nuvem,
ribeiro andando
barquinho de papel
solto nas águas.
Eles me enfrentam, e matam
esta fome de símbolos

*das
trocas*

Um pássaro que voe,
retendo no seu vôo as tuas distâncias,
ergue-me ao teu abraço de granito e rocha.

Que faz cresceres em nós,
como num vaso a flor,
integrando as essências
da impalpável dureza
à duração do sentir?

Desce para nós o adjetivo
que te damos. E aceita
imperturbável, terra imensa,
o vaso que pensamos
e vale, pela flor.

*do
tempo*

O tempo não existe.
Nós, sobre a tua crosta,
é que o dimensionamos.

Por isto somos tristes,
quando em tuas largas costas
nostalgias plantamos.

E humana em nós persistes,
se a nossa história encostas
teu limite. E cantamos,

no júbilo de ser,
a angústia de crescer
o sem fim que tentamos.

*da
ação*

É ao teu calor que a mão
o instrumento estremece
e pende para o chão
quanto brota ou fenece.

Um momento é o espaço
de avançar e reter
o ato expresso no traço
entre plantar e ser.

Em ti, com as mãos pesadas,

do fruto arrancamos
nossa vontade. E amar,

tuas curvas e entradas,
confere quanto achamos
entre penedo e mar.

dos
ventos No cimo das copas
a noite profunda
desliza seus peixes
oriundos do tempo.

E o vento, espaçoso
no cimo das copas,
começa profundo
a viagem da noite,

enquanto soluça
profunda, no vento,
no cimo das copas
a voz do silêncio.

E as vozes da vida
e os ventos da morte,
profundos balançam
no cimo das copas.

das
águas Um rio profundo
no mundo, correndo pro mar.

No ar, no ar vibram as asas.

O sangue no fundo
Bem fundo da força do rio.

No frio, no frio correm as águas.

E o porte da morte, nas vasas
desliza barcaças
nos braços do mar.

No ar, no ar cheiram as rosas.

final Olha teu passo.
Ninguém comenta,
nem seu ritmo conta
Quem te atormenta.

Parte o verão e morres.
Quem de ti é ausente
continua vivendo
por que não te sente.

Todo mundo se esquiva
na hora decisiva
Em que tem o que teme.

Mas a terra é fiel.
Tem e toma. Ao seu mel,
tua amargura freme.

(Naud, 1967, p.71-76, grifo do autor)