

## QUADRILHA: UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO POESIA E MÚSICA<sup>1</sup>

Andréia Anhezini da SILVA (PG-USP)

ISBN: 978-85-99680-05-6

### REFERÊNCIA:

SILVA, Andréia Anhezini da. Quadrilha: uma análise da relação poesia e música. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 138-149.

### 1. INTRODUÇÃO

A poesia brasileira modernista, representada por poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo e outros, pode ser considerada uma das forças inspiradoras para os compositores brasileiros do século XX. Carlos Drummond de Andrade assim como Cecília Meireles foram os poetas mais musicados pelos compositores nacionalistas, segundo estudos de Vasco Mariz. Baseando-se no fato do compositor Osvaldo Lacerda se interessar intensamente pela poesia de Drummond no período de 1967 a 1971<sup>2</sup> e dada a importância desse compositor no ambiente composicional nacionalista brasileiro, propomos realizar uma investigação analítica da relação poesia e música sobre a obra Quadrilha para Coro Misto e poema de Drummond, investigando o processo criativo do músico frente ao poema quando este traz para o presente o espírito de uma musicalidade subentendida.

#### 1.2 Definição de procedimentos analíticos

Na análise da obra Quadrilha, aplicamos o Referencial de Análise de Obras Corais<sup>3</sup>. As características comuns e específicas à poesia e à música foram determinadas através da análise do ritmo, som, pontuação, morfo-sintaxe e semântica para o poema, e ritmo, melodia, timbre, harmonia, morfo-sintaxe e dinâmica-agógica para a música.

Na intenção de estabelecer relações entre a Poesia e Música, aproximamos, de modo inevitável, a natureza das duas artes no âmbito de suas estruturas.

Ao buscar plataformas de apoio para essa aproximação, não podemos deixar de mencionar que ao longo do desenvolvimento da Musicologia (ciência da música) e a história da crítica literária, ambas emprestaram uma à outra seus sistemas discursivos e organizacionais possibilitando a existência de confluências.

A interface entre a crítica literária e a musicológica tem levado diversos teóricos a estabelecer relações entre dois mundos: o verbal e o das realidades musicais. Basta lembrarmos que o estruturalismo lingüístico, como base para a maioria das análises musicológico-literárias, relaciona estruturas frasais da música aos níveis hierárquicos do discurso verbal. Sabemos por exemplo, que o compositor e regente Leonard Bernstein, através de um ciclo de Conferências realizadas na Universidade de Harvard em 1973, buscou subsídios e analogias na Lingüística ao pesquisar linhas de desenvolvimento da linguagem musical para a música do século XX.

A musicologia pós-moderna tem ampliado o campo de investigações e deu primazia à noção de significação musical na contramão do formalismo analítico. Em consonância com a idéia de significado musical, partimos dos conceitos do teórico J.J. Nattiez (semiologia musical) cuja posição afirmativa admite a possibilidade da fusão dos horizontes musicais e extra-musicais. Para Nattiez o modelo “trans-estruturalista” não esquece as estruturas, ao contrário, se apóia nelas integrando-as em uma perspectiva que as ultrapasse. A música, então, além de ter significado próprio, presente em suas estruturas imanentes, está contida numa corrente referencial, comunicando sentidos que se reportam ao universo extra-musical de conceitos, ações, estados emocionais e outros. A análise estrutural da obra musical, assim como a literária, pode ser vista como uma forma de narrativa. A partir dessa visão é possível aproximar a análise técnica da dimensão metafórica.

Para a análise dos aspectos formais e estruturais da música apoiamo-nos nos estudos de Arnold Schoenberg (estruturalismo musical), principalmente no seu livro *Fundamentos da Composição Musical*.

## 2. DO POEMA

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história.<sup>4</sup>

O poema *Quadrilha* faz parte do primeiro volume lírico de Drummond intitulado *Alguma Poesia* de 1930. É, por excelência, um livro modernista.

Este poema é um epigrama, ou seja, uma composição breve e “picante” chamada também, pelos modernistas de “poema piada”. O registro lingüístico é coloquial, aproximando-se da narração, da prosa. Possui uma elasticidade no ritmo e o esquema métrico é irregular. O poema tem uma única estrofe e é uma radiografia da hipocrisia mundana. O tom é brincalhão.

Na leitura de Francisco Achcar, o poema apresenta uma serialização de desencontros amorosos, através de associações ligadas aos nomes próprios. Organizam-se dois grupos que se opõe mutuamente: um composto pelos prenomes detentores da ação de amar e frustrados na ação de casar, e Lili com J. Pinto Fernandes, frustrados na ação de amar e detentores da ação de casar. No grupo dos prenomes associam-se qualidades como intimidade, pessoalidade, amor e não casamento e, no grupo de Lili e J. Pinto Fernandes associam-se qualidades de não-intimidade, não-amor e casamento.

No texto aparecem três pares hipoteticamente vinculados entre si devido à negação reversa do não-amor de um dos casais da seqüência de personagens envolvidos na trama. O único par verdadeiro é Lili e J.Pinto Fernandez e com este desfecho restamos a conclusão de que o Amor não imperou, não se concretiza em nenhuma relação apesar da presença teimosa do verbo *amava* nos três primeiros versos do poema.

### 3. DA POESIA DE DRUMMOND À MÚSICA DE LACERDA

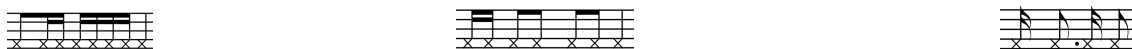
Iniciamos aqui a análise da leitura que o compositor fez da obra poética, destacando procedimentos composicionais usados por Lacerda no processo de transfiguração do potencial musical do poema para realização musical na música. Nesse processo, os aspectos rítmicos, fonéticos, assim como, o conteúdo poético e dramático do poema podem estar modificados.

Confrontamos aqui, aspectos estruturais do texto poético e do texto musical, estabelecendo suas confluências e/ou suas divergências.

Quadrilha foi composta em 1967 para Coro Misto a quatro vozes a cappella (sem acompanhamento instrumental).

O compositor se utiliza do material rítmico e formal do gênero da quadrilha<sup>5</sup> para construir a música. Esse procedimento está dentro dos parâmetros sonoros e estilísticos habituais do nacionalismo brasileiro.

Vejamos a seguir as figurações rítmicas preponderantes da Quadrilha tradicional:



A seguir, temos as principais figurações rítmicas usadas na obra coral Quadrilha:



A estrutura formal do poema pode ser pensada em uma única estrofe estruturada em dois blocos. O esquema a seguir leva em conta a organização estrutural da poesia na música e seus sentidos de significação:

Bloco 1 – três primeiros versos

Bloco 2 - 4º, 5º e 6º versos

Códa – 7º verso

O modelo sugerido segue a linha de interpretação deste estudo. Nos três primeiros versos, o poeta expõe a cadeia de amantes e o ritmo é significativamente diferente dos que se seguem. Já nos versos 4º, 5º e 6º, expõe as conseqüências da ação e do estado dos três primeiros. No 7º verso aparece a qualificação do último personagem e ainda uma intenção de retomada do ritmo dos três primeiros versos.

A estrutura formal da música segue a binariedade do poema e se organiza em:

Seção A: do compasso (comp.) 1 ao 9 com sua sub-seção A': do comp. 10 ao 19

Seção B: do comp. 20 ao 32 - sub-seção episódica: comp. 33

Coda: do comp. 34 ao 35

Distribuição dos Blocos Poéticos na Música	1	1	2	Coda
Estrutura Musical	A	A'	B	Coda

No poema, os três primeiros versos são construídos com orações ligadas entre si pelo pronome relativo *que*. As orações que se dispõem em seqüência podem ser entendidas como subordinadas objetivas diretas, então, neste caso, o vocábulo *que* adquire a função de conjunção subordinativa. É uma construção que permite que um personagem se conecte ao outro sem quebras de pontuação. Além disso, o verbo *amava* é recorrente e é motor de ação para todos os sujeitos. O verbo cria assim uma velocidade na recitação, reforçada ainda pela ausência de vírgulas.

Vejam os a seguir a leitura sintática dos versos do bloco 1.

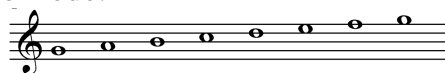
### Orações Subordinadas Objetivas Diretas

[João amava] [Teresa que amava Raimundo]  
 [*Teresa amava*] [*Raimundo* que amava Maria] [*Raimundo amava*] [*Maria* que amava Joaquim]  
 [*Maria amava*] [*Joaquim* que amava Lili]  
 [*Joaquim amava*] [*Lili* que não amava ninguém] <sup>6</sup>

A natureza do pensamento poético abre portas à formulação de sentidos variados dado às palavras e à sintaxe. A partir dessa permissividade, podemos fazer outras leituras da funcionalidade sintática das orações dos três primeiros versos. Não entraremos por estes múltiplos caminhos neste trabalho, mas deixaremos a possibilidade de fazê-lo na abordagem mais aprofundada e extensa desta análise.

Na música, Lacerda constrói os três primeiros versos do poema na melodia do Soprano (comp. 1 ao 7 – veja figura 1), não usa pausas e a rítmica segue num movimento contínuo de colcheias e semicolcheias combinadas, numa construção de repetições seqüenciadas que leva a um andamento onde velocidade parece mais acelerada pela própria estrutura rítmica. Esta melodia imita o poema. O sentido de vinculação entre os personagens está explicitado na sensação que essa melodia traz de unificação “frasal” do discurso poético-musical. Além disso, o compositor reforça a conexão entre os motivos rítmicos se utilizando de intervalos melódicos com predominância de graus conjuntos e terças maiores e menores ascendentes e descendentes.

A seção A é construída sobre o modo mixolídio. Este modo é bastante encontrado na música folclórica brasileira, principalmente a do Nordeste. A seguir as principais características do modo:



A harmonia derivada desta escala modal e a sonoridade resultante, nos levam, a identificar, um espírito de brasilidade que, se não está consciente, ao menos se encontra bastante presente na nossa memória musical coletiva.

O compasso 1 da música (ver figura 1) inicia-se numa anacruse, nas vozes do Soprano e Baixo. Nas vozes intermediárias (Contralto e Tenor) esse padrão anacrústico também é sentido. As unidades anacrústicas se repetem ao longo da seção A (Baixo e vozes faladas) fornecendo ao texto musical um efeito humorístico. Essa repetição continuada das células curtas anacrústicas dão a impressão de que a música pretende ir

para algum lugar porém não consegue chegar lá. Isto é reforçado pelo fato de que toda a seção A está encarcerada na lei atrativa de um centro modal na nota sol. Apesar das sinuosidades melódicas, principalmente da linha do soprano, não há um caminho harmônico que indique uma dualidade modal/tonal que possa conduzir a alguma modulação e, conseqüentemente, a outros caminhos melódico –harmônicos.

The image shows a musical score for a vocal quartet and piano accompaniment. The vocal parts are Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The piano part is in the bass clef. The score is in 3/4 time and features a melodic line for the Soprano and a rhythmic accompaniment for the piano. The lyrics are in Portuguese and include the words 'Jo - ão', 'Te - re - sa', 'Rai - mun - do', 'Ma -', 'ri - a', 'Joa - quim', 'Li - li que', 'não', 'a - ma - va', 'nin - guém', 'a - ma - va', 'que não a - ma - va', 'a - ma - va', 'que não a - ma - va', 'ri - a', 'Joa - quim', 'e Li - li que', 'não', 'a - ma - va'.

Figura 1

que mantém os personagens juntos, num círculo de ação recorrente. A música reforça essa sensação hipnótica através do emprego da repetição do motivo rítmico falado *amava* (um ostinato) nas vozes do Contralto e Tenor, as quais se subpõem paralelamente à linha melódica do Soprano durante toda a seção A.

O compositor, ao escrever o texto falado na construção da música, captou com sensibilidade o ponto central da estilística do poeta, que, ao utilizar a repetição exaustiva de palavras em sua poesia, faz uma ponte direta com a oralidade. Sabe-se que a repetição de vocábulos se faz muito presente na fala cotidiana, pois é um arsenal de memória de fácil utilização na construção do colóquio. Drummond se utiliza deste artifício para aproximar o tom da poesia a um tom de prosa. Desta maneira, poeta e compositor dialogam intimamente: o texto que diz e a música que canta o que diz, em sons e palavras.

No poema, os nomes próprios apóiam a rítmica e constituem o principal material lingüístico de que se serve o poeta; a música entende tal material lingüístico e pontua todos os nomes próprios reforçando as suas presenças com a sub-posição paralela da linha do Baixo à do Soprano durante as seção A e sub-seção A'.

Vimos que há uma correlação central entre ritmo e idéia, imprimindo ao texto uma força poética especial, uma certa transfiguração operada pelo sentido geral do poema. As palavras vão além de seu estrito valor semântico. Podemos dizer então, que do poema se desprende um sentido geral figurado, uma espécie de símbolo. Para Antônio Cândido, esse sentido geral pode ser chamado de “super-imagem”. Do todo desprega-se uma essência de sentido acabado, formatado e perceptível ao leitor. Não ficamos presos ao prosaísmo das palavras. Podemos dizer que Lili é o ponto de

O poema não conta com adjetivos, se abstém de metáforas e seu caráter se aproxima da narração. Porém, o poeta obtém o efeito poético através do uso rítmico variado na unidade do metro. O verso livre do poema atenua o efeito sonoro e reforça o significado. Existe, portanto, uma correlação funcional entre o ritmo e o sentido do poema.

Nos três primeiros versos, o ritmo, dado pela repetição do verbo *amava*, cria, quando a poesia é recitada, uma sensação quase hipnótica, circular. O

retorno constante do verbo exerce uma função de amarra

convergência dos elementos expressivos do texto. Ela, ao mesmo tempo em que está presa à seqüenciação dos amantes, é a única que não amava ninguém - não fica claro no poema se J. Pinto Fernandez a amava. Então, concluímos que Lili funciona como um canal, um instrumento de que se vale o poeta para deixar vaziar, escoar o sentido geral do poema. Por este meio, o poema nos revela gestos poéticos de desencontro, de desafeto, solidão, de não troca, de impossibilidade amorosa, de desvinculação afetiva, em contraposição ao significado de quadrilha que, para nós, está ligado à idéia de encontro(s), festa, união, troca e alegria.

Então, se cotejarmos essa super-dimensão (super-imagem) do poema à super-dimensão do nome Quadrilha, teremos, nesse confronto, também um par de opostos.

Não é sem propósito que o compositor mantém o nome original do poema e se aproveita da sua significação para semantizar na música essas super-dimensões presentes no texto.

Lembremos ainda que Quadrilha é dança de pares que se trocam por vezes. É baseada na contradança onde os pares se defrontam e executam movimentos contrários estando enfileirados em oposição um ao outro.

Toda a seção A explicita a divisão dimensional entre o individual e o par, a fragmentação e o todo, a grande corrente e as pequenas frações, sentidos estes, subjacentes no texto poético, inclusive no nível sintático. Tanto a construção da imagem quanto o conflito por ela produzido são semantizados pela música através da construção espacializada das vozes. No Soprano temos a voz representante da grande corrente, da conexão, do todo, do par. O Baixo, representante da fragmentação, do individual, já que encontramos na estrutura desta voz motivos rítmicos e melódicos curtos e entrecortados por pausas. Vale dizer ainda que é uma linha muito atípica para o naipe de Baixos, acostumados com a função de apoio harmônico e sustentação da sonoridade de todas as outras vozes. Aqui, o Baixo se descaracteriza e ganha um sentido expressivo que o remete a um papel específico dentro da representação geral do texto poético. Esta maneira de construir o Baixo parece causar no ouvinte, uma espécie de sensação de fragilidade, suspensão sonora, como se o soprano estivesse flutuando, sem chão, desvinculado (idéia, de novo, de desconexão no âmbito da super-audição similar à super-imagem). Podemos ainda constatar, que existe uma clara intenção de formação de pares vocais, sopranos e baixos (partes cantadas) e contraltos e tenores (partes vocais faladas) como referência clara aos pares de nomes no poema. O primeiro par (sopranos e baixos) dá-nos a idéia de fragilidade conectiva, em primeiro lugar pela distância no âmbito da tessitura e, em segundo, através do contraste atingido pelas diferenças no tratamento melódico de uma voz e outra. Na linha do Baixo, está suprimido o verbo amava e a contra-melodia em relação ao Soprano está construída em cima dos nomes próprios. Nesta oposição parece haver uma nítida intenção de destacar os sujeitos e revelar a desconexão entre eles através do emprego de pausas entre os fragmentos melódicos.

Em contraposição à análise anterior lançamos novos olhares para a relação entre Soprano e Baixo (ver figura 1). Afirmamos que existe, no âmbito das intensidades, um certo desejo de conectividade entre as duas vozes. Ao observarmos os movimentos de *crescendos* e *diminuendos* constatamos que os *crescendos* da linha do Soprano privilegiam a acentuação tônica do verbo *amava* em detrimento dos prenomes. No Baixo, os *crescendos* valorizam as tônicas dos prenomes e esse efeito faz com que essa voz ganhe uma penetração importante no discurso resultante da interação com a voz do

Soprano. Em conclusão, vemos que essas vozes dançam na quadrilha dos movimentos contrários, ora se interpenetrando ora se contra-movimentando.

Na sub-seção A' (figura 2) temos a re-exposição da seção A. A construção do Baixo é bem semelhante à da seção A, com pequenas diferenças rítmicas, ausência de pausas e, em consequência disso, a perda da identidade fragmentária anterior, amenizando, com isto, o efeito humorístico da seção A. No Soprano e Contralto encontramos idéias musicais motílicas fragmentadas e derivadas melódico-rítmicamente da linha do Soprano da seção A. Interessante notar que o compositor, ao reexpor a seção A, o faz de modo a reforçar e revelar ainda mais os sentidos destacados do texto. Na estruturação das vozes, a música se compõe, durante quase toda essa seção, de três vozes superpostas, e não as quatro vozes juntas (a não ser nos comp. 18 e 19), opondo os triângulos vocais dessa seção aos pares vocais da seção A. O Tenor e o Baixo funcionam como pares (linhas vocais superpostas na maioria dos compassos), em contraposição aos Sopranos e Contraltos, que se comportam de modo não superposto. Essas últimas não se “encontram” e isto reforça os sentidos de desconexão e desencontro presentes no texto.

The musical score for Figure 2 consists of two systems of four staves each, labeled S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Baixo). The lyrics are written below the staves. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The lyrics for the first system are: S: não a-ma - va nin-guém. Jo-ão a-ma - va Te - re - sa a - ma - va; C: nin - guém. Rai - mun - do; T: nin - guém. Jo - ão a - ma - va Te - re - sa quea - ma - va Rai - mun - do quea - ma - va Ma -; B: ma - va Jo - ão re - sa Rai - mun - do e Ma -.

O uso do modo melódico também se modifica e a música passa a apresentar uma ambigüidade modal/tonal. O modo mixolídio é posto em xeque quando a nota *fa* toma papel de sensível, sustentando-se. A harmonia derivada do procedimento anterior também se torna ambígua, com a presença de dominantes (acorde de Re Maior). Essa sonoridade, bastante presente na poética musical de Lacerda, de certa forma, intensifica o conflito das oposições presentes no texto poético.

Figura 2

Podemos dizer ainda que a sub-seção A' se comporta como uma ponte que une a “brincadeira” presente na seção A ao tom dramático da seção B. Nesta sub-seção pudemos notar, apesar da reexposição idêntica da melodia do Soprano da seção A na voz do Tenor, mudanças de procedimentos no tratamento das outras vozes que denunciam uma queda no teor brincalhão presente na seção A.

O bloco 2 do poema funciona como uma espécie de conseqüente do bloco 1. A partir do 4º verso, o desfecho da história é revelado e o poeta apresenta-nos o destino de cada personagem deixando no ar, ao final do último verso, um gosto de amarga “tragicidade”. O sentido geral do bloco 2 é de fuga, evasão. O poema ruma para a

conclusão de como a vida é diante da impossibilidade do Amor. A separação parece ser o elemento unificador dos três versos (4º, 5º e 6º).

Não há, como no bloco A, uma direcionalidade circular e sim uma tendência à linearidade entrecortada por pequenas pausas. A construção sintática dos versos é composta de orações coordenadas assindéticas separadas por vírgulas. Se observarmos o poema, verificamos que o ritmo a partir do 4º verso é modificado em relação à construção dos três primeiros.

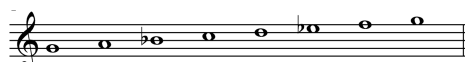
A seção B da música (figura 3) tem o seu grau de contraste em relação às seções A e A'. O modo usado é o eólio em sol (veja as características do modo no exemplo 1), comp. 20 ao 24, havendo alteração do modo para dórico em sol a partir do comp. 25 até 28, (veja as características do modo no exemplo 2), retornando ao eólio em sol no comp.29 e, a partir do comp. 30, há um direcionamento no sentido de criar um clima cadencial tonal até o comp. 33.

Figura 3

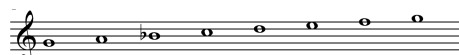
Nesta seção, o tratamento musical parece perseguir o tratamento que é dedicado a cada personagem no poema. Na oração *João foi para os Estados Unidos*, a música intensifica o sentido geral de solidão do poema quando somente o Soprano canta. O tratamento melódico dado à frase anterior se liga estruturalmente à frase posterior, tanto no nível da rítmica utilizada quanto ao andamento empregado (mais lento que nas seções A e A') e também quanto ao modo (eólio). As duas frases se unem através desses elementos estruturais assim como os personagens (*João e Teresa*) estão unidos no primeiro bloco do poema. Funcionam como um par, o que poderíamos chamar, segundo o sentido geral da poesia, de “casal-latente”. O compositor constrói um rallentando estrutural na frase do soprano (comp. 22) e indica um *poco rall.* no final de frase do Contralto e Soprano no comp. 24. Este último parece revelar a sensibilidade do compositor em captar a



desaceleração do ritmo poético na oração *Teresa para o convento*, frase que conta com a ausência do verbo, pois ela empresta a ação da oração anterior *João foi para os Estados Unidos*. O efeito sonoro do *rall.* intensifica a idéia de evasão e da tendência ao distanciamento físico e temporal dos personagens diante da realidade exposta pelo poema. O tempo arrastado nos finais de frase salienta também, além dos outros elementos citados anteriormente, a união dos dois personagens na desembocadura de destinos semelhantes ao abandonarem seus ambientes costumeiros e, de uma certa forma, familiares e ingressarem em mundos portadores de outros signos culturais.



Exemplo 1



Exemplo 2

Os próximos personagens (*Raimundo* e *Maria*) recebem tratamentos musicais muito semelhantes, são também uma espécie de “casal-latente” no poema e, pelo que tudo indica, na música (comp. 25 a 28). O tratamento melódico, o andamento agora mais movido que os compassos anteriores da seção B, o modo (dórico em sol), a rítmica e a construção coral, devido às semelhanças encontradas, se prestam a elementos unificadores das duas frases musicais. Há uma espécie de conflito gerado pela superposição da linha do Soprano (mais movimentada ritmicamente) e as linhas das vozes graves ( Contralto e Baixo), que apresentam uma rítmica mais estática com predomínio de valores longos. As notas longas da frase *Raimundo morreu de desastre* estão como que sustentando um tempo frágil que se esgota no repentino, no imprevisível, no inesperado (desastre). As notas de longa duração da frase *Maria ficou para tia* parecem semantizar o tempo da vida de quem *ficou para tia*, tempo este de previsibilidade, de não-mudança no “status quo” da condição social imposta à mulher que já passou da idade de se casar.

Observando também a célula rítmica de desastre presente na seção B (exemplo 3), verificamos que ela está ligada ao motivo rítmico da seção A (exemplo 4) e seção A’ (exemplo 5) por abreviação, eliminando colcheias e mudando a acentuação para adequação à palavra desastre. Essa relação faz-nos pensar no elo que a música intenciona estabelecer entre o sentido de uma e o significado da outra. A primeira representante do destino fatal (*desastre*) e a segunda (*que não amava*) a falta de amor.

Exemplo 3

Exemplo 4

Exemplo 5

Joaquim é o último da lista dos que amavam. O tratamento musical dedicado a ele caminha no sentido de intensificar a tragicidade dos destinos dele e dos outros apresentados anteriormente. Na oração

*Joaquim suicidou-se* há um crescendo partindo do *mf* para chegar num *ff* no comp. 30 (figura 3). Esta frase musical parece reunir, congrega o drama de todos os personagens. Em tal frase, o discurso é reforçado pela adoção do mesmo ritmo em todas as partes, diferente do procedimento polifônico adotado para as frases anteriores. É a única vez em que o compositor utiliza um *ff* e este fato reforça a idéia de ênfase na idéia de um destino fatal, inevitável quando a impossibilidade do amor já está instaurada.

O mesmo procedimento homofônico anterior segue adiante na palavra *Lili*. A música caminha para uma intenção de cadência tonal criando um clima suspensivo ou de pergunta no comp. 32 com o acorde de La Maior (V do V de Sol). A dinâmica decai de *ff* no primeiro tempo do comp.30 para *pp* no comp. 32 e o recurso do *rall.* é usado para reforçar a idéia de suspense, afinal, o fim da história está prestes a ser revelado.

Dando prosseguimento ao discurso musical, seguindo o clima suspensivo de *Lili*, temos uma sub-seção episódica (comp. 33, ver figura 4) bem contrastante com tudo o que foi exposto antes. Um só tenor fala: *Lili casou com J. Pinto Fernandes, que não tinha entrado na história*. Neste comp. 33 há pausa em todas as vozes. Não há canto. Somente a melodia do verso na boca do coralista orador. O encanto do canto se esgota, a aridez sonora somada à súbita mudança tímbrica nos coloca em estado de vazio imposto pelo fim inesperado e tragicômico da história. Para *J. Pinto Fernandes* não há música. É o único nome em que o tratamento musical se resume à sonoridade da fala do intérprete. Ele não estava presente no baile, não participou da corrente dos amantes.

A Coda<sup>7</sup>, como seção tipicamente conclusiva, revela a leitura do compositor frente à obrigação formal e identitária desta seção e sua utilidade dentro do discurso estrutural da versão poema na música, ou música no poema. Esta seção é composta de dois compassos (34 e 35, ver figura 4) e é construída com material proveniente da figuração rítmica presente na melodia do Soprano na seção A (comp. 3, ver figura 1) por aumentação. Para a Coda, a música se utiliza do último verso *que não tinha entrado na história*.

**Figura 4**

Na Coda, o uso de figurações rítmicas presentes na seção A por aumentação, bem como a volta ao modo mixolídio e o perfil melódico também presentes nesta seção, levamos a um estado de busca da memória do que já foi vivido lá atrás (seção A). O sentido da Coda como citação de temas ou situações musicais precedentes está cumprido. O andamento é modificado e a música fica mais lenta tanto pela presença de colcheias na rítmica em comparação com a presença grande de figurações rítmicas compostas por colcheias e semicolcheias combinadas das seções anteriores, quanto pela sugestão de andamento *tranquilo*. Podemos identificar nesses procedimentos composicionais uma intenção de enfatizar o estado, a qualidade de *J. Pinto Fernandes* (aquele que não participava do baile anterior), ao mesmo tempo em que evidencia a qualidade do estado da quadrilha agora sem os pares que se conectam por interesses amorosos. A música semantiza este conflito através do movimento mais liso da melodia, o andamento mais

Na Coda, o uso de figurações rítmicas presentes na seção A por aumentação, bem como a volta ao modo mixolídio e o perfil melódico também presentes nesta seção, levamos a um estado de busca da memória do que já foi vivido lá atrás (seção A). O sentido

lento, pela presença do *rallentando* final, descaracterizando a quadrilha enquanto dança, não nos remetendo mais ao baile.

Tanto a sub-seção episódica quanto a Coda dão a impressão de diluição do tom dramático da seção B. O clima suspensivo e tenso atingido na cadência do comp. 32 (*e Lili*), parece levar o ouvinte a uma identificação, por síntese auditiva, do ponto culminante do conflito da obra coral: Lili, potencialmente amante, fatalmente desamante.

## CONCLUSÃO:

Neste estudo, partimos da análise das estruturas dos versos do poema e das estruturas da música na obra coral. Verificamos confluências, divergências e transposições da poética de Lacerda em relação à poética de Drummond.

Concluimos que o poeta cria, no poema, movimentos contrários, forças contraditórias através de processos construtivos textuais coerentes com esses planos antagônicos. Pudemos observar que a música, gerada a partir do jogo dessas musicalidades poéticas, se aproxima do poema pelos pólos opostos e faz destes a base para a construção estrutural do seu discurso. O compositor constrói a direcionalidade e a intencionalidade da música através do jogo de intensidades, instaurando o conflito na interpenetração dinâmica dos *crescendos* e *diminuendos* associados ao texto. A música, se vale ainda, de contrastes tímbricos, contrastes entre seções, entre as vozes e diferenças resultantes de variações de materiais musicais básicos.

A investigação focada no encontro da poética de Drummond com a poética musical de Lacerda, traz-nos um universo de pesquisa instigante a respeito da música moderna brasileira e suas relações com a literatura.

## REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

CANDIDO, Antônio. *O Estudo analítico do Poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 1993.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2ª ed. Brasília, Universidade de Brasília, 1970.

MARTINS, Helcio. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, s/d.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris, Union Générale des Editions, 1975.

NEVES, J. Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro, Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de – *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Ermelinda Azevedo. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. *O Ensino da Regência Coral*. Tese de Livre-docência. São Paulo, ECA-USP, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

#### Notas:

---

<sup>1</sup> Este artigo é resultado dos estudos e investigações desenvolvidas durante o curso de duas disciplinas do ano de 2006: “*Interfaces entre Composição Musical, História e Interpretação: A Busca da Compreensão do Processo Composicional...*” sob a orientação do Prof<sup>o</sup> Dr. Marco Antonio da Silva Ramos da USP e “*Literatura: Teorias Críticas*” sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Clarice Zamonaro Cortez da UEM, ambas pertencentes ao programa de Mestrado em Música da autora.

<sup>2</sup> A presente informação foi encontrada na atualização do Catálogo de Obras do compositor Osvaldo Lacerda (reunião de composições de 1949 até 1998), presente na dissertação de Mestrado *Estudos para Piano de Osvaldo Lacerda: Um Panorama Brasileiro da Técnica Pianística* de autoria de Cíntia Costa Macedo, Campinas: UNICAMP, 2000.

<sup>3</sup> O *Referencial de Análise de Obras Corais* está inserido na Tese de Livre –docência de autoria do Prof<sup>o</sup> Dr. Marco Antônio da Silva Ramos. Nele, encontramos uma estratégia de investigação que se apresenta como um conjunto de perguntas sobre aspectos estruturais, formais, composicionais e os referentes à relação Texto-Música. A aplicação do referencial se mostrou bastante eficiente na medida em que este pôde auxiliar no encontro do caminho para a identificação dos conflitos na música.

<sup>4</sup> Poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade.

<sup>5</sup> Dança de salão palaciana vinda de Paris, chegou ao Brasil no séc. XIX. É baseada na contradança. O compasso é binário. Verdadeiro baile em sua longa execução de cinco partes, gritadas pelo “marcante”, bisadas, aplaudidas, desde o palácio imperial aos sertões. É de caráter cômico. (CASCUDO, *Dicionário do Folclore Brasileiro*)

<sup>6</sup> Os vocábulos em itálico sublinhados estão ocultos na poesia.

<sup>7</sup> O conceito de Coda aqui usado está respaldado na visão conceitual de Schoenberg, exposta e discutida em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*.